BIBLIOTEKARZ PODLASKI

NR 4/2022 (LVII)

Romantyczność. Inkarnacje

Romanticism. Incarnations

KSIĄŻNICA PODLASKA
im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku

BIBLIOTEKARZ PODLASKI

RADA REDAKCYJNA / EDITORIAL BOARD

Łukasz Zabielski – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, Polska – Redaktor naczelny / Editor-In-Chief
Dariusz Piechota – Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Kamil K. Pilichiewicz – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, Polska – Sekretarz
Patryk Suchodolski – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, Polska
Halina Turkiewicz – Uniwersytet Witolda Wielkiego w Kownie, Litwa

REDAKTORZY TEMATYCZNI / SPECIAL ISSUE EDITORS

Bibliotekoznawstwo – dr hab. **Anna Nosek**, prof. UwB, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Nauki o literaturze – dr **Michał Siedlecki**, Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, Polska
Historia – dr **Iwona Kulesza-Woroniecka**, Uniwersytet w Białymstoku, Polska

REDAKCJA JĘZYKOWA / LANGUAGE EDITORS

Język polski – dr **Anetta Strawińska**, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Język angielski – mgr **Stefan Kubiak**, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Język rosyjski – dr **Krzysztof Rutkowski**, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Język ukraiński – mgr **Kateryna Chorzewski**, Kijowski Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki, Ukraina

RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD

prof. **Jarosław Ławski** – Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" Uniwersytet w Białymstoku – Przewodniczący / President
prof. **Andrzej Baranow** – Akademia Edukacji w Wilnie Uniwersytetu Witolda Wielkiego w Kownie (Wilno, Litwa);
Uniwersytet w Białymstoku (Białystok, Polska)
prof. **Mariya Bracka** – Kijowski Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki, Ukraina
dr hab. **Piotr Chomik**, prof. UwB – Biblioteka Uniwersytecka im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku, Polska
prof. **Margreta Grigorova** – Wielkotyrnowski Uniwersytet im. Świętych Cyryla i Metodego, Bułgaria
dr hab. **Corinne Fournier Kiss** – Uniwersytet w Bernie, Szwajcaria
prof. **Małgorzata Komza** – Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski, Polska
dr hab. **Urszula Kowalczuk** – Uniwersytet Warszawski, Polska
prof. **Nataliia Maliutina** – Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Miecznikowa, Ukraina
prof. **Svetlana Musiyenko** – Grodzieński Państwowy Uniwersytet im. Janki Kupały, Białoruś
dr **Sigitas Narbutas** – Biblioteka im. Wróblewskich Litewskiej Akademii Nauk, Wilno, Litwa
prof. **Rostyslav Radyshevskyi** – Kijowski Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki, Ukraina
prof. em. **Jadwiga Sadowska** – Uniwersytet w Białymstoku, Polska
prof. **Brigita Speičytė** – Uniwersytet Wileński, Wilno, Litwa
prof. **Włodzimierz Szturc** – Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska

Wersją referencyjną „Bibliotekarza Podlaskiego" jest wersja papierowa.
Lista recenzentów artykułów naukowych publikowanych na łamach „Bibliotekarza Podlaskiego" jest podawana na stronie internetowej czasopisma: https://bibliotekarzpodlaski.pl

„Bibliotekarz Podlaski" jest czasopismem wydawanym przez Książnicę Podlaską im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku oraz Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku

Copyright by Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku

Kwartalnik, nakład 300 egz.

ISSN 1640-7806

Adres redakcji:
KSIĄŻNICA PODLASKA im. Łukasza Górnickiego
ul. Marii Curie-Skłodowskiej 14A
15-097 Białystok
bibliotekarz.redakcja@ksiaznicapodlaska.pl
https://bibliotekarzpodlaski.pl

Skład: Przemysław Wierzbowski

Druk: Partner Poligrafia Andrzej Kardasz, ul. Szosa Baranowicka 77, 15-523 Białystok, Grabówka
tel. 85 653 78 04, e-mail: bok@druk-24h.com.pl, www.druk-24h.com.pl

Tomasz Łosik: *Pożegnanie Adama Mickiewicza z Marylą Wereszczakówną* (przed 1890 r.)
Źródło: *Album pamiątkowe Adama Mickiewicza,* wydał Władysław Piast [Władysław Bełza], Lwów 1889 (domena publiczna)

REDAKTORZY NAUKOWI:

Kamil K. Pilichiewicz
(Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku)

Patryk Suchodolski
(Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku)

Wszystkie publikowane w niniejszym numerze artykuły objęte są licencją
Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)
ang.: Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0)
Treść licencji: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

I. Inkarnacje romantyzmu

1. Magdalena Patro-Kucab, *Elementy krajobrazu Wołynia i Polesia utrwalone na kartach listów Alojzego Felińskiego oraz wybranych pamiętników dziewiętnastowiecznych* 9
2. Zbigniew Kaźmierczak, *Wiersz „Ach! cóż nieszczęśliwy znaczę na tym świecie" Erazma Słowackiego – próba kulturowo-teodycealnej interpretacji* 25
3. Jakub Michał Pawłowski, *Suworow mocniejszy od Kościuszki, Napoleon mocniejszy od Suworowa..., czyli o Mickiewiczowskiej kategorii „tonów"* 53
4. Iwona E. Rusek, *„Idź córko do morza nieznanego, nie bierz nic ze sobą prócz wędki i cienkiej dwojnicy". Symboliczno-obrzędowa interpretacja baśni „Rybak Palunko i jego żona" Ivany Brlić-Mažuranić* 95
5. Marek Nalepa, *Gawęda dubiecka Wincentego Pola* 115
6. Barbara Szargot, *„Czy Juno we własnej osobie, czy inne jakoweś bóstwo", czyli o ukraińskich bohaterkach dzieł Henryka Sienkiewicza* 157
7. Katarzyna Czech, *Narracje wspólnotowe współczesnej literatury narodowej i młodej poezji zaangażowanej wobec romantyzmu* 171
8. Magdalena Kokoszka, *„Na Litwie much dostatek". Idee ochrony przyrody wobec zgrzebnej codzienności* 199
9. Liliya Kornilyeva, *Дискурси влади у творчості Юліуша Словацького* 221
10. Oleksandr Boron, *Джерела Шевченкової обізнаності із творчістю Тимка Падури (з нових коментарів до повістей)* 231
11. Roxana Kharchuk, *Тарас Шевченко і Тадеуш Лада Заблоцький: типологічні збіги у біографії і творчості поетів-романтиків у Російській імперії пер. пол. XIX ст.* 243

II. Studia literaturoznawcze i kulturoznawcze

1. Nataliia Maliutina, Natalia Kondratenko, *Thematization of Foreign Language Concepts in the Titles of Plays by Contemporary Russian-Speaking Authors* 259
2. Dariusz Kulesza, *O tym, czego nie ma? Poezja chrześcijańska w Polsce XXI wieku* 281

3. Bartłomiej Borek, *„Domus aurea" Wincentego Korab-Brzozowskiego a „Pieśń o zdobywcy słońca" Leopolda Staffa* 299
4. Dominika Budzanowska-Weglenda, *Polesie – mała ojczyzna Marii Rodziewiczówny. Kontrast między miastem a małym miasteczkiem (na podstawie noweli „Rupiecie")* 311
5. Grzegorz Supady, *Cudzoziemcy w „Cudzoziemce" i w innych powieściach Marii Kuncewiczowej* 333
6. Urszula Dąbrowska, *Podlascy fotografowie z lat 30. i 40. XX wieku. Wyrastanie z prowincji* 353
7. Alina Brzuska-Kępa, *Obraz jako element i wariant lektury. Na przykładzie „Dopóki niebo nie płacze" Iwony Chmielewskiej* 373

III. Recenzje naukowe

1. Aleksandra Lytovskaya, *Перформанс у культурі та мистецтві – історичний досвід та сьогодення очима глядачів-теоретиків* 395
2. Dariusz Piechota, *Bolesław Prus – w splątanej sieci natury i kultury* 403

IV. Sprawozdania

1. Jarosław Ławski, *Sejmowy Rok Romantyzmu Polskiego: Międzynarodowa Jubileuszowa Konferencja Naukowa „Adam Mickiewicz i Ukraina", Białystok–Kijów, 22 IX 2022 r.* 411
2. Anna Janicka, Piotr Biłos, *Konferencja o Zapolskiej w Paryżu. L'univers de Gabriela Zapolska, les transferts culturels et la question féminine au tournant des XIXe et XXe siècles entre Cracovie–Lwów (auj. Lviv)–Varsovie, Paris, la Bretagne et Vienne. Paryż, 27–28 IX 2022 r.* 419
3. Anna Janicka, *Dr Nina Taylor-Terlecka: uhonorowanie zasług Badaczki i Pisarki w Białymstoku i Oxfordzie* 427
4. Jarosław Ławski, *Nadanie imienia Profesor Haliny Krukowskiej Miejskiej Bibliotece Publicznej w Wasilkowie, 5 XII 2022 r.* 433

I. Incarnations of Romanticism

1. Magdalena Patro-Kucab, *Elements of the Landscape of Volhynia and Polesie in Alojzy Feliński's Letters and Selected Nineteenth-Century Diaries* 9
2. Zbigniew Kaźmierczak, *"Ah! What Poor Me in this World" by Erasmus Słowacki – Cultural and Theodicean Interpretation of the Poem* 25
3. Jakub Michał Pawłowski, *Suvorov is More Powerful than Kościuszko, and Napoleon is More Powerful Than Suvorov.... Or About Mickiewicz's Category of "Tones"* 53
4. Iwona E. Rusek, *"Go, my daughter, to the unknown sea, take nothing with you except a fishing rod and a thin double hook": A Symbolic and Ritual Interpretation of the Fairy Tale "Fisherman Palunko and His Wife" by Ivana Brlić-Mažuranić* 95
5. Marek Nalepa, *Wincenty Pol's Dubiecko Storytelling* 115
6. Barbara Szargot, *"Is It Juno in the Flesh, or Some Other Kind of Deity?" Ukrainian Heroines in Henryk Sienkiewicz's Prose* 157
7. Katarzyna Czech, *Community narratives of Contemporary National Literature and Young Activist Poetry in the view of Romanticism* 171
8. Magdalena Kokoszka, *"There is an abundance of flies in Lithuania": Ideas of Nature Conservation in the Face of the Mundane Life* 199
9. Liliya Kornilyeva, *Discourses of Power in the works of Juliusz Słowacki* 221
10. Oleksandr Boron, *Sources of Shevchenko's Awareness of Tymko Padura's Works: New Comments on the Prose* 231
11. Roxana Kharchuk, *Taras Shevchenko and Tadeusz Łada-Zabłocki: Typological Convergences in the Biography and Works of Romantic Poets in the Russian Empire in the First Half of the 19th Century* 243

II. Varia – literary and cultural studies

1. Nataliia Maliutina, Nataliia Kondratenko, *Thematization of foreign language concepts in the titles of plays by contemporary Russian-speaking authors* 259

2. Dariusz Kulesza, *On Something That Is Not There? Polish Christian Poetry in the 21st Century* 281
3. Bartłomiej Borek, *"Domus Aurea" by Wincenty Korab-Brzozowski and "The Song of the Conqueror of the Sun" by Leopold Staff* 299
4. Dominika Budzanowska-Weglenda, *Polesie – Little Homeland of Maria Rodziewiczówna. The Contrast Between the City and the Small Town (Based on the Novella "The Lumbers")* 311
5. Grzegorz Supady, *Foreigners in "The Stranger" and Other Novels by Maria Kuncewiczowa* 333
6. Urszula Dąbrowska, *Podlasie Photographers of the 1930s and 1940s. Growing out of the Province* 353
7. Alina Brzuska-Kępa, *Image as an Element and Variant of Reading – Iwona Chmielewska's "Until the Sky Cries"* 373

III. Scientific reviews

1. Aleksandra Lytovskaya, *Performance in Culture and Art – Historical Background and Modernity Through the Eyes of Spectators-Theorists* 395
2. Dariusz Piechota, *Bolesław Prus – In the Tangled Web of Nature and Culture* 403

IV. Reports

1. Jarosław Ławski, *The Sejm Year of Polish Romanticism: The International Jubilee Conference "Adam Mickiewicz and Ukraine", Bialystok–Kyiv, September 22th, 2022* 411
2. Anna Janicka, Piotr Biłos, *Zapolska Conference in Paris. Gabriela Zapolska's universe, cultural transfers, and the women's issue at the turn of the 19th and 20th centuries between Krakow–Lviv–Warsaw, Paris, Brittany and Vienna. Paris, September 27–28, 2022* 419
3. Anna Janicka, *Dr. Nina Taylor-Terlecka: Honoring the Achievements of a Researcher and Writer in Bialystok and Oxford* 427
4. Jarosław Ławski, *Naming the Municipal Public Library in Wasilków after Professor Halina Krukowska, December 5th, 2022* 433

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.742
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Magdalena Patro-Kucab*
Uniwersytet Rzeszowski, Polska / University of Rzeszów, Poland
ORCID: 0000-0003-4018-4767

Elementy krajobrazu Wołynia i Polesia utrwalone na kartach listów Alojzego Felińskiego oraz wybranych pamiętników dziewiętnastowiecznych

Elements of the Landscape of Volhynia and Polesie in Alojzy Feliński's Letters and Selected Nineteenth-Century Diaries

Abstract: The study gives an analysis of selected letters of Alojzy Feliński and the diaries of Ewa Felińska and Józef Kraszewski, which serve to show elements of the landscape of Volhynia and Polesie. The aim of the research is to describe and characterize Volhynia and Polesie in literary and cultural-axiological aspects. The conclusion is that the three authors looked at the landscape rather conventionally, according to their own assessment and subjective selection of material, and the view of the landscape was still determined by their "earthy vision of nature".

Keywords: Polish culture, 19th-century literature, Volhynia, Polesie, Alojzy Feliński.

Wprowadzenie

Przedmiotem analizy w artykule jest rekonstrukcja obrazów Wołynia i Polesia na przełomie XVIII i XIX stulecia. Przystępując do omówienia tematu, należy przypomnieć zasadnicze dla poruszanego tu problemu kategorie – „przestrzeni" oraz „krajobrazu".

* Magdalena Patro-Kucab – dr hab., prof. UR, pracuje w Instytucie Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego, autorka m.in. *W kręgu spraw prywatnych i publicznych: korespondencja Alojzego Felińskiego z lat 1795–1820* (2019).

Pierwszą z nich uznaje się za kategorię centralną między innymi w dziedzinie nauk humanistycznych. Jak pamiętamy, filozofia wypracowała cztery podstawowe koncepcje przestrzeni: ontologiczną (absolutystyczną), epistemologiczną (subiektywistyczną), fizykalną (relatywistyczną) oraz antropocentryczną (relacyjną). W kontekście podjętych tutaj badań odzwierciedlenie znajduje ostatnia z wyżej wymienionych, determinowana przez relację na linii „człowiek" – „przestrzeń". Dwa wskazane komponenty tego harmonijnego sprzężenia wspólnie się wymieniają i uzupełniają. Z jednej strony to przestrzeń (geografia) kształtuje człowieka, z drugiej zaś człowiek formułuje przestrzeń (zarówno w znaczeniu fizykalnym, jak i mentalnym)[1].

Mając na względzie omawiany przełom wieków, wypada przywołać także podbudowę filozoficzną na widzenie krajobrazu. Problem przed laty dogłębnie omówił Marcin Cieński[2]. Tutaj przypomina się jedynie najważniejsze tezy wyartykułowane przez wrocławskiego badacza, który podkreślał, że z jednej strony związane z klasycyzmem sposoby widzenia i prezentowania krajobrazu okazały się niewystarczające (wynikały one bowiem z charakterystycznej dla wskazanej doktryny koncepcji natury – „regularnej, harmonijnej, uporządkowanej, poddanej działaniom człowieka, złożonej ze starannie wyselekcjonowanych elementów mających wartość estetyczną ze względu na zgodność z tradycyjnymi regułami piękna[3]"). Z drugiej zaś wraz z powstaniem nowej wizji świata i znamiennych dla niej literackich sposobów wyrażania uczuć narodziła się estetyka pejzażu romantycznego. Oznacza to, że na jednym biegunie dostrzegamy prace Jana Jakuba Rousseau (*Nowa Heloiza*, *Emil*, *Wyznania*) uważanego za myśliciela, który przekonująco prezentował działanie więzi łączącej naturę, krajobraz i bohatera. Wykreowane przez filozofa wzorce opisywania krajobrazu wyznaczyły trendy nowej estetyki i wrażliwości. Na drugim biegunie natomiast widzimy Adama Mickiewicza (*Ballady i romanse*) zdecydowanego odejść w procesie poznania poetyckiego „od społecznie motywowanych stereotypów patrzenia, konwencji spoglądania, zakorzenionych w zbiorowej

1 Por. Z. Roskal, *Koncepcje przestrzeni w nauce i filozofii przyrody*, „Roczniki Filozoficzne" 2008, t. 56, nr 1, s. 279–294 oraz J. Lejman, *Człowiek a przestrzeń – przebywanie w przestrzeni (o filozofii „spacjocentrycznej" uwag kilka)*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny" 2013, t. 9, s. 323–337.

2 M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wrocław 2000.

3 Tamże, s. 6.

świadomości i rządzących postrzeganiem, spoglądaniem na naturę, na krajobraz rzeczywiście istniejący”[4].

Cieński zauważa zatem, że:

> Klamra, jaką tworzy twórczość Rousseau i Mickiewicza, pozwala na precyzyjne wskazanie punktu startu i punktu dojścia w literackim kreowaniu pejzażu w Europie w latach 1770–1830. Przywołanie tych nazwisk służy również podkreśleniu, że przekształcanie literackiego pejzażu w tym okresie stanowiło z jednej strony proces przebiegający w świadomości zbiorowej, w przestrzeni obejmującej piszących i czytających, z drugiej zaś – było konsekwencją „odkryć” krajobrazu dokonywanych w konkretnych tekstach, rezultatem inwencji poszczególnych autorów. Dlatego właśnie historię przemian pejzażu literackiego w interesującym nas okresie tworzy w gruncie rzeczy zespół dzieł dokumentujących bardzo indywidualne spojrzenia na krajobraz[5].

Powyższe uwagi autora *Pejzaży oświeconych*, co ważne, odnoszą się przede wszystkim do twórczości poetyckiej. Natomiast przedmiotem badawczego oglądu niniejszej pracy czyni się klasyczną triadę: fragmenty listów Alojzego Felińskiego adresowane do Michała Wyszkowskiego (z lat 1791–1819)[6] oraz pamiętniki autorstwa Ewy Felińskiej[7] i Józefa Ignacego Kraszewskiego[8], czyli dokumenty użytkowe będące często źródłem dla badań biograficznych. Wielokrotnie stanowią one materiał rejestrujący zmagania człowieka z rzeczywistością, utrwalają lustrzane odbicie ich autorów oraz miejsc, w których w danej chwili oni się znajdują. Z tego też powodu charakter opisu elementów krajobrazowych, które uobecniają się we wskazanej wyżej twórczości, odbiega od opisanego wcześniej. To raczej stereotypowe patrzenie na prezentowany pejzaż, spoglądanie konwencjonalne na krajobraz istniejący rzeczywiście, raczej w wymiarze subiektywnym, zgodnie z oceną i doborem materiału przez epistolografa czy pamiętnikarzy. Dostarczony przez nich materiał empiryczny to

4 Tamże, s. 7.

5 Tamże, s. 7–8.

6 A. Feliński, *Listy Felińskiego do Michała Wyszkowskiego*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wydanie nowe*, t. 2, Wrocław 1840, s. 260–279.

7 E. Felińska, *Pamiętniki z życia*, t. 1, Wilno 1858.

8 J.I. Kraszewski, *Osowa Felińskiego*, [w:] tegoż, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, t. 1, Wilno 1810, s. 26–38.

doskonały rezerwuar danych do rekonstrukcji obrazów Wołynia i Polesia. Celem badań jest więc przede wszystkim opis i charakterystyka krain geograficznych i historycznych w ujęciu literackim i kulturowo-aksjologicznym, ze zwróceniem uwagi na związane z nimi wartości poznawcze (percepcja opisywanej rzeczywistości w sensie przestrzenno-funkcjonalnym i społecznym) oraz emocjonalne (kumulacja ludzkich uczuć i odczuć). Kompozycyjnie artykuł skonstruowano w taki sposób, aby stanowił pretekst do zwiedzenia wołyńsko-poleskich dóbr Alojzego Felińskiego.

Przestrzeń podlegająca obserwacji badawczej

Prezentacja Wołynia i Polesia obecna na kartach przywoływanych tutaj listów i pamiętników nierozerwalnie wiąże się z powrotem Felińskiego w strony rodzinne[9], co miało związek z katastrofą państwa polskiego wywołaną rozbiorami. Przypomnijmy bowiem, że na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVIII wieku poeta, wzorem wielu ówczesnych przedstawicieli szlacheckich, porzucił ojcowiznę, aby szukać zatrudnienia w stolicy i wypełniać posługi dla kraju.

Piotr Żbikowski powroty na wieś mające miejsce po trzecim rozbiorze Polski rozpatrywał w kategorii wielowiekowej tradycji zatrudnień i obowiązków rolnika-ziemianina, uważając je za reemigracje do najbliższego, znanego sobie sąsiedztwa, z którym powracających łączyły rodzinne koligacje bądź znajomości[10].

Z kolei Krzysztof Koehler – na marginesie uwag dotyczących domku szlacheckiego w literaturze polskiej epoki klasycznej – podkreśla, że „chowanie się pod dachem, gdy na zewnątrz szaleje burza, nie jest bynajmniej zachowaniem kulturowym. Należy raczej do zachowań wrodzonych, instynktownych, pierwotnych. Co innego mieli robić Polacy, kiedy dom ich wspólnoty został zburzony? Gdzie mieli się podziać?" – pyta badacz[11].

9 Na temat katastrofy państwa polskiego i związanymi z nią powrotami na wieś zob. M. Nalepa, *„Płyną godziny pomiędzy nadzieją i bojaźnią czułą". Polityczne i egzystencjalne rany Polaków epoki porozbiorowej. Studia i teksty*, Rzeszów 2010, s. 12.

10 Por. P. Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007, s. 228. Na temat szukania schronienia w zaciszu domowym por. także spostrzeżenia Dariusza Rolnika – *Portret szlachty czasów stanisławowskich, epoki kryzysu, odrodzenia i upadku Rzeczypospolitej w pamiętnikach polskich*, Katowice 2011, s. 56.

11 K. Koehler, *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej*, Kraków 2005, s. 407.

Folwarki zatem, jak stwierdzał Kajetan Koźmian (szlachcie polskiej „nic nie zostało, jak wieś i rola[12]"), stawały się „jedynym ratunkiem dla politycznych rozbitków[13]".

Krajobrazowy przystanek pierwszy. POLESIE

W liście z 15 listopada 1796 roku[14] Feliński wymienia dwie wioski, które „wypuścił" w dzierżawę jego matce, Rozalii Felińskiej, książę Stanisław Jabłonowski. Epistolograf wskazuje na intratne ekonomicznie Klepacze oraz mniej atrakcyjną gospodarczo Osowę. To jednak w niej poeta zamierza spokojnie gospodarować *á la dziedzic*. W liście tym ponadto pisze: „Tak dzieląc mój czas na mieszkanie w Klepaczach, Osowie i w Wojutynie, na przejażdżki czasem do Lwowa, do Zasławia [...]". W ten sposób kreśli mapę miejsc, które zamieszkuje lub odwiedza, wskazując na przestrzenie rodzinnych i dzierżawionych dworków oraz okoliczne miejscowości; gości tam w interesach lub w celach towarzysko-kulturalnych. Co ważne, opisywanej przestrzeni przypisuje poeta znamiona osobistego bezpieczeństwa i życiowej stabilizacji.

Dla porównania warto przytoczyć dwa inne fragmenty będące opisem wspomnianych powyżej okolic. Pierwszy autorstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego, drugi zaś Mieczysława Kitajczuka:

> Przebywszy długie i szeroko leżące lasy, trochę piasku, trochę błota, napatrzywszy się sosen, które mi zarówno z oczerotami i piaskiem obrzydły, zbliżałem się wreszcie do Osowej. Po drodze minąłem Stepanhorod, osadę zapewne starożytną[15] wśród najdzikszego Polesia leżącą, prawdziwie nie piękną lub tak przynajmniej dziwnej i oryginalnej piękności, że jej dopatrzeć trudno, cały bowiem obraz składa się z głównych tylko pierwiastków tutejszych, piasku, błota i sosen. Z tego materiału żaden geniusz nic

12 Cyt. za: P. Żbikowski, *Komentarz historycznoliteracki* do: K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie*. *Rękopiśmienna wersja poematu w pięciu pieśniach*, tekst odnalazł, opracował, uwagami wstępnymi oraz komentarzem historycznoliterackim opatrzył P. Żbikowski, skolacjonowanie tekstu, objaśnienia rzeczowe, filologiczne i historyczne M. Nalepa, Kraków 2000, s. 344.

13 Tamże.

14 List do Michała Wyszkowskiego..., s. 264–265.

15 Badania archeologiczne i historyczne na temat Polesia podejmują prace – *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, wydany pod red. B. Chlebowskiego, W. Walewskiego, według planu F. Sulimierskiego i z pomocą zgromadzonych przez niego materiałów, t. 8, Warszawa 1887, s. 580, hasło: *Polesie* oraz M. Kitajczuk, *Burzliwe dzieje Polesia*..., s. 13.

> innego nad dziką pustynię nie utworzy; ożyw ją czem chcesz: budowami, ludźmi, zwierzęty, będzie to zawsze smutna tylko pustynia[16].

> [...] to kraina z natury obronna, lecz tajemnicza i uboga w urodzajne gleby. Leży na płycie granitowej i osadach z kredy, a więc na podłożu mało przepuszczalnym, stanowiąc kompleksy grzęzawisk, bagien, moczarów, łąk, lasów oraz niezbyt urodzajnych połaci ziemi[17].

Dokonując porównania powyższych przedstawień, zauważa się, że Feliński lakonicznie określa walory ziemi, na której będzie odtąd prowadzić gospodarstwo, ogólnie rzecz biorąc, w epistolograficznym zapisie jawi się ona jako mało lukratywna. Od początku poeta wyraża jednak swój emocjonalny związek z tą przestrzenią („Osowę, z której ja jednak bardzo kontent jestem. Będę w niej gospodarował, to jest mając wzgląd na dal, i spodziewam się znaleźć tam dosyć zatrudnienia przyjemnego i nieprzyjemnego, dosyć wygody i zupełną spokojność"). Z kolei opis pamiętnikarski stanowi dokładną, będącą niejako rozwinięciem treści listu, charakterystykę geograficznego ukształtowania terenu Polesia, które znamionuje: kępiaste błoto porosłe wiszarem, długie groble, piaszczyste wydmy, szczupłe, krzywe i mdłe sosny[18]. Feliński – przecież bardziej poeta niż gospodarz – zdaje się trochę lekceważyć wszelkie niedogodności wynikające z ukształtowania dóbr ziemskich, wykazuje przede wszystkim troskę o zarządzane ziemie, nadając im znamiona obszaru określonego przez osobę właściciela bądź dzierżawcy oraz przypisując status miejsca topograficznie wyznaczonego, a więc znajdującego się na mapie.

Jako rodzaj podsumowania tej części wywodu za autorami *Słownika geograficznego Królestwa Polskiego* przypomina się opis granic administracyjnych całego Polesia:

> [...] szeroki pas kraju pokryty lasami (skąd nazwa), ciągnący się po obu brzegach rzeki Prypeci między Bugiem a Dnieprem. Obejmuje on najznaczniejszą część guberni

16 J.I. Kraszewski, *Wspomnienia Polesia, Wołynia i Litwy...*, s. 23.

17 M. Kitajczuk, *Burzliwe dzieje Polesia*, Wrocław 2002, s. 13.

18 Na temat ukształtowania geologicznego Polesia zob. uwagi zawarte w pracy – *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich...*, s. 580, hasło: *Polesie*.

> mińskiej, mianowicie powiaty: piński, mozyrski, rzeczycki, bobrujski oraz część słuckiego i ihumeńskiego; dalej z guberni grodzieńskiej znaczną część powiatów: kobryńskiego, prużańskiego i słonimskiego; z guberni wołyńskiej część powiatu rowieńskiego, włodzimierskiego, nowogród-wołyńskiego (zwiahelskiego) i owruckiego; z guberni kijowskiej powiat radomyski i wreszcie z guberni mohylewskiej część powiatu rohaczewskiego, homelskiego i bychowskiego. Ścisłe oznaczenie granic Polesia jest bardzo trudne i tylko w przybliżeniu można powiedzieć, że tworzy ono trójkąt, wierzchołki którego stanowią miasta: Brześć Litewski, Mohylew nad Dnieprem i Kijów. Wschodnią granicę trójkąta stanowi Dniepr na przestrzeni od Kijowa do Mohylewa (400 km), od północy zamknięty jest przez szereg wyniosłości, idących od wyżyny Ałauńskiej, na południe zaś przez północne stoki gór Awratyńskich. Na zachodzie wreszcie boki trójkąta schodzą się pod Brześciem Litewskim. Cały ten kraj przedstawia w ogóle niską równinę, której powierzchnia zajmuje 8740 km^2 (8 000 000 dzies.), i jest przeto trzy razy większą od Belgii, a sześć razy od Saksonii[19].

Krajobrazowy przystanek drugi. DWOREK SZLACHECKI I JEGO OKOLICA

W liście z 28 marca 1800 roku Feliński, za sprawą nagromadzenia czasowników nadających przedstawieniu krajobrazu rys georgicznego etosu, kreśli przyjacielowi swą gospodarską zapobiegliwość, troskę o dobra materialne i oddanie pracom prowadzonym w obrębie zarządzanego majątku. Pisze bowiem:

> wioseczkę dziedziczną Osowę […] oporządzam jak mogę. Skończyłem domek, założyłem ogródek, poprzyrabiałem łanów, porobiłem rowy w miejscach mokrych, poprostowałem drogi, i w przeszłym roku odgraniczyłem się i okopczyłem […][20].

Aby móc zajrzeć do posiadłości poety, trzeba sięgnąć po pamiętnikarski opis jego bratowej. Ewa Felińska w młodości miała sposobność odwiedzić dworek szwagra. Ten zapamiętała w następujący sposób:

> Pokój jadalny wraz z bilardem; bawialny i sypialny z malutką garderobką; biblioteka i pokój Alojzego, oto wszystko, z czego się składał domek osowski, a wszystko było

19 Tamże, s. 579–580.

20 List do Michała Wyszkowskiego…, s. 266.

> nieobszerne, w miniaturowych prawie rozmiarach. [...] Ściany wewnątrz[21] tynkowane i ozdobione były malowidłem [...] Pędzel zawiódł myśl artysty. Meble dość proste, powleczone płócienkiem niebieskiem w kratki, żaluzje u okien zielono malowane, oto i wszystko. Ale kiedy przy nastaniu ciepła mały domek przez otwarte szklane drzwi w bibliotece połączył się z ogrodem, przybrawszy go za obszerny salon, kiedy winograd zasadzony pod ścianą zaczął się po niej czepiać i zaglądać przez okna i żaluzje wewnątrz domu, coś było tak miłego i świeżego, że człowiek nie chciałby oddać tego małego domku za nie jeden większy i okazalszy, napchany ozdobami. [...] Ganek o czterech słupach obrócony był frontem do drogi szerokiej, wyprostowanej, która zaczynając się zaraz za bramą dziedzińcową porządnym mostem rzuconym przez rzekę, w dalekiej perspektywie łączyła się z gościńcem. Dwie małe oficynki, umieszczone w równej odległości od domu, symetrycznie zaokrąglony dziedziniec, stosując się drobnością rozmiarów do niewielkiego korpusu. Obie równie jak dom pociągnięte były zewnątrz żółtym kolorem[22].

Dopełnienie powyższego opisu stanowi z kolei pamiętnikarska relacja Kraszewskiego:

> Osowa położona jest piękniej nad inne bliskie osady poleskie; dwór stoi na wzgórku, nad przepływającą w dolinie rzeczką Bereżanką, którą otaczają piękne rozrzucone stare olchy. Na lewo od dworu gaj z dębów, klonów i lip starych, a rozłożystych cudnie się wydaje i osłania nieciekawy widok na jednostajną wstęgę dalszych lasów. W prawo rozciąga się wieś długa, kończąc u młyna i stawni; – ponad wodą stara cerkiewka ocieniona drzewami wychyla swą sczerniałą kopułę. Wszystko to maluje się na tle sosnowych borów opasujących każdy widok tutejszy[23].

Za sprawą powyższych przekazów otrzymujemy opis typowej szlacheckiej posiadłości, może niekoniecznie atrakcyjnej pod względem estetycznym, ale na pewno użytecznej, a ten wzorzec, na co zwrócił uwagę Koehler[24], cechował

21 Na temat spostrzeżeń dotyczących charakterystyki pomieszczeń dworskich, ich estetyki, symboliki i znaczenia barw zob. M. Patro-Kucab, *Rola percepcji zmysłowej w opisie „czasów kontuszowych". Osowa Alojzego Felińskiego we wspomnieniach Ewy Felińskiej z Wendorffów*, [w:] *Zmysły. Aspekty językowo-kulturowe*, red. G. Filip, K. Ożóg i R. Słabczyński, Rzeszów 2017, s. 69–71 oraz H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987.

22 E. Felińska, *Pamiętniki z życia...*, s. 233–234.

23 J.I. Kraszewski, *Wspomnienia Polesia, Wołynia i Litwy...*, s. 25.

24 Zob. K. Koehler, *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej...*, s. 47–49.

domostwa polskiej szlachty. Autorzy traktatów architektonicznych formułowali sugestie dla budowniczych ówczesnych dworków. Architekci zwracali uwagę na bliskość wody (nie tylko dla zaspokojenia biologicznych potrzeb człowieka, ale również dla spławu zboża) oraz miejsce górujące nad okolicą („piękny prospekt") jako gwarant bezpieczeństwa i zdrowia, a więc zasadniczych wartości w życiu ludzkim, które już w czasach starożytnych wymieniał Arystoteles, wypowiadając się na temat stopni dobra i pożytku[25].

Reasumując, należy dopowiedzieć, że w omawianym okresie nie obowiązywał jeden styl wyznaczający dworkową architekturę. Jednak trzeba podkreślić, że dom wybudowany przez Felińskiego skupia z pewnością charakterystyczne dla wiejskiego dworku elementy: niewielki budynek, centrum, które wypełniała sala reprezentacyjna („porosła" przez rozmaite pomieszczenia do użytku właścicieli), ganek na słupach czy ogród dający możliwość relaksu.

Krajobrazowy przystanek trzeci. OGRÓD

Dopełnienie dworkowej architektoniki przestrzennej z pewnością stanowi ogród jako miejsce ukryte i bezpieczne[26]. Tak przedstawia się on w odtworzeniu Felińskiej:

> Rzeka Bereżanka płynęła o kroków jakich dwieście od domu, nad którą założony był ogród. Trochę drzew owocowych zasadzonych staraniem Alojzego, nie dosięgły były jeszcze bardzo pomyślnego wzrostu, jednak niektóre owoc już rodziły. Było też trochę krzewów i kwiatów [...], wszakże główną ozdobę ogrodu stanowiły drzewa dzikie dające cień rozkoszny. Pomiędzy temi wiły się ścieżki gracowane, a pod rozłożystemi lipami były poustawiane ławeczki, gdzie się odpoczywało po przechadzce, albo przy gawędce używało się świeżego powietrza. Ogród ten łączył się z pasieką, a pasieka przypierała do masy lasu dzikiego tak, że idąc wprzód gracowaniem ścieżkami, potem ścieżką tylko wydeptaną nogą pasiecznika, na koniec ani się postrzegło jak się wchodziło w las duży, nie tracąc cieniu nad głową[27].

Ogród, podobnie jak dworek, poznajemy przede wszystkim jako miejsce przyjemne (jego piękno i zapach pozwalały zapomnieć o troskach, uspokajały serce,

25 Arystoteles, *Retoryka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 93–101.

26 Zob. K. Koehler, *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej...*, s. 106.

27 E. Felińska, *Pamiętniki z życia...*, s. 236–237.

przynosiły zabawę i „dobrą myśl", w końcu umożliwiały duchową kontemplację[28]) i użyteczne (działka zapewniała dworskiej kuchni dostateczną ilość warzyw i owoców). W pamiętnikarskiej relacji opiekę nad nim sprawuje Feliński wraz ze swą małżonką, Józefą i siostrą Teklą. Prezentuje się nam ogród zadbany, pełen kwiatów, krzewów i drzew owocowych. Uwagę zwracają spacerowe alejki (między cienistymi drzewami poprowadzono „gracowane" ścieżki oraz ustawiono ławki dla wypoczynku domowników i gości)[29]. Jego dwustumetrowa odległość od dworku gwarantowała właściwe oświetlenie domu mieszkalnego.

W przytoczonej powyżej relacji pamiętnikarskiej obserwuje się kwestię łączenia ogrodu służącego przyjemności i ogrodu użytkowego. Marcin Cieński przypomina, że zagadnienie to stanowiło przedmiot uwagi wielu teoretyków sztuki ogrodowej, zaznaczając równocześnie istnienie licznych rozbieżności na ten temat. Za Clemensem Alexandrem Wimmerem badacz stwierdza:

> twórczość rokokowa jest pełna pochwał ogrodu użytecznego. W powstających w tym samym czasie wczesnych ogrodach krajobrazowych troszczono się, by połączyć użyteczne i przyjemne. [Joseph] Addison, [...] [William] Shenstone, [Claude-Henry] Watelet, [René-Louis] Girardin i William Mason opowiadali się za optycznym i faktycznym połączeniem pól i łąk z ogrodem [...] w praktyce w swoich posiadłościach. Wszyscy oni oceniali obszary użyteczne jedynie w kategoriach estetycznych, a nie praktycznych[30].

Zważywszy na fakt, że powyższe uwagi znajdują głównie odniesienie do ogrodów magnackich, a ogród Felińskiego reprezentuje jego szlachecką odmianę, łatwo zauważyć, iż pożytek przeplata się z przyjemnością, ta ostatnia zaś często z niego wypływa. Wprost pamiętnikarka nie informuje o ekonomicznym rachunku (zapominając jakby o zasadzie roztropności), a eksponując wdzięk opisywanego miejsca, czyni je równocześnie elementem epickiego wartościowania. Dowiadujemy się bowiem o korzyściach, jakie dawał przedstawiony przez nią

28 O wartości ogrodu jako rodzaju panaceum na ludzkie problemy, dolegliwości natury duchowej i fizycznej zob. K. Koehler, *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej...*, s. 81.

29 Szerzej na ten temat zob. M. Patro-Kucab, *Rola percepcji zmysłowej w opisie „czasów kontuszowych*, s. 72–73.

30 C.A. Wimmer, *Geschichte der gartentheorie*, tłum. M. Cieński. Cyt. za. M. Cieński, *Przyjemności parkowe i ogrodowe w życiu i literaturze polskich oświeconych*, [w:] *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, red. T. Kostkiewiczowa, Warszawa 2011, s. 58.

ogród. Wirydarz nabierał szczególnego charakteru, stając się *loci particularis* – *loci amoeni*.

Zapewne więc dworek poety wraz z ogrodem i oficynami stanowiły trwały element pejzażu Osowy; po pierwsze wespół znamionował je pragmatyzm, a po drugie przynosiły właścicielowi i jego rodzinie nieukrywaną przyjemność wypływającą z ich posiadania.

Krajobrazowy przystanek czwarty. WARUNKI NATURALNE WRAZ Z KULTURĄ ROLNĄ POLESIA I WOŁYNIA

W związku z tym, że urokliwa, aczkolwiek niedochodowa Osowa wymagała coraz to nowych nakładów na rozwój, matka Felińskiego przekazała mu w dzierżawę kolejne wioski – Dołżek[31] i Klepacze[32] w powiecie ostrogskim. Dobra te pozwalały poecie na uprawę i handel zboża[33]. Przeszkodą w tym zakresie okazała się jednak niewystarczająco rozwinięta infrastruktura transportu wodnego. Wówczas nie istniał jeszcze handel odeski. Jedyny kanał dla eksportu zboża za granicę stanowił Bug, ale niestety ten przepływał ponad 20 mil od wspomnianych wiosek[34]. Oznacza to, że ówczesna sytuacja ekonomiczna właścicieli ziemskich na Wołyniu była uzależniona od naturalnych warunków panujących na prezentowanych tu terenach. Wcześniej zwrócono już uwagę, że tutejsze ziemie pokrywały lasy, nieużytki i łąki. Warto dopowiedzieć, że w połowie XIX wieku grunty orne zajmowały około 33% całej powierzchni tamtejszej ziemi[35]. Tadeusz Epsztein, pisząc o ówczesnej uprawie roli, podkreśla:

> Ziemia uprawna była w dużej części marnej jakości, pomijając lepsze gleby znajdujące się w powiecie starokonstantynowskim, w niektórych częściach powiatów: żytomierskiego, zasławskiego, ostrogskiego i krzemienieckiego[36].

31 Zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich...*, t. 2, Warszawa 1881, s. 580; hasło: *Dołżek*.

32 *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich...*, t. 15, Warszawa 1902, s. 82; hasło: *Klepacze*.

33 W tym okresie cena zboża była stosunkowo wysoka (ok. r. 1805 za żyto należało zapłacić 40 zł za korzec; zob. E. Felińska, *Pamiętniki z życia...*, s. 253).

34 Na temat spławu rzek Polesia zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich...*, t. 8, s. 583–584; hasło: *Polesie*.

35 Zob. T. Epsztein, *Ziemianie polscy na Wołyniu w XIX i XX wieku*, „Niepodległość i Pamięć" 2008, nr 27, s. 85.

36 Tamże.

Powyższe stwierdzenia pozwalają na konstatacje dotyczące opisu warunków naturalnych i kultury rolnej. Te można określić jako niekorzystne, niesprzyjające uprawom i tym samym niepozwalające na znaczącą dochodowość. Jako ciekawostkę warto dodać, że wespół negatywne czynniki sprawiały, iż ceny ziemi na tych terenach były ponad dwukrotnie niższe niż w okolicach Podola czy Kijowszczyzny, ale już zadłużenie ziemian wołyńskich plasowało się niżej w stosunku do uprzednio wymienionych terenów.

Krajobrazowy przystanek piąty. LASY

Osowa, która stała się domem poety oraz miejscem gospodarskich zabiegów, nie obfitowała co prawda w urodzajne grunty, ale jednocześnie była zasobna w drewno, na co w pamiętniku zwraca uwagę Ewa Felińska, pisząc:

> [...] las towarny [...] według zdania osób doświadczonych, nie tylko był w stanie opłacić przywiązane spłaty, ale zapłacić szacunek całej wioski. Fabryka zatem leśna w Osowie nie była wynikiem spekulacyj podniecanych upodobaniem, jak raczej wynikiem konieczności, bo trzeba było z lasu wydobyć kapitał ciążący na majątku[37].

W opisywanym okresie obserwuje się duże zapotrzebowanie na drewno okrętowe będące rodzajem wsparcia europejskich marynarek, pobudzonych wojennymi działaniami Napoleona I. Należy także dopowiedzieć, że poza bogactwem zasobów leśnych Osowa leżała niedaleko dwóch spławnych rzek – Horynia i Styru, którymi to dostarczano drewno do Gdańska bądź Królewca. Powodzenie drzewnego interesu uzależniano od obowiązujących w danym roku cen drewna, jakości otrzymanego produktu oraz kosztów transportu. Przykład Felińskiego nie należy do tych, które można by stawiać za wzór innym; w jego przypadku biznes ten nie tylko nie przyniósł poecie oczekiwanych sukcesów, ale co gorsza przysporzył niechlubnych pomówień[38].

Dopowiedzmy na koniec, że w omawianym okresie w *Myślach różnych o sposobie zakładania ogrodów* na osobliwe znaczenie drzew zwróciła uwagę Izabela Czartoryska. Księżna pisała:

37 E. Felińska, *Pamiętniki z życia...*, s. 252–253.

38 Tamże, s. 241–244, 256, 258 oraz J.I. Kraszewski, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy...*, s. 29–30.

> Nie jest to przesadą […] nazywać Drzewa najwspanialszą ze wszystkich ozdób, którymi Ziemia jest okryta. W wielkości nic z niemi równać się nie może. […] musiemy dać pierwszeństwo Drzewom […][39]

Arystokratka swoje uwagi formułowała w odniesieniu do twórczości pochwalnej, warto więc dodać, że w języku polskim „las" odsyła przede wszystkim do jego założenia użytkowego[40] i w tym znaczeniu odnoszą się do niego autorzy przywoływani w niniejszym artykule. Z jednej strony stanowi on komponent prezentowanego krajobrazu, z drugiej zaś jest rodzajem odwołania do części leśnych wykorzystywanych gospodarczo.

Próba rekapitulacji

Krajobrazowa przestrzeń Wołynia i Polesia nie stanowi przedmiotu częstych i szczegółowych badań naukowych. Zaprezentowana w artykule rekonstrukcja jej obrazu w wymiarze literackim i kulturowo-aksjologicznym ogranicza się do kilku płaszczyzn: geograficznych warunków ukształtowania terenu, szlacheckiego dworku, przydomowego ogrodu, pól uprawnych i lasu. Materiał badawczy służący do odtworzenia tych obrazów wyekscerpowano z prywatnej korespondencji oraz pamiętników pochodzących z przełomu XVIII i XIX stulecia. Dla celów analizy i opisu zgromadzonego materiału empirycznego wykorzystano dwie metody badawcze: opisową (skategoryzowano i zaprezentowano komponenty przedstawianego krajobrazu) i konfrontatywną (porównano opisywane elementy wołyńsko-poleskiego pejzażu, odnosząc je do różnych przedstawień). Na tej podstawie nie tylko zostały przybliżone elementy krajobrazu Wołynia i Polesia znamienne dla omawianego przełomu wieków, ale przede wszystkim zauważa się, że zasadniczym punktem opisywanej przestrzeni zawsze pozostaje człowiek. On bowiem za sprawą swych działań kreuje swe otoczenie. Jest to jednak, o czym nie można zapominać, działanie sprzężone, gdyż zajmowany przez człowieka obszar wyznacza równocześnie obraz mieszkańca, który go zajmuje. W opisywanym przypadku

39 I.E. Czartoryska, *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*, Wrocław 1805, s. 1.

40 J. Duma, *Las, gaj, drzewo, dąb w świadomości dawnych Słowian*, [w:] *Las w kulturze polskiej 2, Materiały z konferencji. Gołuchów 14–16 września 2001 roku*, pod red. W. Łysiaka, Poznań 2002, s. 28–29.

nadając mu znamiona *homo oeconomicus*. Spojrzenie na pejzaż wciąż bowiem było zdeterminowane przez „ziemiańską wizję natury”[41].

Bibliografia

Arystoteles, *Retoryka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988.

Cieński M., *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wrocław 2000.

Cieński M., *Przyjemności parkowe i ogrodowe w życiu i literaturze polskich oświeconych*, [w:] *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*, red. T. Kostkiewiczowa, Warszawa 2011.

Czartoryska I.E., *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*, Wrocław 1805.

Dziechcińska H., *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987.

Duma J., *Las, gaj, drzewo, dąb w świadomości dawnych Słowian*, [w:] *Las w kulturze polskiej 2, Materiały z konferencji. Gołuchów 14–16 września 2001 roku*, pod red. W. Łysiaka, wyd. 1, Poznań 2002.

Epsztein T., *Ziemianie polscy na Wołyniu w* XIX *i* XX *wieku*, „Niepodległość i Pamięć” 2008, nr 27.

Felińska E., *Pamiętniki z życia*, t. 1, Wilno 1858.

Feliński A., *Listy Felińskiego do Michała Wyszkowskiego*, [w:] tegoż, *Dzieła. Wydanie nowe*, t. 2, Wrocław 1840.

Karpiński A., *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*, Wrocław 1983.

Kitajczuk M., *Burzliwe dzieje Polesia*, Wrocław 2002.

Koehler K., *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej*, Kraków 2005.

Kraszewski J.I., *Osowa Felińskiego*, [w:] tegoż, *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*, t. 1, Wilno 1810.

Lejman J., *Człowiek a przestrzeń – przebywanie w przestrzeni (o filozofii „spacjocentrycznej” uwag kilka)*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2013, t. 9.

Nalepa M., *„Płyną godziny pomiędzy nadzieją i bojaźnią czułą”. Polityczne i egzystencjalne rany Polaków epoki porozbiorowej. Studia i teksty*, Rzeszów 2010.

Patro-Kucab M., *Rola percepcji zmysłowej w opisie „czasów kontuszowych”. Osowa Alojzego Felińskiego we wspomnieniach Ewy Felińskiej z Wendorffów*, [w:] *Zmysły. Aspekty językowo-kulturowe*, red. G. Filip, K. Ożóg i R. Słabczyński, Rzeszów 2017.

Rolnik D., *Portret szlachty czasów stanisławowskich, epoki kryzysu, odrodzenia i upadku Rzeczypospolitej w pamiętnikach polskich*, Katowice 2011.

41 Por. A. Karpiński, *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*, Wrocław 1983.

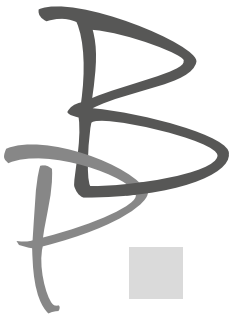
Roskal Z., *Koncepcje przestrzeni w nauce i filozofii przyrody*, „Roczniki Filozoficzne" 2008, t. 56, nr 1.

Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, wydany pod red. B. Chlebowskiego, W. Walewskiego, według planu F. Sulimierskiego i z pomocą zgromadzonych przez niego materiałów, t. 2, Warszawa 1881.

Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, wydany pod red. B. Chlebowskiego, przy współudziale od połowy tomu 6. J. Krzywickiego, według planu F. Sulimierskiego, t. 15, Warszawa 1902.

Żbikowski P., *Komentarz historycznoliteracki* do: K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie. Rękopiśmienna wersja poematu w pięciu pieśniach*. Tekst odnalazł, opracował, uwagami wstępnymi oraz komentarzem historycznoliterackim opatrzył P. Żbikowski. Skolacjonowanie tekstu, objaśnienia rzeczowe, filologiczne i historyczne M. Nalepa, Kraków 2000.

Żbikowski P., *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007.



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.743
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Zbigniew Kaźmierczak*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000-0002-9012-2516

Wiersz *Ach! cóż nieszczęśliwy znaczę na tym świecie* Erazma Słowackiego – próba kulturowo-teodycealnej interpretacji[1]

"Ah! What Poor Me in this World" by Erasmus Słowacki – Cultural and Theodicean Interpretation of the Poem

Abstract: The article combines two elements in the interpretation of Erasmus Słowacki's poem "Ah! What Poor Me in this World": the cultural and the theodicean. Granted, not all major theodicean concepts are included in the poem by the poet himself, and neither can they be applied to it in the act of interpretation. Theologically speaking, however, it is possible to see in the poem a theodicean concept of divine recompense for the evil suffered (an example is the recompense given to Job after the trial he was subjected to). The possibility of seeing compensation stems from the observation that his tragedy (the loss of his ten children) was too great for the poet to still be able to write literarily complex works of a public nature about it (and the poem in question is such a work). The fact that he writes about it, and in this way, proves that a specific mental and emotional healing process has started in him, which can perhaps be seen as a manifestation of the beginning of the process of restitution. Part of it is a reconsideration of one's future, an increased sense of power, an attempt to contact dead children (which could prove the poet's opening to a theistically oriented process

* Zbigniew Kaźmierczak – dr hab., prof. UwB, pracuje w Instytucie Filozofii Uniwersytetu w Białymstoku; autor m.in. książki *„Teraz tańczy przeze mnie jakiś bóg". Projekt kultury intymnej* (2021).

1 Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pod nazwą *Kontynuacja krytycznych edycji wybitnych, zapomnianych dzieł XIX-wiecznej polskiej literatury romantycznej w Naukowej Serii Wydawniczej „Czarny Romantyzm" w XII tomach*, realizowanego w latach 2018-2022 (nr rej. projektu 11H 17 0222 85)

of experiencing miracles), a belief in the existence of non-material reality (and thus, indirectly, a recognition of the possibility of meeting dead children after death).

Keywords: Polish culture, 19th-century literature, Erasmus Słowacki, theodicean interpretation, poetry.

1.

Wiersz *Ach! cóż nieszczęśliwy znaczę na tym świecie* Erazma Słowackiego (1781–1839)[2] to utwór wysoce osobisty, gdyż mówi o utracie własnych dzieci poety. Wiemy skądinąd, że utracił on dziesięcioro dzieci (wieku dorosłości dożyli jedynie syn Władysław, przyszły samobójca, oraz córka Felicja). Wiersz jest więc wyjątkowy w tym sensie, że mamy większą niż w odniesieniu do innych utworów literackich pewność, że istnieje w nim związek z realną rzeczywistością ponad i poza stylizacjami literackimi.

Ta zasadnicza ufność, będąc przesłanką tego artykułu, nie może być jednak bezwarunkowa: szczerość Erazma Słowackiego, podobnie jak każdego autora występującego w sferze publicznej, należy traktować zawsze przynajmniej *cum grano salis*[3]. Powstaje bowiem pytanie, do jakiego stopnia wytwory kultury publicznej – a jego wiersz do bycia tworem kultury publicznej ewidentnie aspiruje (choć, jak wiadomo, nie został faktycznie przez niego opublikowany) – są w stanie wyrażać osobiste czy intymne stany ducha danej jednostki. Na przykład, intensywna radość czy poczucie sukcesu nie mogą na pewno być wyrażone w całej swojej pełni, gdyż staną się natychmiast przedmiotem zawiści, która zniszczy kontakt społeczny, a więc tym samym podważy sam sens pisania utworu. Takiego zniszczenia kontaktów międzyludzkich większość autorów, podobnie jak większość ludzi, będzie unikać. Intensywne cierpienie – podobnie jak wszelkie, zwłaszcza nietypowe postaci słabości – wyrażone w kulturze publicznej narażone jest z kolei na niezrozumienie i bycie dobrą podstawą do własnej autodegradacji tego, kto je wyraża, z powodu permanentnej rywalizacji cechującej tę kulturę. (Nikt bowiem nie zapomina o tym, że „nieszczęście bliźniego cieszy przyjaciół i wrogów”[4]). W konsekwencji, jak się wydaje, dzieła kultury publicznej nie są w stanie z natury wyrażać ani jednego, ani drugiego.

2 Zob. E. Słowacki, *Ach! cóż nieszczęśliwy znaczę na tym świecie*, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. i red. tomu Ł. Zabielski, wprowadzenie Ł. Zabielski, W. Korotkij, J. Ławski, Białystok 2020.

3 Na temat ograniczeń kultury publicznej zob. Z. Kaźmierczak, *„Teraz tańczy przeze mnie jakiś bóg”. Projekt kultury intymnej*, Białystok 2021.

4 F. de la Rochefoucauld, *Maksymy i rozważania moralne*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2003, aforyzm 521.

Nasuwa się również inne spostrzeżenie odpowiednie do natury wiersza Erazma Słowackiego. Otóż niemożność wyrażenia intensywnego cierpienia jawi się jako pewna niemożliwość również dlatego, że kiedy człowiek rzeczywiście mocno cierpi, to chyba nie ma głowy do tego, aby o tym jeszcze pisać utwory literackie. Jest bardzo wątpliwe, czy człowiek mocno cierpiący jest w ogóle zainteresowany tym, aby raportować społeczeństwu o wewnętrznej zawartości swojego ducha.

Dlatego jest zrozumiałe, że kultura publiczna ma istotne trudności z tym, aby **pomóc swoim odbiorcom w rozumieniu ich cierpienia.** Przykładem pokazującym te trudności jest świadectwo Jeana Améry'iego, belgijskiego pisarza pochodzącego z Austrii, który dostrzegł, że kultura, która go tak fascynowała w przedobozowym życiu, **nic nie znaczyła w interpretacji jego życia w obozie** Auschwitz, którego był więźniem:

> Wynieśliśmy stamtąd [z obozu – Z.K.] mianowicie niezachwianą już teraz pewność, że **intelekt to w znacznym stopniu po prostu ludus** i że nie jesteśmy nikim innym, czy raczej przed trafieniem do obozu nie byliśmy nikim innym, **jak tylko *homines ludentes***. Dzięki temu pozbyliśmy się po części **poczucia wyższości, metafizycznego zadufania,** ale też niekiedy i naiwnej radości ducha i **poczucia fikcyjnego sensu życia**[5].

A zatem rodzi się pytanie dotyczące tego, **jak bardzo adekwatnie** w *Ach! cóż nieszczęśliwy znaczę na tym świecie* wyraża Erazm Słowacki swoje uczucie najwyższego rodzaju rozpaczy. Gdyby założyć, że to, o czym pisze, jest odczuciem cierpienia osłabionym, w dużym stopniu przefiltrowanym przez wspomnienia i przez pewien komfort, który pozwala mu w tym momencie na układanie wiersza, dbanie o liczbę sylab, rytmy i rymy, być może byłyby możliwe, a nawet wskazane takie interpretacje jego utworu, które **w ogóle nie musiałyby koncentrować się** na wyrażonym cierpieniu? W takim ujęciu interpretacje te pomniejszały wagę cierpienia, a zarazem nie straciłyby w najmniejszym stopniu kontaktu z rzeczywistą materią tego wiersza. Czy z powodu względnej autentyczności wytworów kultury publicznej mielibyśmy prawo iść nawet tropem Montaigne'owskiego, zdystansowanego stosunku do

5 J. Améry, *U granic umysłu*, [w:] *Poza winą i karą. Próba przełamania przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007, s. 60; podkr. moje – Z.K.

zmarłych dzieci? (Montaigne pisał, że nie wie nawet dokładnie, ile jego dzieci zmarło[6]).

Być może nie ma podstaw do aż tak daleko idących interpretacji. Wyprowadźmy więc następujące konkluzje z poczynionych obserwacji: wiersz Słowackiego nie jest być może pisany **z samego centrum poczucia nieszczęścia, jakie faktycznie się wydarzyło**, ale daje świadectwo nieszczęścia, które zajmuje naszą uwagę, wnikliwość naszego umysłu i wrażliwość naszego serca. Druga usprawiedliwiona konkluzja brzmiałaby, że wiersz nie tyle przez swoją treść, co przez okoliczności powstania (przefiltrowanie przez wspomnienia, jakiś względny komfort pozwalający pisać tak złożony utwór literacki itd.) zakładałby, że jest on na równi świadectwem wielkiego nieszczęścia, co występującego już po tym nieszczęściu, już jakoś **post-nieszczęsnego**, **uzdrowieńczego ruchu myślowo-emocjonalnego**, jakiego dokonuje Słowacki czy też jaki dokonuje się samoczynnie w Słowackim.

Jak więc widzimy, to, co z literackiego punktu widzenia może być traktowane jako skaza (brak pełnej adekwatności między tym, co wyrażane, a tym, co wyrażone), z duchowego punktu widzenia może być traktowane jako walor. Natura aktu publicznego, jakim jest również omawiany wiersz, zdradza nam, że jesteśmy właśnie świadkami pewnego procesu uzdrowieńczego, procesu, w którym autor *de facto* odchodzi od poczucia totalnego nieszczęścia i zmierza w kierunku większego spokoju – mimo że pisze o totalnym nieszczęściu. Jak zobaczymy, ta myśl okaże się jedną z kluczowych dla interpretacji przez nas w tym artykule zaprezentowanej.

2.

Przyjrzyjmy się jednak najpierw wierszowi Erazma Słowackiego nade wszystko jako świadectwu nieszczęścia. Jako taki wiersz ten daje impuls do refleksji zwanej tradycyjnie teodyceą. Autor zaprasza nas do takiej refleksji przez apostrofę do Boga znajdującą się na początku wiersza, początku, w którym powiada również o tym, że to Bóg „zabrał” mu dzieci z tego świata:

> Wielki Boże! niegodnym więc byłem tych dzieci,
> Gdyś zabrał te Anioły, w młodości ich kwiecie –
> (w. 3–4).

6 „Straciłem wszelako także w pierwszym ich niemowlęctwie dwoje albo troje dziatek, jeśli nie bez żalu, to przynajmniej bez szemrania”. M. Montaigne, *Próby*, tłum. T. Boy-Żeleński, tinyurl.com/bp57-kaz-1 [dostęp: 22.08.2022].

Teodycea to refleksja nad kwestią, jak jest możliwe, aby nieskończenie dobry i wszechmocny Bóg dopuszczał istnienie ogromnego, niezrozumiałego, najwyraźniej bezsensownego zła. W innym sformułowaniu mówi się, że celem teodycei jest usprawiedliwienie Boga w obliczu zła istniejącego na świecie (od gr. *theos* – bóg oraz gr. *dike* – sprawiedliwość).

3.

Oczywiście, nietrudno nie zauważyć, że teodycealna interpretacja może być w ogóle szerzej rozwijana, gdyż u jej podstaw leżą określone przesłanki, często nieujawnione, które wywodzą się z instytucjonalnej religii, w jakiej kultura Zachodu funkcjonuje czy znacząco funkcjonowała. Takimi przesłankami jest właśnie przekonanie, że Bóg jest rzeczywiście absolutnie dobry i całkowicie wszechmocny – przekonanie, które ściśle rzecz biorąc, występuje jedynie w monoteizmie. Jeżeli zabrakłoby czegoś w jednym lub drugim atrybucie Boga – na przykład gdybyśmy powiedzieli, że Bóg jest mocny, ale nie wszechmocny albo dobry, ale nie nieskończenie dobry – problem teodycei **zostałby natychmiast rozwiązany**, a może raczej **anulowany**. Moglibyśmy wówczas powiedzieć, że zło toczy się na świecie z powodu tych braków w atrybutach boskich. Refleksje na ten temat mogłyby zostać zakończone, a rezultat naszych poszukiwań okrzyknięty jako poznawczy (choć niekoniecznie religijnie interesujący) sukces.

4.

Opis zawarty w wierszu Erazma Słowackiego ujawnia pewne struktury antropologiczne, które w wyniku tego nieszczęścia uświadamiane są autorowi i nam samym z większą jasnością.

Pierwsze spostrzeżenie dotyczy faktu, iż człowiek jest człowiekiem także **przez swoje plany, przez swoje otwarcie na przyszłość**. W wypadku Słowackiego nieszczęście polega między innymi na tym, że plany, które wiązał ze swoimi dziećmi, runęły wraz z ich śmiercią. Nieszczęście to nie było jedynie negacją planów, ale daleko posuniętą **degradacją jego bytu**[7].

7 „Jam pięknymi Różami dom własny ozdobił / Jam sobie Towarzystwo lube usposobił, / Kierując ich zdaniami niebaczny sądziłem, / Że wiek późny przebędę w Ich zebraniu miłem / Że ich Cnoty rozwite, Ich rozsądku płody / Będą rodzajem pewnej, prac moich nadgrody!" (w. 5–10). Zauważmy, że kiedy Hiob mówi o swoim nieszczęściu, również ujmuje je w kategoriach negacji planów, jakie żywił: „Zaiste, oczekiwałem szczęścia, a przyszło nieszczęście, wyglądałem światłości, a nastała ciemność" (Księga Joba, 30, 26). Biblia cytowana w tym artykule według tłumaczenia Biblii Warszawskiej: *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Nowy Przekład*, tłum. Komisja Przekładu Pisma Świętego, Warszawa 1975.

Drugą strukturą antropologiczną, którą ujawniło nieszczęście i zarazem którą boleśnie zlikwidowało, było poczucie mocy. W ujęciu Erazma Słowackiego poczucie mocy płynęło właśnie z faktu posiadania dzieci. Słowacki wskazuje na jego podobieństwo z poczuciem mocy żywionym przez przywódców politycznych (w. 71–74). Następnie, całkiem niespodziewanie i – można rzec – z brutalnym autokrytycyzmem ową moc panowania nad światem wiąże istotowo z niegdysiejszą własną „dumą” i „chwałą” posiadania dzieci (w. 75–78).

5.

Przytoczmy najważniejsze koncepcje teodycealne, które występowały w dziejach idei, koncepcje, w świetle których można by interpretować myśli zawarte w wierszu Erazma Słowackiego. Na czele koncepcji teodycealnych znajduje się teoria **kary**, teoria wszechobecna w świętych księgach, stanowiąca sedno chrześcijańskiej idei Odkupienia: cierpi się, ponieważ cierpienie jest karą za grzechy. Pewnym wariantem tej teorii jest rozpowszechniona w hinduizmie czy buddyzmie, ale też popularna na Zachodzie, oparta na koncepcji reinkarnacji teoria karmy[8]. Wśród rozmaitych prób odpowiedzi na problem zła pojawia się również w dziejach myśli ludzkiej odpowiedź podobna do tej z *Księgi Hioba*: Bóg zadaje niekiedy człowiekowi cierpienie, gdyż pragnie go **wypróbować**. Koncepcja cierpienia jako próby odgrywa znaczącą rolę w islamie. Ważna w *Księdze Hioba* jest również idea **rekompensaty**, która w księdze tej dopełnia koncepcję zła jako próby: ostatecznie, dlatego że zachował wierność wobec Boga, Hiob otrzymuje ponownie, i to nawet w dwójnasób (Job 40, 10), wszystko, co utracił: zdrowie, dzieci i majątek. Rekompensata ta może być traktowana w połączeniu z innymi argumentami (związanymi z koncepcją zła jako próby bądź inną). Można też wspomnieć o teodycei wywodzącej się od Ireneusza z Lyonu (Ojca Kościoła z II wieku), a popieranej przez współczesnego filozofa Johna Hicka, iż zło jest **niezbędnym warunkiem rozwoju etyczno-duchowego człowieka** (streszcza się ona w tezie, że gdyby człowiek nie cierpiał, nie miałby okazji do kształtowania w sobie cnót)[9]. Główna współczesna nauka Kościoła katolickiego o sensie cier-

8 Według Pew Research Center tylko 40 procent hinduistów w Indiach wierzy w reinkarnację (tinyurl.com/bp57-kaz-2 [dostęp: 11.12.2021]), ale 33 procent dorosłych, uważających się za chrześcijan Amerykanów również wierzy w reinkarnację (tinyurl.com/bp57-kaz-3 [dostęp: 11.12.2021]).

9 Zob. np. S. Vicchio, *Theodicy in the Christian Tradition: A History*, Dorrance Publishing, 2020, s. 42–57.

pienia – głosząca „odkupieńczy” sens cierpienia, tzn. to, że sensem cierpienia ludzi jest cierpieć za grzeszników[10] – nie musi być tutaj brana pod uwagę, gdyż w czasach Erazma Słowackiego nie została jeszcze sformułowana: ani w pismach teologów, ani w dokumentach kościelnych[11].

6.

Kiedy czytamy pierwsze zdania *Ach! cóż nieszczęśliwy znaczę na tym świecie*, pojawia się w nas jednak najpierw inna, bardziej spontaniczna, bardziej popularna „teodycea”. Teodycea ta jest równie uniwersalna, co uniwersalnie nieobecna w wykazach koncepcji teodycealnych w księgach teologicznych czy filozoficznych. Polega ona na **panicznym odruchu ucieczki** – na tym samym odruchu, jaki wywołują w nas spotkania z chorymi, widok szpitali czy podejrzenia odnośnie do symptomów możliwych chorób u siebie i bliskich. Ów paniczny odruch ucieczki w przypadku naszego stosunku do wiersza Słowackiego jest szczególnie spontaniczny, gdyż, jak zostało powiedziane, wiersz ten jest uderzający przede wszystkim jako świadectwo tego, co naprawdę się wydarzyło, a nie jako literacki świat wyobrażeń dotyczący fikcyjnych wydarzeń lub tego, co mogłoby się wydarzyć.

Ta popularna „teodycea”, o której mowa, wymaga od nas, aby odejść od tego tekstu jak najszybciej, nie zajmować się nim, nie wmyślać się empatycznie w stopień nieszczęścia, które wyraża, ale wrócić do zwyczajnego biegu codziennych spraw, w których i poprzez które można by o nim i jemu podobnych nieszczęściach zapomnieć. Zapominając, można by postarać się powrócić do uczucia, że egzystencja ludzka nie jest „taka zła”, że, „wszystko dobrze zważywszy”, życie jest akceptowalne, że życie nie jest zagrożone przez jakieś niewyobrażalne nieszczęście i że Bóg, ostatecznie, nad nami pomimo wszystko czuwa.

Ta pierwsza, spontaniczna teodycea potwierdza intuicję, że człowiek to *homo supprimens*, istota tłumiąca, tłumiąca nade wszystko **zagrażające mu w zasadzie w każdej chwili możliwe zło, łącznie ze śmiercią.** Jak łatwo się domyśleć, mówimy o stłumieniu, które wykracza daleko poza typowe Freudowskie stłumienie, będące w świetle tego szerszego, egzystencjalnego stłumienia, o którym tutaj mowa, niemal banałem.

10 Jan Paweł II, *Salvifici doloris. O chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*, Wrocław 2001.

11 Zob. Z. Kaźmierczak, *Jan Paweł II w labiryncie ciała*, Warszawa 2014, s. 145–202.

„Życie ludzkie jest niemożliwe. Ale tylko nieszczęście pozwala to odczuć”[12] – powiedziała Simone Weil. Jej intuicja jest trafna: o ile cierpimy, o ile nieodwołalnie cierpimy, to ta część życia, która dotknięta jest cierpieniem, jest niemożliwa. Ale niemożliwe jest również życie obarczone stałą świadomością, iż cierpienie, wielkie, a nawet niewyobrażalnie wielkie cierpienie, może w każdej chwili nadejść.

W tym świetle dopuszczalne byłoby niestety stwierdzenie, że życie **– tak jak je zwyczajnie doświadczamy – jest możliwe pod warunkiem samookłamywania się**: spontanicznego przyjęcia postawy nieprawdomówności wobec samego siebie, nieprawdomówności, w której nie możemy mówić samym sobie całej prawdy o opcjach egzystencjalnych, jakie stoją przed nami otworem[13].

7.

Musimy być wyrozumiali wobec tej popularnej, „panicznej teodycei”, tej *theodicea pauperum*, gdyż, niestety, *pauperes*, biedni, jesteśmy wszyscy.

Ale być może potrafimy dokonać czegoś bardziej pozytywnego obok i ponad tę ucieczkę i stłumienie? Być może wiersz Erazma Słowackiego mógłby nam posłużyć jako dobra okazja, jako kolejna dobra okazja do tego, aby zbliżyć się do kwestii fundamentalnej życia religijnego, tzn. właśnie do kwestii zła?

Jesteśmy bowiem przecież biedni i jesteśmy gatunkiem *homo supprimens* również dlatego, że **trudno nam znaleźć odpowiedź na pytanie o sens zła**. Cierpimy zatem także dlatego, że – jak Erazm Słowacki – nie znamy odpowiedzi, dlaczego cierpimy.

Założeniem tego stwierdzenia jest naturalnie wcale nieoczywiste przekonanie, że prawdziwej odpowiedzi na pytanie o sens zła warto szukać, gdyż odpowiedź ta **faktycznie by nas pocieszyła**, że nie przygnębiłaby nas tak samo – a może bardziej – jak przygnębiają doświadczane zło i lęk przed możliwym złem. Przekonanie to właśnie nie jest oczywiste. Nie możemy być pewni, czy przypadkiem – niczym odpowiedź Sylena królowi Midasowi o tym, co jest najlepsze dla człowieka (najlepsze jest się nie urodzić, a kiedy się urodziło, jak najszybciej umrzeć) – odpowiedź na pytanie o sens zła nie byłaby źródłem

12 Cyt. za: C. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 78.

13 Korespondowałoby to stwierdzenie jakoś z myślą Nietzschego: F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Warszawa 1911, aforyzm 110.

kolejnego, jeszcze większego cierpienia. Może właśnie, patrząc z domniemanego **opatrznościowego** punktu widzenia, dlatego nie znamy sensu cierpienia, bo tak jak myśl o możliwym cierpieniu, adekwatna wiedza **o sensie cierpienia byłaby tak straszna, że uniemożliwiłaby już dalszy proces życia –** że pogrążyłaby nas **ostatecznie w swoistym paraliżu życia?**

8.

Nie wiadomo zatem, czy **najlepszą dostępną nam teodyceą nie jest właśnie brak wszelkiej prawdziwej teodycei**. Ujmijmy więc rozmowę o sensie zła w tym kontekście, który nas do tej rozmowy **koniecznie zobowiązuje**. Jest nim wspomniany kontekst tezy o istnieniu dobrego i wszechmocnego Boga. Jeżeli rozmowa o tak rozumianym Bogu **ma jakikolwiek sens** – a przecież, jak wiadomo, nie tylko ma sens, ale należy do **zbioru rozmów najważniejszych** – to wydaje się **rzeczą absolutnie niezbędną, aby toczyła się w łączności z rozmową o sensie zła**. Jeżeli bowiem nie wyjaśniamy, dlaczego istnieje zło, to dlaczego ogłaszamy, że Bóg jest nieskończenie dobry i mocny? Przecież zło, zwłaszcza tak absurdalne, jak w przypadku nieszczęścia Erazma Słowackiego, bardzo wyraźnie sugeruje, że Bóg właśnie nie kieruje światem albo nie jest dobry. Jeżeli błąd mały na początku staje się dużym na końcu, co mogłoby wydarzyć się, jeżeli rozpoczęlibyśmy w tym właśnie rozumowaniu od dużego błędu – od tak dużego błędu?

9.

Bez uwzględniania monoteizmu jako przesłanki myślenia religijnego zło przemienia się z fenomenu filozoficzno-teologicznego w prosty, wcale nie nadzwyczajny fenomen psychologiczny czy socjologiczny[14]. W skład standardowego monoteizmu (podobnie jak teizmu w ogóle) wchodzi natomiast idea wolności

14 Wprawdzie jedna z tez tłumaczących zło, teza o reinkarnacji, nie jest bezpośrednio związana z teizmem jako takim, ale wydaje się, że jest z nim związana **pośrednio**. Prawo karmy, które ma wymierzać sprawiedliwość ludziom w poszczególnych życiach w trakcie ich wędrówki przez kołowrót wcieleń, mimo że jest nieosobowe, **działa przecież jakby było osobą**. Skąd bowiem **nieosobowa część kosmosu** wiedziałaby, jak wymierzać sprawiedliwość? Jeżeli powiedzielibyśmy, że prawo karmy nie wymierza sprawiedliwości w żadnym ludzkim sensie, a jedynie wiąże zło moralne z wynikającym z niego cierpieniem w jakiś inny sposób, to musielibyśmy odpowiedzieć na trudne pytanie, skąd ta część wiedziałaby, jak zamienić zło moralne na zło fizyczne. Skąd ta część kosmosu wiedziałaby, co i jak czynić, aby nie było nadmiaru i niedomiaru cierpienia będącego rezultatem zła moralnego?

– wolności istot ludzkich stworzonych przez wolnego Boga, także wolności niematerialnych duchów, które ludzkiej percepcji zmysłowej są niedostępne. Jeżeli bóstwo jest osobowe – a takie właśnie w teizmie jest bóstwo – to również w ludziach i duchach podkreśla się wolność oraz fakt, że wolne bóstwo interesuje się wolnymi stworzeniami przede wszystkim. W niektórych religiach, takich jak chrześcijaństwo czy islam, wolność staje się przesadnie nawet swego rodzaju „**Absolutem**". Uważa się w nich mianowicie, że korzystając ze swojej wolności, jednostki mogą doprowadzić swój byt do potępienia, które będzie niejako „**absolutne**", **gdyż wieczne**.

Ze względu na nacisk na wolność monoteizm (choć również teizm) rodzi zatem pytanie o winę: „Kto zawinił, że pojawiło się dane zło?". I znowu pojawia się popularna teodycea, niejako drugi rozdział *theodicea pauperum*, dla której jednak – w przeciwieństwie do pierwszego rozdziału – powinniśmy mieć mniej wyrozumiałości.

W ramach tego drugiego, **moralistycznego** rozdziału *theodicea pauperum*, całą winę za **zło, jakie istnieje na świecie, chce się zrzucić wyłącznie na człowieka**: Adama i Ewę, Hitlera, terrorystę, egocentryka, pijaka, jednostkę nieuświadomioną, nieporadną życiowo itd. **Oburzenie moralne na sprawców zła tłumi – czy ma stłumić – niepokój teodycealny**. I tak na przykład, kiedy wydarzy się coś złego jakiemuś dziecku, doznaje się swoistego obniżenia poziomu tego niepokoju, kiedy można wyrazić oburzenie moralne na rodziców dziecka, którzy zawinili, a którzy okazali się dotknięci jakimś nałogiem czy po prostu którzy byli bezmyślni. Oburzenie moralne pozwala się zatrzymać, nie iść dalej w poszukiwaniu przyczyn i nie zadawać sobie pytania, dlaczego nałóg czy bezmyślność rodziców o tak bolesnych skutkach była możliwa z punktu widzenia wszechdobrego i wszechmocnego Boga. Powtarza się w duchu Schillera, że z głupotą nawet bogowie walczą nadaremno („Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens"[15]), żywiąc podświadomie przekonanie, że ma się problem teodycei za sobą.

Dla tego typu teodycei powinniśmy mieć mniej wyrozumiałości, gdyż o ile *theodicea pauperum* w pierwszej postaci rzeczywistości nie zniekształca, lecz od niej ucieka, o tyle ta zniekształca rzeczywistość. Jej fałsz polega na intelektualnej negacji tego, co stanowi centrum monoteizmu i główny punkt

15 Cyt. za: *The Concise Dictionary of Foreign Quotations*, ed. A. Lejeune, London 2001, s. 177.

zainteresowania monoteisty: negacji zainteresowanego ludźmi i ingerującego w ich życie Boga połączonej z uczynieniem ludzi ostatecznymi sprawcami czynów, zwłaszcza czynów przynoszących niezrozumiałe cierpienie.

10.

Również Erazm Słowacki szuka winnych swojego nieszczęścia. Nie szuka jednak winy w innych ludziach. Stwierdźmy najpierw, że nie szuka jej zgodnie ze standardami drugiego rozdziału *theodicea pauperum* w grzechu pierwszych rodziców, co pokazuje również na jego przykładzie, jak małe znaczenie **praktyczne** dla teodycei posiada owo wyjaśnienie biblijne przyczyn pojawienia się zła[16]. Winy nie szuka również Słowacki w ludziach żyjących w jego czasach, co wynika zapewne z faktu, że śmierć jego dzieci wywołana została przez dość powszechną i nieuleczalną w jego czasach gruźlicę. W takiej sytuacji trudno wskazać na jakiś konkretny zbiór ludzi, którzy byliby odpowiedzialni za fakt zachorowania i śmierci jego dzieci. Jak przystało na dusze nieagresywne, Słowacki szuka winy w sobie:

> Ach! cóż nieszczęśliwy znaczę na tym świecie (w. 1)
> […]
> Wielki Boże! niegodnym więc byłem tych dzieci (w. 3).

Poeta obawia się, że ostatecznie on sam był winny ich śmierci, gdyż jego wartość (najwyraźniej nierozumianej w moralnym sensie) była za niska, aby zasłużyć sobie na ich dotrwanie do wieku dorosłości. Słowacki jakby chciał powiedzieć, że wprawdzie jego wartość wystarczyła, aby owe dzieci pojawiły się na świecie, ale nie była dostatecznie duża, aby mogły przeżyć dzieciństwo i dotrwać do wieku dorosłości.

Ale odpowiedź ta nie przynosi mu ukojenia. Jest to oczywiście zrozumiałe, gdyż myśl o własnej bezwartościowości należy nie tylko do myśli niekomfortowych, ale też – w omawianym kontekście nieszczęścia rodzinnego – *de facto* ostatecznie wiarygodnych. Dlaczego bowiem jego bezwartościowość miałaby być większa niż innych rodziców, którzy cieszą się widokiem swoich dzieci aż po kres swojego życia? W ramach idei jednorazowości życia typowej dla monoteistycznych religii odpowiedź na to pytanie jest niemożliwa.

16 Zob. Z. Kaźmierczak, *Jan Paweł II w labiryncie ciała*, s. 203–214.

11.

Jak więc widzimy, Słowacki nie przywołuje koncepcji zła jako kary – koncepcji, jak zostało powiedziane, klasycznej i fundamentalnej dla teologii religii monoteistycznych. Nawet zatem nie odnosi się do ewentualności, że mógłby być winny śmierci swoich dzieci z tego powodu, iż popełnił w przeszłości jakieś zło moralne.

Odrzucenie takiej możliwości wynika zapewne z faktu ogromu nieszczęścia, jakiego doznał. W jego oczach niemożliwe było wyobrażenie sobie, że mógł popełnić aż tak wielkie zło, iż zasługiwałby w efekcie na tak wielkie nieszczęście. W przeciwieństwie do Hioba, nie podejmuje się nawet zatem analizy własnego życia w celu znalezienia grzechów, które ewentualnie mogłyby być podstawą dla tak olbrzymiej kary.

Dodajmy, że scenariusz ukarania go za jakieś przewiny byłby możliwy na gruncie teorii karmy i reinkarnacji – jego wina mogłaby być wówczas rozumiana jako wina zaciągnięta w poprzednim życiu. Ale scenariusz taki również nie jest w ogóle brany pod uwagę przez poetę. Jest to wytłumaczalne być może tym, że pisze swój wiersz w okresie, w którym w Europie nie nadszedł jeszcze czas poważnego zainteresowania się filozofią Wschodu. Nastąpi ono dopiero w II połowie XIX wieku, także pod wpływem entuzjastycznych ocen żyjącego równolegle do Słowackiego Artura Schopenhauera (1788–1860)[17].

12.

Słowacki nie odnosi się również do koncepcji rozumienia zła jak próby. Mimo oczywistego rozpowszechnienia postaci Hioba w kręgu kultury chrześcijańskiej – Hioba, który, jak wiadomo, cierpiał, gdyż był właśnie przedmiotem próby ze strony Boga – nie jest ona w żadnym stopniu dla poety punktem odniesienia.

13.

Nie znajduje również w wierszu Słowackiego zrozumienia koncepcja zła jako niezbędnego warunku do rozwoju moralno-duchowego. Wydaje się, że słusznie. Zło bowiem, jakiego doświadczył Słowacki, byłoby **zbyt dużą lekcją, aby można nadal traktować je jako lekcję**. Byłoby zbyt dużą lekcją odnośnie do

17 Zob. W. Halbfass, *Indie i Europa. Próba porozumienia na gruncie filozoficznym*, tłum. M. Nowakowska, R. Piotrowski, Warszawa 2008, s. 171–202.

właściwego rozumienia życia, moralności czy duchowości, gdyż **niejako pod jej ciężarem** – jak wynika z analizy omawianego wiersza – **znika wartość życia, samo życie jako takie**. Słowacki sądzi, że nie starczy mu czasu, aby zagoić swoje rany:

> Na zgojenie ran moich nie znajdę sposobu (w. 25).

O wyciąganiu jakiejś opatrznościowej mądrości ze swoich ran – mądrości, która wyznaczałaby mu jakąś radykalnie elitarną, niemalże ponadludzką misję – nie ma w ogóle mowy. Sytuacja wielkiego nieszczęścia, które przydarza się rozmaitym ludziom – w tym Słowackiemu – zdaje się adekwatnie pokazywać nieadekwatność koncepcji zła sformułowanej przez Ireneusza z Lyonu.

14.

Dla rozwinięcia teodycealnych wątków w wierszu Erazma Słowackiego ma znaczenie spostrzeżenie, że rozumie on śmierć swoich dzieci jako akty, które zostały dokonane **bezpośrednio** przez Boga. Jak pamiętamy, zwracając się do Boga, powiada:

> Gdyś zabrał te Anioły (w. 4).

Poeta uznaje zatem standardowy, popularny pogląd monoteistyczny, że to Bóg jest **jedynym** zarządcą życia i śmierci: jako taki, wówczas kiedy tego chce, zabiera bądź nie zabiera ludzi na tamten świat.

W tym kontekście wydaje się zarazem **charakterystyczne**, iż Słowacki wprowadza do swojej refleksji drugi obok Boga element o charakterze absolutnym, który również zdaje się być jakoś odpowiedzialny za to, co z jego dziećmi się stało. Tym drugim elementem jest **los**:

> Dziś los z marzeń, i z samej nadziei się śmieje –
> Po tych stratach (w. 16–17).

W wierszu Słowackiego wyrazy „Bóg” i „los” wydają się zamienne. Równie dobrze mógłby więc powiedzieć, że los zabrał mu dzieci, jak i to, że z jego marzeń i nadziei śmieje się teraz Bóg.

15.

Dlaczego twierdzimy, że wprowadzenie idei losu wydaje się w wierszu Erazma Słowackiego charakterystyczne? Otóż twierdzimy tak ze względu na spostrzeżenie, że kiedy traktuje się, jak czyni poeta i wielu wierzących obok niego, Boga jako **bezpośredniego wykonawcę aktów śmierci ludzi, *de facto* depersonalizuje się go.** Depersonalizuje się Boga w ten sposób, że **pozbawia się go cechy fundamentalnej dla bycia Bogiem, a mianowicie dobroci**.

Czy bowiem dobre może być zabijanie, w zależności od tego, kto go dokonuje, Bóg czy człowiek? Jeżeli zabijanie jest niekiedy dobre – wówczas, kiedy dokonywane jest przez Boga – to jaki ma sens etyka, która z natury rzeczy troszczy się o to, aby nie niszczyć w człowieku niczego: nie tylko życia, ale też poczucia wartości, godności, wolności, które to wartości wszystkie są wyrazem życia? Jeżeli zabijanie przez Boga jest dobre, to doznają destrukcji podstawowe intuicje etyczne – jeżeli według Ewangelii mamy naśladować Boga („Bądźcie wy tedy doskonali, jak Ojciec wasz niebieski doskonały jest”, Mt 5, 48), to również my powinniśmy mieć prawo zabijania według naszego uznania. Jeżeli Bóg ma prawo do „zabierania do siebie”, tak jak uzna za słuszne, to czy również my nie powinniśmy mieć prawa do podobnych aktów?

Depersonalizacja dokonuje się w ten sposób, że jeżeli Bóg nie czyni dobra, to znaczy, że nie ma woli czynienia dobra, a jeżeli nie ma woli czynienia dobra, to może oznaczać, że **albo jest demoniczny, albo w ogóle nie ma woli.** Pierwsza opcja jest zbyt straszna i zbyt radykalna, aby ją w ogóle rozważać: odwraca większość światopoglądów teistycznych i monoteistycznych do góry nogami, światopoglądów przecież afirmujących Boga i życie. Wraz z nimi odrzuca szacowne tradycje kulturowo-religijne żywione przez ogół społeczeństwa i będące przedmiotem edukacji dzieci i młodzieży.

Druga opcja jest zatem bardziej akceptowalna. W jej świetle zatem jeżeli Bóg mógłby zabijać, a więc postępować w gruncie rzeczy niemoralnie, to nie różniłby się niczym specjalnym od bezosobowej siły, której sedno polega jedynie na tym, że ma moc znacznie przekraczającą ludzkie możliwości, moc funkcjonującą poza dobrem i złem.

16.

Warto jednak podkreślić, że owo *implicite* zrównanie Boga z losem nie jest wcale nieuchronne. Nie mamy zamiaru udzielać Słowackiemu poniewczasie dobrych

rad, ani tym bardziej osądzać go – tym bardziej, że rozważania tu prezentowane mają z natury rzeczy charakter hipotetyczny. Popatrzymy na kwestię bardziej teoretycznie. Otóż wydaje się, że depersonalizacja Boga, której jesteśmy świadkami w wierszu Erazma Słowackiego, **wynika ostatecznie z myślenia**, które nie przyjmuje duchowego elementu odpowiedzialnego za zło, **niezależnego** od Boga – **mianowicie diabła**.

W tradycyjnym, także chrześcijańskim monoteizmie diabłu przypisuje się raczej głównie funkcje moralne – jest on mianowicie kusicielem. Jest tak, mimo że zło w postaci cierpienia i śmierci pojawiło się na ziemi, zdaniem chrześcijaństwa, jako rezultat upadku moralnego, u którego źródeł leżał właśnie diabeł. Ale od tego momentu rola diabła jako twórcy cierpienia, choroby i śmierci w myśli chrześcijańskiej radykalnie się jednak zmniejsza. Wierzy się, że wprawdzie to on był powodem pojawienia się tych stanów na ziemi, ale odtąd zarządzaniem nimi zajmuje się już tylko Bóg. On jedynie więc „zabiera” bądź nie „zabiera” ludzi do siebie.

Nie ma już więcej diabeł udziału w dziele destrukcji bożego stworzenia, nawet jeżeli przyjmowałaby ona formy, które chętnie określilibyśmy jako „demoniczne”, np. w przypadku nieszczęścia w rodzinie Erazma Słowackiego. Wynika to zapewne z uogólnionego przekonania o dobroci stworzenia w ogóle – przekonania, które jest ważnym elementem argumentacji na rzecz religii, na rzecz składania Bogu dzięki za pięknie i dobrze ukształtowany świat. Nie można by bowiem promować religii czy wręcz czynić ją podstawą kultury danego plemienia czy narodu (a taka procedura w większości społeczeństw jest uniwersalna), jeżeli podkreślałoby się, że ten świat nie jest dość piękny i dobry. Jeżeli nie byłby dość piękny i dobry, to być może przez niejednego człowieka mógłby zostać osądzony jako bardzo brzydki i bardzo zły. Wówczas jednak, jak widzimy, ortodoksja zbliżyłaby się do gnostyckiej herezji, a materialne życie na ziemi i reprodukcja – o wspieraniu przez religię danego społeczeństwa i jej władzy nie wspominając – straciłyby jakikolwiek sens. W takim kontekście ostatecznie zamazuje się dogmatycznie określona teza o diabelskim pochodzeniu śmierci i cierpienia u zarania dziejów bytu stworzonego.

Mamy więc do czynienia z interesującą **nierównowagą**: według chrześcijaństwa na początku istnienia świata to szatan właściwie wpłynął **bardzo istotnie** na jego kształt, gdyż z jego poduszczenia poprzez pośrednictwo pierwszych ludzi **pojawiają się na ziemi cierpienie, choroby i śmierć, a ostatecznie samo przemijanie** (przemijanie jest naturalnie integralnym elementem

śmierci). Odtąd diabeł jednak nie ma już szczególnego wpływu na to wszystko, gdyż zarówno dobrymi, jak i wszelkimi złymi rzeczami, zarządza jedynie Bóg. Odtąd diabeł zajmuje się jedynie moralnością, aktywnością o znacznie zmniejszonym formacie.

Ograniczenie jednak destrukcji ontologicznej diabła jedynie do początku istnienia ludzkości oznacza, że wszelkie dokonywane historycznie i dzisiaj zarządzenie cierpieniem i śmiercią **musi być faktycznie przypisane jedynie Bogu** – nawet jeżeli dotyczy wydarzeń tak monstrualnych, jak te w rodzinie Erazma Słowackiego. Jeżeli bowiem nie diabeł, to któż inny niż Bóg mógłby na gruncie dokonywać tak fundamentalnych dla istnienia aktów? Jak widzieliśmy, również poeta przypisuje zarządzanie śmiercią jedynie Bogu, a więc jego myślenie jest podobne do myślenia najbardziej rozpowszechnionego wśród monoteistów.

17.

Zauważmy jednak, że gdyby przyjąć, że diabeł jest nie tylko początkowym, ale wciąż **aktualnym destruktorem stworzenia** i to nie tylko poprzez grzech, ale również **bezpośrednio i ontycznie**, jako bezpośrednie źródło zarówno śmierci w ogóle, jak i strasznych chorób i strasznej śmierci, zwłaszcza śmierci przedwczesnej i tak eskalowanej jak w rodzinie Erazma Słowackiego, **wówczas pojęcie Boga nadal zachowałoby aspekt dobroci**, a Bóg nie musiałby zamieniać się w los. Słowacki jednak tego nie przyjmuje, w konsekwencji zmuszony jest uznać, że to Bóg bezpośrednio chciał, aby jego dzieci umarły – że było wyrazem **bezpośredniej, pozytywnej woli Boga,** aby „zabrać” je do „siebie” i że w konsekwencji niezbyt różni się on od tego, co powszechnie nazywa się „losem”.

18.

Ktoś mógłby powiedzieć, że zabieg przypisania destrukcyjnych aktów diabłu niczego nie zmienia: gdyby uznać bezpośrednie sprawstwo diabła w tworzeniu nieszczęścia, to i tak nie uchroni się Boga przed zarzutami o brak dobroci. Skoro bowiem Bóg jest wszechmocny i na takie sprawstwo pozwala, to musi wziąć odpowiedzialność za to, co czyni diabeł. Jeżeli ojciec jest w stanie obezwładnić napastnika atakującego dziecko, a tego nie czyni, powinien zostać oskarżony o współudział w zbrodni na swoim dziecku.

Trzeba przyznać, że rozumowanie zarzucające Bogu współudział w złu jest logiczne i jest zwyczajną, dość mocną bronią rozlicznych ateistów. Stoi jednak

w opozycji do tego, co jest **podstawą wszelkiego sensownego mówienia o Bogu, zajmowania się w ogóle tematem Boga**: stoi mianowicie w opozycji do **religijnego (mistycznego, duchowego) doświadczenia**.

Tymczasem wydaje się, że rozmawianie o Bogu poza kontekstem tego doświadczenia może nie jest całkiem bezsensowne, ale jest **wysoce bezsensowne**. Bez doświadczenia religijnego zajmowanie się tematem Boga jest intelektualną rozrywką poważnymi tematami, procesem czysto zewnętrznym wobec sfery duchowej, jest rozpracowywaniem hipotezy, na rzecz której i przeciw której można stawiać niekończące się łańcuchy argumentów (z których większość, niestety, będzie bardziej skuteczna w dowodzeniu niemocy czy braku dobroci w Bogu). Bez doświadczenia religijnego nie ma sposobu, aby w ogóle stwierdzić istnienie Boga, gdyż, jak wiadomo, dla zmysłów jest w zwyczajnym porządku rzeczy niedostępny. Bez przeżycia doświadczenia religijnego rozmowa o Bogu jest wysoce bezsensowna, gdyż rozmówcy najprawdopodobniej nie mają wówczas w ogóle pojęcia, o czym mówią. (Rozmówcy, którzy przeżyli doświadczenie religijne też naturalnie nie mają **pełnego** pojęcia o czym mówią, ale przynajmniej mają **pewne** pojęcie).

W doświadczeniu religijnym natomiast wszelkie łańcuchy rozumowań i argumentacji zostają przerwane, a oczom duszy ujawnia się prawda nie tylko tego, że Bóg **istnieje,** ale również, że jawi się jako dobry. Skoro zaś jest w ogóle w stanie objawić się w doświadczeniu religijnym, to znaczy to również, że jest **mocny**.

Mamy więc do czynienia z **alternatywą** między rozumowaniem, w którym logicznie i skądinąd bardzo przekonująco **Bóg jest oskarżany o zło**, a doświadczeniem religijnym, w którym **Bóg równie przekonująco doświadczany jest jako dobro**. W pierwszym przypadku wszelka wiara w niego musi zostać stopniowo zamieniana w wiarę w bóstwo jako siłę bezosobową, w której zło miesza się z dobrem, a ostatecznie w agnostycyzm i ateizm. Dla wszystkich tych światopoglądowych opcji pojęcie losu stanowi metaforyczne podsumowanie. W drugim przypadku Bóg jest osobowym bytem, którego doświadczenie toczy się w obrębie dramatu zła, w otoczeniu zła – zła jednak, którego **najwyraźniej on sam nie jest autorem**.

19.

Zróbmy następny krok, krok, który będzie wnioskiem wyprowadzonym z zawartości treściowej religijnego doświadczenia. Może być mianowicie tak, że **zasady**

moralne, które uznaje Bóg, są przejawem jego **dobroci będącej częścią jego natury, a doświadczanej w doświadczeniu religijnym. Dlatego nie może się z nich wycofać, gdyż nie może zanegować samego siebie.** Załóżmy, że do zasad tych należy ta, KTÓRA DAJE PRAWO ZARÓWNO WOLNYM LUDZIOM, JAK I WOLNYM DUCHOM – W TYM WOLNEMU DIABŁU – DO INGERENCJI W SPRAWY TEGO ŚWIATA. Gdyż ostatecznie zaistnieć to uczestniczyć w życiu Boga, w Królestwie Bożym, a uczestniczyć w życiu Boga, to **oddziaływać na świat, którym Bóg się zajmuje, którym kieruje i na który oddziałuje**. Jeżeli ludzie w Bogu mają żyć, poruszać i istnieć (por. Dz 17, 28), a dotyczy to również duchów czystych – i to zapewne w o wiele większym stopniu tych duchów niż ludzi – to nie może być miejsca, gdzie można by żyć, poruszać się i istnieć, nie będąc w Bogu, nie uczestnicząc w jego działaniu[18].

Zasada, która daje wolnym duchom (zarówno uwikłanym w ciało, jak i niezależnym od ciała) prawo do ingerencji w bieg świata, wynika więc nie z jakiegoś paktu między Bogiem a tymi duchami, na przykład paktu między Bogiem a diabłem, z jakiegoś wykalkulowanego traktatu podpisanego między Panem świata a duchami, w tym Księciem ciemności. Wynika raczej z wewnętrznych implikacji aktu stworzenia: jeżeli Bóg stwarza byty, to MAJĄ ONE PRAWO istnieć i działać zgodnie ze swoją naturą. Byty stworzone mają wręczoną w momencie swego powstania swoistą kartę praw podstawowych, do których należy między innymi prawo do działania. Dla bytów żywych obowiązuje zawsze zasada, że istnieć oznacza działać, dla bytów żywych i wolnych – obowiązuje zasada, że istnieć to działać w sposób wolny. A gdzie, zapytajmy ponownie, mają działać w sposób wolny, jeśli nie w Bogu i przez Boga? **Przecież nie ma takiego miejsca w bycie, w którym wszechmocnego Boga by nie było.** Stwarzając więc byty wolne, Bóg zgadza się *eo ipso* na ich wolne działanie, zarówno dobre, jak i złe i, co istotniejsze, na działanie odbywające się w i poprzez jego działanie i jego istotę.

Bóg jawiłby się tutaj jako **Bóg stwarzający**, ***Deus Creator*. Przez swoją pierwotność i potęgę odgrywa on kluczową rolę.** Ale zarazem wszystkie byty wolne byłyby w jakimś stopniu – stopniu zależnym od danego im w akcie stworzenia potencjału – również w mniejszym lub większym stopniu **Współ-kreatorami**. Czyniłyby to przez egzekwowanie swojej wolności **zarówno za pomocą**

18 Oczywiście można również twierdzić, że wszystkie duchy, żyjąc w Bogu, są wyizolowane – są wyizolowane do tego stopnia, że nie mają wpływu na nic. Teza jest oczywiście logicznie możliwa, jeżeli uwzględni się tezę o wszechmocy Boga, ale nie jest podstawą przedstawionej tutaj interpretacji.

aktów moralnie dobrych, jak i aktów moralnie złych, zarówno za pomocą wspierania życia, jak i za pomocą niszczenia go, zarówno za pomocą modlitwy, jak i za pomocą złorzeczenia, **zarówno za pomocą błogosławieństwa, jak i za pomocą klątwy.** Akt stwarzania byłby zatem zawsze zbiorowy i zawsze, niestety, dramatyczny.

Ze strony diabła to działanie i ingerencja w świat rzeczywiście mogła i może obejmować śmierć, jeżeli przyjąć, że jego ogólną zasadą jest dokonywanie zła, a więc i destrukcja. Wprowadzenie idei szczególnego znaczenia pierwszych ludzi w chrześcijańskiej teologii zła jest o tyle mylące, że wszelkie duchy – zarówno pierwsi, jak i następni ludzie, zarówno ludzie, jak i duchy czyste, dobre i złe duchy – wydają się uczestniczyć bezpośrednio w życiu Boga, wydają się być pewnymi nitkami, które współtworzą ową tkaninę zwaną Bogiem. Nie ma więc powodu, aby eksponować wyjątkową odpowiedzialność ludzi w całym tym procesie – choć ogólna idea biblijna, że to nie Bóg stworzył śmierć, wydaje się trafna.

Jak widzimy, w takim ujęciu spraw, trudno twierdzić, że śmierć człowieka w ogóle czy śmierć o jakimś partykularnym kształcie jest bezpośrednim wyrazem woli Boga – choć, skoro duchy działają w i poprzez Boga, to tak właśnie może się wydawać. Odwrotnie, można by twierdzić, że jedno i drugie jest właśnie dziełem diabła[19]. Diabeł wykorzystuje wszystkie będące do jego dyspozycji narzędzia własne i boskie, aby doprowadzić do zła, ale również aby doprowadzić do kompromitacji Boga przed jego stworzeniem, kompromitacji, która będzie prowadzić ludzi do negacji jego istnienia w ogóle albo przynajmniej do zamiany jego osobowego bytu w byt bezosobowy czy tylko mgliście określony (np. los).

20.

Brzmi przekonująco, choć jest karykaturą wypowiedź pewnego ateisty, że Bóg zadbał bardziej o wolną wolę Hitlera niż o cierpienie Anny Frank[20]. Zdanie to

19 Koresponduje to twierdzenie z dogmatyką chrześcijańską, w której stanowczo twierdzi się, że Bóg nie jest twórcą śmierci: zob. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, w którym znajdujemy odwołanie do cytatu z *Księgi Mądrości*: „Śmierci Bóg nie uczynił i nie cieszy się ze zguby żyjących... Śmierć weszła na świat przez zawiść diabła” (Mdr 1,13; 2, 24). *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 2009, nr 413.

20 “How can God, a father, truly value Hitler’s free will over the suffering of Anne Frank at Bergen-Belsen?”. M. Ruse, *Science and Spirituality: Making Room for Faith in an Age of Science*, Cambridge 2010, s. 228.

musi budzić oburzenie pod adresem Boga tym bardziej, że wolność wydaje się w tym zestawieniu „towarem” luksusowym, którego można całkiem spokojnie od czasu do czasu nie posiadać i którego faktycznie od czasu do czasu się nie posiada. Hitler zatem mógłby dysponować wolnością w większości przypadków swojego życia, ale nie wówczas, gdy podejmował decyzje w sprawie losu Żydów czy innych narodów. Gdyby tak było, nic złego w antropologicznej strukturze by się nie stało: Hitler nie byłby wolny przez kilka godzin swojego życia, ale przez tysiące innych godzin tego życia byłby nadal wolny. Nie wydaje się to wielką stratą, skoro nie był wolny również przez tysiące godzin swojego życia, będąc zmuszony przez procesy biologiczne do oddychania, jedzenia, picia, wydalania, chronienia się przed zimnem, poruszania się, odpoczywania itd.

Mimo wszystko powyższa wypowiedź ateisty jest jednak karykaturą, gdyż *de facto*, jak sugerujemy w prezentowanym przed chwilą ujęciu, nie chodzi tutaj o luksus „wolności” Hitlera czy jakichś innych złych istot, ale o WSPÓŁISTOTNE Z BOGIEM ZASADY MORALNE. Jeżeli zanegowalibyśmy te zasady, zanegowalibyśmy naturę samego Boga. Nie chodzi zatem o **zachowanie wolnej woli Hitlera, ale zachowanie integralności, a nawet istnienia Boga.**

21.

Czy takie rozwiązanie problemu zła nas zadowala? Czy poprzez nie oddaliliśmy zwątpienie, jakie zrodziło w nas wyobrażenie o Bogu, który może ratować, ale nie ratuje swojego dziecka w opresji? A dalej: czy takie rozwiązanie **zadowala nas egzystencjalnie** – czy przynosi pewne światło, które może przyświecać naszej drodze w dalszym egzystowaniu?

Pojawia się bowiem pytanie, które rzuca cień na ewentualne zadowolenie: **dlaczego**, **skoro sami nie jesteśmy Bogiem, miałyby nas przejmować wewnętrzne sprawy Boga**, **jego wewnętrzna natura**? Jeżeli zasady moralne dopuszczające zło są częścią Bożej natury, to są częścią natury Boga, nie naszej. Ktoś mógłby więc powiedzieć: „Cóż my mamy do tego? Czy powinniśmy wziąć odpowiedzialność za Boga i za jego sprawy? Czy to nie rodzaj *hybris*, pychy dokonywanej pozornie w pobożnej intencji?”.

To **nieuchronne ontologiczne oddalenie** nas od Boga sprawia, że istniejący porządek spraw może niekoniecznie być przedmiotem naszego zrozumienia i wyrozumiałości. To oddolnie musi więc budzić nieuchronny smutek. Tak jak u Erazma Słowackiego:

Cichy smutek mej duszy, jest pokarm właściwy (w. 30).

Jak więc widzimy, naturalne ontologiczne oddalenie nas od Boga sprawia, że zaproponowane rozwiązanie, mimo że **intelektualnie może i jest zadowalające, może nie zawsze będzie zadowalające życiowo, egzystencjalnie**.

22.

W kontekście tej kryzysowej sytuacji nasz wzrok pada na perspektywy obiecywane przez mistyków. Ci, kładąc nacisk na pierwszorzędną rolę zjednoczenia mistycznego w życiu religijnym, jakby zdawali się przezwyciężać wszelkie oddalenie między człowiekiem a Bogiem. Jeżeli, jak zostało powiedziane, rozmowy o Bogu nabierają głębszego sensu dopiero w kontekście doświadczenia religijnego, to mistycy, którzy powiadają o intensyfikacji tego doświadczenia w swoim własnym życiu, może mieliby coś ważnego do powiedzenia.

Jeżeli zatem przyjmiemy, że *unio mystica* jest tym, co jest podawane przez tak licznych mistyków różnych religii, a mianowicie jako stan, w którym jednostka rzeczywiście w wysokim stopniu jednoczy się z Bogiem; jeżeli przyjmiemy dalej, że zjednoczenie mistyczne jest faktyczną negacją ontologicznego oddalenia między jednostką a Bogiem – to można by rzec, że w **tej mierze, w jakiej pełna *unio mystica* nie objęła naszego istnienia, skazani jesteśmy na większy lub mniejszy smutek. Smutek ten wynika z niemożności zrozumienia, dlaczego istnieje zło, a w konsekwencji z lęku, że ten niezrozumiale funkcjonujący element, może w dowolnym momencie dotknąć** również nas **– niezależnie od naszej wiary czy niewiary w Boga.**

Smutek ten jest tym większy, że, jak była mowa wcześniej, o ile poza kontekstem wiary w Boga możliwość nieszczęścia była dostatecznym powodem do lęku, do panicznej *theodicea pauperum*, to obecnie w kontekście wiary Bogu, który zezwalałby na działanie duchów niezależnych od niego, staje się ona podstawą do jeszcze większego lęku. Możliwość ta byłaby bowiem teraz usankcjonowana przez Boga, ostateczna.

Czy zatem stoi przed nami – przed nami, którzy pragną zrozumieć problem zła – alternatywa między zjednoczeniem mistycznym a smutkiem niemistycznym: ***aut unio mystica, aut tristitia non-mystica***?

23.

Zanim osiągniemy pełnię *unio mystica*, która mogłaby nas ewentualnie uratować raz na zawsze przed tym ontologicznym oddaleniem i ontologicznym smutkiem, stwierdźmy, że istnieją z pewnością różne poziomy *unio mystica* i różne poziomy redukcji tego oddalenia i smutku. Oddalenie Słowackiego – i zarazem oddalenie nas wszystkich – od Boga **może być zawsze mniej lub bardziej idące**.

Godny podkreślenia jest fakt, że poza wspominaną uwagą, iż Bóg „zabrał” jego dzieci, w wierszu Słowackiego nie uwyraźnia się jednak szczególna wiara w teizm, w cuda, w jakieś inne działania Boga w świecie, działanie, którego celem byłoby boskie zamanifestowanie się w świecie i uczynienie w ten sposób podstaw dla poczucia większej jedności z Bogiem. Dziwny jest ów teizm połowiczny: w ujęciu wiersza Słowackiego Bóg mógł wprawdzie zaingerować, **„zabierając” jego dzieci do siebie, ale nie wydaje się, by poeta wierzył, że Bóg może zaingerować w jakiś inny, pozytywny, łaskawy sposób.** Szybciej jakieś wyzwolenie ze stanu przygnębienia Słowacki widziałby w procesach naturalnych, biologicznych wręcz, niż w ingerencji Boga. Powiada więc, że mógłby liczyć na przezwyciężenie swojego smutku, **gdyby był młodszy**[21].

24.

Jako taki jest też ten Bóg Bogiem, który stanowi kontrapunkt dla stanu rzeczy opisanego wcześniej pod postacią ***Deus Creator***. Ów kontrapunkt to **Bóg naprawiający szkody, jakie wolne duchy wyrządziły stworzeniu**. Te szkody naprawia teraz Bóg jako **Deus Reparator**[22]. W ten sposób tworzy się nowa, pewna jedność mistyczna między Bogiem a człowiekiem – **w ten sposób może powstać zrozumienie dla Boga Stwórcy i niejako „usprawiedliwienie” go – „wybaczenie” mu faktu, iż człowieka w przeszłości opuścił.** W naszej refleksji łączymy trzy elementy: jedność mistyczną, rekompensatę i usprawiedliwienie Boga (teodyceę).

Ów Deus Reparator uwidacznia się w *Księdze Hioba*, w której Hiobowi po nieszczęściach, jakich doznał, przywrócona zostaje rodzina i własność.

21 Nie w tym wieku, co słodkim uwiedziony błędem / I rozkosz i cierpienie szybkim niesie pędem, / W którym każde wrażenie z bystrością przemija, / Czy go dręczy przeciwność, czy mu szczęście sprzyja, / Lecz w wieku, gdzie rozwaga wyobraźnią włada, / Gdzie wesołość daleka, gdy z oczów łza pada / Na zgojenie ran moich nie znajdę sposobu (w. 19–25).

22 Reparator po łacinie to „ten, który przywraca albo odnawia”. J.E. Riddle, *The Young Scholar's Latin-English Dictionary*, London 1837, s. 330.

Rekompensata za cierpienia Hioba jest rzeczywiście hojna, Hiob umiera zadowolony, „syty” życiem: „Pan zmienił los Joba, gdy wstawiał się za swoimi przyjaciółmi. I rozmnożył Pan Jobowi w dwójnasób wszystko, co posiadał” (Job 42, 10). „A Pan błogosławił ostatnie lata Joba więcej aniżeli początkowe, tak iż miał czternaście tysięcy owiec, sześć tysięcy wielbłądów, tysiąc par wołów i tysiąc oślic. Miał także siedmiu synów i trzy córki” (Job 42, 12–13). „Potem żył Job jeszcze sto czterdzieści lat i oglądał swoje dzieci i swoich wnuków aż do czwartego pokolenia. I umarł Job stary i syty dni” (Job 42, 16–17).

A zatem dzięki rekompensacie, jaką otrzymał, był w stanie Hiob powrócić do pierwotnej jedności z Bogiem, **do właściwej dla siebie *unio mystica***. W ten sposób „racje” Boga zezwalające na wcześniejszą udrękę i cierpienia Hioba zostały przez niego jakoś zaakceptowane. Usprawiedliwienie teodycealne Boga w egzystencji Hioba spełniło się.

25.

Ta sytuacja Hioba pozwala nam być może na pełniejsze zrozumienie *casusu* mistyków uznanych społecznie za „wybitnych”.

Jeżeli, jak zostało zasugerowane, mistycy mieliby klucz albo przynajmniej jeden z kluczy do rozwiązania problemu zła, to zapytajmy, czy cały zespół pozytywnych odczuć, który wiązany jest przez nich z pojęciem *unio mystica*, a więc zespół wszystkich owych uczuć szczęścia, którego źródłem jest Bóg, nie mógłby zostać pojęty jako rodzaj rekompensaty za wszystkie udręki, których mistycy doświadczali. O tych udrękach pisali przecież obszernie sami, wskazując, że są one **warunkiem** dostąpienia mistycznej jedności z Bogiem. Wśród nich znajdowały się w sposób oczywisty choroby, co popychało niektórych nawet do (przynajmniej werbalnego) ignorowania zdrowia i traktowania go nieco masochistycznie jako rzeczy nieważnej. Na przykład Mistrz Eckhart powiada: „Trzeci powód, dla którego bym nie chciał prosić Boga o przywrócenie mi zdrowia, jest następujący: nie chcę, nie powinienem też Boga tak bogatego, dobrego, hojnego prosić o rzecz tak drobną”[23].

Jeżeli jednak w imię egalitaryzmu odrzucilibyśmy prymat celibatowo-zakonnego stylu życia, prymat, który stoi za klasycznym podejściem mistycznym w tradycji Zachodu, to moglibyśmy uznać, że wszelkie udręki, które ów

23 Mistrz Eckhart, *Księga boskich pocieszeń*, fragment 3, [w:] Mistrz Eckhart, *Traktaty*, tłum. W. Szymona, Poznań 1987.

styl z natury zakłada, mylnie są potraktowane przez mistyków jako **konieczny warunek** zjednoczenia z Bogiem. Jeżeli tak by było, to można by powiedzieć, że mistycy prawdopodobnie ulegali błędowi *post hoc, propter hoc*: z racji tego że radość mistyczna wydarzyła się **po** udrękach, skłonni byli oni błędnie sądzić, że radość ta pojawiła się **z powodu** udręk.

Można by bowiem powiedzieć, że kierunek wydarzeń był i jest odwrotny: wielka duchowa radość, o jakiej mówili mistycy, jest być może – teologicznie rzecz ujmując – pewną rekompensatą za nieszczęścia, które z rozmaitych powodów ich dotknęły lub które sami na siebie ściągnęli, kierując się wiarą w potęgę celibatowo-zakonnej ascezy. Życie mistyczne byłoby jeszcze raz potwierdzeniem istnienia i aktywności Boga, tym razem Boga Reparatora, Boga cudów-rekompensat, Boga teodycealnie usprawiedliwiającego się. Jako takie *unio mystica* nie musiałoby być wcale rozpatrywane jako przywilej elitarnej klasy duchownych, ale stan przydarzający się rozmaitym ludziom, także poza klasztorem, którzy w oczach Pana Boga potrzebują rekompensaty, aby przyjęli możliwość akceptacji tezy o jego dobroci.

Jedność, o której mówiliśmy wcześniej, jako o tej, która znosi ontologiczne oddalenie między Bogiem a jednostką, polegałaby na doświadczeniu dobrych, radosnych, przyjemnych stanów udzielanych przez Stwórcę. Przypomina jedność, jaka powstaje w relacjach międzyludzkich, kiedy przez rzeczy przyjemne wspólnie doświadczane – jedzenie, wspólny wyjazd, seks itd. – jednostki wzmacniają jedność między sobą.

26.

Wróćmy do Erazma Słowackiego. Powiedzieliśmy na początku, że jego wiersz może być rozumiany jako wyraz i opis ogromnego nieszczęścia, jakie spotkało poetę, jego generalnego pesymizmu odnośnie do możliwej ingerencji Boga w świat w sposób łaskawy, a zarazem jako część pewnego **post-nieszczęsnego**, **dalszego, uzdrowieńczego ruchu myślowo-emocjonalnego.**

Skupmy się na tej ostatniej części jego refleksji. Przekonanie o istnieniu uzdrowieńczego ruchu myślowo-emocjonalnego w jego wierszu opiera się na fakcie, że skoro Słowacki ten wiersz pisze, skoro ubiera je we wszystkie formy literackiej ozdoby, to jego **straszne** cierpienie nie dotyka go już z pewnością aż tak bardzo. Poeta wykracza poza krąg **niewyobrażalnego dla nas nieszczęścia, które w zasadzie powinno, jak sądzimy, raz na zawsze sparaliżować jego życie psychiczne, który powinno strącić go w otchłanie depresji, które powinno sprowadzić na niego poczucie totalnej bezsensowności.** Dokonuje się oto przed nami swoisty,

***par excellence* zadziwiający cud: Erazm Słowacki pisze wiersz o swoim nieszczęściu**. Moc, która, jak pamiętamy, opuściła go całkowicie, teraz zdaje się niejako do niego wracać. Ruch myślowo-emocjonalny zaświadczony w tym wierszu spogląda w przyszłość. Ruch ten każe zastanowić się poecie nad tym, co będzie go czekać – jest tak, gdyż, jak ujawniło to nieszczęście, człowiek jest także człowiekiem poprzez swoje plany, a skoro minęło poczucie nieszczęścia uniemożliwiające życie, powróciły i plany. Nieprzypadkowo właśnie **większość** wiersza zajmuje troska autora o **to, co będzie się dziać z nim w przyszłości**. Plany zdruzgotane przez nieszczęście rodzinne, teraz zaczynają się na nowo konstytuować.

Zauważmy, że intuicyjnie jakby myśli poety prowadzą go do idei Boga Reparatora. W wierszu pojawiają się bowiem ślady oczekiwania na cud. Jest to **oczekiwanie na cud kontaktu ze zmarłymi dziećmi**:

> Tak! z wami tylko drogie chcę przebywać cienie (w. 35)
> [...]
> Przystąpcie! lubych dzieci cienie pożądane... Ja wśród Was bez bojaźni i bez trwogi stanę
> Powiedzcie mi, jakie dziś wasze przeznaczenie? (w. 41–43)[24].

Aczkolwiek Słowacki wprost tego nie wyraża, to jednak pojawia się pytanie, czy pragnienie tego cudu nie jest właśnie częścią pragnienia rekompensaty ze strony Boga cudów, Boga Reparatora? Jeżeli nie, to przynajmniej można chyba powiedzieć, że widoczna jest w tych słowach afirmacja Boga aktywnego, który umożliwia czy zgadza się na ten kontakt poety z duszami zmarłych dzieci.

Zauważmy również, że w pewnych miejscach swojego wiersza Słowacki nie afirmuje nadziei na cud w postaci trwania egzystencji po śmierci, nadziei, która byłaby ożywiana przez pragnienie spotkania się z dziećmi na tamtym świecie[25]. Na modłę Koheleta poeta podkreśla na równi marność wszystkich spraw ludzkich, co przekonanie, iż śmierć jest definitywnym końcem egzystencji:

24 Choć zarazem, jak należy przyznać, owa wiara w cud jest słaba: duchy dzieci okazują się jedynie „nikłymi” „Cieniami”: „Dziś! o Maro próżności, smutne przeznaczenie – Tułam się sam, i nikłe wywołuję Cienie...” (w. 79–80).

25 U wielu autorów jest pragnienie spotkania ze zmarłymi krewnymi często jedyną podstawą nadziei na życie po śmierci. Por. np. postawę gwałtownie krytykującej chrześcijaństwo Uty Ranke-Heinemann, która odnosi się przychylnie do myśli o życiu po śmierci ze względu na nadzieję ponownego spotkania z matką w niebie. *„Kiedyś spłonęłabym na stosie”. [Z Utą Ranke-Heinemann rozmawiał Adam Krzemiński]*, „Polityka” 1998, nr 17.

Wszystko tu obumarłe i wszystko bez duszy... (w. 54)
[...]
Biegniemy za próżnością, goniemy za cieniem
Znajdziemy się wiek cały, marami próżnemi
I wreszcie **Ziemi cząstka powraca do Ziemi** (w. 66–68) [podkr. moje – Z.K.].

Zarazem jednak w innym miejscu wiersza obecna jest wiara w istnienie świata duchowego niezależnego od materii. Słowacki uznaje mianowicie, że tym, co dzieli go od jego dzieci, jest jego własne ciało:

Jak więc to nieszczęśliwe materialne ciało
Co ze mną jeszcze, by czuć, i cierpieć, zostało!
Wszelki pomiędzy nami związek dzisiaj zrywa
I zasłoną tajemną, widok wasz zakrywa (w. 57–60).

Skoro, jak widzimy, poeta dystansuje się do ciała, tym samym uznaje *implicite* istnienie czynnika niecielesnego, po stronie którego teraz staje i z którym teraz się utożsamia. Wydaje się więc, że perspektywa „cudu” istnienia po śmierci i rekompensaty w postaci spotkania się z dziećmi po śmierci nie jest w tym miejscu wiersza całkowicie skreślona.

Perspektywa ta potwierdzona zostaje pytaniami skierowanymi do zmarłych dzieci, pytaniami, które zakładają egzystencję po śmierci:

Powiedzcie mi, jakie dziś wasze przeznaczenie?
Mam się cieszyć? albo łez wylewać strumienie?
Byt wasz? los... rodzaj zabaw... zatrudnienia... wreście
Gdy to wzbronicie, powiedzcie... szczęśliwiż jesteście? (w. 43–46)

27.

Tytułem podsumowania zapytajmy **teologicznie** więc, czy pomimo wszystkich pesymistycznych konkluzji, jakie Erazm Słowacki kreśli w wierszu *Ach! cóż nieszczęśliwy znaczę na tym świecie*, nie mamy może prawa, aby widzieć w samym fakcie pisania przez niego tego wiersza, w owym ewidentnie post-nieszczęsnym ruchu emocjonalno-myślowym, jakiegoś elementu aktywności **kierowanej przez Boga Reparatora**? Sam fakt pisania wiersza o nieszczęściu, powtórzmy,

zaświadcza, że nieszczęście – tak straszne nieszczęście – w jego najbardziej bolesnej formie już zostało jakoś przezwyciężone. Zaświadcza, że Słowacki zaczyna spoglądać w przyszłość, że zastanawia się nad perspektywami, które stoją przed nim i że powraca do niego struktura antropologiczna w postaci planowania. Poeta wprawdzie nie dostrzega na horyzoncie jakiejś nadziei, ale czy nie mamy podstaw do przypuszczenia, że właśnie wiersz ten jest dowodem na to, że ruch w jej stronę już się zaczął? Tak jak wiersz ten nie jest ściśle bezpośrednią ekspresją nieszczęścia, które się wydarzyło – gdyż nieszczęście to było za duże, aby w jego trakcie można by jeszcze dokonać jego artystycznej ekspresji – tak samo mamy prawo, być może, aby spojrzeć na ten utwór w perspektywie domniemanych **dalszych etapów** tego uzdrowieńczego procesu. W ten sposób, jak widzimy, płaszczyzna analizy kulturowej łączy się z perspektywami natury teodycealnej.

Wprawdzie w swoim wierszu Słowacki daleki jest od wiary w Boga ingerującego w świat w sposób łaskawy, ale czy nie mamy prawa sądzić, że skoro ten wiersz jest przezwyciężeniem najczarniejszej, destruktywnej dla wszelkiej twórczości rozpaczy, to mały cud już się dokonał – cud właśnie w postaci napisania tego wiersza? A następnie czy małym cudem nie jest nadzieja poety na kontakt ze zmarłymi dziećmi lub (wyrażona ambiwalentnie, ale jednak) wiara w istnienie niematerialnej duszy? Myśląc w ramach zarysowanej wcześniej swoistej dialektyki między Bogiem Kreatorem a Bogiem Reparatorem, czy nie możemy postawić hipotezy, że jeżeli te małe cuda już się dokonały, to – pomimo mrocznych perspektyw jawiących się poecie w przyszłości – dają one nadzieję, że Bóg Reparator jest już aktywny? Czy nie mamy prawa przypuszczać, że dokonają się już być może niedługo inne, większe cuda niż fakt napisania **tego** wiersza? Czy nie mamy prawa liczyć za Słowackiego, że spotka go rekompensata tak samo hojna, choć naturalnie nie dosłownie podobna do tej, której doświadczył przypowieściowy Hiob? Czy rekompensata nie otworzy nowych perspektyw dla poczucia jedności z Bogiem, jakichś kolejnych postaci *unio mystica*, która „usprawiedliwi” Boga?

28.

Warto podkreślić na koniec, że analiza wiersza Erazma Słowackiego wyznaczyła perspektywy teodycealne odpowiednie dla jego sytuacji, perspektywy, które nie są **jedyne** w ramach teodycei. Sytuacja ta jest określona niewątpliwie przez **nieodwoływalność wyroków**: jego dziesięcioro dzieci, które umarły, już nie

wróci do życia. Bóg tego nie może teraz sprawić, aby to, co się wydarzyło, nie miało miejsca – Bóg nie może zmienić biegu historii, skoro ta już się zakończyła. Dlatego właśnie Bóg może przystąpić jedynie do naprawy, może działać jako Bóg Reparator.

Sytuacja, o której mowa, nie jest jednak jedyna, gdyż **nie zawsze wyroki są nieodwoływalne**. **Wszystko to, co dotyczy przyszłości, dotyczy właśnie wyroków, które może jeszcze nie zapadły**. Tutaj obowiązuje inna teologia, niż teodycea naprawy. Tutaj obowiązuje wspomniana wcześniej teologia Boga Kreatora, połączona z teologią współtworzenia, współuczestniczenia wraz z Bogiem Kreatorem w dziele *creatio continua*: przez brak złośliwości, dobre czyny a zwłaszcza przez modlitwę i błogosławieństwo.

29.

Ze względu na wysoce nieuchwytną materię rzeczywistości nadprzyrodzonej, o której tyle była mowa w tym artykule – ale też rzeczywistości przyrodzonej, która również dostatecznie jest niejasna – należy naturalnie uznać powyższą próbę interpretacji kulturowo-teodycealnej wiersza *Ach! cóż nieszczęśliwy znaczę na tym świecie* Erazma Słowackiego jedynie za hipotezę. Nie wykluczam możliwości, że w całości czy też w poszczególnych elementach jest błędna.

Bibliografia

Améry J., *Poza winą i karą. Próba przełamania przez złamanego*, tłum. R. Turczyn, Kraków 2007.

Halbfass W., *Indie i Europa. Próba porozumienia na gruncie filozoficznym*, tłum. M. Nowakowska, R. Piotrowski, Warszawa 2008.

Jan Paweł II, *Salvifici doloris. O chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*, Wrocław 2001.

Kaźmierczak Z., *„Teraz tańczy przeze mnie jakiś bóg". Projekt kultury intymnej*, Białystok 2021.

Kaźmierczak Z., *Jan Paweł II w labiryncie ciała*, Warszawa 2014.

Mistrz Eckhart, *Traktaty*, tłum. W. Szymona, Poznań 1987.

Montaigne M., *Próby*, tłum. T. Boy-Żeleński, https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/proby.pdf [dostęp: 22.08.22].

Ruse M., *Science and Spirituality: Making Room for Faith in an Age of Science*, Cambridge 2010.

Słowacki E., *Ach! cóż nieszczęśliwy znaczę na tym świecie*, [w:] tegoż, *Poezje*, oprac. tekstu i red. tomu Ł. Zabielski, wprowadzenie Ł. Zabielski, W. Korotkij, J. Ławski, Białystok 2020.

Vicchio S., *Theodicy in the Christian Tradition: A History*, Dorrance Publishing, 2020.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.744
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Jakub Michał Pawłowski*
Muzeum Sztuki w Łodzi, Polska / Museum of Art in Łódź, Poland
ORCID: 0000-0001-6977-4109

Suworow mocniejszy od Kościuszki, Napoleon mocniejszy od Suworowa..., czyli o Mickiewiczowskiej kategorii „tonów"

Suvorov is More Powerful than Kościuszko, and Napoleon is More Powerful Than Suvorov.... Or About Mickiewicz's Category of "Tones"

Abstract: The article analyzes Adam Mickiewicz's category of „tones". Aa is argued, the sonorous (natural) acts detailed by Mickiewicz in his Parisian lectures (as well as those from his earlier literary works), which, from the perspective of contemporary research, have a clearly performative character, depicting (or directly expressing) the title category of tone, not shying away from the bizarre or outright excess, are a kind of ur-record of many practices of Jerzy Grotowski and his acolytes, especially in the areas guided by Zygmunt Molik. The article mentions the fact that the breath, the voice, the removal of articulatory barriers, the fusion of spiritual processes with the mechanisms of bodily functioning, the psychophysical completeness of the act, are essential elements of this practice, known to the ancients, especially the Asians.

Keywords: Adam Mickiewicz, Parisian lectures, category of "tones", Jerzy Grotowski, Zygmunt Molik.

* Jakub Michał Pawłowski – dr, literaturoznawca związany z Muzeum Sztuki w Łodzi, autor artykułów naukowych, m.in. *O bohatera romantycznego problemach z indywidualizmem uwag kilka* (2015).

Pamięci Zygmunta Molika poświęcam, a dedykuję
Agnieszce Kowalewskiej i Krzysztofowi Świłpie

I.

Ton Naczelnika Kościuszki był wielki, rosyjskie tony były jednak mocniejsze. W historiozoficznej wizji Mickiewicza z okresu wykładów paryskich (1840–1844) nad polskiego herosa wynosi on feldmarszałka Aleksandra Suworowa i poetę-ministra – Gawriłę Dzierżawina[1]. Ubolewał nad smutnym losem rosyjskiego wodza, w świadomości Polaków rzeźnika warszawskiej Pragi; spiżowy głos autora arcydzielnej ody *Na zdobycie Izmaiła* (1790/91) miał zdeklasować dopiero wielki Puszkin. Rosyjski mocarz, ów ton (czymkolwiek w istocie był), miał swój kres, wszak:

> […] zjawił się Napoleon i wydał nutę mocniejszą od rosyjskiej. Był to ton ducha wyzwolonego ze swej pokrywy ziemskiej przez entuzjazm[2].

Wybrane narody[3] bezbłędnie pojęły znak opatrzności:

> Polska zrozumiała tę nutę, zapaliła ona Polaków, wstrząsnęła nimi, ona to wiodła zastępy polskie, ona związała Polskę, a zatem i kraje słowiańskie, z osobą Napoleona[4].

Nie zatem oświeceniowy postęp wiedzy, ale wiara w misję (ziemskiej/nieziemskiej) jednostki znamionować miała polską myśl i drogę[5]. Czyżby muzyczne kategorie, powoływane obrazowo przez wieszcza, stawały się miarą wszechświatowych mocy, a i podstawą przedziwnej hierarchii ustanawianej pomiędzy fantazmatycznymi herosami romantycznego imaginarium? Warto przyjrzeć się tej, tylko z pozoru retorycznej kwestii badawczej.

1 Słynny poeta Dzierżawin (1743–1816), autor pierwszego nieoficjalnego hymnu Rosji, oddał się służbie publicznej już za czasów Katarzyny II, za panowania jej wnuka Aleksandra I przez blisko dwa lata pełnił funkcję ministra sprawiedliwości.

2 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. IX, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1997, s. 424. Wykłady nazywano także *Prelekcjami paryskimi*.

3 W *Prelekcjach paryskich* czterem narodom Mickiewicz przypisuje szczególną dziejową misję: rosyjskiemu, polskiemu, żydowskiemu i francuskiemu właśnie.

4 Tamże.

5 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 425.

Mickiewicz miesza tony poetów i herosów-wojowników. Pierwszych utożsamia z figurą „śpiewaka", swoje strofy nuci także Mars, śpiewak-żołnierz stanie się paradygmatem powszechnej wyobraźni. Ideałem jest „taki żołnierz, co miałby razem duszę poetycką"[6]. Wielu ówczesnych wirtuozów urasta do rangi emblematycznych figur artystów-romantyków, przede wszystkim Fryderyk Chopin i Ludwig van Beethoven, ale także Liszt, Robert Schumann, Carl Maria Weber, a nawet E.T.A. Hoffmann. Dwaj pierwsi, a po nich Richard Wagner i Richard Strauss, to preceptorzy całych formacji kulturowych (których rola dalece wykraczała poza rewiry muzyczne) kolejno: romantycznej, neoromantycznej i modernistycznej[7]. Ludwik Ferdynand Hohenzollern („Pruski Apollon"), Friedrich M. Klinger, Eleonore Prochaska, Theodor Körner, Denis Dawydow, Aleksander Bestużew, Adam Jerzy Czartoryski, Jakub Jasiński, Cyprian Godebski, Maurycy Mochnacki, Józef Bem, Ludwik Mierosławski wreszcie… Tadeusz Kościuszko[8],

6 Zob. tamże, s. 430, gdzie Mickiewicz referuje poglądy Godebskiego. Tylko zatem żołnierz-śpiewak zdolny jest do irredenty, tylko taki zbawi Polskę.

7 Dużym posłuchem cieszyli się także: Berlioz, Mayerber, Mendelsohn, Verdi.

8 **Ludwik Ferdynand** (1772–1806) był znakomitym żołnierzem, pianistą i kompozytorem. Na dworze pruskim należał do radykalnie antynapoleońskiej frakcji. Zapalonym muzykiem był także jego stryj Fryderyk II. Książę zginął na polu walki. Poeta **Klinger** (1752–1831), towarzysz młodzieńczych podróży przyszłego cara Pawła I, dosłużył się na rosyjskim dworze stopnia generała. Autor powieści *Życie, dzieła i droga do piekła Fausta* (1791) alternatywnej wobec Goethego. **Prochaska** (1785–1813), przebrana za mężczyznę, brała udział w walkach przeciwko Napoleonowi. Na werblach zagrzewać miała nawet w chwili śmierci, po której stała się bohaterką zbiorowej wyobraźni Niemców (przede wszystkim Prusaków), podobnie jak królowa Luiza. Jeden ze swoich kameralnych utworów poświęcił jej nawet Beethoven. **Körner** (1791–1813) pozostawił po sobie popularny patriotyczny tomik *Lira i miecz* (Leier und Schwert, 1813), cytatami z którego posługiwano się w momentach przesileń. **Dawydowa** (1784–1839) chwalili inni poeci rosyjscy (zob. A. Puszkin, *Wybór wierszy*, oprac. B. Galster, Wrocław 1982, s. 368–369). Obok niekwestionowanego bohaterstwa (i innowacyjności) był także autorem przedziwnego gatunku liryki wojennej („poezji huzarskiej"). Dekabrysta **Bestużew** (1797–1837), oficer, poeta, krytyk, zesłaniec, autor pionierskich na gruncie rosyjskim powieści romantycznych *Roman i Olga* oraz *Turniej rewelski*, autor (wraz z Rylejewem) *Pieśni agitacyjnych*. Prawdopodobny adresat wiersza *Do przyjaciół Moskali*, kończącego mickiewiczowskie *Dziady*. Karierę wojskową miał także za sobą książę **Czartoryski** (1770–1861), brygadier, adiutant cara Aleksandra I, autor znakomitego tomu elegii *Bard polski*, stanowiącego jeden z pierwszych zapisów pomaciejowickiej traumy. Generał **Jasiński** (1761–1794), jeden z dowódców Insurekcji malował, pisywał szkice polityczne, wiersze satyryczne, bajki, poematy zbliżone do heroikomicznych, piosenki i wiersze rewolucyjne (choćby *Do narodu*, *Wiersz w czasie obchodzonej żałoby przez dwór polski po Ludwiku* XVI). Wysoką cenę twórczości i postawy wystawił pułkownikowi **Godebskiemu** (1765–1809) autor *Pana Tadeusza*, por. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 275, 323–327, 514, 669. Był autorem m.in. wierszy: *Do legiów polskich*, *Do J.W. Dąbrowskiego*, zaginionego *Pamiętnika Legii Naddunajskiej*, a także dzieła *Grenadier-filozof. Powieść prawdziwa wyjęta z dziennika podróży* ☞

to tylko przykładowi, reprezentujący różne „dyscypliny", śpiewacy-żołnierze, utrwaleni w literaturze i ikonografii (odmieniający przez wszystkie przypadki „poezję" wiek XIX nie posługuje się właściwie terminem „muzyk")[9]. Dość wspomnieć, że Polską irredentę uwieńczy gabinet pod wodzą kompozytora-pianisty.

Metaforyka muzyczna staje się istotnym ingredientem romantycznej wyobraźni. Wszechobecność motywów fonicznych wynika z zespołu poglądów ideowo-estetycznych, ma jednak także przyziemne podłoże. Romantyzm kształtował się w okresie, kiedy to znakiem pozycji społecznej było posiadanie w centralnym miejscu arystokratycznych, ziemiańskich i (przede wszystkim może nawet) mieszczańskich domostw fortepianu, kiedy dość powszechnie grywano na skrzypcach, flecie, klarnecie, gitarze. Mówimy o czasach szczególnego fonicznego ożywienia, rozciągniętych między „rozśpiewaną" Rewolucją Francuską a „roztańczonym" Kongresem Wiedeńskim, dalej biedermeierem i dyskretnie muzyczną wysublimowaną *belle époque*; czasach wreszcie, kiedy to wiejskie karczmy w całej Europie zamieniały się w mini sale koncertowe[10].

W tym kontekście nie może dziwić bogactwo muzycznych działań, figur, artefaktów. „Śpiewanie" (bardziej nawet niżeli granie)[11] stanie się synonimem poetyzowania, stwarzania, przemyśliwania. W romantycznym imaginarium istotne jest nawet nie-śpiewanie, odwieszanie harfy, kończenie pieśni[12]. W repertuarze postaci pojawią się figury dosłownych śpiewaków/śpiewaczek[13],

☞ *roku 1799*. Zginął w bitwie pod Raszynem. Pisarz polityczny i historyk **Mochnacki** (1803–1834) był także pianistą i krytykiem muzycznym. Znakomite pióro generała **Bema** (1794–1850), bohatera kilku kampanii i narodów, potwierdziły jego znakomite szkice historyczne. Wiersze pisywał jeden z dyktatorów powstania styczniowego, **Mierosławski** (1814–1878). Na klawiszowych instrumentach grywał także **Kościuszko**, skomponował nawet dwa polonezy.

9 Pionierem jest tutaj choćby Mickiewicz (zob. tenże, *Pan Tadeusz*, Księga XII, w. 746, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. IV, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995).

10 Muzyczność XIX w., również w kontekście upowszechniania, a nawet stopniowej komercjalizacji, błyskotliwie analizuje brytyjski badacz Orlando Figes, *Europejczycy. Początki kosmopolitycznej kultury*, tłum. P. Błaszczyk, Ł. Sajewicz, Warszawa 2021.

11 Fryderyk Chopin polecał młodym adeptom pianistyki „śpiewanie fortepianem".

12 Zob. choćby końcówka *Wacława dziejów*: „Wypadło pióro z ręki – bo nie pod piórem rosły/ Inne, okropne słowa! I nie śpiewam już dłużej! –". [S. Garczyński, *Wacława dzieje. Poema*, Warszawa 1974, s. 98] Zob. także Z. Krasiński, *Przedświt*, oprac., przedm. J. Michalski, Warszawa 1908, s. 54.

13 Zob. choćby opowiadanie *Historia neapolitańskiej śpiewaczki* Goethego, śpiewająca mechaniczna lalka pojawi się w słynnym *Piaskunie* E.T.A. Hoffmanna.

harfista[14], a nawet lirnik (w słowiańskiej wersji ludowej jako Wernyhora, do którego pod wieloma względami zbliżony jest niemiecki minnesinger Tannhäuser)[15]. Wśród obiektów-rekwizytów znajdziemy dosłowne instrumenty muzyczne, najczęściej o funkcjach magicznych, przede wszystkim harfę[16], lirę[17], róg[18], lutnię[19], kurant[20]. Mozartowski *Czarodziejski flet* zainspiruje przede wszystkim romantyków[21]. Trudno będzie znaleźć poetę tego nurtu, który choćby raz nie posłużył się jednym z muzycznych przedmiotów. Najpopularniejsza harfa stawała się zresztą, na prawach schneiderowskiego wspólnego rytmu, jakby zbiorczym symbolem wszystkich muzycznopochodnych artefaktów[22]. O „harfie bez końca" pisze Krasiński[23], pojemny znaczeniowo instrument ukochał jednak przede wszystkim Słowacki[24]. W harfianej ikonografii rzadko kiedy chodziło o samo granie na tym dystyngowanym instrumencie, istotne pozostawały także akty:

14 Choćby Derwid (*Lilla Weneda* Słowackiego) czy Siostra-Harfistka (*Przedświt* Krasińskiego).

15 Wernyhora (ów, „król lir") pojawia w kliku utworach szkoły ukraińskiej, najbardziej znaną i wszechstronną interpretacją postaci jest *Sen srebrny Salomei*. Z kolei Tannhäuser zaistniał dzięki Heinemu, potem Wagnerowi.

16 Zob. choćby J.M. Pawłowski, *Między starcem a dzieckiem: o hrabiego Szczęsnego inicjacji w teatr okrucieństwa*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II: *Universum*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, G. Kowalski, Białystok 2013, s. 267–277.

17 Choćby u Körnera (patrz przyp. 8) czy Słowackiego (*Sen srebrny Salomei*, patrz przyp. 15).

18 Zob. w tomie ludowych powiastek Achima Arnima i Clemensa Brentano *Cudowny róg chłopca* (Das Knaben Wundernhorn) czy (nieco bardziej konwencjonalnie) w mickiewiczowskim *Panu Tadeuszu*.

19 Lutnia odgrywa pierwszorzędną rolę w legendzie pomorskiej czarownicy Sidonii von Borcke spisanej przez Christiana Augusta Vulpiusa, a po nim fabularyzowanej przez Wilhelma Meinholda. Motyw lutni pojawia się także w *Wacława Dziejach*, zob. S. Garczyński, *Wacława dzieje*, dz. cyt., s. 30, 91.

20 W *Strasznym dworze* Moniuszki, ale i *Panu Tadeuszu* (I, w. 69–72).

21 Admiratorami dzieła byli m.in. Goethe, Beethoven czy „ostatni romantyk na tronie" – Fryderyk Wilhelm IV.

22 Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006, s. 34–36, gdzie badacz przywołuje pogląd Mariusa Schneidera o istnieniu grup symboli reprezentujących zbliżone treści psychiczne, posiadających zatem „wspólny rytm", niezależnie od zewnętrznej treści, i tak dla przykładu eliksir, kapelusz, włócznia, miecz, kamień, czyli przedmioty obdarzone mocą magiczną mogą wyrażać tę samą potrzebę przekształcenia rzeczywistości, a Dionizos może oznaczać ezoteryczną wersję samego Zeusa.

23 Z. Krasiński, *Przedświt*, dz. cyt., s. 39.

24 Choćby: *Horsztyński* (patrz przypis poniżej), *Samuel Zborowski* („A my gotowi chwytać dźwięk harfiany", V, w. 682). W *Królu-Duchu* pojawi się słynna „harfa-świat" (III, I, w. 134–136).

jego odwieszania, zalegania w grobie, a nawet lotu. Szczególne znaczenie posiadał akt rozbijania harfy[25]. Także samo romantyczne umuzycznienie liryki nie może dziwić, oznacza bowiem powrót do źródła, do etymologii (pochodzi wszak od śpiewnej inkantacji, od uświęconego przez bogów instrumentu)[26].

Pojawiają się także wprost gatunki muzyczno-poetyckie, w pierwszej kolejności o proweniencji religijno-rytualnej, a więc: pieśń, hymn, psalm, a także oda, ballada, dumka. Wymieniona na czele pochodu gatunków enigmatyczna **pieśń** stanowi osobną kwestię badawczą, została bowiem swoiście „ubytowniona" przez romantyzm. U większości twórców tego nurtu staje się czymś więcej nawet niż poezja jako taka, jest niemal nadosobą, śpiewnym posłaniem, szeptem Niewidzialnego, prezapisem osławionego romantycznego „czynu". Funkcją wieszcza pozostaje odkodowanie tego tajemnego języka. Proces szczególnego traktowania pieśni można rozpatrywać w kontekście słowiańskiej predylekcji do nadawania pradawnym utworom ludowym niemal mistycznego charakteru; istotnym tłem pozostają wszakże zachodnioeuropejskie pisma estetyczne, teoria poezji i sztuki (wypracowana przede wszystkim w kręgach angielskich i niemieckich)[27]. Tamże muzyka stanowi emblematyczny przykład sztuki ekspresywnej, wyłączonej spod praw mimetyczności[28]. Poezja jest muzyką duszy, „naturalną inkantacją namiętności"[29]. Dosłowną ekspozycją omawianego fenomenu jest muzyka symfoniczna (traktowana zwłaszcza przez Niemców jako „sztuka nad sztukami")[30] oraz opera, w której romantyczny heros zaczyna… śpiewać. Dość wspomnieć, że publiczność pozna pierwsze fragmenty *Fausta* Goethego w wersji muzycznej[31].

25 Za przykład niech posłuży akt destrukcji harfy w *Horsztyńskim*, zob. J.M. Pawłowski, *Między starcem a dzieckiem: o hrabiego Szczęsnego inicjacji w teatr okrucieństwa*, s. 274–277, tamże również o geście tłuczenia liry w *Śnie srebrnym Salomei*.

26 *Słownik literatury polskiej* XIX *wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 58.

27 Nazywana często ekspresyjną teorią poezji.

28 M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 107, 108.

29 Tamże.

30 Tamże, s. 109.

31 24 maja 1819 r. w berlińskim pałacu Monbijou odbyła się premiera kilku ukończonych scen słynnego *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego. Autorem muzyki do dzieła był książę Antoni Radziwiłł, przez żonę spokrewniony z Ludwikiem Ferdynandem Hohenzollernem (zob. przyp. 8). Kompletne muzyczne dzieło Radziwiłła pokazano w 1835 r. Obie części dramatycznego *Fausta* pokaże niemieckiej publiczności dopiero Max Reinhardt (1909).

Taką umuzycznioną metaforykę odziedziczy cały właściwie „romantyczny pień”[32]. Mniej więcej od Wielkiej Reformy Teatralnej fiksacją eksperymentujących inscenizatorów i teoretyków stanie się dźwiękowe praźródło wszelkiej ekspresji. Krok w tył, w naturalną genezę poezji jako śpiewu, daje zaskakująco odświeżające efekty. W koncepcji *Gesumkunstwerk* Wagner zamarzy o syntezie sztuk, ale zogniskowanej, niemal wywyższonej w dziele muzycznym. Nietzsche to łączy, to przeciwstawia muzyczność Apollona i Dionizosa. Wspomnijmy o Isadorze Duncan, przemierzającej misteryjne Eleusis, a zaraz po tym Bayreuth, o Wyspiańskim z całym jego arsenałem motywów muzycznych; o Jungu, który w *Poimandresie*, otwierającym *Corpus Hermeticum*, dostrzega fundamentalną zależność, że każde doświadczenie mistyczne (i indywiduacyjne) rozpoczyna dźwięk; wreszcie o prawie całkowicie udźwiękowionym Brechcie, frenetycznym Richardzie Straussie, „poezji krwi” Artauda i inkantacjach Grotowskiego.

II.

Nadać ton znaczy tyle, co wyznaczyć kierunek, frazeologizm często spotykany w polityce – zwłaszcza dyplomacji i gospodarce (w takim znaczeniu Talleyrand, Metternich, a później książę Gorczakow, czy kanclerz Bismarck kierunkowali stosunki międzynarodowe w XIX wieku). Nadający ton jest zatem kompozytorem (kształtuje formę), arbitrem (czuwa nad zasadami), strażnikiem (strzeże granic projektu) i… sternikiem (wskazuje kierunki)[33]. Nie może w tym miejscu umknąć uwadze, że Mickiewiczowski poeta jest także politykiem, zarówno w potocznym, jak i w mesjanistycznym ujęciu. Sam zresztą mesjanizm (jakkolwiek niejednolicie pojmowany albo też nad wyraz zróżnicowany) łączy politykę, religię, literaturę, sprawy społeczne, a nawet… gospodarkę. Najbardziej jaskrawym przykładem takiej symbiozy jest biografia Augusta Cieszkowskiego, w pewnym zakresie także Mickiewicza, zwłaszcza z okresu Legionu Polskiego[34]. Z naszej perspektywy są

32 Terminem tym (wyjątkowo zresztą plastycznym i trafnym) posługiwał się Jerzy Grotowski (zob. reportaż Krzysztofa Domagalika TVP *Pełen guślarstwa obrzęd świętokradzki*, 1980), a kwalifikował do niego m.in. Wyspiańskiego.

33 Powiadano dawniej o przywódcach „sternik nawy państwowej”, wieszcz wspomina w *Prelekcjach* o „wielkim mężu u steru”; zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. XI, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998, s. 187.

34 August Cieszkowski (1814–1894) – wielkopolski arystokrata, myśliciel, ekonomista, agronom, społecznik, współtwórca towarzystw naukowych i gospodarczych. W 1842 r. w Berlinie opublikowano jego fundamentalne, interdyscyplinarne dzieło *Bóg i paligeneza* (A. Cieszkowski, ☞

to syntezy trudno zrozumiałe, a wspomniany ideowy nurt, kształtujący przecież późną formację romantyczną, bywa to przeklinany, to posądzany o mętność, abstrakcyjność, czy wręcz bezużyteczność.

Wszystkie odmiany mesjanizmu (społeczny wspomnianego Cieszkowskiego, filozoficzno-naukowy Hoene-Wrońskiego, narodowy Mickiewicza)[35] scala (zaskakująco zresztą) żywioł polityczny. Jest to jednak, już na poziomie fundamentalnych kategorii, takich jak państwo, polityczność szczególnego rodzaju. Mickiewicz (podobnie jak Hegel) widzi w nim strukturę uduchowioną, ściślej – jest ono zbiorem duchów[36]. Po dwakroć uduchowionym bytem musi być zatem naród pozbawiony ram, czyli odpaństwowiony. Co istotne, autor *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* akcentował rodzimy wkład w upolitycznienie mesjanizmu. Referując „systematy" Antoniego Bukatego (*Polska w apostazji i apoteozie*) i poniekąd także Hegla (formuła *Sein* i *Nichtsein*) Mickiewicz dochodzi do wniosku, że to właśnie rodowi słowiańskiemu przypadło w udziale wprowadzenie chrześcijaństwa w politykę[37]. Kwintesencją XIX-wiecznej polityczności jest dla wieszcza zarówno fanatyczny rewolucjonista, natchniony świecki kapłan, jak i arystokratyczny legitymista. Wszystkie trzy figury łączy radykalnie rozumiany mistycyzm.

W okresie wykładów paryskich, mogących stanowić summę poglądów Mickiewicza na historię, literaturę, życie społeczne, idea mesjanistyczna stanowiła wyraźną dominantę jego wyobraźni (niemal obowiązującą doktrynę), wokół niej koncentrowały się wszystkie inne. Ze współczesnych Polaków – poza Kościuszką – wyróżnia w *Prelekcjach* Jakuba Jasińskiego, Stefana Garczyńskiego i Zygmunta Krasińskiego (dwóm ostatnim przyznaje status wieszczów narodowych)[38]. To jednak pozycja Naczelnika zyskuje w myśli Mickiewicza charakter

☞ *Prolegomena do historiozofii – Bóg i paligeneza oraz mniejsze pisma filozoficzne z lat 1838–1842*, oprac. A. Garewicz, A. Walicki, Warszawa 1972), gdzie wyłożył zręby mesjanizmu społecznego.

35 O mesjanizmie społecznym patrz W. Sajdek, *Mesjanizm w filozofii Augusta Cieszkowskiego*, „Polonia Journal" 2018, nr 8, s. 194–198.

36 Jeszcze precyzyjniej mówi o państwach politycznych jako „duchach zbiorowych", zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, dz. cyt., s. 74.

37 Tenże, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 405.

38 O Jasińskim patrz przyp. 8. Garczyńskiego (1805–1833), późniejszego uczestnika powstania listopadowego, Mickiewicz poznaje na wykładach heglowskich w Berlinie. W przedmowie do *Wacława dziejów* uznaje go za najbardziej polskiego poetę (S. Garczyński, *Wacława dzieje. Poema*, Warszawa 1974, s. 14). Z dawniejszych bohaterów pojawiają w *Prelekcjach* Kopernik, Sobieski, ksiądz Marek Jandołowicz, ze współczesnych Pułaski, Kiliński, Kołłątaj, Dąbrowski.

szczególny, a jego historię postrzega jako wyjątkowo dramatyczną (w pewnym zakresie cechuje ją nawet rys tragiczny).

Przywódca insurekcji funkcjonuje dlań w pierwszej kolejności jako inkarnacja Piasta. Swojskość Kościuszki Mickiewicz podpiera dwoma epizodami. W pierwszym z nich wódz odmawia sobie wina, stanowiącego przywilej klas posiadających, z którymi nie chciał się identyfikować[39]. W drugim

> […] poeta Trembecki, szambelan królewski, przyjechawszy karetą w odwiedziny do Naczelnika, zastał go rozdmuchującego ogień pod kuchnią[40].

Uderzać ma skromność Kościuszki, mająca gwarantować posłuch u ludu, w perspektywie współczesnych doktryn psychoanalitycznych, szczególnie jungowskiej, zdarzenie to mogłoby być interpretowane także w kluczu alchemicznym. Podbiciem swojskości (uwikłanej wszelako w magię) jest wykreowany przez Mickiewicza ekscentryczny passus etymologiczny:

> Nawet nazwisko Kościuszki jest – rzecz mało znana – dokładnie imieniem starożytnego rodu Piastów. Wiadomo, że przodek tego rodu zwał się Chościuszko czy Kościuszko, co znaczy kość. Tak więc, kiedy lud wołał, że królem należy uczynić Piasta, oraz kiedy brano za wodza Kościuszkę, wypełniano tylko słowo Biblii: „Weźcie ciało z ciała mojego i kość z kości mojej" albowiem Piast znaczy ciało[41].

Wieszcz mistycyzuje Naczelnika, wywodzi dlań sankcje z samej Biblii[42]. Wpisuje go w **cielesność mesjanizmu**, cielesność samego narodu. Skoro rola Kościuszki w historii (nawet rozumianej przez Mickiewicza swoiście, bo symbolicznie) jest niezaprzeczalna, czego zabrakło jego tonowi? Skoro był emanacją Piasta, w czym ton rosyjski, a potem francuski okazywały się mocniejsze?

Zacznijmy od Dzierżawina, w mickiewiczowskich rozważaniach nierozdzielnego od Suworowa, i o ile autor arcydzielnych ód *Na zdobycie Warszawy*

39 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 229.

40 Tamże, s. 230.

41 Tamże.

42 Biblijne porównania pojawiają się już wcześniej, dla przykładu generał Dąbrowski prosi Kościuszkę „aby był naszym Mojżeszem, dla wyprowadzenia nas z niewoli egipskiej", por. Sz. Aszkenazy, *Napoleon a Polska*, t. 3, Warszawa 1918, s. 205.

i *Na zdobycie Izmaiła*, nazywany niekiedy królem tego gatunku[43], był „ostatnim wielkim pisarzem prawdziwie rosyjskim", o tyle rzeczywisty zdobywca tytułowych miejsc (także kreator brawurowej kampanii alpejskiej) był zdaniem wieszcza „ostatnim jenerałem ożywionym duchem carstwa rosyjskiego"[44] (czym wiąże tego z kolei niepodzielnie z domem cesarskim i ambiwalentną jego figurą w osobie Pawła I). Mickiewicz docenia kunszt poety, z własnej woli uwikłanego w wielką politykę, w jego poezjach dostrzega dodatkowo coś na kształt fresku-kroniki rosyjskiej chwały, dzieła, jakiego w Polsce nigdy nie udało się stworzyć. Po prawdzie Dzierżawin pozostawia nie tylko patetyczne opisy pól bitewnych, relacjonuje także końcówkę żywota Katarzyny II, objęcie tronu przez znienawidzonego przez nią syna, a nawet ambitny projekt osadzenia na tronie cesarzewicza Aleksandra (z pominięciem ojca). Zdaniem Mickiewicza, do pojawienia się Puszkina tylko Dzierżawin był w stanie piórem choćby dotykać wielkości czasów, wydarzeń i kolosów, w tym wielkiego feldmarszałka:

> Tymczasem Rosja następowała triumfalnie na Polskę, a literatura rosyjska wydawała dalej okrzyki zwycięstwa. Dzierżawin gromkim swym głosem wtórował przewagom Suworowa[45].

W owym gromkim głosie rosyjskiego poety polski wieszcz podziwia przede wszystkim umiejętność oddania specyfiki polityki rosyjskiej („W odzie *Na zdobycie Warszawy* przebija ambitna myśl cesarstwa rosyjskiego, aby stawić swą potęgę przeciw całemu światu"[46]), której cechą było nakierowanie potęgi przeciwko wszystkim i wszystkiemu, od ówczesnych imperiów, po państwa narodowe, skończywszy na świecie duchów. Samodzierżawie przeniesione na grunt stosunków międzynarodowych. Rosyjski poeta faktycznie dodaje z butą: „Nie potrzebujemy sojuszu, na co sojusze? Jeszcze krok, Rusie, jeszcze krok, a cały świat będzie Twoim"[47]. Także w polityce wewnętrznej rosyjski poeta występuje

43 L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 53.

44 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 244.

45 Tamże.

46 Tamże, s. 246.

47 Tamże. Mimo dufnych zapowiedzi, Rosja wikłała się w liczne polityczne i gospodarcze sojusze, a to z Napoleonem (osławiony chimeryczny sojusz Cezara i Don Kichota, jak nazywano ekscentryczne pomysły Bonapartego i Pawła I), a to przeciw niemu (aktywność Aleksandra I po konferencji erfurckiej w 1808 r.), Święte Przymierze, Sojusz Trzech Cesarzy.

przeciwko potęgom. To między innymi dzięki poetyckim obrazom przezeń kreślonym Paweł Romanow pogłębiał swoje antyrewolucyjne fobie i lęki[48]. Swoją polityczną misję Dzierżawin traktuje z należytą powagą, nie jest malowanym tajnym radcą ani podskarbim, szczególną gorliwość cechuje jego aktywność jako carskiego ministra sprawiedliwości[49]. Puszkin postrzega Dzierżawina jako „bicz na panów"[50], minister, fantazjujący o omnipotentnej pozycji Rosji w stosunkach międzynarodowych („Znacie już, [...], ideę carską, tę ideę nieograniczonych podbojów. Dzierżawin jest wiernym jej wyrazicielem. Wlewa on w Rosjan odwagę, daje poklask ich zwycięstwom, złorzeczy i urąga nieprzyjaciołom"[51]), w polityce krajowej dąży do ograniczenia samowładztwa, to on składa projekt utworzenia obieralnego senatu[52]. W *Prelekcjach* Mickiewicz szczegółowo analizuje znamienny trójwiersz ody *Na zdobycie Warszawy*: „Leży zdrajczyni z oczyma spuszczonymi, targana wyrzutami, że obraziła czułą duszę Katarzyny. Orzeł rzuca się w swój łup. Przyjdźcie tu lwy, spróbujecie mu go wydrzeć[53].

Triumfalny pochód rosyjskich wojsk, zakończony rzezią warszawskiej Pragi, Dzierżawin porównuje do burzy. Pojawia się nawet niemal błogosławiąca zaświatowa figura Piotra Wielkiego. Autor *Dziadów* wyraźnie ubolewa:

> Można Dzierżawinowi wybaczyć jego dumę narodową; bądź co bądź jednak nie powinien był nazywać Polaków tchórzliwymi, jak to czyni w tej odzie. Równie osobliwe jest to, że uskarża ich, że nie docenili czułości duszy imperatorowej Katarzyny[54].

Przypisywanie Polakom buntowniczości, a zarazem tchórzliwości, to istotny rys rosyjskiej poezji[55], z lubością przypominany po kolejnych klęskach (1812, 1831), w cytowanym fragmencie poza antypolskim jaskrawo pobrzmiewa jednak ton

48 N. Ejdelman, *Paweł I czyli śmierć tyrana*, tłum. W. i R. Śliwowscy, Warszawa 1990, s. 51.

49 Tamże, s. 169, 227, 87, 243.

50 A. Puszkin, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 116.

51 Tamże, s. 244.

52 N. Ejdelman, *Paweł I czyli śmierć tyrana*, dz. cyt., s. 254.

53 Tamże, s. 244–245.

54 Tamże, s. 245.

55 Chodzi o tzw. „antypolską trylogię" Puszkina (*Oszczercom Rosji*, *Rocznica Borodina*, *Przed świętą mogiłą*).

antyfrancuski[56], co więcej Mickiewicz wyjaśnia: „Napastując Francję, szuka on przecież jakiej podpory dla swych rosyjskich pojęć"[57]. Wywód rozpoczęty oburzeniem na przypisywaną Polakom tchórzliwość Mickiewicz wieńczy zaskakująco refleksją o epifanii:

> Dotychczas Bóg był dla Dzierżawina zepchnięty w dziedzinę pojęć oderwanych; teraz poeta sprowadza go na ziemię. W dawniejszych jego odach nie masz wzmianki o kulcie religijnym, o religii objawionej, teraz odczuwa jej potrzebę dla przeciwstawienia jej Rewolucji; atakuje rewolucję w imieniu kultu, w imieniu religii ustanowionej[58].

Węzłowym problemem staje się Mickiewiczowskie pojęcie religijności. Dowódcę szturmu na Warszawę, Suworowa, analizuje łącznie z figurą enigmatycznego cara Pawła, o którym napisze, że „rozmyślał nad Rewolucją ze stanowiska filozoficznego", po czym doprecyzuje:

> Jako nieszczęśliwy i prześladowany był on też człowiekiem religijnym. Znał legitymistów francuskich, czytywał broszury natenczas przez nich wydawane, broszura Calonne'a, a zwłaszcza wybitne dzieło hrabiego Józefa de Maistre'a: *Rozważania nad Rewolucją Francuską*[59].

Mickiewicz przywołuje teoretyka legitymizmu, Sabaudczyka de Maistre'a, doniosłą rolę w powstaniu zachowawczej ideologii przypisuje jednak Rosji[60]. Referując jej założenia, akcentuje dwie przesłanki: opatrznościowe wybraństwo pewnych rodów (monarchii) i przywódczo-koncyliacyjną rolę papiestwa, obie realizowane w praktyce przez Pawła[61], z czasem przezeń wypaczone:

56 Lwy, o których mowa powyżej (tekst główny), to przede wszystkim Francja, zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 245.

57 Tamże.

58 Tamże, s. 245–246.

59 Tamże, s. 277.

60 Tamże.

61 Paweł staje na czele *stricte* katolickiego, rycerskiego Zakonu Maltańskiego, zagrożonego konfliktami zbrojnymi na Półwyspie Apenińskim papieża chce zaprosić do Moskwy. Dodatkowo cesarz wyraźnie sprzyja katolickim zakonom, kasowanym wówczas np. w arcykatolickiej Austrii.

> Nigdy żaden monarcha nie okazywał takiej dumy, takiej pychy, nawet w swym obejściu i gestach. […] Ogłosił szereg ukazów, aby wszczepić w lud cześć dla osoby cara. Musiano na przykład padać przed nim na twarz, gdy przechodził, zsiadać z konia lub wysiadać z pojazdu, odkrywać głowę, zdejmować szubę, a nawet klęczeć w błocie czy na śniegu. Paweł pragnął tym sposobem podnieść majestat, widział bowiem gdzie indziej rewolucję obalającą władzę monarszą. Dla niego była to kwestia powagi władzy[62].

Właśnie przeciwko rewolucyjnej Francji i insurekcyjnej Polsce wysyła feldmarszałka Suworowa. Rosyjscy historiografowie chwalą swojego wodza, znamienne epitety („silny", „mężny", „chrobry") mnożą poeci, przede wszystkim Puszkin, który akcentuje zarówno jego brawurę, jak i okrucieństwo[63]. Dość powszechnie nazywany jest „Piorunem Północy". To, że pod Izmaiłem wycięto ok. 10 tysięcy ludzi, na warszawskiej Pradze dwa razy tyle, to fakty. Feldmarszałek upokorzył zresztą Polaków już wcześniej, i to symbolicznie – zdobyciem Wawelu po upadku konfederacji barskiej (1772). Z lubością, nie tylko zresztą konkurenci feldmarszałka, przypominają szwedzkie korzenie Suworowów, przywodzących na myśl w równym stopniu legendarne okrucieństwo, co brawurowe sukcesy zamorskiego oręża[64]. W relacjach polskich marszałek bywa demonizowany, praską ludność wycinać mieli żołdacy „podobni szatańskim widmom"[65]. Car, do czasu wszakże, przypisywał Suworowowi niemal kopernikańsko-newtonowskie atrybuty, w liście z 29 października 1799 roku czytamy:

> Książę Aleksandrze Wasiliewiczu! Zwyciężyłeś Waść wszędzie, całe Swoje życie wrogów ojczyzny zwyciężałeś, nie zdołałeś dotąd jednego tylko uczynić: pokonać przyrody, a teraz i nad nią odniosłeś zwycięstwo[66].

62 Tamże, s. 279.

63 Zob. N. Ejdelman, *Paweł I czyli śmierć tyrana*, dz. cyt., s. 197. A. Puszkin, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 169, 337 (*Do hr. Olizara*, *Oszczercom Rosji*).

64 Przede wszystkim Gustawa II Adolfa, Karola X i Karola XII, zob. L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, dz. cyt., s. 129. W tym kontekście za dziejowy paradoks (a co najmniej ciekawostkę) uznać możemy fakt, że także jednym z najpierwszych przydomków Kościuszki był „Szwed", por. A. Storozynski *Kościuszko. Książę chłopów*, tłum. J. Mikos, Warszawa 2018, s. 33.

65 A. Potocka, *Wspomnienia naocznego świadka*, Warszawa 1965, s. 30. Po rzezi Pragi Suworow donosić miał carycy Katarzynie II: „Ulice są usłane trupami, krew płynie strumieniami", por. A. Rambaud, *History of Russia*, Boston 1882, s. 243–244.

66 N. Ejdelman, *Paweł I czyli śmierć tyrana*, dz. cyt., s. 84–85.

Nim popadnie w niełaskę, Suworow ucieleśnia wszystkie szalone fantazje Pawła, stając się dla tego ostatniego niemal figurą Niemożliwego. Na planie faktograficznym (przy zastrzeżeniu, że w Pawłowej narracji mrzonki są równe prawdom) w płomiennej epistole chodziło najpewniej o ciąg bitew z kampanii włoskiej (nad Addą, Trebbią, pod Novi). Dwa miesiące później cesarz wyznaje: „Nie mnie, bohaterze, nagradzać ciebie, tyś ponad moje możliwości”[67]. W 1799 roku rosyjski feldmarszałek był bogiem, francuskie kobiety zaczęły nosić nawet paradne kapelusze *à la* Suworow[68]. To właśnie pod wpływem brawurowej kampanii włoskiej Bonaparte powziął paradoksalny (zwłaszcza przez pryzmat późniejszych wydarzeń) pogląd, że tylko Rosja może być dlań równorzędnym partnerem, a nawet sojusznikiem[69]. Sukcesy militarne feldmarszałka podnosiły prestiż cara-rycerza[70], budowały legendę (póki co) drugiej armii świata. Pozycję Suworowa, który już w 1800 roku popada w niełaskę, podkopuje wypuszczenie z więzienia pokonanego Kościuszki[71]. I właśnie, zestawiając feldmarszałka z Naczelnikiem, Mickiewicz ukazuje przewagę tego pierwszego:

> Miał on całą dobroduszność i prostotę Kościuszki, charakter na wskroś słowiański, charakter dla chłopa słowiańskiego, łatwo zrozumiały, zdolny obudzić w ludzie zapał, tchnąć weń zaufanie i miłość. Ale miał ponadto uczucie religijne głębsze i mocniejsze niż u Kościuszki. Stąd płynęła jego potęga, jego ślepa wiara w powodzenie[72].

Ton dziejowej pieśni musi być zatem przejrzysty, musi wywoływać entuzjazm, miłość i zaufanie. Odnosząc się do *quasi*-psychologicznych ocen Mickiewicza, zauważmy, że historiografia rosyjska przechowuje obraz domniemanej prostoduszności „rzeźnika Pragi”[73]. Samo zestawianie Kościuszki i Suworowa jako wodzów przeciwległych sił wydaje się tendencją naturalną, co więcej, zabieg taki nie jest domeną Polaków czy Rosjan. Obu bohaterów przeciwstawia

67 Tamże, s. 85.

68 A. Manfred, *Napoleon Bonaparte*, tłum. A. Szymański, Warszawa 1980, s. 246.

69 Tamże, s. 348–349.

70 N. Ejdelman, *Paweł I czyli śmierć tyrana*, dz. cyt., s. 190.

71 Tamże, s. 103.

72 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 279–280.

73 Tamże, s. 197–198.

przecież Jules Michelet[74], legenda kościuszkowska (nawet najdramatyczniejszy jej akcent – klęska pod Maciejowicami) stanowi część obszerniejszego słowiańskiego mitologemu.

Słowacki poeta Ján Kollár w zbiorze sonetów *Córka Sławy* (1824) klęskę 1794 roku lokuje obok bitew na Kosowym Polu (1389) i pod Białą Górą (1620)[75]. Co więcej, w wyimaginowanym słowiańskim raju poeta umieszcza tak Suworowa, jak i Kościuszkę. Mickiewicz wspomina o dziele Kollára, w jego własnych porównaniach Naczelnika i feldmarszałka, pochodzących z okresu wykładów paryskich, razić jednak może zbytnia biegunowość. Antynomiczność obu herosów usiłuje łagodzić wyraźnie rozdarty Puszkin, który w słynnym wierszu *Oszczercom Rosji* (1831) wspomina o udziale walczących narodów (a zatem także ich wodzów) w „rodzinnym sporze domowym"[76]. W dziele mamy także wymowne (i retoryczne) wspomnienie Suworowa:

> Czy się nie zerwie z łoża nasz stary wódz na bój?
> Czy mu nie starczy sił by znów do karabinu
> Przykręcić bagnet izmailski znów?[77]

Mickiewicz przywołuje przykłady żarliwości feldmarszałka, mogące zrazu uchodzić za konwencjonalne, przejawiające się demonstracyjną dewocyjnością:

> Jako człowiek szczerze religijny, Suworow odczytywał żołnierzom Ewangelię i częstokroć w obozie występował w roli kaznodziei. Rewolucji Francuskiej głęboko nienawidził […] Ubóstwiał osobę cara […] przed pretendentem francuskim jako przed przedstawicielem Boga i władzy królewskiej bił pokłony, żegnając się i całując połę jego odzienia. Co Paweł pragnął wypełniać w dziedzinie politycznej, to Suworow instynktowo chciał przeprowadzić za pomocą siły materialnej[78].

74 Zob. choćby J. Michelet, *Légendes démocratiques du nord*, Paryż 1968, s. 23.

75 Bitwa na Kosowym Polu stała się symbolem dotkliwej porażki południowej Słowiańszczyzny, opanowanej przez polityczno-militarno-religijny żywioł turecki. Pod Białą Górą wojska cesarza Ferdynanda II pokonały protestanckich rebeliantów, którzy osadzili na praskim tronie elektora Palatynatu Fryderyka V Wittelsbacha. Bitwa pełna była cudownych znaków i mistycznej aury.

76 Zob. A. Puszkin, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 337 (*Oszczercom Rosji*).

77 Tamże.

78 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. VIII, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1997, s. 281.

Kluczowa pozostaje zbitka epitetów „szczerze religijny". Był zatem przedłużeniem „bicza Bożego", wykonawcą Bożej woli. O tym samym typie upolitycznionej religijności mógł myśleć Puszkin, przeciwstawiając „dufnego Lacha" zawsze „wiernemu Rossowi" (*Oszczercom Rosji*)[79]. Spomiędzy konwencjonalnych przykładów rosyjskiej żarliwości, jakich nie brakuje u obu wieszczów[80], udaje się jednak wygrzebać ingredient bardziej osobliwy, nawet radykalny, bezpośrednio odnoszący się do tytułowej kategorii tonu. Wzmiankując w *Prelekcjach* o zdobyciu tureckiej twierdzy Izmaił, opiewanym choćby przez Dzierżawina, Mickiewicz tak przedstawia postawę Suworowa:

> [...] zgromadził swych żołnierzy i sztab, ale zamiast przeczytać im jakiś krasomówczy rozkaz dzienny, rzekł do nich tylko te słowa: „Żołnierze, o północy ja wstanę, wy zrobicie to samo; zmówicie pacierz, zrobicie to samo; umyję ręce, wy tego nie zrobicie, bo nie będziecie mieli czasu [...]"[81].

Co wciąż wydać się może konwencjonalne, zaskakujący akt pojawi się w finale opowieści: „«siądę potem za ziemi i trzykrotnie zapieję – tu nawet zapiał jak kogut – to będzie hasło do szturmu». Potem zdobył Izmaił"[82].

Dostrzegamy krąg romantycznych fantazmatów: wezwanie do czynu, aktywność w godzinie duchów, proroctwo, i jeszcze jedno: wódz zsynchronizowany z żołnierzami niczym dyrygent z orkiestrą. Biblijne „pianie kura", przejęte przede wszystkim przez wyobraźnię ludową, zapowiadające moment próby-porażki (św. Piotr), i swoiście limitujące aktywność duchów (poprzez nastanie dnia), w Mickiewiczowskiej narracji funkcjonuje jako odwrócenie oryginału. Nie zwiastuje klęski, upadku, ofiary, co więcej, nie pochodzi z natury, ale jest udziałem innego koguciego solisty: samego wodza-śpiewaka. Biblia pełna jest takich tajemniczych gestów[83], które wyrwane z natchnionego kontekstu,

79 Tamże.

80 Ton taki widoczny właściwie w całym mickiewiczowskim *Ustępie*.

81 Tamże, s. 280.

82 Tamże.

83 Prorokowi Ezechielowi Bóg karze prorokować do kości leżących w dolinie, trzej młodzieńcy, wrzuceni do ognistego pieca, śpiewają na cześć Stwórcy hymn pochwalny; Dawid chwali Boga tańcem i śpiewem przed Świętą Arką. Najwięcej bodaj wymaga od Mojżesza, a to, by uderzył laską w skałę, a to, by oznaczał drzwi Izraelitów krwią, by wreszcie przeszedł z uciekającym ludem przez Morze Czerwone.

byłyby co najmniej groteskowe, na pewno zaś niezrozumiałe. Prorok ulega im bez szemrania, nie bacząc na drwinę postronnych. Mickiewicz akcentuje, że dla cudzoziemców Suworow był dziwaczny, dziki, śmieszny. Abstrahując od romantycznej wykładni dwóch pierwszych epitetów (wartościowanych przez romantyzm raczej jednoznacznie pozytywnie), autor opowieści ujawnia głęboką trzeźwość ocen, ma wszak pełną świadomość, że magiczny akt nabiera znaczenia tylko w określonych (rytualnych) warunkach i tylko wobec uczestników-wyznawców. Wszędzie indziej, dla każdego postronnego, jest niezrozumiały, zwyczajnie śmieszny. Chodzi zatem o **„znamienny gest ludzi powołanych do działania"**[84]. W dość powszechnym oczekiwaniu mesjańską rzeczywistość poprzedzać winny obrazy o odpowiedniej powadze, kształtem odpowiadające swoistemu *decorum*. Prędzej Eliasz na rydwanie niż Ubiczowany „Oto człowiek". Pianie koguta jako zapowiedź triumfu nosi w sobie formalny zgrzyt, niestosowność. Wódz piejący jak kogut... Samotny jest każdy prorok, któremu Opatrzność nakazała przekształcenie zastanej rzeczywistości za pomocą transgresywnego, a jednocześnie pospolitego gestu[85]. Tym smutniejszy zdaje się być w tym kontekście realny kres wielkiego Suworowa. Za życia od gniewu ludu i tyranów osłaniał go jedynie fakt, że jego przepowiednie spełniały się licznymi spektakularnymi zwycięstwami. Mocą feldmarszałka był radykalizm, brawura, brak lęku przed śmiesznością i szczególnego rodzaju oddziaływanie.

Historiografia rosyjska forsuje ten typ narracji o wodzu. Wielkim wydarzeniem był w Rosji jego pogrzeb, mający gromadzić tysiące zwykłych mieszkańców cesarstwa[86]. Po nabożeństwie ciało wodza miało być przeniesione do pomieszczeń powyżej kaplicy. Schody okazały się jednak zbyt wąskie. Nie wiedziano, jak sobie z tym poradzić, paru grenadierów, niegdyś służących pod komendą feldmarszałka, wzięło trumnę i z okrzykiem „Suworow wszędzie przejdzie" zaniosło ciało na wyznaczone miejsce, w sposób niemal cudowny omijając trudności[87]. Mamy tu zatem do czynienia z oddziaływaniem nawet zza grobu. Znów także istotny jest zaprawiony wiarą ingredient foniczny. To jednak czasy, kiedy żołnierze

84 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, dz. cyt., s. 47.

85 Zob. św. Teresę z Ávila, której Bóg poleca tańczyć z kastanietami podczas smażenia jajek, czy nurzającą się w świńskich odchodach św. Bernadetę Soubirous.

86 N. Ejdelman, *Paweł I czyli śmierć tyrana*, dz. cyt., s. 197.

87 Tamże, s. 198.

śpiewają, wykrzykują, inkantują, czas Mickiewiczowskiej pieśni. W *Prelekcjach* wieszcz sięga jednak głębiej, a zatem i wcześniej.

Referując powstawanie Księstwa Moskiewskiego, Mickiewicz zauważa, że rosyjskiego ducha hartował niczym prawdziwy „bicz Boży" Dżyngis-chan. Od niego właśnie kniaziowie przejąć mieli niezwyciężoną nutę mongolską. Słowiańska wersja zawołania „hałła" jest właśnie tym, co Mickiewicz nazywa tonem rosyjskim[88]. Przy opisie tak rozumianego żywiołu wschodniego poeta po raz pierwszy precyzuje jakkolwiek tytułową kategorię:

> […] to nie słowa bowiem działają na ludy, nie sens zawarty w jakimś wyrażeniu. Sens tworzy tylko jego [szkielet], natomiast **ton nadaje mu** ciało [poczern. – JMP]. Rzecz to znana wszystkim: mówi o tym nawet przysłowie ludowe: ton stanowi o pieśni[89].

I znów decydujący jest **głos** wodza-poety: „Wiadomo, że te same słowa, co wygłoszone przez jenerała dowodzącego armią – wznieciłby zapał, powtórzone przez dziecko – obudziłyby śmiech"[90].

Mickiewicz przywołuje epizod mający miejsce podczas odwrotu wojsk rosyjskich w 1812 roku, kiedy to Napoleon z jedną z najpotężniejszych armii świata zaatakował imperium Romanowów. Żądny rabunku rozbestwiony oddział gwardii zaatakował domostwo, w którym leżał chory (być może ranny) oficer. Właściciel domu poprosił go o interwencję, ten posłał żołnierzom rozkazy, z których jednak poczęli drwić. W końcu poprosił właściciela o podprowadzenie go do okna, otworzył je i krzyknął:

> […] jedno tylko słowo. Dobył z głębi swego ducha tę nutę, odziedziczoną przez kniaziów rosyjskich, którą oni mają niejako moc przelewać na swoich podwładnych. Ta nuta przejmuje strachem wszystkich żołnierzy, co ją posłyszeli; stają się posłuszni niczym machiny.

88 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 422, co istotne równie straszliwym tonem miał być „ton kozaczy", o którym autor *Prelekcji* wspomina w mowie do Seweryna Goszczyńskiego z dnia 19 grudnia 1843 r.: „Siła twojego tonu jest ogromna. Gdybyś nim przemówił do emigracji, do wojskowych, którzy słyszeli ton moskiewski, struchleliby, jak truchleli na głos Wielkiego Księcia. (…) Dlatego to mówiąc o tobie w moim kursie, powiedziałem, że masz ton energii i mocy moskiewskiej", tegoż Dzieła, t. 13 (*Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*), Warszawa 2001, s. 91.

89 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 422.

90 Tamże, s. 422–423.

> Oficer woła ich do siebie, bezsilną ręka wymierza im karę i zakazuje im oddalać się od łoża. Inni, którzy nie usłyszeli tego rozkazu z samych jego ust, plądrowali dalej dom[91].

Warunkiem powodzenia opisanej przez Mickiewicza strategii jest zatem bezpośredni kontakt z głoszącym oraz relacja hierarchiczna:

> Ton zatem jest rzeczą istotną, jest życiem. Może być dobyty tylko z głębi ducha mającego życie wyższe niż duchy, którymi chce rządzić[92].

Niczym egzorcysta, bardziej może Chrystus panujący nad złymi mocami… Na planie psychologicznym ton oznacza ów zespół właściwości psychofizycznych, które skłaniają do posłuszeństwa, obezwładniają, ów krzyk „przytłumiony, lecz mocny", znakomicie i plastycznie opisany przez autora *Wacława dziejów*:

> Takiego coś ma w mowie, takiego coś w oku,
> Że gdy spojrzy, nikt nie śmie dotrzymać mu kroku,
> Że gdy mówi, drży sługa jak liść z obawy[93].

Czasem ów ton wzbudzany jest przez wypowiedzenie w określony sposób konkretnych słów, niczym biblijnej albo ezoterycznej formuły[94]. Magiczny kontekst uprawomocnia sam Mickiewicz. W *Prelekcjach* wspomina dla przykładu, że dla rosyjskiego ludu Napoleon był… czarownikiem, że transformował także w symboliczne figury (lwa, orła) w obecności Suworowa[95]. Przykłady niemal ezoterycznych formuł znajdziemy tak u Garczyńskiego („myśl jego wzbudzona tym jednym wyrazem")[96], jak i Krasińskiego („Wymów, wymów Polski imię"

91 Tamże.

92 Tamże.

93 S. Garczyński, *Wacława dzieje*, dz. cyt., s. 31.

94 Zob. choćby tajemnicze, niewypowiadalne Imię Boga w tradycji żydowskiej, szeptane przez Arcykapłana za zasłoną Świętego Świętych raz w roku; w szczególnych momentach wyznawcy wypowiadają także słynny Szemot. Dla chrześcijan moc taką posiada imię Zbawcy: „na imię Jezus zgięło się każde kolano istot niebieskich i ziemskich" (Flp 1, 8–10).

95 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 332.

96 S. Garczyński, *Wacława dzieje*, dz. cyt., s. 32.

i „rodowego krzyk anioła")[97]. Mickiewicz, jak nikt dotąd, bazując na rewelacjach innych poetów (wspomnianych powyżej, a wcześniej także Dzierżawina), wydobywa na światło dzienne, na poły mistyczną, na poły *stricte* techniczną kategorię swoistych predyspozycji żołnierza-śpiewaka, które współczesnym językiem określilibyśmy mianem **artykulacji.**

III.

Kościuszko, podobnie jak Napoleon, nie jest bohaterem li tylko XIX wieku. Mityczne narracje o obu wodzach rozciągnięte są po współczesność (co ciekawe, Kościuszko jest bardziej obecny w teatrze, Bonaparte w kinie)[98]. Powojenne badania koncentrowały się na „patriotycznej legendzie" Naczelnika. Stefan Treugutt sugerował, że w berentowskiej triadzie Kościuszko-Staszic-Dąbrowski ziszczał się ideał „obywatelstwa-ducha", w którym wódz tracił tradycyjne atrybuty królewskie[99]. Wiele wysiłku włożono także w naukowe próby podważenia narracji patriotycznej[100].

W XIX-wiecznej historiografii i literaturze recepcja Naczelnika rozciąga się pomiędzy dwoma skrajnymi ujęciami – hagiograficznym (którego patronem może być Lenartowicz)[101], a społeczno-krytycznym[102]. Kościuszkę idealizuje Michelet (*Legendy demokratyczne Północy*), zauważmy przy tym, że wszelkie ujęcia uświęcające stanęły w oczywistej sprzeczności z mitem wodza-poczciwca, skromnego (niezepsutego), tak jak lud. Próby pogodzenia swojskości

97 Z. Krasiński, *Przedświt*, dz. cyt., s. 37, 43.

98 Postać Kościuszki pojawiła się m.in. w głośnym spektaklu Adama Hanuszkiewicza *O poprawie Rzeczypospolitej* (1981). W 2018 r. w łódzkim Teatrze Nowym miała miejsce premiera sztuki Radosława Paczochy *Kościuszko. Ostatnia bitwa*. Ukazują się także monografie podejmujące problem obecności figury Naczelnika w teatrze. Postać Napoleona obecna jest przede wszystkim w kinie (naliczyłem ponad 100 dzieł filmowych, w których Cesarz Francuzów jest postacią co najmniej drugoplanową, Abla Gance'a, po Paolo Virziego, Andrzeja Jareckiego, Janusza Majewskiego i Krzysztofa Zanussiego).

99 Zob. S. Treugutt, *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prusak, Warszawa 1993, s. 159, gdzie autor analizuje pawłową triadę, której składniki Berent przypisał Kościuszce (Fides), Dąbrowskiemu (Spes) i Staszicowi (Caritas). Przypomnijmy, że Mickiewicz zarzucał raczej Kościuszce zbyt małą albo też mało żarliwą wiarę.

100 Cenne uwagi zob. W. Zajewski, *W kręgu Napoleona i rewolucji europejskich 1830–1831*, Warszawa 1984, s. 359 i n.

101 P. Śniedziewski, *Elegijna świadomość romantyków*, Kraków 2015, s. 148.

102 Zob. choćby B. Oleksowicz, [hasło:] *Kościuszko*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 436; a także: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 266 i n.

z wyjątkowością wywoływały zgrzyt, jak u Pawła Czajkowskiego, gdzie grób prostego żołnierza transformował w narodowe monumentum, przestrzeń wyraźnie sakralną[103]. Wawelskie celebracje (królom bliskie) i słynny kopiec staną się faktograficznym rozwinięciem tej niejasności. Spojrzenie społeczno-krytyczne stanowi oczywiste pokłosie insurekcyjnych klęsk. Zarzucano Kościuszce, m.in. Kołłątaj i Mochnacki, że podniósł oręż wyzwoleńczy, niedostatecznie koncentrując się na kwestii rewolucji socjalnej[104]. Dodatkowo, mimo pociągnięcia do boju części uświadomionego chłopstwa, nie udało mu się poruszyć mas[105]. W minorowym powstańczym 1831 roku, wychodząc od hamletowego zapytania, Mochnacki tak charakteryzował Naczelnika:

> Kościuszko był poczciwym Polakiem, był walecznym rycerzem, lecz źle rozumował. Dla ocalenia kraju potrzeba było zniszczyć złe wewnętrzne; on wolał ulec pod przemocą zewnętrznego nieprzyjaciela. Polska potrzebowała rewolucji socjalnej, on nadał jej charakter ekscentryczny[106].

Na czym polegała ekscentryczność kościuszkowskiego projektu:

> Złe wewnętrzne wniwecz nas obróciło. Kościuszko nie chciał przemienić większości w naród przez wzgląd na mniejszość. Nie zainteresował mas; miljony nasze patrzały obojętnie na upadek kraju. Względem nich odmieniały się tylko nazwiska ciemięzców. Nie dbał lud, kto mu panuje[107].

O tych „miljonach" ucieleśnionych w człowieku-narodzie zamarzy w Wielkiej Improwizacji Konrad-Gustaw. Autor szkicu *Być albo nie być* konstatuje gorzko: „Kościuszko zgubił Polskę!"[108] Również na poziomie historii symbolicznej

103 Chodzi o *Elegię obejmującą życie i zgon Tadeusza Kościuszki z powodu złożenia zwłok jego do grobów królewskich dnia 20 czerwca 1818 roku*, zob. P. Śniedziewski, *Elegijna świadomość romantyków*, dz. cyt., s. 149.

104 M. Mochnacki, *Pisma polityczne*, oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, t. 2, Kraków 1996, s. 52.

105 Tamże, s. 53.

106 Tamże.

107 Tamże.

108 Tamże.

pozycja wodza była dyskretnie niejednoznaczna, co wyraża najpełniej malarskie dzieło Smuglewicza, na którym jest on zarówno wyzwolicielem, jak i grabarzem Polonii[109].

Niemcewicz, powołując się na rzeczywisty performatywny eksces, kształtuje wyrazistą i dosłowną antynomię: Kościuszko-ofiara, Suworow-sadysta. Po pojmaniu Naczelnika chłopi mieli rozpowiadać, że temu udało się zbiec z niewoli, a do Rosji wieziony miał być przebieraniec. Suworow nakazał zatem, by w miastach przez które polski wódz miał być przewożony, zwoływać miejscową ludność i pokazywać go niemal jako zoologiczną atrakcję[110]. Z kolei Mickiewicz przemyka gdzieś pomiędzy dwoma skrajnymi ujęciami: patrzy na misję Kościuszki z pozycji mesjanistycznych, z drugiej strony, w jej realizacji dostrzega brak żarliwości. Gdyby posłużyć się siatkami pojęciowymi Słowackiego, Naczelnik był „królem-duchem", który został powołany, powołania jednak nie przyjął…[111] W Mickiewiczowskiej wizji Puszkin piszący o pięknie kościuszkowskich sztandarów (*Oszczercom Rosji*) wyraźnie przegrywa z Dzierżawinowskim snem o potędze. W *Prelekcjach* Kościuszko wspomniany jest raz ostatni wymownie w kontekście Napoleona. W narodowej litanii Naczelnik jest jednym z „pomniejszych świętych" (obok Warneńczyka, Sobieskiego, a więc obrońców wiary), ustępujących „najpotężniejszemu z duchów"[112]. Zaraz po ustanowieniu hierarchii wieszcz wspomina o Waterloo, przegrana pod Maciejowicami staje się cieniem większej klęski-ofiary: „Golgoty nowożytnej Europy"[113]. W Mickiewiczowskim nowym Kościele Przyszłości, którego kopuły podtrzymują duchy narodów, klęska rodzi co prawda klęskę, ale z podskórną chrześcijańską nadzieją na zwycięstwo-zmartwychwstanie:

109 Chodzi o alegoryczne dzieło Franciszka Smuglewicza funkcjonujące pod tytułem *Grób Ojczyzny* (1794), na którym ukazana jest figura młodej dziewczyny, zakutej w kajdany, a uosabiającej Polonię, na którym pierwszoplanową postacią jest także przejęty Naczelnik. Stoją nad wykopanym grobem. Miało obrazować minorowe *Finis Poloniae*, odnoszące się do słów rzekomo wypowiedzianych przez Kościuszkę po Maciejowicach.

110 Por. A. Storozynski, *Kościuszko. Książę chłopów*, dz. cyt., s. 335.

111 Zob. J.M. Pawłowski, *Romantyczny teatr mistycznego okrucieństwa. Słowacki i Artaud*, dysertacja doktorska pod kierunkiem prof. D. Dąbrowskiej, Wydz. Filologiczny Uniwersytetu Szczecińskiego), 2012, s. 28–32 [niepubl.].

112 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, dz. cyt., s. 57.

113 Tamże.

> Krew Kościuszki, Jouberta, Marceau oraz ich żołnierzy nie była stracona dla sprawy Kościoła powszechnego. Krew ta płynie w żyłach ludu cierpiącego, krew ta mówi doń, dyktuje mu pewniki, prawdy Ewangelii[114].

Sama zdolność do ofiary nie wystarczy, chodzi o szczególne predyspozycje, osobę Hierofanta, jeśli nie wprost o Salvatora (o którego upomina się pół wieku później Wyspiański)[115]:

> Dopiero jednak w ostatnich czasach Polska uczuła dobitnie potrzebę ześrodkowania wszystkich sił w jednym człowieku. „Nie mamy człowieka!" – oto hasło bojowe Polaków od czasów Kościuszki aż do Chłopickiego[116].

Nie brakowało zatem jednostek wybitnych, nie dość wybitnych wszakże, nie „królów-duchów". Zbliżamy się do samego rdzenia mickiewiczowskiego mesjanizmu, idei „człowieka-narodu". Znów dla wyjaśnienia historycznej polskiej słabości autor *Dziadów* odwoła się do tonu rosyjskiego:

> Tak tedy Rosjanie dla swej potęgi oddają wszystko na ofiarę jednemu człowiekowi, jednej idei, wyobrażonej przez dynastię. Polacy podobnież odczuli tę samą potrzebę jednego męża, który by był ich przedstawicielem; ale formy, pod jakimi ukazuje się idea rosyjska, i warunki jej istnienia są wręcz przeciwne formom polskim[117].

Mickiewicz akcentuje w tym miejscu nieantagonistyczny charakter idei mesjanistycznej: „Powinna ona spełniać nadzieje tych narodów, nie zagrażając prawom, jakie oba do bytu swobodnego i udzielnego posiadają"[118].

Jej ton (nie treść wszakże) wysłyszeli wcześniej Rosjanie (ów wzięty przez kniaziów ingredient mongolski) i Francuzi (ze zjawieniem Napoleona), w pełni ucieleśni ją zbudzony dopiero żywioł polski, niemający wszelako nadbohatera. Głoszący

114 Tamże, s. 44.

115 Choćby w *Akropolis*.

116 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. X, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998, s. 15.

117 Tamże.

118 Tamże.

ideę mesjanistyczną Mickiewicz miał pełną świadomość, że jako wieszcz występuje niejako w zastępstwie tego żołnierza-śpiewaka. Kwestię wyższości Suworowa nad Kościuszką uprzednio omówiłem, pojawia się pytanie o supremację Napoleona. Czy wystarczy li tylko hierarchiczna niejako przewaga Waterloo (jako europejskiej Golgoty) nad Maciejowicami? W mickiewiczowskiej narracji Napoleon był właściwie jedynym ze współczesnych, którzy ucieleśniali odpowiednio wysoki poziom żarliwości, potrafił także skoncentrować co najmniej trzy narody wokół jednej idei i celu. Kilka innych kształtowało swoją wyobraźnię zbiorową niejako w kontrze do Napoleona[119]. Mickiewicz dostrzega zresztą w Bonapartem także istotny komponent wschodni[120], mieścił zatem w sobie wzięty z Azji ton rosyjski. Polaków pociągać miała w Cesarzu jego tajemna, niewypowiadalna w istocie natura[121].

Jak zauważa Treugutt, mit napoleoński (podobnie jak zresztą antymit) nie był pogrobowcem cesarza, powstał za jego życia, wziął się z realnego doświadczenia tysięcy żołnierzy[122], i doświadczenia samego Mickiewicza (i całej jego generacji) wreszcie[123]. Że Bonaparte był przegranym, to fakt, był jednak przegranym szczególnym, dalece bardziej skutecznym niżeli Kościuszko, jego hossa trwała blisko dwie dekady. W polityce, nawet rozumianej mistycznie, to jednak długo. Udało mu się także zbudować szereg wojskowych, politycznych, zwłaszcza prawnych instytucji, które przetrwały w wielu zakątkach Europy do dzisiaj[124]. Napoleon pokazał jak mógłby wyglądać bohater, jakie winien posiadać predyspozycje. Był zatem wzorzec, czytelny punkt odniesienia, biografia symboliczna.

119 Przeciw Bonapartemu stanęli przede wszystkim Prusacy i Meklemburczycy. W sojuszu z Napoleonem byli Sasi, Bawarczycy, a więc najstarsze państwa i zarazem dynastie. Gdy chodzi o stosunek do Napoleona, Rzesza Niemiecka podzieliła się właściwie na pół. *A contrario* Bonaparte wpłynął także na nastroje patriotyczne w Rosji, w *Prelekcjach* znajdujemy passus o pierwszym w historii (zdaniem autora) odwołaniu się przez cara do szlachetnych cech narodu rosyjskiego, może nawet narodu jako takiego, właśnie w 1812 r., A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 334.

120 Tamże, s. 333. Dodatkowo Mickiewicz dostrzega, że Napoleona zawsze ciągnęło na Wschód, wyrazem tej dziejowej słabości wodza była ekspedycja egipska. Podążał zatem na mistyczny wschód niejako drogą wytyczoną przez herosów kulturowych: Dionizosa, Aleksandra Macedońskiego i innych.

121 Tamże, s. 332.

122 Zob. S. Treugutt, *Geniusz wydziedziczony*, dz. cyt., s. 127.

123 Z tej finalnej refleksji Mickiewicza wyłączyć musimy rosyjskiego feldmarszałka. W chwili gdy wieszcz dojrzewał, wielki Suworow już nie żył. W *Panu Tadeuszu* w lżejszej formie zestawia carskiego wodza z Napoleonem (I, w. 521–531, IX, w. 7163–7165, w. 7219–7294).

124 Dotyczy to zarówno administracji, jak i wielu konkretnych rozwiązań cywilnoprawnych.

I on jednak, ów ziemski kolos, miał swoje granice: zajęta sprawami całej Europy Francja miała, zdaniem Mickiewicza, nie rozeznawać swej własnej mocy[125]. Opisując relację Polaków i Bonapartego, poeta przywołuje obrazowe porównanie, jakim posługiwał się Kazimierz Brodziński: „największy mocarz świata poślubił naród najnieszczęśliwszy"[126]. Mickiewicz nie mówi o aliansie narodów, tylko Cesarza Francuzów z Polską, **człowieka i narodu**. W tym sensie pochodzący z Korsyki Napoleon był bohaterem bardziej nawet porozbiorowej Polski niżeli porewolucyjnej Francji, którą wziął w posiadanie. Jeśliby nawet uznać, że dla Mickiewicza melanż Polski (jako narodu) i Napoleona (jako nadbohatera) był wyjściem optymalnym, paradygmatycznym, niepodważalnym faktem pozostawało, że Polonia z okresu *Prelekcji* była już „wdową" po cesarzu. Albo zatem wcielać miała mesjanistyczną ideę jako „wdowa" właśnie albo należało znaleźć godnego męża (człowiek-naród). Nie jest jednak tak, że z tego waloryzowanego przez wieszcza kulturowego aliansu nic nie zostało, jego pogrobowcem był wszakże… duch[127]. Z kolei dla zbawienia politycznego Francji Mickiewicz począł także koligacić ideę napoleońską z… socjalizmem[128].

IV.

Niemal od pierwszych wersów *Dziady drezdeńskie*[129], skończone prawie dekadę przed wykładami paryskimi, są poszukiwaniem bohatera (narodowego). Najbardziej dramatycznym akordem tego wielopoziomowego procesu są zmagania Gustawa-Konrada, przejawione najpełniej w Wielkiej Improwizacji. Nie od razu jednak przymierzany do roli bohatera zaśpiewa, a nawet przemówi.

125 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci,* dz. cyt., s. 317.

126 Tamże, s. 316. Zdaniem wieszcza, właśnie te dwa narody uznać należy za najdzielniejsze; por. również tegoż, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty,* dz. cyt., s. 81. Nie tylko zresztą Mickiewicz przejmuje „mistyczno-matrymonialną" metaforykę Brodzińskiego. Spotkamy ją także u Goszczyńskiego, który opisał w jednym z listów figurę Napoleona, jaka ukazać się miała Towiańskiemu na polach Waterloo [por. S. Goszczyński, *Listy (1823–1875)*, red. S. Pigoń, Kraków 1937, s. 182].

127 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci,* dz. cyt., s. 317.

128 Tenże, *Legion Polski. Trybuna Ludów*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. XII, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. S. Kieniewicz, przeł. L. Płoszewski, A. Górski, S. Kieniewicz, Warszawa 1997, s. 229 i nast. (tenże, *[Idea napoleońska a socjalizm]*, „Trybuna Ludów", nr 101 z 13 września 1848).

129 Tenże, *Dramaty*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. III, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. Z. Stefanowska, fragmenty franc. przeł. z rękopisu przez A. Górskiego przejrzał i poprawił J. Paravi, Warszawa 1995.

Za preludium tego procesu uznać możemy wcześniejsze *Dziady kowieńsko-wileńskie*. Prefigurujący Gustawa Upiór przybywający w końcówce obrzędu II części, milczy ku bezradności i przerażeniu Guślarza i chóru. Nie poddaje się prawom obrzędu, nie wygłasza jednej ze standardowych formuł przewidzianych dla innych kategorii duchów, nie odpowiada na pytania, nie chce odejść; posługuje się jedynie gestem (wskazuje na krwawy znak w okolicach serca). W IV części Pustelnik przemawia, narracyjną tożsamość uzyska jednak dopiero, gdy Ksiądz rozpozna w nim Gustawa.

Wszystko zmienia się w III części. Fantazmatycznym tłem aktywności Gustawa-Konrada jest wszechobecność motywów muzycznych. Konradowy koncert otwiera wampiryczna pieśń mściciela (I, w. 463–482). Co istotne, nie jest to pierwsza pieśń w III części, bo chwilę wcześniej swoje pogróżki przeciw carowi wyśpiewuje Feliks (w. 420–439). Pieśni Konrada towarzyszy, co bywa pomijane (i rzadko kiedy wykorzystywane inscenizacyjnie), konkretny instrument – flet (w. 450), a sam śpiew wyraża najpełniej to, co zarzucił Mickiewiczowi Puszkin: „Poety głos, wezbrany nienawiścią”[130]. Współwięźniowie rozpoznają moment przedziwnej aktywności przyjaciela (musieli uczestniczyć wcześniej w podobnych manifestacjach), Feliks zapowiada ją niczym złowróżbny performance:

> Północ jego godzina. […]
> Teraz bracia, piosenkę lepszą posłyszemy.
> Ale muzyki trzeba; […]
> [I, I, w. 448–450]

Krwawe strofy, zwłaszcza refren (z pewnością wykrzykiwany), to jego „dawna nuta” (w. 451). Obrazoburcza Improwizacja jest nową pieśnią, pieśnią szczęśliwą (II, w. 169), ta jednak nie gromadzi ani widowni, ani ziemskich chórów i instrumentacji. Przejście od wcześniejszego śpiewu do większej, ekstremalnie samotnej formy, komentuje sam bohater, już na wstępie anonsujący się jako śpiewak:

> Ile krwi tylko ludzie widzą w mojej twarzy,
> Tyle tylko z mych uczuć dostrzegą w mych pieśniach.
> [II, w. 13–14]

130 A. Puszkin, *Wybór wierszy*, dz. cyt., s. 357–358 (*Był tu śród nas…*, 1834).

Theatrum w scenie I było zatem adresowane do współwięźniów, ci rozeznać mogli jedynie krwawe pienia, ów „niekształtny i marny dźwięk", o którym mowa w końcówce *Prologu* (w. 137). Śpiewak świadom jest wszelkich ograniczeń tych pieśni, rozstępów formy, niezestrojenia głosu z rzeczywistymi myślami (II, w. 4–10). Teraz, w uniesieniu chce stworzyć to, co niemożliwe: nieśmiertelność (w. 54), w czym przejawiać się może jego największe zbłądzenie, większe nawet niżeli obrazoburstwo czy wprost – apostazja. Wzięty z długiego milczenia (didaskalia) natchniony recytatyw wyraża najpełniej mistrzostwo kompozycji, symfonię, w której każdy dźwięk „razem gra i płonie" (w. 45), zyskuje zatem dwoisty atrybut, różny od pospolitego (i krwawego) ziemskiego pienia. Właśnie w Improwizacji pojawią się Mickiewiczowskie tony. W symfonii fantazjowanej przez Konrada każdy dźwięk ma swoje miejsce („Kręcę gwiazdy moim duchem", w. 32), on Mistrz wyciąga dłonie:

> Miljon tonów płynie w tonów miljonie
> Każdy ton ja dobywam, wiem o każdym tonie.
> [w. 33–34]

Rozeznawać tony znaczy tyle, co znać ich wartość (rozpiętość), relacje między nimi (choćby ukryte), przeznaczenie: zgadzać je, dzielić, łączyć (w. 35)[131]. W przytoczonych wersach pojawiają się „miljony", określające tych, którzy najwięcej wycierpieli („Jeśli w miljon ludzi krzyczących «ratunku»…", w. 279); tych może także, których zabrakło w poprzednich manifestacjach narodowego ducha (powstaniach). Niebotyczne skale obrazować miały wyistoczenie tej jednej jedynej koncentrycznej idei gwarantującej skuteczność religijno-politycznego projektu.

Konrad podczas wizji sam siebie określa Miljonem, wyjaśnia jednak, że do posługiwania się tym przedziwnym imieniem uprawnia go rozmiar miłości i cierpienia (w. 260–261). W tym momencie szczególnego uniesienia nie ma już samotnego śpiewaka, nie ma narodu, jest człowiek wcielony w naród, którego symboliczną biografię Mickiewicz skreśli w *Prelekcjach*[132]. Aktywność

131 W dużo późniejszym piśmie do „siódemek" Koła Sprawy Bożej (10 czerwca 1843 r.) Mickiewicz wprost dookreśla, że: „Być w tonie to mieć poruszonego ducha", A. Mickiewicz, *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, [w:] tegoż, Dzieła, t. XIII, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2001, s. 38.

132 Zob. choćby: A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, dz. cyt., s. 404–405, 418–426.

herosa, u Cieszkowskiego dla przykładu przybierająca postać „duchowej pracy człowieka", doprowadzić miała finalnie do „podniesienia ducha narodu"[133].

Tej właśnie dialektycznej konstrukcji człowieka-narodu (tylko taka synteza miała w myśli wieszcza mesjański wymiar) nie rozumiał Jules Michelet, kolega-profesor z Collège de France. Komentując *L'Église officielle et le Messianisme* (1845), namawiał Mickiewicza, by ideę człowieka-władcy, wybranego przez Boga, zastąpił ideą ludzi. Jego zdaniem ostatnim objawionym bohaterem nie był wcale sakralizowany przez autora *Dziadów* Napoleon, ale… rewolucja[134]. Tymczasem Mickiewicz poszukiwał równolegle herosa i dziejowego momentu, w którym dokona się gruntowna przemiana narodu (udrożnieniu ulegnie najwartościowszy życiodajny strumień ukryty pod skorupą zakrzepłej lawy). W jego koncepcji wszystkie trzy opisane powyżej przesłanki musiały wystąpić łącznie. Ani zatem sami ludzie, ani samotny bohater, ani jakikolwiek moment, ta szczególna „chwila świata"[135]. W 1848 roku znajduje dla własnych zapatrywań, i zarazem spostrzeżeń Micheleta, pojemną formułę: „Napoleon to rewolucja, która się stała regularną władzą"[136].

Konrad nie dopełnia dzieła, w jego figurze Mickiewicz testuje jednak niczym w alchemicznym piecu zręby swojego programu. Sam przemieniony z kochanka w więźnia-śpiewaka chce stworzyć naród jak pieśń (w. 168), a więc na poetycko-muzycznych prawach. To złożony proces, wszak pieśni „długo rosną" (w. 153), zwłaszcza, gdy śpiewane są ludzkim głosem (dopowiada Krasiński w *Przedświcie*)[137]. Głos wieszcza nie może zatem pochodzić z tego świata, ma być zapomnianym głosem duszy, „głosem podziemnym", o którym prawił Garczyński[138]. Chodzi zatem o tę „drugą półkulę słowa", wspomnianą w *Prelekcjach*[139]. Pieśń musi stale dzwonić, płonąć, pałać i palić:

133 A. Cieszkowski, *Prolegomena do historiozofii – Bóg i paligeneza oraz mniejsze pisma filozoficzne z lat 1838–1842*, dz. cyt., s. 148; A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, dz. cyt., s. 291.

134 Cyt. za: *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, oprac. Z. Mitosek, Warszawa–Paryż 1992, s. 287 i n.

135 O której mowa w *Liście do Rembowskiego* (w. 293–295), J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 10, 12, Wrocław 1959.

136 A. Mickiewicz, *Legion Polski*. (tenże, *Bonapartyzm a idea napoleońska*, „Trybuna Ludów" nr 25 z dnia 8 kwietnia 1848 r.).

137 „Co głosem śpiewa, to wciela pomału", Z. Krasiński, *Przedświt*, dz. cyt., s. 73.

138 S. Garczyński, *Wacława*, s. 83.

139 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, dz. cyt., s. 77, powołujący się na pogląd Stanisława Potockiego.

Dźwięk po dźwięku
Skrzy ci w ręku;
Harfa cała
Tli i pała.
Każda nuta,
Z strun wysnuta,
Przestrzeń trąca
Gorejąca!
I wzwyż fali
Pieśń się pali,
Ku mar stronie
Pędzi — goni
I wciąż płonie
I wciąż dzwoni![140]

Poczynione powyżej tekstualne pasaże są uprawnione o tyle, że w *Prelekcjach* ze wszystkich petów polskich właściwie tylko Krasiński i autor *Wacława dziejów* omawiani są przez Mickiewicza szczegółowo, z pasją i pełną admiracją.

W kształtowaniu tożsamości danej formacji kulturowej pierwiastki muzyczne od zarania odgrywały doniosłą rolę: od dytyrambów w Attyce, dęcia w szofar i taniec króla Dawida przed Arką, przez włoską irredentę z Verdim na ustach, po teutońskie pienia wagnerowskich bohaterów. Polityczno-religijnym przejawem tego umuzyczniającego potencjału jest choćby idea pieśni zagrzewających do walki czy wprost hymny państwowe. Konrad tworzy jednak warunkowo i w perspektywie przyszłości („ja bym", „zanuciłbym", „krzyknę"), a każda ziemska pieśń ujawnia swoje granice (rozumie to także Krasiński w *Przedświcie*)[141]. Odpowiedzią na pełną pychy dziejowo-futuryzującą fantazję Konrada jest w samym tekście widzenie księdza Piotra (ze współczesnych tekstów mentalno-światopoglądowym przeciwieństwem Improwizacji jest mistyczna oda *Bóg* Dzierżawina)[142]. W swej mesjanistycznej wizji pokorny kapłan zobaczył bohatera, znów

140 Z. Krasiński, *Przedświt*, dz. cyt., s. 52–53.

141 „Nie graj więcej! / z fal tych drugiej takiej tęczy / Nasza harfa nie wydźwięczy", tamże, s. 54.

142 W natchnionym poemacie rosyjski wieszcz nazywa Stwórcę „duszą swej duszy", „krzewicielem życia", „wszechwładnym mocarzem", zob. G. Dzierżawin, *Bóg*, tłum. T.N. Lityński, Wilno 1823, s. 13.

jednak poprzez Imię („Czterdzieści i cztery"), równie ezoteryczne co Miljon. Niedopowiedziane pozostają także jego atrybuty. To znów tylko szkielet, zespół predyspozycji, nie rzeczywista postać, przywódca.

Mickiewicz nie znajduje zatem bohatera, ale go anonsuje. W *Dziadach* wyznacza parametry takiego herosa kulturowego[143]. Wielu Francuzów, niepojmujących najczęściej ekstrawaganckiej koncepcji człowieka-narodu, było przekonanych, że Mickiewiczowi chodzi o osobowego Mesjasza i że jest nim właśnie Napoleon[144]. Ten umiera jednak w 1821 roku, i jakkolwiek jest najbardziej mocarną i mistyczną postacią *Prelekcji*, mógł być bohaterem jedynie fantazmatycznym, duchem, patronem, prowadzącym dalej niczym ukryty żywot. W korpusie idei mesjanistycznych rolę Napoleona w kontekście teraźniejszości i przyszłości Mickiewicz pojmuje zaskakująco konkretnie: „On to ustanowił Europę, jaką jest dzisiaj"[145]. Swoją ponadludzką aktywnością stworzył zatem grunt, bazę, aksjologię, punkt wyjścia, co więcej, zdaniem autora *Dziadów* „Napoleon jest arcytypem nowej sztuki"[146], stanowi zatem oczywiste wyzwanie dla artystów.

Polityczno-religijnym projektem (którego niezbędnym ingredientem był naród) musiał zawiadywać ktoś żywy. W 1832 roku autor *Dziadów* nie zna jeszcze Towiańskiego, słynne rekolekcje na polach Waterloo odbędą się pomiędzy Wigilią 1840 a 10 stycznia 1841 roku. *Biesiada*, toastem z której Mickiewicz kończy paryskie wykłady (28 maja 1844 roku), datowana jest na 17 stycznia 1841 roku[147]. Dzieło zostanie upublicznione przez Zmartwychwstańców w roku 1842 (poeta mógł znać oryginał spisany w Belgii, co jednak niewiele zmienia w relacji *Dziady – Prelekcje*). O programowym tekście Towiańskiego wspomina po raz pierwszy w wykładzie z 26 grudnia 1843 roku i to on właśnie

143 Heros kulturowy staje się centralną figurą jungowskiej psychologii głębi. To bohater, choćby legendarny, którego aktywność prowadzi do ukształtowania formacji kulturowej, Gilgamesz, Enkidu, Orfeusz, Dionizos, Chrystus, Zygfryd. Na planie psychologicznym ilustruje przebieg procesu indywiduacji (C.G. Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 497 i n.). O herosie kulturowym w *Dziadach* patrz także L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, Gdańsk 1999 , s. 242–246.

144 Zob. choćby: List M d'Agout do generałowej Czettritz (29 marca 1844 r.), cyt. za: Z. Markiewicz, *Polsko-francuskie związki literackie*, Warszawa 1986, s. 131; patrz również tamże, s. 157.

145 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, s. 189.

146 Tamże, s. 73.

147 Tamże, s. 220.

nadaje mu odpowiednią rangę[148]. Toast, wieńczący *Prelekcje*, dedykuje Bonapartemu, którego duch przemówił do Towiańskiego na miejscu napoleońskiej Golgoty[149].

Mickiewicz, profesor literatur słowiańskich, wie już, że nie będzie kolejnych wykładów. W dniu 4 października 1844 roku składa dyplomatycznie podanie o urlop. Wyczekiwanego bohatera albo zatem nie było, albo mógł nim być sam Towiański (dopiero jednak na etapie *Prelekcji*), albo… duchy. Słyszymy zatem ton, ten ton polski, rozciągający się gdzieś między lotem Konrada a wizją księdza Piotra, apostazją a mistyką, nie wiemy, kto go dobędzie skutecznie. Wiemy jedno, trudno będzie takowego znaleźć, wymykać się będzie zarówno wąsko rozumianej formule narodowej, jak i syntetycznej kosmopolityczności, wszak wymarzony „Syn Człowieczy nie powinien był być potomkiem dumnej kasty ani narodowości zamkniętej w sobie"[150]. Tylko ów Mistrz znać będzie wszystkie tony, a ten wydobywający się niejako wprost z jego duszy będzie tonem jedynie czystym, jednoczącym[151].

*

Mickiewiczowską koncepcję tonów odnieść także można do z pozoru mało mistycznego *Pana Tadeusza*, ukończonego w 1834 roku. Symboliczny koncert Księgi XII otwiera trio: dudy (kozice), skrzypce i cymbały (w. 626). Mistrzem określany jest jednak tylko Jankiel (w. 643–644, 691, 697); z wszystkich trzech instrumentów właśnie cymbały zdają się posiadać najwięcej mistycznych konotacji[152]. Nawet w stosunkowo wczesnej recepcji dzieła spoglądano na koncert żydowskiego karczmarza jako na akt o szczególnej doniosłości:

148 Z tekstów polskich Mickiewicz analizuje podczas wykładów proroctwa Marka Jandołowicza, kilka dzieł Krasińskiego, Garczyńskiego, systemat Cieszkowskiego, Bukatego i *Biesiadę* Towiańskiego. Parę razy wspomina także o Goszczyńskim, w tonie krytycznym zresztą.

149 Czyli Waterloo, tamże, s. 57, ulubione porównanie Mickiewicza, wzięte zresztą z Byrona od Byrona Towiański przybył do Paryża na sprowadzenie do Paryża prochów Napoleona, tj. 15 grudnia 1840 r., co stanowi datę początkową jego mesjanistycznej aktywności.

150 Tamże, s. 186.

151 Tenże, *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, dz. cyt., s. 56–58, 91, 167, 199.

152 Zob. choćby słynne cymbały dźwięczne i cymbały brzęczące (Ps 150, 5). Cymbał brzmiący pojawia się także w Pawłowym *Hymnie o miłości* (1 Kor, 1).

> Finał IX Symfonii [Beethovena] z chórem *Do radości* przy całej swej piękności i potędze nie może równać się ze wspaniałością i bogactwem symfonicznym tego zakończenia polskiej epopei[153].

W charakterystyce żydowskiego muzyka zrazu pojawia się trop militarny:

> Podają krzesło, usiadł, cymbały przynoszą,
> Kładą mu na kolanach, on patrzy z rozkoszą
> I z dumą; jak weteran w służbę powołany […]
> [w. 659–661]

Już w pierwszych dźwiękach, co buchnęły „jakby cała janczarska kapela" (w. 679–680), motywy wojskowe zmieszały się z politycznymi. Trudno w tym miejscu, abstrahując od dyskursu testującego niejako ideowo-narodową wiarygodność figury (obejmującego także kwestię idealizacji tejże)[154], nie zgodzić się z emigracyjnym badaczem, że aktywność karczmarza-cymbalisty, będącego swoistym „emisariuszem emisariusza" (Robaka-Soplicy), rozkłada się w epopei troiście: moralnie, politycznie i militarnie właśnie[155]. Jankiel zaczyna *Polonezem Trzeciego Maja*, co wywołuje zrozumiałe emocje i skojarzenia, zależnie od wieku:

> Dziewki chcą tańczyć, chłopcy w miejscu nie dostoją –
> Lecz starców myśli z dźwiękiem w przeszłość się uniosły […]
> [w. 684–685]

Mistrz jednak „coraz takty i tony natęża" i w końcu niespodziewanie:

> […] puścił fałszywy akord jak syk węża,
> Jak zgrzyt żelaza po szkle – przejął wszystkim dreszczem
> I wesołość pomieszał przeczuciem złowieszczem.

153 B. Chlebowski, *Mickiewicz Adam (1798–1855)*, rozdz. LIII, [w:] *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej*, t. III, red. B. Chlebowski, I. Chrzanowski, H. Galle, G. Korbut, S. Krzemiński, Warszawa 1907, s. 116.

154 Choćby dyskursy S. Łempickiego i S. Pigonia.

155 A. Hertz, *Żydzi w kulturze polskiej*, Paryż 1961, s. 57.

Zasmuceni, strwożeni, słuchacze zwątpili,
Czy instrument niestrojony?
[w. 692–696]

Zbłądzenie cymbalisty jest jednak elementem planu:

[…] on umyślnie trąca
Wciąż tę zdradziecką strunę, melodię zmąca,
Coraz głośniej targając akord rozdąsany,
Przeciwko zgodzie tonów skonfederowany […]
[w. 697–700]

Jankielowy pasaż, swoista prowokacja, był dźwiękową ilustracją konfederacji jako takiej, buntu, niezgody, braku jedności. Klucznik rozeznaje Jankielowy koncept[156], podkreślony mistrzowsko grą słów, „**targając** akord rozdąsany" – to wszak przypomnienie Targowicy. Dramatycznym obrazem zdrady jest pękająca dokładnie w tej chwili struna, cymbalista przechodzi do basów. Destrukcja struny, podobnie jak akt tłuczenia harfy u Słowackiego, może być znakiem przerwania fałszywej symfonii świata[157]. Jankielowe czary zagarniają coraz to nowe obszary, to wszystko w szczególności, czego dźwiękiem wyrazić się nie da (na pewno zaś nie grą na cymbałach, dudach i skrzypcach), to prawdziwa „pieśń-tworzenie", o której marzył Gustaw-Konrad. Słychać zatem „Takt marszu, wojna, atak, szturm, słychać wystrzały, / Jęk dzieci, płacze matek" [w. 707–708].

Nawet wieśniaczki, słuchając koncertu, zadrżały na myśl o rzezi Pragi, którą znały jeno z pieśni i książek[158]. Efekt jest sugestywny, zgoła katarktyczny (ziści się jednak w pełni dźwiękami mazurka i wytańczonym polonezem): „[…] mistrz na koniec strunami wszystkiemi / Zagrzmiał, i głosy zdusił, jakby wbił do ziemi" [w. 712–713]. Nade wszystko przypomina, jak wieszcz w Wacławowej *Odzie*:

156 Przypomnijmy, Gerwazy Rębajło był sługą Stolnika Horeszki, którego śmierć ukazana jest w kontekście ataku Moskali.

157 Zob. J.M. Pawłowski, *Między starcem a dzieckiem: o hrabiego Szczęsnego inicjacji w teatr okrucieństwa*, dz. cyt., s. 277.

158 Wspomnienie Pragi otwiera także cały utwór, już w Księdze I w opisie dworu pojawiają się wizerunki Jasińskiego, Korsaka (w. 65–68).

Niech ostatnie głosy moje,
Jak dźwięk lutni w echa brzmieniu,
We śnie miłym tam dostroję,
Tam dosłyszę – w przypomnieniu?[159]

Także w *Wacława dziejach* w scenie *Obcy Człowiek* (V), tuż po wiwatach na cześć Kościuszki i Dąbrowskiego, pojawia się szczególnie cenny zapis natchnionej pieśni tytułowego bohatera o słowie, owej „myśli jako hymn pobożnej"[160]. Wacław-wieszcz, wystawiony na kontakt z demonicznym Obcym Człowiekiem, znajduje w pieśni całą jej wielkość, ale i ograniczenia. Moc słowa, jego ton, pochodzi z boskiego natchnienia (tego Boga, co „w żywocie braci mieszka"). Także w *Przedświcie* Krasińskiego „bosko ludzka mowa", tylko jednak w natchnionej pieśni wieszcza, samo słowo to wszak tylko „marna połowa Arcydzieł życia"[161]. Przypominanie, jako wstęp do czynu, staje się konstytutywną cechą wieszczej pieśni także w *Dziadach*[162]. W *Panu Tadeuszu* po traumatycznej anamnezie (na którą znaleziono nawet badawczy termin: „ekspresja przypominawcza")[163] smutnego finału Insurekcji Kościuszkowskiej czas na inne dźwięki, muzyka ogromnieje, zmierza **ku jedności**:

Lecz strun coraz przybywa, już rozpierzchłe tony
Łączą się i akordów wiążą legijony,
I już w takt postępują zgodzone dźwięki,
Tworząc nutę żałosną tej sławnej piosenki […]
[w. 718–721],

znów jednak wymownie o… żołnierzu tułaczu. Pieśń przypomina:

Ów czas okropny, kiedy na Ojczyzny grobie
Zanucili tę piosenkę i poszli w kraj świata […]
[w. 729–730]

159 S. Garczyński, *Wacława dzieje*, dz. cyt., s. 30.

160 Tamże, s. 41.

161 Z. Krasiński, *Przedświt*, dz. cyt., s. 41, 73.

162 Choćby w pierwszych słowach Więźnia (Prolog).

163 M. Tomaszewski, [hasło:] *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 582–583.

Wygrywana na strunach jedność (jej ton) ma charakter antycypujący, póki co dotyczy tylko świata przedstawionego, nie zaś dziejów jako takich. Ten, już wyraźnie mistyczny ton wieszczej pieśni, rozwinie przede wszystkim Krasiński w *Przedświci*e, w którym śpiew ten jawić się będzie jako „dźwięków wszechzgoda", „pieśń – zgoda – cisza świata", „pieśń wszechjedyna", „pieśń świata"[164]. Mickiewiczowski Jankiel ukazany jest na prawach „**ogniwa harmonijnego** między przeciwieństwami szlacheckiego świata"[165]. I tak, mistrz „**tony wznosi**" (w. 736), pojawiają się pierwsze takty Mazurka Dąbrowskiego. Jankiel zdaje się pozostawać w mistycznym transie:

> Muzyk, jakby sam swojej dziwił się piosence,
> Upuścił drążki z palców, podniósł w górę ręce,
> Czapka lisia spadła mu z głowy na ramiona
> Powiewała poważnie broda podniesiona
> Na jagodach miał kręgi dziwnego rumieńca,
> We wzroku, ducha pełnym, błyszczał żar młodzieńca […]
> [w. 746–751]

Wtedy także, uprzednio zakrywszy wymownie oczy, zwraca się do samego Jenerała:

> […] Ciebie długo Litwa nasza
> Czekała – długo, jak my Żydzi Mesyjasza
> Ciebie prorokowali dawno między ludem
> Śpiewaki, Ciebie niebo obwieściło cudem,
> Żyj i wojuj, o, Ty nasz!…
> [w. 754–758]

Po chwili zaszlochał, stając się figurą idealnego zespolenia z dziełem, psychofizyczną całością, w której nawet zewnętrzna powłoka to reaguje na dźwięk, to go wyraża, przyjmuje. Niczym Dawid przez Arką…[166] Podobną

164 Z. Krasiński, *Przedświt*, dz. cyt., s. 32, 36, 37, 52–53, 65, 71.

165 J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2, cz. II, Lublin 1998, s. 355.

166 H. Markiewicz, *Perypetie Jankiela*, [w:] *W ogrodzie świata: profesorowi Aleksandrowi Fiutowi* ☞

psychofizyczną kompletność rejestruje Garczyński, opisując przemianę Wacława, pieśń:

> Ciało z letargu wspomnień wywołała znakiem,
> Uczuł, że ma ojczyznę – wspomniał, że Polakiem.
> Tak często w tonącego w bezdennej topieli
> Rzuć z brzegu nitkę słabą rwącej się kądzieli,
> Ona za nić jak kotwica za grunt morski chwyci;
> Ale patrz – ledwo sięgnie – wiotkie rwą się nici.
> Tak słowo w dobrej ludziom powiedziane chwili,
> Jak trąba archanioła, stworzy ich, czym byli[167].

Letarg-przypomnienie transformuje we wspomnienie-czyn. Co wymowne, także w *Dziejach Wacława* pieśń pogrzebowa miesza tony z weselną[168]. Po Jankielowym adresie do twórcy Legionów rozpoczyna się polonez, antycypacja jedności Anno Domini 1812, wykraczającej już poza fabułę świata przedstawionego, po nim uczta z toastami na cześć: młodych, Napoleona, Wodzów, i… zmarłych (w. 856–861). W tym kontekście trudno nie dopatrzyć się w Jankielu pierwiastków guślarskich[169]. Dodatkowo badacze akcentowali, że w utworze równą koncertowi Jankiela podniosłością autor obdarzył właściwie tylko spowiedź Soplicy[170]. Traktowana jest niemal jako punkt kulminacyjny dzieła[171], Jankiel staje **natchnionym twórcą**, ewokującym chwałę i dramat czynu niepodległościowego, która to teza szokować musiała zorientowanych narodowo badaczy, odrzucających także Jankielowy akt jako nazbyt wyidealizowany[172]. Staje się prefiguracją

☞ *na siedemdziesiąte urodziny*, red. Ł. Tischner, J. Wróbel, Kraków 2015, s. 399, gdzie autor przywołuje pogląd Adama Rzążewskiego o biblijnych, patriarchalnych cechach bohaterach. Zob. także Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, s. 355, gdzie badacz (niezbyt przekonywająco wszakże) tworzy paralelę między Robakiem a Hiramem i Jankielem a Salomonem.

167 Z. Krasiński, *Przedświt*, dz. cyt., s. 41.

168 Tamże.

169 „Cudotwórczy Guślarz wszechpotęgą swego uczucia i artyzmu wywołał z grobów przedstawicieli zmarłej już przeszłości i stawił ich przed nami w nieśmiertelnej prawdzie i piękności", B. Chlebowski, *Mickiewicz Adam (1798–1855)*, dz. cyt., s. 116.

170 Z. Stefanowska, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Wrocław 1956, s. 29.

171 M. Janik, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Lwów–Warszawa 1925, s. XXII.

172 H. Markiewicz, *Perypetie Jankiela*, dz. cyt., s. 397.

Żyda-patrioty, którego biografię symboliczną kształtować miały pisma Tadeusza Czackiego i lewicowych odłamów Wielkiej Emigracji, pod wpływem udziału ludności żydowskiej w powstaniu listopadowym[173]. W Mickiewiczowskiej symfonii-fresku żydowski śpiewak wystukiwał zatem na cymbałach patriotyczne nuty, wraz z Zosią i Tadeuszem zaręczynowego poloneza tańczą polscy podkomendni Cesarza Francuzów, idący przeciwko caratowi jako źródłu wszelkiej opresji i zła. W wizji tej Jankiel staje się zaskakującym depozytariuszem **dziejowego tonu**, który mógłby (w odpowiednich warunkach wszakże) powstrzymać rosyjską nutę, tak szczegółowo i barwnie opisaną później w *Prelekcjach*, a której nie zdołał zdławić apostata Konrad z *Dziadów drezdeńskich*. Na poły guślarski, Jankielowy akt wpisuje się w projekt opisany w III pieśni *Wacława dziejów*, zatytułowanej wymownie *Sny prorocze*:

> Tak człowieka duch, myśli, czyny, przewinienia
> Są dźwiękiem różnych śpiewów, pieśni tajemniczej,
> Którą długo tworzyły całe pokolenia,
> Którą echem tajemnym późny wnuk dziedziczy[174].

Koncertowa Księga XII ukazuje fantazmatyczną symbiozę narodów żydowskiego, polskiego, francuskiego, udźwiękowioną wersję programowej idei Mickiewicza, korelującej także z poglądami Towiańskiego, którego wyznawcą stał się w 1841 roku. W okresie *Prelekcji* idea troistego sojuszu duchowego transformuje w swoistą hierogamię, Mickiewicz wspomina o mężu o trzech obliczach, poznanym przez trzy narody, kimś w rodzaju „współczesnego Światowida", którego cechą jest także **troisty ton**[175]. W symfonii tej Izraelici stanowili ogniwo łączące ze starożytnościami, mesjanistyczne praźródło, od Polaków chciał wziąć ludowość, umiłowanie wolności i bohaterstwo, komponent francuski wnosił brawurę, moc i instytucje[176]. Ton ten ma charakter uniwersalny, odwołuje się do „powszechności słowa", jest zrozumiały niezależnie od barier językowych (stoi

173 Zob. J. Detka, [hasło:] *Żyd*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 1048.

174 S. Garczyński, *Wacława dzieje*, dz. cyt., s. 26.

175 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, dz. cyt., s. 118.

176 W przemówieniu do „siódemek" w Kole Sprawy Bożej z dnia 21 lipca 1844 r. Mickiewicz dookreśla ton francuski przez dwa epitety: ogień i czyn, por. tegoż *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, s. dz. cyt., s. 168, zestawia także ton Napoleona z tonem Chrystusa, tamże: 154.

jakby przed językiem), jest czystą, „najmocniejszą i nieskażoną francuszczyzną"… św. Pawła:

> Kiedy rozbrzmiewa to nie usta mówią do uszu, nie, to duch mówi do ducha, a duch słuchającego nadaje pojęciu formę, w jaką zwykł przyoblekać swoje własne myśli[177].

Jest tonem żydowskich, greckich, niemieckich apostołów nawracających narody, które nie pojmowały ich mowy[178]. Jak zatem rozumiano misjonarza, jak narody rozeznają nowego nadbohatera, herosa kulturowego, Mesjasza – Mickiewicz wyjaśnia:

> Nie można nawrócić człowieka, nie oddziaływając na jego ducha; zatem święty papież oddziaływał zanim przemówił. Dawał słyszeć słowo, które nosił w sobie – nie wypowiadając go. Był zaiste tym, co poeta Garczyński nazywa żywą połową słowa[179].

★

Zaskakująco do praktycznych aspektów romantycznej koncepcji tonów (zobrazowanej w niniejszym szkicu na przykładzie wyobrażeń Mickiewicza) odniesie się współczesność, w tym teatralne awangardy, których twarzą stanie się Jerzy Grotowski. Twórca najpierw Teatru 13 Rzędów (Opole), później Teatru Laboratorium (Wrocław) i patron licznych antropologicznych projektów realizowanych w ramach tzw. kultury czynnej, szczególne miejsce przypisywał tekstom „pnia romantycznego"[180]. Pracę nad ostatnim dziełem okresu teatralnego, *Apocalypsis cum figuris,* Grotowski rozpoczął od równoległej lektury Pisma Świętego, apokryfów i pism mistycznych Mickiewicza (w tym *Prelekcji*) i Słowackiego (*Samuela Zborowskiego* i *Króla-Ducha*). Ostatecznie w dziele, roboczo nazywanym *Ewangelie*, pojawiły się między innymi fragmenty Dostojewskiego, Simone Weil, T.S. Eliota. Jeszcze w latach 80. XX wieku, a więc w okresie poteatralnym, natchnione dzieła wieszczów były lekturą obowiązkową jego nowych współpracowników.

177 Tegoż, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, dz. cyt., s. 84.

178 W *Prelekcjach* znajdziemy przykłady św. Andrzeja nawracającego w Grecji, Bizancjum, na Rusi, Cyryla i Metodego, św. Ottona z Bambergu chrzczącego Pomorzan; tamże, s. 83–84.

179 Tamże, s. 85. Mickiewicz odnosi się do fragmentu *Wacława dziejów*. Zob. S. Garczyński, *Wacława dzieje*, s. 79.

180 Zob. przyp. 32. Do tego nurtu zaliczał teksty młodopolskie, w tym przede wszystkim Wyspiańskiego. W okresie teatralnym wystawia *Dziady* (1961), *Akropolis* (1962), *Księcia Niezłomnego* (1965).

Grotowski, podążający drogą Artauda, dostrzega w wybranych tekstach literackich, w tym w *Dziadach*, zakodowane projekty kulturowe, antropologiczne, często o wyraźnie sakralnym (a co najmniej *quasi*-sakralnym) charakterze[181]. Potencjał zawarty w korpusie romantycznych tekstów stanowi istotę „polskiego teatru przemiany"[182], odkodowanego przez późniejsze pokolenia. Twórca *Akropolis* podobnie jak Mickiewicz, poszukuje nowej antropologii teatru[183], by tajemniczym wehikułem opuścić ostatecznie sztukę jako przedstawienie. „Struktura otwarta" romantycznych arcydzieł w praktykach Teatru Laboratorium (oraz dużej części zespołów zainspirowanych wrocławskim przewrotem) wyrażała najpełniej otwartość samego mitu[184].

Korpus tekstów, ogólna atmosfera duchowego przełomu, traktowanie słowa jako bytu niemal mistycznego, to jednak nie wszystkie powinowactwa. Słynny **akt całkowity**, stanowiący dla wielu górny szczebel drabiny aktorskich (a i performerskich) możliwości, wywodził się w istocie z podobnego duchowego rezerwuaru co **człowiek zupełny**, opisany przez Mickiewicza, a podpatrzony u Garczyńskiego:

> Czujemy, jak w głębi naszego jestestwa zapala się jakiś ogień wewnętrzny; ogień ten przenika i pochłania całą naszą organizację, roztapia ją, że tak powiem, a wtedy duch dobywa z naszej tak roztopionej organizacji ekstrakt, esencję i z niej tworzy tę świetlistą i lotną kulę, którą zwiemy słowem; opuszcza nas ona, choć się od nas nie odrywa, znika, a jednak trwa tak długo, jak duch, co ją wydał, to znaczy jest niezniszczalna[185].

Zaznaczmy, że wchodzenie w towianistyczne Koło Sprawy Bożej, duchowe zaangażowanie, miało się dokonywać „z pełnym tonem"[186]. Udźwiękowione (naturalnie niejako) akty wyszczególnione przez Mickiewicza w *Prelekcjach* (jak i niektóre pochodzące z jego wcześniejszych dzieł literackich), mające z perspektywy współczesnych badań wyraźnie performatywny charakter, obrazujące

181 L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 407.

182 Zob. choćby: D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 7 i n., 48–53, 438.

183 Z. Majchrowski, *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998, s. 38.

184 Zob. choćby L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, dz. cyt., s. 227.

185 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, dz. cyt., s. 78, por. także s. 79–85.

186 Tenże, *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, dz. cyt., s. 71.

(czy wprost wyrażające) tytułową kategorię tonu, niestroniące od dziwaczności czy wprost ekscesu, stanowią jakby prezapis wielu praktyk Grotowskiego oraz jego akolitów, szczególnie w obszarze, w którym niedoścignionym mistrzem był **Zygmunt Molik**[187]. Oddech, głos, usuwanie barier artykulacyjnych, zespolenie procesów duchowych z mechanizmami funkcjonowania organizmu, psychofizyczna kompletność aktu, to istotne elementy tej praktyki, znane starożytnościom, zwłaszcza azjatyckim. To właśnie Grotowski jako inspirator położy nacisk na artykulacyjne właściwości dawnych tekstów o wyraźnie obrzędowym charakterze. Badane przez niego w ostatnim okresie pracy pieśni inkantacyjne, kryjące foniczno-duchowy potencjał, najbliższe były romantycznej wizji pieśni-tworzenia. Mogły ilustrować Mickiewiczowską kategorię tonu, w wariancie pozbawionym jednak narodowych inklinacji, tak istotnych dla wygłaszającego słynne *Prelekcje*.

W 1997 roku Jerzy Grotowski zostaje, podobnie jak ponad 150 lat wcześniej Mickiewicz, profesorem paryskiego Collège de France…

Bibliografia

Abrams M.H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. B. Fedewicz, Gdańsk 2003.

Adam Mickiewicz aux yeux des Français, oprac. Z. Mitosek, Warszawa–Paryż 1992.

Aszkenazy Sz., *Napoleon a Polska*, t. 3, Warszawa 1918.

Bazylow L., *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986.

Cieszkowski A., *Prolegomena do historiozofii – Bóg i paligeneza oraz mniejsze pisma filozoficzne z lat 1838–1842*, oprac. A. Garewicz, A. Walicki, Warszawa 1972.

Dzierżawin G., *Bóg*, tłum. T.N. Lityński, Wilno 1823.

Ejdelman N., *Paweł I czyli śmierć tyrana*, tłum. W. i R. Śliwowscy, Warszawa 1990.

Figes O., *Europejczycy. Początki kosmopolitycznej kultury*, tłum. P. Błaszczyk, Ł. Sajewicz, Warszawa 2021.

Garczyński S., *Wacława dzieje. Poema*, Warszawa 1974.

Goszczyński S., *Listy (1823–1875)*, red. S. Pigoń, Kraków 1937.

Hertz A., *Żydzi w kulturze polskiej*, Paryż 1961.

Janik M., *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Lwów–Warszawa 1925.

187 Trening aktorów Teatru Laboratorium obejmował m.in. nowatorską pracę nad głosem. O Moliku, który odpowiadał za artykulacyjno-oddechową część treningu, powiadano swego czasu, że byłby w stanie wydobyć czysty, pełny, głęboki ton nawet z kamienia.

Jung C.G., *Symbole przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998.

Kępiński Z., *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.

Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 2, cz. II, Lublin 1998.

Kolankiewicz L., *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, Gdańsk 1999.

Kosiński D., *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.

Krasiński Z., *Przedświt*, oprac., przedm. J. Michalski, Warszawa 1908.

Majchrowski Z., *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998.

Manfred A., *Napoleon Bonaparte*, tłum. A. Szymański, Warszawa 1980.

Markiewicz Z., *Polsko-francuskie związki literackie*, Warszawa 1986.

Markiewicz H., *Perypetie Jankiela*, [w:] *W ogrodzie świata: profesorowi Aleksandrowi Fiutowi na siedemdziesiąte urodziny*, red. Ł. Tischner, J. Wróbel, Kraków 2015.

Michelet J., *Légendes démocratiques du nord*, Paryż 1968.

Mickiewicz A., *Dramaty*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. III, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. Z. Stefanowska, fragmenty franc. przeł. z rękopisu przez A. Górskiego przejrzał i poprawił J. Paravi, Warszawa 1995.

Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. VIII, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1997.

Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. IX, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1997.

Mickiewicz A. , *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. X, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998.

Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. XI, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1998.

Mickiewicz A., *Legion Polski. Trybuna Ludów*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. XII, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. S. Kieniewicz, przeł. L. Płoszewski, A. Górski, S. Kieniewicz, Warszawa 1997.

Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. IV, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995.

Mickiewicz A., *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. XIII, wyd. rocznicowe 1798–1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, oprac. Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2001.

Mitzner P., *Teatr Tadeusza Kościuszki. Postać Naczelnika w teatrze 1803–1994*, Warszawa 2002.

Mochnacki M., *Pisma polityczne*, oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, t. 2, Kraków 1996.

Pawłowski J.M., *Romantyczny teatr mistycznego okrucieństwa. Słowacki i Artaud*, dysertacja (pod kierunkiem prof. D. Dąbrowskiej, Wydz. Filologiczny Uniwersytetu Szczecińskiego), niepubl.

Pawłowski J.M., *Między starcem a dzieckiem: o hrabiego Szczęsnego inicjacji w teatr okrucieństwa*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 2: *Universum*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, G. Kowalski, Białystok 2013.

Potocka A., *Wspomnienia naocznego świadka*, Warszawa 1965.

Puszkin A., *Wybór wierszy*, oprac. B. Galster, Wrocław 1982.

Rambaud A., *History of Russia*, Boston 1882.

Sajdek W., *Mesjanizm w filozofii Augusta Cieszkowskiego*, „Polonia Journal"2018, nr 8.

Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, W. Florian, t. 16, Wrocław 1972.

Słowacki J., *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 10, 12, Wrocław 1959.

Słownik literatury polskiej XIX *wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009.

Stefanowska Z., *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Wrocław 1956.

Storozynski A., *Kościuszko. Książę chłopów*, tłum. J. Mikos, Warszawa 2018.

Śniedziewski P., *Elegijna świadomość romantyków*, Kraków 2015.

Treugutt S., *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prusak, Warszawa 1993.

Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej, red. B. Chlebowski, t. 3, Warszawa 1907.

Zajewski W., *W kręgu Napoleona i rewolucji europejskich 1830–1831*, Warszawa 1984.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.745
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Iwona E. Rusek*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska/ University of Białystok, Poland
ORCID: 0000-0002-4894-7987

„Idź córko do morza nieznanego, nie bierz nic ze sobą prócz wędki i cienkiej dwojnicy". Symboliczno-obrzędowa interpretacja baśni *Rybak Palunko i jego żona* Ivany Brlić-Mažuranić[1]

„Go, my daughter, to the unknown sea, take nothing with you except a fishing rod and a thin double hook": A Symbolic and Ritual Interpretation of the Fairy Tale *Fisherman Palunko and His Wife* by Ivana Brlić-Mažuranić

Abstract: The text analyzes the symbolic and ritual meaning of a fairy tale by the Croatian writer Ivana Brlić-Mazuranic entitled *Palunko the fisherman and his wife*. The title character wants to find a way to the seat of the Sea King to live there in carefree and wealthy. Neither the loss of his son nor his wife's illness can stop him from achieving this goal. However, she is the one who, by performing a series of rituals, especially her own internal transformation, finds her husband and son, which leads to the recovery of the lost community. In the text, Brlić-Mazuranic uses symbolism related to the daily cycle (dawn, midnight), elements (water, fire, air), divine beings (Aurora), and above all Slavic beliefs, the remnants of which have been preserved only in fairy tales, especially about the island of Bujan, the Alatyr stone or the twigs.

* Iwona E. Rusek – dr hab., adiunkt w Zakładzie Badań Źródłowych nad Literaturą XIX i XX Wieku Uniwersytetu w Białymstoku. Autorka trzech monografii oraz opracowania *Fachowca* w Serii I Biblioteki Narodowej.

1 Artykuł powstał w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości", nr projektu 009/RID/2018/19, kwota finansowania 8 791 222,00 zł, realizowanego w latach 2019–2022 na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku.

Keywords: fairy tale, sea, demon, fisherman, ritual, Ivana Brlić-Mazuranic.

Ivana Brlić-Mažuranić (1874–1938) pochodziła ze znanej i szanowanej zagrzebskiej rodziny: jej dziadek, Ivan Mažuranić, był politykiem, banem i poetą, z kolei ojciec Vladimir historykiem, adwokatem i pisarzem. Ona sama pisała niezwykle popularne baśnie dla dzieci, stąd nadano jej przydomek „chorwackiego Andersena”[2]. Jednak nie oddaje on istoty jej twórczości, ta bowiem nie polegała jedynie na pisaniu baśni, lecz miała na celu tworzenie takich utworów, które w swojej strukturze, znaczeniu i symbolice będą związane ze słowiańskim dziedzictwem, zwłaszcza jego duchowo-obrzędową stroną[3]. Toteż teksty Brlić-Mažuranić zawierają opisy konkretnych rytuałów, odwołanie do konkretnych bóstw, demonów czy żywiołów, a to oznacza, że w swojej najgłębszej warstwie, tej, która najsilniej oddziałuje na czytelnika (zwłaszcza dziecięcego), odnoszą się do uniwersalnych praw, prawd i wartości związanych z ludzkim życiem.

Najsłynniejszy tom baśni chorwackiej pisarki nosi tytuł *Priče iz davnine*, a pochodzący z niego utwór *O rybaku Palunku i jego żonie*, doczekał się trzech polskich przekładów. Pierwsze autorstwa Wandy Pogonowskiej zaginęło, drugiego dokonał Wiktor Bazielich, a trzeciego Magdalena Petryńska. Co do tłumaczenia Bazielicha to przyjęto pogląd, że nie miał on należytego warsztatu filologiczno-translatorskiego, dlatego w powszechnym obiegu baśń chorwackiej pisarki funkcjonuje w przekładzie Petryńskiej[4]. Jednak, jeśli przyjrzymy się obu tekstom, zauważymy zasadniczą różnicę, a mianowicie Bazielich wiernie tłumaczy tytuł utworu (*Ribar Palunko i njegova žena* jako *Rybak Palunko i jego*

2 A. Gostomska, *Czy Ivana Brlić-Mažuranić to chorwacki Hans Christian Andersen?*, [w:] *Bajkowe inspiracje literaturoznawców i kulturoznawców*, t. 2, pod red. M. Zaorskiej i A. Grabowskiego, Olsztyn 2012, s. 101–110.

3 A. Fidowicz, *Słowiańskie światy wyobraźni: baśnie Marii Konopnickiej i Ivany Brlić-Mažuranić,* [w:] *Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, M. Kotkowskiej, Kraków 2017, s. 108–122; A. Gostomska, *Morze w baśni Ivany Brlić-Mažuranić „Ribar Palunko i njegova žena”*, [w:] *Slawistyka z widokiem na morze*, pod red. J. Dziuby i R. Wyżkiewicz-Maksimow, Gdańsk 2020, s. 82–102; K. Szymczak, *Nowe szaty starych opowieści – słowiańskie baśnie we współczesnej odsłonie*, [w:] *Słowiańskie inspiracje: język, literatura, kultura*, pod red. A. Gostomskiej, E. Lechockiej, Gdańsk 2018, s. 88–104; A. Wojtaszek, *Ucieczka ze świata bajek*, „Herito” 2019, nr 34 (1), s. 136–145. Zob. także: M. Hameršak, *Przekłady baśni pomiędzy mobilizacją narodową a komodyfikacją. Niemieckojęzyczna literatura dla dzieci w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie chorwackim*, przeł. A. Arno, „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23, s. 130–142.

4 A. Gostomska, *Polskie przekłady zbioru „Priče iz davnine” Ivany Brlić-Mažuranić*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2016, t. 7, cz. 1, s. 356–367.

żona), cały jego tekst, a także zamieszczone w nim przypisy Ivany Brlić-Mažuranić, podczas gdy Petryńska zmienia tytuł (*O rybaku Palunku i Morskim Królu*), usuwa odautorskie wyjaśnienia oraz wprowadza do treści istotne z punktu słowiańskiej symboliki i obrzędowości zmiany. Te zasadnicze dla symboliczno-rytualnej interpretacji baśni ingerencje sprawiają, że na potrzeby niniejszej analizy odwołuję się do tekstu w przekładzie Wiktora Bazielicha[5].

Na początku utworu dowiadujemy się, że tytułowy bohater, rybak Palunko, żyje biednie, łowi ryby na kościany haczyk i marzy o odmianie swojego losu, bowiem słyszał (od kogoś? a może to była jakaś baśń?), „że są gdzieś po świecie bogaci hrabiowie i skąpcy tyrani, co żyją w słodyczach i rozkoszach, w złocie i w zbytkach”[6] (nr 5, s. 13). Palunko zapragnął zobaczyć owe cuda i zakosztować takiego życia. W cytowanym fragmencie uwagę przyciągają zwłaszcza słodycze przyporządkowane światu bogaczy: hrabiów i tyranów, a więc władców, którzy zazwyczaj wiodą egzystencję poza zasięgiem zwykłych ludzi, są niczym bogowie: piękni i niedostępni, bo zamknięcie w zamkach lub podniebnych pałacach. Słodycz, o której mowa to najpewniej miód, symbol obfitości i dobrobytu; trunek obecny podczas uczt śmiertelników oraz bogów, napój obdarzający nieśmiertelnością oraz wieczną młodością, a ponieważ był zbierany przez pszczoły w dzikich lasach lub odległych krainach także górskich szczytach, posiadał zaświatowe konotacje i znaczenie[7]. Bogactwo i związana z nim słodycz (także życia) są więc czymś, co leży poza zasięgiem Palunka, jest jakby umiejscowione w innej krainie – innej rzeczywistości, w której pragnie się za wszelką cenę znaleźć. W tym celu zwraca się o pomoc do istoty, która egzystuje między światami, czyli do Zorzy-Dziewicy[8].

5 I. Brlić-Mažuranić, *Rybak Palunko i jego żona*, tłumaczył W. Bazielich, „Ilustracja Polska” 1934, nr 5–10. Wszystkie cytaty pochodzą z tych numerów pisma. W nawiasie oznaczę numer strony w danym wydania gazety. Pisownia zgodna z oryginałem.

6 „Da imade po svijetu bogatih župana i gavana silnika, što žive u slasti i lasti, u zlatu i u raskoši”, I. Brlić-Mažuranić, *Ribar Palunko i njegova žena*, [w:] *tejže, Priče iz davnine*, Zagreb 1920, s. 21. Wszystkie cytaty w wersji chorwackiej pochodzą z tego wydania.

7 P. Kowalski, *Kultura magiczna*, Warszawa 2007, s. 319; Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 152; I.E. Rusek, *„Jedź, laleczko…”, czyli o zaświatowym charakterze niektórych potraw*, „Bibliotekarz Podlaski” 2021, nr 4, s. 193–205.

8 Jej znaczenie wyjaśnia przypis I. Brlić-Mažuranić o następującej treści: „Stare ludowe baśnie u wielu Słowian opowiadają o Zorzy-dziewicy, co wczas rano płynie po morzu w złotem czółnie ze srebrnem wiosłem. Miejscem jej pobytu jest wyspa Bujan”, (nr 5, s. 13). Zorza-dziewica przywodzi na myśl obecną w rosyjskich baśniach postać Cud-dziewicy lub Czar-dziewicy (zob. choćby: P. Jerszow, *Konik Garbusek*).

Zorza jest boginią świtu, pojawia się w chwili, gdy noc przechodzi w dzień i w tej krótkiej chwili transformacji otwarte mogą być drzwi do zaświatów albo doświadczona obecność bóstwa. Zorza od wieków utożsamiana była z Gwiazdą Zaranną (Poranną, Jutrzenką), stanowiącą jeden z przejawów Wielkiej Bogini (Wenus, Isztar), symbolizującej szczęście (także w miłości), powodzenie i odmianę losu. Bogini ta związana była z wodą, żywiołem zaświatowym, który umożliwia przejście do innego wymiaru nie tylko świadomości, lecz także bytu[9]. Stąd w baśni przy jej opisie pojawiają się związane z wodą, ale też obfitością – złoto oraz srebro, zaś czółno, którym podróżuje stanowi środek transportu bogów. Aby przywołać Zorzę-dziewicę Palunek rytualnie pości przez trzy dni, bowiem liczba trzy związana jest z księżycem oraz sferą sakralną[10]. A post, podczas którego bohater powstrzymuje się nie tylko od przyjmowania pokarmu, lecz także rozlewu krwi (nie łowi, a co za tym idzie nie zabija ryb), związany jest z przejściem na subtelny poziom egzystencji, gdzie można skontaktować się z bóstwem[11]. Ivana Brlic-Mazuranić, a za nią jej bohater, wie o tym i trzeciego dnia o świcie pojawia się przed nim Zorza-dziewica, którą może poprosić o odmianę swojego losu. Tę zmianę przyniesie napotkana na drodze sierota, którą Palunko pojmuje za żonę. Jednak małżeństwo, pomimo swoich magiczno-obrzędowych konotacji, nie przynosi w życiu bohatera żadnej zmiany, wręcz przeciwnie – wyznacza nużącą rutynę, w której on łowi ryby, a ona zbiera i gotuje łobodę[12]. Wieczorami zaś kobieta snuje opowieści „o skąpcach i cesarskich dworach, o smokach, co strzegą skarbów i o królewnie, co w ogrodzie perły sieje, a zbiera diamenty”[13] (nr 5, s. 13). Palunko słucha tych bajań z zapartym tchem, sądzi bowiem, że jego żona to wiła, która wskaże mu drogę do ukrytych skarbów. Wiły były uznawane za istoty demoniczne, groźne, wojownicze i niezwykle piękne. Kto je zobaczył lub posłyszał ich głos, natychmiast zaczynał

9 Zob. Z. Kalnická, *Woda*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.

10 P. Kowalski, dz. cyt., s. 281, 282; M. Głowacka-Warchoł, *Symbolika liczby trzy w tekstach folklorystycznych*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”. Studia Linguistica II, 2004, Folia 19, s. 80–82.

11 B. Leszczyński, *Znaczenie i symbolika postu*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” 2014, nr 21, s. 135–136.

12 Zob. [hasło:] *Lebioda i Łoboda*, [w:] *Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych. Słownik Adama Fischera*, pod red. M. Kujawskiej, Ł. Łuczaja, J. Sosnowskiej, P. Klepackiego, Wrocław 2016, s. 401, 402.

13 „O gavanima i carskim dvorima, o zamajevima što blago čuvaju i o kraljevni što u vrtu biser sije a alem žanje”, s. 22.

tęsknić i zazwyczaj umierał[14]. A jak podał w przypisie Bazielich: „Wiły – w baśniach i podaniach ludowych południowych Słowian piękne dziewice, boginki pól, lasów, gór i wód” (nr 5, s. 13). Ten ostatni aspekt jest szczególnie ważny, ponieważ wiły, które miały moc zsyłania „burzy, deszczu i gradu”, uosabiały wodę i ogień, a więc żywioły, które naprzemiennie dawały i odbierały życie[15].

Palunek, nazywając żonę w złości wiłą uruchamia wszystkie potężne moce, które drzemią w tych istotach i których cząstkę odnajdzie w sobie właśnie jego żona. Dzięki temu opowieść o gnuśnym i głupim Palunku, staje się opowieścią o rytualnej transformacji jego żony, która, by dostąpić wtajemniczenia i poznania, musi przebyć drogę do samej siebie. W ten sposób w tekście Brlić-Mažuranić odnajdujemy schematy charakterystyczne dla bajki magicznej i związane z nią mityczno-rytualne motywy. Te zaś odpowiadają strukturze obrzędów inicjacyjnych, których głównym zadaniem jest wewnętrzne przekształcenie bohatera tak, by *stał się* nową osobą. Sama zaś forma i treść obrzędów, z którymi mamy do czynienia w baśni sięga swoimi korzeniami w mityczną przeszłość danej społeczności[16]. W przypadku tomu *Opowieści z dawnych czasów*, z którego pochodzi utwór o Palunku, mamy do czynienia z duchowym dziedzictwem Słowian, o którym pisarka mówi następująco:

> Te *Opowieści* […] są moim autorskim dziełem. Zbudowane są wokół imion i postaci zaczerpniętych z mitologii słowiańskiej i to jest cały zewnętrzny związek, jaki mają

14 B. i A. Podgórscy, *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2005, s. 512.

15 W. Klinger, *Wschodnio-europejskie rusałki i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska*, Lublin–Kraków 1949, s. 18–19; L.J. Pełka, *U stóp słowiańskiego Parnasu. Bogowie i gusła*, Poznań 2021, s. 112–113; B.G. Sala, *Wśród polskich syren, rusałek, meluzyn, świtezianek i innych wodnych panien*, Olszanica 2020, s. 8; K. Moszyński, *Kultura Ludowa Słowian*, część II, *Kultura duchowa*, Kraków 1934, s. 684–685, 692–696.

16 W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011, s. 5–26; W. Propp, *Edyp w świecie folkloru*, [w:] tegoż, *Nie tylko bajka*, wybór i przeł. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 219 (tamże, *Transformacja bajek magicznych*); W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 14–24; V. Wróblewska, *Inicjacyjny charakter baśni literackich*, [w:] *Z problemów prozy: powieść inicjacyjna*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2003, s. 25–31. I. Rzepnikowska, [hasło:] *Inicjacja,* [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, pod red. V. Wróblewskiej, wersja on-line: *Inicjacja – Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska (umk.pl) [dostęp: 7.02. 2023], ale też: A. van Gennep, *Obrzędy przejście. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstępem opatrzyła, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006; M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 2007; V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, wstępem opatrzyła, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2010.

> z ludową tradycją mitologiczną. […] Zupełnie inną kwestią jest wewnętrzny związek *Opowieści z dawnych czasów* z poezją ludową. Z tego punktu widzenia moje historie naprawdę nie są moje, ale są to opowieści, przepowiednie, nadzieje, wierzenia i pokłady całej duszy plemienia słowiańskiego[17].

Stąd w tekście liczne nawiązania do motywów i symboli, które wewnętrzną logikę oraz schemat tekstu wpisują w baśniowe uniwersum[18]. W utworze chorwackiej pisarki impulsem do wszystkich zaistniałych zdarzeń jest pragnienie Palunka, by posiadać skarby Morskiego Króla[19]. Bohater jest opętany swoją wizją do tego stopnia, że nakazuje żonie, by z malutkim synkiem wyruszyła na poszukiwanie drogi do siedziby podwodnego władcy. Kobieta rozpoczyna wędrówkę, podczas której gubi syna i z rozpaczy traci mowę. Moment oniemienia żony i zupełna obojętność Palunka na tę tragedię oraz utratę syna jest kluczowy, bowiem w tym miejscu rozpoczyna się mityczno-symboliczna podróż bohatera, którym nie jest jednak rybak, lecz jego żona, ale o tym za chwilę. Tymczasem w baśni wszystko odbywa się wedle znanego schematu, bohater po raz kolejny odprawia swój trzydniowy rytuał, a gdy pojawia się Zorza-dziewica nie prosi jej ani o powrót zaginionego syna, ani o zdrowie dla swojej żony, lecz o drogę do siedziby Morskiego Króla. Bogini, która pełni funkcję donatora, nakazuje Palunkowi, by przy nowiu księżyca, gdy tylko wstanie dzień popłynął z wiatrem na wschód do wyspy Bujan, gdzie ona sama będzie czekała na niego na kamieniu zwanym Alatir, by wskazać mu dalszą drogę. Wszystkie elementy, które składają się na pierwszy etap podróży rybaka mają swój głęboki symboliczny sens. Młody miesiąc to księżyc, który się „rodzi”, rozpoczyna swój wzrost, dlatego w tym czasie dobrze jest wykonywać rozmaite czynności magiczne, a taką bez wątpienia jest podróż, w jaką udaje się Palunek. Kiedy wreszcie dociera do wyspy, o której mówiła bogini, jego oczom ukazuje się niezwykły widok:

> Bujna wyspa pływała jak zielony ogród. Bujna na niej trawa i pastwiska, winne na niej łozy i migdały na niej kwitną. Na środku wyspy drogi kamień, biały gorący kawień Alatir.

17 I. Brlić-Mažuranić, *Pismo o postanku Priča iz davnine*, [w:] tejże, *Izabrana djela*, Zagrzeb 1997, s. 275–276. Przekład dr M. Vražić z Uniwersytetu w Zagrzebiu.

18 J. Krzyżanowski, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980, s. 64.

19 Wspomina o nim Autorka w przypisie w sposób następujący: „Słowieńcy i Słowacy opowiadają o potężnym i bogatym Królu Morskim, mającym swą stolicę na dnie morza” (nr 5, s. 13).

> Pół kamienia nad wyspą się pali, pół pod wyspą w morzu świeci. – Tu na wyspie, na Bujanie, na kamieniu, na Alatirze, Zorza-dziewica siedzi[20] (nr 6, s. 13).

Bujan był od wieków uważany za baśniową wyspę, położoną gdzieś na wschodzie i symbolizującą obfitość oraz szczęście[21]. Z kolei „w starodawnych baśniach słowiańskich wspominany jest Alatyr jako «biały gorący kamień na Bujanie». Pod jego postacią wyobrażano sobie prawdopodobnie słońce” (nr 6, s. 13). Działo się tak ponieważ kamień Alatyr', występujący w morzu lub na morskiej wyspie, obdarzony magiczno-leczniczymi właściwościami, był w rzeczywistości bursztynem[22]. Ponadto Alatyr, jak każdy kamień, miał magiczno-rytualne znaczenie: składano na nim ofiary, zamawiano zaklęcia, rzucano uroki i dokonywano rozmaitych obrzędów[23]. Wedle ludowych rosyjskich wierzeń, kamień ten liżą węże razem ze swoją królową[24]. Zarówno węże, jak i ich Pani związana jest ze światem podziemnym. W mitologii greckiej bóstwem tym była Persefona, będąca jednym z wcieleń Wielkiej Bogini. Ta z kolei, wedle najstarszych przekazów, występowała z wężem na głowie lub w dłoniach, czasami miała głowę lwa, tułów innego zwierzęcia oraz skrzydła[25]. Hybrydalność Bogini wskazywała na jej

20 „Pliva bujno ostrvo kao zeleni vrt. U njem bujna trava i tratina, u njem loza vinova, u njem mandula rascvjetana. Nasred ostrva dragi kamen, bijeli gorući Altair. Pol kamena nad ostrvom žari, pola pod ostrvom u more svijetli. -Tuj na ostarvu na Bujanu, na kamenu na Altairu, sjedi Zora-djevojka”, s. 24.

21 A. Kowalik, *Kosmologia dawnych Słowian. Prolegomena do teologii politycznej dawnych Słowian*, Kraków 2004, s. 17–30. Wedle informacji Ivany Brlić-Mažuranić zawartej w przypisie, Bujan to „cudna wyspa, porośnięta bujną roślinnością. Przodkowie nasi wyobrażali sobie na tej wyspie raj. Wspominają tę wyspę jeszcze dzisiaj Rosjanie w czarach i zmawianiach różnych chorób, o rok urodzajny itp.” (nr 6, s. 13).

22 W. Budziszewska, *Z terminologii starego folkloru rosyjskiego (Alatyr', Plakun, Erek, Gorezovica)* „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 1992, nr 5, s. 53–54. Zob. także: A. Świerzowska, *Tam, gdzie zaświaty łączą się ze światem. Alatyr – biały kamień*, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy” 2004, nr 47/48.

23 M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 357, 420. Więcej na ten temat: S. Szczepański, *Kamień i skała w mitologii, wierzeniach i obyczajowości ludów indoeuropejskich*, [w:] *Kamienie w historii, kulturze i religii*, pod red. R. Klimka i S. Szczepańskiego, Olsztyn 2010.

24 W. Budziszewska, dz. cyt., s. 54.

25 M. Gimbutas, *Mistresses of Waters: The Bird and Snake Goddess*, [w:] tejże, *The Goddess and Gods of Old Europe*, Berkley, Los Angeles 1996, s. 112–145. Zob. także: K. Lapatin, *The mysteries of the Snake Goddess: Art, Desire and the forging of history*, Da Capo Press 2003.

władzę, która zasięgiem swoim obejmowała wszystkie trzy strefy: ziemską, niebiańską i zaświatową. W późniejszych czasach, gdy religia i kult Wielkiej Matki odchodzą w zapomnienie, Bogini zostaje przedstawiona jako straszny potwór czy to w postaci Gorgony, Meduzy, czy później jako Gryf (ten zawsze jest rodzaju żeńskiego) lub Kraken (pierwotnie wielka kałamarnica), z którym walczy solarny heros. Przytoczona informacja o bogini, wężach i Alatyrze może wskazywać na ich związek z Zorzą-dziewicą, która przebywając między światami (świadczy o tym fakt, że pływa po morzu, siedzi na kamieniu), sprawuje władzę nad żywiołami i posiada wiedzę tajemną, której użycza Palunkowi, mówiąc mu, „gdzie przy wyspie na morzu pływa młyńskie koło, a wokoło Morskie Dziewice igrają” oraz poucza go „jak ma błagać koło, by go spuściło do Morskiego Króla, a morskie tonie by go nie połknęły”[26] (nr 6, s. 13). Wedle przekazów „Morskimi Dziewicami nazywają baśnie chorwackie i słoweńskie dziwy morskie: do połowy ciała piękne dziewice, a drugie pół w kształcie ryby z rozdwojonym ogonem” (nr 6, s. 13). Opis ten tożsamy jest z wyobrażeniami syren w polskiej mitologii i demonologii jako istot będących w połowie kobietą, a w połowie rybą[27]. Ta hybrydalność wodnej istoty po raz kolejny kieruje uwagę ku Wielkiej Bogini, której syrena, harpia, ondyna czy rusałka stanowi groźny i niebezpieczny dla człowieka przejaw. Jednak bohater baśni pouczony przez boginię i obdarzony słowem mocy (zaklęcie) nie musi się obawiać wodnic, lecz prawdy o sobie. Tę stara mu się przekazać Zorza w postaci ostrzeżenia: „Wielkich dobroci i rozkoszy nażywasz się u Króla Morskiego, ale wiedz: na ziemię nie możesz wrócić, bo postawione są tam trzy straszliwe straże. Jedna bałwany wznosi, druga wiatry kręci, a trzecia błyskawice ciska”[28] (nr 7, s. 13). Jednak bohater nic sobie nie robi z tych słów, tylko z zapałem wiosłuje do młyńskiego koła, wokół którego pływają Morskie Dziewice. Kiedy Palunek przybywa na miejsce, unosi wiosło i wypowiada zaklęcie. Pod jego wpływem panny wodne chwytają szprychy koła i kręcą w odwrotnym niż się przyjęło kierunku, co wywołuje potężny wir, który wciąga Palunka

26 „Gdje od ostrva na moru pliva kolo mlinsko, a oko kola Morske Djevice igre igraju. Još ga lijepo naučila, kako će se kolu namoliti, da ga spusti do Kralja Morskoga, a da ga ne progutaju jazi morski”, s. 24.

27 B.G. Sala, dz. cyt., s. 12.

28 „Velikog ćeš se dobra i raskoši naživati u Kralja Morskoga, ali znaj: na zemlju ne možeš da se vratš, jer su tri strhovite straže postavljene. jedna valove diže, druga vjetar, a treća munje križa”, s. 24–25.

do siedziby Morskiego Króla. Co istotne, koło związane jest z żywiołem wody, symbolizuje chęć powrotu do samego siebie, z kolei młyńskie koło jako część młyna łączy się z przestrzenią, jaką jest młyn. A ten od wieków uznawany był za miejsce diabelskie, zaświatowe, opanowane przez demony i istoty bytujące między światami[29]. Koło oraz powstały pod jego działaniem wir symbolizują, zejście w mrok wewnętrznej istoty; doświadczenie prawdy o własnej naturze i charakterze. Zanim tak się stanie Palunek odnajduje siedzibę Morskiego Króla. A tam w olbrzymiej komnacie znajduje się pełno złota, koralu i pereł. Złoto symbolizuje bogactwo i królewską władzę, koral uosabia jedność trzech pierwiastków: ziemi, wody i powietrza. Stąd uważany jest za jeden z najpotężniejszych amuletów, zaś przede wszystkim jako mityczno-królewskie regalium, perła z kolei oznacza najwyższą doskonałość, a także wieczne szczęście[30]. Wszystkie te klejnoty razem i każdy z osobna informują, że Palunko osiągnął cel swojej podróży i że wreszcie będzie się mógł cieszyć z upragnionego bogactwa. I tak się rzeczywiście dzieje, bo jak czytamy w baśni, bohater na widok tych wszystkich cennych kruszców wprost oszalał z „pustej radości”[31]. Zwrot „pusta radość” oznacza, że bohater cieszy się z klejnotów, bo uważa, że mają jakąkolwiek wartość, podczas gdy porzucił wszystko to, co stanowiło prawdziwą treść jego życia. W utworze pojawia się stwierdzenie, że „jakby się winka napił”[32], które oznacza, że bohater jest odurzony, zamroczony, nie ma więc rozeznania w tym, co się właśnie stało, a przed czym ostrzegała go Zorza. Oto wkroczył do świata, z którego już nie ma powrotu, wypowiadając bowiem zaklęcie zszedł do głębiny nie tylko morskiej, lecz także własnej, gdyż obnażył się zupełnie jako człowiek, ojciec i mąż, ukazując swą twarz bezwzględnego egoisty. Tymczasem Morski Król podarowuje mu gałąź pereł, zaprasza do koralowego stołu i częstuje przednimi potrawami i miodami, jak na prawdziwą ucztę wielkiego władcy przystało. Palunek wreszcie może pić wyborne trunki, kosztować wspaniałe potrawy, jednak jak się po

29 K. Rzepkowski, *Złoty kciuk. Młyn i młynarz w kulturze Zachodu*, Warszawa–Toruń 2015, s. 49–73, 237–255; O. Zadurska, hasło: *Młyn*, *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska [dostęp online: 7. 02. 2023].

30 A. Świerzowska, *Bursztyn, koral, gagat. Symbolika religijna i magiczna*, Kraków 2003, s. 130, 136, 137; A. Świerzowska, *Perła w kulturze i religiach świata*, Kraków 1999, s. 42–43, 73, 77–84; B. Adamkowicz-Iglińska, *Złoto w baśniach Braci Grimm,* [w:] *Naukowe fascynacje bajką*, red. A. Grabowski, M. Zaorska, Olsztyn 2014, s. 18–32.

31 „Od puste radosti”, s. 26.

32 „Da se vinca naktino”, s. 26.

niedługim czasie okazuje te wszystkie specjały nie zaspokajają jego głodu, toteż prosi o „półmisek gotowanej łobody”[33] (nr 8, s, 13), którą każdego dnia gardził w swej chacie. Król spełnia jego życzenie, wysyłając na brzeg wiłę, zastrzega przy tym jednak, że „łoboda u nas droga, droższa niż perły i bursztyny, bo od nas daleko po nią”[34] (nr 8, s. 13). W słowach morskiego pana pobrzmiewa echo przestrogi Zorzy, której nie usłuchał bohater. Łoboda, którą w pocie czoła i z miłością zbierała każdego dnia w górach żona, w podwodnym świecie okazuje się niedosiężnym dobrodziejstwem i symbolem utraconego przez bohatera domowego szczęścia. Palunek zaczyna odczuwać ów brak, gdy przypadkowo natrafia na złotą kołyskę. W niej to odziany w jedwabną koszulę ze złotym jabłkiem w ręce siedzi jego syn, którego „dla zabawy i ze zbytku przychowywały sobie morskie wiły”[35] (nr 8, s. 13). Reakcją na widok zaginionego syna jest u Palunka najpierw złość, że to malec, a nie on zażywał bogactwa, lecz po chwili dociera do niego, co się właściwie wydarzyło od chwili, gdy zapragnął odmiany losu. Teraz zaś, gdy wreszcie udało mu się spełnić marzenie i przybył do złotej krainy Morskiego Króla zrozumiał, że jedyne, co przynosi mu szczęście to właśnie życie, którym pogardzał, żona, której nie okazywał należytego szacunku i synek, o którego zupełnie nie dbał. Przemiana, jaka się w nim dokonuje jest natychmiastowa i gwałtowna toteż, nie tracąc czasu, postanawia zabrać syna i wrócić z nim do domu. Jednak, gdy próbuje go nakłonić do wspólnej ucieczki, z ust malca słyszy, że nie jest jego ojcem, ale błaznem, który na rozkaz króla i ku uciesze morskiej gawiedzi fika koziołki.

Syn nie rozpoznał Palunka, bo był mały i już jakiś czas przebywał pod wodą, to prawda, ale prawdą też jest, że nie poznał go sercem – tym tajemnym organem czucia, który umożliwia wszystkie cuda w świecie. Dlatego stwierdzenie: „jesteś błaznem”, nie odnosi się tylko do funkcji zabawiacza, jaką sprawuje w podwodnym świecie Palunko, lecz także określa jego wewnętrzną istotę – głupca, który cieszy się błahymi rzeczami, który goni za pustotą, a przecież tak właśnie ukazał się Palunek, gdy wreszcie udało mu się przybyć do zamku Morskiego Króla. Słowa syna zakłuły Palunka w serce i sprawiły, że rozpłakał się gorzko, po raz pierwszy bowiem zrozumiał, jak wielki błąd popełnił,

33 „Pladanj varene lobode”, s. 26.

34 „Draga je u nas loboda, draža nego biser i bisernjak, jer je od nas daleko do nje”, s. 26.

35 „što ga od igre i obijesti sebi pomorkinje zakraljile”, s. 27.

goniąc za klejnotami i zbytkiem. Poznanie, jakiego doznał w morskim królestwie, dotyczyło głębi jego istoty, która ukazała mu się jako egoistyczna, pusta i głupia. Wyrzuty sumienia, jakie odczuł, pozwoliły mu zarówno na konfrontację z samym sobą, jak i prawdziwe rozeznanie we własnym charakterze. O tym procesie zmiany, jaka zachodzi w sercu, duszy i woli bohatera, a także na oczach czytelnika, świadczą pełne bólu słowa Palunka: „Na mą duszę, byłem taki sam, jak i Król Morski. Miałem dziecko, co mi się do brody wspinało, żonę, co mi cuda opowiadała, a łobody, bracie, ile chcesz, nie potrzebujesz nawet przed nikim koziołków fikać!”[36] (nr 8, s. 14). Utracony, bo obcy syn, pyszna pożywna łoboda i wierna kochająca żona, która z serca snuła, co wieczór swe opowieści są tym wszystkim, czego brak Palunek odczuwa i za czym tęskni. Ale nie tylko on, bo i porzucona żona, siedząc w pustym i cichym domu tęskni. Początkowo karmi ogień, lecz wkrótce go gasi, co symbolicznie oznacza zakończenie jednego etapu w życiu i przejściu na kolejny. To ona więc, a nie jej mąż jest bohaterem, który wyrusza w podróż, by ocalić syna oraz męża i by *stać się* nową osobą[37]. Zanim to jednak nastąpi ratunku szuka na grobie swojej matki, bowiem od wieków wszelkie miejsca pochówków uznawane były nie tylko za miejsca obłożone rozmaitymi zakazami, lecz także miejscami mocy i tajemnych obrzędów. Stąd właśnie duch zmarłej rodzicielki objawia się jej pod postacią sarny, która przemówiła do niej „niemym językiem”, ponieważ, jak wyjaśnia w przypisie Autorka „lud wiejski u Chorwatów wierzy, że zwierzęta mówią osobnym językiem i że są również ludzie, którzy ten «niemy» język znają” (nr 8, s. 14). Ten język posiada cechy zaświatowe, bowiem mówi w nim dusza zmarłej matki, zaś jej oniemiała z bólu i żalu córka nie tylko go słyszy i rozumie, lecz także się w nim porozumiewa. Prawdopodobnie te straszne graniczne doświadczenia i związane z nimi uczucia, sprawiły, że żona Palunka zyskała umiejętność czucia, słyszenia pozarozumowego, a przede wszystkim kontaktu z Drugą Stroną. Duch matki radzi jej, by każdego wieczora gotowała dla męża strawę, a następnie przędła na kądzieli cienką nić. Jeśli Palunek nie wróci do świtu, to kobieta powinna zabrać jedzenie, przędzę oraz dwojnicę na

36 „Duše mi, bio sam isti kako i Kralj Morski. Imao sam dijete, što mi se u bradu penjalo, ženu, što mi čuda kazivala-a lobode, brate, koliko hoćeš, ne trebaš se ni pred kim prebacivati!”, s. 28.

37 V. Wróblewska, *Od bohatera mitycznego do bohatera bajkowego (na przykładzie opowieści ludowych)*, [w:] *Mit, prawda, imaginacja*, „Colloquia Anthropologica et Communicativa”, vol. 3, red. P. Kowalski, Acta Universitatis Wratislaviensis № 3310, Wrocław 2011, s. 148–149.

skały. Tam, przy dźwięku tego instrumentu, żmije zjedzą wieczerzę, a mewy wyścielą swoje gniazda. Wszystko, o czym mówi duch matki, należy do magiczno-obrzędowych czynności przynależnych Wielkiej Bogini, która jest wielką kreatorką ludzkiego życia oraz losu[38]. Ona to surowe mięso lub ciasto przy pomocy ognia i wody (nad którymi włada) transformuje w odżywczy pokarm, a przędąc nić, staje się kreatorką/ dawczynią życia, obfitości i wszelkiego dobra. Podczas tych rytualnych działań żona Palunka ujawnia w sobie cechy wiły, które wywołały w niej słowa męża, a mianowicie: włada nad żywiołami i snuje nici, z których ptaki tworzą gniazda. Dźwięk, jaki wydobywa się z dwojnicy, jest cienki, gdy dmie w prawą piszczałkę, wtedy pojawiają się żmije i żmięta, a kiedy dźwięk jest gruby, oznacza to, że Palunkowa żona dmucha w lewą piszczałkę, a to stanowi znak dla mew i ich potomstwa, że mogą utkaną kądziel w dzioby pochwycić. Zarówno żmije, jak i mewy dziękują kobiecie niemym językiem za posiłek i nici, lecz co istotne zostają wywabione ze swoich kryjówek melodią dwojnicy. Instrument ten nie jest tu przypadkowy, bowiem dwojnica, czyli podwójna piszczałka, znana była na polskim Podhalu, na Ukrainie i na Bałkanach, a co w kontekście czynionej analizy ważne: wykonywana była z czarnego bzu[39]. Krzak ten był drzewem magicznym, w którym bytowały duchy, demony i wszelkiego rodzaju zaświatowe istoty[40]. Dlatego właśnie dwojnica jest instrumentem-pośrednikiem między zaświatami, stąd jej dźwięk zwabia węże oraz ptaki, istoty związane z zaświatami. Kobieta gotuje, przędzie, gra na dwojnicy przez trzy miesiące. Gdy ten czas mija, a żadna zmiana się wydarza, znowu na grobie matki prosi jej duszę zaklętą w sarnę o pomoc. Tym razem duch rodzicielki mówi jej:

> w nieznanym morzu jest okuń wielki, na okuniu złoty pióropusz, na pióropuszu jabłko złote. Jeśli w noc księżycową schwycisz tego okunia, ulżysz cierpieniom twego Palunka. Ale do morza nieznanego trzeba przejść przez trzy pieczary z chmur: w pierwszej żmija

38 Stąd przedstawienia Wielkiej Pajęczycy, Bogiń Losu (Mojry, Rodzanice, Makosz) oraz czynności lepienia garnków czy tworzenia ludzi z gliny. Zob. A. Gołębiowska-Suchorska, *„Dziewczę przędzie, Pan Bóg nitki daje”. O spójności ludowej wizji świata*, Bydgoszcz 2011.

39 M. Styczyński, *Bez czarny. Biomuzyka (1)*, „Gadki z chatki. Pismo folkowe. Tradycja, muzyka świata i okolic” 2001, nr 37. Wersja online: tinyurl.com/bp57-rus-2 [dostęp: 13.11.2022].

40 T. Dunin-Karwicka, *Dziki bez w folklorze Europy ze szczególnym uwzględnieniem Słowiańszczyzny*, [w:] *W kręgu folkloru, literatury i języka: prace ofiarowane prof. Janowi Mirosławowi Kasjanowi w 70. rocznicę urodzin*, pod red. M. Jakitowicz i V. Wróblewskiej, Toruń 2003, s. 17–26.

> olbrzymia, matka wszystkich żmij, morze wznosi i bałwany czyni; w drugiej ptak olbrzymi, matka wszystkich ptaków, burzę rozdmuchuje; w trzeciej pszczoła, matka wszystkich pszczół, błyskawice ciska i wodzi. Idź córko do morza nieznanego, nie bierz nic ze sobą oprócz wędki i cienkiej dwojnicy, a jeśli się znajdziesz w ciężkim niebezpieczeństwie, odpruj swój prawy rękaw, biały, niebarwiony[41] (nr 9, s. 13).

Wymienione przez sarnę potwory, to jest żmija olbrzymia, ptak z żelaznym dziobem i złota pszczoła nie są przypadkowe, bowiem to one właśnie „podług baśni koło Bujana podnoszą bałwany, wiatr i gromy, skąd na cały świat burza się rozchodzi” (nr 9, s. 13), a to dlatego, ponieważ są magicznymi zwierzętami[42]. Skoro świt bohaterka wyrusza na szerokie morze, żeby w trzech jaskiniach przejść przez trzy próby ducha. W dwóch pierwszych pomagają jej wykarmione żmije oraz mewy, które dzięki jej przędzy wymościły sobie gniazda, lecz w trzeciej pieczarze napotyka Palunkowa niewiasta złotą pszczołę. W wierzeniach słowiańskich pszczoła była *psychopomosem* i jako taka dzierżyła tajemnicę wewnętrznej transformacji nieodzownie związanej z życiem i umieraniem[43]. O boskości pszczoły informują w tekście wściekle krzesane przez nią błyskawice i gromy, przede wszystkim zaś fakt, że to właśnie ona decyduje o przejściu Palunkowej żony na wyższy poziom świadomości, a co za tym idzie rozwoju. Ale nim do tego dojdzie kobieta musi złapać pszczołę. W tym celu bohaterka, tak jak jej przykazała zmarła Matka, odrywa sobie rękaw wykonany z naturalnego materiału (lnu lub bawełny), który posiada magiczne właściwości i zazwyczaj używany był podczas rozmaitych czynności obrzędowych[44]. Schwytana pszczoła prosi kobietę, by ją wyswobodziła właśnie w chwili, gdy na morze wypływa z jej synkiem

41 „U nenznanome moru ima lubin veliki, na lubinu zlatna peraja, na perahi zlatna jabuka. Uhvatiš li na mjesečini lubina, olakšat ćeš jade tvom Palunku. Al do mora neznanoga treba proći tri pećine od oblaka: u jednoj zmija orijaška, majka sviju ptica, buru razmahuje; u trećoj zlatna pčela, majka sviju pčela, munje križa i izvodi. Pođi, kćerko, do mora neznanoga, ništa ne ponesi doli udice i tananih dvojnica, a nađeš li se u teškoj nevolji, ti otpori svoj desni rukav, bijeli nerubljeni”, s. 29.

42 I. Rzepnikowska, [hasło:] *Zwierzęta magiczne*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, wersja on-line: *Zwierzęta magiczne – Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska (umk.pl) [dostęp: 7.02. 2023].

43 E. Wilczyńska, *Symbolika pszczół i mrówek w polskiej kulturze ludowej*, „Tekstura” 2013, nr 1 (4), s. 17–25.

44 Podobny motyw odnajdujemy w baśni H. Ch. Andersena pt. *Dzikie łabędzie*, gdzie Eliza musi utkać braciom koszule, dzięki którym odzyskają ludzką postać.

w czółnie dziewicza Zorza. Kobieta jest w rozterce, gdyż nie wie, co ma robić. „Czy ma być Palunkowi wierną, czy niewierną? Czy ma pszczołę puścić i dostać się do swego syna, czy przez pieczarę przejść do morza nieznanego po okunia wielkiego?”[45] (nr 9, s. 13). Rozpacz, bezradność, a przede wszystkim łzy, „które się jej od serca oderwały”[46] (tamże), sprawiają, że bohaterka odzyskuje żywą mowę oraz wolę. Siła ducha, która w nią wstąpiła miała swoje źródło w sercu, ośrodku siły życiowej, wszelkiej pomyślności, szczęścia i obfitości oraz w łzach, gdyż one od wieków traktowane były jako święty płyny, których moc wykorzystywano w magicznych i religijnych rytuałach. Dzięki łzom serdecznym Palunkowej żonie wraca moc słowa oraz związana z nim siła życia i kreacji. W tej jednej chwili w bohaterce budzi się energia, a jej wewnętrzna istota transformuje się w nową formę, powstaje nowe JA – wolne od wszelkich ograniczeń, a przede wszystkim od strachu. O zmianie, jaka się w niej dokonała, świadczą słowa skierowane do pszczoły: „Nie puszczę cię na wolność, bo muszę przejść przez pieczarę. Dziecko swoje opłakałam i w sercu swojem pochowałam. Nie przyszłam tutaj dla swego szczęścia, ale po drobnostkę: po okunia z morza nieznanego”[47] (nr 9, s, 14). Bohaterka chciała odzyskać męża i dziecko, dlatego, gdy na morzu pojawiło się tylko dziecko, nie wypuściła pszczoły, nie popłynęła do synka, lecz skierowała się ku swojemu głębokiemu pragnieniu, jakim było odzyskanie rodziny, a wraz z nią pełni własnego istnienia. Uzbrojona w wiarę i odwagę kobieta o północy wypłynęła na morze i zarzuciła w nie wędkę. Północ to czas, gdy otwierają się bramy zaświatów i można przestąpić próg Tamtej Strony lub mogą się pojawić istoty ją zamieszkujące[48]. W baśni o północy z ciemnego morza, niczym z odległej krainy wynurza się mały chłopiec, a za nim Palunek, obaj wyłowieni wędką matki-żony. A było to możliwe, bo i rybak przeszedł przemianę w państwie Morskiego Króla. Dlatego gdy jego żona wypłynęła na morze, on opuścił podwodną krainę, zabierając z niej to, co miał najcenniejszego – syna. Wyjście obu bohaterów,

45 „Il će biti Palunku vjerna ili nevjerna? Il će pčelu pustiti i sinku svome doći, il će pečinom prolazitu do mora neznanoga, po lubina velikoga?”, s. 32.

46 „Tako joj se suze od srca otkinule”, tamże.

47 „Ne puštam te na slobodu, jer ja moram kroz pećinu proći. Ja sam svoje čedo oplakala i u srcu svome pokopala. Nisam amo došla radi sreće svoje, već male stvari: rad lubina iz mora neznanoga”, s. 32.

48 A. Brzozowska-Krajka, *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin 1994, s. 141–143.

chłopca i jego ojca, z nieznanej, obcej i groźnej otchłani stanowi akt symbolicznych narodzin oraz stworzenia rodzinnej wspólnoty. Nie bez znaczenia jest tu także fakt, że kobieta miała wyłowić wielkiego okonia, rybę, której symboliczne znaczenie odnosi się do śmierci i życia. W ten sposób umarło wszystko związane ze starym życiem, a bohaterowie narodzili się na nowo. Stąd właśnie symbolika ryby, wody i księżyca, przy którego świetle wszyscy troje spotkali się w czółnie. Z tej radości chłopiec upuścił złote jabłko, które trąciło w ramię Morskiego Króla. Ten rozwścieczony zarządził pościg, w który ruszyły Morskie Dziewice i wiły. Ucieczka bohaterów przez spienione morze to walka o utrzymanie odzyskanej rodziny, dlatego właśnie Palunek po raz pierwszy prosi Zorzę-dziewicę o pomoc. Bogini, która natychmiast się zjawia, pomija jego błagania głuchym milczeniem, za to kobiecie daje „chustkę wyszywaną i igłę przekłujkę”[49] (nr 10, s. 14). Z darów tych, które posiadają magiczną moc kreacji, powstaje w okamgnieniu żagiel i ster, który chwyta w swe ręce Palunkowa żona. Ona to płynie do brzegu, przed którym uciekają wodne demony[50], wreszcie „rozbiło się czółno o skały, zatonął żagiel i ster, zapadła w morze złota kołyska, uciekła pszczoła złotoskrzydła – a Palunko z żoną i dzieckiem znaleźli się na piasku przed swoją chatką”[51] (nr 10, s. 14). Morze pochłania wszystkie przedmioty, a wraz z nimi emocje, przeżycia i wspomnienia zła, które stało się udziałem bohaterów. Toteż, gdy wieczorem zasiadają do kolacji, naraz zapominają o wszystkim, co się wydarzyło. Stało się tak, bowiem najwyższą sztuką nie jest trzymać w swojej uwadze, myśli i pamięci tego, czego się doświadczyło, lecz być w teraźniejszości, która tworzy realną rzeczywistość dla życia i czynu. Całą historię natomiast pamięta i przekazuje w swoim śpiewie magiczna dwojnica.

Dziwny głupi Palunko
Na dno morza zapadł
W straszną biedę popadł –
Wynijdź, Wynijź, zorzeńko,
U nas szczęście, serdeńko;

49 „Rubac vezeni i iglu pribadaču”, s. 34.

50 Wiły (rusałki), gdyby wyszły na brzeg i wyschły im warkocze, mogłyby zginąć, A. i B. Podgórscy, dz. cyt., s. 512.

51 „Razbio se čunak o hridinu, potonulo jadro i kormilo, propala u mora zlatna kolijevka, utekla pčela zlatokrilika- a Palunko sa ženom i djetetom našli se na prudu pred svojom kućicom”, s. 35.

Choćby trzykroć zatopione
Zbawione przez wierną żonę[52].
(nr 10, s. 14).

Śpiew jest jedną z magicznych czynności, które towarzyszą obrzędom związanym z inicjacyjnym przeobrażeniem wewnętrznej istoty, z przejściem na wyższy poziom duchowego rozwoju, wreszcie w śpiewie zaklęta jest opowieść – mit o przeszłych dziejach, niezwykłych wydarzeniach oraz ludziach, którzy brali w nich udział. Końcowy śpiew dwojnicy sygnalizuje więc, że zakończyła się podróż, a wraz z nią przemiana bohaterów oraz że rozpoczęli oni nowy etap w swoim życiu. Wspólny posiłek przy jednym stole to symboliczny obraz, z jakim zostawia nas Brlić-Mažuranić na ostatniej stronie baśni, dając do zrozumienia, że między bohaterami doszło do pojednania. Tą, która dokonała owego scalenia była żona rybaka, a nie on sam. Bohater co prawda wyruszył w podróż i wrócił z niej odmieniony, ale nie miał w sobie ani siły, ani duchowego potencjału, by dokonać rzeczywistej zmiany. Ów potencjał posiadała w swojej naturze i w swoim sercu jego żona, dlatego historia rybaka Palunka okazuje się tak naprawdę opowieścią o jego żonie, wiernej żonie, jak postrzega ją Zorza i jak czytamy o niej w tekście. Wierny to przywiązany do kogoś lub czegoś, postępujący zgodnie z zasadami i niezdradzający, głosi słownikowa definicja tego wyrazu. Ale jest też inne, znacznie głębsze znaczenie, jakie niesie ze sobą fraza „wierna żona”, oznacza ono bowiem kobietę świadomą swojej duchowej siły, kreatorkę życia, dawczynię energii i nieskończone źródło wszelkiej potencjalności. Kobieta jako taka nie ma imienia, gdyż go nie potrzebuje – tworząc życie, sama *staje się* życiem. I żona Palunka *stała się* dawczynią życia dla swojego męża oraz synka, ukazując w swoich rysach oblicze mitycznej bohaterki[53], która co i rusz mierzy się z przeciwnościami losu, a śmierć transformuje w nowy początek bytu.

Bibliografia

Adamkowicz-Iglińska B., *Złoto w baśniach Braci Grimm*, [w:] *Naukowe fascynacje bajką*, red. A. Grabowski, M. Zaorska, Olsztyn 2014.

52 „čudo ludo Palunko,/ Na dno mora propao,/ Ljutog jada dopao,/ Sini, sini, zorice,/Evo nove srećice;/ Da je tri put potopljena./Izbavi je vjerna žena”, s. 35.

53 Zob. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013.

Brlić-Mažuranić I., *O rybaku Palunku i o Morskim Królu*, przeł. M. Petryńska, il. B. Truchowska, Warszawa 1976.

Brlić-Mažuranić I., *Pismo o postanku Priča iz davnine*, [w:] tejże, *Izabrana djela*, Zagrzeb 1997, przeł. dr M. Vražić.

Brlić-Mažuranić I., *Ribar Palunko i njegova žena*, [w:] tejże, *Priče iz davnine*, Zagreb 1920.

Brlić-Mažuranić I., *Rybak Palunko i jego żona*, tłum. W. Bazielich, „Ilustracja Polska” 1934, nr 5–10.

Brzozowska-Krajka A., *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin 1994.

Budziszewska W., *Z terminologii starego folkloru rosyjskiego (Alatyr', Plakun, Erek, Gorezovica)*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” 1992, nr 5.

Campbell J., *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Kraków 2013.

Dunin-Karwicka T., *Dziki bez w folklorze Europy ze szczególnym uwzględnieniem Słowiańszczyzny*, [w:] *W kręgu folkloru, literatury i języka: prace ofiarowane prof. Janowi Mirosławowi Kasjanowi w 70. rocznicę urodzin*, pod red. M. Jakitowicz i V. Wróblewskiej, Toruń 2003.

Eliade M., *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Kraków 2007.

Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.

Estetyka czterech żywiołów, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.

Fidowicz A., *Słowiańskie światy wyobraźni: baśnie Marii Konopnickiej i Ivany Brlić-Mažuranić,* [w:] *Wolność i wyobraźnia w literaturze dziecięcej*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, M. Kotkowskiej, Kraków 2017.

Fischer A., *Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych. Słownik Adama Fischera*, pod red. M. Kujawskiej, Ł. Łuczaja, J. Sosnowskiej, P. Klepackiego, Wrocław 2016.

Gennep A. van, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.

Gimbutas M., *Mistresses of Waters: The Bird and Snake Goddess*, [w:] tejże, *The Goddess and Gods of Old Europe*, Berkley, Los Angeles 1996.

Głowacka-Warchoł M., *Symbolika liczby trzy w tekstach folklorystycznych*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”. Studia Linguistica II, 2004, Folia 19.

Gołębiowska-Suchorska A., *Dziewczę przędzie, Pan Bóg nitki daje. O spójności ludowej wizji świata*, Bydgoszcz 2011.

Gostomska A., *Czy Ivana Brlić-Mažuranić to chorwacki Hans Christian Andersen?* [w:] *Bajkowe inspiracje literaturoznawców i kulturoznawców*, t. 2, pod red. M. Zaorskiej i A. Grabowskiego, Olsztyn 2012.

Gostomska A., *Morze w baśni Ivany Brlić-Mažuranić „Ribar Palunko i njegova žena”*, [w:] *Slawistyka z widokiem na morze*, pod red. J. Dziuby i R. Wyżkiewicz-Maksimow, Gdańsk 2020.

Gostomska A., *Polskie przekłady zbioru „Priče iz davnine” Ivana Brlić-Mažuranić*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2016, t. 7, cz. 1.

Grimal P., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. M. Bronarska, Wrocław 2008.

Hameršak M., *Przekłady baśni pomiędzy mobilizacją narodową a komodyfikacją. Niemieckojęzyczna literatura dla dzieci w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie chorwackim*, przeł. A. Arno, „Przekładaniec” 2009/2010, nr 22/23.

Kalnická Z., *Woda*, [w:] *Estetyka czterech żywiołów*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2002.

Klinger W., *Wschodnio-europejskie rusałki i pokrewne postaci demonologii ludowej a tradycja grecko-rzymska*, Lublin–Kraków 1949.

Kowalik A., *Kosmologia dawnych Słowian. Prolegomena do teologii politycznej dawnych Słowian*, Kraków 2004.

Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007.

Krzyżanowski J., *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980.

Lapatin K., *The mysteries of the Snake Goddess: Art, Desire and the forging of history*, Da Capo Press 2003.

Leszczyński B., *Znaczenie i symbolika postu*, „Studia Koszalińsko-Kołobrzeskie” 2014, nr 21.

Moszyński K., *Kultura Ludowa Słowian*, część II, *Kultura duchowa*, Kraków 1934, s. 684–685, 692–696

Pascual Chenel Á., Serrano Simarro A., *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008.

Pełka L.J., *U stóp słowiańskiego Parnasu. Bogowie i gusła*, Poznań 2021.

Podgórscy B., A., *Wielka księga demonów polskich. Leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice 2005.

Propp W., *Edyp w świecie folkloru*, [w:] tegoż, *Nie tylko bajka*, wybór i tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000.

Propp W., *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003.

Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Kraków 2011.

Rusek I.E., *„Jedz, laleczko…”, czyli o zaświatowym charakterze niektórych potraw*, „Bibliotekarz Podlaski” 2021, nr 4.

Rzepkowski K., *Złoty kciuk. Młyn i młynarz w kulturze zachodu*, Warszawa–Toruń 2015.

Rzepnikowska I., [hasło:] *Inicjacja,* [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, wersja on-line: *Inicjacja – Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska (umk.pl) [dostęp: 7.02. 2023].

Rzepnikowska I., [hasło:] *Zwierzęta magiczne*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, wersja on-line: *Zwierzęta magiczne – Słownik polskiej bajki ludowej*, red. Violetta Wróblewska (umk.pl) [dostęp: 7.02. 2023].

Sala B.G., *Wśród polskich syren, rusałek, meluzyn, świtezianek i innych wodnych panien*, Olszanica 2020.

Styczyński M., *Bez czarny. Biomuzyka (1)*, „Gadki z chatki. Pismo folkowe. Tradycja, muzyka świata i okolic” 2001, nr 37. Wersja online: pismofolkowe.pl/artykul/bez-czarny-2502 [dostęp: 13.11.2022].

Szczepański S., *Kamień i skała w mitologii, wierzeniach i obyczajowości ludów indoeuropejskich*, [w:] *Kamienie w historii, kulturze i religii*, pod red. R. Klimka i S. Szczepańskiego, Olsztyn 2010.

Szymczak K., *Nowe szaty starych opowieści – słowiańskie baśnie we współczesnej odsłonie*, [w:] *Słowiańskie inspiracje: język, literatura, kultura*, pod red. A. Gostomskiej, E. Lechockiej, Gdańsk 2018.

Świerzowska A., *Bursztyn, koral, gagat. Symbolika religijna i magiczna*, Kraków 2003.

Świerzowska A., *Perła w kulturze i religiach świata*, Kraków 1999.

Świerzowska A., *Tam, gdzie zaświaty łączą się ze światem. Alatyr – biały kamień*, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy” 2004, nr 47/48.

Turner V., *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, wstępem opatrzyła, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2010.

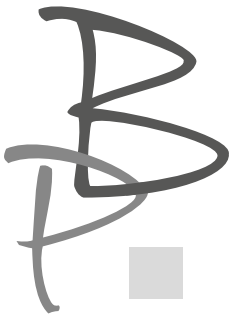
Wilczyńska E., *Symbolika pszczół i mrówek w polskiej kulturze ludowej*, „Tekstura” 2013, nr 1 (4).

Wojtaszek A., *Ucieczka ze świata bajek*, „Herito” 2019, nr 34 (1).

Wróblewska V., *Inicjacyjny charakter baśni literackich*, [w:] *Z problemów prozy: powieść inicjacyjna*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2003.

Wróblewska V., *Od bohatera mitycznego do bohatera bajkowego (na przykładzie opowieści ludowych)*, [w:] *Mit, prawda, imaginacja*, „Colloquia Anthropologica et Communicativa”, vol. 3, red. P. Kowalski, Wrocław 2011.

Zadurska O., [hasło:] *Młyn*, [w:] *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska, wersja on-line: *Młyn – Słownik polskiej bajki ludowej*, red. V. Wróblewska (umk.pl) [dostęp: 7.02.2023].



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.746
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Marek Nalepa*
Uniwersytet Rzeszowski, Polska / University of Rzeszów, Poland
ORCID: 0000-0001-9632-1033

Gawęda dubiecka Wincentego Pola

Wincenty Pol's Dubiecko Storytelling

Abstract: Wincenty Pol's ties to the Podkarpacie region (Sanok, Przemyśl, and Gorlice Lands) resulted in many important works, such as "Songs and Our Land", "Mohort", "Szajne-katarynka", "Pictures from Life and Nature", and numerous occasional poems. Some of these works were inspired by the writer's acquaintance with members of the Krasicki family of the Rogala coat of arms, especially with General Ksawery Krasicki. The article discusses the second part of *Memoirs of Pan Benedykt Winnicki*, written in the Podkarpacie region, entitled "Senators' Consent. The Tradition of the Gentry from Sanockie", the inspiration for which was Ignacy Krasicki's visit to Dubiecko, two years after his appointment as bishop, and his settling of a dispute between two feuding Sanok families of the Bale and Mniszchy. The author shows that in telling this story, Pol used the Dubiecko variety of storytelling, just as Franciszek Karpiński had done half a century earlier in *Journey from Dubiecko to Skałka*. It is possible that the choice of form was influenced by the "spirit of the place"—the landscape with the palace and park complex belonging to the Krasicki family and its residents and guests.

Keywords: Wincenty Pol, Dubiecko, folk tale, the Krasicki family, regionalism.

* Marek Nalepa – prof. dr hab., kierownik Zakładu Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia na Uniwersytecie Rzeszowskim, autor m.in. monografii *Między żarliwością a zdradą: studia i szkice o literaturze późnego polskiego Oświecenia* (2010).

1. W podkarpackich dworach, dworkach i pałacach

O biograficznych i literackich związkach Wincentego Pola z Podkarpaciem zadecydowały jego kontakty nawiązane w czasie powstania listopadowego. Dzięki nim po raz pierwszy w 1832 roku zetknął się on z właścicielem Bachórca Franciszkiem Ksawerym Krasickim, synem Antoniego i bratankiem Księcia Biskupa Warmińskiego.

Hrabia był osobą powszechnie znaną w ziemi sanockiej i przemyskiej. Do legend przeszły jego pasje myśliwskie i zasługi obywatelskie. Chrztu w Dubiecku udzielił mu ksiądz Marek Jandołowicz. Jeszcze jako dwunastoletni chłopiec kształcący się pod okiem kanoników warmińskich przyszły generał podjął próbę ucieczki z dworu biskupiego swego stryja w celu dostania się do Gdańska, a stamtąd do Francji, gdzie następnie zamierzał zaciągnąć się do gwardii królewskiej. Ten plan wprawdzie się nie powiódł (biskup wysłał za nim pościg), ale już w wieku piętnastu lat Ksawery Krasicki znalazł się w brygadzie kawalerii generała Michała Wielhorskiego pod bezpośrednią komendą Stanisława Mokronowskiego. Także jako nastolatek uczestniczył w wojnie polsko-rosyjskiej 1792 roku. Walczył między innymi pod Zieleńcami i Dubienką, a za odwagę, którą się tam wykazał, otrzymał medal Virtuti Militari[1] i awans na chorążego. Jego towarzyszem kampanijnym był Szymon Mohort, porucznik polskich wojsk granicznych na Ukrainie. Wedle anegdot, miał służyć ojczyźnie przeszło 80 lat i poległ dopiero w bitwie na Boryszkowskiej Grobli, w której brał udział również Ksawery Krasicki. Starzec ów tuż przed śmiercią podarował osiemnastoletniemu wówczas szlachcicowi z Dubiecka cenną karabelę.

W insurekcji 1794 roku Krasicki walczył pod Szczekocinami, a po bojach o Powązki Kościuszko osobiście wręczył mu złotą obrączkę nr 9 z napisem: „Oyczyzna Obrońcy Swemu". Za zasługi awansował z rotmistrza korpusu kawalerii narodowej do stopnia majora 4 pułku huzarów. W 1809 roku przeprowadził z Przemyśla pluton 5 Pułku Strzelców, wyswobadzając Sanok spod władzy Austriaków. Na krótko jednak, gdyż do miasta natychmiast skierowano pułk huzarów węgierskich, przed którymi bratanek XBW bronił – wprawdzie bezskutecznie, jak się okazało, ale za to z sarmacką fantazją – miejscowego zamku, pamiętającego jeszcze czasy Kazimierza Wielkiego[2], co po latach zostało

1 Otrzymał medal, a nie krzyż, ponieważ nie był oficerem.

2 Zob. A. Romaniak, *Ostatni obrońca sanockiego zamku*, „Tygodnik Sanocki" 2005, nr 33 (719), s. 11.

upamiętnione poświęconymi mu dowodami uznania: tablicą okolicznościową, nazwą ulicy w Sanoku, tytułem „ostatniego obrońcy sanockiego zamku" oraz wierszem zmarłego niedawno Janusza Szubera pt. *Xawery*[3]. Natomiast sam generał ufundował w 1810 roku stojącą do dziś kapliczkę wotywną za uratowanie życia w czasie niebezpiecznej ucieczki na koniu i udanej przeprawy przez San, w którego nurty, wedle legendy, miał skoczyć z wysokiej skarpy wieńczącej starą część miasta[4].

Janusz Szuber we wspomnianym wierszu tak opisał żołnierski czyn arystokraty:

> Nie, to niemożliwe,
> Że patrzę teraz przez okno mojego pokoju
> Na kapliczkę świętego Jana Nepomucena,
> Który z groźnej topieli Xawerego Hrabiego
> W 1809 i od oblegających go Austriaków uratował,
> Aby na koniu mokrym, sam do szpiku mokry,
> Do zamku leskiego szczęśliwie dotarł[5].

W czasie kolejnego zrywu narodowego Franciszek Ksawery Krasicki[6] został przewodniczącym Komitetu Pomocy dla Powstania na terenie Galicji. Dzięki niemu niektórzy internowani przez Austriaków żołnierze generała Józefa Dwernickiego mogli wrócić na pola bitewne w pełnym ekwipunku wojskowym.

3 Zob. A. Sulikowski, *Niepewność drugiego brzegu*, „Świat i Słowo" 2004, nr 1 (2), s. 298. Wcześniej generał z kilkoma podwładnymi upozorował kontratak od strony bramy wjazdowej sanockiego zamku, co pozwoliło reszcie jego oddziału wyzwolić się z pułapki.

4 Pisze Ludwik Dębicki: „Lecz pan Ksawery, otoczony dokoła w zamku sanockim, spiął konia, przesadził mur i po stromej ścieżce zjechał po skale do Sanu, rzekę przepłynął w bród i znikł w przeciwległych lasach, gdzie też spotkał się ze swoim oddziałem i sformowawszy go na nowo, nocnymi marszami przeprowadził go do Zamościa bez żadnej straty. Stąd pomiędzy ludem urosła legenda, że pan Ksawery skoczył z wysokiej skały zamku sanockiego w nurty Sanu". Zob. *Z pamiętnika i opowiadań Wincentego Pola*, [w:] tegoż, *Portrety i sylwetki z dziewiętnastego stulecia z ilustracjami*, Kraków 1906, s. 69.

5 J. Szuber, *Xawery*, [w:] tegoż, *Las w lustrach*, Rzeszów 2001, s. 57.

6 Jego syn Edmund (ur. 1808 r.) w powstaniu walczył pod komendą Józefa Bema, pełniąc funkcję bombardiera granatów sześciofuntowych. Wrócił do domu w randze podporucznika albo, jak podają niektóre źródła, porucznika.

Do późnych lat prowadził hrabia aktywne życie. Jego ruchliwość była wręcz zadziwiająca. Trzy miesiące w roku mieszkał u siebie w Bachórcu, trzy w Lesku, często bywał w Kalnicy, gdzie nie musiał się narażać na widok znienawidzonych urzędników austriackich i gdzie polował na grubego zwierza. Chętnie otaczał się młodzieżą, wspominając w ich gronie swoje przygody z przeszłości[7].

W jednym z przypisów do *Mohorta* Pol odnotowuje, iż Krasicki jeździł konno od sześciu do dziesięciu godzin dziennie, a jesienią – z udziałem chartów i w towarzystwie Stanisława Preka z Łopuszki (kapitana i kawalera Legii Honorowej otrzymanej za udział w bitwie pod Lipskiem 1813 roku, starszego brata pamiętnikarza Franciszka Ksawerego), Stanisława Morelowskiego, dworzanina dubieckiego, a także paru przyjaciół. Polował do pierwszych śniegów na równinach podgórskich, zapędzając się w Rzeszowskie, a nawet w okolice Baranowa Sandomierskiego. Każdego dnia przebywał na innym dworze, gościnnie podejmowany przez właścicieli, zapowiadając swe wizyty uprzednim przesłaniem upolowanych zajęcy. Jak dodaje pisarz,

> Do śmierci zachował p. Ksawery ten sam sposób życia, a cały skład jego dworu świadczył o starych tradycjach domu i młodości, na ukraińskich kresach spędzonej. Lubo co do wyobrażeń postępował nie tylko z wiekiem, ale nawet z dniem każdym, nie znałem człowieka równie starożytnego co do obyczaju, równie nowoczesnego co do znajomości wypadków historii bieżącej. Umysł zawsze jednostajnie spokojny i pogodny, nigdy w niczym niezachwiana wola, wielka prostota, w pojmowaniu wypadków sąd zawsze krótki, doraźny a trafny[8].

7 Pisze Marian Tyrowicz: „Krasicki słynął również jako gawędziarz, niewyczerpany w temacie wspomnień z czasów swej służby na Ukrainie i wydarzeń listopadowych. Wieczorne gawędy gromadzące w dworze leskim nie tylko myśliwych, ale i świat pisarski, inspirowały m.in. twórczość W. Pola (*Mohort*, *Wieczory kalenickie*, *Rok myśliwca*, *Starosta Kiślacki* i in.)". Tegoż, *Ksawery Franciszek Krasicki (1774–1844)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, Kraków 1970, s. 157.

8 Tenże, *Objaśnienia* [do *Mohorta*...], [w:] *Poezje Wincentego Pola*, t. 2, nowe poprawne i powiększone wydanie, nakładem autora, [wydanie nowe w czterech tomach], Wiedeń 1857, s. 170 (Nr 3). W wykorzystanych w artykule cytatach ze źródeł dziewiętnastowiecznych dokonano transkrypcji polegającej na uwspółcześnieniu ortografii i interpunkcji.

Zygmunt Kaczkowski tak wspomina Krasickiego: „Pan Ksawery był wówczas starcem przeszło siedemdziesięcioletnim, był niewielkiego wzrostu, z małymi, białymi, w górę podkręconymi wąsami, ale był czerstwy i żywy jak młodzian, miał oko pełne żywego blasku i ognia i głos dźwięczny, donośny, którego nie można było nie słyszeć. Jego dwór [w Leskiej Posadzie – M. N.] był uważany za pański, bo był hrabią św. państwa rzymskiego, miał wiele ilustracji w swym ☞

W pierwszej połowie XIX wieku do Krasickich należały rozległe dobra ciągnące się od Dubiecka do Bieszczad. Wincenty Pol kilkakrotnie odwiedzał je w towarzystwie swojego mentora, chętnie uwalniającego się od uciążliwej obecności małżonki Julii z Mniszchów, po której wziął dobra sanockie z Leskiem, Posadą Leską i kluczem kalnickim.

Autor *Pieśni Janusza* zapewne niejednokrotnie podróżował przez Podkarpacie do domu rodzinnego we Lwowie i do Mostków. Po raz pierwszy bodajże z konkretnym celem przybył na te tereny w 1833 roku z zamiarem kontynuowania działalności spiskowej. Przyjechał konno, ubrany w czerwoną konfederatkę i krymską burkę. Towarzyszył mu Seweryn Goszczyński. Obaj zmierzali do dworku w Bereźnicy w powiecie leskim, należącej do Kaczkowskich. Tutaj mieli się spotkać z majorem Jerzym Bułharynem, który z kolei drogami galicyjskimi planował przyłączyć się do partyzantki Józefa Zaliwskiego. Owa pierwsza wizyta skutkowała głębszymi związkami poety z tym regionem Polski, utrzymującymi się do początku lat sześćdziesiątych.

☞ rodzie i posiadał duży, od wieków pański majątek, a przecież był to dwór jak najzupełniej szlachecki, a przy tym z pewnym obozowym odcieniem, wyglądał prawie jak ukraińska stanica. Sług wyższego rzędu, przyjaciół i rezydentów było zawsze dużo około niego; ale dopiero po dziedzińcach roiło się jak w ulu, bo trzymał czterdziestu czy pięćdziesięciu Kozaków, którzy pilnowali koni, psów gończych i wszelkich przyrządów do polowania. Dzień trawił zwykle na konnych przejażdżkach, ale rankami i wieczorami, a zresztą w dnie słotne kazał sobie nowe książki czytywać i miewał wszystko, co wówczas wychodziło. Pamięć miał niesłychaną, co zresztą było zaletą wszystkich Krasickich, o wszystkim miał sąd swój własny, najczęściej niezmiernie trafny, patrzał na rzeczy z wyższego, ale zawsze patriotycznego punktu widzenia. Historię polską umiał jak nikt, ale ją znał z kronik, a z resztą z ustnej tradycji, a nie z opracowań późniejszych, w których jego zdaniem było dużo tendencji, a ducha nie było. [...] Pan Ksawery do konspiracji sam nie należał, ale polityką ówczesną żywo się zajmował i na wzór dawnych naszych magnatów, za pośrednictwem swoich własnych emisariuszów utrzymywał ciągłe stosunki w Konstantynopolu, na Półwyspie Bałkańskim, na Węgrzech i w Paryżu. O jego dwór ocierały się wszystkie znakomitości całego kraju, o niego opierali się wszyscy znamienitsi emisariusze, zwłaszcza ze stronnictwa Hotelu Lambert. Tam wszystko wiedziano, co się działo w sprawie polskiej we wszystkich trzech zaborach i na emigracji; tam żył wówczas w całej pełni rozbudzony na nowo duch polski, który nie chciał nic wiedzieć o żadnych transakcjach i wierzył, że prędzej lub później naszymi własnymi szablami się wybijemy na wolność. A co do temperatury tak jego własnego, jak i tego patriotyzmu, który on chciał widzieć u wszystkich, to pamiętne są jego słowa, które często powtarzał: Co tam wasz patriotyzm! My byśmy byli dali sobie żyłki pruć dla Ojczyzny!". Zob. Z. Kaczkowski, *Mój pamiętnik z lat 1833–1843*, Kraków 1899, s. 43–44, 46. Na pogrzebie hrabiego w 1844 roku stawiła się okoliczna szlachta niemal w komplecie. Dwa leskie rynki były zapełnione wozami i końmi. Jak dodaje pamiętnikarz, „wszyscy to czuli, że duch wyższego lotu, co mieszkał pomiędzy nami, uleciał z ziemi i pokolenia żyjące zostawił w sieroctwie". Tamże, s. 48.

Na drugi dzień po przybyciu do Bereźnicy Pol wraz z właścicielem majątku Ignacym Kaczkowskim i jego ośmioletnim synem Zygmuntem[9], a także z pięcioma innymi osobami (wśród nich z Sewerynem Goszczyńskim, Jerzym Bułharynem, Sylwestrem Brześciańskim, Tadeuszem Strzeleckim) wyruszył konno, na liczący 1069 m n.p.m. Łopiennik, skąd rozciąga się jeden z najpiękniejszych i najbardziej rozległych widoków na Bieszczady[10]. Rankiem, o wschodzie słońca już na szczycie poeta czuł się niczym „król zamczyska". Natchniony, opowiadał o topografii Rzeczypospolitej, wskazując z dużym znawstwem jej dzielnice administracyjne i krainy geograficzne sprzed rozbiorów[11]. Nazajutrz, już sam, udał się do Leska, aby spotkać się z Ksawerym Krasickim.

W latach 1836–1839 pisarz za jego namową zdecydował się na administrowanie kluczem kalenickim koło Baligrodu, u podnóża masywu Chryszczata (998 m n.p.m.)[12]. Interesujący w tej sprawie jest list hrabiego z 12 grudnia 1834 roku, w którym proponując Polowi zarząd Kalenicy, powołuje się on na biografię Franciszka Karpińskiego, a dokładnie na decyzję poety o zaszyciu się w dzierżawie kraśnickiej:

9 Przyszły powieściopisarz u schyłku życia to spotkanie z autorem *Pieśni Janusza* wspomniał uwagą: „Pol miał wówczas lat dwadzieścia sześć, był smukły, miał maniery szlachecko-żołnierskie, cerę twarzy białą i świeżą, wąs ciemny, bardzo ozdobny, oczy piwne, łagodnego ale bardzo świetnego blasku, był już wtedy nadzwyczaj wymowny, bez żadnej przesady, miał głos niezmiernie dźwięczny i sympatyczny, idący prosto do serca, litery «r» nie domawiał z francuska; w jego wymowie dodawało to pewnego uroku i nadzwyczajnie się podobało kobietom". Zob. Z. Kaczkowski, *Mój pamiętnik z lat 1833–1843*..., s. 12–13. Zob. też: M. Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, z dwoma portretami, t. 1, Kraków 1904, s. 280.

10 Kaczkowski tak opisuje jego obraz widziany z Bereźnicy: „Niebawem wszakże uderzył ich widok, który dla nich był nowym, a i dla nas zawsze był zajmującym. Cokolwiek dalej ku wschodowi widać było wysoką górę, która się nazywa Łopiennik. Nie jest ona tak wysoka, jak grzbiety Karpat; za nią ku południowi są połoniny, których płaskie szczyty są wyższe, ale tutaj, na wiele mil naokoło, jest najwyższą, a widok jej jest dlatego imponującym, że tak wygląda, jak gdyby na grzbietach gór ktoś nową górę wystawił. Jej szczyt ma formę pochylonej głowy cukru, której cały grzbiet jest czarnym lasem okryty, ale naczółek jest łysy i w dnie pogodne świeci barwą jasno zieloną. W tej chwili u spodu tej głowy cukru rozścieliły się mgły, białe jak mleko, a łysinę oświecały jasne promienie słońca, tak że przy zapadającym zmroku wyglądała jak gdyby jakieś błyszczące ciało niebieskie, zawieszone w powietrzu". Tegoż, *Mój pamiętnik z lat 1833–1843*..., s. 11.

11 Tamże, s. 19–20. Widok z Łopiennika miał natchnąć Pola do napisania cyklu *Pieśni o ziemi naszej*. Powstał on pod koniec 1835 roku podczas pobytu poety w Zagórzanach w okolicach Gorlic.

12 Spasano tu kartoflami woły kupowane na Węgrzech, a potem z dużym zyskiem sprzedawano na jarmarkach w Lesku. Obecnie lasy w okolicach Kalnicy i Chryszczatej to ulubione miejsce zimowania bieszczadzkich żubrów.

> Mój panie Wincenty!
>
> Kiedy nie można służyć ojczyźnie, osiądź na roli jak Karpiński. Puszczę Ci Kalnicę. Będziesz mi z niej płacił, co się okaże, że płacić można, kiedy już nie chcesz tego, aby mój dom był Twoim. Będziemy się pocieszali w samotności górskiej – a nie pozbawiaj mnie przyjaciela na starość[13].

Niespełna czteroletni okres pobytu w Kalnicy poświęcił Pol przede wszystkim na poprawę warunków bytowych oraz na podniesienie poziomu życia umysłowego podległych mu chłopów, przede wszystkim rusińskich; „robił tu drogi, stawiał mosty, chaty dla czeladzi folwarcznej i włościan, urządzał gorzelnię i tartak, siał i orał przez trzy lata”[14]. To wszystko jednak nie spotkało się ze zrozumieniem z ich strony. Mało znacząca okazała się jego troska o edukację i zdrowie tej grupy mieszkańców czy nawet zwykłe gesty humanitarne wobec nich, jak choćby dostarczanie żywności i paszy do zasypanych śniegiem chałup albo uczestnictwo w obrzędach ludowych, także pogańskich. Dodatkowo Pol nie umiał dostosować się do zwyczajów okolicznej szlachty, szczególnie do jej imieninowych pijatyk, a ta z kolei nie akceptowała demokratycznych poglądów społecznych oraz reformatorskich mrzonek pisarza[15].

13 Cyt. za: L. Dębicki, *Z pamiętnika i opowiadań Wincentego Pola*..., s. 77.

14 Tamże.

15 O swoich towarzyskich i sąsiedzkich troskach tak pisał: „Niczegom nie zaniedbał, nic nie miałem sobie do wyrzucenia. O ranku siadałem na koń – przy świecach siadałem zaledwo do stołu. Stawiałem chaty, robiłem drogi, budowałem mosty i tartaki, sądziłem po całych dniach sprawy, niosłem lekarstwo chorym, pomoc ubogim lub ukrzywdzonym. Ale cóż, wszystko się na nic nie zdało, bom nie pojmował obyczajów ludu i stanowiska sąsiadów moich, straciłem tedy miłość ludu i ściągnąłem na siebie nieprzyjaźń sąsiadów. Bo kiedy na sąd strony przyszły, nie chciałem przyjąć ani kur, ani białych raków (jaj), ani masła, ani bryndzy, ani grzybów, ani pieniędzy – więc zmieszane strony traciły do mnie zaufanie i jeżeli możny gospodarz przegrał sprawę, nie pojmował tego, bo czując się możnym, wiedział, że ją w każdym sądzie wygra, a kiedy ją ubogi przegrał w sprawie przeciw możnemu, przypisywał to tajemnemu przekupstwu możnego, słowem – niewzięcie kubana wzbudzało podejrzenie stron spornych. Tak samo działo się i z bracią szlachtą, z sąsiadami. Zrazu kochali mnie bardzo, ale gdy pijatyki szkodziły zdrowiu memu, a do częstych wizyt i odwiedzin czasu nie miałem; gdym prześlepił tu św. Michała, a tam św. Tomasza i Józefa, gdym nie jeździł na targi i walne jarmarki, zabaw hucznych i uczt unikał, osamotniał i dom mój, nikt mnie nie odwiedzał prócz przejeżdżającego lekarza, komisarza, kwestarza i Węgra z pudełkiem towarów lub z olejkami; widocznie wpadłem w niełaskę sąsiadów: kiedym którego spotkał w drodze, kazał popędzać konie i udawał, że mnie nie poznaje, kiedym był w kościele, przychodził i wychodził innemi drzwiami, aby się nie spotkać ze mną – kiedy na gospodzie zejść się przyszło w miasteczku, udawali, że się spieszą, że mają sprawunki w mieście, i że są na ☞

W tym okresie zdecydował się pisarz ostatecznie na ślub z Kornelią z Olszewskich, którą sprowadził do Kalnicy. Urządził się w tzw. Szumnym Dworze, w widłach potoków Kalniczka i Tarnawka, w pobliżu jazu. Pomimo niechęci ze strony otoczenia, Pol czuł się tu dobrze w towarzystwie żony. Wolny czas spędzał na wędrówkach i rozmowach z rusińskimi góralami oraz Ksawerym Krasickim, który chętnie odwiedzał Bieszczady, aby zapolować na dziki, niedźwiedzie i jelenie. Doświadczył też bardziej mocnych wrażeń „bieszczadnika": trzydniowej śnieżycy, w czasie której trzeba było oczyszczać z lodu na wpół zamarzniętego psa czy rozgrzewać wróble szukające schronienia w izbie[16], oraz ataku stada zgłodniałych dzików. Ostatecznie rozczarowany swymi nadziejami gospodarczymi, wyalienowany towarzysko i sąsiedzko, niezrozumiany przez chłopów, na wiosnę 1839 roku opuścił Szumny Dwór. Po latach wspomni jednak Kalnicę z tęsknotą w opowiadaniu *Z burzy górskiej* (*Obrazy z życia i natury*), które rozpocznie literacką karierę tej bieszczadzkiej wioski położonej niedaleko Baligrodu, a lokowanej w 1483 roku przez Tarnowskich. Stanie się ona wraz z resztkami Szumnego Dworu (fragment kamiennej stodoły i potężne jesiony) inspiracją dla twórców związanych z ziemią sanocką. Okrzyknięty „bardem Bieszczad" Jan Szelc (1935–2008) w *Widokówce z Kalnicy* tak opisywał to miejsce:

Stare drzewa
obdarte z pamięci
i manier

☞ odjezdnem. Mój ksiądz proboszcz, który był bardzo zacnym człowiekiem, perswadował mi z ludzkością, aby zaniechać tych nowacyj; po niejakim wszakże czasie milczał i kiwał już tylko głową, a nareszcie począł machać ręką i odchodził na znak, że niczemu, co ja robię, nie daje swojej aprobacyi. Jakieś utrudzenie i zwątpienie ogarnęło duszę... Pracą i zabiegami dziennemi utrudziłem ciało, ale duszy utrudzić nie mogłem – gdy noc nadchodziła, była to noc straszna dla mnie, bo spać nie mogłem, biedziłem się myślami mojemi i położeniem i zwykle dopiero usypiałem nad ranem... Z jakąś dziwną pogardą patrzałem na książki – nawet poetyczne natchnienie ustąpiło mi. Wypostniałem, zatrapiłem się w duszy. Jeżeli nocą przy świetle kominka napisałem kilka wierszy ołówkiem, były one tak smutne i tak dziwacznie chore, że po dniu odczytane robiły mi niemiłe wrażenie: zarzekałem się pisania tych wierszy, czyli raczej urywczych myśli, które nazwałem *Niespane noce moje*". Zob. W. Pol, *Z pamiętników sioła*, [w:] tegoż, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, pierwsze wydanie zupełne, przejrzane i uporządkowane przez samego autora, t. 10, seria 2: tegoż, *Dzieła prozą*, Lwów 1878, s. 320–322.

16 Zob. S. Majchrowski, *Wincenty Pol. Szkic biograficzny*, Lublin 1982, s. 108–110.

Z pustych obór
do wiaty
wiatr ugorem
po siano

Rój owadów
ze śladami dworku
Wincentego Pola

Gdzie stał obelisk
sklep stoi
a ludzie po wódkę
na zabicie niedzieli

Tylko potok śpiewny
jak zawsze
obmywa z tygodnia

ściągając drogę
do miasta[17].

Rok przed opuszczeniem Szumnego Dworu Pol złożył Ksaweremu Krasickiemu propozycję przebudowy zrujnowanego podczas potopu szwedzkiego zamku w Lesku, odległym o około dwadzieścia kilometrów od Kalnicy. Po otrzymaniu pozwolenia zaprojektował plan nowej rezydencji, przekształcający budowlę obronną w klasycystyczny dwór z empirową kolumnadą[18]. Przez krótki czas

17 J. Szelc, *Widokówka z Kalnicy*, [w:] *Wincentego Pola bieszczadzkie ścieżki*, red. T. Szewczyk, A. Szczerbicki, Lesko 2009. Znalazły się tu też inne wiersze poświęcone Polowi: Janusza Szubera *Schodząc w dolinę*, Stanisława Żurka *Wincenty Pol patrzy przez okno Białego Dworku* i Januarego Poźniaka *Po upływie pół wieku, znów wiersz do Wincentego Pola*. Szuber swój wiersz rozpoczyna od takiego obrazu wioski:

Wszystko tu było teraz w stanie rozpadu,
Jakby nie dość minionych pożarów, wysiedleń.
Nawet dęby, prawdopodobnie z dworskiego parku,
Po części uschnięte, trupie.

Zob. P. Huelle, *Schodząc w dolinę*, „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 17, s. 30.

18 Zob. B. Janusz, *W starej siedzibie Kmitów*, „Tygodnik Ilustrowany" 1924, nr 35, s. 578.

zamieszkał w nim wraz z rodziną, by po kolejnej przeprowadzce pozostawić obiekt, odremontowany i zrewitalizowany, Edmundowi Krasickiemu, synowi Ksawerego.

Sfinalizowanie robót budowlanych podsumował Pol poetyckim *Listem do P. Ksawerego Krasickiego z Zamku Liskiego, d. 13 grudnia 1838 r.* Przedstawił w nim burzliwe dzieje zamku, pierwsze zaś wersy utworu poświęcił swemu dobroczyńcy:

Po trudach i mozołach, i pielgrzymkach wielu
Owom osiadł u Ciebie, zacny przyjacielu!
W zamku, który przed wieki Piotr Kmita fundował,
Gdzie się ów sławny „Diabeł Stadnicki" wychował,
Gdzie Szwed wznosił pożary i wojenne wrzaski,
Gdzie żyli Ossolińscy, a umarł Pułaski!

A kędy od pół wieku puszczyk wołał z wieży,
A wieczorem w komnaty bił rój nietoperzy.
Kędy w siatce po odrzwiach pająk się kołysał,
A podróżny po murach imię swoje pisał,
Dziś snują się znów ludzie w poczciwej dziedzinie
I lampa świeci w oknach, a ogień w kominie.

O, długo patrzał na nas szary ten gród z góry
I wzrok jego był chłodny, samotny, ponury
Jak starego żołnierza, co żył dla ojczyzny
I nie ma czym na starość pokryć nawet blizny.
Tyś go dźwignął i okrył po leciech tak wielu,
A starzec do Cię mówi: „Dzięki, przyjacielu"[19].

Bliskie relacje z Ksawerym Krasickim sprawiły, że niemal od początku swego pobytu na Podkarpaciu Pol chętnie gościł w Bachórcu niedaleko Dubiecka, gdzie w 1808 roku generał wzniósł nowy dwór, który stał się siedzibą

19 W. Pol, *Objaśnienia* [do *Senatorskiej zgody*...], [w:] tegoż, *Poezje Wincentego Pola*, t. 1, nowe poprawne i powiększone wydanie, [nowe wydanie w czterech tomach], Wiedeń 1857, s. 132–133 (Nota 32).

kilku generacji jego potomków (ostatnim właścicielem był Ksawery Krasicki, 1889–1950). O założeniach tego zespołu architektoniczno-parkowego tak pisał Roman Aftanazy:

> Piękny, stary park krajobrazowy, otaczający dwór ze wszystkich stron, dochodził do brzegu Sanu, co podkreślało jego malowniczość. Na dziedziniec przed dom wjeżdżało się przez murowany most, starszy prawdopodobnie od dworu. Środek dziedzińca zajmował trawnik obsadzony częściowo ozdobnymi krzewami, a częściowo pokryty rabatami kwiatowymi. Na gazonie ustawiano też latem hodowane w cieplarni ogromne agawy, palmy i inne rośliny egzotyczne[20].

W 1838 roku Pol założył tu śródpolną aleję drzew. Niewiele z niej pozostało do dziś, gdyż w drugiej połowie XX wieku wybudowano w jej okolicy wielką przemysłową chlewnię. Wydobywająca się z niej gnojownica zniszczyła wiele pomnikowych drzew[21], pamiętających i generała, i poetę.

Gościł ponadto Pol w podkarpackich majątkach nienależących do Krasickich: w Rzepedzi u poety Jana Kantego Podoleckiego, kolekcjonera rodzimej twórczości ludowej, spiskowca, badacza kultury Łemków i Bojków (ojcem Podoleckiego był administrator dóbr Rogalitów). Wędrował Pol z autorem poematu *Hnatowe Berdo* po górach i przyglądał się miejscowym obrzędom sobótkowym, co potem utrwalił w opowiadaniu *Z Szerokiego i Niskiego Beskidu* (*Obrazy z życia i natury*) następującym opisem:

> Ściemniło się w końcu – czas był spokojny, a noc ciepła, czerwcowa. Z dala szumiała po jazach Osława. Roje świętojańskich muszek pełzały dokoła. Zapalono sobótkę [...]. Ogień wzmagając się coraz wyżej, oświecił całą okolicę, a ryk bydła przerażonego ogniem, odgłos tysiącletnich pieśni, śmiech niewiast, radość dzieci, ten gwar na koniec poważnych gazdów – to wszystko razem odbijało się cudownie przy tej świeżej zieloności

20 R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, [cz. 2: *Ziemie ruskie Korony*], t. 8: *Województwo ruskie. Ziemia Przemyska i Sanocka*, wyd. 2 przejrzane i uzupełnione, Wrocław 1996, s. 306.

21 Zob. J. Piórecki, *Dwory i ogrody w dolinie Sanu – dziedzictwo kulturowo-przyrodnicze*, [w:] *III Konferencja Naukowo-Techniczna „Błękitny San". Materiały konferencyjne, Dubiecko, 21–22 kwietnia 2006*, s. 215–216, tinyurl.com/bp57-nal-1 [dostęp: 9.05.22].

> czerwcowej, czerwoną łuną oświeconej i przy tym spokoju nocnym, w którym się ciemne świerkowe góry nad Osławą wznosiły![22].

Przyjeżdżał również Pol do pałacu w Nozdrzcu, wybudowanym w 1843 roku przez galicyjskiego posła Ludwika Skrzyńskiego, jak się przypuszcza, według projektu Aleksandra Fredry; do Góry Ropczyckiej należącej do Kazimierza Starzeńskiego; kilkakrotnie do Przemyśla, gdzie spotykał się ze swoją siostrą Ewą Wiktorią[23] i Aleksandrem Zawadzkim, fizykiem i nauczycielem w miejscowym gimnazjum. Ten ostatni był kolegą brata poety Franciszka. W czasach lwowskich uczył Stanisława Konstantego Pietruskiego, wybitnego badacza fauny i flory Karpat oraz założyciela pierwszego w Polsce ogrodu zoologicznego. W Przemyślu na przełomie lat 1861 i 1862 prowadził na podstawie własnych planów renowację kaplicy Drohojowskich w miejscowej katedrze.

Nie spodobała się natomiast Polowi Medyka, którą uważał za zaniedbaną[24], chociaż słynęła już wtedy z nowoczesnego ogrodu założonego przez Gwalberta

22 W. Pol, *Obrazy z życia i natury*, [w:] tegoż, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 4, seria 2: tegoż, *Dzieła prozą*, pierwsze wydanie zbiorowe przejrzane i uporządkowane przez samego autora, Lwów 1876, s. 148–149. Zob. M. Łoboz, *Obserwacje natury i romantyczna podróżomania, czyli naukowe ambicje Wincentego Pola*, [w:] *Świat Wincentego Pola. Język i natura, natura i naturaliści*, red. T. Piersiak, Lublin 2014, s. 31–41.

23 Była ona żoną Wincentego Napoleona Longchampsa de Bérier (1808–1881), prawnika, powstańca listopadowego i działacza konspiracyjnego, od 1861 roku związanego z Przemyślem i tam pochowanego.

24 Medyka sporo straciła na swej atrakcyjności po zniszczeniach i grabieżach rabacyjnych. Wysiłkiem właścicieli odzyskiwała jednak stopniowo swój blask: „Największy atoli rozgłos zjednały Medyce biblioteka i nagromadzone tu zbiory naukowe przez śp. Gwalberta Pawlikowskiego, który jako znawca, a przy tym człowiek zamożny, umiał i mógł zaopatrzyć je w najcenniejsze i najrzadsze przedmioty. Biblioteka medycka, ustępująca wprawdzie co do liczby książek bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, posiada jednak wiele dzieł rzadkich i bardzo szacownych, mnóstwo najdawniejszych druków i osobliwości bibliograficznych, pomiędzy którymi są pochodzące z XIV i XIII wieku, z dobrze zachowanymi pieczęciami. [...] Samych map i atlasów znajduje się tutaj około tysiąca, sięgających najdawniejszych początków sztuki kartograficznej. [...] Największym jednak bogactwem odznacza się zbiór rycin, zamożniejszy co do osobliwości w nim nagromadzonych od wszystkich innych zbiorów w całej dawnej Polsce. [...] Ogród medycki, lubo dziś zaniedbany, jest zawsze ze wszech miar godnym widzenia. [...] zasilał on przez długi czas, a nawet i dziś jeszcze zasila, wszystkie niemal ogrody galicyjskie krzewami i kwiatami, rozsyłanymi stąd w rozmaite strony kraju. Praktyczna szkoła ogrodnictwa, pod sterem biegłego ogrodnika-botanika, dostarczała również ogrodników na całą Galicję, w czym dziś zastąpiła ją szkoła założona przed kilku laty przy ogrodzie botanicznym we Lwowie. Szklarnie i cieplarnie medyckie przenoszą zabłąkanego w nich podróżnika w dalekie południowe strefy. ☞

Pawlikowskiego. Z zaciekawieniem oglądał tu jedynie kolekcje map (zgromadzono ich blisko sześćset) i atlasów, mniejszą uwagę poświęcając egzotycznym i rzadkim roślinom. Zostawił jednak w księdze domowej pamiątkowy utwór (*Wiersz napisany w Medyce w księdze na ten cel przeznaczonej*), wpisujący się w botaniczną topikę miejsca:

> Kto kwiatek rzuci na drogę ciernistą
> Z tem sercem czystem i z tą chęcią czystą,
> Aby bliźniemu drogę tę umilił
> I niebo Boże ku ziemi przychylił,
> Temu kwiat rośnie, który nie zaginie,
> Choć kwiaty zwiędną i wiosna upłynie[25].

Odwiedzał ponadto Iwonicz, gdzie jego brat Józef był naczelnym lekarzem zdrojowym. Swój pobyt w tym miasteczku upamiętnił szkicem *Nieźli są ludzie. Obraz z życia*, dobrze oddającym charakter rozmów, zachowań i nawyków kuracjuszy[26],

☞ Tu, niby w ojczyźnie swojej, aklimatyzowała się palma, zasłaniająca sklepienie zielonym baldachimem swych liści, stuletni aloes sążniowy wystrzelił kwiatem, smukłe cyprysy stoją rzędami, jak płaczki żałobne, las rozkwitłych kamelii otacza cię wokoło, a mnóstwo róż i najrozmaitszych krzewów, kwitnących od brzasku wiosny do późnej jesieni, najcudniejsze roztacza wonie i urozmaica bujną zieloność ogrodowych trawników". Wł[adysław] Z[awadzki], *Medyka*, „Tygodnik Ilustrowany" 1864, t. 10, nr 256 (20 sierpnia), s. 2.

25 W. Pol, *Wiersz napisany w Medyce w księdze na ten cel przeznaczonej*, [w:] tegoż, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 5, seria 1: tegoż, *Poezje*, pierwsze wydanie zbiorowe przejrzane i uporządkowane przez samego autora, Lwów 1876, s. 356.

26 Oto próbka tej realistycznej prozy: „Prosimy na konsylium – odrzekł lekarz z daleka; jakoż wziąwszy po parę cygarów, wysypaliśmy się wszyscy z pomieszkania pana Maurycego, a za nami wychodziło coraz więcej mężczyzn ze swoich komórek i plac przechadzek ożywiał się z każdą chwilą więcej; w długich szeregach trzymając się popod ręce, kłanialiśmy się w przechodzie najprzód paniom stojącym u okien; chwilką później przerwały się te łańcuchy, a przed każdym oknem zatoczono małe kółko lekkiej pogadanki o deszczu i burzy, a nieco później jeszcze pojawiły się panie w burnusach, w ciżemkach, w wielkich chustkach i przechadzały się najprzód tylko małym krokiem po korytarzach i gankach, a potem wciągnięte rozmową w coraz większe koło wysunęły się przed ganki i uplotły z wolna razem z mężczyznami długie ruchome łańcuchy, które zajęły całą szerokość przechadzki. W mieście dostarcza przedmiotu do rozmowy nie bardzo zabawnej, teatr, gazeta i moda; na wsi urodzaj pogoda i droga; a w kąpielach wzbogaca się jeszcze ten zapas rozmową o źródle i łaźni. Ile pani kubków pija? Jak służą wody? Skutki tych wód są prawdziwie cudowne! Dziś dla wilgoci kąpiel przerwana. Co to była za burza! Co za pioruny! – Słowem każdy zaczynał wykrzyknikiem o burzy lub kwestiami o źródle, o zdrowiu i wodach, a kończył na piorunach. Panie mówiły o swoim przestrachu i spazmach ale wszystkie wyglądały ☞

oraz wierszem *Przy palącym się źródle w Iwoniczu, zwanym Bełkotką*[27], wyrytym później na tablicy pomnika poety stojącego przy ujściu cieku. Przyjeżdżał także do Leszczowatego niedaleko Ustrzyk Dolnych, do Romana Cyriaka Kraińskiego, oficera wojsk austriackich i członka Stanów Galicyjskich. Chętnie gościł w Polance, dziś dzielnicy Krosna, w dworku kolegi uniwersyteckiego ze Lwowa i towarzysza wspólnych wypraw myśliwskich Tytusa Trzecieskiego, filozofa, właściciela hut szkła (gdzie produkowano między innymi butelki na wodę mineralną) i żelaza, współzałożyciela (z Ignacym Łukasiewiczem) pierwszej na świecie kopalni ropy naftowej w Bóbrce. To tutaj w czasie rabacji chłopskiej w pożarze dworu spłonął cały dorobek piśmienniczy Pola, rękopisy i rysunki – rezultat dziewięcioletnich studiów i trwającej pięć lat podróży naukowej. Na oczach syna i żony przywiązanego do drzewa poetę pobito kijami i cepami do nieprzytomności, a następnie zalanego krwią, z połamanymi żebrami przetransportowano do więzień w Moderówce i Jaśle[28]. Echa tych smutnych doświadczeń pobrzmiewają

☞ świeżo i rumiano. Nadeszła godzina herbaty. Z wysokiego balkonu, który góruje w lesie nad całą doliną łazienek, ozwały się wdzięczne głosy muzyki wieczornej i płynęły ponad głowami naszymi, ślizgając się po wierzchołkach smukłych jodeł, przysiadając na chwilę pod sklepieniami cienistych buków, płynęły one wzdłuż doliny ku odległej wiosce. Pora nęciła jeszcze do przechadzki, ale godzina herbaty ma także swoją ponętę, powoli znikały panie, rozplatając znowu te długie ruchome łańcuchy, żegnając ulotnym uśmiechem". Zob. W. Pol, *Nieźli są ludzie. Obraz z życia*, [w:] tegoż, *Obrazy*..., Lwów 1845, 170–172.

27 Zob. *Wincentego Pola improwizacje w roku 1843 na źródło iwonickie, „Bełkotką" zwane*, „Rozmaitości" 1844, nr 51 (21 grudnia), s. 401; [J. Gnatkowski], *Bełkotka*, „Dziennik Mód Paryskich" 1844, r. 5, nr 18 (24 sierpnia), s. 137–138.

28 Zob. B. Leszczyńska, *Wincenty Pol i ks. Karol Antoniewicz – wspólnota ducha i twórczości*, „Zeszyty Naukowe KUL" 2018, nr 1 (241), s. 521–522. O tych dramatycznych wydarzeniach z udziałem Pola, żony i syna poety, jego brata Józefa i Tytusa Trzecieskiego tak pisze Ludwik Dębicki: „W jednym mgnieniu oka dwór cały w Polance został zrabowany i zniszczony. W chwili, kiedy przed gankiem dziedzic Trzecieski, Wincenty Pol i brat jego Józef starali się rozbestwionych włościan uspokoić, zarzucono im podstępnie liny pod nogi i obalono na ziemię. Tu dopiero, gdy runęli na ziemię, rozpoczęto cepami ich młócić jak snopy, a omdlałych skrępowano postronkami i przywiązano wszystkich trzech do jednego drzewa. Przez pięć godzin zawiśli tak do drzewa przywiązani, zbroczeni krwią, czekając na śmierć. Cała tłuszcza znęcała się nad nimi; to odchodziła od jeńców, jadła, piła, paliła ognie, sprzęty, papiery, książki, niszcząc wszystko i rabując, to znów powracała od czasu do czasu a najokrutniejsi opilcy, zbóje, a rozbestwione kobiety wymyślali coraz to inne męki. Był rozkaz dany chłopom, aby nie mordować kobiet i dzieci. Pani Polowa wraz z synem nie odstępowała już na krok od owego słupa, a gdy się wracali oprawcy, aby zadawać nowe rany, żona zakrywała sobą i chłopczyną ojca i męża. Ten puklerz z ciała kobiety i dziecka doprowadzał na chwilę do opamiętania zbójców, zwłaszcza że modlitwy, łzy i zaklęcia żony i syna budziły ostatnią iskrę ludzką. Lecz nie zawsze i ta obrona była skuteczną. Skrępowany Pol patrzał, jak kilkakrotnie odrywano odeń syna, który się konwulsyjnie do niego tulił i z bohaterstwem dziecka bronił, i jak ☞

w wierszu *Z więzienia* i w *Siedmiu psalmach pokutnych w duchu Dawidowym*. Ciepło jednak i z nostalgią wspominał swoje wizyty w podkrośnieńskim majątku przyjaciela (*Na wyjezdnem do Polanki*, *Liliowy poranek w Polance*), z którego rozciągał się wspaniały widok na odrzykońskie ruiny.

Pol miał uczestniczyć w zaprojektowaniu ogrodu okalającego dwór, a specjalnie dla jego użytku nad stawem wybudowano wiejską chatę o nazwie Kabanka, w której lubił przesiadywać i pracować. Do Polanki po raz ostatni przyjechał w czerwcu 1853 roku po odebraniu mu katedry geografii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tak witał się wówczas z niewidzianym przez siedem lat podkarpackim ustroniem:

Jam spojrzał w oczy – on na moje włosy,
I po spojrzeniu pojęliśmy jasno
Ubiegłe lata i rzucone losy –
I biedę świata – i tę drogę własną!

Wielka to była, choć krótka rozmowa,
Chociaż on milczał, a jam nie rzekł słowa!

Spojrzałem z ganku po obejściu wkoło
I jakoś siercu zdało się wesoło[29].

Tym razem pobyt w Polance trwał kilka miesięcy – do jesieni. Zwiedzał wówczas Pol okoliczne miejscowości, Malinową Górkę nad Wisłokiem i Krosno. Jak można się domyślać, oglądał dukielski późnobarokowy zespół pałacowo-parkowy z drugiej połowy XVIII wieku i wszedł na Cergową (716 m n.p.m.). Na pewno odwiedził pustelnię św. Jana – murowaną kaplicę wzniesioną w 1769 roku przez Marię Amalię Mniszchową z domu Brühl. Wizytę w tym miejscu upamiętnił wierszem:

☞ psa rzucano chłopczynę w śnieg. Patrzał na to, jak żonę toporkiem godzono w głowę, tak że krwią oblana padła zemdlona, wtedy znów mały Wicuś podźwignął matkę, przykładał jej śnieg na ranę i przywrócił do przytomności. [...] Zbitych i poranionych odwiązano od słupa, aby powiązać na nowo w żywy i krwawy wieniec, stopami jednego do szyi drugiego i tak skrępowanych rzucono na wóz, który już stał zaprzężony. Tu przypadł jeszcze jakiś rozbestwiony odrzykoniec i ciął kosą Wincentego w głowę". Zob. L. Dębicki, *Z pamiętnika i opowiadań Wincentego Pola*..., s. 93–94.

29 W. Pol, *Moi hetmani*, [w:] tegoż, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 5, seria 1: tegoż, *Poezje*..., s. 194–195.

Marek Nalepa, *Gawęda dubiecka Wincentego Pola*

Ostatni pański dworzec pod górami
Świeci w tej Dukli staremi murami
I parę świątyń śród gór tu się chowa,
A ponad niemi już we mgłach Cergowa…
I stary zegar wybija godziny,
Jako przed wieki stare dzwony biją…
I przeszły sławne i możne rodziny –
A pańskie trumny w kościołach się kryją.

Po sławnych niegdyś przebrzmiała już sława,
Po sprawiedliwych pozostały prawa,
Po możnych pamięć pozostała zbytku…
Ale jak bije na Cergowej źródło,
Co było w Bożej miłości poczęte,
To dzisiaj jeszcze w sercach nie wychłódło
I wieczne żywe, jest w pamięci – święte!

O, i nie do tych duch się w dziejach garnie,
Co żyli w złocie, a dziś śpią w marmurze,
Ale co żyli dla świata nie marnie,
A dziś czuwają jak anieli-stróże
Nad ową ziemią, co im rodzicielką,
Którą miłością kochali tak wielką,
Że na jej skrzydłach i za jej przyczyną
I dziś ku niebu jeszcze serca płyną.

Błogosławiony żył tu sługa Boży
Niegdyś Jan z Dukli – i wierna Cergowa
W świętej pustyńce ślady jego chowa,
Gdzie obok źródła sypiał na rogoży.
I święte źródło bije tam wieczyście,
I w mroku starych buków uroczyście…
I wiecznie żywa tam serca prostota
Odnawia pamięć świętego żywota.

Kiedy Jan z Dukli po tej ziemi chodził
I świętobliwym żywotem zasłynął,
Bóg takiem światłem dusze mu nawodził,
Że naród za nim jak za świętym płynął…[30]

2. Inspiracje literackie i naukowe

Pobyty Pola na Podkarpaciu okazały się niezwykle twórcze i zaowocowały szeregiem utworów literackich oraz prac naukowych. W bieszczadzkiej Kalnicy usłyszał on historię o kresowym rycerzu Szymonie Mohorcie i stworzył pierwszy rapsod poematu (początkowo nosił tytuł *Mohort, czyli wieczory kalenickie*, ostatecznie Pol nazwał go *Mohort. Rapsod rycerski z podania*). Tu rozpoczął cykl wierszy *Szajne-katarynka*, inspirując się muzyką wędrujących po okolicach kataryniarzy, może żydowskich, może czeskich albo węgierskich[31]; zainicjował badania geograficzne i etnograficzne Polski (*Rzut oka na północne stoki Karpat*, *Północny wschód Europy pod względem natury*) i zaczął pisać studium historyczno-etnograficzne o góralach. W Kalnicy powstały też *Obrazy z życia i natury*, pierwsza część *Obrazów z podróży* oraz większość utworów poetyckich dotyczących gór. Tutaj ponadto Pol przystąpił do pracy nad *Pamiętnikami Imci Pana Benedykta Winnickiego*.

W czasie pobytu w ziemi przemyskiej w latach 1861–1862 ukończył poeta *Pacholę hetmańskie*. W Polance ułożył wiersze włączone do zbiorku *Ze dworu* oraz część cyklu *Z klasztoru i z boru*; zamknął *Sejmik w Sądowej Wiszni* i opracował zarys *Wita Stwosza*. Obserwacjom poczynionym podczas bieszczadzkich polowań na niedźwiedzie i dziki z Ksawerym Krasickim zawdzięczał pomysły do

30 W. Pol, *Z pustyńki świętego Jana z Dukli*, [w:] tegoż, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 5, seria 1: tegoż, *Poezje*…, s. 216–217.

31 Zamierzał połączyć cykl obrazów z przeszłości z dźwiękami muzyki i tekstem poetyckim, tworząc swoisty „śpiewnik historyczny". Ów pomysł tak wyjaśniał młodemu czytelnikowi: „Możeście nieraz widziały skrzynkę grającą, co to ją dla zabawy dzieci roznoszą po mieście, a w której za pokręceniem korby, przy muzyce, przesuwają się rozmaite obrazki, figury ucieszne, i całe nieraz odgrywają się sceny z małych złożone osóbek. Skrzynkę taką nazywają szajne-katarynką. Ci, co ją roznoszą, pokazują ciekawym za parę groszy przesuwające się w niej obrazki, co zwłaszcza dzieciom wiele sprawia uciechy. Cóż byście jednak powiedziały, gdyby wam kto pokazał skrzynkę podobną, w której zamiast zmyślonych figurek przesuwałby się cały szereg prawdziwych, a drogich dla każdego Polaka postaci historycznych, królów, hetmanów i sławnych uczonych naszych? Jakaż to śliczna, zachwycająca szajne-katarynka, w której by obaczyć można cały ciąg dziejów naszych!…". Zob. J. Rosnowska, *Dzieje poety. Opowieść o Wincentym Polu*, Warszawa 1973, s. 151–153.

poetyckiego kalendarza łowieckiego *Roku myśliwca* oraz do *Pana Starosty Kiślackiego*. Duża część opowieści z *Pieśni o ziemi naszej* miała swe źródło w wieczornych anegdotach i opowiadaniach generała, który mimo że był wybornym gawędziarzem, nie miał ambicji literackich, takich jak jego stryj purpurat.

Pisząc swój najważniejszy utwór o kresowym rycerzu Szymonie Mohorcie, chciał Pol spłacić dług wdzięczności, jaki miał wobec Krasickiego, nie zważając na to, że gdy ów „piękny Polak z dzielną duszą"[32] dowiedział się o tym, iż jego narracje mogą stać się tematem poetyckim, zaprzestał na pewien czas wspominać starszego o ponad osiemdziesiąt lat towarzysza kampanijnego. W *Mohorcie* i przypisach do poematu autor wielokrotnie wymienia hrabiego, przydzielając mu aż trzy role: narratora, bohatera opowieści i inspiratora utworu. Zaraz też na początku tekstu wskazuje na źródło natchnienia:

„W kim duch pogański lub dusza bezbożna,
Kto nie wie, co to rycersko i rolno,
Temu szlachcica zabić nawet można,
Ale drwić sobie z szlachcica nie wolno!"

Tak to mi mawiał niegdyś pan Ksawery –
I wiernie chowam czasy w upominku,

32 Dnia 3 maja 1844 r. w Lesku Pol żegnał swego dobroczyńcę, mentora i przyjaciela słowami: „Złożywszy dziś w trumnie pokrześnika księdza Marka – wychowańca Ignacego Krasickiego – towarzysza Mokronowskiego – przybocznego Kościuszki – żołnierza Napoleona, rycerskiego męża trzech różnych epok, patriarchę naszych czasów, połóżmy mu polską karabelę na grobie! Może to już ostatnia trumna, w której chowamy współczesnego owych mężów, świadka wielkich nieszczęść czasu ojców naszych. Połóżmy mu karabelę na grobie i otoczmy pamięć jego tą czcią, która się należy «Ojcom Ojczyzny!»". Zob. *Mowa Wincentego Polla miana w Lisku na dniu pogrzebu śp. pana Ksawerego Krasickiego, byłego majora i dowódcę pułku wojsk N[ajjaśniejszej] R[zeczy] P[ospolitej] Polskiej, ozdobionego srebrnym medalem „zasługi Wojskowej" w r. 1792 i pierścieniem „Obrońców Ojczyzny" w r. 1794. Naczelnika powiatowego powstania w r. 1809 – Ojca Ojczyzny w r. 1831–1834. Zgasłego na dniu 25-go kwietnia 1844 w Lisku w ziemi sanockiej*, rkps BN IV/5711, k. 13 r., cyt. za: W. Przybyszewski, *Piękny Polak z dzielną duszą*, „Spotkania z Zabytkami" 2017, nr 3–4, s. 19. Przemówienie to po raz pierwszy opublikowane zostało dopiero w 2009 roku [zapis tekstu poddano transkrypcji]. Zob. A. W. Pol, *Mowa Wincentego Pola na uroczystości pośmiertnej Franciszka Xawerego Krasickiego. Przyczynek edytorsko-biograficzny*, [w:] tegoż, *Wincentego Pola bieszczadzkie ścieżki…*, s. 71–94. Niewykluczone, że na bliskie relacje Pola z Krasickim mogła też wpłynąć zbieżność imion tego ostatniego z imionami ojca poety Franciszka Ksawerego Pohla, który zmarł w roku 1823, a więc gdy autor *Mohorta* miał zaledwie 16 lat.

Gdyśmy po łowach nieraz przy kominku
Noce trawili w pogadance szczeréj.
Było to w owym kalenickim dworze –
Mgły się jesienne wieszały po borze;
Czasem jak całun przerwały się chmury
I znowu widne po miesiącu góry.

Było to w nocy i już dobrze późno –
Z wieczora czułem, że pod koniem mięknie,
Lecz się z północy wyjaśniło pięknie
I jasno było, chociaż było mroźno,

Chociaż już zapiał kur i załopotał,
Jeszcze w kominie płonęła buczyna,
I wierny klejnot drzymał u komina,
I ów jaz szumiał, i młynek turkotał;
A z tym to szumem i turkotem razem
Biegły godziny nieujętym zdrojem,
I myśli biegły przepuszczane płazem[33].

W *Mohorcie* wymienia też poeta Dubiecko oraz mieszkańców tamtejszego pałacu i gości. Małżonce zaś właściciela dóbr nadsańskich Teofili ze Stadnickich[34] wraz z egzemplarzem utworu przesłał 10 stycznia 1855 roku z Krakowa dedykację w formie wiersza (*Do pani Maciejowej Krasickiej z domu Stadnickich, posyłając jej „Mohorta" do Dubiecka*), wskazującej na to, iż właśnie nad Sanem zrodził się zamysł utworu, a rozwinął się i sprecyzował na dzierżawie bieszczadzkiej:

Co z domu wyszło, niech do domu wraca,
Jak owoc wdzięczny i poczciwa praca;
Jeślić łza padnie przy wspomnieniach znanych,
I na ten widok postaci kochanych,

33 W. Pol, *Mohort. Rapsod rycerski z podania*, [w:] tegoż, *Poezje Wincentego Pola*, t. 2, s. 10–11. Zob. też: Z. Kresek, C. Skonka, J. Sobczak, *Szlakiem Wincentego Pola*, Warszawa 1989, s. 71.

34 Teofila ze Stadnickich była żoną Macieja Krasickiego, syna Antoniego.

To jej nie otrzyj! – bo takiemi łzami
Nikt nie zapłacze – ni po nas – ni z nami![35]

W całości nadsańskiemu miasteczku poświęcona jest natomiast druga część *Pamiętników JW Benedykta Winnickiego*[36], zatytułowana *Senatorska zgoda. Tradycja szlachecka z Sanockiego*. Jej osnową stała się wizyta Ignacego Krasickiego w Dubiecku, w dwa lata po nominacji na urząd biskupa, i zażegnanie przez niego sporu między dwoma zwaśnionymi rodami sanockimi Balów i Mniszchów.

Po raz pierwszy w dubieckim pałacu pisarz bawił w 1833 roku, kiedy objeżdżał posiadłości Krasickich (Dubiecko, Bachórzec, Lisko, Krasiczyn), następnie zatrzymał się tu w 1835 roku w drodze do Kalnicy. Gospodarzem majątku był wtedy młodszy brat Ksawerego, Maciej. W formie wdzięczności Rogalitom właśnie poświęcił Pol jeden ze wstępów *Senatorskiej zgody*, opisując słowem poetyckim ów starożytny ród na wzór układu biogramów w herbarzu Kaspra Niesieckiego.

Na podgórzu sanockiem jest dom starożytny,
Klejnotem Rogalitów, przodkami zaszczytny;
Z Wielkiej Polski on wyszedł z sławnego Siecina,
A od Krasic w Przemyskiem Krasickich rodzina,
Jak dzielnica osobna, swe imię przybrała
I od zajęcia Rusi tutaj siadywała.

Niełakoma na ziemie ani na zaszczyty,
Żyła cicho w zakonie Rzeczypospolitej,
I nie w górę, jak mówią, ale wszerz się niosła,
Choć z każdem pokoleniem we czci ludzkiej rosła:
W chorągwi do rotmistrza, na sejmie do posła,
W kościele do kanonii – a gdy dla oznaki
Z woli braci wypadło przyjąć urząd jaki,

35 W. Pol, *Do pani Maciejowej Krasickiej z domu Stadnickich, posyłając jej „Mohorta" do Dubiecka*, [w:] tegoż, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 5, seria 1, s. 238.

36 Pierwsza część dzieła ukazała się we Lwowie w 1840 roku. Nosiła tytuł *Przygody J.P. Benedykta Winnickiego w podróży jego z Krakowca do Nieświeża 1766 i powrót do domu rodzinnego, opowiedział Wincenty Pol*. Pisarz oficjalnie po raz pierwszy użył w tym tomie spolszczonej wersji swojego nazwiska.

To chyba tylko ziemski, albo powiatowy,
Taki zwyczaj od wieków był w rodzinie owej.
Stąd też wielki mir miała na Podgórzu całym,
I każdy szukał związków z domem tak wspaniałym[37].

Przechodzi następnie do charakterystyki mentalnej Krasickich, którzy jako rodzina szlachecka trzymali się staropolskich zasad, w czasach pokoju zawężając swą aktywność przede wszystkim do zgodnego życia domowego i sąsiedzkiego.

Po tym wstępie autor prezentuje najwybitniejszego przedstawiciela rodu, który okazał się swoistą ozdobą Podkarpacia. Za jego to czasów dom Rogalitów „doszedł świetności", gdyż biskup warmiński pełnił nie tylko zaszczytne funkcje państwowe i kościelne, ale dodatkowo dorównał sławą literacką poecie z Czarnolasu.

W każdym domu i w mieście, i w każdym klasztorze,
I w najmniejszym zaścianku, i w największym dworze
Znalazłeś jego książkę i każdy ją chwytał,
Gniewał się lub podziwiał, ale każdy czytał.
Ten przytaczał satyry, a ów bajki gadał
I nie było człowieka, co by nie przepadał
Za „nowalią warmieńską", bo tak wówczas zwano
Owe rytmy, co w kolej sobie podawano
Od Warmii w całej Litwie i w całej Koronie,
Aż doszły w końcu nawet szlachty na zagonie[38].

„A choć krzesło miał w Rzeszy, a drugie w senacie", nie zatracił, jak dodaje Winnicki, szlacheckich przymiotów towarzyskości, wylewności, hojności, szerokiego gestu. Opisuje następnie jego przybycie do Dubiecka, powitanie z rodziną i sąsiadami, dzienny układ zajęć. Przypomina rozczulenie biskupa na widok wiekowej lipy Kseni, w której cieniu spędził dziecięce lata. Pomnik szczególny – poczytywany za dubiecką Hestię, strażniczkę ogniska domowego,

37 W. Pol, *Pamiętniki JM pana B. Winnickiego w trzech częściach*, wyd. 4, [cz. 2: *Senatorska zgoda. Tradycja szlachecka z Sanockiego*], [w:] tegoż, *Poezje Wincentego Pola*, t. 1, s. 51; ta część dzieła dalej w przypisach: *Senatorska zgoda*.

38 Tamże, s. 56.

monumentalny rodzinny totem, z którym domownik nadsańskiej rezydencji Stanisław Morelowski miał nawet w zwyczaju z nią rozmawiać. Lipa zasłaniała częściowo podwórze, częściowo okrywała dach starej części pałacu:

> Ksienia była i domem, i niby osobą,
> I dla wszystkich przytułkiem, wszystkiemu ozdobą,
> I *sub umbra* jej skrzydeł, jak w arce Noego,
> Chowało się niemało stworzenia Bożego[39].

Na jej gałęziach, w pniu i w konarach gnieździły się kuny, łasice, puszczyki, wiewiórki, pszczoły, przysiadały pawie i inne ptaki[40]. Była zaś przede wszystkim źródłem literackiego natchnienia, co narrator opatruje refleksją nad związkiem między starymi polskimi drzewami a poetami, którzy przecież chętnie chronili się w półmrokach i lipy czarnoleskiej, i dubieckiej:

> Lecz mało kto wie o tem, że polska Safona,
> Że Drużbacka z swych rytmów szeroko sławiona
> Była z domem Krasickich związki połączona
> I znała dawniej Ksienię niż poetów książę.
> A z Drużbackiej czasami wspomnienie się wiąże
> Wielkiego Konarskiego, co w dziejach zasłynął
> I z tej ziemi sanockiej, jak z orlego gniazda,
> By feniks odrodzony w ojczyźnie wypłynął
> I zaświecił na niebie jako Boża gwiazda.
> I mało kto pamięta, że on tu siadywał
> I że z młodym poetą w tym cieniu rozmawiał.

39 Tamże, s. 59.

40 O rozlicznych zaletach drzewa, które „łaskę dworu miało", pisał Nikodem Muśnicki w bajce *Lipa obraz poezymy*. Ten sam autor wyrażał pragnienie odwiedzin Czarnolasu i Zwolenia. Pisał w wierszu *Ku pamiątce Jana Kochanowskiego*:

> Ja bym chciał tylko być w twym Czarnolesie,
> [...]
> Ja bym chciał widzieć lipę onę twoję,
> Którą rytmami wsławiłeś swojemi,
> Lub tej przynajmniej miejscem łzawe moje
> Nasycić oczy i ślady staremi.

Tenże, *Drobniejsze poetyckie zabawki*, t. 1, Połock 1804, s. 99.

Polowi nieobce były pasje ogrodnicze XBW, zapewne słyszał on o oranżerii lidzbarskiej[41], o lipach łowickich i czytał wiersz z prozą Krasickiego *Podróż z Warszawy do Biłgoraja. Do księcia Stanisława Poniatowskiego*, relacjonujący ekskursję purpurata do Dubiecka w 1782 roku, podczas której zajechał on do Tuskulum Kochanowskiego, szukając w nim rozłożystej lipy. Nie znalazł jej jednak, gdyż w 1770 roku spróchniała wywróciła się albo została ścięta na opał.

> Darmo szukałem w odmianie wieczystej
> Owej rozkosznej lipy rozłożystej,
> Pod której niegdyś ulubionym cieniem
> Wdzięcznym mąż wielki rozrzewniał się pieniem[42].

Obszerny fragment w *Senatorskiej zgodzie* poświęcony lipie dubieckiej, której w czasach wizyt Pola nad Sanem już nie było[43], wziął się też zapewne z osobistego stosunku autora poematu do szlachetnych drzew. Niejedno zasadził na Podkarpaciu, choćby aleję lip w Bachórcu, dęby w Mariampolu, Polankach i Lesku, jesiony wokół Szumnego Dworu w Kalnicy. Przyglądał się góralom karpatorusińskim: Bojkom, Rusnakom, Hucułom, dla których symbolika magiczna drzew, obok wody, ognia, wiatru, wyznaczała znaczące rytmy życia.

Bliskie zapewne było Polowi przesłanie XBW o tym, że ci, którzy chcieliby uczynić coś dobrego dla kraju, a nie mają ku temu sposobności, powinni sadzić wiekowe rośliny[44]. W *Senatorskiej zgodzie* wymienia więc zalety dubieckiej ozdoby, tak jak czynił to Kochanowski w swojej fraszce o lipie czarnoleskiej:

41 Urządzając ogrody heilsberskie, nadał ich częściom nazwy Dubiecko i Krasiczyn. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Ignacego Krasickiego myśli o zakorzenieniu i ruchliwości*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie" 1996, nr 2, s. 285.

42 I. Krasicki, *Podróż z Warszawy. Do księcia Stanisława Poniatowskiego*, [*Wyjazd z Warszawy*], [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1, oprac. Z. Goliński, Warszawa 1989, s. 382, Biblioteka Klasyków. Zob. K. z Tańskich Hoffmanowa, *Jan Kochanowski w Czarnolesie*, Kraków 1898; K. W. Wójcicki, *Szczątki domu J. Kochanowskiego w Czarnym Lesie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1869, s. 442–444.

43 Pisze Małgorzata Łoboz: „To «życiodajne» drzewo użyczyło schronienia różnorakim stworzeniom, przejawiającym także magiczne umiejętności wyznaczania biegu historii [...]. Symboliczna i łącząca się ze światem wartości transcendentnych lipa stanowiła zarazem kryjówkę tajemnych rodzinnych przekazów [...], [zaś – M. N.] konotacje lipy Krasickich z lipą Kochanowskiego świadczą o przypisaniu symbolice drzew znaczeń kulturotwórczych". Tejże, *Śpiewak pieśni niedogranych. W kręgu twórczości Wincentego Pola*, Wrocław 2004, s. 67–68.

44 R. Sz., *Czy wiesz, co rośnie w soleckim parku?*, „Gazeta Solecka" 2010, nr 9, s. 4.

Gdyś wjechał na dziedziniec, toś pod lipy cieniem
Ujrzał się już do razu jakby pod sklepieniem,
A ta jedyna lipa za cały las stała,
Połowę dziedzińca prawie ocieniała;
A że wyżej nad drzewa okolicy wzrosła
I poważnie ku niebu swe czoło podniosła,
Panując i nad zamkiem, i całą przestrzenią,
Stąd w całej okolicy nazwano ją: Ksienią.

Kto Krasickich Dubiecko, ten znał już i Ksienię
I w dziedzińcu zamkowym zielone podsienie,
Gdzie całym pokoleniom wiek swobodnie spływał
I pod którem przez lato cały dom siadywał.

Tu stawały powozy i wierzchowe konie.
Tu się po polowaniu wystrzelały bronie,
A po łowach szczęśliwych, gdy wiele nabito,
Opatrując zwierzynę, tu na trupa pito,
Tutaj konie rankami przejeżdżał koniuszy,
Tu słowik sponad Sanu przemawiał do duszy
I tu obiady letnie, śniadania wiosenne[45].

3. Sarmaccy gawędziarze

Wydarzenia przedstawione w trylogii o Winnickim, której częścią jest *Senatorska zgoda*, Pol znał przede wszystkim z opowieści tytułowego bohatera, przyjaciela jego rodziców, ojca Sylwana – towarzysza dziecięcych zabaw poety. Pol wynajmował u Winnickiego stancję w okresie nauki w tarnopolskim kolegium jezuitów. Ten niezrównany gawędziarz był wychowankiem dworu w Krakowcu, należącym do Ignacego Cetnera, marszałka wielkiego koronnego Królestwa Galicji i Lodomerii, który swoją rezydencję i otaczający ją ogród z rzadkimi roślinami utrzymywał „na stopę zagraniczną". Lubiany przez dzieci, często spędzał z nimi wolny czas, wspominając, jak generał Krasicki w otoczeniu myśliwych, dawne czasy.

45 W. Pol, *Senatorska zgoda*..., s. 58–59.

> Obdarzony pamięcią niepospolitą – pisze Maurycy Mann – umiał ogromną liczbę wierszy łacińskich i polskich, które dziatwie chętnie deklamował: *Adagia polonica* Knapskiego, utwory Horacego, *Eneidę* Wergiliusza umiał prawie całą na pamięć; podobnież znał wszystkich wybitniejszych pisarzy polskich, od Reja i Kochanowskiego poczynając, a kończąc na Kniaźninie i Karpińskim, który był ulubionym jego poetą. Ale w swoim żywiole czuł się wtedy dopiero, gdy sięgnąwszy w przeszłość pamięcią, sypał jak z rękawa dykteryjki, anegdoty i tradycje szlacheckie. Winnicki był niewyczerpanym gawędziarzem, a opowiadał żywo, barwnie, z rozmachem i zapałem[46].

W tym szczególnym stosunku Winnickiego do Karpińskiego rolę odegrały nie tylko wiersze poety z Pokucia, ale także liczne zbieżności biograficzne, choćby ich relacje z rodzicami. Bohater poematu Pola dorastał w podobnej atmosferze rodzinnej jak dzierżawca Dobrowód. I w jego przypadku lada przewinienie groziło karą ze strony katońskiego ojca. Karpiński wspomina na przykład o swoim wakacyjnym powrocie ze Stanisławowa do domu rodzinnego, kiedy to rodzic (Jędrzej) na powitanie siarczystym uderzeniem w synowski policzek sprawdzał sarmacką moralność przyszłego poety, a wcześniej zaaranżował widowisko jego chłosty za kradzież nożyka chłopa najętego do młócenia zboża[47].

Benedykta Winnickiego analogiczny afront spotkał po powrocie z Nieświeża do Krakowca. Został ukarany batem za to tylko, że widząc z daleka ojca, śpieszył konno na jego powitanie, zamiast pokornie czekać w miejscu.

Jak Karpiński, znał Winnicki wartość pieniądza. Usiłował jednak wzbogacić się innym sposobem niż mecenat artystyczny czy stosunki towarzyskie; bardziej nowocześnie, by tak rzec – lichwą, pożyczkami, obrotem gotówki. Tę jedyną cechę przejął od nowatorskiego i zarażonego cudzoziemszczyzną Ignacego Cetnera z Krakowca. Bardziej bowiem imponował mu inny mentor – trzymający się po staropolsku Karol Stanisław Radziwiłł „Panie Kochanku" z Nieświeża. Jak wojewoda wileński, wolał Winnicki, zamiast lektur i kwiatów, sejmikować, polować, biesiadować, awanturować się, każdą oracją albo rozmowę przeplatać duserami, anegdotami i facecjami.

46 M. Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, t. 1, s. 22.

47 F. Karpiński, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, oprac. R. Sobol, wydanie przygotowali E. Aleksandrowska i Z. Goliński, Warszawa 1987, s. 27–28, 40.

Pol w swoim poemacie odnotowuje pierwszą obecność Karpińskiego w Dubiecku, podkreślając, iż rozłożysta Ksienia dawała hojnie natchnienie także temu „poecie serca" z Pokucia.

> I mało kto pamięta, że tu się zabawiał
> I Franciszek Karpiński, co tu także bywał,
> I pod cieniem tej Ksieni Leonorze śpiéwał...[48]

Wymieniona tu Lenora to zapewne Eleonora Krasicka (1775–1849), córka Antoniego. W przypisach Pol wyjaśnia, iż od niej pozyskał informacje o przyjeździe autora *Laury i Filona* do Dubiecka w 1784 roku. Miała wtedy dziewięć lat. Obrała później drogę zakonną, ale pod koniec życia wróciła do miejsca urodzin:

> [...] przywiązanie jej wszakże do rodzinnego miejsca było tak wielkie, iż w Dubiecku w ogrodzie kazała sobie postawić pawilon, i tutaj przy rodzinie przeżyła ostatnie lata swego życia, nie zjeżdżając do klasztoru, jak tylko na kapituły główne. Od niej dowiedział się autor o wielu szczegółach pobytu Franciszka Karpińskiego w Dubiecku, którego pamiątkę zostawił Karpiński w zbiorze swoich poezyj, w wierszu pod nazwą *Podróż z Dubiecka na Skałę*[49].

Co ważne, Karpiński rozpoczynał *Podróż z Dobiecka na Skałę*[50] identycznie jak Pol swoją nadsańską gawędę, tyle że pochwałę sarmackiego domu i Krasickich połączył w jedną sekwencję. Od razu podając konkretny przykład rodziny kierującej się staropolskimi ideami, sprawił, że jego wstęp jest mniej obciążony dydaktyzmem niż początek *Senatorskiej zgody*, gdzie umoralniające zalecenia wykłada nie autor, jak w oświeceniowym poemacie, ale jej bohater Benedykt Winnicki – chociaż wychowanek pijarów, to bardziej rasowy sarmata niż Karpiński. Dodatkowo początek *Podróży*... zacytował Pol w jednym z przypisów do *Mohorta*[51].

Czy więc w swojej dubieckiej gawędzie podążał on śladami pokuckiego poprzednika?

48 W. Pol, *Senatorska zgoda*..., s. 76.

49 Tenże, *Objaśnienia do Senatorskiej zgody*..., s. 126 (Nota 17).

50 Pobytom Karpińskiego w rezydencji Krasickich nad Sanem poświęcam inny artykuł, przygotowywany aktualnie do druku (*Gawęda dubiecka Franciszka Karpińskiego*).

51 Tenże, *Objaśnienia* [do *Mohorta*]..., s. 165 (Nr 2).

4. Oralne komponenty komunikacji

Jeszcze dwa dodatkowe względy mogły zadecydować o wyborze tematów do *Senatorskiej zgody*. Po pierwsze, lektura najsłynniejszej komedii Aleksandra Fredry poświęconej konfliktowi o mur graniczny w Odrzykoniu. Pol bardzo cenił twórczość hrabiego, który swoje dzieciństwo spędził we dworze dziadka Jana Nepomucena Dembińskiego w Nienadowej[52], wsi sąsiadującej z Dubieckiem. Przyznawał nawet, że poetycka twórczość autora *Zemsty* zainspirowała go do sięgnięcia po pióro. Znał zapewne jego *Bajdę z podań gminnych w czterech obrazach* o kamieniu liskim, miejscu docelowym częstych spacerów mieszkańców ziemi sanockiej. Natomiast drugi powód łączy się z jurystyczną działalnością najwybitniejszego obywatela, który wyszedł w świat z Dubiecka. Ignacy Krasicki w 1765 roku został prezydentem Trybunału Małopolskiego, najwyższego sądu apelacyjnego I Rzeczypospolitej rozstrzygającego sprawy ziemskie[53]. Łagodzenie sporów, szukanie prawnych rozwiązań należało więc do obowiązków i kompetencji Księcia Biskupa. Ten jego koncylializm wyraźnie wybrzmiewa w utworze Pola.

Historia konfliktu o kompetencje i rangę między Mniszchem a Balem została przedstawiona w *Senatorskiej zgodzie* z potoczną swadą prowincjonalnego szlachcica[54], który na krótko otarł się o wielki świat, słuchał facecji Karola Stanisława

52 W autobiograficznej gawędzie *Trzy po trzy* Fredro tak wspominał owe czasy: „W Nienadowej, majętności ojca mojej matki, mieszkali niegdyś rodzice moi. Tam pamięć moja błądzi w mgłach dzieciństwa. Nie było już wprawdzie murowanego mostu przed bramą na szuwarem zarośniętej fosie, nie było na środku dziedzińca kompasu, który mi się niegdyś zdawał spoczywać na ogromnej kolumnie, nie było wkoło niego ostrzyżonego agrestu ani też w grabowym szpalerze kamiennego Kupidynka z urną pod pachą, którą zawsze napełnialiśmy gorliwie, ale był jeszcze dom duży, drewniany, o czterech kolumnach, o dwóch kurytarzach, z których jeden na lewo wiódł do biblioteki, drugi do oficyn i do sklepionego skarbca [...]. Mam jeszcze w oczach owę tam kaplicę ze swoimi obrazkami i pochylonymi ścianami, do której nam wstęp był zabroniony, a przeto tak wielce pożądany. Czasem udało się tylko jakiej ciekawej główce zaglądnąć przez uchylone drzwi do opuszczonego już, grożącego upadkiem kącika, bo ta kapliczka była mała, mały był ołtarzyk, ale któż zgadnie, jak wielkie wznosiły się tam myśli, jak wielkie korzyły się uczucia?! Ileż tam modłów i błogosławieństwa przesunęło się cicho... [...] Godziny, lata, pokolenia przepędzają jak obłoki wiatrem parte, najczęściej bez śladu i pamiątki. Życie westchnieniem; szczęśliwym... przestroga – cierpiącym pociecha... Nie ma już kaplicy w Nienadowie... Dom nowy... Mój wuj nie żyje... [...]. Nienadowa, taka jaka była, aczkolwiek zamglona, została lubym dla mnie wspomnieniem". A. Fredro, *Trzy po trzy. Pamiętniki z epoki napoleońskiej*, oprac. i wstępem poprzedziła K. Czajkowska, Warszawa 1968, s. 125–126.

53 Zob. P. M. Pilarczyk, *Doświadczyński przed Trybunałem. Twórczość Ignacego Krasickiego w świetle historii prawa*, „Pamiętnik Literacki" 2017, z. 3, s. 79–100.

54 Pierwotny tytuł utworu brzmiał: *Bytność w Dubiecku J.P. Benedykta Winnickiego czasu pobytu tamże księcia biskupa warmińskiego Ignacego Krasickiego*.

Radziwiłła, i teraz oto wciąga zgromadzone wokół siebie grono sarmackiej braci w atmosferę wspomnień dobrze im znanych, co podkreślone zostało podtytułem *Tradycja szlachecka z Sanockiego* oraz różnymi sygnałami fatycznymi sugerującymi ową wiedzę, na przykład że pałac dubiecki nie odnotował nigdy napływu takiej liczby proszonych i nieproszonych gości, jak podczas owego „przelotnego" pobytu na Podkarpaciu księcia poetów, w dwa lata po powołaniu go na urząd biskupa warmińskiego.

Kiedy Biskup Warmieński do Dubiecka zjechał
I do sanockiej ziemi wdzięcznie się uśmiechał,
Wieść ta i wszystkie serca, i dwory zaległa
I w całem województwie nagle się rozbiegła,
Bo to, odkąd w sanockiem San wywinął węża,
Nie było sławniejszego z tej ziemi już męża.
A do tego dygnitarz w duchownym senacie!
Więc każdy sobie mówił: – „Jedźmy, panie bracie,
Bo to zaszczyt ojczyzny, ziemi naszej chwała,
A niechże zna i Rzesza i Korona cała,
Że umiemy to poczcić, co światu poczciwe,
I umiemy to kochać, co jest miłościwe!"
Więc *viritim* też szlachta na konia usiadła
I jak gdyby na sejmik do Dubiecka spadła[55].

Pol – jako osoba z zewnątrz – dodatkowo uwiarygadnia te sygnały, wymieniając w tekście głównym lub przypisach osoby, od których uzyskał wykorzystane w utworze informacje, przede wszystkim Benedykta Winnickiego, następnie Eleonorę Krasicką i jej brata Ksawerego, Magdalenę Truskolaską z Płonnej, Podolecką z Rzepedzi[56] i Stanisława Łukasza Morelowskiego[57]. Co więcej, wyjaśnia,

55 W. Pol, *Senatorska zgoda*..., s. 61.

56 Inicjał jej imienia to „S". Zob. S. Kieniewicz, *Podolecki Jan Kanty (1800–1855)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 27, Wrocław 1983, s. 138.

57 Pol w przypisach podkreśla, że Morelowskiemu zawdzięcza rozległą wiedzę o ziemi sanockiej: „Był to bardzo piękny i okazały szlachcic z województwa smoleńskiego, spod Newla rodem, gdzie jego rodzina posiadała wioskę dziedziczną, Jeziorki zwaną. Nieszczęśliwy pojedynek, w którym przeciwnika położył, stał się powodem, iż w młodości jeszcze swojej opuścił województwo smoleńskie, gdzie jego rodzina była osiadłą, i przeniósł się prawie na drugi koniec Polski, bo ☞

że nawet tytuł swojego poematu przejął z zasłyszanych opowieści („Wypadek, który głównie posłużył do odnowienia tej tradycyi, przelicował się pod nazwą *Senatorskiej zgody* – tak nazywali bowiem starzy czasy bytności ks. Biskupa Warmińskiego w Dubiecku”[58]). Jak pisze Maurycy Mann: „[...] postanowił nie doszukiwać się faktów i rysów charakterystycznych w materiałach historycznych, zachowanych w archiwach, ale chciał Krasickiego przedstawić takim, jaki żył w tradycji ustnej, rodzinnej i miejscowej. Przechowywały się bowiem w Sanockim dawne wspomnienia z pobytu Księcia Biskupa w Dubiecku” [59].

Pod adresem *Senatorskiej zgody* wysunięto zarzuty nieporządku kompozycyjnego i pewnej zawiłości treściowej związanej z częstym porzucaniem przez narratora głównego wątku dla rozmaitych dygresji, dopowiedzeń i anegdot, a to o Jaśku z Nowego Miasta i jego żonie Rozalii Krasickiej, o lipie dubieckiej, o Gozdawie, a to o szlachcicu Krupie i dwóch szaraczkach sanockich – Popielu i Leszczyńskim, którzy spotykają się w podgórskiej karczmie w Chwaniowie.

Jak podkreśla Mann:

> Znaczna część tych epizodów i dygresji może być bez szkody dla całości usunięta, bo związku wewnętrznego tam nie ma, a zewnętrzny jest zazwyczaj nieudolny [...]. Skutek takiej kompozycji łatwo da się przewidzieć: oto główny fakt zginął pod nawałem epizodów i dygresji; utwór utracił wprawdzie spójność organiczną i perspektywę, ale zyskał za to na rozmiarach i obfitości podań miejscowych[60].

☞ w sanockie. Tu zaprzyjaźnił się z rodziną Krasickich jeszcze w młodości swojej i bywał marszałkiem na dworze rodziców Biskupa Warmińskiego, następnie ożenił się z Zakliczanką, chodził dzierżawami – posiadał majątek własny – wszakże rozposażywszy dzieci powrócił do Krasickich i mieszkał u P. Ksawerego Krasickiego w Lisku, jako stary przyjaciel domu, tu też umarł r. 1840, dożywszy lat 90. Do samej śmierci był zdrów i bardzo przytomny. Piękna to była starość, w stroju i w rozmowach wytworny, przy wielkiej powadze uprzedzająco grzeczny – słowem, był to żywy pomnik swojego wieku”. Zob. W. Pol, *Objaśnienia* [do *Senatorskiej zgody*, s. 127–128 (Nota 20). Ów domownik dubiecki był powinowatym poety jezuickiego Józefa Morelowskiego, który w 1836 roku zamieszkał w Starej Wsi pod Brzozowem i tam zmarł w 1845 roku. Możliwe więc, że poza obowiązkami zakonnymi chciał on pod koniec życia na Podkarpaciu spotkać się z dalekim krewnym w sytuacji, gdy jego najbliżsi już dawno zmarli. Brat zakonnika służył w legionach i zginął w Hiszpanii (w latach 1808–1810).

58 Tamże, s. 101.

59 M. Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, z dwoma portretami, t. 2, Kraków 1906, s. 300.

60 Tamże, s. 303–304.

Nie wiadomo więc dokładnie, co jest osią konstrukcyjną, a więc także głównym tematem opowieści[61]. Dla Janiny Rosnowskiej jest to spór między zwaśnionymi szlachcicami sanockiego Podgórza, aczkolwiek, podkreśla badaczka, konflikt ten został rozmyty, gdyż autor nie zaakcentował go odpowiednio na wstępie; pojawił się nagle, bez oczekiwanego uzasadnienia:

> [...] to nie Krasiccy byli głównym przedmiotem gawędy. [...] Jądro gawędy stanowiły spór i pogodzenie się dwóch zwaśnionych szlachciców ziemi sanockiej: podkomorzego Bala i starosty Mniszecha. Tymczasem spór nie miał nic wspólnego z wykładem moralności zasadzającej się na domowym życiu, z pochwałą przeciętnego roztropnego bohatera. Pomysł gawędy zwarł się niedostatecznie z jej tendencją i odbiło się to na jej kompozycji zagmatwanej bardzo, zwłaszcza w momencie, kiedy przeszedł Pol do sprawy sporu[62].

Ujejski w *Listach spod Lwowa* (drukowanych w „Dzienniku Literackim") zwraca uwagę na jeszcze jedną wadę konstrukcyjną poematu i przedstawionego w nim konfliktu, akcentując, iż w *Senatorskiej zgodzie* nie wyjaśniono przyczyn nienawiści podkomorzego do starosty[63].

Wydaje się, że przynajmniej kilka z powyższych zarzutów wymaga odparcia. Po pierwsze, omawiany utwór nie jest epopeją, w której fragmenty początkowe zapowiadają przyczyny i okoliczności sporu. Jako formę wypowiedzi obrał bowiem Pol gawędę szlachecką[64]. I w formie ustnej, i pisanej zaprojektowanym „wewnętrznym odbiorcą" treści komunikatu Pol uczynił słuchacza, a nie

61 Warszawski biograf Pola tak wypowiada się o jego sztuce gawędziarskiej: „Więc wszystko, co słyszał, wkłada Pol w gawędy swoje, niczego nie dodając, niczego nie poprawiając ani zmieniając, tak jak mu Benedykt, Krasicki i Morelowski opowiadali; co więcej, wprowadza nawet ich samych opowiadających. Niewątpliwie jest to brak zmysłu artystycznego. Bierze materiał, jak go słyszał, i o nic więcej się nie troszczy. Nie rozumie on, że anegdota, figiel, facecja nie może być tematem do całego poematu; taka np. historia Domejki i Dowejki doskonała jest u Mickiewicza jako fragment, ale Pol byłby z niej uczynił niezawodnie cały poemat, niemniejszy od *Przygód*. Porywa się autor na większe kompozycje, wyobraźni twórczej brak mu, a w tece posiada tylko garść facecji i anegdot; skleja je, sztukuje, doczepia jedną do drugiej, nic z siebie nie dodając, i przez to stwarza rzeczy błahe treścią, mizerne w wykonaniu i należące, oczywiście, do prozy, i to prozy niższego gatunku. Dlatego też i rozdźwięk między formą poetycką a treścią jest wielki". Zob. M. Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, t. 1, s. 360–361.

62 J. Rosnowska, *Dzieje poety*..., s. 162–163.

63 Zob. Z. Sudolski, *Jeremi. Opowieść biograficzna o Kornelu Ujejskim*, Warszawa 1986, s. 139–145.

64 Zob. M. Łoboz, *Śpiewak pieśni niedogranych*... (tu zwłaszcza rozdział *„Kochajmy się! Po ojcach najdroższa puścizna!" – spadkobiercy sarmackiego etosu w gawędach Wincentego Pola*, s. 53–86).

czytelnika[65]. Opowieść rozpoczyna tedy od spraw oczywistych dla szlacheckiej braci – od staropolskich ideałów, które pomimo naporu oświeceniowej nowoczesności wciąż są, jak się dowiadujemy z przebiegu wydarzeń, kultywowane w ziemi sanockiej, a najlepszym tego przykładem jest dom dubiecki. Tak zarysowany kontekst sugeruje z kolei, że geneza sporu jest doskonale znana uczestnikom wydarzeń i „zaproponowanym odbiorcom" opowieści. Ponadto Pol do swojej gawędy raczej świadomie włączył elementy poetyki heroikomicznej, idąc za utworami biskupa warmińskiego i jak on skrzętnie ukrywając przyczyny konfliktu między podkomorzym i starostą. Mało tego, Krasicki pogodził zwaśnionych szlachciców winem, zlewając zawartość trzymanych przez nich kielichów do dużego pucharu i spełniając toast za ich zdrowie, co przypomina rozwiązanie awantury między zakonami w *Monachomachii*.

Przewodni temat, a w zasadzie przewodnie tematy są więc oczywiste. *Senatorska zgoda* zbudowana na rodowym sporze i na jedynym znanym w tradycji fakcie bytności biskupa na Podkarpaciu w 1768 roku. Te bezbarwne same w sobie historie Pol wzbogacił i uatrakcyjnił ciekawszymi od nich anegdotami i legendami, sprawiając, iż jego poemat otrzymał formę sylwiczną, zbliżoną do szlacheckiej gawędy. Dla tych samych celów posłużył się różnymi poziomami narracji, z przytoczeniami pełniącymi funkcję upozorowanej pogadanki albo, jakbyśmy powiedzieli dzisiaj, heurezy wzbogacającej jednoosobowy monolog. Dlatego wpisane w nie dygresje opowiada także Ignacy Krasicki, o którego obecność w gawędzie Polowskiej tak zapytuje i tak na zadane pytanie odpowiada Maurycy Mann:

> Przede wszystkim nasuwa się pytanie, czy Krasicki nadawał się na bohatera staropolskiej „tradycji szlacheckiej". Jest to właściwością gawędy, od jej istoty zależną a przykładami stwierdzoną, że między bohaterem a gawędziarzem musi zachodzić stosunek sympatii, uznania i czci; stary bajarz rad opowiada o tych tylko, których pamięć ukochał, których stawiać może za wzór cnót czy to rodzinnych, czy obywatelskich. Ale też cechą gawędy charakterystyczną i konieczną jest umiłowanie tradycji, a niechęć wobec wszelkiego nowatorstwa i obczyzny tak w myślach, jak i w czynach. Zdawałoby się więc, że

65 Zob. K. Bartoszyński, *Gawęda prozą*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 311–317; tegoż, *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiątek Soplicy"*, [w:] tegoż, *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985, s. 208–246.

> postaci tak mało „staropolskie" jak Biskup Warmiński lub Stanisław August bohaterami gawęd być nie mogą[66].

Trudno szukać tak w *Podróży z Dobiecka na Skałę* Karpińskiego, jak i w gawędzie Winnickiego jakiegoś drugiego, implikowanego dna ideologicznego, skoro podstawową ich funkcją było zaciekawienie zaplanowanego odbiorcy, a więc grona szlacheckiego kierującego się niezmiennymi od dziesięcioleci zasadami moralnymi, odczuwającego samozadowolenie i satysfakcję z życia na podkarpackiej prowincji, nade wszystko wysoce konserwatywnego, do tego wręcz stopnia, iż Edmund Krasicki, syn Ksawerego i wnuk Antoniego, konsekwentnie sprzeciwiał się poprowadzeniu przez jego dobra ubijanych dróg i kolei żelaznych, dowodząc, ile złego podobne wynalazki uczyniły ludziom.

Co więcej, opisujący tę historię Wincenty Pol wyraźnie uległ atmosferze podgórskiego życia szlacheckiego, a świadectwem tego są rapsod o *Mohorcie* i *Senatorska zgoda* oraz sposób wykreowania ich bohaterów. Zarzucano mu nawet przejście w tych podkarpackich opowieściach na pozycje antydemokratyczne.

Nasuwa się w związku z tym refleksja, którą w okresie międzywojennym zasygnalizowali Stefania Skwarczyńska i Stanisław Łempicki – o parantelach biografii pisarza z regionem geograficznym i społecznym oraz o podyktowanych nimi wyborach literackich. Łempicki podkreślał wręcz, że związki te manifestują się w preferencjach form genologicznych odpowiadających uwarunkowaniom przestrzennym i historycznym[67]. Decydują one też, zdaniem lwowskiego badacza, o cechach mentalnych twórcy. Pod tym względem Polska południowo-wschodnia została zdominowana, jak twierdzi, epiką historyczną z różnymi jej gatunkami i odmianami. Odnotował ponadto inną cechę piśmiennictwa podkarpackiego, mianowicie regionalizm, wyróżniający go na tle twórczości literackiej w innych częściach kraju.

> Piśmiennictwo ziem południowo-wschodnich ma niewątpliwie, w wyższej mierze niż w innych stronach Rzeczypospolitej, charakter – powiedzielibyśmy po dzisiejszemu – regionalny. Od XVI po koniec XIX w. odbija się w niem życie historyczne i codzienne tych

66 M. Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, t. 2, s. 304.

67 S. Łempicki, *Udział ziem południowo-wschodnich Rzeczypospolitej w piśmiennictwie polskim*, „Pamiętnik Literacki" 1936, s. 390–401.

> ziem, tutejsze zagadnienia, bieżąca rzeczywistość i dawność, przyroda i obyczaj [...]. Pisarze uwydatniają ten związek z stronami rodzinnemi z szczególnym jakimś naciskiem[68].

Obydwie te cechy – historyzm i regionalizm w utworach dubieckich i Karpińskiego z Pokucia, i Pola z Lubelszczyzny występują. U tego pierwszego w dygresjach na temat burzliwych losów nadsańskiej ojczyzny. Dla opisania wydarzeń, które miały miejsce, gdy gospodarzem Dubiecka był Antoni Krasicki (wizyta XBW przypadła na 1768 rok[69], natomiast Karpińskiego na 1784), obydwaj pisarze zgodnie obrali wzorzec gatunku zakładającego swobodę kompozycyjną. Jeśli więc odrzucić koncepcję, że Pol w *Senatorskiej zgodzie* usiłował świadomie naśladować początek *Podróży z Dobiecka na Skałę*, to może istotnie mamy tu do

68 Tamże, s. 398.

69 O ile przypuszczać możemy, że pierwsza wizyta Karpińskiego miała miejsce wczesną jesienią, o tyle trudniej jest pod tym względem sprecyzować przyjazd Krasickiego na Podkarpacie w 1768 roku. Wykluczyć należy okolice dnia patronalnego św. Jana, gdyż pokaz ogni sobótkowych na Sanie dla XBW zorganizowano o niezwyczajnej ku temu porze roku. Wiadomość o tej iluminacji rozeszła się poza granice województwa. Tak ją opisał Wincenty Pol, który kilkakrotnie z wielkim zainteresowaniem przyglądał się obrzędom świętojańskim górali karpatorusińskich:

> Raz, gdy wszyscy wieczorem byli zgromadzeni
> Na dziedzińcu zamkowym, pod skrzydłami Ksieni,
> I przy świetle kagańców trwała w noc biesiada,
> Błysła tysiącznych świateł na Sanie gromada...
> I od gór, kędy rzeka na błonia wychodzi
> Aż po zamek dubiecki, gdzie się kręto zwija,
> Stanął San jednej chwili w kagańców powodzi
> I przeciągnął się nocą jak ognista żmija
> I w tejże samej chwili na połaci całej
> Wszystkie góry tysiącem ognisk zagorzały.
>
> Nie sztuka mieć Sobótkę gdzieś o Świętym Janie,
> Ale miejże Sobótkę tak na zawołanie;
> Więc każdy się zadziwił: „A to okazałe!
> A to cuda! To dziwy! – a to już wspaniałe!"
>
> „Ej zbytki, panie bracie! To nie po naszemu!"
> Rzekł z cicha Książę Biskup panu Antoniemu;
> Ale brat go upewnił, że nie jego dzieło
> I że nie wie, skąd wszystko tak cudem się wzięło.
> A stąd tem większa jeszcze radość była gości,
> Bo *hic stat*, jak to mówią – już w okazałości!
> Choć *autor anonimus*, każdy mu się zdumiał,
> Jeden tylko pan Mniszech całą rzecz zrozumiał.
>
> W. Pol, *Senatorska zgoda*..., s. 64.

czynienia z „duchem miejsca", który w tajemniczy sposób wpływa chociażby na wybory formy literackiej. Ogniwem pośrednim między nim a gatunkiem jest tu sam autor. Zauważmy przy tym, że ukazani przez Pola gawędziarze, tacy jak Winnicki czy Morelowski, byli na Podkarpaciu przybyszami. Co uczynił z nimi ów region? A to, że wzrok i wyobraźnia jednego i drugiego po osiedleniu się na tych terenach nie wybiegały poza widnokrąg ziemi sanockiej. Nie było w nich tęsknoty za krajobrazami dzieciństwa. Jak dodatkowo podkreśla autor *Senatorskiej zgody*, Winnicki dużo słyszał o Krasickim, ale zaczął on dla niego istnieć dopiero z chwilą przybycia do rodzinnych stron.

Pol również był na Podkarpaciu alochtonem, lecz w jego przypadku „zaczarowanie" regionem, „podsycane" przez Krasickich, miało przerwy – z wyjazdami czy nawet ucieczkami i powrotami. W swoim poemacie wykazał się jednak wyjątkową wiedzą historyczną i geograficzną na temat ziemi sanockiej i przemyskiej. Znał doskonale wsie i miasteczka nadsańskie, niektóre dzisiaj już nieistniejące. Dysponował dodatkowo rozległą znajomością szlachty podgórskiej, a nawet różnych linii jej podziałów. Na pewno nie były to więc takie relacje pisarza z przestrzenią geograficzną, o jakich mówi Karpiński, gdy swój stosunek do stolicy porównywał do gorzałki w ustach pijaka; „chociaż ten trunek cierpki i palący, przecież miło mu zawsze powracać do niego" [70].

Pobyt na ziemi sanockiej, gęsto zasiedlonej przez szlachtę, pozwolił Polowi ze swadą i znawstwem sięgać po szczegóły codziennego życia i zwyczajów ziemian Podkarpacia[71], ale też chłopów i górali rusińskich. Jako pisarz w niektórych

70 F. Karpiński, *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*..., s. 125.

71 Szlachta tej części Polski kultywowała stare obyczaje i nawyki niemal do połowy XIX wieku. Zygmunt Kaczkowski twierdzi, że ów świat sarmacki zaczął się kruszyć dopiero pod wpływem rabacji z 1846 roku i uwłaszczenia galicyjskich chłopów w 1848 roku. Ciekawy obraz szlachty sanockiej dał w swoich pamiętnikach, opisując uroczystości pogrzebowe po śmierci Ksawerego Krasickiego w 1844 roku: „Pomiędzy tą szlachtą, która tak licznie zjechała się na pogrzeb p. Ksawerego do Leska, można było wiedzieć niezmienione jeszcze do owego czasu typy z wieku XVIII, bo nowoczesna kultura docierała tutaj tylko wyjątkowo do niektórych rodzin, a ogół szlachty wychowywał się jeszcze według dawnych tradycji i obyczajów. Takie same jędrne i zamaszyste postacie, bardzo wielu ludzi ogromnych wzrostem i z szerokimi barkami, nieprzeparci siłacze i zawołani jeźdźcy na koniach, miny buńczuczne, głosy stentorowe, swada ogromna, strusie żołądki, nieugaszone pragnienie, tylko dawny strój polski zastępowali czamarą, chociaż było jeszcze wielu w starodawnych kontuszach. Było tam dużo drobniejszej szlachty, w krótkich kapotach, z sakwami na koniach, ale także wiele czterokonnych ciężkich powozów; konie duże, ubrane w koce z posrebrzanymi herbami, liberia staroświecka w kapeluszach z lakierowanej skóry. Była jeszcze wówczas szlachta, siedząca na jednej wsi, która chowała takie zabytki i jeszcze ją było ☞

swoich utworach, zwłaszcza epickich, próbował naśladować generała Krasickiego, który był niezgłębioną studnią anegdot, facecji, wspomnień myśliwskich i żołnierskich, plotek towarzyskich, pamięci historycznej; miał zdolność zaciekawiania słuchacza plastycznymi opisami, angażowania się w tok opowieści, gestykulacją, animacją rozmowy. Jego ustne narracje, podobnie jak anegdoty Morelowskiego, Winnickiego i wiersze Aleksandra Fredry, uczynił źródłem inspiracji dla własnych literackich gawęd. W tytule pierwszej części *Przygód J.P. Benedykta Winnickiego w podróży jego z Krakowca do Nieświeża 1766 i powrót do domu rodzinnego* użył sformułowania „opowiedział Wincenty Pol", co wyraźnie podkreślać miało gawędziarski styl jego dzieła. „Utworzyło mu [ono – M.N.] – jak pisze jeden z biografów poety – sławę narodowego gawędziarza i nowy w naszej literaturze rodzaj poezji. Nic też dziwnego, że wielkie tego utworu powodzenie zachęciło go do dalszego szeregu podobnych"[72].

Sarmacki tygiel z pewnością też zmienił Pola pod względem osobowościowym i towarzyskim. Doświadczenia podkarpackie sprawiły, iż stał się bardziej bezpośredni i mniej rezonerski. Utracił maskę posłanniczo-wizjonerską, wyrzekł się manier wyższości i koncentrowania uwagi na sobie, zrezygnował z idei demokratycznych, zrzucił z siebie „płaszcz Konrada" – przewodnika narodu i spiskowca, w jakim przybył po powstaniu listopadowym na ziemię sanocką. Wspomina Zygmunt Kaczkowski, iż wtedy „uważano i traktowano" go „jako człowieka wyższego od wszystkich. Kiedy wszedł, robiła się cisza; każdy chciał słyszeć, co powie, a każde jego słowo brzmiało jakby wyrocznia... Od niego rozchodziły się rozmaite wskazówki i hasła..."[73].

☞ stać na ich utrzymanie. W ogóle wszyscy ci ludzie byli dobrze żywieni, twarze rumiane, humor nieprzebrany, dostatek w ubiorach, konie wierzchowe dobre, zaprzęgi co najmniej dostatnie, zgoła powszechny dobrobyt, bo wtedy jeszcze wszyscy na swoich wioskach siedzieli, żyli skromnie i hipotecznych długów nie mieli. Ale były to już ostatnie chwile tego starego świata, który się jeszcze do owych czasów dociągnął. Już w kilka lat potem, po dwóch rewolucjach, a mianowicie po zniesieniu pańszczyzny ten stary świat zaczął się bardzo szybko jak gdyby w ziemię zapadać; wioski, wsie i majątki wychodziły jedne po drugich – a dzisiaj niemal całe te góry, które aż do owego czasu jak ul roiły się jednym żywiołem polskim, znajdują się w ręku Niemców i Żydów". Zob. tegoż, *Mój pamiętnik z lat 1833–1843*..., s. 49–50.

72 M. Dzieduszycki, *Wincenty Pol.* (*Życiorys*), [w:] W. Pol, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 8, seria 2: *Dzieła prozą*, pierwsze wydanie zbiorowe przejrzane i uporządkowane przez samego autora, Lwów 1877, s. XV.

73 Z. Kaczkowski, *Mój pamiętnik z lat 1833–1843*..., s. 93. Zob. też: *Wincenty Pol i jego związki z Tarnowem*, oprac. I. Skrzyńska, Tarnów 1995, s. 20.

5. Idea dubieckiej opowieści

Pobyty w Dubiecku stały się ważnymi elementami życia oraz twórczości Karpińskiego i Pola. Łączyło ich ponadto umiłowanie Nadprucia, gdzie „poeta serca" przyszedł na świat, a drugi z twórców nosił się z zamiarem kupienia kawałka ziemi. Pilnie przyglądał się tamtejszym góralom, dochodząc do wniosku na podstawie ich losów, iż na Pokuciu każdy mężczyzna musi być przez pewien czas opryszkiem, aby zechciała go jakaś kobieta. Karpiński z kolei od dzieciństwa śledził losy huculskich zbójników, Ołeksy Dowbusza i Wasyla Bajuraka.

Zbliżały ich też poglądy społeczne. Z troską myśleli o chłopach, chcieli ich edukacji i polepszenia warunków bytowych. Byli niespełnionymi muzykami – Karpiński grał na gitarze i skrzypcach, Pol na pianinie i wiolonczeli; ich wiersze dobrze się komponowały z liniami melodycznymi. Obydwu cechowała pewna niespokojność ducha i związana z tym ruchliwość; nie potrafili na dłużej nigdzie zagrzać miejsca. W ich życiorysach ważne miejsce zajmowały okresy dzierżawy, w przypadku Karpińskiego – wsi Potockich na Ukrainie, Pola zaś – majątków Krasickich i Skrzyńskich na Podkarpaciu, folwarku biskupiego w Skołoszowie pod Przemyślem. Gloryfikowali przeszłość sarmacką, aczkolwiek „kochanek Justyn" zdecydowanie rzadziej. W swoim dorobku mieli utwory wypływające z tych samych źródeł natchnienia.

Być może w 1857 roku w drodze z Krakowa na Pokucie Pol odwiedził dom w Mariampolu pod Gorlicami. Opustoszały majątek, podobnie jak Karpińskiego „uboga" chałupa w Dobrowodach, do której ów wracał w 1783 roku ze stolicy, podyktowała mu czułe, wypełnione życiowym bilansem wersy powitania, ale także, inaczej niż w elegii pokuckiej, pożegnania. Łączy *Powrót z Warszawy na wieś* i wiersz *W Maryi-polu* zbliżona skala uczuć i refleksji. To utwory prywatne, autobiograficzne, oparte na motywie powrotu do rodzinnego, ubogiego domu. Wynikają zapewne ze wspólnoty myśli i doświadczeń, a może też ze świadomego naśladowania wiersza Karpińskiego przez Pola, który, pamiętajmy, wychował się na twórczości lirycznej autora *Laury i Filona* oraz XBW. Znał ją od dzieciństwa, ponieważ wiersze tych poetów recytowała mu matka. Później inspirował się nimi we własnych poetyckich dokonaniach i przez wiele lat ulegał ich wpływom[74]. W szesnastej prelekcji o literaturze polskiej każdemu z tych

74 Zob. M. Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, t. 2, s. 34–38.

twórców poświęcił osobne miejsce[75], zaś dwa lata po przybyciu na Podkarpacie zapisał w pamiętniku Henryki Krasickiej:

Z cichym wieszczem Pokucia myśl moja przebywa
I zda mi się, że słyszę jego rymy śpiewne
I płacze do Justyny, i modlitwy rzewne,
I nagle szumem Sanu śpiew jego urwany,
A pomiędzy tym szumem słyszę na przemiany
Tę lirę warmińskiego bajarza swobodną,
Jak od morza do morza brzmiała pieśnią zgodną.
A marzenia, co młody wiek mój osłoniły
I niejedną domową piosnkę natrąciły,
Garną się do mej duszy rozkosznym nawałem
I zda się, że obudwu wieszczy kiedyś znałem,

75 Czytamy tu m.in.: „Jak Krasicki potęgą geniuszu swojego i tym działaniem, że się tak wyrażę, na zewnątrz rozszerzył sferę duchową w narodzie, tak znowu maluje Karpiński w prostocie swojej, śpiewności swojej już te uczucia, które w owym wieku są zapowiedzią literatury XIX stulecia. Jeżeli w Krasickim widzimy zupełnie wyobrażone dążności spółczesne, tę nawet pewną lekkość umysłu lub obojętność dla rzeczy, na które się dziś obojętnie nie patrzymy, to w Karpińskim widać już ten poważny umysł, widać już niejako tego szermierza, który się czuje powołanym do walki i który całe zadanie życia bierze na serio; dlatego widzimy w nim już te dążności, które się potem w bardzo wielu pisarzach XIX wieku powtarzają, to jest podniesienie się do prostoty i uczuć sielskich z jednej strony, a z drugiej strony odniesienie się do uczucia religijnego. Już on, stojąc w walce z życiem w społeczeństwie ówczesnym, uczuł tę całą grozę życia, którą zapowiadało panowanie Stanisława Augusta na przyszłość, i czuł potrzebę dodatnich żywiołów; dlatego w prostocie swojej spuszcza się do pojęcia pospolitego ludu, a w uczuciach swoich religijnych wstępuje nawet do furty wiejskiego kościółka. Karpiński, jak wiadomo, jest tłumaczem psalmów, a i sam napisał pieśni, które dziś cały lud śpiewa. Któż nie zna pieśni jego «Kiedy ranne wstają zorze». Karpiński był tak popularnym za swoich czasów jak Krasicki. Przyłożył się tedy niesłychanie, równie jak Krasicki, do rozszerzania koła czytelników i do ustalenia tej sfery poetycznej, o której mówiliśmy wyżej. Jest wszakże wielka różnica między nimi: geniusz Krasickiego jest wyższy, ale obrana droga przez Karpińskiego jest już drogą nową, bo jest tą drogą, którą poszli poeci w XIX wieku, to jest że starali się w sobie i w narodzie wykorzenić niewiarę XVIII wieku; że w oparciu się o religijne uczucia szukali dla siebie otuchy i tej siły, która by im wystarczyła w walce *z* życiem; że na koniec w prostocie swojej stali się zrozumiali dla bardzo wielkiej rzeszy, tak że ich pieśni, jak Karpińskiego, przeszły w śpiew i w usta ludu". Zob. W. Pol, *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku w dwudziestu prelekcjach, mianych w radnej sali miasta Lwowa w r. 1866, stenografowanych pod dyrekcją Ludwika Olewińskiego*, [w:] W. Pol, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 8, s. 233–234.

Żem gdzieś z niemi rozmawiał, gdym się łamał z młodu
I badał, czym jest godzien mówić do narodu?[76]

Po latach oddalenia, odwiedzając położony między Bieczem a Gorlicami Glinik Mariampolski, w którym dzięki Tadeuszowi Skrzyńskiemu i Teofilowi Łętowskiemu osiadł z rodziną na sześć lat w początkach 1840 roku, poeta zapisał:

Jak dawniej z dala wita dąb wyniosły
I zapach znany z łąki pokoszonej,
I znane sercu te gorlickie dzwony,
A moje drzewa – ach, jakże porosły!

Domku mój stary! Domku pod dębami!
Obaśmy, widzę, na świecie już sami?
Źle ci beze mnie, źle i mnie bez ciebie!
Tyś zalazł w ziemię – moje wyschły kości…
A co najgorsza, kiedy świat tak grzebie,
Trudno i myśleć nawet o przyszłości!…

Chwast na dziedzińcu – w sadzie zrosła dziczka.
Zginęły róże – ale źródło grzeczne!
I dęby stoją jak dawniej bezpieczne,
I pozostała na dębie kapliczka,
A więc zostało – co czyste i wieczne!

Powiem to pieśniom, którem tutaj spisał.
Powiem to dzieciom, którem tu kołysał.
Co się w pożytek na świecie obraca
I jakich śladów sam czas nie zatraca.

Studnio, daj wody! Daj mi listek, dębie!
A ty, królowo, prowadź w dalszą drogę! –

76 Tenże, *W imienniku Henryki hr. Krasickiej – dnia 3 maja 1835 r.*, [w:] tegoż, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 7, seria 1: *Poezje*, pierwsze wydanie zbiorowe przejrzane i uporządkowane przez samego autora, Lwów 1877, s. 413.

Dłużej tu bawić nie chcę i nie mogę!
Bo i dębowi nawet źle na zrębie…[77]

Biografie Franciszka Karpińskiego i Wincentego Pola łączy Dubiecko[78] i znajomość z potomkami Antoniego Krasickiego: Ksawerym, Maciejem i Eleonorą, przede wszystkim zaś inspirowane tym miejscem literackie opowieści poświęcone mieszkańcom i gościom podkarpackiego miasteczka. Obaj urzeczeni byli krajobrazem nadsańskim, z wijącą się leniwie rzeką, górami porośniętymi starodrzewem, dolinami i polodowcowymi skaliskami. Dla ich opisania wykorzystali formę gawędy[79], Karpiński z elementami pasterskimi, Pol z komponentami *heroicomicum*. Obydwaj posłużyli się językiem dynamicznym i ekspresyjnym, środowiskowym, należeli bowiem do grupy społecznej i towarzyskiej, do której się zwracali, stąd w ich narracjach pojawiają się przemilczenia, niedomówienia, elipsy, supozycje, ale też dosadne i konkretne zwroty mające oddziaływać na wyobraźnię czytelników – *quasi*-słuchaczy. Niewykluczone, iż w swoich utworach próbowali zastosować

77 Tenże, *W Maryi-polu*, [w:] tegoż, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 5, s. 224. Takie skojarzenia podobieństw i analogii wywoływać może ostatni liryk patriotyczny Franciszka Karpińskiego *Żale Sarmaty* i losy jego twórcy po sejmie grodzieńskim w 1793 roku oraz zamknięcie się w kręgu spraw prywatnych bohatera wiersza Pola zatytułowanego *Przebolało*. Czytamy tu:

Stary szlachcic kochał rolę.
Sady, pszczoły, konie chował,
Ani kupczył, ni budował…
A gdy wyszedł, chyba w pole,
Ale dalej ani kroku
Od owego jeszcze roku,
Jak markotny z sejmu wrócił
I do skrzyni szablę rzucił:
„I ja wdowiec i ty wdowa!"
– Te ostatnie były słowa –
„Gdy cię Pan Bóg w pochwę schował,
Znać, już będzie sam wojował".
I jak sobie to powiedział,
To już życie sam przesiedział
I po sadzie tylko chodził,
Aż Bóg starość znów osłodził.

Tenże, *Przebolało*, [w:] tamże, s. 28.

78 Pamiętać przy tym należy, że pierwsze ich wizyty w miasteczku nad Sanem dzieli dystans prawie pół wieku.

79 Zob. M. Nalepa, *Podkarpacie literackie. „Gawęda dubiecka" Franciszka Karpińskiego*, „Bibliotekarz Podlaski" 2022, nr 1 (54), s. 215–238.

podkarpacką odmianę gawędy. I mogła być to najbardziej wiążąca ich wspólna cecha oraz iloczyn pisarskich doświadczeń dubieckich – idea opowieści.

Bibliografia

A. Podmiotowa

Pol W., *Mohort. Rapsod rycerski z podania*, z dwudziestoma czterema ilustracjami J. Kossaka, Lwów 1883.

Pol W., *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 4, seria 2: tegoż, *Dzieła prozą*, pierwsze wydanie zbiorowe przejrzane i uporządkowane przez samego autora, Lwów 1876.

Pol W., *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 5, seria 1: tegoż, *Poezje*, pierwsze wydanie zbiorowe przejrzane i uporządkowane przez samego autora, Lwów 1876.

Pol W., *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 7, seria 1: tegoż, *Poezje*, pierwsze wydanie zbiorowe przejrzane i uporządkowane przez samego autora, Lwów 1877.

Pol W., *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 8, seria 2: tegoż, *Dzieła prozą*, pierwsze wydanie zbiorowe przejrzane i uporządkowane przez samego autora, Lwów 1877.

Pol W., *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 10, seria 2: tegoż, *Dzieła prozą*, pierwsze wydanie zbiorowe przejrzane i uporządkowane przez samego autora, Lwów 1878.

Pol W., *Poezje Wincentego Pola*, t. 1–2, nowe poprawne i powiększone wydanie, nakładem autora, [wydanie nowe w czterech tomach], Wiedeń 1857.

B. Przedmiotowa

a. Teksty

Fredro A., *Trzy po trzy. Pamiętniki z epoki napoleońskiej*, oprac. i wstęp K. Czajkowska, Warszawa 1968.

Juliana Ursyna Niemcewicza podróże historyczne po ziemiach polskich, między rokiem 1811 a 1828 odbyte, Paryż–Petersburg 1858.

Kaczkowski Z., *Mój pamiętnik z lat 1833–1843*, Kraków 1899.

Karpiński F., *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, oprac. R. Sobol, wydanie przygotowali E. Aleksandrowska i Z. Goliński, Warszawa 1987, Biblioteka Pamiętników Polskich i Obcych.

Krasicki I., *Podróż z Warszawy. Do księcia Stanisława Poniatowskiego*, [*Wyjazd z Warszawy*], [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1, oprac. Z. Goliński, Warszawa 1989, s. 373–403, Biblioteka Klasyków.

Muśnicki N., *Drobniejsze poetyckie zabawki*, t. 1, Połock 1804.

Szuber J., *Las w lustrach*, Rzeszów 2001.

Wincentego Pola bieszczadzkie ścieżki, red. T. Szewczyk, A. Szczerbicki, Lesko 2009.

b. Opracowania

R.Sz., *Czy wiesz, co rośnie w soleckim parku?*, „Gazeta Solecka" 2010, nr 9.

Aftanazy R., *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, [cz. 2: *Ziemie ruskie Korony*], t. 8: *Województwo ruskie. Ziemia Przemyska i Sanocka*, Wrocław–Warszawa 1996.

Bartoszyński K., *Gawęda prozą*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 311–317.

Bartoszyński K., *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiątek Soplicy"*, [w:] tegoż, *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985, s. 208–246.

Chłapowski K., Głębocka Z., *Dzieje Dubiecka*, Przemyśl 1972.

Dębicki L., *Z pamiętnika i opowiadań Wincentego Pola*, [w:] tegoż, *Portrety i sylwetki z dziewiętnastego stulecia z ilustracjami*, seria 2, Kraków 1906.

Doktór R., *Ignacy Krasicki w ogrodzie*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2011, t. 61.

Doktór R., *Liryczny reportaż z podróży: „Podróż z Dobiecka na Skałę"*, [w:] *Czytanie Karpińskiego*, [cz.] 2, red. B. Mazurkowa i T. Chachulski, t. 2, Warszawa 2017, s. 41–60, Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia, t. 5, [cz.] 2.

Dzieduszycki M., *Wincenty Pol.* (*Życiorys*), [w:] W. Pol, *Dzieła Wincentego Pola wierszem i prozą*, t. 8, seria 2: tegoż, *Dzieła prozą*, pierwsze wydanie zbiorowe przejrzane i uporządkowane przez samego autora, Lwów 1877, s. I–XXXII.

Hoffmanowa z Tańskich K., *Jan Kochanowski w Czarnolesie*, Kraków 1898.

[Gnatkowski J.], *Bełkotka*, „Dziennik Mód Paryskich" 1844, nr 18.

Huelle P., *Schodząc w dolinę*, „Tygodnik Powszechny" 2008, nr 17.

Janion M., *Wstęp*, [w:] W. Pol, *Wybór poezji*, wyboru dokonała i wstępem poprzedziła M. Janion, przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław 1963, BN I, nr 180.

Janusz B., *W starej siedzibie Kmitów*, „Tygodnik Ilustrowany" 1924, nr 35.

Kieniewicz S., *Podolecki Jan Kanty (1800–1855)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 27, Wrocław 1983.

Kostkiewiczowa T., *Ignacego Krasickiego myśli o zakorzenieniu i ruchliwości*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie" 1996, nr 2.

Kresek Z., Skonka C., Sobczak J., *Szlakiem Wincentego Pola*, Warszawa 1989.

Leszczyńska B., *Wincenty Pol i ks. Karol Antoniewicz – wspólnota ducha i twórczości*, „Zeszyty Naukowe KUL" 2018, nr 1 (241).

Łempicki S., *Udział ziem południowo-wschodnich Rzeczypospolitej w piśmiennictwie polskim*, „Pamiętnik Literacki" 1936, t. 33, nr 1/4.

Łoboz M., *„Kochajmy się! Po ojcach najdroższa puścizna!" – spadkobiercy sarmackiego etosu w gawędach Wincentego Pola*, [w:] tejże, *Śpiewak pieśni niedogranych. W kręgu twórczości Wincentego Pola*, Wrocław 2004.

Łoboz M., *Obserwacje natury i romantyczna podróżomania, czyli naukowe ambicje Wincentego Pola*, [w:] *Świat Wincentego Pola. Język i natura, natura i naturaliści*, red. T. Piersiak, Lublin 2014.

Majchrowski S., *Wincenty Pol. Szkic biograficzny*, Lublin 1982.

Mann M., *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, z dwoma portretami, t. 1–2, Kraków 1904–1906.

Nalepa M., *Podkarpacie literackie. „Gawęda dubiecka" Franciszka Karpińskiego*, „Bibliotekarz Podlaski" 2022, nr 1 (54), s. 215–238.

Pilarczyk P. M., *Doświadczyński przed Trybunałem. Twórczość Ignacego Krasickiego w świetle historii prawa*, „Pamiętnik Literacki" 2017, z. 3.

Piórecki J., *Dwory i ogrody w dolinie Sanu – dziedzictwo kulturowo-przyrodnicze*, [w:] *III Konferencja Naukowo-Techniczna „Błękitny San". Materiały konferencyjne*, *Dubiecko, 21–22 kwietnia 2006*, https://docplayer.pl/5372967-Dwory-i-ogrody-w-dolinie-sanu-dziedzictwo-kulturowo-przyrodnicze.html [dostęp: 9.05.22].

Poklewska K., *Galicja romantyczna (1816–1840)*, Warszawa 1976.

Pol A. W., *Mowa Wincentego Pola na uroczystości pośmiertnej Franciszka Xawerego Krasickiego. Przyczynek edytorsko-biograficzny*, [w:] *Wincentego Pola bieszczadzkie ścieżki*, red. T. Szewczyk, A. Szczerbicki, Lesko 2009.

Przybyszewski W., *Piękny Polak z dzielną duszą*, „Spotkania z Zabytkami" 2017, nr 3–4.

Romaniak A., *Ostatni obrońca sanockiego zamku*, „Tygodnik Sanocki" 2005, nr 33 (719).

Rosnowska J., *Dzieje poety. Opowieść o Wincentym Polu*, Warszawa 1973.

Sudolski Z., *Jeremi. Opowieść biograficzna o Kornelu Ujejskim*, Warszawa 1986.

Sulikowski A., *Niepewność drugiego brzegu*, „Świat i Słowo" 2004, nr 1 (2).

Tyrowicz M., *Krasicki Ksawery Franciszek (1774–1844)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, Kraków 1970.

Wincentego Pola improwizacje w roku 1843 na źródło iwonickie „Bełkotką" zwane, „Rozmaitości" 1844, nr 51.

Wójcicki K. W., *Szczątki domu J. Kochanowskiego w Czarnym Lesie*, „Tygodnik Ilustrowany" 1869.

Z[awadzki] Wł[adysław], *Medyka*, „Tygodnik Ilustrowany" 1864, t. 10, nr 256 (20 sierpnia).

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.747
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Barbara Szargot*
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie, Polska / Jan Dlugosz University in Czestochowa, Poland
ORCID: 0000-0003-3639-581X

„Czy Juno we własnej osobie, czy inne jakoweś bóstwo", czyli o ukraińskich bohaterkach dzieł Henryka Sienkiewicza

"Is It Juno in the Flesh, or Some Other Kind of Deity?" Ukrainian Heroines in Henryk Sienkiewicz's Prose

Abstract: The author presents the fate of Ukrainian heroines in Henryk Sienkiewicz's works. She reflects, among other things, on the awareness of the Ukrainianness of these characters. According to the researcher, the three Helens described so elaborately by Sienkiewicz (who did not know Ukraine and Ukrainian women) are the embodiment of the ideas that the writer-reader of works from the "Ukrainian school" had. According to them, Ukrainian women are so beautiful that they seem to belong to a myth, so spontaneous that they are ready to go against custom, and so loving that it is impossible not to love each other.

Keywords: Henryk Sienkiewicz, Ukraine, the plot of the three Helens, the motif of imagination, 19th-century literature.

Ukrainy właściwej – we współczesnym Sienkiewiczowi, a nie dzisiejszym rozumowaniu – pisarz z autopsji nie znał, otarł się o nią tylko dorywczo, zatem czerpał przeważnie z drugiej ręki. [...] Gdy zabrakło autopsji, pozostała lektura. Tematyka ukraińska w literaturze

* Barbara Szargot – dr hab., prof. UJD, literaturoznawczyni związana z Instytutem Literaturoznawstwa Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, autorka m.in. książki *Io danzo l' amore. Studia o włoskich librettach operowych będących scenicznymi adaptacjami dzieł Henryka Sienkiewicza* (2018).

> polskiej, a zwłaszcza w poezji pierwszej połowy XIX wieku, występuje wyjątkowo często, rzecz znamienna – o wiele częściej niż w rosyjskiej[1].

Tak pisał Józef Łobodowski. Zatem Ukraina jest dla Sienkiewicza produktem wyobraźni, pokłosiem lektur. Oczywiście, jak Łobodowski słusznie wskazuje, głównie dzieł tak zwanej „szkoły ukraińskiej”: *Marii* Malczewskiego, *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego czy *Beniowskiego* Słowackiego[2], ale też innych ukochanych lektur pisarza – dzieł Homera i Szekspira[3]. Ta „wyobrażeniowość” dotyczy nie tylko pejzażu i historii, ale także kreacji postaci. I właśnie o postaciach – pięknych Ukrainkach – chciałabym napisać w niniejszym tekście.

Pierwsza z nich – niedookreślona narodowościowo, ale mieszkająca na Ukrainie – to Helena Potkańska, bohaterka debiutanckiej powieści Litwosa *Na marne* (prwd. „Wieniec” 1872). Dzieło to nigdy nie osiągnęło znaczącego uznania. Przypomnę wypowiedź Tadeusza Bujnickiego:

> Nie spotkała się ona [powieść – B.Sz.] z większym oddźwiękiem krytycznym. Publikowana w odcinku drugorzędnego pisma, nie mogła wzbudzić zainteresowania, natomiast wydanie książkowe było zbyt późne i nastąpiło po wybitniejszych literacko utworach Litwosa. Jedynie przyjaciel pisarza Józef Kotarbiński zamieścił obszerną i pozytywną recenzję w „Przeglądzie Tygodniowym”[4].

Sienkiewicz akcję powieści umiejscowił na Ukrainie, ściślej: w Kijowie. Wiktor Hahn odniósł się do tego w następujący sposób:

> *Na marne* miało przedstawiać życie studentów Uniwersytetu Kijowskiego, Kijowa jednak Sienkiewicz nie znał, tym samym i o stosunkach w Uniwersytecie Kijowskim nie mógł podać żadnych szczegółów. Wyczuł to doskonale Kraszewski, zwracając na to uwagę

1 J. Łobodowski, *Ukraina w „Ogniem i mieczem”*, [w:] *Sienkiewicz żywy*, red. Wł. Günter, Londyn 1969, s. 69.

2 Tamże, s. 69.

3 O nawiązaniach do dzieł Szekspira w *Trylogii* pisał Ignacy Wieniewski. Zob. I. Wieniewski, *Trylogia – polską „Iliadą”*, [w:] *Sienkiewicz żywy...*, s. 49–67. O wpływach Szekspira na twórczość autora *Krzyżaków* pisała natomiast Jolanta Sztachelska. Zob. J. Sztachelska, *Szekspiriady Sienkiewiczowskie*, [w:] tejże, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza*, Białystok 2003, s. 138–167.

4 T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968, s. 14.

> w liście do Dobrskiego 29 V 1871, że miejscem akcji jest Warszawa, a treścią powieści życie studentów polskich w Szkole Głównej. Trafny sąd Kraszewskiego potwierdził Dobrski w liście napisanym do niego 30 III 1871: „Kijów w powieści to w istocie Warszawa, a życie w uniwersytecie tam naszkicowane to życie studentów Szkoły Głównej w ostatnich latach jej istnienia"[5].

Józef Tretiak, prezentując czytelnikom lwowskim nieznanego jeszcze w „nadpełtwiańskiej stolicy" Henryka Sienkiewicza, pisał:

> Powieść *Na marne* wydana w Warszawie w 1876 roku, zdawała się niedobrze wróżyć dla autora. Nie było w niej widać postępu, świeży urok humoresek ulotnił się w dusznej, piecowej atmosferze tej powieści, autor przy tym przenosząc nie wiedzieć po co scenę swego opowiadania na tło ukraińskie, kijowskie, a nie znając tła tego, musiał je albo omijać, albo kreślić w kilku rysach ogólnikowych, które pomimo swej ogólnikowości przeczyły prawdzie. Któż na przykład ze znających Kijów nie uśmiechnął się, czytając taki opis: „Słońce z wolna gasło na wieżach kijowskich i na dalekich mogiłach stepowych". Z opisu tego widać, że autor był pewnym, że step zaczyna się pod Kijowem i że z jednego punktu mogą być widoczne i kurhany stepowe, i złociste kopuły cerkwi kijowskich[6].

Możemy śmiało przyjąć, że *Na marne* opowiada w rzeczywistości o studentach Szkoły Głównej. Nie tłumaczy to jednak, dlaczego akcja została przeniesiona akurat do Kijowa. Uniwersytet Kijowski ciągle był uczelnią młodą o słabej renomie (w przeciwieństwie do uczelni w Petersburgu, Moskwie czy Dorpacie – w tej ostatniej uczelni studiował medycynę sławny później Tytus Chałubiński[7]).

5 W. Hahn, *„Szalona" Józefa Ignacego Kraszewskiego,* „Pamiętnik Literacki" 1947, s. 202.

6 J. Tretiak, *Henryk Sienkiewicz*, „Przewodnik Naukowy i Literacki (Dodatek miesięczny do „Gazety Lwowskiej")" 1880, s. 175–176; dodam, że Sienkiewicz zdania o pejzażu ukraińskim nie zmienił i w *Listach z podróży do Ameryki* (dalej nie znając Ukrainy z autopsji) pisał następująco o amerykańskim stepie: „Step ten począł mnie nużyć i męczyć, bo to nie nasz step ukraiński z kurhanami, ze swoją tradycją poetyczną. Na Ukrainie wiatr niesie jakby z drugiego końca odgłosy «Ałła» i «Jezus Maryja» i huk samopałów, rżenie koni, słowem tam step ma swoją żywą duszę. Tamten mówi i śpiewa cały jak szeroki i długi, i buja, kołysząc się, żyje; tam jeźdźcy «w trawach pławią się po pachy»; tu bezwstydna ziemia odkrywa nagie, popękane łono". H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, [w:] tegoż, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 42, Warszawa 1950, s. 125.

7 O różnicy między uniwersytetami w Kijowie i Petersburgu czy Moskwie pisał Jerzy Jedlicki, por. J. Jedlicki, *Błędne koło 1832–1864*, Warszawa 2008, s. 54–55. Natomiast o Dorpacie Joanna Walska: *Uniwersytet w Dorpacie. Z dziejów studentów polskich za granicą*, „Medyk Białostocki" 2010, nr 86, s. 20–21.

Atrakcyjność miejsca opierała się zatem na literackich wyobrażeniach. Trzeba przyznać, że „romantyczna Ukraina" była znakomitym tłem dla opowieści o wielkiej, szalonej miłości. *Na marne* jest bowiem powieścią, by tak rzec, złożoną z „prefabrykatów romantycznych". Wyliczmy je: oszalała po stracie ukochanego bohaterka, śmierć z powodu nieodwzajemnionego uczucia (niejako śmierć z wyboru), motyw wędrówek do grobu, małżeństwo jako śmierć miłości, motyw sobowtóra, pogoń za wyidealizowaną kochanką będąca ucieczką przed zobowiązaniami matrymonialnymi.

Nas jednak głównie będzie interesowała postać heroiny romansu – Heleny Potkańskiej. Zacznijmy od imienia. Helena – imię nieodłącznie związane z bohaterką *Iliady* – najpiękniejszą z kobiet. Imię małżonki Menelaosa pochodzi od greckich słów – *hele* (blask, jasność) lub *helene* (pochodnia). Odwołuje się więc do urody, ale też do światła. Światło – jak wiadomo – może oślepiać, ale może też oświetlać – pokazywać. Ta ostatnia funkcja zostaje wykorzystana przez Sienkiewicza w scenie, w której Potkańska – „rozpoznaje" w Szwarcu swego zmarłego męża:

> Szwarc [...] stał bokiem odwrócony do wdowy, pod światło, ale kinkiet wiszący przy ścianie obrzucał profil jego jakby jedną ognistą linią. Za chwilę promienie oczu wdowy padły na ową linię, niespokojnie wiążąc ją z własnymi myślami; nagle podniosła się blada jak marmur, z gorączkowym światłem w oczach i wyciągnąwszy ręce przed siebie krzyknęła:
>
> – Kazimierzu mój, znalazłam cię! [...]
>
> Wszystkich oczy zwróciły się na Szwarca, i tych, którzy znali Potkańskiego, dreszcz przeszedł. W świetle i cieniu ta wysoka, silna postać była jakby odbiciem postaci Potkańskiego[8].

Przekonanie, że Szwarc jest podobny do zmarłego męża Heleny, zostaje przez nią „wmówione" otoczeniu. Ona sama rozpoznaje w protagoniście swego ukochanego w szczególnych okolicznościach – pod wpływem wrażenia, jakie płynie z „podświetlenia" jego profilu. Płomień widzimy nie tylko wokół głowy Józefa, ale też w oczach heroiny. Zapamiętajmy ten blask i ciepło. Zauważmy, że „świetlista" Helena zakochuje się w „czarnym" (Szwarcu). Mamy tu do czynienia ze swoistą jednością (*coincidencia oppositorum*). A może z zapowiedzią dalszych

8 H. Sienkiewicz, *Na marne*, [w:] tegoż, *Nowele młodzieńcze*, Warszawa 1949, s. 19–20.

wypadków – pokazaniem, że związek protagonistów jest niemożliwy. Cechą charakterystyczną Heleny Potkańskiej jest gwałtowność uczuć. Od pierwszego dnia kocha Kazimierza Potkańskiego, po jego śmierci popada w szaleństwo, z którego wyzwala ją gwałtowne uczucie do Józefa Szwarca (sobowtóra męża). Gorąca krew jest jak najbardziej przynależna literackim kreacjom mieszkańców ziemi ukraińskiej. Namiętność charakteryzuje na równi bohaterkę mitu (która wszak uciekła z Parysem pod wpływem miłosnego szaleństwa zesłanego przez Afrodytę), jak i romantycznych mieszkańców stepów. Sam obraz kobiety pożądanej przez mężczyzn, przy tym nie niewinnej dziewicy, lecz wdowy, więc osoby o „przeszłości miłosnej"[9], wykracza poza obowiązujący wzorzec heroiny romansu. Przy tym Helena Potkańska, jak słusznie zauważa Edyta Bania, potrafi być bezwzględna (zauroczona Szwarcem zupełnie nie zwraca uwagi na cierpienia swego wiernego opiekuna i wielbiciela Gustawa[10]). Jednak w powieści zostaje usprawiedliwiona – bowiem szlachetność serca i siła uczucia usprawiedliwiają jej działanie. Bohaterka ginie samobójczą śmiercią – bardzo romantycznie skacze do Dniepru. Interesujący jest opis jej ostatnich chwil przed śmiercią – zasadza się on na grze między światłem a ciemnością:

> Helena biegła, gnana rozpaczą. Słowa Szwarca i krótka rozmowa z Augustynowiczem rozdarły krwawą błyskawicą wiele **ciemnych** dla niej okoliczności. [...] Myśli **paliły ją jak ogień**, a raczej nie były to już myśli, lecz gnane wichrem w **szalony skręt kolisko iskier**. Miasto w godzinę wieczorną **świeciło tysiącem świateł**, patrzyło na nią jasnymi szybami spokojnych **ognisk** domowych [...]. Wreszcie ulice zmieniły się w uliczki, stawały się pustsze, ciemniejsze, w szybach nie było już widać **świateł** [...] z rzadka gdzie **błysnęła latarka** [...]. Mimo chłodu, zdawało jej się, że z **nieba pada ogień na jej głowę, piersi i ręce**. **Ogniki te zdawały się tańczyć i kręcić koło niej**, a w każdym widziała na przemian twarze Szwarca i Gustawa[11].

9 Oczywiście bywało i tak, że heroina romansu miała za sobą jakiś związek – na przykład w *Malwinie* (Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej) tytułowa bohaterka też była wdową. Ale po pierwsze wdową-dziewicą (przynajmniej taka była sugestia autorki), a po drugie amant – Ludomir był „pierwszym, dla którego zabiło jej serce" (używając stosownego dla romansu języka). Por. M. Wirtemberska, *Malwina czyli domyślność serca*, oprac. i wstępem opatrzył W. Billip, Warszawa 1958.

10 E. Bania, *Wątki romansowe w debiucie powieściowym Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz twórca i obywatel*, red. W. Hendzel i Z. Piasecki, Opole 2002, s. 259.

11 H. Sienkiewicz, *Na marne...*, s. 140–141.

Litwos konsekwentnie wykorzystuje literackie skojarzenie z imieniem bohaterki. Zauważmy, że gra światła z ciemnością dotyczy zarówno rzeczywistości zewnętrznej (otoczenia protagonistki), jak i wewnętrznej (to w iskrach światła widzi dwóch mężczyzn – kochającego ją i przez nią kochanego – i dzięki światłu „rozpoznaje" swój los). Dodam, że romans Potkańskiej i Szwarca zaczyna się „dzięki" światłu i płomieniem kończy. Wybór rodzaju śmierci – skoku do rzeki – jest w tej sytuacji niejako naturalny, bo woda wszak gasi płomień.

Teraz trzeba by się zastanowić, skąd wzięło się to połączenie masywnej aluzji do arcydzieła Homera (i mitu) z miejscem akcji. Wydaje się, że to też jest jakoś oczywiste. Wschód – poprzez religię, która przybyła wszak z Konstantynopola w zapośredniczony sposób mentalnie „pochodzi" z Grecji (przypomnę, że Troja leży na terenie dzisiejszej Turcji, nie w Grecji właściwej). Namiętności władające bohaterami eposu Homera bliskie są tym, które odczuwają postaci opisane w dziełach pisarzy ze „szkoły ukraińskiej".

Te same cechy znajdujemy u kolejnej Heleny, a mianowicie u Kurcewiczówny z *Ogniem i mieczem*. Już w pierwszym opisie pojawia się motyw światła (związany ze znaczeniem imienia heroiny):

> [...] spod kuniego kapturka spojrzały nań takie oczy, jakich jak życie swoje nie widział, czarne, aksamitne, a łzawe, a ogniste, przy których oczy Anusi Borzobohatej zgasłyby jak świeczki przy pochodniach[12].

Halszka ma oczy jak pochodnie (czyli dokładnie odpowiadające znaczeniu jej imienia)[13]. W przywołanym cytacie pojawiają się jednak jeszcze jedne oczęta – Anusi Borzobohatej-Krasieńskiej. Też, zauważmy, świecące. Pożądana przez całe Łubnie panienka w rywalizacji z Kurcewiczówną przegrywa sromotnie[14]. Ale jednocześnie powtarza się motyw światła związany z kobietą znad Dniestru.

12 H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, Warszawa 1972, s. 39.

13 Lech Ludorowski zwrócił uwagę na to, że piękno oczu jest szczególnie ważną cechą urody Sienkiewiczowskich heroin. Por. L. Ludorowski, *Portret inicjalny heroiny w powieściach historycznych H. Sienkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny" 1992, nr 6, s. 54.

14 Postać i historię panny Borzobohatej-Krasieńskiej opisałam już w tekście: *Jedna za wszystkie. Wszystkie w jednej (O Anusi Borzobohatej-Krasieńskiej)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Zeszyty Historyczne" t. 16, s. 235–248. W niniejszym artykule skupię się więc wyłącznie na treściach dotąd nieporuszanych.

Przy czym blask jest słabszy, jeśli chodzi o Anusię (Polkę z Ukrainy), niż w wypadku Heleny – Rusinki.

W opisie Heleny pojawia się też aluzja do kultury starożytnej:

> „Czy Juno we własnej osobie, czy inne jakoweś bóstwo?" – pomyślał namiestnik, widząc ten wzrok strzelisty, pierś wypukłą i tego białego sokoła na ramieniu. Stał tedy nasz porucznik bez czapki i zapatrzył się jak w cudowny obraz, i tylko oczy mu się świeciły, a za serce chwytało go coś jak ręką. I już miał zacząć mowę od słów: „Jeśliś jest śmiertelną istotą, a nie bóstwem..." – gdy w tej chwili nadjechał poseł [...][15].

Lech Ludorowski, odnosząc się do tego fragmentu, pisze następująco:

> Obejmująca go [Skrzetuskiego – B. Sz.] fala fascynacji [...] ogranicza właściwą mu sprawność wysłowienia, zastępuje ją język konwencjonalnego komplementu, wyuczone niegdyś w kolegium cytacje („Czy Juno we własnej osobie..." , „Jeśliś jest śmiertelną istotą, a nie bóstwem ...") z antycznej literatury[16].

Oszołomienie Skrzetuskiego nie tłumaczy, dlaczego akurat Junona przychodzi mu do głowy na widok pięknej panny. Czytelnik całego cyklu odgadnie to bez trudu. Wszak Juno była boginią płodności (z tego powodu przedstawiano ją z granatem[17]). A kukułka, która wróży parze bohaterów dwunastu synów, też jest atrybutem tej bogini (i jednocześnie symbolem małżeństwa)[18]. Zatrzymajmy się przy matrymonium właśnie. Skrzetuscy to najdłuższa stażem i najpłodniejsza z par opisanych w *Trylogii*. Jednocześnie to jedyne małżeństwo „mieszane" Polaka i Ukrainki[19]. Jerzy Łobodowski zwraca uwagę na to, że Helena była pół-Ukrainką, pół-Wołoszką, a uczona przez unickiego mnicha musiała pisać cyrylicą[20], można by też założyć, że była wyznania prawosławnego lub grekokatolickiego.

15 H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 39.

16 L. Ludorowski, dz. cyt., s. 53.

17 Wł. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 104.

18 J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 1998, s. 134.

19 Jestem świadoma, oczywiście, sporu (opisanego przez Halinę Kosętkę) dotyczącego narodowości Skrzetuskiego. Por. H. Kosętka, *Wokół sporów o historyczność Skrzetuskiego*, [w:] *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX wieku*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984, s. 121–134.

20 J. Łobodowski, dz. cyt., s. 76.

Powieściowy Jan Skrzetuski jest w oczywisty sposób Polakiem i katolikiem. Trzeba pamiętać, że Sienkiewicz miał typowy dla swoich czasów sposób pojmowania narodowości. Tadeusz Bujnicki opisał go następująco:

> W aksjologii patriotycznej pisarza miejsce centralne zajmowała historyczna koncepcja niepodległego państwa – Rzeczpospolitej. Zasadniczą wartością była jej integralność terytorialna i społeczna. Według tej koncepcji mieszkańcy „Rzeczpospolitej Obojga Narodów" – to „dzieci *eiusdemmatris*". Ów zwrot pojawia się często na stronach *Ogniem i mieczem*. Z takiej perspektywy ocenia Sienkiewicz wydarzenia ukraińskie z połowy XVII wieku, traktując je jako „wojnę domową" – wojnę bratobójczą[21].

Zatem mamy do czynienia ze swoistą dwoistością. Skrzetuski i Kurcewiczówna są z jednej strony członkami tej samej grupy (jako przedstawiciele szlachty i obywatele Rzeczpospolitej), z drugiej – odrębnej (bo należą do dwóch narodów). Jak pamiętamy, *Epilog* powieści kończy się słowami:

> Nienawiść wrosła w serca i zatruła krew pobratymczą – i żadne usta długo nie mówiły: „Chwała na wysokościach Bogu, a na ziemi pokój ludziom dobrej woli"[22].

Natomiast tekst główny zamyka stwierdzenie:

> W taką to noc wychodził niegdyś Skrzetuski ze Zbaraża i w taką noc teraz czuł bicie serca Kurcewiczówny przy swoim[23].

W ten sposób pojawia się teza (nienawiść spowodowana zbrodniami obu stron) i antyteza – miłość. W świecie powieściowym (odwrotnie niż w rzeczywistości) wygrywa miłość. Zaś liczni synowie Skrzetuskich są niejako owocem tej międzynarodowej unii.

Powrócę teraz do aluzji antycznej. Wydaje się, że jest w niej coś więcej niż przywołanie wykutych niegdyś cytatów. Fragment z *Odysei* pojawia się

21 T. Bujnicki, *Romantyczny obraz Ukrainy a historyczna wizja „Ogniem i mieczem"*, [w:] *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: z kim i przeciw komu?*, koncepcja i red. nauk. T. Bujnicki i J. Axer, Warszawa 2007, s. 261.

22 H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 2, s. 401.

23 Tamże, s. 393.

w twórczości Sienkiewicza raz jeszcze – wita nim Ligię Petroniusz. W *Quo vadis* przytoczenie jest dłuższe:

> Nie wiem, czyliś bóstwem, czy panną śmiertelną,
> Lecz jeśliś jest mieszkanką ziemskiego padołu,
> Błogosławiony ojciec z matką twą pospołu,
> Błogosławieni bracia[24].

Dla inteligenta dziewiętnastowiecznego (wykształconego w gimnazjum klasycznym) dalszy ciąg cytatu był oczywisty. A zważmy, że odnosi się on do rodu – pochodzenia. Miało to znaczenie w *Quo vadis* (podwójne: bezpośrednio – jako komplement dla Plaucjuszów i pośrednio – jako oddanie czci słowiańskim protoplastom Ligii – tego znaczenia oczywiście nie przewiduje bohater, zakłada je jednak autor powieści). Miało znaczenie w *Ogniem i mieczem* – bowiem oddawało hołd pochodzeniu Heleny.

Z kolei Junona, choć żona Jowisza, nie była matroną pozbawioną emocji. I ta emocjonalność cechuje także Helenę (podobnie jak Potkańską z *Na marne*):

> Bo Helena, choć zahukana przez Kurcewiczową, choć żyjąca w sieroctwie, smutku i obawie, **była przecie Ukrainką o krwi ognistej**. Gdy tylko padły na nią ciepłe promienie miłości, zaraz zakwitła jak róża i do nowego, nie znanego rozbudziła się życia. W jej twarzy zabłysło szczęście, odwaga, a te porywy, walcząc ze wstydem dziewiczym, umalowały jej policzki w śliczne kolory różane[25].

Helena zakochuje się namiętnie i natychmiastowo. Już pierwszego wieczoru wchodzi w kontakt fizyczny z Janem (w czasie tańca) – przy tym pierwszy krok należy do niej:

> W zawrotach tańca długie jej warkocze omotały mu szyję, jakby dziewczyna chciała go przywiązać do siebie na zawsze. Nie wytrzymał tedy szlachcic, ale gdy zrozumiał, że nikt nie patrzy, pochylił się i z całej mocy pocałował jej słodkie usta[26].

24 H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, Warszawa 2007, s. 39.

25 Tenże, *Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 59 [podkreślenie moje – B. Sz.].

26 Tamże, s. 60.

Porównajmy to z zachowaniem Oleńki Billewiczówny (z punktu widzenia Warszawy będącej także kobietą Wschodu – bo mieszkanką Litwy). Zostaje ona „zapisana testamentem" Dziadunia Kmicicowi:

> W sercu czystym, właśnie dlatego, że jeszcze miłości nie zaznało, nosiła wielką gotowość do kochania[27].

Kmicic spełnia jej oczekiwania – od pierwszego momentu podoba się dziewczynie, jednak zachowuje ona taką powściągliwość, że Ewa Kosowska stwierdza wręcz:

> Jej zachowanie jest jak gdyby stymulowane wskazówkami z szesnastowiecznego modlitewnika dla kobiety[28].

Chwalebna pobożność Oleńki kontrastuje ze spontanicznością Heleny. Kiedy narzeczeni po kilku dniach udają się na kulig, Andrzej Kmicic zaczyna całować Oleńkę w saniach. Ta początkowo ulega jego namiętności, ale potem odbywa się następująca rozmowa:

> – Co my czynimy? To grzech! – szepnęła Oleńka.
> – Jaki tam grzech! Daj jeszcze grzeszyć.
> – **Już nie można. Mirtuny już niedaleko**[29].

Możemy zaobserwować wpływ normy obyczajowej – lęk przed tym, że ktoś pocałunki może zobaczyć. Helena Kurcewiczówna – szczera i spontaniczna – takich obaw nie wykazuje.

Kolejnym ważnym elementem opisu Heleny – wolnej córy stepu – jest sprawa podjętej przez nią próby samobójczej. Po zdobyciu Baru przez kozaków Kurcewiczówna (by uniknąć pohańbienia) rzuca się na nóż. Zwróćmy uwagę na sposób samobójstwa, jaki wybiera. Gest wbicia noża w pierś już od starożytności znamionował męski honor. Według przeprowadzonej przez Schmitta statystyki

27 Tegoż, *Potop*, t. 1, Warszawa 1972, s. 12.

28 E. Kosowska, *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu" Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990, s. 138.

29 H. Sienkiewicz, *Potop*, t. 1, s. 39 [podkr. moje – B. Sz.].

samobójstw (badacz zajmował się przypadkami targnięć na własne życie od średniowiecza do początków wieku XVI) ani jedna kobieta nie użyła noża[30]. Samobójstwo w kulturze chrześcijańskiej jest ciężkim grzechem (w czasach Sienkiewicza tych, którzy sami zadali sobie śmierć, ciągle chowano w niepoświęconej ziemi). A jednak Halszka grozi Bohunowi, że jeśli spróbuje przymusić ją do ślubu siłą – powtórzy swój gest. Ta „samobójcza determinacja" wiąże ją nie tylko z Potkańską, ale też z romantycznymi bohaterami dzieł należących do „szkoły ukraińskiej". Bowiem dla romantyka (wedle stwierdzenia Marii Janion):

> Samobójstwo [...] stawało się przede wszystkim jedynym sposobem manifestacji indywidualności jako wolności wyboru[31].

Trzecią Heleną jest opisana w humoresce *Ta trzecia* panna-wdowa Kołczanowska. Dziwny tytuł przysługuje bohaterce ze względu na to, że jej mąż umarł w czasie wesela (a więc przed nocą poślubną). Ponieważ opisywana postać pochodzi z humoreski (a i w niej jest bohaterką drugiego planu), więc oczywiście nie ma wagi takiej jak Potkańska i Kurcewiczówna. Jednak na jej przykładzie możemy zauważyć pewną stałość w opisie Helen Ukrainek. Pierwszym elementem jest w gruncie rzeczy mroczna opowieść o tragedii, jaka rozegrała się w czasie wesela. Po drugie – znowu z powodu urody:

> Co tam, że ona ma doskonałe rysy... Nic rysy! – ale to jest po prostu pomysł artystyczny! Arcydzieło jako rysunek, arcydzieło jako koloryt, arcydzieło jako sentyment. Greuze zmartwychwstałby na jej widok, a następnie powiesiłby się, że takie czupiradła malował[32].

Można zatem przyjąć, że kiedy w dziele Sienkiewicza pojawia się przepiękna Ukrainka – to zostaje ona nazwana Heleną. Dalej – urzeczony urodą Kołczanowskiej malarz Magórski (marzący o namalowaniu jej portretu) postanawia się do niej zbliżyć w przebraniu lirnika (by wykorzystać sentyment bohaterki do ojczystej ziemi). Nie sposób nie zauważyć żartobliwej aluzji do Zagłoby i jego ucieczki

30 J.-C. Schmitt, *Samobójstwo w średniowieczu*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład S. Cichowicz i J.M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 193.

31 M. Janion, *Romantyczny świadek egzystencji*, „Teksty" 1979, nr 3, s. 58.

32 H. Sienkiewicz, *Ta trzecia*, [w:] tegoż, *Ta trzecia i inne opowiadania*, Warszawa 1991, s. 160.

z Kurcewiczówną w przebraniu dziada lirnika właśnie. Choć nie mamy do czynienia z sytuacją miłosną, bohaterka wykazuje się (znaną nam już z opisów dwóch Helen) spontanicznością. Na wieść, że przyjaciółka przyprowadziła grajka:

> Radosny pisk rozlega się w przyległym pokoju, drzwi otwierają się nagle i wpada Hela, nieubrana, w gorsecie z rozpuszczonymi włosami.
>
> – Did! Ślepy did! Tu! W Warszawie!
>
> – Nie ślepy! Widzi! – woła pospiesznie Ewa, nie chcąc posuwać żartu za daleko[33].

W dziewiętnastowiecznej rzeczywistości pokazanie się w gorsecie jest całkowicie nieobyczajnym negliżem. Heleny to jednak nie piętnuje – bowiem ona kieruje się odruchem serca. Kiedy zaś dziad śpiewa dumkę, słucha jej ze wzruszeniem, „bo jest Ukrainką"[34]. Przy tym nie każda mieszkanka kraju nad Dniestrem jest taka jak ona:

> Co za różnica od tych Ukrainek, które przyjeżdżają do Warszawy na karnawał i w czasie kontredansa piłują tancerzów swoją tęsknotą po Ukrainie, a naprawdę, jak powiada jeden z moich znajomych: hakami by się nie dała żadna wyciągnąć z Warszawy i karnawału na swoją Ukrainę[35]!

Podsumujmy nasze rozważania. Trzy Heleny opisane przez Sienkiewicza (który nie znał Ukrainy i Ukrainek) są uosobieniem wyobrażeń, jakie miał pisarz – czytelnik dzieł ze „szkoły ukraińskiej". Przedstawione w nich Ukrainki są tak piękne, że wydają się przynależeć do mitu, tak spontaniczne, że gotowe są wystąpić przeciwko obyczajowi, i tak kochające, że nie sposób ich wzajem nie kochać.

Bibliografia

Antropologia śmierci. Myśl francuska, wybór i przeł. S. Cichowicz i J.M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993.

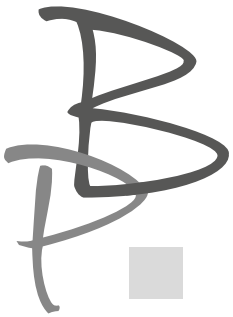
Bania E., *Wątki romansowe w debiucie powieściowym Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Henryk Sienkiewicz twórca i obywatel*, red. W. Hendzel i Z. Piasecki, Opole 2002.

33 Tamże, s. 167.

34 Tamże, s. 171.

35 Tamże, s. 171.

Bujnicki T., *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968.
Cooper J.C., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 1998.
Hahn W., *„Szalona" Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1947, t. 37.
Janion M., *Romantyczny świadek egzystencji*, „Teksty" 1979, nr 3.
Jedlicki J., *Błędne koło 1832–1864*, Warszawa 2008.
Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
Kosowska E., *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu" Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990.
Ludorowski L., *Portret inicjalny heroiny w powieściach historycznych H. Sienkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny" 1992, nr 6.
Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: z kim i przeciw komu?, koncepcja i red. nauk. T. Bujnicki i J. Axer, Warszawa 2007.
Sienkiewicz H., *Listy z podróży do Ameryki*, [w:] tegoż, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 42, Warszawa 1950.
Sienkiewicz H., *Na marne*, [w:] tegoż, *Nowele młodzieńcze*, Warszawa 1949.
Sienkiewicz H., *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1972.
Sienkiewicz H., *Potop*, Warszawa 1972.
Sienkiewicz H., *Quo vadis*, Warszawa 2007
Sienkiewicz H., *Ta trzecia*, [w:] tegoż, *Ta trzecia i inne opowiadania*, Warszawa 1991.
Sienkiewicz żywy, red. W. Günter, Londyn 1969.
Sztachelska J., *Czar i zaklęcie Sienkiewicza*, Białystok 2003.
Tretiak J., *Henryk Sienkiewicz*, „Przewodnik Naukowy i Literacki (Dodatek miesięczny do Gazety Lwowskiej)" 1880.
Walska J., *Uniwersytet w Dorpacie. Z dziejów studentów polskich za granicą* „Medyk Białostocki" 2010, nr 86.
Wirtemberska M., *Malwina czyli domyślność serca*, oprac. i wstęp W. Billip, Warszawa 1958.
W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX wieku, red. L. Ludorowski, Lublin 1984.



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.748
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Katarzyna Czech*
Uniwersytet Warszawski, Polska / University of Warsaw, Poland
ORCID: 0000-0002-3174-6353

Narracje wspólnotowe współczesnej literatury narodowej i młodej poezji zaangażowanej wobec romantyzmu

Community narratives of Contemporary National Literature and Young Activist Poetry in the view of Romanticism

Abstract: Romanticism still plays a vital role in Polish social parlance. It has different manifestations—as one of the layers of culture, a paradigm, a cultural and literary tradition, or a cultural code that conditions mutual understanding within the Polish community. As such, it is a necessary point of reference for contemporary community narratives, especially in poetry dedicated to social issues. Such a diagnosis concerns the contemporary national literature, which became more resonant after 2010, and uses Romantic tropes and traces affirmatively (Bagłajewski 2015, Nowaczewski 2015, Czardybon 2018, Czech 2019). The Romantic set of stereotypical figures of 'Polishness,' functioning in a phantasmatic or spectral way, is also deconstructed by poets belonging to the so-called new engaged poetry (Kaczmarski and Koronkiewicz 2016). The presence of Romantic influences in these poetic dictions is not uniform; it is usually mediated as poets do not refer to the epoch's intertexts explicitly and often simplify and shallow their content. Such conceptualization of relations between Romanticism and the latest poetry goes beyond the popular dichotomous division into the mocking and epigone literature (Piwińska 1973).

Keywords: Polish literature, 19th-century culture, Romanticism, narratology, literary studies.

* Katarzyna Czech – mgr, studentka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, autorka m.in. artykułu *Poeta – strażnik narodowego mitu. Romantyczny wiktymizm poezji smoleńskiej* (2020).

Romantyzm jako tradycja źródłowa dla polskiego paradygmatu wspólnotowego

Tradycja romantyczna pełni w polskiej kulturze funkcję źródłowego dyskursu wspólnotowego. Jego kształtowanie przypadało na czas XIX-wiecznego procesu powstawania nowoczesnych narodów i państw narodowych w całej Europie. Postać tego dyskursu na polskim gruncie została przy tym ściśle zdeterminowana kontekstem historycznym.

W sytuacji zaborów kluczowe dla społeczeństwa stało się uprawomocnienie istnienia wspólnoty narodowej, mimo braku własnych, nadrzędnych struktur politycznych. Na takie potrzeby odpowiadały rozwijane przez cały wiek XIX etniczno-językowa[1] i kulturalistyczna[2] teoria narodu, które stały się w myśleniu o „polskości" koncepcjami dominującymi.

Również ze względu na brak instytucjonalnych, państwowych platform kulturotwórczych, jednym z najważniejszych mediów tożsamościo- i wspólnototwórczych stała się narodowa sztuka, a w szczególny sposób literatura, interpretowana przez romantyków za Maurycym Mochnackim jako ekspresja „istoty narodu"[3]. Krytyk literacki i teoretyk romantyzmu wskazywał na kluczową rolę literatury narodowej w procesie nabywania przez wspólnotę narodową samoświadomości. „Uznanie się [narodu – K.C.] w jestestwie swoim" stanowiło z kolei konieczny warunek obsadzenia wspólnoty narodowej w roli podmiotu historii.

Romantyczna koncepcja narodu była rozwijana także w dyskursie poetyckim, przede wszystkim emigracyjnej poezji wieszczej Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego. Dyskurs wieszczy w znaczący sposób przyczynił się do stworzenia wspólnotowego języka i systemu symbolicznego koniecznego dla uznania pozapolitycznego wymiaru egzystencji narodu, kierowanego nadrzędną misją dziejową, w której centrum stała idea odzyskania niepodległości. Romantyczna koncepcja narodu jako wspólnoty o charakterze

1 W odróżnieniu od koncepcji historyczno-politycznej, zgodnie z którą narody konstytuują się przez więzi polityczno-państwowe, etniczno-językowa koncepcja narodu za podstawę wspólnoty narodowej przyjmowała prepolityczny lud jako grupę cechującą się więziami o charakterze irracjonalnym; zob. A. Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm*, Kraków 2009.

2 Andrzej Walicki klasyfikuje w ten sposób romantyczną koncepcję narodu, wywiedzioną przede wszystkim z pism Maurycego Mochnackiego, który definiuje naród jako wspólnotę tradycji duchowej oraz podzielanych, narodowych zadań, pojmowanych w kategoriach dziejowej misji; tamże.

3 „To wyrażenie ducha, to wyciągnienie myśli spólnej na jaśnię, ta ogólna masa wszystkich razem wyobrażeń i pojęć cechujących narodu istotę, stanowią literaturę tego narodu"; M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, red. Z. Skibiński, Łódź 1985, s. 66.

duchowym ulegała przy tym postępującej spirytualizacji, na skutek wpisywania jej przez poetów-wieszczów w historiozoficzne systemy religijne i mistyczne.

Romantyczny zbiór wyobrażeń dotyczących istoty polskiego „ducha" i polskiego sposobu egzystencji wypracowany na gruncie literackim złożył się na specyficzny kod kulturowy, warunkujący porozumienie i identyfikację w obrębie polskiego społeczeństwa, na które w epoce składała się szlachta i ziemiaństwo oraz formująca się wówczas inteligencja. Skoncentrowany na wartościach tyrtejskich i martyrologiczno-mesjańskich nabrał cech „charyzmatu narodowego"[4], który wymaga obrony i wierności, a przy tym stanowi kod powszechnie rozpoznawalny dla członków wspólnoty i umożliwiający im porozumienie między sobą. W toku historii powracał on regularnie w sytuacji realnego lub symbolicznego zagrożenia zbiorowej tożsamości, dostarczając literackiego języka do mówienia o aktualnych sprawach wspólnoty. Stało się tak między innymi w poezji katastroficznej i wojennej, poezji strajkowej, literaturze Drugiej Wielkiej Emigracji, wreszcie w poezji smoleńskiej[5]. Romantyczny intertekst był każdorazowo dostosowywany do aktualnych, partykularnych potrzeb, niejednokrotnie ulegając przy tym wypłyceniu.

Jego obecność również w kontekstach najnowszych świadczy na korzyść postawionej w 2017 roku przez Tomasza Platę tezy o tym, że „romantyzm w Polsce […] pozostaje głównym językiem publicznym, najważniejszym kodem naszej kultury"[6]. Poczynione przez Platę spostrzeżenia dotyczące nadrzędnej roli romantycznych fantazmatów w narracjach dotyczących kondycji polskiego społeczeństwa i polityki po 1989 roku prowokują pytanie o ich obecność oraz kształt w najnowszej literaturze, a w szczególny sposób – w zaangażowanej w sprawy wspólnoty poezji.

Jako fundacyjny dla polskiej wspólnoty narodowej zbiór wyobrażeń i symboliczno-retorycznych schematów – romantyczny kod kulturowy okazuje się koniecznym punktem odniesienia dla współczesnych projektów poetyckich

4 M. Janion, *Romantyzm blaknący*, „Dialog" 1993, nr 1–2, s. 150; [za:] T. Plata, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2017, s. 9.

5 D. Dąbrowska, *Romantyzm i wojna. Interpretacja historii w polskiej literaturze o tematyce okupacyjnej*, Szczecin 1991; D. Dąbrowska, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce w latach 1980–1990*, Szczecin 1998; M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni: formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012; *Romantyzm drugiej wielkiej emigracji*, red. Ż. Nalewajk, Warszawa 2012; A. Bagłajewski, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015.

6 T. Plata, *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2017, s. 31.

zainteresowanych sprawami społecznymi i zaangażowanych w projektowanie form wspólnotowości.

Do romantycznych kalek i tropów w sposób afirmatywny odnoszą się poeci tzw. współczesnej literatury narodowej (m.in. Jarosław Marek Rymkiewicz, Przemysław Dakowicz, Wojciech Wencel)[7], przetwarzając je i dostosowując do bieżących potrzeb. Próby dekonstrukcji romantycznych fantazmatów, ujawniających się często w postaci widmowej – jako „obowiązkowa" część polskiej narracji wspólnotowej – są widoczne w dykcji formacji nazywanej młodą poezją zaangażowaną (m.in. Konrad Góra, Szczepan Kopyt, Tomasz Bąk, Ilona Witkowska)[8].

Teoretyczne i porządkujące pytanie o formy, w jakich romantyzm uobecnia się współcześnie, a także o adekwatny w takim kontekście model ujęcia romantyzmu pozostaje koniecznym punktem wyjścia dla szczegółowych studiów nad fenomenami kultury i literatury. Dopiero przegląd dostępnych perspektyw badawczych dotyczących romantycznych wpływów na współczesną kulturę i literaturę otworzy pole krytycznego namysłu nad hipotezą o silnej obecności romantycznych figur w polskim imaginarium społecznym[9]. Operacjonalizacja „romantyzmu" w badaniach nad zjawiskami współczesnymi – jako tradycji czy paradygmatu[10], kodu kulturowego albo „metajęzyka" danej grupy – nie jest niewinna i niesie za sobą istotne poznawczo konsekwencje.

Mając to na uwadze, proponuję postawić pytanie o samą kategorię romantyzmu i możliwe modele badania romantycznych wpływów, aby następnie

7 Zob. P. Dakowicz, *O literaturze polskiej w wieku dwudziestym pierwszym*, [w:] tegoż, *Obcowanie: manifesty i eseje*, Warszawa 2014, s. 11–25; A. Bagłajewski, *Czy istnieje romantyzm smoleński?*, [w:] tegoż, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015; M. Czardybon, *Rzeczpospolita wzniosła. Zarys ekonomii resentymentalnej (o pisarstwie Jarosława Marka Rymkiewicza, Wojciecha Wencla i Przemysława Dakowicza)*, „Ruch Literacki" 2018, t. 59, nr 2 (347), s. 213–228.

8 Zob. P. Kaczmarski i M. Koronkiewicz, *Zebrało się śliny*, Stronie Śląskie 2016; P. Kaczmarski, *Wysoka łączliwość: szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018; M. Koronkiewicz, *Rozszczelnianie wyobraźni. O poezji tendencyjnej*, [w:] *Prognoza niepogody: literatura polska w* XXI *wieku*, red. M. Jakubowiak i S. Kloska, Wołowiec 2020, s. 106–117; P. Kaczmarski, *Jakieś dziwne przeczucie, jak przed świata końcem. Argumenty za nową cezurą*, „Wielogłos" 2020, nr 1 (43), s. 101–116.

9 Termin używany przez Charlesa Taylora na oznaczenie wyobrażeń, które mają zdolność nadawania sensu indywidualnemu i zbiorowemu istnieniu oraz działaniom społecznym; C. Taylor, Źródła podmiotowosci: narodziny tożsamości nowoczesnej, red. T. Gadacz, tłum. M. Gruszczynski, 2012, s. 37–47; zob. też B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne*, Warszawa 1994.

10 Na potrzebę klaryfikacji takich terminów zwraca uwagę Danuta Dąbrowska; D. Dąbrowska, *Wprowadzenie*, [w:] *Romantyzm użytkowy: długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, red. E. Szczepan i D. Dąbrowska, Szczecin 2014, s. 7–15.

odnieść je do wymienionych współczesnych zjawisk poetyckich. Taka perspektywa ma pozwolić rozpoznać nie tylko przestrzenie i formy obecności romantycznego kodu kulturowego, lecz także roboczo wskazać próby przekroczenia osadzonego na nim – i w tym sensie romantycznego – patriotyczno-tyrtejskiego projektu wspólnoty narodowej na rzecz wizji zbiorowości, która byłaby „dostatecznie silną, by jednostka znajdowała w niej oparcie, i zarazem dostatecznie otwartą, by mogli do niej wejść rozmaici odmieńcy”[11].

Zmierzch i powroty paradygmatu

Przełom 1989 roku w perspektywie „powrotu do normalności” ustrojowej oraz towarzyszącej mu głośnej tezy Francisa Fukuyamy o „końcu historii”[12] związanym z powszechnym usankcjonowaniem w zachodnich społeczeństwach liberalnej demokracji umożliwił w polskiej literaturze odejście od etosu wieszcza osadzonego na moralnym imperatywie zaangażowania w sprawy narodu.

Degradacji społecznego znaczenia poezji[13] towarzyszyło przekonanie o zaniku jednolitych dykcji wspólnotowych, zwłaszcza patriotyczno-tyrtejskiego kodu romantyzmu. Diagnoza ta, powtarzana przez Marię Janion w latach dziewięćdziesiątych kilkakrotnie[14], dotyczyła paradygmatu romantycznego, skupionego wokół „wartości duchowych zbiorowości, takich jak ojczyzna, niepodległość, polskość narodu, solidarność narodowa”[15]. Kategorię paradygmatu Janion definiowała za Thomasem Kuhnem[16] jako określoną wizję świata oraz warunki jej konstytucji, czyli możliwości i metody poznawcze determinujące jej wytworzenie. Paradygmat romantyczny jako „pewien wszechogarniający styl – koncepcja i praktyka kultury” miał dominować na polskim gruncie od

11 P. Czapliński, *Romantyczny zombieland. O książce Tomasza Platy „Pośmiertne życie romantyzmu”* [preprint], 2018, s. 10, tinyurl.com/bp57-cze-1 [dostęp: 8.03.2022].

12 F. Fukuyama, *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń i M. Wichrowski, Kraków 2009.

13 Zob. E. Winiecka, *Bilans literatury polskiej 1918–2018*, „Tekstualia” 2019, nr 1 (56), s. 223–228.

14 M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] tejże, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 2018; zob. taż, *Pożegnanie z romantyzmem?*, wywiad przeprowadzony przez Andrzeja Bernata, „Nowe Książki” 1991, nr 6; taż, *Rozmowa 63 z Marią Janion o… przemocy romantycznej*, wywiad przeprowadzony przez Piotra Mucharskiego i Katarzynę Janowską, *Rozmowy na koniec wieku* [wideo], 1999, tinyurl.com/bp57-cze-2 [dostęp: 8.03.2022].

15 Taż, *Zmierzch paradygmatu…*, s. 6.

16 Zob. T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromecka, Warszawa 2020.

zaborów aż do przełomu 1989 roku[17]. Pełnił rolę budulca zbiorowej, narodowej tożsamości. Jego zmierzch prowadzić więc musiał do „kryzysu tradycyjnej formy patriotyzmu i zmącenia odczucia tożsamości narodowej"[18].

Głośna teza dotycząca „zmierzchu paradygmatu" była już niejednokrotnie modyfikowana, również przez samą autorkę. Rozpoznanie to nie równało się w ujęciu Janion z całkowitym odrzuceniem romantycznego spadku, ale miało raczej zapowiadać przesunięcie punktu ciężkości z romantycznej tradycji wolnościowej na egzystencjalną. Podczas gdy romantyzm wolnościowy w warunkach liberalnej demokracji zdawał się tracić na aktualności, to wartości romantyzmu egzystencji miały gwałtownie na niej zyskiwać[19].

W wydanej w 2006 roku *Niesamowitej Słowiańszczyźnie*[20] pojawia się już natomiast wyraźna rewizja tezy o bezpowrotnej erozji kulturowego kodu patriotyczno-tyrtejskiego. Janion analizuje romantyczne toposy strukturyzujące społeczną wyobraźnię – dotyczące między innymi relacji polsko-rosyjskich oraz wyobrażeń antysemickich – oraz „postromantyczną retorykę" organizującą debatę na temat najnowszych wydarzeń historycznych, takich jak włączenie Polski w struktury Unii Europejskiej, śmierć Jana Pawła II, także „tak zwana polityka historyczna" Prawa i Sprawiedliwości. Najnowszym wymienianym przez badaczkę w wypowiedziach publicystycznych kontekstem pozostaje katastrofa smoleńska z 2010 roku, wskazywana jako moment „wybuchu mesjanizmu w religii smoleńskiej"[21]. Tego typu aktywacje romantycznego zbioru tożsamościowych stereotypów Janion proponuje widzieć jako rodzaj wynaturzenia i ważny symptom aktualnego kryzysu kultury. Kryzys ten wiąże z „poczuciem zawieszenia, ale i wydziedziczenia, wykluczenia"[22], z którym zmaga się zwłaszcza młode pokolenie Polaków, a które ujawnia się poprzez liczne, także literackie,

17 M. Janion, *Zmierzch paradygmatu...*, s. 9.

18 M. Janion, *Wobec końca wieku*, [w:] *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, s. 24.

19 Romantyczna filozofia egzystencji, najpełniej przedstawiona w napisanym wspólnie przez Marię Janion oraz Marię Żmigrodzką tomie *Romantyzm i egzystencja*, została ujęta jako projekt umożliwiający ustanowienie nowoczesnej, indywidualnej podmiotowości, niepodporządkowanej żadnemu zawłaszczającemu językowi wspólnoty i nakazowi działania na jej rzecz; zob. M. Janion i M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja: fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004.

20 M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków 2006.

21 M. Gąsior, *Maria Janion: Wierzący w zamach pod Smoleńskiem uprawiają popmesjanizm*, „na:Temat" [online], 9 lutego 2013, tinyurl.com/bp57-cze-3 [dostęp: 6.06.2019].

22 M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna...*, s. 309.

deklaracje „pożegnania z Polską”[23]. Trwanie zawłaszczających publiczny język kalek romantycznego patriotyzmu sprawia, zdaniem autorki, że w polskiej kulturze brakuje przestrzeni dla takiego sporu o polską tożsamość społeczną, który mógłby być prowadzony w kategoriach innych niż stereotypowe, pararomantyczne symbole tyrtejskie i narodowe.

Jednocześnie jednak to właśnie romantyzm nobilituje Janion do roli „podstawowego paradygmatu czasów nowożytnych” w polskiej kulturze, a nawet „uniwersalnej formuły kultury”[24]. Siłę symboliczną estetyczno-ideowej formacji romantyzmu Janion tłumaczy jej zdolnością do problematyzacji różnych form niewoli, a także urefleksyjnienia ambiwalentnej kondycji człowieka współczesnego, dzięki której może pełnić funkcję uniwersalnego języka emancypacji. Wyróżniona przez autorkę podstawowa antynomia romantyzmu – pomiędzy obejmującą to, co ponadindywidualne „doktryną kosmosu” a podporządkowaną żywiołowi indywiduacji „doktryną buntu” – uwzględnia „wszystkie niebezpieczeństwa położenia moralnego człowieka w erze nowożytnej”[25] i tłumaczy oraz motywuje współczesną żywotność romantycznego intertekstu.

W podobny sposób kulturotwórczą „siłę fatalną” polskiego romantyzmu ujęła Marta Piwińska, badając wpływ tej tradycji w krytyce i literaturze do lat siedemdziesiątych. Analogicznie do Janion, Piwińska podkreśla, że narodziny romantyzmu zbiegły się w czasie z powstawaniem nowoczesnego społeczeństwa. Warto przy tym podkreślić, że proces ten wykracza poza epokę romantyczną, w której rodził się dopiero ruch narodowościowy postulujący demokratyzację społeczeństwa i włączenie do niego ogółu klas i grup społecznych[26]. Towarzyszące mu okoliczności historyczne i socjo-polityczne, związane z zaborami, a następnie historią wojenną, przyczyniły się z kolei do przeobrażenia romantycznego stylu kultury w polską „mowę mityczną”, organizującą społeczną świadomość i warunki przynależności do polskiej wspólnoty.

Z tego powodu tradycja romantyczna okazała się koniecznym punktem odniesienia dla wszystkich pisarzy eksplorujących możliwość oparcia

23 Taż, *Rozstać się z Polską?*, [w:] *Niesamowita słowiańszczyzna...*, s. 303–337.

24 Taż, *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, [w:] *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 21–42.

25 Tamże, s. 41.

26 M. Handelsman, *Rozwój narodowości nowoczesnej*, red. T. Łepkowski, Warszawa 1973.

centralnych problemów polskiej wspólnotowości – takich jak zagadnienie wolności, buntu, patriotyzmu i zbiorowej tożsamości – na innych, „konkurencyjnych" tradycjach[27].

Piwińska zidentyfikowała romantyzm jako metajęzyk wspólnoty, „za pomocą którego każdy Polak może wejść w obszar wspólnoty i porozumieć się z drugim, pod warunkiem, że spełni zadania w owym języku wyrażone jako informacje"[28]. Jego zawłaszczające działanie prowadzi jednak do ambiwalencji, którą badaczka tłumaczy dowartościowaniem w ramach tego dyskursu kategorii wolności. Dążenie do wolności, konceptualizowane jako obowiązkowe jednocześnie w wymiarze zbiorowym i jednostkowym, okazuje się bowiem wewnętrznie sprzeczne i prowadzi do poczucia rozdarcia i tragizmu. Paralelnie wobec wyróżnionej przez Janion „doktryny buntu" i „doktryny kosmosu", Piwińska wydziela więc „terror ideału [patriotyzmu], który zamienił się w terror formy polskiej" oraz „bunt przeciw wszelkim terrorom"[29] jako dwie, komplementarne jakości „legendy romantycznej".

Obie te perspektywy badawcze odnoszą się do romantyzmu w perspektywie „długiego trwania", wychodząc daleko poza materiał XIX-wieczny. Zarówno kategoria paradygmatu, jak i mitu czy metajęzyka romantyzmu odnosi się więc raczej do romantycznych wpływów, przetworzeń, powikłań i nawiązań do treści powstałych w epoce, niż do tekstów źródłowych.

Czasami rozdziałowi na kulturę samego romantyzmu, rozumianego ściśle jako prąd kulturowy o zasięgu ograniczonym w czasie, oraz postromantyzmu, obejmującego wszystkie fenomeny wykraczające poza epokę, towarzyszy wartościowanie obu zjawisk. Dzieje się tak w ujęciu Marcina Króla, który rozdziela romantyzm „wysoki" – niewykraczający poza datę graniczną powstania styczniowego – oraz romantyzm „niski", nazywany też postromantyzmem lub postromantyzmem usługowym[30]. Terminy te służą negatywnej ocenie przekształceń,

27 Piwińska wymienia ogólnoeuropejski klasycyzm i tradycję śródziemnomorską, tradycje racjonalistyczne i uniwersalistyczne utożsamiane z myślą renesansową, oświeceniową i pozytywistyczną oraz tradycję barokową jako możliwe alternatywne fundamenty dla polskiego kanonu kulturowego, które jednak zostały zawłaszczone przez romantyzm i czytane przez „romantyczne soczewki"; M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973.

28 Tamże, s. 37.

29 Tamże, s. 104.

30 M. Król, *Romantyzm, piekło i niebo Polaków*, Warszawa 1998; M. Król, *Romantyzm wysoki i postromantyzm usługowy*, „Res Publica Nowa" 1998, nr 7–8, s. 19–25.

którym ulegały i ulegają nadal romantyczne idee, dostosowywane do partykularnych potrzeb wspólnoty narodowej i ujawniające się w „niskich" – politycznych, społecznych i popkulturowych – rejestrach[31].

Tego typu diachroniczna perspektywa jest możliwa zarówno w kontekście kategorii romantycznego paradygmatu i kodu kulturowego, jak i tradycji. Tę ostatnią należy przy tym rozumieć zgodnie z podejściem podmiotowym, które Jerzy Szacki zdefiniował jako „tę część [dziedzictwa – K.C.], która w pewien szczególny sposób zostaje włączona do współczesności"[32]. Nie odbywa się to w sposób neutralny, ale „przechwytywane" z przeszłości treści są traktowane jako źródło wartości i podlegają ocenie oraz przekształceniom. W związku z tym dwie pierwsze kategorie wydają się bardziej użyteczne do celów niniejszej pracy, są bowiem szersze i pojemniejsze niż kategoria „tradycji", w tym przypadku literackiej, która w wąskim rozumieniu obejmuje „zbiór konwencji, wobec których dzieła współczesne powinny się określić"[33].

Tymczasem paradygmat jest terminem z innego porządku, ponieważ ma także znaczenie poznawcze. To znaczy, że określa nie tylko styl ekspresji, lecz także jej warunki oraz to, co może być jej przedmiotem. Romantyzm pełni na polskim gruncie funkcję nie tylko intertekstu literackiego (czy artystycznego), lecz także, a może przede wszystkim – kulturowego. W toku historii romantyczny zbiór konwencji i wzorów literackich oraz kulturowych – czyli tradycja – uległ bowiem naturalizacji i społecznej internalizacji, czy, jak wykazała Piwińska, mityzacji. W konsekwencji romantyczny kod kulturowy – rozumiany jako zbiór schematów językowych oraz symboli i figur

31 Podobną silną hierarchizację stosuje także, nawiązując notabene do Króla, Agata Bielik-Robson. W jej ujęciu jednak romantyzm „niski" obejmuje nie tylko zjawiska postromantyczne, lecz także powstałą w epoce twórczość o charakterze „patriotyczno-użytkowym". Romantyzm „wysoki" oznacza natomiast tradycję romantyzmu europejskiego – przede wszystkim brytyjskiego skoncentrowanego na indywiduacji i anarchizującym poszukiwaniom duchowym. Samą kategorię postromantyzmu autorka stosuje przy tym w znaczeniu pozytywnym, na określenie postawy wyrastającej z romantyzmu „wysokiego"; zob. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność: pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000; tejże, *Romantyzm, niedokończony projekt*, Kraków 2008.

32 J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971, s. 149; Szacki odróżnia „podmiotowe" rozumienie „tradycji" od podejścia „czynnościowego" (w centrum zainteresowania stoi proces transmisji społecznej, z pokolenia na pokolenie) oraz „przedmiotowego" (w centrum uwagi stoi to, jakie dobra i w jaki sposób są przekazywane).

33 J. Sławiński, [hasło:] *Tradycja literacka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński et al., Wrocław 1998, s. 585.

imaginarium – jest wciąż silnie obecny jako dyskursywny budulec polskiego mitu tożsamościowego[34], narzucając mu ramy patriotyczno-tyrtejskiego paradygmatu romantycznego.

Taka optyka zasadnie tłumaczy, dlaczego długiemu procesowi rozstawania się z romantyzmem w polskiej literaturze towarzyszyło „rozprawianie się" z niemożliwą do zignorowania presją „legendy romantycznej"[35].

Magdalena Rabizo-Birek, autorka monografii poświęconej obecności romantyzmu w literaturze współczesnej, tj. pisanej po 1989 roku, konkluduje niejednoznacznie:

> […] nie ma zmierzchu paradygmatu, w tym sensie, że jego „widma" i „ślady" są nadal obecne w myśleniu Polaków, znajdują wyraz w programach politycznych i wystąpieniach polityków, literaturze, sporach krytycznych, filozofii. […] Z drugiej strony zmierzch paradygmatu romantycznego jest faktem, a krytyczna wiwisekcja […] kompleksu martyrologiczno-ojczyźnianego być może już się dokonała"[36].

Kategorią „obecności" romantyzmu, widoczną w tytule pracy Rabizo-Birek, posługuje się także Arkadiusz Bagłajewski[37], podkreślając, że współcześnie sięganie do literackiej tradycji romantycznej ma każdorazowo charakter interpretacji, a często także przywołania fantomowego, implicytnego, odnoszącego się do romantycznych tropów zakorzenionych już w kulturze pod postacią stereotypów. Z tego powodu autor deklaruje, że w odniesieniu do zjawisk postromantycznych możliwe jest pisanie jedynie w liczbie mnogiej, o różnych romantyzmach, uobecnianych w rozmaitych formach i celach.

34 Zob. np. T. Plata, *Pośmiertne życie romantyzmu…*, dz. cyt.

35 O niegasnącej żywotności tematu świadczą liczne publikacje poświęcone obecności romantycznych intertekstów w literaturze XX i XXI wieku. Tylko po 2010 roku ukazały się opracowania autorskie, m.in. monografia Magdaleny Rabizo-Birek oraz zbiór szkiców Arkadiusza Bagłajewskiego, zob. M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni: formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012; A. Bagłajewski, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015; oraz zbiory pokonferencyjne, takie jak: M. Piechota, M. Janoszka, O. Kalarus, *Dziedzictwo romantyczne: o (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej*, Katowice 2013; D. Dąbrowska i E. Szczepan, *Romantyzm użytkowy: długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej*, Szczecin 2014; K. Papiorkowska-Dymet i J. Stożek, *(Bez)kres romantyzmu: nowoczesność w romantyzmie – romantyzm w nowoczesności*, Kraków 2018.

36 M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni…*, s. 133.

37 A. Bagłajewski, *Obecność romantyzmu…*, dz. cyt.

Dostosowywane do partykularnych potrzeb wzorce ulegają uproszczeniu i spłyceniu. Współczesne „użycia" romantycznej retoryki, także w literaturze, mogą okazywać się więc „parodią powtarzanego wzorca", stanowiąc nie jego repetycję, a przebudowę, nierzadko rażąco upraszczającą.

Właśnie szczególnie w kontekście społecznym kod romantyczny – w rozmaitych wariancjach – funkcjonuje jako „silny". Jego regularne powroty Rabizo-Birek proponuje rozumieć jako przesunięcia w obrębie warstwowego modelu kultury, opisanego przez Jerzego Święcha[38]. Jeśli spojrzeć na kulturę zgodnie z takim modelem – jako na splot różnych paradygmatów – romantyzm pozostaje jedną z dostępnych możliwości, przywoływanych w określonych sytuacjach i w zależności od bieżących potrzeb.

Rabizo-Birek podkreśla przy tym konieczność pytania o warunki ożywiania danego – w tym przypadku romantycznego – paradygmatu. Co ważne, należą do nich zarówno konteksty historyczne i polityczno-społeczne, jak i indywidualne wybory oraz uwarunkowania konkretnych twórców, które dużo trudniej poddają się analizie.

Istotną wskazówkę w tym zakresie, dotyczącą interferencji romantyzmu i postmodernizmu oraz zjawisk najnowszych, stanowi postawiona przez Michała Kuziaka teza, że „być może współczesne powroty do romantyzmu świadczą jednak o poszukiwaniu mocniejszych formuł projektów i tożsamości"[39]. Spostrzeżenie to proponuję uzupełnić o rozpoznanie, że jedną z przestrzeni takich poszukiwań w drugim dziesięcioleciu XXI wieku jest skupiona na sprawach wspólnoty poezja.

Przypuszczenie dotyczące udziału romantycznego kodu kulturowego we współczesnych próbach konceptualizowania symbolicznych i tekstowych „miejsc" zakorzenienia indywidualnej i zbiorowej tożsamości wydaje się intuicyjne zwłaszcza w odniesieniu do pozytywnej obecności (post)romantycznego języka w poezji reagującej na katastrofę smoleńską oraz szerszej formacji „współczesnej literatury narodowej". Prowokuje natomiast istotne pytanie badawcze w odniesieniu do zaangażowanych formacji poetyckich odmiennych ideowo,

38 Zdaniem badacza trzy odmienne modele kultury – warstwowy, ewolucyjny i rewolucyjny – współistnieją ze sobą i mogą służyć do opisania odmiennych kulturowych fenomenów; J. Święch, *Nowoczesność: szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 2006.

39 M. Kuziak, *Romantyzm w lustrze...*, [w:] *Romantyzm w lustrze postmodernizmu: i odwrotnie*, red. W. Hamerski, S. Rzepski i M. Kuziak, Warszawa 2014, s. 20.

dla których poetycko rozpoznane pytanie o możliwą formę współczesnej wspólnotowości pozostaje jednym z kluczowych problemów, a które nie uobecniają tak silnie i afirmatywnie kodu romantycznego, wykraczając poza ramy romantycznego paradygmatu.

Poza epigonów: dwie Polski współczesnej literatury narodowej

Opracowując model możliwych relacji z romantyzmem w twórczości pisarzy zaangażowanych twórczo w refleksję na temat formy polskiej wspólnoty i jej przeformułowanie, Piwińska wyróżniła literaturę i krytykę szyderczą wobec tej tradycji, którą można przeciwstawić literaturze romantycznych epigonów. Podział taki opierałby się na rozpoznaniu dychotomicznej możliwości usytuowania się twórcy wobec tradycji – poprzez uznanie koniecznej kulturowej ciągłości w jej ramach lub też próbę radykalnego zerwania z dotychczasowymi wzorcami (antykulturalny bunt). Jednocześnie autorka zaznaczała istnienie w polskiej literaturze zjawiska „uzależnienia przez negację", wskazując, że rozbijanie stereotypowych romantycznych polskich masek czy Gombrowiczowskich „gąb" musi odbywać się w ścisłym odniesieniu do romantycznego źródła[40].

Zachowując taki model podziału jako umowny punkt wyjścia dla rozpoznania stosunku do romantyzmu w najnowszej poezji, w roli współczesnych kontynuatorów tradycji romantycznej obsadzić można twórców tzw. współczesnej literatury narodowej[41].

Nasilenie romantycznych fascynacji związanych z nią twórców skorelowane jest z kontekstem historyczno-politycznym. Katalizatorem „zwrotu romantycznego" stała się w ich twórczości katastrofa smoleńska, prowokując do podjęcia symbolicznej, historiozoficznej pracy interpretacyjnej w kluczu

40 M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*…, dz. cyt.

41 Kategoria ta wywodzi się z eseju-manifestu Przemysława Dakowicza, w którym autor postulował stworzenie nurtu „współczesnej literatury narodowej". Termin Dakowicza na oznaczenie osobnej, skupionej wokół kategorii patriotyzmu i tradycyjnych wzorów polskości, formacji poetyckiej stosuje Marcin Czardybon, zaliczając do niej m.in. Przemysława Dakowicza, Wojciecha Wencla, Jarosława Marka Rymkiewicza; P. Dakowicz, *O literaturze polskiej w wieku dwudziestym pierwszym*, [w:] *Obcowanie: manifesty i eseje*, Warszawa 2014, s. 11–25; M. Czardybon, *Rzeczpospolita wzniosła. Zarys ekonomii resentymentalnej (o pisarstwie Jarosława Marka Rymkiewicza, Wojciecha Wencla i Przemysława Dakowicza)*, „Ruch Literacki" 2018, t. LIX, nr 2 (347), s. 213–228; zob. też: M. Czardybon, *Przenajświętsza. Strategie sakralizacji wspólnoty narodowej w literaturze polskiej XXI wieku [PhD thesis]*, Warszawa 2020.

patriotyczno-mesjańskim[42]. W literaturze przedmiotu pojawiają się różne, zazwyczaj trójkowe zestawienia poetów, dla których katastrofa smoleńska stała się momentem przełomowym: Wencel, Misiewicz, Koehler[43] albo Dakowicz[44]; Rymkiewicz, Wencel, Dakowicz[45]; również w towarzystwie Koehlera i Polkowskiego (w kontekście jego tomu *Głosy*)[46] – zwykle z zastrzeżeniem o arbitralności takiego wyboru i możliwości rozszerzenia tego środowiskowego panteonu o inne nazwiska.

Za protoplastę tej formacji uznać wypada Jarosława Marka Rymkiewicza, który jest autorem dwóch liryków bezpośrednio związanych z tragedią z 10 kwietnia 2010 roku – *Do Jarosława Kaczyńskiego* oraz *Krew*[47]. W tym samym roku ukazał się zbiór jego *Wierszy politycznych*[48], pisanych w różnych momentach twórczej biografii – utwór otwierający tomik pochodzi z 1955 roku, utwory zamykające zbiór powstały w roku jego wydania. Taki kontekst wierszy smoleńskich Rymkiewicza każe myśleć o nich nie tylko jako o doraźnych, okolicznościowych utworach agitacyjnych o wyraźnie publicystycznym charakterze, lecz także jako koniecznej kontynuacji narodowego projektu tożsamościowego, konstruowanego przez autora na przestrzeni całej twórczości.

Poeta czerpie z pokładów tradycji, zwłaszcza romantycznej. W wierszu *Do Jarosława Kaczyńskiego* dramatyczną diagnozę stanu polskiego społeczeństwa

42 Zob. np. M. Kobielska, *Teatr wspomnień i opera łez! (K. Jasztal). Poezja smoleńska – rozpoznania wstępne*, „Polisemia" 2011, nr 1; A. Bagłajewski, *Czy istnieje romantyzm smoleński?*, [w:] tenże, *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015; Z. Sala, *Chwilowe zawieszenie wątpliwości. „Antologia smoleńska. 96 wierszy" jako poetyckie świadectwo traumy*, [w:] *Doświadczenia negatywne w poezji polskiej XXI wieku*, red. T. Dalasiński i K. Muca, Toruń 2017, s. 88–133; K. Czech, *Romantyczne wzorce patriotyzmu i pamięci w poezji smoleńskiej*, [w:] *Etyka a patriotyzm*, red. R. Strzelecki i A.J. Mickiewicz, Toruń 2019, s. 81–112; K. Czech, *Poeta – strażnik narodowego mitu. Romantyczny wiktymizm poezji smoleńskiej*, „Czas Kultury" 2020, nr 2, s. 130–136.

43 A. Bagłajewski, dz. cyt.

44 A. Nowaczewski, *Czarna skrzynka zwana poezją. Trzej poeci wobec katastrofy smoleńskiej*, [w:] *Nowa poezja polska wobec tradycji*, red. S. Buryła i M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa 2015.

45 M. Czardybon, *Rzeczpospolita wzniosła. Zarys ekonomii resentymentalnej (o pisarstwie Jarosława Marka Rymkiewicza, Wojciecha Wencla i Przemysława Dakowicza)*, „Ruch Literacki" 2018, nr 2(347).

46 Z. Jazienicki, *It's over and over again*, „Mały Format" [online], 9.2018, tinyurl.com/bp57-cze-4 [dostęp: 25.05.2019].

47 J.M. Rymkiewicz, *Do Jarosława Kaczyńskiego*, 2010; J.M. Rymkiewicz, *Krew*, [w:] *Pastuszek Chełmońskiego*, Warszawa 2013, s. 35.

48 J.M. Rymkiewicz, *Wiersze polityczne*, Warszawa 2010.

buduje na intertekście sceny salonowej z III części *Dziadów*[49] oraz niedokończonego dramatu Mickiewicza *Jakub Jasiński albo dwie Polski*[50]. Podmiot liryczny tekstu kalkuje binarny podział społeczeństwa z Mickiewiczowskiego Salonu Warszawskiego i nakłada go na współczesnych Polaków, konstruując wspólnotową tożsamość jako rozpękniętą na „dwie Polski", między którymi, jak wyjaśnia autor w dyskursywnym posłowiu, porozumienie „owszem, jest możliwe – przy pomocy kija"[51].

Centralną kategorią mitologii wspólnotowej rozwijanej przez Rymkiewicza pozostaje naród. Napięcie pomiędzy dwiema wizjami Polski wpisuje się w szerszą strategię budowania autentyczności narodu opartą na opozycji swój-obcy. Jak wskazuje Leszek Koczanowicz, w wierszu *Do Jarosława Kaczyńskiego* konceptualizacja ta realizuje się poprzez połączenie „wątków egzystencjalnych z agitacją polityczną"[52].

Zdaniem autora Rymkiewicz dokonuje „egzystencjalnej redukcji" narodu do istnienia biologicznego, kosztem konkretnego, realnego życia konkretnych, realnych ludzi. W takim ujęciu Polska nie jest agregatem jednostek, ale osobnym bytem, obdarzonym atrybutami życia biologicznego i jako taka w sposób totalny pochłania istniejące w jej granicach osoby. Co więcej, jej trwanie warunkowane jest gotowością na śmierć. Tylko taka, „wieziona na lawecie" Polska może być niezależna od zewnętrznych wpływów. Ciągłość narodu jawi się w takim świetle nie jako wynik spójności kulturowej, ale coś esencjalnego, niezależnego od niej. Wizja „polskości" jako siły totalnej, zagarniającej pojedynczą egzystencję, wpisuje się skądinąd w romantyczny etos patriotyczno-tyrtejski z jego gotowością przekroczenia jednostkowego, romantycznego indywidualizmu na rzecz dobra Ojczyzny. Zgodnie z interpretacją Koczanowicza poeta stawia jednak krok dalej, traktując jednostkowy byt należących do wspólnoty ludzi jako co najwyżej „figurę nagiego życia", emanację narodu[53].

49 A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, [w:] tenże, *Dzieła*, red. S. Pigoń, Warszawa 1955, t. 3.

50 Tenże, *Jakub Jasiński, czyli dwie Polski* [fragment], [w:] tenże, *Dzieła. Utwory dramatyczne*, red. S. Pigoń, tłum. A. Górski, Warszawa 1955, t. 3, s. 419–440.

51 J.M. Rymkiewicz, *Czego uczy nas Adam Mickiewicz*, [w:] tegoż, *Wiersze polityczne*, s. 54.

52 L. Koczanowicz, *Post-komunizm a kulturowe wojny*, „Teksty Drugie" 2010, nr 5(125), s. 14.

53 Koczanowicz korzysta z Agambenowskiej teorii „nagiego życia", aby wyjaśnić, w jaki sposób u Rymkiewicza realizuje się „egzystencjalne istnienie narodu" jako wspólnoty, w której wyrażają się jednostkowe losy; L. Koczanowicz, dz. cyt., s. 16.

Koczanowicz pomija jednak ważną w wierszu Rymkiewicza kwestię roli podmiotu lirycznego, który autokreuje się na silny podmiot, stojący ponad wspólnotą narodową i obiera funkcję jej przewodnika oraz dziejowego interpretatora, którego obowiązkiem jest także wzywanie do działania, kiedy to konieczne. W masce guślarza powtarza obrzęd dziadów – wspólnota jest bowiem „coś winna" partykularnym zmarłym poprzednikom ze względu na ich indywidualne zasługi i poświęcenie. Dodatkowo, postać Jakuba Jasińskiego, która w odczytaniu Koczanowicza ma być jedynie „emanacją narodu", wstaje przecież nie z symbolicznego narodowego grobu, ale z „książki Mickiewicza"[54]. Rymkiewicz nie odwołuje się więc li tylko do warstwy historycznej, ale zapośrednicza ją literacko.

Tradycja romantyczna, będąca w jego ujęciu częścią „wiecznego teraz" o tyle, o ile twórcze repetycje są warunkiem parania się sztuką, pełni u Rymkiewicza funkcję „soczewki" skupiającej szczególne determinanty „polskości", konceptualizowanej jako pewna szczególna kondycja egzystencjalna, czy – jak pisze w kontekście tetralogii[55] Marcin Czardybon – modus życia[56]. Oznacza to, że „polskość" nie ma charakteru przymiotnikowego, ale orzecznikowy i determinuje powstanie wspólnoty narodowej jako wspólnoty istnieniowych interesów[57]. Jako jej podstawową „jakość" Rymkiewicz wskazuje wolność, wywodzoną z idei polskiej wolności szlacheckiej, której figurą jest jednak Samuel Zborowski, a więc postać zapośredniczona w romantycznym dramacie Juliusza Słowackiego.

Retoryczna siła projektu Rymkiewicza bierze się z polemicznego stosunku do koncepcji romantyka. Posługując się romantyczną z proweniencji topiką krwi i ofiary w imię wolności osobistej oraz narodowej, dokonuje jednocześnie

54 J.M. Rymkiewicz, *Do Jarosława Kaczyńskiego*, dz. cyt.

55 W jej skład wchodzą: J.M. Rymkiewicz, *Wieszanie*, Warszawa 2007; J.M. Rymkiewicz, *Kinderszenen*, Warszawa 2008; J.M. Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010; J.M. Rymkiewicz, *Reytan: upadek Polski*, Warszawa 2013. Niektórzy badacze zaliczają do „pentalogii polskiej" także wcześniejszy tekst: J.M. Rymkiewicz, *Wielki książę, z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, Warszawa 1983.

56 M. Czardybon, *Przenajświętsza. Strategie sakralizacji wspólnoty narodowej w literaturze polskiej XXI wieku [PhD thesis]*, dz. cyt.; zob. też M. Czardybon, *Przenajświętsza. Szkic o sakralizacji wspólnoty narodowej w literaturze polskiej XXI wieku*, „Teksty Drugie" 2021, nr 3, s. 94–113.

57 Zob. M. Czardybon, *Przenajświętsza. Strategie sakralizacji wspólnoty narodowej w literaturze polskiej XXI wieku [PhD thesis]*, dz. cyt.

znaczącego przesunięcia. Pominięta zostaje kluczowa u Słowackiego perspektywa ogólnoludzkiego dążenia do Nowego Jeruzalem. Znika perspektywa duchowa, a w jej miejsce podstawiona zostaje optyka nacjocentryczna. Jak wskazuje Czardybon, sakralizacja wspólnoty narodowej dokonuje się poprzez podstawienie w miejsce Absolutu (obecnego u Słowackiego) – Polski jako uwarunkowania polskiego, narodowego istnienia doczesnego.

Zbliżony do Rymkiewiczowskiego sposób czerpania z tradycji romantycznej, traktowanej jako metajęzyk polskiej wspólnoty, stanowi postulat eseju-manifestu Przemysława Dakowicza, zatytułowanego *O literaturze polskiej w wieku dwudziestym pierwszym*[58]. Stylizując się na współczesnego Mochnackiego, autor postuluje powstanie nowej polskiej literatury narodowej, której zadaniem byłoby przywrócenie ładu aksjologicznego i wskazanie drogi wyjścia ze „stanu utraty tożsamości historycznej i kulturowej"[59], spowodowanego z jednej strony wykorzeniającą polityką komunistyczną, z drugiej – oddziaływaniem dążącej do homogeniczności i nihilistycznej wspólnoty europejskiej oraz paradygmatu postmodernistycznego. Receptą na problemy z rozchwianą, pozbawioną oparcia w silnej, mocarstwowej narracji historyczno-kulturowej polską tożsamością miałoby być wypracowanie nowego języka, jednocześnie oryginalnego i zakorzenionego w tradycji. Zrozumienie teraźniejszości ma być możliwe przez pryzmat przeszłych kodów kulturowych, ze szczególnym uwzględnieniem romantyzmu, zwłaszcza romantycznej topiki martyrologicznej i etosu wieszcza z jego społecznymi zobowiązaniami.

W przypadku współczesnej literatury narodowej do aktywacji romantycznej warstwy kulturowej dochodzi więc w kontekście problemów wspólnotowych – metajęzyk romantyzmu organizuje dyskurs nacjo- i patriocentryczny, w który poezja wymienionych autorów się włącza. Jego uobecnianie nie ogranicza się jednak do wiernej czy biernej rekonstrukcji romantycznych toposów i idei. Autorzy współczesnej literatury narodowej odnoszą się do nich pozytywnie, przekraczając jednak oraz zniekształcając wydźwięk tekstu źródłowego.

Wizja „dwóch Polsk", wywiedziona z tekstu Mickiewicza, opiera się na paraleli pomiędzy sytuacją społeczno-polityczną Polski w wieku XIX i współcześnie. Zmiana kontekstu prowadzić jednak musi do transfiguracji znaczeń romantycznej

58 P. Dakowicz, *O literaturze polskiej w wieku dwudziestym pierwszym*, dz. cyt.

59 Tamże, s. 17.

topiki – figura polskiej niewinnej ofiary znaczy inaczej w pismach wieszczów, tworzonych w sytuacji politycznego niebytu państwa polskiego i aktualnej opresji zaborców, a inaczej w odnoszących się do współczesnej Ukrainy[60] czy śmierci polskich urzędników państwowych pod Smoleńskiem w tekstach Wencla[61].

W transponujących idee mesjańskie wierszach, takich jak *Czterdzieści i cztery*[62] czy *In hora mortis*[63], romantyczna inspiracja historiozoficzna udosławnia się w podejrzanej etycznie wizji wyższości Polaków jako „narodu wybranego", dla którego zasadą istnienia staje się zasada tanatyczna[64]. Ofiara narodu naznaczonego śmiercią nie usensownia się jednak na planie metafizycznym jako ofiara zbawcza, ale jest wciąż i wciąż powtarzana na zasadzie błędnego koła.

Tego typu wizje współczesnej polskiej kondycji są możliwe pod warunkiem nałożenia realiów wieku XIX na współczesność. W wyniku takiej operacji powstaje symboliczny palimpsest, który – w intencji poetów – prowadzić ma do odsłonięcia „prawdy" o rzeczywistości. Niezbędnym elementem takiej paraleli jest także odnowienie poczucia zagrożenia, zarówno zewnętrznego (u Wencla ciągle „mroźny wiatr ze wschodnich kresów wciąż nam wieje w plecy"[65]), jak i wewnętrznego („dwie Polski" to Polska patriotów i zdrajców, którzy jej zagrażają).

Kod kulturowy romantyzmu służy w dykcji współczesnej literatury narodowej wykreowaniu wizji homogenicznej i ekskluzywnej wspólnoty, której granice pokrywają się z granicami państwa narodowego, lub nawet więcej – z linią społecznej „wierności" wobec paradygmatu romantycznego, a raczej opartych na nim stereotypów polskości. W tym sensie trudno mówić o stosunku tej formacji wobec romantyzmu jako prostej relacji epigońskiej. Romantyczna rekwizytornia pełni w niej funkcję nie tyle nietwórczego powtórzenia, co retorycznej strategii

60 Co w trakcie pracy nad tym manuskryptem nabrało jeszcze donioślejszego znaczenia.

61 Zob. np. W. Wencel, *In hora mortis*, [w:] *De profundis*, Kraków 2010, s. 33; tenże, *Zatruta studnia*, [w:] tamże, s. 28.

62 Tenże, *Czterdzieści i cztery*, [w:] *De profundis*, s. 34.

63 Tenże, *In hora mortis*, dz. cyt.

64 Wiersz wzbudził sprzeciw w pierwszych jego odbiorcach, którzy postawę problematyzowaną w utworze nazywali „nekrofilskim chorym pasywizmem", „przyznaniem wszystkich wartości zwłokom" albo „święceniem śmierci"; B. Keff, *Death lovers*, „korporacja ha!art [online]", b.d., tinyurl.com/bp57-cze-5 [dostęp: 8.03.2022]; A. Bielik-Robson, *Polski tryumf Tanatosa*, „Krytyka Polityczna" 2010 [online], tinyurl.com/bp57-cze-6 [dostęp: 8.03.2022]; A. Horubała, *Żeby Polska była sexy i inne szkice polemiczne*, Warszawa 2011, s. 203.

65 W. Wencel, *In hora mortis*, dz. cyt.

kreacji nacjo-centrycznego mitu tożsamościowego, w którym naród pozostaje dramatycznie rozdarty wewnętrznie.

Jeśli przyjąć warstwowy model kultury, dychotomia epigoni-szydercy okazuje się nieaktualna, zakłada bowiem centralną rolę tradycji, wobec której sytuują się twórcy. Tymczasem współcześni poeci narodowi traktują źródłowe konwencje romantyczne raczej jako narzędzia niż wzorce. Siła romantycznego kodu kulturowego wynika z odgrywanej przez niego roli metajęzyka wspólnoty – dopiero w takiej, przetworzonej formie ujawnia się jej żywotność.

Podobnie jak w przypadku afirmatywnych odniesień romantycznych w ramach współczesnej literatury narodowej, przedmiotem współczesnego „szyderstwa" stają się nie wzorce i konwencje wywodzone bezpośrednio z tekstów romantycznych, ale zapośredniczone w nich fantazmaty obecne w postaci metajęzyka wspólnoty.

Poza szyderców: „druga Polska" albo „Polski mniejsze" młodej poezji zaangażowanej

O sile oddziaływania wywodzonych z romantyzmu figur wspólnotowego mitu świadczy ich obecność także w dykcjach zaangażowanych lewicowo i krytycznych wobec narracji nacjo-centrycznej. Kiedy w 2009 roku Igor Stokfiszewski postulował poetycki „zwrot polityczny"[66], który miał wiązać się z zerwaniem z ponowoczesnym paradygmatem indywidualistycznym na rzecz nowego, uniwersalnego paradygmatu wspólnotowego, podkreślał konieczność odejścia od wpływów romantycznych. „Romantyzm" opisywał przy tym jako „jedyny paradygmat, który przejść może przez wyborcze sito naszej wspólnoty" (s. 45), a więc rodzaj ideologii podstawowej czy „naturalnej" dla polskiego imaginarium zbiorowego, pozostającej głównym źródłem narracji tożsamościowej. Wzięty w cudzysłów „romantyzm" oznaczał też w jego projekcie nie romantyczną tradycję literacką, ale zestaw stereotypowych figur ufundowanych na romantycznym kodzie kulturowym, których jednak Stokfiszewski szczegółowo nie omawiał.

Postulatywny gest krytyka zapoczątkował literaturoznawcze rozpoznania dotyczące intensyfikacji zaangażowanej dykcji poetyckiej reprezentującej

66 I. Stokfiszewski, *Poezja uników*, „Gazeta Wyborcza" 2007; I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

lewicowy i antykapitalistyczny światopogląd, formułującej osobny nurt literacki. Jako reprezentanci takiej tendencji wymieniani są najczęściej Szczepan Kopyt oraz Konrad Góra, do których dołączani są najczęściej, w różnych układach: Kamila Janiak, Kira Pietrek, Tomasz Bąk i Ilona Witkowska[67]. Kopyt oraz Góra stoją w roli patronów opisywanej tendencji, a ich twórczość bywa określana jako „symboliczny początek narracji o nowej polskiej poezji zaangażowanej"[68].

Charakterystyczne dla przedstawicieli młodej poezji zaangażowanej zainteresowanie wielogłosowością pola społecznego i łamaniem obowiązujących wewnątrz niego hierarchii łączy się z poszukiwaniem egalitarnych, otwartych i nie-narodowych form wspólnoty. Rozpoznanie i zakwestionowanie dominujących figur wspólnotowego imaginarium społecznego to konieczny punkt wyjścia dla takiego projektu. W pewnej mierze okazuje się to praca związana z dekonstrukcją (post)romantycznych stereotypów, które rządzą narracją współczesnej literatury narodowej. Widma romantyzmu są więc w tej twórczości uobecniane jako element obowiązującego i fundującego społeczno-polityczny *status quo* kodu kulturowego.

Granice projektowanych w tej twórczości rozdziałów pomiędzy „swoimi" i „obcymi" nakładają się na dynamikę podziałów klasowych i ekonomiczno-społecznych, związanych z dystrybucją władzy symbolicznej oraz możliwości reprezentacji. Zainteresowaniu tym, co „kruche, niestabilne i prekarne"[69] towarzyszy chęć użyczenia dyskursywnych możliwości – oddania głosu – wszystkim, którzy w rzeczywistości społeczno-politycznej są ich pozbawieni. Tomasz Plata, pisząc o przejściu od języka ekonomii do zainteresowania egzystencją, która miała objawiać się w ambicjach obrony wykluczonych w szeroko pojętej myśli lewicy, wpisuje logikę takiego dyskursu w orbitę wpływów romantycznego

67 P. Kaczmarski i M. Koronkiewicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Zebrało się śliny*, red. P. Kaczmarski i M. Koronkiewicz, Stronie Śląskie 2016; A.S. Mastalski, *Polityczność wiersza? Kilka słów o wersyfikacji jako formie komunikacji w poezji zaangażowanej lewicowo*, „Wielogłos" 2018, nr 36, s. 85–108; A. Łaszczuk, *Zwierzęce zaangażowanie najnowszej poezji polskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, nr 1, s. 81–96; P. Kaczmarski, *Jakieś dziwne przeczucie, jak przed świata końcem. Argumenty za nową cezurą*, „Wielogłos" 2020, nr 1 (43), s. 101–116; M. Koronkiewicz, *Rozszczelnianie wyobraźni. O poezji tendencyjnej*, dz. cyt.; R. Nycz, *Zaangażowani i niezrozumiali. Kilka uwag o młodej polskiej poezji współczesnej*, „Teksty Drugie" 2020, nr 5, s. 14–25.

68 P. Kaczmarski i M. Koronkiewicz, *Góra i Kopyt – wspólne punkty odniesienia*, [w:] *Zebrało się śliny*, s. 57.

69 P. Kaczmarski, *Jakieś dziwne przeczucie, jak przed świata końcem. Argumenty za nową cezurą…*, s. 112.

myślenia o wspólnocie. Figura wykluczonego odpowiada romantycznej figurze ofiary, będąc jednak wynikiem znacznego przesunięcia symbolicznego[70].

Problematyzowana w młodej poezji zaangażowanej kategoria ofiary nie ma wymiaru zbawczego, traci też inherentnie narodowy – polski – charakter. Zwłaszcza w wierszach o charakterze komemoratywnym na plan pierwszy wybija się jednak potrzeba odpowiedniej identyfikacji współczesnych ofiar, której towarzyszy romantyczny gest ich uświęcenia.

Wyodrębniana w ten sposób wspólnota-ofiara składa się z przedstawicieli marginalizowanych grup, między innymi mniejszości seksualnych (np. Szymon Domagała-Jakuć, *Orlando (noc długich strzelb)*[71]), ofiar niezależnych od nich procesów i wydarzeń społeczno-politycznych, takich jak kryzys uchodźczy (np. Bąk, *Multikino zaprasza na seans nienawiści*[72], Witkowska, *Kółko graniaste*[73]) i wojna domowa w Syrii (Kopyt, *#kobane*[74], Bąk, *Aleppo*[75]), ofiar kapitalistycznego porządku społeczno-ekonomicznego i globalnej recesji (np. Kopyt, *kryzys*[76]; Bąk, *Bailout*[77]), a także pracowników wyzyskiwanych w systemie kapitalistycznej produkcji (*Nie* Konrada Góry).

Mimo że poświęcenie życia w imię dobra zbiorowości nie należy w tej dykcji do imperatywów warunkujących zbiorową tożsamość i sankcjonujących przynależność do wspólnoty, ofiara pozostaje figurą wartościowaną dodatnio.

Globalnie wyobrażana wspólnota ofiar przekracza ograniczenia geograficzne i etniczne, co skutkuje zarówno zdaniem sprawy z własnej uprzywilejowanej pozycji podmiotu wypowiadającego się z perspektywy zachodniocentrycznej[78], jak i próbą upłynnienia granic pomiędzy mitem zachodnioeuropejskiej wspólnoty „wolnego świata" w opozycji do peryferyjnych regionów.

70 T. Plata, *Ofiara wykluczonego*, [w:] *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2017, s. 63–109.

71 S. Domagała-Jakuć, *Orlando (noc długich strzelb)*, [w:] *Zebrało się śliny...*, s. 115.

72 T. Bąk, *Multikino zaprasza na seans nienawiści*, [w:] tegoż, *[beep] generation*, Poznań 2016, s. 62–65.

73 I. Witkowska, *Kółko graniaste*, [w:] tejże, *Lucyfer zwycięża*, Kraków 2017, s. 37.

74 S. Kopyt, *#kobane*, [w:] tegoż, *Zabic*, Poznań 2016, s. 8–9.

75 T. Bąk, *Aleppo*, [w:] tegoż, *Utylizacja. Pęta miast*, Poznań 2018, s. 54–55.

76 S. Kopyt, *Kryzys*, [w:] tegoż, *Buch*, muz. S. Kopyt, P. Kowalski, Poznań 2011, s. 29–30.

77 T. Bąk, *Bailout*, Poznań 2019.

78 Taki rozdział podkreśla np. Ilona Witkowska w wierszu poświęconym kryzysowi uchodźczemu: „my się tu śmiejemy, oni tam umierają"; I. Witkowska, *Kółko graniaste*, [w:] *Lucyfer zwycięża*, Kraków 2017, s. 37.

W kategoriach Rymkiewiczowskiej interpretacji Mickiewiczowskiego salonu dykcja młodej poezji zaangażowanej odpowiadałaby „drugiej Polsce", niezainteresowanej nacjo-centryczną, zakorzenioną w patriotyczno-tyrtejskim paradygmacie romantycznym narracją, która podlega w ich twórczości dekonstrukcji.

„Polska patriotów" w ujęciu Tomasza Bąka przybiera postać „Wielkiej Polski", przeciwstawianej „Polskom mniejszym", z którymi sympatyzuje sam poeta[79]. Pisana ironicznie wielkimi literami „Wielka Polska" zostaje odsłonięta jako produkt nowoczesnego rynku idei, światopoglądowa fasada, za którą nie kryją się autentyczne, duchowe wartości[80].

Wielkie Słowa zapożyczone z romantycznego kodu kulturowego – „Polska, Prawda, Protest i Wolność/ Wiara, Solidarność, Literatura i Godło […]"[81] – stanowią przedmiot kpiny, która nie uderza bezpośrednio w tradycję romantyczną, ale odnosi się do języków w niej zapośredniczonych, związanych z retoryką NSZZ „Solidarność" i protestów lat osiemdziesiątych. Powtarzane w oderwaniu od historycznych kontekstów składają się na bełkotliwy zbiór haseł, ujawniając desemantyzację i dezaktualizację opartego na nich metajęzyka wspólnoty, funkcjonującego na prawach zawłaszczającego nawyku wyobraźni.

Tymczasem sama kategoria „narodu" niemal wcale nie pojawia się w tekstach młodych zaangażowanych poetów. Nie stanowi w każdym razie pozytywnego punktu odniesienia dla wizji wspólnoty i jest zastępowana terminami politycznymi, jak „państwo" albo po prostu „Polska" lub, najmocniej spośród tych trzech nacechowany emocjonalnie, „kraj" (w znaczeniu ojczyzny, której jednak nie można zdradzić, skoro „nigdy nie prosiłem jej o chodzenie"[82]). Relacja ze wspólnotą państwową jawi się więc jako rodzaj koniecznego uwikłania, a nie duchowy związek. Rozpoznanie przypadkowości przynależności

79 T. Bąk, *Do utylizacji*, [w:] *Utylizacja: pęta miast*, Poznań 2018, s. 62–68.

80 „Wasza Wielka Polska/ jest jak ten smutny pan z miasta/ […]/ który z oddali być może wygląda jak husarz,/ ale jego skrzydło jest wykonane z poliestru/ i ma nadruk KREDYTY CHWILÓWKI"; tamże, s. 63.

81 T. Bąk, *Anemometr*, [w:] *Kanada*, Poznań 2012, s. 21.

82 T. Bąk, *Space Oddity, czyli Ostatni zajazd na kontynencie europejskim*, [w:] *Utylizacja: pęta miast*, Poznań 2018, s. 37.

narodowej, podkreślane np. w *Tekście na zamówienie* Konrada Góry[83], w którym „Polska i brak Polski okazują się ekwiwalentne"[84], prowadzi do buntu przeciwko naturalizującym ten typ relacji fantazmatom.

Do takich zdaje się należeć w tekstach Góry „państwo zmarłych"[85], które można odczytać jako zaprzeczenie romantycznej idei narodu jako wspólnoty żywych i zmarłych. Patriotyczno-tyrtejska narracja historyczna otaczająca kultem polskich zmarłych, a w szczególny sposób ofiary poświęcające życie za ojczyznę jako „świętych przodków", ulega u Góry specyficznemu odwróceniu – przez Wrocław, lokalną Polskę Góry, przepływa „Odra, która podchodzi do gardła krwią ziemi, Sowietów i Niemców", a „z braku Żydów i granic wszędzie / Wygasłe wojny toczy się o macice"[86]. Tak opisywane państwo staje się więc sceną kolejnych społeczno-politycznych sporów, które skutkują stawianiem kolejnych linii społecznej demarkacji oraz warunków partycypacji i wykluczenia ze wspólnoty.

W narracji młodej poezji zaangażowanej sama przynależność do grupy wynikająca z urodzenia nie jest wystarczającą implikacją do oparcia na takim związku wspólnoty – a w ten właśnie sposób w dykcji współczesnej literatury narodowej wyobrażana jest kategoria narodu, opierającego się na romantycznej idei łączności pokoleń.

W tym sensie obecna w młodej zaangażowanej poezji dekonstrukcja figur nacjo-centrycznej, zakotwiczonej w języku romantycznym, idei wspólnoty narodowej ma znamiona zmiany paradygmatycznej. Rejestrując anomalie, takie jak potrzeba włączenia w ramy wspólnoty nie tylko rozmaitych – kulturowych, etnicznych, religijnych Innych – lecz także nie-ludzkich istot, poczynając od zwierząt, wskazuje na konieczność przesunięcia w obrębie paradygmatu wspólnotowego.

83 Poeta opatruje wiersz, który składa się z dwóch zwrotek zakończonych paralelnymi sformułowaniami, odpowiednio: „to Polska" i „to brak Polski" (np.: koniec pierwszej strofy „Jeż i dwoje małych, to w pełni Polska.", początek kolejnej: Jeż i dwoje małych, to w pełni brak Polski.) takim przypisem: „Uwaga techniczna dla ewentualnego translatora: w wypadku tłumaczenia tego tekstu na dowolny język, proszę o przekład terminów «Polska» i «brak Polski» na ekwiwalent miejscowy; np. w wypadku tłumaczenia na szwedzki jako «Szwecja», «brak Szwecji». Tybetańczykom, Kurdom, Baskom itd., bezpaństwowcom, anarchistom, itd., pozostawiam wolny wybór"; K. Góra, *Tekst na zamówienie*, [w:] *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*, Wrocław 2008, s. 41.

84 P. Kaczmarski, *„A ty jesteś ich". Wzajemność i zobowiązania u Konrada Góry*, [w:] *Fort Legnica, Port Wroclaw, Stacja Literatura: 25-lecie Biura Literackiego*, red. Z. Sala, Kraków 2020, s. 268.

85 Zob. np. K. Góra, „ ", [w:] *Kalendarz majów*, Stronie Śląskie 2019, s. 21.

86 K. Góra, *Wrocław*, [w:] *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*, Wrocław 2008, s. 7.

Jednocześnie prowadzące do niego strategie literackie młodej poezji zaangażowanej nie mają charakteru buntu antyromantycznego, nie można więc nazwać ich „szyderczymi", w znaczeniu zaproponowanym przez Piwińską. Bezpośredni intertekst romantyczny jest w nich nieobecny, a jego widmowe formy nie są centralne. Punktem odniesienia dla podejmowanych wątków wspólnotowych okazuje się nie romantyzm jako tradycja literacka i kulturowa, ale oparty na niej metajęzyk wspólnoty – polska „mowa mityczna"[87] – żywotny zarówno w języku politycznym i medialnym, jak i literackim, które z kolei odbijają zróżnicowane formy społecznego imaginarium Polaków.

Podsumowanie

Romantyzm pozostaje dotąd źródłem metajęzyka wspólnoty narodowej, żywego nie tylko literacko, lecz także w rejestrach społeczno-politycznych. Literackie oddziaływanie paradygmatu romantycznego jako kulturowego fundamentu polskiej wspólnoty narodowej ujawnia się między innymi w odnoszącej się do niego afirmatywnie narracji współczesnej literatury narodowej Jarosława Marka Rymkiewicza, Przemysława Dakowicza i Wojciecha Wencla. Jako negatywny punkt odniesienia w postaci koniecznego do przekroczenia „terroru formy polskiej" jest uobecniany także w dykcjach młodej poezji zaangażowanej, między innymi u Tomasza Bąka, Konrada Góry, Szczepana Kopyta czy Ilony Witkowskiej.

Paradygmat romantyczny funkcjonuje współcześnie jako rama obejmująca wyinterpretowane z romantycznej tradycji artystycznej i ideowej wzorce, odnoszące się nie tylko do modeli artystycznych, lecz także schematów interpretacyjnych, warunkujących rozumienie rzeczywistości społeczno-politycznej i dziejowej oraz ideały osobowe, porządkujące wizję idealnej wspólnoty (narodowej) i jej wzorcowych członków.

Paradygmat romantyczny pozostaje przy tym jedną z dostępnych warstw kultury, zachowując szczególne, uprzywilejowane znaczenie w kontekstach wspólnotowych, w których w toku historii i procesu historycznoliterackiego był zwykle aktywowany. Podobnie stało się także w przypadku formacji współczesnej literatury narodowej, poszukującej w romantycznym kodzie patriotyczno-tyrtejskim oparcia dla zbiorowej tożsamości w czasach „płynnej rzeczywistości". Zgodnie z warstwowym modelem kultury, a także uznaniem

87 M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydercy*…, s. 37.

wielowątkowego charakteru nowoczesności narodziny nowego paradygmatu nie oznaczają nigdy całkowitego pogrzebania poprzedniego – nawet po przesileniu i anachronizacji jego dotychczas podstawowej, formy.

O trwaniu „przemocy mitycznej" romantyzmu świadczy natomiast przesączanie się jego wzorców do rozmaitych, również nie-narodowych, narracji wspólnotowych, w postaci obowiązkowego, podstawowego w tym kontekście kodu kulturowego, który wymaga zanegowania i dekonstrukcji, aby możliwe było wykroczenie poza projekt narodowy, rozpoznawany jako ograniczający i ekskluzywny – co widać na przykładzie twórczości młodej poezji zaangażowanej.

Z tak ujętych relacji romantyzmu i najnowszej poezji wyłania się obraz skomplikowany, wykraczający poza zaproponowany przez Piwińską podział na kontynuatorów oraz szyderców, ponieważ romantyczna tradycja literacka *sensu stricto* przestała być dla tego typu literatury problemem centralnym. Ujęcie oddziaływania romantyzmu w kategoriach „długiego trwania", a więc przy założeniu również literackiej ciągłości romantycznych wpływów, ustąpić musi tym samym miejsca problematyzowaniu form obecności różnych romantyzmów, tak, jak pisał o tym Arkadiusz Bagłajewski[88]. Ujęcie romantyzmu w liczbie mnogiej pozwala dowartościować znaczenie interpretacji, sumujących się w romantyczny kod kulturowy, rozumiany jako zestaw figur i tropów oraz językowych i symbolicznych schematów funkcjonujących już w oderwaniu od XIX-wiecznego źródła.

Jako taki romantyzm zdaje się tracić na aktualności w roli potencjalnego języka emancypacji, zwłaszcza w kontekście wspólnotowym. Uobecniany w postaci narodowej „mowy mitycznej" staje się dyskursem zawłaszczającym myślenie o „polskości", a ta w rezultacie przestaje być możliwą, inkluzywną i przedkładającą metafizykę ponad politykę – duchową – formułą egzystencji, którą z „romantyzmu wysokiego" wywodził w takich kategoriach Marcin Król[89].

W dykcji współczesnej literatury narodowej perspektywa taka ustępuje, przyjmując terminologię Króla, postromantycznemu projektowi zbiorowemu, zgodnie z którym „polskość" wyobrażana jest raczej jako zespół cech w sposób konieczny warunkujący przynależność do wspólnoty narodowej

88 A. Bagłajewski, *Obecność romantyzmu…*, dz. cyt.

89 Zob. M. Król, *Romantyzm, piekło i niebo Polaków…*, dz. cyt.

konceptualizowanej jako homogeniczna etnicznie, religijnie, językowo i światopoglądowo, podzielająca także teleologiczną wizję narodowych dziejów.

Literackim strategiom jej konsolidacji towarzyszy przy tym, paradoksalnie, antagonistyczna retoryka, włączana także w interferencje z językiem bieżących sporów politycznych. Wyraźne wydzielanie „swoich" i „obcych" jest natomiast legitymizowane językowymi i symbolicznymi kalkami pochodzącymi z romantycznego paradygmatu patriotyczno-tyrtejskiego, który na skutek takiego zastosowania staje się językiem wewnętrznych podziałów – pomiędzy „dwiema Polskami".

Tak kształtowana literacka wizja homogenicznego narodu wpływa na sposób, w jaki najnowsza, zaangażowana w sprawy zbiorowości poezja problematyzuje kategorię „wspólnoty" w ogóle. Z jednej strony, żywotność postromantycznej narracji nacjo-centrycznej prowadzi do odrzucenia kategorii „narodu" w twórczości formacji młodej zaangażowanej poezji, z drugiej – nie pozwala na zupełne zignorowanie romantycznego metajęzyka wspólnoty.

Niezależnie od przyjętej terminologii i modelu recepcji romantyzmu, we współczesnej polskiej poezji podejmującej wątki wspólnotowe aktywacje i aktualizacje romantycznego paradygmatu, a także polemiki z nim odnoszą się nie do wielogłosowych i wielowymiarowych wątków tradycji epoki romantycznej, ale do nabudowanego na nich romantycznego kodu kulturowego. Zwiększając tym samym stopień zapośredniczenia, stają się interpretacją interpretacji i prowadzą do przesuwania romantycznego paradygmatu raczej w przestrzeń wspólnotowego mitu niż ciągłości tradycji.

Bibliografia

Baczko B., *Wyobrażenia społeczne*, Warszawa 1994.

Bagłajewski A., *Obecność romantyzmu*, Lublin 2015.

Bąk T., *Kanada*, Poznań 2012.

Bąk T., *Utylizacja. Pęta miast*, Poznań 2018.

Bąk T., *Bailout*, Poznań 2019.

(Bez)kres romantyzmu: nowoczesność w romantyzmie – romantyzm w nowoczesności, red. K. Paporkowska-Dymet i J. Stożek, Kraków 2018.

Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność: pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.

Bielik-Robson A., *Romantyzm: niedokończony projekt*, Kraków 2008.

Bielik-Robson A., *Polski tryumf Tanatosa*, „Krytyka Polityczna" [online], 2010, https://krytykapolityczna.pl/felietony/agata-bielik-robson/polski-triumf-tanatosa [dostęp: 8.03.2022].

Czapliński P., *Romantyczny zombieland. O książce Tomasza Platy „Pośmiertne życie romantyzmu"* [preprint], 2018, http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.17155.04643 [dostęp: 8.03.2022].

Czardybon M., *Rzeczpospolita wzniosła. Zarys ekonomii resentymentalnej (o pisarstwie Jarosława Marka Rymkiewicza, Wojciecha Wencla i Przemysława Dakowicza)*, „Ruch Literacki" 2018, t. LIX, nr 2 (347).

Czardybon M., *Przenajświętsza. Strategie sakralizacji wspólnoty narodowej w literaturze polskiej XXI wieku*, [praca doktorska], Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2020.

Czardybon M., *Przenajświętsza. Szkic o sakralizacji wspólnoty narodowej w literaturze polskiej XXI wieku*, „Teksty Drugie" 2021, nr 3.

Czech K., *Romantyczne wzorce patriotyzmu i pamięci w poezji smoleńskiej*, [w:] *Etyka a patriotyzm*, red. R. Strzelecki i A.J. Mickiewicz, Toruń 2019.

Czech K., *Poeta – strażnik narodowego mitu. Romantyczny wiktymizm poezji smoleńskiej*, „Czas Kultury" 2020, nr 2.

Dakowicz P., *Obcowanie: manifesty i eseje*, Warszawa 2014.

Dąbrowska D., *Romantyzm i wojna. Interpretacja historii w polskiej literaturze o tematyce okupacyjnej*, Szczecin 1991.

Dąbrowska D., *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce w latach 1980–1990*, Szczecin 1998.

Dziedzictwo romantyczne: o (nie)obecności romantyzmu w kulturze współczesnej, red. M. Piechota, M. Janoszka i O. Kalarus, Katowice 2013.

Fukuyama F., *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń i M. Wichrowski, Kraków 2009.

Góra K., *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*, Wrocław 2008.

Góra K., *Kalendarz majów*, Stronie Śląskie 2019.

Horubała A., *Żeby Polska była sexy i inne szkice polemiczne*, Warszawa 2011.

Janion M., *Pożegnanie z romantyzmem?*, wywiad przeprowadzony przez A. Bernata, „Nowe Książki" 1991, nr 6.

Janion M., *Romantyzm blaknący*, „Dialog" 1993, nr 1–2.

Janion M., *Rozmowa 63 z Marią Janion o… przemocy romantycznej*, wywiad przeprowadzony przez Mucharskiego P. i Janowską K., *Rozmowy na koniec wieku* [wideo], 1999, https://www.youtube.com/watch?v=oUEbGRq6IEQ [dostęp: 8.03.2022].

Janion M., *Niesamowita słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków 2006.

Janion M., G*orączka romantyczna*, Gdańsk 2007.

Janion M., *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 2018.

Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i egzystencja: fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004.

Kaczmarski P., *Wysoka łączliwość: szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018.

Kaczmarski P., *Jakieś dziwne przeczucie, jak przed świata końcem. Argumenty za nową cezurą*, „Wielogłos" 2020, nr 1 (43).

Kaczmarski P., *„A ty jesteś ich". Wzajemność i zobowiązania u Konrada Góry*, [w:] *Fort Legnica, Port Wroclaw, Stacja Literatura: 25-lecie Biura Literackiego*, red. Z. Sala, Kraków 2020.

Keff B., *Death lovers*, „korporacja ha!art", [online], b.d., http://archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/902-bozena-keff-death-lovers.html [dostęp: 8.03.2022].

Kobielska M., *Teatr wspomnień i opera łez! (K. Jasztal). Poezja smoleńska – rozpoznania wstępne*, „Polisemia" 2011, nr 1.

Koczanowicz L., *Post-komunizm a kulturowe wojny*, „Teksty Drugie" 2010, nr 5(125).

Koronkiewicz M., *Rozszczelnianie wyobraźni. O poezji tendencyjnej*, [w:] *Prognoza niepogody: literatura polska w* XXI *wieku*, red. M. Jakubowiak i S. Kloska, Wołowiec 2020.

Król M., *Romantyzm, piekło i niebo Polaków*, Warszawa 1998.

Król M., *Romantyzm wysoki i postromantyzm usługowy*, „Res Publica Nowa" 1998, nr 7–8.

Kuhn T.S., *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromecka, Warszawa 2020.

Łaszczuk A., *Zwierzęce zaangażowanie najnowszej poezji polskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2019, nr 1.

Mastalski A.S., *Polityczność wiersza? Kilka słów o wersyfikacji jako formie komunikacji w poezji zaangażowanej lewicowo*, „Wielogłos" 2018, nr 36.

Mickiewicz A., *Dziady*, cz. III, [w:] *Dzieła*, red. S. Pigoń, Warszawa 1955, t. 3.

Mickiewicz A., *Jakub Jasiński, czyli dwie Polski [fragment]*, [w:] *Dzieła*, red. S. Pigoń, tłum. A. Górski, Warszawa 1955, t. 3, s. 419–440.

Mochnacki M., *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, red. Z. Skibiński, Łódź 1985.

Nalewajk Ż., *Romantyzm drugiej wielkiej emigracji*, Warszawa 2012.

Nycz R., *Zaangażowani i niezrozumiali. Kilka uwag o młodej polskiej poezji współczesnej*, „Teksty Drugie" 2020, nr 5.

Piwińska M., Legenda romantyczna i szydercy, Warszawa 1973.

Plata T., *Pośmiertne życie romantyzmu*, Warszawa 2017.

Rabizo-Birek M., *Romantyczni i nowocześni: formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.

Romantyzm użytkowy: długie trwanie romantyzmu w kulturze polskiej, red. D. Dąbrowska i E. Szczepan, Szczecin 2014.

Romantyzm w lustrze postmodernizmu: i odwrotnie, red. W. Hamerski, S. Rzepski i M. Kuziak, Warszawa 2014.

Rymkiewicz J.M., *Wielki książę, z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, Warszawa 1983.

Rymkiewicz J.M., *Wieszanie*, Warszawa 2007.

Rymkiewicz J.M., *Kinderszenen*, Warszawa 2008.

Rymkiewicz J.M., *Wiersze polityczne*, Warszawa 2010.

Rymkiewicz J.M., *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010.

Rymkiewicz J.M., *Pastuszek Chełmońskiego*, Warszawa 2013.

Rymkiewicz J.M., *Reytan: upadek Polski*, Warszawa 2013.

Sala Z., *Chwilowe zawieszenie wątpliwości. „Antologia smoleńska. 96 wierszy" jako poetyckie świadectwo traumy*, [w:] *Doświadczenia negatywne w poezji polskiej* XXI *wieku*, red. T. Dalasiński i K. Muca, Toruń 2017.

Sławiński J., [hasło:] *tradycja literacka*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska i J. Sławiński, Wrocław, 1998.

Stokfiszewski I., *Poezja uników*, „Gazeta Wyborcza" 2007, nr 33.

Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

Święch J., *Nowoczesność: szkice o literaturze polskiej* XX *wieku*, Warszawa 2006.

Szacki J., *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971.

Taylor C., *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*, red. T. Gadacz, tłum. M. Gruszczyński, Warszawa 2012.

Walicki A., *Naród, nacjonalizm, patriotyzm*, Kraków 2009.

Wencel W., *De profundis*, Kraków 2010.

Winiecka E., *Bilans literatury polskiej 1918–2018*, „Tekstualia" 2019, nr 1 (56).

Witkowska I., *Lucyfer zwycięża*, Kraków 2017.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.749
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Magdalena Kokoszka*
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska /
/ University of Silesia in Katowice, Poland
ORCID: 0000-0001-8859-5552

„Na Litwie much dostatek". Idee ochrony przyrody wobec zgrzebnej codzienności

"There is an abundance of flies in Lithuania": Ideas of Nature Conservation in the Face of the Mundane Life

Abstract: The article centers on the Romantic cult of familiarity as an essential premise for the idea of nature conservation. The reading of Adam Mickiewicz's *Pan Tadeusz* shows that economic or aesthetic motives for acting for the benefit of the natural environment are ultimately less important than an intimate, 'homely' relationship with nature: love of native fauna and flora—in all their manifestations. The 'hunts' for flies, which keep Wojski Hreczecha's attention, demonstrate, however, that the relationship between man and nonhuman nature is in some respects far from the desired mythical harmony. The "abundance" of flies in Lithuania, which is enclosed in quotation marks of a discreet joke, also prompts us to a critical rethinking of ideas about the inexhaustible richness of nature.

Keywords: Adam Mickiewicz, Wojski Hreczecha, insects, fly, nature conservation.

* Magdalena Kokoszka – dr, adiunkt w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; autorka m.in. książki *Pochwała lekkości? Leśmian – Przyboś – Karpowicz* (Katowice 2021).

A skoro nas otacza ta natura wszechtwórcza, miękka i płynna chmura, jak powietrze, czemu mamy być nadal tak mało wrażliwi, aby podziwiać – niby istni pedanci – tylko niewiele form?

A. Mickiewicz, [*Historia*]. [*Parafraza z Emersona*]

1.

Najsławniejszy w literaturze polskiej przedstawiciel „muchołapskich", Wojski Hreczecha, to postać z racji niektórych swych przyzwyczajeń lepiej pasująca do heroikomicznej galerii budzących uśmiech oryginałów niż do właściwej epopei konwencji podniosłej. Skądinąd wiadomo jednak, że śmiech nie zawsze przeczy powadze – czasem powagę tę oczyszcza z jednostronności czy iluzji jednoznaczności, z tego, co ogranicza żywy bieg myśli. Wiadomo też, że *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza ma swoje tajemnice. „Ta cudnie dziergana materia z nitek rzewności i ironii, wzniosłości i humoru, przyziemności i anielstwa – jak podkreślał Tadeusz Boy-Żeleński – myli czasem oko swoim wzorem"[1].

Zgodnie z zamysłem pisarza, doprecyzowanym w dołączonym do epopei autorskim *Objaśnieniu*, przysługuje Hreczesze tytuł *tribunus* (Wojski), „osobom poważnym [...] przez grzeczność" (PTO I 150)[2] przyznawany. Sympatyczny typ oryginała w bliskim Mickiewiczowi duchu watlerscottowskim, jeden z barwniejszych mieszkańców Soplicowa, strażnik dawnego obyczaju, a przede wszystkim przedstawiciel „fabulistów staropolskich [...] z pamięcią o Rzewuskim [...] utworzony"[3] – to postać wykreowana, jak się wydaje, według istotnej dla epopei Mickiewicza reguły nadmiaru. Reguły, która dobrze przylega do porządku wspomnienia, zabarwionego silną nostalgią i przemieszanego z serdecznym marzeniem o przeszłości. A to ostatnie, podobnie jak „na Litwie myśliwiec" (PT II 5), chybiający zwierzyny, a tak chętnie „polujący" na zadumę, wydaje się bujać swobodnie. Sprzymierzone z tęsknotą marzenie, jak dowodził po wielokrotnej lekturze *Pana Tadeusza* Julian Przyboś, „wyzłaca" krainę dzieciństwa, każe

1 T. Boy-Żeleński, *Robak wojskowy i cywilny*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 4: *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1956, s. 276.

2 Wszystkie cytaty z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza podaję według wydania: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie: historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, aneks oprac. J. Maślanka, Wrocław 2015. BN I 83. Stosuję skróty: PT (*Pan Tadeusz*), PTO (*Pan Tadeusz. Objaśnienia*), PTE (*Pan Tadeusz. Epilog*), po których wskazuję numery księgi i wersu lub sam numer wersu.

3 S. Windakiewicz, *Prolegomena do „Pana Tadeusza"*, Warszawa 1918, s. 220.

pęcznieć fabule poematu Mickiewicza, zamienia „Zwyczajność [...] w nadmiar, w obfitość taką, o jakiej prawią w baśniach"[4]. Wnosi też, jak się wydaje, płodny i „plenny" rozmach do osobowości Wojskiego, radosną wielość, której przyglądali się z uwagą opisujący postać portreciści:

> Figura przepyszna, najbardziej podziwiana przez Słowackiego – jednak scharakteryzowana **nieco za bujnie**. Bo na czymże się nie zna Wojski? Jest to myśliwy pierwszorzędny, astronom, kucharz, literat, zbieracz starożytności, anegdociarz! [...] Prawdopodobnie w ciągu tworzenia *Pana Tadeusza* Mickiewicz stopniowo rozszerzał jego charakterystykę i tak urósł na postać, właściwie **najbujniej** scharakteryzowaną w całej epopei[5].

Poszukując niezmienników, decydujących ostatecznie o wewnętrznej spoistości wspomnianego bohatera, Zbigniew Jerzy Nowak wskazywał bez wahania na gawędziarstwo i myślistwo, nie poświęcając zbyt wiele miejsca sprawie dalszoplanowej, sprowadzającej się do „motywu drobnego"[6] – w istocie śmieszności,

4 J. Przyboś, *„Historia szlachecka", czyli baśń*, [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 55.

5 S. Windakiewicz, dz. cyt., s. 220–221. Podkr. – M.K. Por. też np. Z. Kramsztyk, *Bohaterowie „Pana Tadeusza"*, cz. 3: *Goście soplicowscy i dobrzyńscy*, Warszawa 1909, s. 59; Z.J. Nowak, *Kilka uwag o Wojskim w świetle autografów „Pana Tadeusza"*, [w:] *„Pieśni ogromnych dwanaście...". Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*, red. M. Piechota, Katowice 2000, s. 17–18.

6 Z.J. Nowak, dz. cyt., s. 19. Pierwszą badaczką, która zwróciła uwagę na bogactwo owadzich motywów w twórczości Mickiewicza, była Zofia Stefanowska (taż, *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów"*, [w:] *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 289–311). Jej badania zapoczątkowały podejmowane do dzisiaj szczegółowe studia filologiczno-entomologiczne nad tym pisarstwem. Zob. m.in.: J. Kott, *Cudowny kołatek z Mickiewiczowskiego kantorka*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, wybór i układ T. Nyczek, Warszawa 1991, s. 251–284 (pierwodruk w londyńskich „Wiadomościach" w 1980 roku); J. Tomkowski, *Robak*, „Więź" 1982, nr 11–12, s. 42–53; A. Nawarecki, *Mickiewicz i robaki*, [w:] *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk, Z Majchrowski, Gdańsk 1993, s. 7–26; D. Noras, *Epopeiczny mikrokosmos*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 3, red. A. Nawarecki, przy współudziale B. Mytych, Katowice 2003, s. 31–51; G. Igliński, *Konik polny Adama Mickiewicza*, „Palanìstyka – Polonistika – Polonistyka" 2012, s. 77–87; tenże, *Z Mickiewiczowskiego bestiariusza. Owady i robaki w „Dziadach"*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 2016, t. 9 (51), s. 7–37; G.B. Tomaszewska, *Motyli przystanek. Odessa Mickiewicza („Dumania w dzień odjazdu")*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok–Odessa 2016, s. 555–575; A. Trześniewska, *„Dziady cz. IV" w zwierciadle ekosystemu romantycznego*, „Polonistyka. Innowacje" 2017, nr 5, s. 53–62; M. Burta, *O jedwabnej stronie wiersza [Snuć miłość...] Adama Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne" 2019, z. 1, s. 129–144; G. Igliński, *Brzęcząca i migocząca rzeczywistość. Owady w „Panu Tadeuszu" Adama Mickiewicza*. „Prace Literaturoznawcze" 2021, s. 23–52.

tyle że zajmującej żywo uwagę Wojskiego. Niemniej jednak pewnie to nie przypadek, że właśnie Hreczechę „Stale widzimy [...] z placką na muchy"[7] i że wielkie zamiłowanie bohatera do myślistwa znajduje, jak się wydaje, tyleż komiczne, co osobliwe dopełnienie w manifestacyjnie okazywanej niechęci wobec natrętnych stworzeń, w – rzekomo – nieprzejednanej postawie wobec owadów i stałej gotowości do ich tępienia.

Z pewnością bowiem zastanawiać musi fakt, że obdarzony „buławą" wódz wyprawy na grubego zwierza, ten sam, któremu poeta powierzył zacną „rolę znawcy myśliwskiego rzemiosła i łowieckich tradycji w ich «rdzenno-ojczyźnianym» litewskim wariancie"[8], w całej tej opowieści o kraju „wolnych myśliwych"[9] sam *de facto* nie złowi niczego, żadnej zwierzyny... oprócz much na ścianie. „Ciekawe, że Wojski, który jest w krytycznym momencie razem z Tadeuszem i Hrabią [...], nie odgrywa w zmaganiu z niedźwiedziem żadnej roli i do chwili, kiedy sięga po róg, po prostu znika z tekstu, podczas gdy pomoc przychodzi z dalsza"[10] – dziwił się Krzysztof Kłosiński i próbował rzecz pośrednio objaśniać, prezentując bohatera przede wszystkim jako „artystę-humorystę", którego niezwykła sztuka gry na rogu sprawia, że wyobrażone zdaje się konkurować z realnym[11]; w konsekwencji zaś możliwe staje się „odzyskiwanie władzy za pośrednictwem przedstawienia"[12], kompensowanie porażki myśliwskiej, jaką z racji swego przebiegu i finału było niewątpliwie polowanie na grubego zwierza[13], za pomocą tryumfującej – przynajmniej przez chwilę – opowieści.

Można by na tej podstawie zestawiać Hreczechę z zadumanym myśliwym, znanym z czwartej księgi poematu; uchodzącym przed szyderstwem towarzyszy „Za chybioną źwierzynę" (PT IV 44) wytrawnym „łowcą" piosenki, który również zdaje się doceniać górującą ponad wszystkim władzę sztuki i obierać kompensacyjne strategie: „rezygnuje z łowów i siada u wrót matecznika i wtedy dopiero

7 Z.J. Nowak, dz. cyt., s. 19.

8 W. Dynak, *Z Mickiewiczem na łowach*, Wrocław 2009, s. 144.

9 Określenie zapożyczone od Marii Piwińskiej. Zob. taż, *Wolny myśliwy*, [w:] tejże, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 95–182.

10 K. Kłosiński, *Bigos*, [w:] *„Pieśni ogromnych dwanaście..."*, dz. cyt., s. 193.

11 Zob. tamże, s. 196.

12 Tamże, s. 199.

13 Polowanie, w którym zatryumfował „kaptur popi" (PT V 329), nie przyniosło sławy myśliwym. Pisał o tym szerzej Władysław Dynak. Zob. tenże, *Z Mickiewiczem na łowach...*, dz. cyt., s. 92.

odczuwa bliską obecność zwierząt"[14]. Przyjaciel Sędziego, dzielny niegdyś pogromca odyńca[15], z całą pewnością nie jest jednak „błahym strzelcem" (zob. PT IV 43), jakkolwiek Mickiewiczowskie wspomnienie „Kraju lat dziecinnych" (PTE 68) w wyniku jakiejś osobliwej, wesołej przekory skomponowane wydaje się właśnie tak, by to Jacek Soplica miał za stosownego przeciwnika niedźwiedzia, a Wojski – muchy. Dodajmy: muchy – przynajmniej na pierwszy rzut oka – tępione z przejęciem i pasją; zabijane w czasie quasi-polowań z placką, spowitych aurą niefrasobliwości i pogodnej beztroski, która mogłaby zaniepokoić niejednego rzecznika ochrony przyrody.

2.

Próżno szukać informacji na temat przywoływanych tu insektów w obszernej, opartej na bogatym zbiorze dokumentów, monografii *Łowiectwo w kulturze polskiej. Obszary i kształty obecności* Władysława Dynaka, a także w kompendiach prezentujących środowiskowy język łowiecki – owady nie należą do typowej zwierzyny łownej[16]. Niemniej jednak z polowaniami bywały łączone na drodze analogii i nie zawsze zresztą luźnych skojarzeń. Bohdan Dyakowski, znany popularyzator wiedzy przyrodniczej i autor książki *O dawnych łowach i dawnej zwierzynie*, w osobnym opracowaniu na temat zwalczania szarańczy, zatytułowanym *Polowanie na owady z naganką*, przekonywał:

14 Cytat pochodzi z publikacji Marka Bieńczyka, wchodzącej w skład tryptyku: A. Nawarecki, M. Bieńczyk, D. Siwicka, *Tajemnice zwierząt. Tryptyk*, [w:] *Tajemnice Mickiewicza*, red. M. Zielińska, Warszawa 1998, s. 203.

15 Wydaje się, że rozstrzygających argumentów co do kompetencji łowiecki Hreczechy dostarcza finał sporu Rejtana z księciem De Nassau, dopowiedziany przez poetę w *Objaśnieniach*, jako że samemu Wojskiemu, miłośnikowi gawędy, nie dane było po wielokroć zaczynanej opowieści dokończyć. Władysław Dynak wskazywał: „Na przysłowiowej skali myśliwskich zagrożeń dzik od zawsze był notowany zdecydowanie wyżej od niedźwiedzia, czego świadectwem są rozliczne – rejestrowane od czasów *Przypowieści polskich* (1618) Salomona Rysińskiego (ok. 1560–1625) – stylizacje i warianty przysłowia: «Kto idzie na niedźwiedzia, niech gotuje łoże, kto na dzika mary»". W. Dynak, *Z Mickiewiczem na łowach...*, dz. cyt., s. 101. Wiek może być co prawda czynnikiem obciążającym Wojskiego w zmaganiach z grubą zwierzyną. Niemniej jednak – nawet jeśli przyjaciel Sędziego jest już bardzo stary – ciągle jeszcze celuje w sztuce rzucania nożem, sprawdza się też całkiem dobrze w potyczce z Moskalami, wykonując przechylający szalę bitwy manewr z sernicą.

16 Określenia „zwierzyna", które posiada – jak zaznaczał Władysław Dynak – najszerszy zakres spośród wszystkich nazw stosujących się do fauny łowieckiej, zarezerwowane jest dla różnych gatunków ssaków i ptaków oraz ich mięsa. Zob. W. Dynak, *Łowy, łowcy i zwierzyna w przysłowiach polskich*, Wrocław 1993, s. 113–114.

> Nikt wprawdzie nie zalicza owadów do zwierzyny, nikt jednak nie może zaprzeczyć, że się na nie poluje nieraz, chociaż bez psów i strzelby. Siatka na długim kiju, a czasami kapelusz – to zwykły rynsztunek myśliwego, uganiającego się za nimi, rynsztunek zupełnie wystarczający na schwytanie tych stworzeń. [...] No, i takie polowania nie są bynajmniej rzadkie, zwłaszcza motyle stają się często ich ofiarą[17].

Łowienie motyli czy łapanie much to nade wszystko jednak zajęcia dziecięce, dobrze znane literaturze i sztuce. Beztroska pogoń za tym, co ulotne, radosne próżnowanie, aktywność pozbawiona wyraźnego, utylitarnego celu – wszystkie te cechy łatwo przypisać można łowom na owady jako zabawie swobodnej. „Motyle gonić (łapać) – zbijać bąki, marnować czas na głupstwa"[18] – brzmi objaśnienie utrwalone do dzisiaj w języku, a o znikomej wartości pogoni za muchami zwykle sądzono podobnie: „Muchy łapać – tracić czas [...]; próżnować"[19]. Właściwa dzieciom pogodna niefrasobliwość – czasami powiązana jednak z bezdusznym okrucieństwem – wyrasta, jak się wydaje, w dużej mierze z **sensualnego doświadczenia obfitości materii organicznej, mnożącej się jakoby bez ograniczeń**, i w takiej postaci przedstawiana bywa jako rzecz pożądana. „Czemu, o dziecię, nie hasasz na kijku, nie bawisz się lalką, much nie mordujesz, nie wbijasz na pal motyli, nie tarzasz się po trawnikach [...]?"[20] – pyta zatroskany o psychiczną kondycję małego Orcia komentator zdarzeń w *Nie-Boskiej komedii*. I nazywa dziecko wprost – „Królem much i motyli"[21]. Być może właśnie to – mimo wszystko ubezpieczające – zakotwiczenie w wyobrażeniach związanych z dzieciństwem, pospołu z przekonaniem o szczególnej płodności insektów i rzekomo niewyczerpanych zasobach entomofauny, a także znikomej wartości jej poszczególnych przedstawicieli, pozwala wpisywać „polowania" na owady w ramy konwencji sielskiej, a także komicznej – prezentować rzecz jako czynność potencjalnie wesołą, mogącą pobudzać do śmiechu.

17 B. Dyakowski, *Polowanie na owady z naganką. O szarańczy, jej najściach i walkach z nią*, Warszawa 1910, s. 3.

18 W. Kopaliński, *Mucha*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 235.

19 Tamże, s. 238.

20 Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, oprac. M. Grabowska, wstęp M. Janion, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, BN I 24, s. 35.

21 Tamże.

Humor i nostalgiczny dystans do opisywanej przeszłości w dużym stopniu izolują świat przywołany na karatach *Pana Tadeusza* od realności okrucieństwa czy cierpienia, jakie nieść mogłyby w ogóle zamiłowania łowieckie, w tym także tradycyjne praktyki myśliwskie, składające się na „aprobowany model staropolskiej arkadii ziemiańskiej"[22]. Mickiewiczowscy łowcy, wzorem Strzelca, bohatera *Dziadów. Widowiska*, jak podkreślała Marta Piwińska, „Zabijają wesoło, jak dzieci, nie jak zbrodniarze, krótko mówiąc – są naiwni w sensie schillerowskim, należą do natury"[23]. W romantyczne doświadczenie przyrody wpisana jest nuta tęsknoty za dobrodziejstwem niewiedzy właściwej umysłom dziecięcym.

Tymczasem niszczeje i „karleje" świat fauny i flory: usuwa się starodrzew, giną dostojne zwierzęta, relacje w środowisku naturalnym, a dotyczy to także układu zwierzę – człowiek, zostają zachwiane. Dziewiętnasty wiek nieprzypadkowo jest czasem narodzin ekologicznej świadomości. Na oczach romantyków oraz następujących po nich pokoleń dokonują się niepokojące zmiany, związane z nasilającym się trzebieniem lasów, osuszaniem bagien i torfowisk, rozwojem miast i przemysłu czy gwałtownym przyrostem ludności, a także stopniowym znikaniem zwierząt z bezpośredniego otoczenia człowieka[24]. O tym, że przyrodnicza teraźniejszość odbiega w znacznym stopniu od znanej i lubianej przez bohaterów *Pana Tadeusza* przeszłości, a rzeczywistość polowań nie przystaje do tego, co ostatecznie marzyłoby się samym mieszkańcom Soplicowa, zaświadczają aż nazbyt dobitnie narzekania Wojskiego na doskwierający od jakiegoś czasu myśliwym brak grubej zwierzyny. Zastanawiać może także skąpy w istocie ułowek jak na tak rozbudowaną opowieść o staropolskiej kulturze łowieckiej: jeden osamotniony niedźwiedź, wpisany w konwencję baśniową („wyłamał drzewo / Kręcąc nim jak maczugą na prawo, na lewo", PT IV 632–633) i ustrzelony przez ludzi w samoobronie, a także – sprytnie podstawiony przez Wojskiego skonfliktowanym charciarzom – zając hodowlany[25]. Być może niezaspokojone instynkty łowieckie zawołanych łowców nie bez przyczyny przeglądają się

22 W. Dynak, *Z Mickiewiczem na łowach...*, dz. cyt., s. 69.

23 M. Piwińska, dz. cyt., s. 164.

24 Zob. B. Mytych-Forajter, *Przedmowa*, [w:] *Zwierzęta na zakręcie*, oprac. B. Mytych-Forajter, Warszawa 2017, s. 13–43.

25 Inaczej rzecz przedstawia się oczywiście w relacjach i opowieściach myśliwych.

w ludycznym, krzywym zwierciadle aktywności zastępczej? W zasadzie nie ma już grubego zwierza; drobna zwierzyna dzika z sukcesem umyka naprawdę „błahym" myśliwym; są... muchy.

3.

„Na Litwie much dostatek" (PT II 699) – całkowicie inaczej rzecz ma się zatem niż z fauną w pustoszejących sukcesywnie dzikich ostępach, a może i w tajemniczych matecznikach. Zaznaczyć warto, że użyte przez autora epopei – zapewne nie bez żartobliwej przekory – słowo „dostatek", ani w leksykonie Samuela Bogumiła Lindego ('majątek wystarczający'[26]), ani w słowniku języka Mickiewicza ('obfitość', 'bogactwo, dobrobyt'[27]) nie należy do określeń pejoratywnych. „W raju wszystkiego dostatek"[28] – dowodzi nawet w II części *Dziadów* jedna z anielskich duszyczek. Jeśli dodatkowo uwzględnić cudzysłów idyllicznej konwencji, przywołującej pod piórem autora epopei „dzieciństwo sielskie, anielskie"[29], w dużej mierze rację mógł mieć Czesław Miłosz, kiedy próbował odczytywać *Pana Tadeusza* jako dzieło wychowanka optymistycznego oświecenia, pisarza, któremu bliski musiał być obraz „uładzonej ziemi-ogrodu"[30], a przede wszystkim głęboko religijna, „pogodna aprobata istnienia, jakby wszystkie rzeczy, dlatego tylko, że zostały obdarzone bytem, były dobre"[31].

Mickiewicz, wyposażony w wiedzę przyrodniczą osadzoną na solidnym fundamencie oświeceniowej edukacji i osobiście czynionych obserwacji, zdawał sobie w pełni sprawę, że „wielu zwłaszcza owadów nie znamy, o innych fałszywie wiemy"[32]. Znany mu dobrze Stanisław Bonifacy Jundziłł, znakomity badacz przyrody litewskiej i autor podręczników szkolnych, wskazując na wrogość

26 S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1: A–F, Lwów 1854, s. 506.

27 *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 2: D–G, red. K. Górski, S. Hrabec, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 186.

28 A. Mickiewicz, *Dziady II*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1948, s. 16.

29 Tenże, ****Polały się łzy...*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. W. Borowy, L. Płoszewski, Warszawa 1948, s. 378.

30 Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 134.

31 Tenże, *Ogród Pana Boga*. „Plus Minus" 1998, nr 16 (277) [dod. do „Rzeczpospolitej" z 18–19 kwietnia 1998 roku], s. 13.

32 List Adama Mickiewicza do Józefa Jeżowskiego, napisany w Kownie 5/17 maja 1820 roku. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 14: *Listy*, cz. 1, oprac. S. Pigoń, Kraków 1953, s. 82.

człowieka wobec insektów jako skutek owej niewiedzy, chętnie wybiegał myślą w daleką przyszłość: „przyjdzie może ten czas, iż szczęśliwsze postrzeżenia odkryją nam nowe i rzadkie własności w tych nawet [owadach – przyp. M.K.], które teraz ze wzgardą depczemy"[33].

Źródeł nowoczesnej idei ochrony środowiska naturalnego doszukiwano się nie bez przyczyny w uwrażliwieniu na przyrodę, właściwym dla epoki Mickiewicza[34]. Postulaty proekologiczne wypowiadane już pełnym głosem przez młodopolan i przyrodników międzywojnia znajdowały oparcie zarówno w romantycznym dowartościowaniu przyrody nieznanej, dzikiej, niepodległej wobec człowieka, wzbudzającej silne (nie zawsze zresztą pozytywne) emocje, jak i w szczególnej atencji dla tego, co powiązane bezpośrednio z „Krajem lat dziecinnych" (PTE 68) i dlatego uczuciowo bliskie, swojskie[35]. Uważna dbałość o dom i to, co domowe (zgodna zresztą z zasadniczym przesłaniem ekologii – od gr. *oikos* 'dom, mieszkanie, gospodarstwo'[36]), sprawiała, że względy praktyczne ustępowały racjom psychologicznym i kulturowym, a ochrona przyrody rozumiana być mogła także jako „obrona ludzkiego *intimissimum*"[37]. *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, odczytywany przez późniejszych rzeczników ochrony przyrody w duchu troski o środowisko naturalne, „uprzytamniał groźby nieodwracalności zmian, godzących tyleż w całą polską zbiorowość, ile w związaną emocjonalnie z krajobrazem jednostkę"[38]. Widziano w poemacie prawdziwą „ewangelię ochrony przyrody"

33 S.B. Jundziłł, *Zoologia krótko zebrana*, cz. 4: *Owady i robactwo*, Wilno 1807, s. 223. Jundziłł, jak się zdaje, naśladował w tym przypadku Krzysztofa Kluka: „Na koniec, zapatrujemy się na owad jako na stworzenia bardziej ludziom szkodzące niż pożytkujące: jest to poniekąd prawdą, dopóki więcej o nim wiedzieć nie będziemy. Odkryją czasy, co teraz jest ukrytego: wyjaśni ciekawość mądrych, o czym teraz nie wiemy: nie masz stworzenia, które by człowiekowi jakimkolwiek sposobem nie było pożyteczne". K. Kluk, *Zwierząt domowych i dzikich, osobliwie krajowych, historii naturalnej początki i gospodarstwo...*, t. 4: *O owadzie i robakach*, Warszawa 1802, s. 16. Zob. też: B. Czeczuga, *Krzysztof Kluk o ochronie zwierząt*, [w:] *Studia z dziejów ochrony przyrody w Polsce*, red. J. Babicz, W. Grębecka, Z. Wójcik, Wrocław i in. 1985, s. 25. W cytatach uwspółcześniono pisownię. Warto wspomnieć, że w późniejszym czasie wśród przyjaciół Mickiewicza znajdzie się Jules Michelet, przyszły autor książki *L'insecte* (1857).

34 Zob. J. Kolbuszewski, *Ochrona przyrody a kultura*, Wrocław 1992, s. 58.

35 Zob. tamże, s. 64–76.

36 Zob. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 143.

37 J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 24.

38 Tamże, s. 70.

i „miłości swojszczyzny", pomagającą zrozumieć, że ponad naukowe, ekonomiczne czy estetyczne motywy działania na rzecz środowiska przedkładać należy uczuciową, intymną, „domową" zażyłość z przyrodą: umiłowanie rodzimej fauny i flory – najlepiej we wszystkich ich przejawach[39].

Trudno w tym kontekście o lepszy przykład niż owady, wyraźnie „namnażające się" pod piórem Mickiewicza. Uciążliwe, lecz „wierne" ludziom muchy, a także mrówki, czerwie, pszczoły, osy, szerszenie, komary i całe roje dziennych oraz nocnych motyli, wykazują sporą aktywność i tu – w Soplicowie oraz okolicach – obecne są w bardzo różnych miejscach: nie tylko w sadzie wokół Zosi-ogrodniczki i jej podopiecznych jako złoty deszcz (zob. PT III 74) czy „jasna mgła motylów" (PT III 66), a raczej ważek o skrzydełkach przejrzystych „jak szkiełka" (PT III 68); pod wieczór lgną do Zosinej postaci, „bijąc w lice / I w jasne oczki, które biorą za dwie ściéce" (PT VIII 25–26), w ogóle „Wiją się, przywabione białym kobiet strojem" (PT VIII 24); cisną się do izb pełnych gości i do kuchni, wyraźnie znęcone obfitą strawą; pomieszkują w „korabie" starej żydowskiej karczmy; zagrażają niektórym leśnym grzybom i drzewom, a w samym Soplicowie zapewne opanowałyby również grządki jarzyny, gdyby nie stojące na ich straży konopie; skutecznie współbronią dostępu do największej tajemnicy puszcz litewskich – matecznika; inaugurują wieczorne koncerty nad łąkami i – oczywiście – szczególnie lubią „zwiedzać Świątynię dumania" (PT V 275)[40].

Hreczecha to nie jedyny przecież bohater epopei, który wykazuje zdecydowaną gotowość, gdy trzeba „owad łowić" (PT V 281). Słynna scena pojednania Tadeusza z Telimeną „za pomocą mrówek"[41] nieraz bywała – jak żartował jeden z interpretatorów tego fragmentu epopei – „w zatartej [...] pamięci czytelnika wywoławczym wspomnieniem poematu Mickiewicza"[42]. Nie zawsze myśliwy porzuca bowiem to, co znane i oswojone, na rzecz przyjemnego błądzenia za niewiadomym, skrytym w leśnych ostępach[43]. Zanim niedźwiedź wyjdzie z matecznika,

39 Zob. W. Kulesza, *„Pan Tadeusz" ewangelią ochrony przyrody*, Kraków 1931, s. 3.

40 Gdyby rzecz poszerzyć o konteksty metaforyczne, lista musiałaby być oczywiście znacznie obszerniejsza.

41 B. Zakrzewski, *Eros w „Panu Tadeuszu"*, [w:] tegoż, *O „Panu Tadeuszu" inaczej*, Wrocław 1998, s. 193.

42 Tamże, s. 204.

43 O Mickiewiczowskim polowaniu jako błądzeniu pisała szerzej Beata Mytych. Zob. taż, *(O)błędni strzelcy Adama Mickiewicza – rzecz o podmiotach polujących*, [w:] tejże, *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze polskiej XIX wieku*, Katowice 2004, s. 133–183.

a Zosia z ukrycia (a jeśli uwzględnić niemal stałą obecność placki muszej w rękach Hreczechy i scenę z mrówkami, nawet i potem), bohaterowie uganiają się za tym, co pozostaje na widoku – Wojski za naprzykrzającymi się mu podobno muchami, Telimena za Tadeuszem. Zapewne wiele miał tu do powiedzenia gust autora *Pana Tadeusza* do zmysłowego konkretu i zgrzebnej codzienności. „Wydaje się, że w poezji Mickiewicza – pisała Piwińska – tak szybko i wcześnie zostały przekroczone wszelkie granice, iż później szło za nim wcale nie marzenie transgresyjne, lecz marzenie o niemożliwym powrocie w zwykłe granice, czy też granice zwykłości"[44].

4.

Opromieniona humorem codzienność zaścianka zdaje się oferować schronienie nie tylko przed uciążliwym naporem bieżących politycznych swarów, lecz także przed presją hałaśliwej nowoczesności, charakterystycznej zwłaszcza dla egzystencji miejskiej. Jest pokusą, by „zabłądzić" w przestrzeni i czasie; by tam, gdzie można jeszcze funkcjonować w dosyć bliskiej komitywie z przyrodą, gdzie z największym trudem docierają cywilizacyjne zmiany, spokojnie oddawać się codziennej krzątaninie, czynnościom najprostszym: „Nie znać innych prócz kosy i sierpa rynsztunków, / I innych gazet oprócz domowych rachunków!" (PT II 25–26). A może nawet pozwolić sobie na niewątpliwy luksus zafiksowania na tym, co drobne i z pozoru nieznaczące? „Znaczenie muchy – jak podkreślał Steven Connor, znawca jej dziejów w kulturze – leży w jej braku znaczenia, w zwykłych acz dokuczliwych nawrotach oczywistej, pospolitej rzeczywistości"[45].

Witold Gombrowicz nie bez zgryźliwości puentował tego rodzaju „swojszczyznę" obrazem, który co prawda charakteryzować miał Czesława Miłosza, ale ostrzem żartu uderzał też wyraźnie w samego Mickiewicza: „Ja sobie ciebie wyobrażam [...] jako litewskiego szlachcica siedzącego gdzieś w błotach, o dwadzieścia mil od najbliższego miasteczka, jak bije muchy i rozmyśla nad tym, że żona dwadzieścia lat temu podała pierogi ze śliwkami zamiast pierogów z wiśniami, i co to znaczy"[46]. W zacytowanym opisie odnaleźć można, dosyć chyba charakterystyczny, pobłażliwy stosunek wypowiadającego się do przestrzeni *otium*, przeznaczonej z zasady do zajęć pozbawionych charakteru publicznego.

44 M. Piwińska, dz. cyt., s. 168.

45 S. Connor, *Mucha. Historia – antropologia – kultura*, przeł. B. Stanek, Kraków 2008, s. 32.

46 Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro...*, dz. cyt., s. 28.

Przestrzeni pozwalającej ogrodzić się od tego, co wydaje się niedomowe, także poprzez z pozoru naiwne, nieco dziwaczne, a dla postronnego obserwatora być może śmieszne czy nawet kompulsywne przywiązanie do rzeczy nieprzedstawiających jakiejś szczególnej, powszechnie uznawanej wartości. W przypadku poematu Mickiewicza trudno jednak oczywiście o pożądaną pełną beztroskę: radosnej uważności na drobiazgi towarzyszy nostalgiczna świadomość człowieka odczarowanego przez życie; wiernego nie tyle przeszłym faktom, ile raczej marzeniom o przeszłości, która go stworzyła; tęsknota pisarza, który próbuje na przekór bieżącym dniom smutku wyprowadzić wyobraźnię na pełne kwiatów i owadów archetypiczne łąki dzieciństwa – w „Kraje [...], gdzie człowiek po świecie / Biegł jak po łące, a znał tylko kwiecie" (PTE 75–76).

Znamienna wydaje się zwłaszcza ostatnia, finałowa scena *Pana Tadeusza* – metaforyczne zwieńczenie poematu: niepozorna dotąd Zosia, przystrojona na kształt ważki czy motyla[47], „Śród traw i kwiatów krąży **niewidzialnym** lotem" (PT XII 830, podkr. – M.K.). Obraz ten, choć radosny, obnaża jednocześnie niepewny status opisywanej rzeczywistości – podobnie jak i niepokojąco namnażająca się w Soplicowie mucha zdaje się stawiać **w stan podejrzenia solidność i trwałość opisywanej materii świata**. Świata z jednej strony oczywiście jak na łące wybujałego, „rozrastającego się" za sprawą czułych wspomnień, emocji i podszytego tęsknotą marzenia – urzekającego fantastyczną wielością, nadmiarem form nie tylko w arce matecznika, ale i tuż obok dworu, w sadzie, w ogrodzie pełnym rosłej trawy, chwastów i rozmaitej jarzyny. Ale też – z drugiej strony – niewolnego przecież, jak chciałby Hrabia, od smutnego podobieństwa do „elizejskich cieni" (PT III 240). Społeczność zaścianka z całą swoją archaiczną już kulturą zagrożona jest możliwością zagłady, równej zagładzie tożsamości[48]. Szczególnie dobitnie brzmi w tym kontekście przekazana Majorowi Płutowi, *nomen omen* przez Robaka, mądrość spod pióra księdza Baki: „dzisiaj żyjem, jutro gnijem" (PT IX 238). Nad bujnym ogrodem świata, przywołanym

47 Chodzi oczywiście o kształt stroju: „Od ramion świecą białe rękawy koszuli / Jako skrzydła motyle do lotu wydęte" (PT XI 626–627).

48 Zob. D. Seweryn, *„Pan Tadeusz", czyli elizejskie cienie*, [w:] *„Pan Tadeusz". Poemat – postacie – recepcja*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2016, s. 13–32. Grzegorz Igliński, który przyjrzał się bliżej analogiom pomiędzy owadami a ludźmi w epopei Mickiewicza, wskazywał, że dzięki obecności motywów owadzich w tkance obrazowej dzieła świat przedstawiony zyskuje „znamię jakiejś ulotności i kruchości, widmowości i zjawiskowości". Tenże, *Brzęcząca i migocząca rzeczywistość...*, dz. cyt., s. 24.

w marzeniu, ciąży – najlepiej chyba znane „robakom", nie wyłączając oczywiście bezskutecznie zwalczanej przez Wojskiego muchy – widmo rozkładu. „Dorosła mucha, choć niczym nie gardzi, chętnie żeruje na rozkładających się substancjach"[49], zasadnie niepokoić zatem powinien „dostatek" uprzykrzonych owadów w Soplicowie:

> Mucha to coś więcej niż *memento mori*. Drażni nas to, że nie widzi większej różnicy między życiem i śmiercią, co podpowiada, iż mucha widzi śmierć wokół nas. Dla głodnej muchy jesteśmy niedojrzałymi zwłokami lub czymś w rodzaju przedwczesnego trupa[50].

5.

Nie jest tylko retoryczną przesadą stwierdzenie, że Hreczecha wszędzie chodzi z muszą placką: do salonu, do kuchni, do sadu; gdy nakazuje milczenie spierającym się stronom i gdy przerywa flirt Telimeny z Tadeuszem, a nawet wtedy, gdy wybiera się, by organizować ustawione rozgrywki dla zwaśnionych myśliwych i ich chartów. W istocie używa muszej placki niczym laski marszałkowskiej[51], zaprowadzając porządek – wśród ludzi. Jeśli bowiem chodzi o niewielkie i naprzykrzające się owady, pobudki stojące za aktywnością Wojskiego wydają się nieco mniej oczywiste. Wiadomo, że ugania się przede wszystkim za muchami, które z właściwą sobie fantazją zwykł nazywać szlacheckimi[52]:

> Barwą i kształtem całkiem podobne do innych,
> Ale pierś mają szerszą, brzuch większy od gminnych,
> Latając bardzo huczą i nieznośnie brzęczą,
> A tak silne, że tkankę przebiją pajęczą
> (PT II 701–704)

49 S. Connor, dz. cyt., s. 10.

50 Tamże, s. 26–27.

51 Podążam tu za konceptem Zbigniewa Jerzego Nowaka: „Plackę na muchy Hreczecha rzeczywiście wymieni na laskę marszałka dworu w księdze XII, w której wystąpi jako mistrz ceremonii czuwający nad ucztą". Z.J. Nowak, dz. cyt., s. 19. Placka na muchy, jako stały atrybut Wojskiego, odgrywać miałaby także pewną rolę w grze, jaką prowadzi Mickiewicz z konwencją antycznego eposu. Zob. D. Noras, *Epopeiczny mikrokosmos*..., dz. cyt., s. 35.

52 Zwykle przywoływana jest w tym miejscu informacja Stanisława Windakiewicza o anegdocie krążącej ponoć wśród szlachty polskiej od XVII wieku, znanej zaś badaczowi z rękopisu teatru ludowego Biblioteki Krasińskich. Zob. tenże, dz. cyt., s. 80.

Niewykluczone, że jednym z kontekstów dla tego rodzaju obrazu było porzekadło, poświadczone między innymi w osiemnastowiecznym dykcjonarzu Michała Abrahama Trotza i powtarzane chociażby w bajce Stanisława Trembeckiego: „Prawa są nasze jako pajęczyna: / bąk się przebije, a na muchę wina"[53]. Mickiewicz mógł je znać także za sprawą Henryka Rzewuskiego, który wykorzystał wspomnianą sentencję w wydanych później *Pamiątkach Soplicy*, czyniąc z niej ramę dla wspomnienia przywołującego atmosferę, jaka panować miała wśród Polaków poruszonych wydarzeniami z okresu Wielkiej Rewolucji Francuskiej:

> W czasie Sejmu Czteroletniego my wszyscy się zapalili do tego, co się wówczas we Francji działo: jak to było pięknie równością naszą szlachecką całkowity naród obdarzyć, króla osądzić, dworaków się pozbyć, uwolnić się od wszystkich tych, co dotąd ciążyli na równości obywatelskiej – jednym słowem wytępić szerszenie i bąki, żeby tylko zostały same muchy, na które pajęczyna prawa jest dostateczną. Śliczna myśl, a długoli ona była stateczną? **Spomiędzy much niektóre powyrastały tak, że już stały się ogromniejszymi od tych bąków, które się naprzykrzyły**. Wszystko się wkrótce odnowiło: i król, i dwór, i magnaci, a co wygnano wszystkimi drzwiami, oknami wróciło[54].

Hreczecha nie wystawia gilotyny, nie zna też oczywiście jeszcze, równie jak gilotyna mechanicznej i bezdusznej, nowoczesnej muchołapki. Jest w swych działaniach stanowczy, lecz – co ciekawe – raczej oględny; nawet jeśli naiwnie uroił sobie, że kiedyś wraz z wybiciem wielkich much szlacheckich „zginą owadów ostatki" (PT II 710), insekty zdaje się zwalczać nie bez charakterystycznej dla Mickiewiczowskich myśliwych głębokiej zadumy:

> [...] czasem w miejscu stanie,
> Duma długo i – muchę zabije na ścianie.
> (PT II 549–550)

53 S. Trembecki, *Pająk i mucha*, [w:] *Antologia bajki polskiej*, oprac. i wstępem opatrzył J. Ejsmond, Warszawa 1915, s. 57. Zob. też: M.A. Trotz, *Nowy dykcjonarz, to jest Mownik polsko-niemiecko-francuski...*, t. 3, Lipsk 1764, k. 19.

54 H. Rzewuski, *Pamiątki Soplicy*, oprac. Z Szweykowski, Wrocław–Warszawa 2004, s. 416. Podkr. – M.K. Inną interpretację tego fragmentu epopei proponuje Grzegorz Igliński: „Podkreślenie męstwa, z jakim mucha szlachecka potrafi stawić opór pająkowi, może być przechwałką, ale może też wskazywać wzór postawy, sugerować, że szlachta sama potrafi sobie poradzić z każdym obcym wrogiem". Tenże, *Brzęcząca i migocząca rzeczywistość...*, dz. cyt., s. 33.

Naturalna wrogość człowieka wobec szkodnika przemieszana bywa z „zażyłością", do jakiej przymuszone bywają gatunki kohabitujące[55]. Wydaje się, że zamiary „muchobójcy"[56], na karb których składano zwykle także osobliwą predylekcję Hreczechy do muchomorów[57], pozostają w wyraźnej sprzeczności z jego słabością do dźwięków jednostajnych i niekoniecznie wyszukanych. Bez brzęczenia żywych przecież owadów – podobnie zresztą jak i bez snującej się w nieskończoność gawędy szlacheckiej – Wojski zwyczajnie się nudzi:

> Przywykł, żeby mu zawsze coś bębniło w ucho,
> Nawet wtenczas gdy milczał lub z placką za muchą
> Skradał się [...].
> (PT V 429–431)

Czy będzie to wrzawa myśliwskiej obławy, czy podobne do niej gwary ucztujących i gawędzących, pokrzykiwanie ochmistrzyni, groźby kucharza, hałasy kuchcika, a także szeptane bajki lub pacierze – miłe sercu bohatera brzmienia wydają się zaskakująco zbliżone jednostajnym charakterem do stałych pobrzękiwań muchy. W znamienny sposób pisano zresztą także o wysnuwanych przez postać gawędach: „Treść mowy Wojskiego wobec jej znamion formalnych gra prawie podrzędną rolę: nie tyle [...] o wyrazy idzie, ile o sam dźwięk mowy, o znaczenie i odczucie obecności ludzi, o bezustanne zajęcie języka albo ucha"[58]. Charakterystyczne dla kultury oralnej nastawienie na stały kontakt z otoczeniem, na współobecność, wydaje się wysuwać na plan pierwszy jako właściwy cel podejmowanych zabiegów, a do zestawienia pospolitych i dosyć namolnych insektów z natrętnie powracającym słowem, poza porównaniem przywołanym wprost w poemacie Mickiewicza („A szczególnie mu słowo »ciocia« koło ucha / Brzęczało ciągle jako naprzykrzona mucha", PT I 830–831[59]), ośmielać może po trosze także źródłosłów samej gawędy: „Długi żywot gawędy rozpoczął się

55 Zob. S. Connor, dz. cyt., s. 19.

56 Określenie zapożyczone od Zbigniewa Jerzego Nowaka. Zob. tenże, dz. cyt., s. 19.

57 Zob. tamże, s. 19.

58 Z. Kramsztyk, dz. cyt., s. 75.

59 W epopei Mickiewicza znaleźć można także paralelę pomiędzy owadami a nieprzyjemnymi słowami Sędziego, które odpędza od siebie Telimena (PT III 436–439).

wraz z cząstką *gavъ* (*gōv-*), sygnującą w języku prasłowiańskim rzeczy plugawe, brudne, niskie: cerk. *ogawije* – 'nędza', aryj. *gówno* – 'obrzydłość', ros. *gowiado* – 'bydlę' (Brückner)"[60].

Z wywodu Hreczechy na temat dawnych i obecnych łowów wiadomo tylko, że zdaje się raczej nie cenić drobnej zwierzyny, że za jego czasów „w języku szlacheckim / Dzik, niedźwiedź, łoś, wilk, zwany był zwierzem szlacheckim, / A zwierzę nie mające kłów, rogów, pazurów / Zostawiano dla płatnych sług i dworskich ciurów" (PT I 800–803). Zastrzeżenie to, jak dowodził Dynak, nie znajduje potwierdzenia w tradycji myśliwskiej, polowania na drobną zwierzynę „należały do najulubieńszych «zabaw łowieckich» sfer ziemiańsko-arystokratycznych"[61]. Tym bardziej zadziwiać więc może fakt, że zgodnie z zapewnieniami Hreczechy wstyd byłoby upędzać się za zającami, a nie wstyd – za muchą. I że to właśnie mało znaczącym, pospolitym muchówkom przyjaciel Sędziego w ogóle nadaje przydomek szlachecki. Można by samonarzucające się w tym kontekście zestawienie ze „zwierzętami szlacheckimi", na które urządza się polowania, i nieprzypadkowe chyba zebranie wszystkich przywołanych gatunków pod jednym, wspólnym szyldem odczytywać jako komiczną i zarazem osobliwą nobilitację owadów, ale też bodaj czy nie sygnał żartobliwego dystansu samego autora do podziału na lepsze i gorsze zwierzęta, godne i niegodne czyjejś uwagi czy nawet – zadumy.

6.

Czytelnikom epopei i miłośnikom natury Mickiewicz zdawał się udzielać prostej lekcji uważności: obok chwytającej za serce obrony pomników przyrody[62], dostojnych drzew polskich, wycinanych przez carską siekierę, opisywał – jak podkreślał jeden z rzeczników ochrony środowiska – „z niezwykłym ciepłem szczegóły w istocie swej błahe, którymi, stęskniony do kraju jego umysł, jak gdyby się pieścił i delektował"[63]. Zachwyceni tym faktem przyrodnicy znajdowali sposobność do

60 W. Bojda, *Gawęda*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. B. Mytych-Forajter, Z. Kadłubek, A. Nawarecki, Gdańsk 2018, s. 194.

61 W. Dynak, *Z Mickiewiczem na łowach...*, dz. cyt., s. 142.

62 Nie wiadomo, czy porównując drzewa do „pomników", odwoływał się Mickiewicz do terminu stworzonego przez Aleksandra Humboldta. Ten ostatni miał być natomiast propagatorem poezji naszego wieszcza w Niemczech. Zob. A. Leńkowa, *Zaczęło się od świętego gaju*, Warszawa 1981, s. 76.

63 W. Kulesza, dz. cyt., s. 11. W cytacie uwspółcześniono pisownię.

odtwarzania obszernego katalogu gatunków[64], spisanego na kartach poematu, jak się wydaje, z widoczną troską o kompletność owej kolekcji naturaliów i jej detale – z sumiennością, kto wie, czy nie porównywalną do tej, jaka mogłaby towarzyszyć praktyce gromadzenia okazów do oznaczenia i włączenia ich w skład „gabinetu historii naturalnej litewskiej", projektowanego jeszcze w młodości przez poetę[65]. Przyświecałyby zatem pisarzowi w jego trosce o przyrodę intencje w pewnym sensie konserwatorskie, związane z opieką nad inwentarzem „zabytków" regionalnej fauny czy flory, zasługującej na pamięć i ochronę[66].

Czy jednak obecność owadów w *Panu Tadeuszu* to wyłącznie wyraz pieczołowitości, z jaką autor odtwarza wspomnienia, rekonstruując cenne „obrazki z natury"? Czy to tylko „miąższ" bujnie rozrastającego się marzenia, drobny fragment świata wykreowanego pod piórem sensualisty i kolorysty, który ma okazję wypełnić rzecz „pamiątkowymi" detalami[67]? Gdyby brać pod uwagę jedynie umowność literackiego cudzysłowu, pozwalającego na estetyzację uciążliwych owadów i przysłonięcie pogodnym uśmiechem domowych „polowań" z muszą placką, przygody niewielkich, a czupurnych stworzeń, lokować trzeba by z całą

64 Jeden z botaników podkreślał: „Zdumiewająca to jest harmonia, jaka w zestawieniu gatunków panuje. Żadna z najważniejszych roślin nie została pominięta i żadna się zbyt często nie powtarza. Jest we wszystkim miara i pewna dokładność". K. Łapczyński, *Flora Litwy w „Panu Tadeuszu"*, Kraków 1894, s. 2. Na temat komentarzy do *Pana Tadeusza*, jakie sporządzali pod koniec wieku XIX i w pierwszej połowie XX botanicy, pisze szerzej Bolesław Hryniewiecki. Zob. tenże, *U źródeł umiłowania i ochrony przyrody. „Pan Tadeusz" w oczach botaników.* „Ochrona Przyrody" 1948, s. 6–25. Jeśli chodzi o faunę, „katalog" gatunków zaprezentowanych w poemacie Mickiewicza odtwarzał w roku 1903 Jerzy Ohrenstein. Zob. tenże, *Świat zwierzęcy w „Panu Tadeuszu"*. „Przyjaciel Zwierząt" 1903, nr 2–12, s. 22–25, 34–37, 46–49, 62–65, 74–75, 86–89, 110–112, 124–126, 134–147.

65 Zob. List Adama Mickiewicza do Józefa Jeżowskiego..., dz. cyt., s. 81.

66 Pionierzy ochrony środowiska chętnie sięgali bezpośrednio do tekstów Mickiewicza, czynił tak między innymi Marian Raciborski, rzecznik opieki nad zabytkami i pomnikami przyrody. Zob. A. Piekiełko, *Marian Raciborski – pionier nauczania ochrony przyrody*, [w:] *Studia z dziejów ochrony przyrody w Polsce...*, dz. cyt., s. 55. Jak wskazywał Adam Wodziczko, właściwy „okres konserwatorski" w dziejach ochrony przyrody w Polsce obejmował pierwsze dziesięciolecie XX wieku. Zob. A. Dzięczkowski, *Adam Wodziczko, twórca nauki o ochronie przyrody. W 50-lecie fizjotaktyki*, [w:] *Studia z dziejów ochrony przyrody w Polsce...*, dz. cyt., s. 73.

67 Warto przytoczyć w tym miejscu jedną z kluczowych, jak się wydaje, „entomologicznych" metafor Mickiewicza – „pamiątek owady", która nieprzypadkowo chyba nasunęła się wyobraźni pisarza w Bakczysaraju, nad grobem Potockiej. Dumając nad własną samotnością w obcym kraju, kresem dawnego życia, a także pobliską mogiłą kobiety, której przypaść miał w udziale ponoć los branki, poeta pisał: „bo przeszłości chwile, / Ulatując od ciebie jak złote motyle, / Rzuciły w głębi serca pamiątek owady". A. Mickiewicz, *Grób Potockiej*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. W. Borowy, L. Płoszewski, Warszawa 1948, s. 190.

pewnością na antypodach tego, co poważne, przykre czy wzniosłe. Wiadomo nadto, że „Mickiewicz najczęściej używał – jak to i dzisiaj dzieje się w języku potocznym – wyrazu «zwierzę» jako nazwy ssaków, posługując się formułami w rodzaju «zwierzęta, ptaki, ryby, owady»"[68]. Na kartach epopei narodowej nie wypisano też wielkimi literami imion os ani szerszeni, tak jak uczyniono to w przypadku zwierząt stanowiących faunę matecznika, i trudno nie zauważyć, że nie ma dla owadów miejsca właśnie w samym sercu litewskiej puszczy.

Ralph Waldo Emerson, myśliciel bliski w późniejszych latach autorowi *Pana Tadeusza*, nie bez przyczyny jednak dowodził, że u bram natury „człowiek światowy ku swojemu zdziwieniu zmuszony jest porzucić swe miejskie wartościowanie tego, co wielkie czy małe, mądre czy głupie"[69]. Obaj pisarze wydawali się zgodni – wbrew idiosynkrazjom, zakorzenionym w umysłach ludzkich, nie ma w przyrodzie istnień nieważnych[70]. W sławnym już dzisiaj wykładzie dziesiątym, wygłoszonym w ostatnim roku kursu prowadzonego w Collège de France, Mickiewicz uprzedzał niejako współczesną krytykę gatunkowego szowinizmu i podejmował – jak dowodzono – próbę „dokończenia, tym razem w duchowym wymiarze, egalitarystycznego dzieła rewolucji francuskiej"[71]. Cytując przywołanego wcześniej amerykańskiego myśliciela, nieprzypadkowo więc może przekierowywał uwagę na organizmy żywe stanowiące bliskie, najbardziej bezpośrednie otoczenie człowieka, lecz mimo to przeoczane: szczury krążące pod podłogą domostw, jaszczurki na pobliskich murach, mech pod stopami. Jego sprzeciw wobec rodzących cierpienie nieusprawiedliwionych form podległości obejmował pozbawianych własnego głosu, niemych świadków dziejów – jak się wydaje, także tych najbardziej niewidocznych i dyskryminowanych. Powiązany był z apelem o zdolność do współodczuwania,

68 J. Bachórz, *O „zwierzyńcu" A. Mickiewicza (rekonesans wstępny)*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1993, s. 95.

69 R.W. Emerson, *Natura*, [w:] tegoż, *Eseje*, t. 2, przeł. O. Dylis, F. Lyry, A. Tretiak, S. Wyrzykowski, posłowie M. Skwara, Lublin 1997, s. 135. Mickiewicz wspomina o Emersonie po raz pierwszy w wykładzie wygłoszonym w Collège de France 31 stycznia 1843 roku; gdyby – jak pierwotnie sądzono – zetknął się z nim w roku 1838, to najprawdopodobniej za sprawą lektury cytowanego tu eseju *Nature*. Zob. M. Skwara, *Mickiewicz i Emerson – prelekcje paryskie*, „Pamiętnik Literacki" 1994, z. 3 (85), s. 106–107.

70 Zob. J. Schollenberger, *„Wejść między sforę" – projekt duchowości zwierząt: Mickiewicz – Emerson*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 2010, t. 3 (45), s. 39.

71 A. Filipowicz, *Część wstępna. „Po cóż pisać o zwierzętach?"*, [w:] tejże, *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Gdańsk 2017, s. 18.

która powinna stać się komponentem każdego rozumiejącego współistnienia. Dodajmy: takiego współistnienia, jakie miałoby być udziałem społeczności słowiańskiej, osadzonej jeszcze w realiach wiejskich, wzrastającej w poczuciu duchowej jedności z całym stworzeniem – tej samej społeczności, której „wszystkie dawne pieśni rozbrzmiewają niejako śpiewem ptactwa i brzęczeniem owadów"[72]!

W epopei Mickiewicza subtelna estetyzacja dźwięków, przypisanych bezpośrednio muchom, dokonuje się za pośrednictwem Zosi („Ucho Zosi rozróżnia śród tysiąca gwarów / Akord muszek i półton fałszywy komarów", PT VIII 29–30), a potem – aż dwukrotnie – koncertującego Jankiela, wydobywającego z cymbałów musze tony, „ciche, ledwie słyszalne brzęczenia" (PT XII 675), ale to przede wszystkim Hreczecha, brawurowo imitujący na rogu bawolim przeraźliwe wycie wilka, ryk rozgniewanego niedźwiedzia czy rozdzierające beczenie żubra, wydaje się prawdziwym znawcą głosów zwierzęcych. Głosów, należących – co może nie jest bez znaczenia – do tych przedstawicieli fauny, którzy cierpią w wyniku działań człowieka[73]. Podobnie zmagania Wojskiego z uprzykrzonymi muchami, przedstawicielkami pospolitej rzeczywistości codziennej w Soplicowie, choć opisane barwnie i z dobrotliwym humorem, sygnalizują, że relacje pomiędzy człowiekiem a pozaludzką przyrodą pozostają pod niektórymi względami dalekie od pożądanej mitycznej harmonii.

Nie ma owadów w tajemniczym mateczniku, rezerwacie gromadzącym przedstawicieli przyrody połączonych więzami zgody i miłości – nie ma tam i człowieka. Sam zaś „dostatek" much na Litwie, opatrzony cudzysłowem dyskretnego żartu, skłaniać powinien chyba do ostrożnego, krytycznego dystansu wobec owej **iluzji nadmiaru**, skrzętnie kreowanej w epopei przed oczami zachwyconego czytelnika. Dotyczy to także mylnych przekonań na temat bogactw środowiska przyrodniczego:

> Jednym z największych błędów popełnianych przez człowieka jest [...] stanowczo zbyt łatwe przecenianie zasobności [...] przyrody [...]. Wizja takiego »nadmiaru« bogactwa form przyrody i jej witalności prowadzi do łatwych złudzeń o nieograniczonych

72 A. Mickiewicz, *Wykład V*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy. Półrocze I*, przeł. i oprac. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 61.

73 Obok przeraźliwych i rozdzierających tonów, wydawanych przez zwierzęta, odgłosy polowania przedstawiane są w sposób następujący: „Słychać zmieszane wrzaski szczwania, gniewu, trwogi, / Strzelców, psiarni i zwierząt" (PT IV 691–694).

> możliwościach i moralnym pełnym prawie eksploatowania, sugerując zarazem, iż człowiek ma jakieś prawo, a nawet obowiązek, do podejmowania działań ograniczających owo witalistyczne »rozpasanie« przyrody. Pragmatyczne racje sugerują tępienie komarów, ale te same pragmatyczne względy kierują wycinaniem amazońskich puszcz[74].

Pielęgnując w sobie żywe wspomnienie dziecięcego zachwytu nad światem, oczarowania wesołą wielością form, rozmaitością kształtów, nazbyt łatwo ulegamy bowiem wyobrażeniom o nieprzebranym bogactwie przyrody.

Bibliografia

Antologia bajki polskiej, oprac. i wstępem opatrzył J. Ejsmond, Warszawa 1915.

Bachórz J., *O „zwierzyńcu" A. Mickiewicza (rekonesans wstępny)*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1993.

Bojda W., *Gawęda*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. B. Mytych-Forajter, Z. Kadłubek, A. Nawarecki, Gdańsk 2018.

Boy-Żeleński T., *Robak wojskowy i cywilny*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 4: *Brązownicy i inne szkice o Mickiewiczu*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1956.

Burta M., *O jedwabnej stronie wiersza [Snuć miłość…] Adama Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne" 2019, z. 1.

Connor S., *Mucha. Historia – antropologia – kultura*, przeł. B. Stanek, Kraków 2008.

Dyakowski B., *Polowanie na owady z naganką. O szarańczy, jej najściach i walkach z nią*, Warszawa 1910.

Dynak W., *Łowiectwo w kulturze polskiej. Obszary i kształty obecności*, Wrocław 2012.

Dynak W., *Łowy, łowcy i zwierzyna w przysłowiach polskich*, Wrocław 1993.

Dynak W., *Z Mickiewiczem na łowach*, Wrocław 2009.

Emerson R.W., *Eseje*, t. 2, przeł. O. Dylis, F. Lyry, A. Tretiak, S. Wyrzykowski, posłowie M. Skwara, Lublin 1997.

Filipowicz A., *Część wstępna. „Po cóż pisać o zwierzętach?"*, [w:] tejże, *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*, Gdańsk 2017.

Hryniewiecki B., *U źródeł umiłowania i ochrony przyrody. „Pan Tadeusz" w oczach botaników*. „Ochrona Przyrody" 1948.

Igliński G., *Brzęcząca i migocząca rzeczywistość. Owady w „Panu Tadeuszu" Adama Mickiewicza*, „Prace Literaturoznawcze" 2021.

74 J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 14–15.

Igliński G., *Konik polny Adama Mickiewicza*, „Palanìstyka – Polonistika – Polonistyka" 2012.

Igliński G., *Z Mickiewiczowskiego bestiariusza. Owady i robaki w „Dziadach"*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 2016, t. 9 (51).

Jundziłł S.B., *Zoologia krótko zebrana*, cz. 4: *Owady i robactwo*, Wilno 1807.

Kluk K., *Zwierząt domowych i dzikich, osobliwie krajowych, historii naturalnej początki i gospodarstwo…*, t. 4: *O owadzie i robakach*, Warszawa 1802.

Kłosiński K., *Bigos*, [w:] *„Pieśni ogromnych dwanaście…". Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*, red. M. Piechota, Katowice 2000.

Kolbuszewski J., *Ochrona przyrody a kultura*, Wrocław 1992.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, „Świat Książki" 2000.

Kott J., *Cudowny kołatek z Mickiewiczowskiego kantorka*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, wybór i układ T. Nyczek, Warszawa 1991.

Kramsztyk Z., *Bohaterowie „Pana Tadeusza"*, cz. 3: *Goście soplicowscy i dobrzyńscy*, Warszawa 1909.

Krasiński Z., *Nie-Boska komedia*, oprac. M. Grabowska, wstęp M. Janion, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

Kulesza W., *„Pan Tadeusz" ewangelią ochrony przyrody*, Kraków 1931.

Leńkowa A., *Zaczęło się od świętego gaju*, Warszawa 1981.

Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, t. 1: A–F, Lwów 1854.

Łapczyński K., *Flora Litwy w „Panu Tadeuszu"*, Kraków 1894.

Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, oprac. W. Borowy, L. Płoszewski, Warszawa 1948.

Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 13: *Pisma różne*, oprac. L. Płoszewski, Warszawa 1955.

Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 14: *Listy*, cz. 1, oprac. S. Pigoń, Kraków 1953.

Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 3: *Utwory dramatyczne*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1948.

Mickiewicz A., *Dzieła*, t. 8: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy. Półrocze I*, przeł. i oprac. L. Płoszewski, Warszawa 1955.

Mickiewicz A., *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie: historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, aneks oprac. J. Maślanka, Wrocław 2015.

Miłosz Cz., *Ogród Pana Boga*. „Plus Minus" 1998, nr 16 (277) [dod. do „Rzeczpospolitej" z 18–19 kwietnia 1998 roku], s. 13.

Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982.

Mytych B., *(O)błędni strzelcy Adama Mickiewicza – rzecz o podmiotach polujących*, [w:] tejże, *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze polskiej XIX wieku*, Katowice 2004.

Mytych-Forajter B., *Przedmowa*, [w:] *Zwierzęta na zakręcie*, oprac. B. Mytych-Forajter, Warszawa 2017.

Nawarecki A., Bieńczyk M., Siwicka D., *Tajemnice zwierząt. Tryptyk*, [w:] *Tajemnice Mickiewicza*, red. M. Zielińska, Warszawa 1998.

Nawarecki A., *Mickiewicz i robaki*, [w:] *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk, Z Majchrowski, Gdańsk 1993.

Noras D., *Epopeiczny mikrokosmos*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 3, red. A. Nawarecki, przy współudziale B. Mytych, Katowice 2003.

Nowak Z.J., *Kilka uwag o Wojskim w świetle autografów „Pana Tadeusza"*, [w:] *„Pieśni ogromnych dwanaście…". Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*, red. M. Piechota, Katowice 2000.

Ohrenstein J., *Świat zwierzęcy w „Panu Tadeuszu"*, „Przyjaciel Zwierząt" 1903, nr 2–12.

Piwińska M., *Wolny myśliwy*, [w:] tejże, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003.

Przyboś J., *„Historia szlachecka", czyli baśń*, [w:] tegoż, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998.

Rzewuski H., *Pamiątki Soplicy*, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa 2004.

Schollenberger J., *„Wejść między sforę" – projekt duchowości zwierząt: Mickiewicz – Emerson*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 2010, t. 3 (45).

Seweryn D., *„Pan Tadeusz", czyli elizejskie cienie*, [w:] *„Pan Tadeusz". Poemat – postacie – recepcja*, red. E. Hoffmann-Piotrowska, A. Fabianowski, Warszawa 2016.

Skwara M., *Mickiewicz i Emerson – prelekcje paryskie*, „Pamiętnik Literacki" 1994, z. 3 (85).

Słownik języka Adama Mickiewicza, t. 2: D–G, red. K. Górski, S. Hrabec, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.

Stefanowska Z., *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów"*, [w:] *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973.

Studia z dziejów ochrony przyrody w Polsce, red. J. Babicz, W. Grębecka, Z. Wójcik, Wrocław i in. 1985.

Tomaszewska G.B., *Motyli przystanek. Odessa Mickiewicza („Dumania w dzień odjazdu")*, [w:] *Odessa w literaturach słowiańskich*, red. J. Ławski, N. Maliutina, Białystok–Odessa 2016.

Tomkowski J., *Robak*, „Więź" 1982, nr 11–12.

Trześniewska A., *„Dziady cz. IV" w zwierciadle ekosystemu romantycznego*, „Polonistyka. Innowacje" 2017, nr 5.

Windakiewicz S., *Prolegomena do „Pana Tadeusza"*, Warszawa 1918.

Zakrzewski B., *Eros w „Panu Tadeuszu"*, [w:] tegoż, *O „Panu Tadeuszu" inaczej*, Wrocław 1998.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.750
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Liliya Kornilyeva*
Charkowski Narodowy Uniwersytet Pedagogiczny im. G.S. Skoworody, Ukraina /
/ H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Ukraine
ORCID: 0000-0002-3174-6353

Дискурси влади у творчості Юліуша Словацького

Discourses of Power in the works of Juliusz Słowacki

Abstract: Juliusz Słowacki, a Polish Romantic poet and dramatist, was born in Krzemieniec, where he spent part of his life. As a result, he was well-versed in Ukrainian, and as a writer, he largely depended on Ukrainian settings, Ukrainian history, and Ukrainian folklore. Ukrainian themes became an inherent part of his literary works. Best known for his masterpieces *Balladyna* (1834), *Mazepa* (1839), *Lilla Weneda* (1840), *Jan Kazimierz* (1839), *Bienowski* (1841), *Sen srebrny Salomei* (1843), and *Ksiądz Marek* (1843), Słowacki is now regarded as an outstanding writer, whose ideas and aesthetic values influenced generations of other European artists. Underrated during his lifetime, he appears at his most resplendent nowadays. The discourses of power in the works of Słowacki are given close attention because they are of crucial importance for his original texts. The multi-faceted personalities of numerous monarchs depicted by him, give an insight into the author's understanding of power and its nature.

Keywords: Juliusz Słowacki, discourses of power, monarch, state, religion.

Дискурси влади займають у творчості Ю. Словацького чільне місце і становлять її іманентну ознаку, а образ короля у літературному доробку автора є центральним. Це не випадково, адже історично суверенітет персоніфікувався саме в особі монарха. Релігійний дискурс є невід'ємною складовою

* Liliya Kornilyeva – dr, profesor Katedry Filologii Angielskiej w Charkowskim Narodowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. G.S. Skoworody, autorka m.in. studium *Естетика англійського романтизму в сучасному науковому осмисленні* (2017).

дискурсу влади, адже громадянська влада і влада церкви завжди перебували у складній взаємодії. Е. Канторович у монографії «Два тіла короля», наголошував, що влада монарха є владою Бога. «Отже, і цар теж є Бог і Христос, але по благодаті; і, що б він не робив, він робить це не тільки як людина, але як той, хто став Богом і Христом по благодаті»[1]. Тобто король є подвійною істотою, в якій поєднане людське і божественне. Він є подібним Богочоловіку, отримує свою подвійну природу виключно по благодаті, набуваючи її в результаті помазання і посвячення». Навіть цілюща сила короля, як наголошує М. Блок, не була властивістю особистості монарха, а виникала з його сану. Монарх був чудотворцем тому, що був королем[2].

Коронаційні святкування традиційно складалися з двох частин: з одного боку, вручення інсигній, серед яких головною залишалася корона, з іншого – миропомазання, яке завжди залишалося головним. Так народилася церемонія коронації.

У сценах обрядовості, пов'язаних із королями, Ю. Словацький традиційно багато уваги приділяє описам регалій, серед яких основними є зображення корони, держави, скіпетра, багряниці, державного церемоніального меча. Символічного значення набувають пурпурний та золотий або золотавий кольори, які традиційно асоціюються з могутністю королівської влади. Цікавою є авторська ідея про те, що королівський трон зазвичай виготовлений з дощок, поверх яких є драпіровка пурпурною тканиною. А коли забрати цей багрець та покрити ті ж самі дошки чорною тканиною траурного крепа, то це буде щось схоже на домовину. Так колір змінює сутність однієї і тої ж речі.

У перекладах творів Ю. Словацького на англійську перекладачі часто користуються кольоропозначеннями “scarlet” та “purple” для передачі відтінків червоного кольору, що асоціюються з королівською владою. Хоча історично в англійській мові тільки слово “purple” має подібні конотації. Саме цим словом позначають колір мантії монарха. Наприклад: *Ermine robe – purple robe trimmed with white fur/* Мантія з горностаю – пурпурова накидка, оздоблена білим хутром.

1 E. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1997, с. 87.

2 M. Bloch, *Les rois thaumaturges: étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Paris 1924, с. 484.

Або ж: *The purple cannot shield from woe* – Багрець не захистить від біди (Тобто монарх може мати всю повноту влади, але бути не здоровим, не коханим, не мати в житті справжніх друзів і т. ін)

Ю. Словацький досить детально описує і інші атрибути привілейованого життя монарха – коштовності, багате вбрання, розкіш королівського двору, зали королівського палацу, оформлені у пурпурних тонах, золоту колиску, у якій народився майбутній правитель, а також окремі сцени з королівського церемоніалу (наприклад те, що при народженні спадкоємця королівського трону прийнято палити з гармат), тощо. Звернення на кшталт «Мій золотий королю», «Мій золотий властителю» є часто вживаними у літературній спадщині Ю. Словацького.

Усі твори цього польського романтика поєднує ідея, що королівська влада є справою дуже нелегкою, а отже корона у переважній більшості випадків характеризується як важка ноша, що тисне своєю вагою на голову людини, яка її носить. Інколи у індивідуально-авторських порівняннях зазначається, що корона французьких королів здається легшою, але в той же самий час зазначається, що ця сама французька корона теж тисне на чоло суверена тягарем проблем.

Як справедливо зазначав М. Блок, королі за біблійним висловом стали «помазаниками Господніми», які захищені від зловмисників господніми заповідями, адже Господь сам сказав: «Nolite tangere Christum meum – Не торкайтеся мого Христа, мого помазаника». Всі королі отримують помазання від прелатів, прелати ж помазання від королів отримати не можуть[3].

М. Фуко у цьому контексті також зазначав, що в ритуалах монархії, король фактично позначається, як пастух, за аналогією з єпископом або Христом. На коронації, ще з давніх часів, монарх отримував атрибут пастуха – пастуший посох. М. Фуко справедливо наголошує на тому, що абсолютно фундаментальна і суттєва особливість цієї загальної пастирської влади полягає в тому, що протягом усієї історії християнства вона завжди втілювалася не на єдності територій, а в русі, була за своєю суттю благотворною та залишалася відмінною від політичної влади[4].

3 Там само, с. 70.

4 M. Foucault, *Security, Territory, Population*, New York 2007, с. 124–126, 143–154.

Тому зовсім не випадково, що релігійний і владний дискурси у творчості Ю. Словацького теж є тісно пов'язаними. Описуючи в «Балладині» давні часи, коли у Богом благословенній сільській тиші жив славний король Лех, а хліба на нивах в його краю росли такими ж високими, як і дерева, автор звертається до біблійної алюзії про трьох волхвів. Саме з Віфлеєму вони поверталися, коли один з царів заблукав і потім потрапив до помешкання Леха. Тож, одного з волхвів до короля привела зірка. У цьому епізоді є подібність до біблійної історії про те, як у давні часи Віфлеємська зірка вказала путь трьом земним царям до місця перебування маляти-Христа, що народився у яслах. Тим самим у творі підкреслено подібність між двома першоосновами – народженням Спасителя людства Ісуса Христа у Віфлеємі та початком польської державності, що традиційно асоціюється саме з королем Лехом, адже старовинною назвою Польщі є Лехія.

Велич короля Леха передається автором навіть за допомогою опису родючої землі і щедрого врожаю. Це пов'язано із тим, що сакральна влада короля історично трактувалася в тому числі і як влада над природою, а тому дискурс влади і дискурс природи теж є історично пов'язаними. Таким чином, королі-чудотворці у сиву давнину могли допомогти отримати щедрий врожай та зцілити людей від численних хвороб, а мистецтво ефективного королівського управління вважалося чудотворним тільки тоді, якщо воно наслідувало природу та відповідало її законам.

Для Ю. Словацького характерно також розмірковувати про долю держави у контексті роздумів про Бога, що теж доводить єдність владного і релігійного дискурсів в його творчому доробку:

O Polsko! Polsko święta! bogobojna!
Jeżeli kiedy jasna i spokojna
Obrócisz twoje rozwidnione oczy,
Na groby nasze, gdzie nas robak toczy;
Gdzie urny prochów pod wierzby wiosenne
Skryły się dumać jak łabędzie senne –
Polsko ty moja! gdy już nieprzytomni
Będziemy – wspomnij ty o nas! o wspomnij!
Wszak myśmy z twego zrobili nazwiska,
Pacierz, co płacze, i piorun, co błyska.

A dosyć, że się zastanowisz chwilę,
Jaka tam cisza na naszej mogile –
Jak się wydaje przez Boga przeklęta,
A nie zapomnisz ty o nas, o święta![5]

Багато уваги в своїй творчості Ю. Словацький приділяє образам тиранічних монархів, постаючи проти різних проявів жорстокості та утисків. М. Фуко називав це «архаїчною зарозумілістю монарха, його безконтрольними правами, які часто піддавалися критиці; сумішшю його слабкостей і надмірностей, його перебільшень і існуючих для нього різного роду лазівок, тобто «наддержава» держави»[6].

Частково увага Ю. Словацького до образу деспотичного монарха, наділеного необмеженою владою, пояснюється захопленням автора творчістю В. Шекспіра, якого він успішно перекладав. Слід зазначити, що сучасники Шекспіра, академічні критики, засуджували його за нонконформізм та руйнацію існуючих літературних норм, адже Співець Ейвона заперечував усталені на той час уявлення про драму, які базувалися на кращих зразках творів Стародавнього Риму й Давньої Греції. Згідно з літературними нормами того часу, добре написана п'єса не повинна була поєднувати в собі елементи комедії і трагедії, містити одразу декілька сюжетних ліній, вирізнятися розмаїттям місць дії та досить довгим плином часу у творі. Проте всі ці риси притаманні творам Шекспіра, бо драматург не дотримувався академічних правил щодо структури драматичного твору. Романтики, такі як Шиллер і Гете, писали драми під впливом шекспірівської творчої спадщини, перекладали його твори, використовували шекспірівські алюзії у своїх творах, його образність і т. ін., відкрили Шекспіра світовій читацькій аудиторії. Як справедливо писав А. Блум у монографії «Шекспір про любов і дружбу» (2000), романтики доклали багато зусиль для того, щоб звести Шекспіра на той незаперечний п'єдестал, який він посідає сьогодні[7].

Отже, творчість Шекспіра була надзвичайно цікавою для європейських романтиків. Великий Бард, на їхню думку, був радше народним,

5 J. Słowacki, *Pisma*, t. 2, Lipsk 1860, s. 267–268.

6 M. Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York 2012, c. 80.

7 A. Bloom, *Shakespeare on love and friendship*, Chicago 2000, c. 1.

аніж придворним літератором, що наближало його творчість до найкращих зразків народної поезії. Тож, захоплення романтиків Шекспіром значною мірою вплинуло як на формування самого романтичного руху, так і на наступну епоху. Значну частину драматичних творів, написаних у XIX столітті, було створено безпосередньо під впливом Шекспіра.

Робота Ю. Словацького над перекладами з «Макбет» та «Короля Ліра» мала велике значення для розвитку його власного авторського стилю, адже шекспірівські алюзії стали невід'ємною складовою поетичного тексту цього польського романтика. Наприклад, численні ремінісценції з «Короля Ліра» стали стильоутворюючим стрижнем в одному з найкращих творів Ю. Словацького – драмі «Кордіан».

В цьому контексті доречно згадати слова М. Фуко про те, що проблема дискредитованого суверена – це, зрештою, проблема Шекспіра, проблема, поставлена королівськими трагедіями[8]. За М. Фуко, тиранічний король є чудовиськом в прямому сенсі цього слова[9], що цілком підтверджують і численні твори Ю. Словацького. М. Фуко наголошував, що злочин як такий був порушенням не лише цивільних і релігійних законів. Він почав розглядатися як потенційне порушення самих законів природи[10]. І саме злочин монарха на рівні природного інстинкту цікавить Ю. Словацького у його творах.

Як відзначав М. Фуко, ще під час Французької революції надзвичайно важливим стало питання про фундаментальну спорідненість між злочинцем і тираном, між порушником закону і деспотичним монархом. У певному сенсі така позиція суголосна ідеям Дж. Локка, який вважав, що природна свобода людини полягає в тому, щоб бути вільною від будь-якої вищої влади на землі і не підкорятися волі або законодавчій владі людини та мати лише закон природи для свого правління, адже свобода людини в суспільстві не повинна підкорятися ніякому іншому закону[11].

За М. Фуко, з обох сторін порушеного пакту існувала певна симетрія, спорідненість між злочинцем і деспотом, які нібито вітали один одного.

8 M. Foucault, *Abnormal: Lectures at the Collège de France*, 1974–1975, New York 2003, c.13.

9 Там само, с. 95.

10 Там само, с. 96; M. Foucault, *History of Madness. Routledge*, London and New York 2013, с. 533.

11 J. Locke, *Second treatise of government*, Indianapolis 2016, с. 18.

І деспот, і лиходій порушували громадський порядок, і в цьому зв'язок між сувереном над законом і злочинцем під ним, зв'язок цих двох злочинців. Чудовисько зловживання владою породжує ще одного монстра, який бунтом порушує соціальний пакт. І нове чудовисько – це вже не король, а революційний народ, який є дзеркальним відображенням кровожерного монарха[12].

Парадокс влади суверена, який полягає в тому, що король, який повинен бути гарантом законності, сам вчиняє протиправні дії, точно описаний Дж. Агамбеном. Вчений відзначав, що суверен знаходиться одночасно і зовні, і всередині юридичного порядку, адже він має право призупинити дію закону, чим юридично ставить себе поза законом, проголошуючи, що «Я, володар, який поза законом, заявляю, що немає нічого поза законом»[13]. На цю саму особливість унікального положення суверена у владній системі вказувала і Дж. Батлер, одна з найвидатніших політичних філософів сучасності[14]. Навіть у сучасну нам епоху цей парадокс залишається валідним, адже монарх, як гарант дотримання закону, не може бути засуджений за злочини або постати перед судом[15].

Проблема покарання монарха за протиправні дії є однією з центральних для творчості Ю. Словацького. Поет не бачить, хто окрім Бога може це зробити. Тому, наприклад, дуже показовою є смерть тиранічної Балладини, адже згідно з Божим промислом блискавка завдає раптового і нищівного удару по лютій королеві та вбиває її.

Історичні прототипи створених Ю. Словацьким образів монархів, лише на перший погляд об'єднані тим, що мають нібито однакову абсолютну владу. Поет наголошував на тому, що всі вони різні за тим становищем, яке насправді посідають. Така позиція поета суголосна теоріям Ж. Бодена, який виділив три типи державного устрою, а саме «монархію», «аристократію» та «демократію», що за своєю сутністю лише на перший погляд повністю тотожні розумінню цих слів у сучасному світі. Наприклад, Ж. Боден називав демократією форму правління монарха, у якого

12 M. Foucault, *Abnormal*, с. 93–94.

13 G. Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford 1998, с. 12.

14 J. Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London 2006, с. 68.

15 M. Foucault, *Abnormal*, с. 96.

немає абсолютної влади. Він також писав, що люди, наділені абсолютною владою, не можуть називати себе суверенними правителями. Вони лише дбають та зберігають владу до того часу, поки, наприклад, народ не вирішить повернути цю владу назад[16]. Він також доводив, що влада монарха різниться за своєю природою, зважаючи на те, у який спосіб вона була передана, або за які особистісні якості вона отримана, підтримується чи, навіть, яким чином була надана[17]. У творах Ю. Словацького є чітке протиставлення Богом даної влади, здобутої чесним шляхом, і корони, яку носять незаконно. Наприклад, у «Балладині» зазначено, що справжня корона польських королів є короною золотою, вона характерної форми і має пізнаване оздоблення, у той час як незаконний правитель носить зовсім не той вінець, а «корону олов'яну». Часто в творчості Ю. Словацького спрацьовує так зване «поетичне правосуддя», притаманне усім європейським романтикам, коли герої зловмисні і недоброчесні бувають покарані за свої вчинки.

Слід особливо підкреслити, що в процесі роботи над образами монархів, у яких були реальні історичні прототипи, в потрактуванні суперечливих та карколомних історичних подій у художньому тексті, Ю. Словацький прагне до максимальної об'єктивності. Він не боїться виступати проти гніту царизму, створювати негативний образ польської шляхти («Лілля Венеда»), розкривати вади численних монархів та можновладних осіб, представників різних часів та народів. Автор звертається до трагічних подій доби Коліївщини та Барської конфедерації у драмах «Срібний сон Саломеї», «Беньовський», «Ксьондз Марек», реалій життя українського козацтва у «Мазепі», «Ян-Казимирі», «Змії» та багатьох інших творах. І саме Ю. Словацький у «Вацлаві» пророкував відродження, воскресіння української державності.

Тож, проведений аналіз дозволяє зробити висновок про те, що літературний доробок Ю. Словацького характеризується пильною увагою автора до дискурсів влади та постатей можновладних осіб, глибинним розумінням природи королівської влади та особливостей її функціонування у суспільствах різних часів та країн, про які він писав.

16 J. Bodin, *On Sovereignty*, Cambridge and New York 1992, с. 1–2.

17 Там само, с. 42, 89.

Bibliografia

Agamben G., *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford 1998.

Bloch M., *Les rois thaumaturges: étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*, Paris 1924.

Bloom A., *Shakespeare on love and friendship*, Chicago 2000.

Bodin J., *On Sovereignty*, Cambridge and New York 1992.

Butler J., *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London 2006.

Foucault M., *Abnormal: Lectures at the Collège de France, 1974–1975*, New York 2003.

Foucault M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York 2012.

Foucault, M., *History of Madness. Routledge*, London and New York 2013.

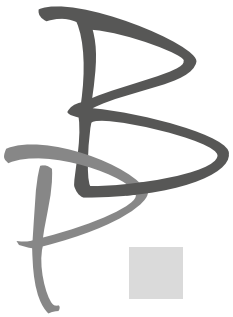
Foucault M., *Security, Territory, Population*, New York 2007.

Kantorowicz E., *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton 1997.

Locke J., *Second treatise of government*, Indianapolis 2016.

Słowacki J., *Four Plays: Mary Stuart, Kordian, Balladyna, Horsztyński*, Warsaw 2019.

Słowacki J., *Pisma*, Tom 2, Lipsk 1860.



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.751
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Oleksandr Boron*
Narodowa Akademia Nauk Ukrainy, Kijów /
/ National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv
ORCID: 0000-0002-1014-2219

Джерела Шевченкової обізнаності із творчістю Тимка Падури (з нових коментарів до повістей)[1]

Sources of Shevchenko's Awareness of Tymko Padura's Works: New Comments on the Prose

Abstract: The paper assumes that Shevchenko became acquainted with Tymko Padura's poetry primarily through oral tradition, not through publications. Accordingly, it questions the statement from the commentary to the novel *A Walk with Pleasure and Not Without a Moral* in the latest Complete Works of Shevchenko, which says that he quoted one of Padura's songs from the 1842 Lviv edition. The prototype of Padura's collection described in the novel was probably the Warsaw edition of 1844. It is also suggested that in future academic publications, it should be noted that Yan Komarnytskyi was not the author of the song "I returned from Siberia," one of the versions of which is put in Shevchenko's diary. The Ukrainian poet wrongly attributed it to Padura.

Keywords: scope of reading, folklore, edition, collection, commentary, clarification.

На перший погляд, Шевченкове ставлення до Тимка Падури, представника «української школи» в польській літературі, або, як його ще визначають,

* Oleksandr Boron – dr nauk filologicznych, starszy pracownik naukowy w Instytucie Literatury im. T.H. Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, autor m.in. studium *Sources of Shevchenko's acquaintance with Japanese culture (a comment on several diary entries)* (2022).

1 Складаю сердечну подяку Остапові Коневі (Нью-Йорк) за люб'язне копіювання кількох публікацій, недоступних в Україні в умовах воєнного часу.

польсько-українського поета, не викликає жодних різнотлумачень: воно було цілком негативне, про що свідчать відповідні пасажі у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1855–1858) і щоденнику. Втім, питання насправді не таке просте. Не зовсім зрозуміло, наскільки глибоко український поет знав доробок Падури, якими джерелами при цьому користувався, а головне – які прикмети чи особливості його творів викликали висловлену оцінку.

Ясна річ, не можна ототожнювати біографічного Шевченка із розповідачем у прозі, але близькість між ними не підлягає сумніву, бо наратор тут великою мірою втілює свідомість самого письменника, «він – свій у колі персонажів, не лише спостерігає, а й діє, переживає, розмірковує, виступаючи не лише як розповідач, а й як автогенний герой» повістей, особливо «Прогулки…»[2]. У сюжеті повісті відобразилися Шевченкові враження від другої подорожі Україною, зокрема Київщиною у 1845 і 1846 роках.

Варто уважніше і глибше розглянути присвячені Падурі фрагменти твору. Після Василькова розповідач із Трохимом дісталися поштової станції поблизу Білої Церкви, а позаяк вільної кімнати не виявилося, то обидва мусили шукати для ночівлі трактир за дві версти від станції: «Пользуясь сим удобным случаем, я мог бы описать вам белоцерковский жидовский трактир со всеми его грязными подробностями, но фламандская живопись мне не далась, а здесь она необходима»[3]. Поза сумнівом, Шевченко не раз відвідував Білу Церкву. На думку Петра Жура, поет бував у містечку в 1843–1846 роках, прямуючи з Києва до Кирилівки й назад[4], зокрема й наприкінці вересня 1846-го, коли за дорученням Археографічної комісії виїхав із Києва до Кам'янця-Подільського за маршрутом, як вказує тодішній поштовий дорожник, Віта – Васильків – Біла Церква[5]. Подорож через ці містечка описано й у творі.

Саме в білоцерківському трактирі розповідач помітив видання віршів Падури:

2 В.Л. Смілянська, *Шевченкознавчі розмисли*, Київ 2005, с. 218.

3 Т.Г. Шевченко, *Повне зібрання творів: У 12 т., Т. 4*, Київ 2003, с. 209–210.

4 П. Жур, *Дума про Огонь. З хроніки життя і творчості Тараса Шевченка*, Київ 1985, с. 274.

5 Там само, с. 270.

> Комната была что-то вроде лавки, с шкафами около стен и стеклянным ящиком вдоль комнаты, вроде застойки. Перед ящиком я остановился и между галантерейными безделушками, как бы вы думали, что я увидел? Книгу в желтой обертке. А я только хотел было сказать Трохиму, чтобы достал книгу из чемодана, а тут она сама в руки лезет, и Трохима тревожить не нужно. Беру со стола свечу и читаю заглавие, кажется, славянскими буквами: «Украинская поэзия» – N. Падуры. Поди-ко, голубчик, сюда, я тебя давно не видал. Ящик, однако ж, был заперт. Я позвал хозяина, но вместо хозяина явился какой-то жидок с рыжей бородкой. Я просил его достать мне из ящика книгу, но он рекомендовался мне, что он фактор, а не хозяин лавки. Я велел ему позвать хозяина. Явился хозяин, тот самый благовидный жид, что помогал мне снимать непромокаемую шинель. Я просил его достать книгу. Он достал и, подавая ее мне, сказал: «Десять злотых». – «А если только прочитать, – спросил я, принимая книгу, – что будет стоить?» – «Пять злотых», – сказал жид, побрякивая ключами. Делать нечего, я отдал пять злотых и спросил нож, чтобы разрезать дорогую книгу, но это было напрасно: книга была разрезана и даже запачкана. Кроме сальных пятен, я заметил на полях листов то прямые черты, крепко проведенные где ногтем, а где и карандашом, то знак восклицательный, то знак вопросительный, то черт знает что. «Ай, ай! – подумал я. – Да ты побывала уже в руках у нашего брата критика»[6].

Тож розповідач заплатив десь 75 копійок сріблом за саме тільки право почитати вже колись бачену чи, мабуть, що таки й читану книжку. Нині важко сказати, яку видавничу обкладинку мали обидва прижиттєві видання поезії Падури[7]. Трохи далі розповідач докладніше повідомляє про свій досвід ознайомлення із творчістю польського поета: «Поэзия Падуры мне известна и переизвестна, а я заплатил за нее пять злотых, так, из одной прихоти, как говорится, чтобы себя потешить; а между тем, когда увидел каракули на полях, начал читать, как бы никогда не читанную книгу»[8].

Згодом він розгортає свої міркування з приводу книжки, використавши її як привід для знущально-іронічного пасажу на адресу історика Аполлона Скальковського:

6 Т.Г. Шевченко, *Повне зібрання творів...*, с. 210.

7 *Pienia Tomasza Padury*, Lwów 1842; *Ukrainky z nutoju Tymka Padurry*, Warszawa 1844.

8 Т.Г. Шевченко, *Повне зібрання творів...*, с. 211.

> Над песней под названием «Запорожская песня» было весьма четко написано: «Скальковский врет». Что бы значила эта весьма нецеремонная заметка? Я прочитал песню. Песня начинается так: «Гей, козаче, в имя Бога». Какое же тут отношение к ученому автору «Истории нового коша»? Не понимаю. Ба! вспомнил. Эту самую песенку ученый исследователь запорожского житья-бытья вкладывает в уста запорожским лыцарям. Честь и слава ученому мужу! Как он глубоко изучил изображаемый им предмет. Удивительно! А может быть, он хотел просто подсмеяться над нашим братом-хохлом и больше ничего, – Бог его знает, только эта волыно-польская песня столько же похожа на песню днепровских лыцарей, сколько похож я на китайского богдыхана[9].

Коментаторка останнього на сьогодні академічного зібрання Клавдія Сєкарєва стисло пояснює, що із двох збірок Падури в цьому разі «йдеться про видання 1842 р., оскільки "Запорожская песня" ("Ruchawka kozackaja"), рядок з якої наводить Шевченко, у виданні 1844 р. надрукована в іншій редакції»[10]. В іншій примітці вона додає, що Шевченко має на увазі перше видання праці Аполлона Скальковського «История Новой Сечи или последнего Коша Запорожского» (1841), де цей вірш Падури наведено як зразок усної творчості запорозьких козаків[11]. Вже у наступному виданні автор виправив помилку: «В первом издании нашей книги мы поместили в настоящей главе одну песнь, считая ее простонародною, но убедясь, что она сочинения современного поэта Падуры, теперь сочли ее излишнею»[12].

Розповідач помиляється, коли невпевнено зауважує, що видання мало «заглавие, кажется, славянскими буквами: "Украинская поэзия"»[13]. Звісно, в художньому творі не важить абсолютна точність, до того ж Шевченко писав із пам'яті, але, очевидно, мав на увазі цілком конкретну книжку. І перше, випущене без відома Падури, і друге, вже в його упорядкуванні,

9 Там само.

10 Там само, с. 563.

11 А. Скальковский, *История Новой Сечи или последнего коша запорожского. Извлечена из собственного запорожского архива*, Одесса 1841, с. 59–61.

12 А. Скальковский, *История Новой Сечи или последнего коша запорожского. Извлечена из собственного запорожского архива, 2-е изд., испр. и значительно умноженное*, Одесса 1846, Ч.I, с. 153, примітка.

13 Т.Г. Шевченко, *Повне зібрання творів...*, с. 210.

видання мали заголовок польськими літерами, а не кириличними. Ближчим до наведеної в повісті назви є заголовок збірки 1844 року, яка складається з 12 творів. (Українки – авторський жанр, своєрідне наслідування українських пісень.) Євген Нахлік припускав, що Шевченко ознайомився саме з цим виданням[14], польські переклади тут опубліковано паралельно з українськими текстами.

На основі вивчення автографів та інших документальних джерел Степан Щурат, з'ясував, що цитований у Шевченковій повісті вірш має три редакції[15], при цьому дослідник відкинув[16] запропоноване у праці Володимира Яковича Гнатюка бачення послідовності їх створення[17]. Нахлік теж зробив спробу реконструювати перебіг появи редакцій[18], хоча питання досі залишається відкритим. Як стверджував сам Падура у примітці в автографі, вірш «Рухавка (Пісня козацька)» написано 1825 року в Тетієві на прохання членів Південного товариства декабристів Сергія Муравйова і Михайла Бестужева-Рюміна. Пісня починається рядком «Гей, козача, в Божий час!» і складається з восьми строф[19]. Після поразки декабристського повстання поет створив нову редакцію з акцентом на спільній боротьбі поляків і українців проти росіян[20]. Для поширення в Російській імперії Падура склав підцензурну версію, яку під назвою «Пісня козацька» вмістив у збірці «Українки» 1844 року (замість росіян ворогом тут став татарин).

Шевченко цитує перший рядок вірша – «Гей, козаче, в ім'я Бога», тобто, як і стверджувала Сєкарєва, нібито за збіркою 1842 року, де його опубліковано під назвою «Рухавка козацькая 1579 года»[21]. Але в такій

14 Є. Нахлік, *Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики*, Львів 2010, с. 108.

15 С.В. Щурат, *Про зв'язки Т. Падури з декабристами*, „Український історичний журнал" 1968, № 11, с. 84.

16 Там само, с. 82.

17 В. Гнатюк, *Тимко Падура. Критико-біографічний та історично-культурний нарис*, Харків; Київ 1931, с. 26–28.

18 Є. Нахлік, *Творчість Юліуша Словацького й Україна*, с. 158–159.

19 *Pyśma Tymka Padurry. Wydanie posmertne z awtohrafiw*, Lwiw 1874, с. 336–338.

20 Є. Нахлік, *Творчість Юліуша Словацького й Україна*, с. 158; *Pyśma Tymka Padurry. Wydanie posmertne…*, с. 11, 13.

21 *Pienia Tomasza Padury…*, с. 44–46.

ідентифікації видання не може бути абсолютної впевненості. Як уже згадувалося, збірка вийшла друком за межами тодішньої Російської імперії без відома Падури, а тому містила неавторизовані та приписувані йому тексти. Більшість дослідників відзначають усне поширення кількох його творів[22]. Пантелеймон Куліш ще 1862 року зауважив: «Песни Падуры распространены по Днестру и Бугу между надворными панскими козаками и чиншовою шляхтою, посредством раутов в жидовских корчмах и под влиянием разгульных панов-холостяков, покровительствующих простонародной песенности и подражающих созданным в воображении запорожцам»[23]. Нахлік, покликаючись на розвідку Михайла Возняка, нагадує, що Григорій Ількевич у 1830-х роках на Коломийщині записав до свого збірника українських народних пісень текст вірша «Гей, козаче, в ім'я Бога!» (у коротшому і повнішому варіантах)[24], засвідчивши тим самим, що деякі пісні Падури поширювалися серед галицьких українців[25]. Це підтверджував і Володимир Гнатюк, наголошуючи розповсюдженість саме «Рухавки»: «<…> окремі поезії письменника в 20-х і 30-х роках здобувають собі широкої популярности в усній формі. Так його бойову пісню "Рухавка" співають повстанці 1831 року, вона ж іде з ними й на еміграцію, стаючи у Галичині улюбленою піснею шляхетської молоді»[26]. «Рухавка» під час цього повстання стала бойовою піснею полку волинської кінноти Кароля Ружицького[27]. Скальковський, публікуючи текст буцімто запорозької пісні, повідомляв, що зафіксував її від прибузьких селян[28]. Сім строф цього запису близькі до тексту в збірці 1842 року, що вказує на спільність усних джерел чи рукописних списків для обох публікацій.

Іван Франко був упевнений, що Шевченко «спізнався із піснями Падури» під час перебування у кріпацтві, можливо, при дворі Павла

22 Див., зокрема: Р. Радишевський, *Томаш Падура – польсько-український лірик*, [в:] Т. Падура, *Вибрані твори = Utwory wybrane*, Київ 2012, с. 31.

23 П. Кулиш, *Полякам об украинцах*, „Основа" 1862, Лютий (февраль), с. 74.

24 М. Возняк, *У століття «Зорі» Маркіяна Шашкевича (1934–1934). Нові розшуки про діяльність його гуртка*, Львів 1935, Ч. 1, с. 25.

25 Є. Нахлік, *Творчість Юліуша Словацького й Україна*…, с. 120.

26 В. Гнатюк, *Тимко Падура в українському*…, с. 146.

27 Є. Нахлік, *Творчість Юліуша Словацького й Україна*…, с. 159.

28 А. Скальковский, *История Новой Сечи*…, с. 59.

Енгельгардта[29]. Втім, як слушно зауважує Нахлік цю певність слід розглядати хіба що як припущення[30], хоч і не позбавлене підстав. Падура сам дбав про розповсюдження своїх пісень в Україні, як повідомляє Франко, цитуючи розлогу передмову до видання його творів 1874 року. Перебуваючи у 1827–1828 роках у Саврані на Сквирщині при дворі графа Вацлава Жевуського, Падура набрав хор дворових козаків і вчив їх співати пісні свого авторства[31].

Зі сказаного випливає, що біографічний Шевченко, як і розповідач повісті «Прогулка…», був добре обізнаний із україномовною творчістю Падури радше саме завдяки усному побутуванню окремих його творів, зокрема й «Рухавки», аніж закордонному тоді львівському виданню. Водночас текст повісті дає підстави вважати, що Шевченко читав таки збірку 1844 року, частину віршів якої знав з усної традиції. До ошатно виданої збірки «Українки з нутою Тимка Падури» (тобто з нотами) увійшли твори: «Козак», «Кошовий», «Низовець», «Лісовчик», «Січовий», «Чайка», «Остафій Дашкевич», «Гостина у Івоні», «Веслярі», «Гандзя з Самари», «Пісня козацька», «Роман з Кошири». Ці твори можна зараховувати тепер до доведеної Шевченкової лектури. Трохи менше половини обсягу книжки займають авторські примітки до текстів. До слова, розпродавалася вона вкрай погано[32].

У тому ж році, коли Шевченко вже закінчив роботу над повістю, у його щоденнику з'явилася ще одна зневажлива згадка про Падуру. Після запису, датованого 20 травня 1858 року, рукою Івана Лазаревського на звороті сторінки занотовано пісню про Кармалюка, що починалася рядком «Повернувся я з Сибірі…». Під текстом Шевченко власноруч додав: «Сочинение этой весьма немудрой песни приписывают самому Кармелюку. Клевещут на славного лыцаря. Это рукоделье мизерного Падуры»[33]. В академічному виданні Леонід Большаков (за участю Надії Вишневської)[34] повторив

29 І. Франко, *Зібрання творів: У 50 т.*, Т. 27, Київ 1980, с. 300.

30 Є. Нахлік, *Творчість Юліуша Словацького й Україна*…, с. 108.

31 *Pyśma Tymka Padurry*, с. XXIV.

32 В. Гнатюк, *Тимко Падура. Критико-біографічний*…с. 39.

33 Т.Г. Шевченко, *Повне зібрання творів: У 12 т.*, Т. 5, Київ 2003, с. 186.

34 Там само, с. 418.

коментар Юрія Івакіна із попереднього Повного зібрання творів[35]), що серед творів Падури такої пісні немає, а її авторство належить кременецькому каноніку Яну Комарницькому, адже той «сочинял песни, из которых наиболее известной стала народу и распространялась во многих вариантах песня о разбойнике Кармелюке»[36]. Схоже, Івакін при цьому спирався на передмову та коментар у виданні пісень літературного походження 1956 року[37]. Вперше цю версію без жодних доказів висловив ще 1884 року польський історик Юзеф Антоній Роллє[38].

У 1827–1829 роках[39] Тимко Падура, як уже йшлося, заснував у маєтку польського магната й авантюриста Вацлава Жевуського («отаман Ревуха») в Саврані спеціальну школу лірників, бандуристів і торбаністів, що мали створити провінційну чи то польську, чи то «малоросійську» літературу, змістом якої було б оспівування козацьких звитяг. До цих «бардів» доєдналися співці на чолі з придворним виконавцем Євстафія Сангушка – Григором (Ґжеґожем) Відортом. «Каноник кременецкий Ян Комарницкий принял участие в этой образовавшейся плеяде <…>»[40], склавши з-поміж іншого пісню про Кармалюка, як і зацитовано в коментарі академічних видань. Насправді, нагадує Нахлік[41], це твердження давно спростовано[42], її авторство нині залишається нез'ясованим, що слід відобразити у наступному академічному виданні. Можливо, вона справді народна[43]. Втім, Шевченко відчув саме нефольклорне, на його переконання, походження пісні, яка хоч і набула поширення в народі,

35 Т.Г. Шевченко, *Повне зібрання творів. В 6 т.*, Т. 5, Київ 1964, с. 341.

36 А. Русов, *Торбанисты Грегор, Каэтан и Франц Видорты*, „Киевская старина" 1892, Т. XXXVI. Март, с. 372.

37 *Пісні та романси українських поетів. В 2 т.*, Т. 1, Київ 1956, с. 46–47; Т. 2: с. 317–321.

38 В.У. Олійник, *Про авторство деяких українських народних пісень*, „Народна творчість та етнографія" 1959, № 2, с. 116–118.

39 Є. Нахлік, *Творчість Юліуша Словацького й Україна*, с. 230.

40 А. Русов, *Торбанисты Грегор…*, с. 372.

41 Є. Нахлік, *Творчість Юліуша Словацького й Україна*, с. 109.

42 Див.: В.У. Олійник, *Про авторство деяких українських народних пісень*, „Народна творчість та етнографія" 1959, № 2, с. 116–121; Пісні літературного походження, Київ 1978, с. 476–477.

43 В.У. Олійник, *Про авторство деяких українських…*, с. 120–121.

однак зберегла деякі ознаки літературності, очевидні для носія і знавця усної творчості.

Ще Іван Франко помітив певну схожість у змалюванні народного співця («тип лірника-пророка»[44]) у творчості представників «української школи» і в Шевченковому вірші «Перебендя» (1839). Щодо Падури, то його думка «Лірник» (1824), присвячена «тіням Івана Мазепи, гетьмана задніпровського»[45], «сталася почасти піснею народною, ходила головно по дворах шляхетських та попівських і спопуляризувала вже в 1820-их і 30-их роках фігуру лірника Відорта, в котрого в піснях воскресають змерлі люди, змерлий час <...>»[46]. Це фактично два різні тексти: твір Падури і переробка авторства Григора Відорта «Пісня Відортова»[47]. Зацитувавши рядки з вірша Падури («Відчиніте замка брами, / Нехай пісня в нім загуде!.. / Пожуриться співак з вами, / Пожуриться та й піде»[48]), Франко зауважує, що «журба і туга – головний мотив пісень сього першого в нашій літературі лірника-співака. Далі інтересно, що вже тут він називається "апостолом" ("Де апостола запросять, благословен буде дім"), т. є. що автор уживає постаті бідного, жебруючого старця для того, щоб вложити в неї свої погляди на поезію, на минувше і будуче»[49]. Так само Шевченків Перебендя «Заспіває та й згадає, / Що він сиротина, / Пожуриться, посумує, / Сидячи під тином»[50].

Місія в Падуриного лірника, і в Шевченкового Перебенді полягає у пробудженні пам'яті про минуле. У Падури: «Скаже встати з мертвих часам / Всемогуща пісні власть: / З кайдан, мире, твоїм спасам / В руки вільні меч подасть»[51]. Химерний Перебендя не звертається до людей, адресуючись натомість до Бога, але його спів не марний: «Старий заховавсь / В степу на могилі, щоб ніхто не бачив, / Щоб вітер по полю слова розмахав, / Щоб люде не чули, бо то Боже слово, / То серце по волі з Богом розмовля, / То серце

44 І. Франко, *Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах*, Київ 2008, Т. 53, с. 467.

45 Т. Падура, *Вибрані твори = Utwory wybrane*, Київ 2012, с. 91.

46 І. Франко, *Зібрання творів: У 50 т.*, Київ 1980, Т. 27, с. 299.

47 Є. Нахлік, *Творчість Юліуша Словацького й Україна*, с. 119.

48 Т. Падура, *Вибрані твори = Utwory wybrane*, Київ 2012, с. 91.

49 І. Франко, *Зібрання творів: У 50 т.*, Київ 1980, Т. 27, с. 300.

50 Т.Г. Шевченко, *Повне зібрання творів: У 12 т.*, Київ 2001, Т. 1, с. 110.

51 Т. Падура, *Вибрані твори...*, с. 91.

щебече Господнюю славу, / А думка край світа на хмарі гуля»[52]. Втім, жодних безпосередніх запозичень у Шевченка з Падури немає. Франко дійшов висновку, що представники «української школи», змальовуючи постать народного співця, виробили своєрідну модель образу, на яку певною мірою орієнтувався автор «Перебенді»: «<...> постать лірника-кобзаря вже довгий час перед Шевченком використовувана і модельована була в літературі в спосіб, доволі похожий на те, що стрічаємо й у нашого поета, і що він, творячи свойого Перебендю, ішов по протоптаним слідам других, реасумував в собі давнішу традицію поетичну, приймаючи з неї одно, відкидаючи друге, поглибляючи її декуди відповідно до свого таланту, але заразом вкладуючи в неї свою душу, своє життя, свої враження»[53]. Вірогідно, Шевченко знав із рукописних списків чи усного поширення обробку «Пісня Відортова», уявлення про яку дає публікація у збірці 1842 року[54].

Можна тільки здогадуватися, чим викликано епітет «мизерный» щодо Падури. Ймовірно, Шевченко стримано оцінював рівень його поетичного обдарування, не сприймав подекуди неоковирну мову стилізованих під фольклор творів, а також полонофільську ідеалізацію козацької минувшини. Тут варто взяти до уваги і безпосередній подразник для такого вислову: невисокого художнього рівня пісня, яка перу Падури й не належала насправді, хоч у Шевченковій репліці, звісно, відбився його попередній досвід ознайомлення із доробком цього польсько-українського поета. Постать Тимка Падури займає достойне місце в історії української літератури першої половини XIX століття[55]. Водночас не варто переоцінювати його творчість, щоб у такий спосіб мовби компенсувати невиправдане замовчування в радянські часи. За будь-якого підходу Шевченкові слова про поета зберігають свою значущість.

Bibliografia

Franko I., *Dodatkovi tomy do Zibrannya tvoriv u p"yatdesyaty tomakh*, T. 53, Kyyiv 2008.
Franko I., *Zibrannya tvoriv: U 50 t.*, Kyyiv 1980, T. 27.

52 Т.Г. Шевченко, *Повне зібрання творів...*, с. 111.

53 І. Франко, *Зібрання творів: У 50 т.*, Київ 1980, Т. 27, с. 301–302.

54 *Pienia Tomasza Padury. Wydanie Kajetana Jabłońskiego*, Lwów 1842, с. 46–48.

55 *Історія української літератури: У 12 т.*, Київ 2016, Т. 3, с. 416–422.

Hnatyuk V., *Tymko Padura v ukrayins'komu istorychno-kul'turnomu protsesi*, „Chervonyy shlyakh" 1927, № 3.

Hnatyuk V., *Tymko Padura, Krytyko-biohrafichnyy ta istorychno-kul'turnyy narys*, Kharkiv–Kyyiv 1931.

Istoriya ukrayins'koyi literatury: U 12 t., Kyyiv 2016, T. 3.

Kulish P., *Polyakam ob ukrayntsakh*, „Osnova" 1862. Lyutyy (fevral').

Nakhlik Ye., *Tvorchist' Yuliusha Slovats'koho y Ukrayina. Problemy ukrayins'ko-pol's'koyi literaturnoyi komparatyvistyky*, L'viv 2010.

Oliynyk V.U., *Pro avtorstvo deyakykh ukrayins'kykhnarodnykh pisen'*, „Narodna tvorchist' ta etnohrafiya" 1959, № 2.

Padura T., *Pienia*, Lwów 1842.

Padura T., *Pyśma. Wydanie posmertne z awtohrafiw*, Lwiw 1874.

Padura T., *Ukrainky z nutoju*, Warszawa 1844.

Padura T., *Vybrani tvory = Utwory wybrane*, Kyyiv 2012.

Pisni literaturnoho pokhodzhennya. Uporyadkuvaly V.H. Boyko (teksty), A.F. Omel'chenko (melodiyi), Kyyiv 1978.

Pisni ta romansy ukrayins'kykh poetiv v 2 t., Kyyiv 1956, T. 1.

Radyshevs'kyy R., *Tomash Padura – pol's'ko-ukrayins'kyy liryk*, [v:] T. Padura, *Vybrani tvory = Utwory wybrane*, Kyyiv 2012.

Rusov A., *Torbanisty Gregor, Kaetan i Frants Vidorty*, „Kievskaya starina" 1892, T. XXXVI, Mart.

Shchurat S.V., *Pro zv"yazky T. Padury z dekabrystamy*, „Ukrayins'kyy istorychnyy zhurnal" 1968, № 11.

Shevchenko T.H., *Povne zibrannya tvoriv: U 12 t.*, Kyyiv: 2001, T. 1; 2003, T. 4; 2003, T. 5.

Shevchenko T.H., *Povne zibrannya tvoriv: V 6 t.*, T. 5, Kyyiv 1964.

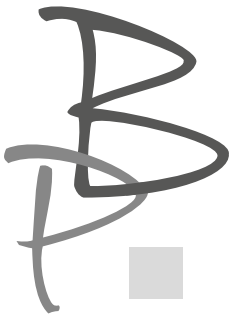
Skal'kovskyy A., *Istoriya Novoy Sechi ili poslednego kosha zaporozhskogo. Izvlechena iz sobstvennogo zaporozhskog arkhiva*, Odessa 1841.

Skal'kovskyy A., *Istoriya Novoy Sechi ili poslednego Kosha Zaporozhskogo. Sostavlena iz podlinnykh dokumentov Zaporozhskogo Sechevogo arkhiva*. 2-e izd., ispr. i znachytel'no umnozhennoe, Odessa 1846.

Smilyans'ka V.L., *Shevchenkoznavchi rozmysly. Zbirnyk naukovykh prats'*, Kyyiv 2005.

Voznyak M., *U stolittya «Zori» Markiyana Shashkevycha (1934–1934). Novi rozshuky pro diyal'nist' yoho hurtka*, L'viv 1935.

Zhur P., *Duma pro Ohon'. Z khroniky zhyttya i tvorchosti Tarasa Shevchenka*, Kyyiv 1985.



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.752
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Roxana Kharchuk*
Narodowa Akademia Nauk Ukrainy, Kijów /
/ National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev
ORCID: 0000-0003-1039-1319

Тарас Шевченко і Тадеуш Лада Заблоцький: типологічні збіги у біографії і творчості поетів-романтиків у Російській імперії пер. пол. XIX ст.

Taras Shevchenko and Tadeusz Łada-Zabłocki: Typological Convergences in the Biography and Works of Romantic Poets in the Russian Empire in the First Half of the 19th Century

Abstract: According to the author, Tsar Nicholas I's punishment of Taras Shevchenko and Tadeusz Łada-Zabłocki for their poems with exile to Orenburg and the Caucasus in the rank of privates, respectively, is evidence of the Russian Tsar's phobia of literature and freedom of thought. The article concludes that in the context of possible familiarity between the fates of the two authors, the typological similarities in their works are not significant. The main concern is the influence of Ukrainian folklore on the imagery in Shevchenko's poetry, and Ukrainian and Belarusian folklore on the imagery in Łada-Zabłocki's. Although both poets are Romantics, their poetic self-creation is diametrically opposed. In Łada-Zabłocki's it is autobiographical imagery, marked by the experience of the defeat of the Polish nation in the struggle for freedom after the November Uprising, while in Shevchenko's the poet always appears as a defender of the most wronged part of the nation. While the element of Shevchenko's poetry is not only lyricism but his poetry is characterized by epic breath, Łada-Zabłocki belongs to the group of autobiographical poets.

* Roxana Kharchuk – dr nauk filologicznych, starszy pracownik naukowy w Instytucie Literatury im. T.H. Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, autorka m.in. *Джерела праці Ґвідо де Батталії про Тараса Шевченка* (2021).

Keywords: Taras Shevchenko, Tadeusz Łada-Zabłocki, typological convergence, convergence in biography and work, folk studies, image of a poet.

У «Шевченківській енциклопедії» міститься персональна стаття, присвячена польському поетові-романтику Тадеушу Ладі Заблоцькому[1]. Її поява зумовлена тим, що на творчість цього польського, а за іншими визначеннями, польськомовного білоруського поета[2] начебто вплинула творчість Тараса Шевченка, й припущення, що кавказьке[3] гроно польських поетів-засланців, до якої належав Т. Лада Заблоцький і був причетний Олександр Афанасьєв-Чужбинський, слугувало одним із джерел відомостей українського поета про Кавказ[4]. Оскільки енциклопедія фіксує не тільки контактні, а й типологічні збіги між Т. Шевченком й іншими поетами, зокрема слов'янськими часів романтизму, факт збігів у поезії Т. Шевченка і Т. Лади Заблоцького, хай на рівні побіжної зауваги Володимира Гнатюка[5], мав в енциклопедії відбитися, передбачаючи детальніше вивчення цього питання у майбутньому. Саме такій меті пропонована стаття служить, бо українські літературознавці у XX ст. і на початку XXI ст. не мали повної інформації про особу і творчість Т. Лади Заблоцького. Недослідженою лишається також збірка українських пісень, перекладена Т. Ладою Заблоцьким і видана в Парижі

1 Див.: Р. Харчук, *Заблоцький-Лада Тадеуш*, [в:] *Шевченківська енциклопедія: у 6 т.*, Київ 2012, Т. 2, с. 654.

2 І. Багдановіч, *Біблійныя матывы і сімвалы ў польскамоўнай паэзіі Беларусі XIX стагоддзя*, „Studia Białorutenistyczne" 2018, № 12, с. 84. Про особливе почуття мистця до своєї батьківщини – Білорусі свідчить також його творчість, зокрема рання поема «Околиці Вітебська», в якій маємо парафраз звернення А. Міцкевича до Литви: «Białorusi! o ileż budzisz wspomnień smutnych, / Ach! gdzież to roje twoich bohaterów butnych, / Co do bitew odważne szykowali roty? / Gdzież są tak uwielbiane twoje Wajdeloty, / Co niegdyś potrącając harfy struny złote, / Tchnęły w szlachetne serca do bojów ochotę?... / Już o tych bohaterach nikt z twych dzieci niewie, / A lutnie bardów wiszą na samotnem drzewie» [Див.: *Poezje Tadeusza Łady-Zabłockiego*. Petersburg: Drukarnia Karola Kraja, 1845. s. 52]. Т. Лада Заблоцький був співцем білоруського минулого, він не бачив перспектив не тільки для політичного, а й для культурного відродження Білорусі.

3 В СРСР усталилася традиція називати польських поетів-засланців на Кавказі «кавказькою групою», тоді як сучасне польське літературознавство називає їх «тбіліською групою».

4 Див.: Д.С. Наливайко, *Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу*, Київ 1988, с. 202–203; Г. Вервес, *Т.Г. Шевченко і Польща*, Київ 1964, с. 19.

5 В. Гнатюк, *Шевченко в стосунках з поляками*, „Червоний шлях" 1930, № 3, с. 159.

1845 р. під назвою «Chants populaires de l'Ukraine, traduits de l'original russe», на підставі якої Дмитро Наливайко назвав поета поляком-українофілом[6]. Російський історик Володимир Дьяков взагалі вважав, що Т. Шевченко був знайомий із Т. Ладою Заблоцьким й іншими поляками, що гуртувалися довкола видань «Tygodnik Petersburski» та «Rocznik Literacki» – редактором останнього був Ромуальд Подберезький, що виступав рецензентом ранніх мистецьких творів українського поета[7]. Принагідно зазначу, що нині і постать Т. Лади Заблоцького, і його поезія у контексті творчості польських поетів-засланців на Кавказі переживає у польському літературознавстві певний ренесанс, котрий пояснюється потребою повнішого вивчення як постаті мистця з героїчною біографією, особистості, наділеної громадянськими чеснотами, найбільшого таланту «тбіліської групи», так і феномену самої «тбіліської групи» польських поетів-засланців.

Тривалий час біографія Т. Лади Заблоцького залишалася неточною. Наприклад, польська бібліографія Ґабріеля Корбута інформувала, що поет народився у першому десятилітті XIX ст. (бл. 1809 р.?) на землях Вітебщини[8]. Це ж джерело назвало його учасником підпільної організації Товариство польського народу на чолі із Шимоном Конарським, після викриття якої мистця начебто й було вислано на Кавказ в якості солдата. Насправді Т. Лада Заблоцький не належав до «конарчиків». Натомість «Новий Корбут» інформував, що поет народився у 1813 р.[9]. Ця дата подана і в «Шевченківській енциклопедії». Оскільки архіви польських поетів-засланців на Кавказі перебували на теренах СРСР, першими світло на справу Т. Заблоцького пролили російські радянські історики літератури й історики, зокрема Марк Живов[10] і Володимир Дьяков[11]. У біографічному

6 Д.С. Наливайко, *Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу*, Київ 1988, с. 202.

7 В.А. Дьяков, *Тарас Шевченко и его польские друзья*, Москва 1964, с. 19.

8 G. Korbutt, *Literatura polska od początków do wojny światowej*, Warszawa 1930, T. 3, s. 526.

9 *Bibliografia literatury polskiej «Nowy Korbut»*: *Romantyzm*, Warszawa 1972, T. 9: *Hasła osobowe P–Ż*, s. 346.

10 M. Żywow, *Polscy poeci „kaukascy"*: *materiały biograficzne*, „Pamiętnik Literacki" 1959, T. 50, z. 3–4, s. 563–591.

11 W. Djakow, *Tadeusz Łada-Zabłocki a Studenckie Polskie Towarzystwo Literackie w Moskwie: w* świetle *nowych materiałów archiwalnych*, „Pamiętnik Literacki" 1978, T. 69, z. 2, s. 163–188.

словнику поляків-засланців у Російській імперії пер. пол. XIX ст. Вікторії Слівовської, що побачив світло денне у 1998 р., вже встановлено, що Т. Лада Заблоцький народився у 1811 р.[12]. Питання часу і місця народження поета докладно розглянула Данута Оссовська у вступі до електронного репринтного відтворення збірки поета 1845 р.[13]. У другому виданні праці, що присвячена «тбіліській групі» польських поетів-засланців, ця ж дослідниця назвала і місце народження поета: Могилівська губернія, місцевість Лугінов Сенського повіту[14]. У «Вітебській енциклопедії» ці дані уточнено – у селі Лугіново Могилівської губернії, нині село Лугиновичі Сенського району Вітебської області[15]. Походив поет зі збіднілої шляхетської родини. Після закінчення гімназії у Вітебську 1831 р. він як казеннокоштний студент почав навчатися на відділі словесних наук Московського університету, належав до «Літературного товариства 11-го номеру», яке утворилося довкола молодого Віссаріона Белінського, а назву свою отримало від номера кімнати в студентському гуртожитку, де збиралися учасники групи. Згодом у середовищі польських студентів Москви сформувалося власне Польське літературне товариство, учасником якого також був Т. Лада Заблоцький. Це товариство мало зв'язки і з польськими засланцями на Сибіру, і з польською полистопадовою еміграцією, і з російськими інакодумцями. Діяльність Заблоцького, за В. Дьяковим, загалом увиразнює тогочасну ідейно-політичну атмосферу в Російській імперії[16]. Випадок Т. Лади Заблоцького слугує також додатковим доказом тези про фобію царя Миколи I не тільки перед визвольним рухом, що мав на меті встановити в Росії конституцію, а й перед свободою слова і літературою, в якій цар поставав не батьком народу, а душителем свободи. Марія Яніон назвала засудження Т. Лади Заблоцького царем метафорично: «вірш

12 W. Śliwowska, *Zesłańcy polscy w Imperium Rosyjskim w pierwszej połowie XIX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 1998, s. 694.

13 D. Ossowska, *Wstęp. Tadeusz Łada Zabłocki – poeta kaukaski*, [в:] T. Łada-Zabłocki, *Poezje*, Petersburg 1845.

14 D. Ossowska, *Losy Polaków na Kaukazie*, Tbilisi 2015; cz. I. «*Tbiliska grupa*» *polskich poetów zesłańczych*, s. 42.

15 Забло́цкий-Ла́да (Лада-Заблоцкий) Тадэуш (Фаддей) Гиляриевич. URL: tinyurl.com/bp57-kha-1.

16 W. Djakow, *Tadeusz Łada-Zabłocki*..., s. 186.

і вирок»[17]. Таке метафоричне визначення можна поширити також на Т. Шевченка, Олександра Полежаєва і Михайла Лермонтова – останнього у 1837 р., бо наступне заслання російського поета 1840 р. вже не було пов'язане з віршами. Поряд із Т. Шевченком Микола I покарав за поетичну творчість солдатчиною й інших мистців. Особливість Т. Лади Заблоцького хіба та, що підставою для його вироку слугував лише один вірш, точніше пісня, тоді як у слідчій справі Т. Шевченка фігурувала рукописна збірка «Три літа», в якій особливу увагу слідчих привернула поема «Сон» із карикатурами на царя Миколу I і царицю Олександру Федорівну.

Арешт Т. Лади Заблоцького був пов'язаний із забороненою піснею невідомого автора під назвою «Молодий Ляше», що користувалася популярністю серед поляків західних губерній Російської імперії і залишилася у справі рядового Сибірського батальйону С. Дзишка. Саме цей список оприлюднила 1976 р. російська славістка Д. Прокоф'єва, класифікуючи текст як контамінаційно-модифікований[18]. На думку В. Дьякова, що спирався на донесення смоленського, вітебського і могилівського генерал-губернатор Миколи Хованського до начальника Третього відділу жандармів Олександра Бенкендорфа, Т. Лада Заблоцький додав до основного тексту цього анонімного твору виразно антимонархічне закінчення[19], в якому царський трон ототожнювався з пеклом, а сам російський цар – із чортом: «Ledwie nocy schodzi cień, / Ledwie nowy świta dzień / Już ukazów lata strach, / Niewinnemu grozi knut, / I w rekruty idzie Lach / A z Sybiru wściekły pies / Szydzi jeszcze z naszych łez. / Piekłem dla nas carów tron, / Na nim teraz siedzi czart / Szubienicy ledwie wart. / Zemsta, bracia, albo zgon!»[20]. Кінцеве речення можна трактувати і як заклик до однодумців, і як життєве кредо і автора, і його товаришів. Сучасні дослідники схильні вже цілком приписувати авторство зазначеної пісні Т. Ладі Заблоцькому[21].

17 M. Janion, *Rozbitych harf niedomówiony dźwięk. (W stoczterdziestolecie romantycznego tomu poezji)*, „Twórczość" 1986, nr 3, s. 76.

18 Д, С. Прокофьева, *Об одном стихотворении Тадеуша Лада-Заблоцкого*, „Советское славяноведение" 1976, № 4, с. 90, 91.

19 W. Djakow, *Tadeusz Łada-Zabłocki...*, s. 170.

20 Tamże, s. 170.

21 D. Ossowska, *Wstęp*, online: tinyurl.com/bp57-kha-2 [dostęp: 14.02.2021].

Студента було заарештовано у червні 1833 р. в Москві, звідки перевезено до Вітебська. Початок «справі Заблоцького» поклало донесення, що його отримав князь Хованський про віднайдений спочатку в Чаусах, а згодом і у Вітебську процитований вище текст пісні «Молодий Ляше». Слідство тривало до грудня 1833 р. 24 грудня смоленський, вітебський і могилівський генерал-губернатор Микола Хованський надіслав шефові жандармів Олександрові Бенкендорфу остаточні висновки слідства. Суд над Т. Ладою Заблоцьким, котрий користувався свободою протягом усього часу слідства, разом з іще двома молодими шляхтичами – Зеноном Міхаловським і Єгором Смоличем – відбувся у середині 1835 р., а вирок усім трьом було винесено у 1837 р. Натомість слідство над учасниками Кирило-Мефодіївського братства у Петербурзі було проведене надзвичайно швидко, практично протягом двох місяців: арешти відбулися у березні 1847 р., а конфірмацію царя без судового вироку обвинуваченим у справі Кирило-Мефодіївського братства було винесено 30 травня 1847 р. За зухвалі слова про його величність у листах і підбурливі вірші шляхтичів із Вітебщини позбавили майнових прав і присудили їм важкі роботи. Однак Микола I у конфірмації змінив вирок, наказавши вислати шляхтичів, зокрема й Т. Заблоцького, у якості рядових до Кавказького корпусу. Т. Шевченка за обурливі твори було вислано до окремого Оренбурзького корпусу також у ранзі рядового, але із забороною писати і малювати. Т. Лада Заблоцький дослужився до хорунжого, тобто підпоручика у саперському батальйоні. У проміжку між 1845 і 1847 рр. він отримав від намісника царя на Кавказі Михайла Воронцова місце управителя соляними копальнями в Кульпі, де й помер. Т. Шевченко так і лишився рядовим, після звільнення із солдатчини повернувся до Петербурга, де займався гравюрою, але за кілька років помер через підірване солдатчиною здоров'я.

Із листа до Юзефа Крашевського від 3 травня 1841 р. відомо, що польський поет брав участь у поході до Ширвану, на узбережжя Каспійського моря і в гори Північного Дагестану[22]. Із листа до того ж адресата від 5 січня 1843 р. можна зрозуміти: влітку 1842 р. поет брав участь у поході по Ічкерії під командуванням генерала Павла Ґраббе. Цей похід зазнав нищівної поразки у протистоянні із Шамілем. Влітку і восени того ж 1842 р.

22 Taż, *Losy Polaków na Kaukazie*, s. 206.

Т. Лада Заблоцький будував поряд зі знищеним аулом Ойсунгур Хунзахську цитадель або Куринське укріплення[23]. Т. Шевченко натомість брав участь в описовій Аральській експедиції 1848–1849 рр. і в геологічній експедиції, що досліджувала поклади кам'яного вугілля в Каратау у травні–вересні 1851 р. До 2 серпня 1857 р. був рядовим у Новопетровському укріпленні.

У листі від 9 січня 1847 р. поет інформує Ю. Крашевського про своє призначення управлінцем соляними копальнями у Кульпі[24] (Вірменія)[25]. У цьому ж листі вміщено інформацію про смерть приятеля Т. Заблоцького, наймолодшого поета з «тифліської групи» Владислава Стшельницького, котрий навчався у Київському університеті, брав участь у списку Конарського, за що й був засланий на Кавказ, де й помер у 1846 р.[26]. Г. Вервес вважав, що В. Стшельницький у вірші, присвяченому Т. Ладі Заблоцькому, котрий було опубліковано у часописі «Rocznik Literacki» за 1844 р., наслідував деякі вірші Т. Шевченка[27]. Цей твір був відповіддю на попереднє поетичне послання Т. Лади Заблоцького «До Владислава Стшельницького», написаний у Тифлісі у 1842 р. й опублікований у попередньому випуску часопису «Rocznik Literacki» за 1843 р. Обидва твори варто аналізувати в комплексі, бо в кожному маємо справу і з образом конкретного поета, і з образом-конструктом романтичного співця (у Т. Лади Заблоцького образ романтичного поета є традиційним для байронічного стилю). Адресатом вірша Т. Лади Заблоцького є той Владислав, пісні якого він любить, поет-засланець, що пише свої вірші на Кавказі. Казбек, вершина Давида чи Шалена гора над Каспієм лише відтінюють і підкреслюють внутрішню красу і силу мистця, котрий є таємним пророком для майбутнього Кавказу і власної вітчизни. Загалом для цієї поезії характерною є часова, просторова і символічна трансформація: давньогрецький Пігмаліон ототожнюється з поетом-засланцем Стшельницьким, Кура перетворюється

23 Tamże, s. 211.

24 Енциклопедія Брокгауза і Ефрона подає назву села Кульп [див.: Т. 17, с. 5], а не Кульпи, як усталилося в нинішніх дослідженнях.

25 D. Ossowska, *Losy Polaków na Kaukazie*, s. 218.

26 *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut"*: *Romantyzm*, Warszawa 1972; T. 9: *Hasła osobowe P–Ż*, s. 173; M. Żywow, *Polscy poeci „kaukascy"*: *materiały biograficzne*, „Pamiętnik Literacki" 1959, T. 50, nr 3–4, s. 589.

27 Г. Вервес, *Т.Г. Шевченко і Польща*, с. 19.

на Дніпро, а терновий вінок на голові романтичного співця розцвітає вінком лавровим. У відповідь на це патетичне послання Т. Лада Заблоцький отримав ліричний вірш, в якому немає жодних історичних чи історіософських алюзій, пророчої риторики й екзотики. В. Стшельницький конструює фольклоризований образ щасливого поета. У нього щасливим є той співець, котрий може співати власною мовою серед своїх. Такий поет уподібнюється сіячеві, що сіє власне зерно на власній ниві. Т. Шевченко також вдавався до подібного порівняння: «Орю / Свій переліг – убогу ниву! / Та сію слово» у ліричному вірші 1860 р. «Не нарікаю я на Бога». Джерела такого рільничого порівняння фольклорні. Ліричний герой В. Стшельницького відчуває цілковиту самотність, яку ні з ким поділити. Мотив нерозділеної тюрми зустрічаємо також і в Т. Шевченка у циклі 1847 р. «В казематі»: «Молюся! Господи, молюсь! / Хвалить тебе не перестану! / Що я ні з ким не поділю / Мою тюрму, мої кайдани!»[28]. Однак модальність цього мотиву в українського поета інша. Він вдячний творцю за свою нерозділену самотність. Намагання Г. Вервеса пов'язати послання В. Стшельницького з творчістю Т. Шевченка, зокрема з віршем «Думи мої, думи мої» (1840) на підставі використання польським поетом романтичного образу дівочої сльози чи серця-сироти, хоча дослідник і не називає конкретних творів українського поета, з моєї точки зору, малодоказові. Названі фольклорні образи були відомі В. Стшельницькому також і з українських пісень. Джерелом образності для обох поетів-романтиків слугував український фольклор. Фольклоризм, але не тільки український, а й білоруський характерний і для Т. Лади Заблоцького.

Треба зазначити, що Т. Шевченкові в солдатчині було заборонено писати і малювати, його твори не з'являлися друком протягом усього заслання, поему «Наймичка» без зазначення автора було оприлюднено у 2 томі «Записок о Южной Руси» П. Куліша лише у 1857 р. Окремі вірші Т. Лади Заблоцького друкувалися в часописі «Atheneum» у 1844 і 1846 роках, підбірки віршів Т. Лади Заблоцького і В. Стшельницького систематично друкував петербурзький часопис «Rocznik Literacki», що його видавав Ромуальд Подберезький-Друцький. Найрепрезентативнішою була підбірка творів обох поетів, уміщена у другому випуску за 1844 р. Не виключено,

28 Т. Шевченко, *Повне зібрання творів: в 6 т.*, Т. 2, К. 2003, с. 17.

що Т. Шевченко міг ці вірші читати. 1845 р. у Петербурзі вийшла друком поетична збірка Т. Лади Заблоцького, про яку український поет міг теоретично знати. Не можна вважати випадковістю, що Т. Шевченко передав Адамові Міцкевичеві через Миколу Савича поему «Кавказ». Вочевидь, український мистець передав її саме через присутність польських поетів-засланців на Кавказі й розуміння поляками тогочасної боротьби мусульманських народів Кавказу як визвольної в Російській імперії, хоча самі засланці опинялися попри власну волю на боці завойовників-імперіалістів, як і близький приятель Т. Шевченка Яків де Бальмен, який загинув на Кавказі – саме його пам'яті й присвячено поему «Кавказ». М. Савич підтвердив у приватній розмові, що виконав доручення українського поета. Зрештою таке доручення було для нього посильним, бо М. Савич вчився в Колеж де Франс, де викладав А. Міцкевич, і познайомився з останнім у Петра Гулака-Артемовського, до якого польський поет заїздив у Харкові по дорозі з Криму в Москву 1826 р.[29]. Зрештою М. Савича заарештували у справі братства після його повернення з Парижа. Можливо, О. Афанасьєв-Чужбинський розповідав Т. Шевченкові в Ісківцях у кінці жовтня 1845 р. про польських поетів-засланців. Принаймні у своїх спогадах він згадував: «Долго мы беседовали о горцах, его все занимало, он расспрашивал о малейших подробностях тамошнего быта»[30].

В. Гнатюк знаходив перегук між віршем Т. Лади-Заблоцького «Думка на самоті», опублікованим у 1848 р. у київському часописі «Leviathan»[31], що його видавав Альберт Ґриф, і поезією Т. Шевченка[32] на підставі подібності першого рядка: «I znowu dzień przeszedł i znowu noc cicha», що перегукується із Шевченковим: «І день іде, і ніч іде». Однак поезія Т. Лади Заблоцького датується 1846 р., а твір Т. Шевченка – 1861 р. Обидва твори є передсмертними, у них звучить мотив минущості усього сущого, проте у Шевченка домінує думка про брак нового апостола, носія нової ідеї і нової національної правди, тоді як польський поет обмежується тезою

29 Л.С. Мациевич, *А.М. Николай Иванович Савич: прикосновенный к делу украинского Кирилло-Мефодиевского общества*, „Киевская старина" 1904, Т. 84, № 2, с. 235–236.

30 А. Чужбинский, *Воспоминания о Шевченке*, „Русское слово" 1861, № 5, с. 14.

31 В. Гнатюк помилково називає «Leviathan» 1846 р., перенісши рік написання на рік видання.

32 В. Гнатюк, *Шевченко в стосунках з поляками*, „Червоний шлях" 1930, № 3, с. 159.

вічного повернення в природі, непізнаваності всесвіту й радості буття і творчості, що є духовною сутністю поета. Образ поета у цьому творі Т. Лади Заблоцького є виразно байронічним, це образ самітника й духовного пророка, що протистоїть натовпу, котрий не може осягнути духовної величі поета. Таке ж розуміння зустрічаємо й у вірші «Поет»: «Natchniony prorok zabłysnął śród czerni, / Chmura rozmyślań czoło mu przysłania; / Nie przerywajcie mar jego, niewierni!»[33], або це поет-вигнанець, образ автобіографічний, що з'являється і у вірші «Моїй матері», і в поезії «Березі, що росте в Кавказьких горах» або в «Думі над берегом Каспійського моря». Треба підкреслити, що для поезії Т. Лади Заблоцького в першу чергу характерним є автобіографізм, відповідно й чистий ліризм – без домішок епіки. Саме тому його варіант поета співає моторошну пісню вигнанця, а раєм для нього є життя поза армією, вихід із неї[34]. Т. Шевченко також перебував на засланні у депресії і прагнув вирватися із солдатського пекла. Для українського поета природа – киргизькі степи, Аральське море чи Каспій, як і для польського природа Кавказу, не стали місцем втечі, тобто замінником свободи. Однак пережити тортури солдатчини Т. Шевченку допомагав щоденник, а не поезія, як це було у випадку Т. Лади Заблоцького. Значною мірою образ поета у Т. Лади Заблоцького відповідає тому, як змальовувала його польська література романтичної доби між двома повстаннями, тобто та література, котра була підпорядкована трагедії народу, його безрезультатній боротьбі за свою незалежність. Недаремно цих поетів часто називають «збунтованими байроністами», а Д. Оссовська дійшла висновку, що саме поразка є типологічною ознакою поетичного спадку «тбіліської групи» на чолі із Т. Ладою Заблоцьким [35].

У Т. Шевченка натомість про жодну поразку немає й мови. На мою думку, поет просто цю поразку промовчав, притлумив у собі, може, й заборонив собі про неї говорити. Його варіант поета-співця переважно є захисником і виразником упосліджених соціально, національно і культурно людей – найменших братів, українців, що були кріпаками, належали до безперспективної, на думку російських імперців та польських шовіністів

33 *Poezje Tadeusza Łady-Zabłockiego*, Petersburg 1845, s. 73.

34 D. Ossowska, *Losy Polaków na Kaukazie*, s. 109.

35 Tamże, s. 104.

– чимало з них були, до речі, етнічними українцями, української селянської спільноти. Таким є Перебендя Т. Шевечнка. Переспівуючи 11 псалом царя Давида, український поет знову вбачає покликання поета-пророка в тому, щоб поставити слово на сторожі «малих отих рабов німих!». Безперечно, поет у розумінні Т. Шевченка завжди є захисником тих, хто не може себе захистити сам. Його поезія наскрізь соціальна, національна, сповнена протестних настроїв на відміну від віршів Т. Лади Заблоцького, що є настроєвими, в яких зафіксовано візерунок внутрішнього світу поета-вигнанця, найменші зміни його внутрішнього життя, котре є замінником життя зовнішнього. Автобіографічний персонаж польського поета має надію на краще майбутнє для кавказького саду: «I ludzkość z ciężkich snów przebudzona / Wstanie dla lepszej nadziei, / I z ogrzanego powtórnie łona / Bogactwo Ducha wyleje»[36]. Варто підкреслити, що поезія Т. Лади Заблоцького сповнена поваги до боротьби горців. У цьому плані можна згадати вірш «На смерть Фелікса Ординського».

Однозначний типологічний збіг у творчості обох мистців – це переспів 136 (137) псалма, який у Т. Лади-Заблоцького називається також «Плачем Єремії». Історію публікації й джерела цього переспіву дослідила Ірина Багданович. Цей текст, викреслений цензурою з підбірки творів поета для віленського часопису «Athenaum» 1844 р., не увійшов до збірки його поезій 1845 р., але побачив світло денне в часописі «Rubon» 1846 р. Сам переспів Т. Лада Заблоцький виконав, вірогідно, у Вітебську у 1835 р., коли відбувалося слідство й суд виніс поетові вирок. І. Багданович має рацію, твердячи, що звернення польського поета до 136 (137) псалма було пов'язане не так із можливим впливом Байрона, як з патріотичними почуттями самого Т. Лади Заблоцького[37]. Саме цей псалом послужив і для Т. Лади Заблоцького, і для Т. Шевченка поетичною моделлю для висловлення думки про поразку Польщі й України відповідно, перемогу Російської імперії як нового Вавилону, вірності поета своїй вітчизні (Єрусалиму), свідомій самопожертві задля свободи й відплати ворогам. Слова білоруської дослідниці про те, що «пафас верша, як і самога псалма, патрыятычны, а дакладней ён выражае стан

36 D. Ossowska, *Losy Polaków na Kaukazie*, s. 192.

37 І. Багдановіч, *Біблійныя матывы і сімвалы ў польскамоўнай паэзіі Беларусі XIX стагоддзя*, „Studia Białorutenistyczne" 2018, № 12, с. 89.

"патрыятычнага адчаю"»[38], можна рівною мірою віднести і до переспіву Т. Шевченка, який був уміщений у рукописній збірці «Три літа» й датується 1845 р. Цей переспів українського поета не тільки продовжує «Молитву Єремії», що слугує епіграфом до рукописної збірки «Три літа», а й підверджує тезу про те, що Шевченко у цій збірці ототожнював себе із Єремією, саме тому рукопис відкривало зображення Єремії пророка. Крім того, 136 (137) псалом царя Давида був передтекстом до «Книги» і «Плачу Єремії».

Досліджуючи архівний примірник переспіву, І. Багданович помітила, що він має 136 номер, котрий у журнальній публікації було змінено на 137 за римо-католицькою традицією. У часописі «Rubon» вміщено також баладу Т. Лади Заблоцького «Заклята дівчина», до якої автор зробив симптоматичний коментар: «Подібна легенда кружляла також біля Києва. <...> Можливо, це пояснюється загальним духом слов'янщини, або політичним обставинам (маю на увазі те, що Білорусь на початку власного існування входила до системи руських князівств і мала з ними постійні зв'язки), залишаю це на розсуд читачів. Мені ж лише шкода, що пісні білоруського народу, його оповіді й легенди й досі не звернули на себе уваги моїх білоголових земляків. Я переконаний (і може слушно), що коли ці матеріали буде зібрано, тоді білоруська поезія матиме своє власне обличчя і зможе викликати такий же інтерес, як польська і литовська»[39]. Отже, Т. Лада Заблоцький цілком у романтичному ключі виступав дослідником і збирачем білоруського фольклору, але сам, не маючи відповідного білоруського культурного ґрунту, писав польською мовою на відміну від Т. Шевченка, який сам створив культурний ґрунт для формування української культури простонародною мовою. З цією метою він закликав своїх братів по перу не вважати на москалів, «нехай вони собі пишуть по-своєму, а ми по-своєму. У їх народ і слово, і у нас народ і слово. А чиє краще, нехай судять люди»[40].

Іще один типологічний збіг, на якому належить спинитися, – це образ Прометея. У поемі Т. Шевченка «Кавказ» (1845) з Прометеєм ототожнюються мусульманські народи Кавказу, в поезії Т. Лади Заблоцького цей

38 Tamże.

39 *Z poezji, nieogłoszonych nigdzie, Tadeusza Łady-Zabłockiego, pierwszego i drugiego okresu*, „Rubon. Pismo zbiorowe poświęcone pożytecznej rozrywce" 1846, t. 7, s. 150.

40 Т. Шевченко, *Передмова до нездійсненого видання «Кобзаря»*, [в:] Т. Шевченко, *Повне зібрання творів: в 6 т.*, Т. 5, К. 2003, с. 207.

міфологічний герой є варіантом романтичного поета-засланця: «Jak drugi Prometeusz na Kaukazu szkarpie / Zwisnąłem; od bluźnierstw posiniała warga, / Pioruny radlą czoło – wicher włosy szarpie / I sęp wnętrzności me targa»[41]. Треба зазначити, що Т. Шевченко не міг прочитати цей вірш. Хоча поезія «Do N.P.T. z Kaukazu» й була опубліковано Ю. Крашевським у 3 числі часопису «Athenaeum» за 1844 р., а не в 6 за 1846 р., як помилково вказано у публікації Д. Оссовської[42], цю строфу викреслив цензор, її було відновлено згодом завдяки Ч. Зґожельському[43]. Однак образ Прометея є сталим образом у поезії кавказьких поетів. Як зазначила Д. Оссовська, на перший план у їхньому розумінні Прометея виходить не бунтівний чин викрадення вогню, а факт страждання героя за проявлений чин[44]. Т. Шевченко використовує образ Прометея не задля егоцентризму, що є сталою ознакою романтичної поетики. Він уподібнює до Прометея бунтівливі народи Кавказу. Прометей перетворюється на метафору нескореності і вільнолюбства народів, котрі відкидають імперське завоювання Росії.

У творчості польського поета з'являється романтичний образ Кавказу, його величної природи, «дикої мужності» кавказьких народів і дівочої краси, в якій ангельська невинність сполучається з пристрасністю одаліски: «Jak tu chłodno, jak miło! o ziemio Kaukazu, / Ileż ty w sobie mieścisz tajemniczych cudów! / Jakże lubię te bryły omszonego głazu, / I dzikie męstwo twych ludów! / Jakże lubię twych dziewic, co ciche, namiętne, / Z niewinnością anioła, z ogniem odaliski, / Wędrowca rzuconego w te kraje ponętne, / Wabią w gorące uściski!»[45], тоді як у Шевченка Кавказ слугує своєрідним сатиричним і гротескним дзеркалом, в якому відбивається загарбницька сутність Російської імперії. Т. Шевченко, керуючись здоровим глуздом і за аналогією до України, перетворив тему Кавказу на тему політичну, антимонархічну, антиімперську, тоді як у Т. Лади Заблоцького Кавказ слугує тлом до образу романтичного поета-засланця, тлом, на якому розгортається внутрішнє життя поета, де викристалізовуються його ідеали, серед яких свобода народу є першочерговим.

41 D. Ossowska, *Losy Polaków na Kaukazie*, s. 266.

42 Tamże, s. 267.

43 Tamże.

44 Tamże, s. 139.

45 *Poezje Tadeusza Łady-Zabłockiego*, Petersburg 1845, s. 189.

Однак остання думка в поезії Т. Лади Заблоцького завжди лишається у підтексті, поет ніколи не наважився прямо звинуватити Росію і її армію, до якої належав супроти власної волі, у колонізаторській політиці на Кавказі чи в колишніх землях розділеної Речі Посполитої. Саме тому поема Т. Шевченка не мала шансів на публікацію в тогочасній Росії, а вірші Т. Лади Заблоцького за незначними винятками пройшли цензуру.

Порівняння біографій і творчості українського і польського поетів наштовхує на думку про типологічні збіги в їхній поезії, що внаслідок аналізу виявляються мінімальними. Питання особистого знайомства Т. Шевченка із Т. Ладою Заблоцьким залишається відкритим. Цілком можливо, що вони були знайомі через редактора часопису «Rocznik Literacki» Р. Подберезького. Біографії обох мистців переконливо свідчать про фобії царя Миколи І, що виливалися у його літературоненависництво й перетворення поетів на рядових у царській армії. Типологічні збіги у поезіях Т. Шевченка і Т. Лади Заблоцького, котрі виявляються передусім в образності, пояснюються фольклоризмом романтичних моделей, впливом українського фольклору у випадку Т. Шевченка та українського і білоруського у випадку Т. Лади Заблоцького. Обидва поети вдавалися, наприклад, до жанру «думки», «думи». Подібний фольклоризм притаманний й іншим представникам «тбіліської групи», зокрема В. Стшельницькому, що походив з України. І Т. Шевчнко, і Т. Лада Заблоцький позиціонували себе як поетів-пророків. Однак відмінності у репрезентації образу поета в обох мистці є глибинними. Образу поета-вигнанця, поета, що зазнав поразки разом зі своїм народом у боротьбі за свободу, що властивий Т. Ладі Заблоцькому, протистоїть образ поета-оборонця найупослідженішого народу і найбеззахисніших людей у Т. Шевченка. Якщо останній перетворив образ Кавказу на вузол імперської політики Росії, то в поезії Т. Лади Заблоцького Кавказ є уособленням поетичної країни, а боротьба горців заслуговує на повагу. Прикметно, що Т. Шевченко ніколи не відчував себе на культурній периферії, завжди залишався духовним вождем українців, тоді як Т. Лада Заблоцький мав сумніви у власному таланті, а його поезія залишалася камерною і автобіографічною.

Bibliografia

Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut": Romantyzm, T. 9, Warszawa 1972.
Czużbynskyj A., *Wospomynanyja o Szewczenke*, „Russkoe Słowo" 1861, № 5.

D'iakow W.A., *Taras Szewczenko y eho pol'skye druz'ia*, Moskwa 1964.

D'iakow W.A., *Tadeusz Łada-Zabłocki a Studenckie Polskie Towarzystwo Literackie w Moskwie: w świetle nowych materiałów archiwalnych*, „Pamiętnik Literacki" 1978, T. 69, nr 2.

Hnatiuk W., *Szewczenko w stosunkach z Polakamy*, „Czerwonyj szlach" 1930, № 3.

Janion M., *„Rozbitych harf niedomówiony dźwięk" (W stoczterdziestolecie romantycznego tomu poezji)*, „Twórczość" 1986, nr 3.

Korbutt G., *Literatura polska od początków do wojny światowej*, T. 3, Warszawa 1930.

Naływajko D.S., *Spil'nist' i swojeridnist'*: *Ukrajins'ka* łiteratura *w konteksti jewropejs'koho* łiteraturnohoprocesu, Kyjiw 1988.

Ossowska D., *Wstęp. Tadeusz Łada Zabłocki – poeta kaukaski*, [w:] T. Łada-Zabłocki, *Poezje*, oprac. W. Gącerz, wstęp D. Ossowska, „Biblioteka Kaukaska", Kraków 2013 [plik online].

Ossowska D., *Losy Polaków na Kaukazie*, Cz. I. *„Tbiliska grupa" polskich poetów zesłańczych*, Tbilisi 2015.

Prokof'ewa D., *Ob odnom stychotworenyy Tadeusza Łada-Zabłockoho*, „Sowetskoe Sławianowedenye" 1976. № 4.

Sawycz A.M. Nykołaj Ywanowycz, *Prykosnowennыj k dełuukraynskoho Kyryłło-Mefodyewskoho obszczestwa*, „Kyewskaja staryna" 1904, T. 84, № 2.

Śliwowska W., *Zesłańcy polscy w Imperium Rosyjskim w pierwszej połowie* XIX *wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 1998.

Szewczenkiws'ka encykłopedija: w 6 t., T. 2, Kyjiw 2014.

Szewczenko T., *Zibrannia tworiw: w 6 t.*, Kyjiw 2003.

Werwes H., *T.H. Szewczenko i Pol'szcza*, Kyjiw 1964.

Z poezji Tadeusza Łady-Zabłockiego pisanych za Kaukazem, „Rocznik Literacki" 1844, R. II.

Z poezji W.S., „Rocznik Literacki" 1844, R. II.

Z poezji Władysława Strzelnickiego, „Rocznik Literacki" 1846, R. III.

Z poezji, nieogłoszonych nigdzie Tadeusza Łady-Zabłockiego, pierwszego i drugiego okresu, „Rubon" 1846, T. 7.

Zabłocki-Łada T., *Do N.P.T. z Kaukazu*, „Athenaum" 1844, 3.

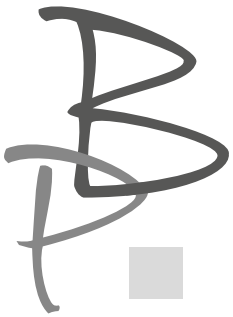
Zabłocki-Łada T., *Dumka w samotności*, „Leviathan" 1848.

Zabłocki-Łada T., *Poezje*, Petersburg 1845.

Zabłocki-Łada T., *Wyjątki z poezji*, „Rocznik Literacki" 1843, R.I.

Zabłockyj-Łada(Łada-Zabłockyj) Tadɜusz (Faddej) Hylaryewycz. http://evitebsk.com/wiki

Żywow M., *Polscy poeci „kaukascy": materiały biograficzne*, „Pamiętnik Literacki" 1959, T. 50, nr 3–4.



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.753
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Nataliia Maliutina*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000-0002-9619-8677

Nataliia Kondratenko**
Odeski Uniwersytet Narodowy im. I. Miecznikowa, Ukraina /
/ Odessa National I.I. Mechnikov University, Ukraine
ORCID: 0000-0002-9589-7716

Thematization of Foreign Language Concepts in the Titles of Plays by Contemporary Russian-Speaking Authors

Abstract: The article concerns the study of foreign-language concepts in the titles of the latest Russian drama plays. The material for the study is the texts of the modern plays „Hype" by V. Olkhovskaya and „Topless Photo" by N. Blok. The focus is on the verbal representations of the concepts „hype" and „topless", analyzed from two methodological perspectives—the literary and the linguistic. This interdisciplinary approach provided a comprehensive study of the poetics and semantics of the dramatic text, which allowed the conceptual parameters of text formation in the latest Russian drama to be highlighted. The results obtained were based on an analysis of the dramatic picture of the world, its reception by the reader, and the conceptualization of the text through the title of the dramatic work. It has been proved that the key role in the development of the plot line, the formation of the world picture,

* Nataliia Maliutina – dr hab., prof. UwB; literaturoznawczyni, rusycystka, komparatystka; pracuje na Uniwersytecie w Białymstoku; autorka m.in. książki *Współczesna dramaturgia rosyjskojęzyczna: nowe tendencje* (2022).

** Nataliia Kondratenko – dr hab., prof. UwB; językoznawczyni, rusycystka związana z Odeskim Narodowym Uniwersytetem im. I. Miecznikowa w Ukrainie oraz Uniwersytetem w Białymstoku, autorka m.in. studium *Лінгвопрагматика новорічного привітання як мовленнєвого жанру політичного дискурсу: зіставний аспект (на матеріалі промов Анджея Дуди і Володимира Зеленського)* (2022).

and the actualization of the communicative interaction of the characters, belong to the foreign-language concept in the title of the play. Thus, we can observe the thematization of the author's communicative influence on the reader, as well as the interpenetration of dramatic and network discourse.

Keywords: recent Russian drama, foreign-language concept, world picture, thematization, discourse, poetics, impact.

Introduction

Modern linguistic concepts focus on the study of cultural concepts that reflect national or group mentality (see the works of A. Vezhbitskaya, S. Vorkachev, S. Zhabotinskaya, V. Karasik, Yu. Stepanov and others). At the same time, a literary text in which conceptuality is defined as one of the main categories of text formation (V. Kukharenko) has often been ignored by researchers. In our opinion, it is the concepts of the literary text that form the core of the category of conceptuality and are representative of poetics – in both literary and linguistic dimensions. Firstly, concepts are presented in the titles of fiction and perform a cognitive-discursive function. On the one hand, they orientate the reader to the concepts of a literary text, and on the other hand, they determine their communicative behavior in the reception of a literary text. Actualization of the action in the play and increased attention to the dynamic aspect of the artistic picture of the world increases the semantic load on the conceptual side of the text, realized in its title. Typically, it is represented by core concepts in the headlines of dramatic works. Modern playwrights often use concepts in titles that are verbalized by borrowed lexemes, extrapolating them into a foreign language environment with a certain transformation of semantics and functionality. Such artistic concepts, due to their foreignness, perform special functions both in text formation and poetics. Considering this diversity, we propose to combine literary and linguistic approaches in the analysis of concepts in the titles of modern plays.

The purpose of the article is to investigate the artistic ways (means) the cognitive-semantic influence of the concept put in the title of the play has on the nature of the dramatic collision in modern Russian drama, as well as on the reception of the reader, who constitutes (as a potential network user) the role Internet receiver. It is also to analyze the ability of language to create a picture of the world in a play and the role of language manipulations in the processes of characters' self-identification.

The **object of the study** was the statement as a cognitive-communicative category in the plays written over the past five years by Russian-speaking playwrights Vlada Olkhovskaya (*Hype* 2018) and Natalia Blok (*A Topless Photo* 2015). The choice of plays for the analysis is explained by the fact that the title contains a concept that determines the nature of the dramatic action in the play[1].

The plays present the inner world of modern adolescents through their speech slang, borrowed computer vocabulary, reflecting the latest technologies. We believe that the transfer of the action of the play to the reality of the Internet is a constant trend of recent times, as evidenced by the rating of the plays at the latest festivals Lyubimovka-2018 and Lyubimovka-2019. It is significant that plays for teenagers were singled out at the last Lyubimovka festival into a separate category. As critic Anna Banasyukevich noted, the Internet is becoming not only the content of the play, but also its form – it deforms language and structure.

Let us analyze the poetics of V. Olkhovskaya's *Hype* and N. Blok's *A Topless Photo*, in which virtual reality, with its methods of linguistic manipulation, communication techniques, etc. creates a picture of the world and determines the nature of the dramatic action.

Discussions

In the linguistic aspect, the problem of the conceptuality of the title of a literary text is presented in studies of two main directions – text theory and linguo-conceptology. The traditional focus of *linguo-textologists* is units, categories and means of communication in the text (V. Dressler and A. Bogrand and others), while the literary text is considered as a "work of the creative process", with its inherent text-forming features. Modern researchers consider conceptuality to be the main feature of a literary text: V. Kukharenko notes that the obligatory presence of a concept determines the conceptuality of a literary text as its main category, and the whole process of interpretation comes down to a scrupulous search for ways to express the concept, which concentrates the results of the author's assimilation of reality and the propaganda directed towards their

1 Note that recently there has been a tendency to include in the title of the play a concept word, most often borrowed from the English language and adapted by Russian speakers. As examples, let us name the plays by V. Olkhovskaya "ITshnik", "Avatars", I. Vetrov "All inclusive", E. Balakin "Impedance", V. Sigarev "New Russian Kidnapping, or the Leader of the Red Jackets", I. Tilkin "Reload ("Reboot").

readers[2]. Thus, conceptuality is understood as the main category of the text; one of the ways of expressing this is through text units and text structures. The title has a special place.

The object of study of *linguo-conceptologists*, on the contrary, is not an integral text, but individual concepts that form its conceptual sphere, which correlates with the concept of the artistic world in literary criticism. The study of concepts has been presented in cognitive linguistics (J. Lakoff, S. Vorkachev, S. Zhabotinskaya, V. Karasik, E. Kubryakova, V. Krasnykh, M. Pimenova, etc.), while the concept of a literary text is understood as "a complex content structure, in which the individual author's understanding and the tradition of the national use of this concept merge"[3].

An artistic concept is associated with the conceptual meaning and conceptual space of the text, which is formed:

"on the basis of the merging, convergence, and contraction of common features of concepts represented at the surface level of the text by words and sentences of the same semantic area, which also determines a certain integrity of the conceptual sphere of the text, and the key concept represents is the core of the individual author's artistic picture of the world, embodied in a separate text or in the aggregate of texts by one author"[4].

Is it possible to shorten a quote or to convey it in your own words? This understanding of the conceptual sphere of the text presupposes the primary definition of its basic concepts as a result of the conceptualization process.

"Conceptualization of the world in a literary text, on the one hand, reflects the universal laws of the world order, and on the other, individual, even unique, imaginary ideas"[5].

Researchers of artistic concepts (O. Aketina, L. Miller, E. Mileiko and I. Rus-Bryushinina and others) note the complexity of the subject of analysis. L. Miller points out that during the formation of the concept:

2 В. Кухаренко, *Інтерпретація тексту*, Вінниця 2004, с. 80.

3 Н. Красовская, *Художественный концепт: методы и приемы исследования*, „Известия Саратовского университета. Серия Филология, журналистика" 2009, 9 (4), с. 22.

4 Л. Бабенко, Ю. Казарин, *Лингвистический анализ художественного текста*, Москва 2003, с. 58.

5 Л. Бабенко, *Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа*, Москва, Екатеринбург 2004, с. 108.

"There is a selection and subsequent condensation of aesthetic-semantic components, scattered in the space of the entire artistic discourse; such a set should be sufficiently representative"[6].

Proceeding from this, artistic concepts are both the units of the national conceptual picture of the world reflected in the artistic text of individual authors; therefore, they require a comprehensive analysis of the artistic text, considering all its components.

Literary analysis as a whole is subordinate to linguo-cognitive analysis. Nevertheless, we note that the traditional approach (in the works of O. Zhurcheva, A. Meshchansky, O. Valova, etc.) to the study of the title of a play, as a kind of metatext directly indicating the author's idea, creating the author's picture of the world, in the most recent Russian drama, does not always allow us to comprehend the richness of the semantic content of the action. At the same time, the analysis of the performative potential of concepts in the expression of characters in the process of interaction with a competent reader (speaking the language of Internet resources) provides a key to understanding communicative relations as a discourse that forms the poetics of action in plays. We follow the position of S. Lavlinsky and Y. Podkovyrin on the meaning-forming performative potential of the name of the play as an „embodied" meaning[7] of the artistic whole. We consider the verbal presentation of performative gestures, in particular, the "performatization of society"[8].

The linguo-pragmatic component in the titles of both plays takes on special significance in organizing communication as a kind of virtual mode of action. The playwrights used a purposeful image-concept of modeling the behavior of characters, which has a great emotional and psychological impact on the recipient, among other factors, due to a spectacular word borrowed from the English language. We can assume that the statement in the play, framed with the help of the concept, organizes the dramatic action, based on the interpretation of the competent reader / viewer. The addressees in the announced plays are adolescents as the creators of a certain Internet discourse. Thus, in the poetics

6 Л. Миллер, *Художественная картина мира и мир художественных текстов*, Санкт-Петербург 2003, с. 57.

7 С. Лавлинский, А. Павлов, *О перформативно-рецептивном потенциале современной драматургии*, [in:] *Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: предварительные итоги*, 2016, с. 123.

8 В. Корольова, *Комунікативно-прагматична організація сучасної драми*, Дніпро 2016, с. 121.

of statements, communicative models are recognized, which form the basis of Internet communication of adolescents, reaching all levels of the text. At the same time, the anthropocentric intention of the title, following the observations of V. Korolova, consists of establishing contact with the recipient and creating conditions for interaction[9].

Research methods

The stated approach to the analysis of the conceptuality of a literary text, represented in the titles of dramatic works, presupposes the use of complex philological methodology. The main research method was the conceptual analysis of the literary text, which involves identifying the keywords of the text, defining the basic concept of the text and describing the conceptual space designated by it[10]. It is this method that serves as the key to the analysis of the artistic picture of the world and artistic concepts presented in the titles of modern plays. In addition, the research is based on specialized linguistic and literary methods.

The linguistic methods we used included: the method of analysis of dictionary definitions – to represent the lexical meaning of a word; the method of component analysis – to highlight the core and peripheral components of the meaning of lexemes; the method of semasiological analysis – to highlight the minimum components of lexical meaning. The method of linguo-stylistic analysis made it possible to present the peculiarities of the functioning of lexemes – verbal representations of concepts – in a literary text.

Among literary methods, the main attention is focused on receptive analysis, which made it possible to explore the semantic and performative potential of the poetics of the title of a dramatic work, which determined the features of creating a picture of the world in the text.

Study

Exploring the concepts of the literary text presented in the title, i.e. in a „strong" position, requires special attention both to the poetics of a fiction writing and to the semantics of linguistic units. According to N. Bolotnova:

9 В. Корольова, *Комунікативно-прагматична організація...*, с. 291.

10 Л. Бабенко, *Филологический анализ текста...*, с. 108.

"the study of the literary world of a writer is impossible without modeling their conceptual picture, that is, 'the Global image of the world', expressed in words and formed in the mind of the reader on a linguistic basis"[11].

At the linguistic level, the concept is verbalized by individual lexemes, phrases and sentences, among which the subject of our attention is the latest lexical borrowings. In our opinion, putting such a lexeme in the title attracts the reader's attention and determines the versatility of the conceptual field of the text.

In this case, one should pay attention to the linguistic form of borrowings as transliteration is not yet a sufficient reason for a word to enter the Russian language: it must go through all the stages of mastering – phonetic, lexical-semantic and grammatical[12]. At the first stage – graphic adaptation – the word acquires a codified spelling in Cyrillic. I. Nechaeva notes the presence of two stages of written adaptation:

"1) the stage of obtaining a graphic recording (graphic recordings) as a result of transcription or transliteration and 2) the stage of spelling rationing, that is, the choice among the obtained graphic recordings of the standard of writing"[13].

Most often, the resulting lexeme is recorded in dictionaries of the modern Russian language, and it is this spelling variant that becomes codified. The next stage is phonetic adaptation, which implies adaptation of the pronunciation of the borrowed word to the peculiarities of the Russian phonetic system. At the third stage, the word enters grammatical system of the Russian language – the acquisition of the corresponding grammatical categories and forms of inflection. At the final stage, the lexeme fully adapts to the lexico-semantic system of the Russian language and becomes productive for derived words.

Lexical units at different stages of adaptation in the system of the Russian literary language are actively used in speech in general and in literary texts in particular. Let us consider the plays of modern female playwrights using borrowings in their titles.

11 Н. Болотнова, *Филологический анализ текста*, Москва 2007, с. 464.

12 Л. Крысин, *Некоторые теоретические вопросы заимствования. Русское слово, свое и чужое*, Москва 2004, с. 50.

13 И. Нечаева: *Языковые изменения и принципы орфографического нормирования (на материале иноязычных неологизмов*), „Acta Linguistica Petropolitana. Труды института лингвистических исследований" 2012, с. 328.

The action of the play by the Russian-speaking Belarusian playwright **V. Olkhovskaya *Hype*** is based on the scenario of manipulation by the father of the family, an established businessman called Vladimir, of the minds of Internet users involved in the element of "hype". Vladimir acts through a virtually created image of a certain mobster, a leader of the younger generation, represented by daughters from an outwardly prosperous family. In his own words: "the sadistic Lizzie and the gamer Nata".

By "хайп" (*hype*), we mean a type of advertising characterized by particular aggressiveness and intrusiveness, the purpose of which is the artificial formation of false pseudo-values of Internet users[14]. Hence, the expressions: *поймать хайп* – to acquire a lot of subscribers on the network, хайпануть (a verb derived from the word "hype") – to become famous, to get a lot of dislikes on the Internet. *Хайпить* (a verb derived from the word "hype") – to promote, *хайповый* (an adjective derived from the word "hype") – fashionable (Electronic dictionary of youth slang 2021).

The title of the play consists of one word: a nominative sentence, consisting of one lexeme – a borrowed word "хайп" (hype). The lexeme is not a frequent one in the play: we only recorded the word used 6 times, including in the title, with the nominative and genitive forms used, for example:

> Ната. Ну, знать – не знала, у нас с ней разные тусовки. Но о чем-то догадывалась. От этого нехилый **хайп** пошел.
>
> Nata. Well, not that I knew exactly, we're in different crowds. But I suspected something. It caused a sickly **hype**. (Olkhovskaya)

The grammatical forms of the genitive are used in the stable construction "ради хайпа" ("for the sake of the hype"):

> Ната. Забудь о нас, думай, что ты делаешь! Ты не можешь продать родного отца **ради хайпа**!
>
> Nata. Forget about us, think what you are doing! You can't sell your own father for the **sake of the hype**! (Olkhovskaya)

14 For the meaning of this linguistic concept, see the article by V. Kryachko, I. Tsvetkov, Lexical analysis of English borrowings (trickster, prank, spoiler, fake, hype) in (Concept).

At the same time, borrowed vocabulary is widely represented in the play, functioning as verbal markers of youth speech and youth subcultures: *перформанс (a performance)*, *пиар (PR)*; computer vocabulary: *геймер (a gamer)*, *геймерский (an adjective derived from the word "gamer");* slang vocabulary (criminal jargon)*: хахаль (a lover), долбануться (to go crazy), свиданка (a date), притыренный (not exactly sane), бабло(loot), ходка (a sentence in prison), групповуха (a gang-bang)*, etc. The latter group refers to the non-literary language and is used as stylistically marked vocabulary in the remarks of teenage characters.

Linguists note the difficulty of determining the meaning of the lexeme "хайп" (hype) (A. Melnikova, M. Naumov, A. Pavlenko, V. Leushin, V. Razumov, etc.):

"The concept of "хайп" (hype) in the last two or three years has become a fashionable marker of youth culture, although there is still no consensus and a clear idea of what it is. At the same time, there are virtually no reliable translations of this term into Russian"[15].

The absence of the word "хайп" (hype) in the dictionaries of the modern Russian language and dictionaries of foreign words led to the appeal to the electronic dictionary of youth slang, which presents three meanings of the lexeme: Хайп (hype). – 1. slang. fuss in the media. 2. *HYIP – High yield investment programs*, i.e. investment programs that bring high income. 3.from English *Hype* – excitement (emotional), does not only refer to advertising or the media (Electronic dictionary of youth slang 2021). The etymology of the word is mainly associated with English word *hype* – annoying advertising, the Latin root of which is found in the Russian words *гипербола* (*hyperbole)*, *гиперболизация (hyperbolization)*, i.e. exaggeration, which explains the use of the lexeme in the meaning of "excitement" and "increased attention."

A. Melnikova offers the following options for determining the meaning of the word "хайп" (hype): "ажиотаж" (excitement), "истерия" (hysteria), "назойливая реклама" (annoying advertising), "информационный шум" (information noise)[16].

D. Samarin notes that: "hype helps not only to popularize an object or person, but also to get real profit from this action. As a result, it is most typical for

15 Д. Самарин, *Хайп как медиафакт в пространстве языка и культуры: за и против*, „Вестник Череповецкого государственного университета" 2019, 4, с. 83.

16 А. Мельникова, *Хайп как новый способ презентации молодежи в виртуальной среде*, „Культурная жизнь юга России" 2017, 4 (67), с. 80.

a consumer society, the taste preferences of which are formed precisely due to the excessive flow of information"[17].

Despite the absence of this word in dictionaries, the lexeme "хайп" (hype) has gone through all the stages of adaptation in the Russian language and is a productive basis for the derived words [*хайпануть, хайпить, хайповый* (verbs and an adjective derived from the word hype) etc.].

A. Efanov dates the spread of the word "хайп" (hype) in Russian to 2017 and clarifies that initially the lexeme

"referred mainly to youth jargon, and by mid-2017 this expression had begun to be actively used by representatives of the 35+ generation in the field of advertising, PR technologies, business, culture and sports"[18].

A review of scientific works devoted to the linguo-cognitive characteristics of "хайп" (hype) is presented in the article by V. Grigoryan[19].

In the analyzed play, the title acts as the conceptual center of the literary text, and the lexeme "хайп" (hype) is the core component of this concept. In the zone of the near periphery, in our opinion, there are the verbal representatives "шумиха" (fuss) and "виртуальная слава" (virtual glory), which we interpret as synonyms for the word "hype":

> Владимир. Почему? Нет, не навсегда. Я говорил с адвокатом, пройдет меньше недели – и **шумиха** уляжется.
>
> Vladimir. Why? No, not forever. I spoke to a lawyer, less than a week will pass and the **fuss** will subside. (Olkhovskaya)

These lexemes correspond to the borrowed lexeme "хайп" (hype) in the Russian language. On the far periphery, we record lexemes: *скандал (scandal), перфоманс (performance), привлечь внимание (attracting attention), троллинг (trolling)*, which indicate various aspects of "hype" presented in the artistic picture of the world of the analyzed play.

17 Д. Самарин, *Хайп как медиафакт в пространстве языка и культуры...*, с. 84.

18 А. Ефанов, *Хайп как новый коммуникативный тренд*, „Современный дискурс-анализ" 2018, 20, с. 144.

19 В. Григорян, *Хайп: к определению понятий в социогуманитарных Исследованиях*, „Молодой ученый" 2019, 10, с. 225.

Note that the concept of "хайп" (hype) in the poetics of the play acquires the characteristics of the lifestyle and consciousness of the younger generation, formed under the influence of the basic instincts of the crowd. Virtual reality, created through the implementation of the meanings of certain concepts and linguistic methods of communication, has formed a basic conflict: the leader – the victim, in which the characters change places during the course of the play. Internet communication mechanisms, language understandable to users, provide the ability to discreetly change roles, masks and images. The successful performer of Mobster's will (Lizzie) is nominated by him as a victim. Lizzie finds a way out of this situation by posting an advertisement on the Internet with a photo in which her father mocks animals. It is no coincidence that her sister Nata calls her "the world expert in the field of trolling".

In the process of implementing the next "hype", it is discovered that Lizzie is losing her previous image of self-identification. In particular, in the family circle, her image has been transformed from an ally into an enemy. She acts as an Internet aggressor, harming herself and her family. This role, taken by her consciously, absorbs her image. The individual identity of the character is that of a person who is unable to take responsibility for her life being lost, for example:

> Владимир. ...Она уже не «наша» «Лизка», а человек, который вредит моей семье и поступать с ней я буду соответствующе.
>
> Vladimir. ... She is no longer „our" „Lizka", but a person who harms my family, and I will treat her accordingly. (Olkhovskaya)

The recognition of the father in the authorship of the first sites serves to clarify the dramatic conflict and situation, on the one hand. On the other hand, it presents the mechanisms of language manipulation on the Internet. In the development of the play, we can observe the repression of reality, the absorption of the discourse of family relations by the discourse of virtual communication, defined by the concept of "хайповать" (a verb derived from the word "hype"). Moreover, in the action of the play, one can trace the "performatization of society" through the conceptualization of Internet communication. The laws of "хайпования", as a kind of world order, capture the consciousness of the subject, transforming and partly destroying it.

Ната. (Растерянно, беспомощно). Все равно ты не можешь быть... Ты же... ты слишком...
Владимир. Какой? Старый? Тупой? Отставший от жизни? Как такой старый маразматик, рассуждающий о каких-то там принципах, может оказаться любимчиком Мобстером? Неслыханно!
Ната. Да! То есть, нет... Не совсем так, но почти так! Почему?..
Владимир. Все проще, чем ты думаешь. Вы слишком зазнались в самом понимании «своего поколения». Вы – будущее, мы – прошлое. Но вы забываете, что ту лестницу, по которой вы поднялись, сделали мы. Даже ваш интернет, полный забавных роликов и хайпа. Был бы ничем, если бы однажды его не создали. Я писал первые сайты. Неужели ты думаешь, что после этого я не разобрался бы в чем-то настолько ничтожном, как сетевая популярность?
Ната прижимает дрожащую руку к лицу. Пытается отступить, но ее шатает. Чтобы не упасть садится на диван.

Nata. (Confused, helpless). You can't be ... you ... you are too ...
Vladimir. What? Old? Stupid? Lagged behind life? How can such a senile old man, who talks about some principles there, turn out to be a well-loved Mobster? Unheard of!
Nata. Yes! That is, no ... Not quite so, but almost so! Why?..
Vladimir. It's easier than you think. You are too arrogant in the very understanding of „your generation". You are the future, we are the past. But you forget that we made the staircase you climbed. Even your internet, full of funny videos and hype. It would be nothing if it hadn't been created one day. I wrote the first sites. Do you really think that after that I would not have figured out something as insignificant as network popularity?
Nata presses a shaking hand to her face. She tries to retreat, but she staggers. In order not to fall, he sits on the sofa. (Olkhovskaya)

In fact, in this scene the characters' enlightenment (anagnorisis) is realized, which should lead to a denouement, although, in the traditional sense, there is no denouement in the play. It ends with the characters resigning themselves to the status quo. As a matter of fact, "hype", which largely determined and broke the fate of the characters, remains an important component of their life and the picture of the world in the play.

In a certain sense, it is that fatal force that, just like in the tragedy of fate, predetermines the destruction of the traditional way of life of the family, of the

ways of personal self-identification. At the same time, acting under the name of Mobster, Vladimir does not demonize the image he has created. In his perception: "... он просто грамотный торгаш, который одним из первых почувствовал новую нишу рынка" (he is just a competent merchant, who was one of the first to feel a new market niche)".

Distancing himself from his personality, Vladimir calls the Internet product a "genius manipulator", who has turned himself into a mass media. Thus, the play erases the idea of the border between virtual reality and the real world and simulates a way of socialization of adolescents through Internet technologies.

Thematization of virtual reality in modern plays is associated with the recreation of Internet discourse in their poetics, as a technique for the performatization of space. The semantic field (sphere) conditioned by the concept of "hype" forms the reader's idea of communicative violence, while the language of adolescents (in particular, hype, slang) is presented as a means of communication. Thus, the reader, who is often more advanced in the "hype" manner of communication than the author, enters the interaction as a virtual element of the text structure. The extension of semantic meanings to the figurative content of the utterance performs the action. It acquires the characteristics of the virtual generation of meanings that constitute an imaginary reality.

It is no coincidence that S. Atamanova noted that, in a number of plays written at the intersection of theatrical action and computer technologies, the latter become a tool for promoting the plot and developing the action (Atamanova). She included **Natalia Blok's play *A Topless Photo*** among such plays.

The title of N. Blok's play "Фото топлес" (A Topless Photo) is, from a linguistic point of view, an attributive phrase, both components of which are the borrowed lexemes "фото" (photo) and "топлес" (topless).

The lexeme *фото* (photo) is a non-declining neuter noun, i.e. its grammatical adaptation consisted only of the formation of the category of gender: Фото. – unsl., Cf. (colloquial). Photographic snapshot[20]. In addition, the dictionary gives the definition of a photographic picture as "colloquial". The lexeme is etymologically related to the Greek phōtos "light" and is used to name photography (mainly in colloquial speech). This lexeme, although it has not gone through

20 С. Ожегов, Н. Шведова, *Толковый словарь современного русского языка,* tinyurl.com/bp57-mal-1 [online: 10.07.2021].

all the stages of adaptation, has long been included in the dictionaries of the Russian language and has a high frequency of use.

The lexeme *топлес (топлесс)* is borrowed from English: *Topless* – (of a woman) not wearing any clothes on the upper part of the body so that her breasts are not covered: a topless model, a topless bar (= where the female staff is topless), topless (adverb) to sunbathe topless[21]. The literal translation into Russian is "без верха" (without top). The lexeme is used to describe a clothed woman, but with bare breasts. This word went through only phonetic adaptation in Russian, and, at the stage of graphic adaptation, certain problems arose: in particular, the writing of consonant doubling (in the source language – *topless* while in Russian we record both one and two letters "с"). In the title and text of the analyzed play, the author chose the option without doubling, although this lexeme has not yet received a codified graphic form in dictionaries. At the same time, the adaptation of the graphic form is mainly focused on preserving the morphemic structure of the word and its graphic features in the source language[22]. U. Turko notes the general tendency

"to the appearance of single consonants in non-syllable words instead of double ones is observed in the latest borrowings that have actively come into the Russian language from English: *бизнес (*business*), фитнес (*fitness*), велнес (*wellness*), топлес (*topless*), комбидрес (*combidress*), байпас (*bypass*)*.

However, the loss of doubled letters in lexemes in which they are present makes it difficult to identify related words[23]. In this case, the Anglicism *топлес* in the Russian language has a graphic appearance that does not coincide with the original, which indicates the transfer of the phenomenon to the conceptual field of the Russian language.

In the play *A Topless Photo* the lexeme "фото" (photo) has 19 word uses, and the lexeme "топлес" (topless) – 3 word uses, and in the latter case, as part of the attributive phrase with the main word "фото" (photo) – twice "фото топлес" (a topless photo) and once "*...вы поверили этой глупой* ***фотке топлес***" (*you believed this stupid* ***topless photo***). Only in the given example is the "топлес"

21 Oxford English Dictionary. Web. 8 July 2021. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com [online: 14.01.2022].

22 *Практическая транскрипция фамильно-именных групп*, ed: Р. Гиляревский, Москва 2004.

23 У. Турко, *Освоение новейших заимствований с консонантным удвоением*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики" 2016, 5.59.1; tinyurl.com/bp57-mal-2 [online: 14.01.2021], с. 154.

(topless) lexeme used in the character's remark, while the first word usage is in the heading, and the second – in the remark. This minimization of foreign language inclusions is compensated by the objectification of the concept in the semantic field, the center of which is the synonymous row to the word "топлес" (topless): *сиськи* (boobs) (13 times), *грудь* (breasts) (23 times), for example:

> Так это же известный факт, если девушке не впадло показать **сиськи**, то она хочет серьезных отношений; Короче, скажи ей, чтобы прислала свою **грудь**.
>
> So this is a well-known fact, if a girl doesn't mind showing her **boobs**, then she wants a serious relationship; In short, tell her to send her **breasts**. (Blok)

In the dictionaries of the Russian language, the following definitions are presented:

Сиськи (Boobs) – pl., Col., Slang. Women's breast (Efremova's Dictionary).

Грудь (Breast) – 1. The upper part of the front side of the body, as well as the cavity in this part of the body. 2. One of the two mammary glands of a woman. 3. Upper front part of a shirt, dress, outerwear (Ozhegov Shvedova's Dictionary).

In the first case, at the level of semantics, the peripheral seme is the gender of the body part, and in the second case, the location on the human body and function (in the second meaning). The absence of a gender seme in the second case is also confirmed by the use of the lexeme in the text of the play: *Выложи свою **грудь** тоже, Колян.* (*Post your **breast** too, Kolyan.*) At the same time, the lexeme "сиськи" (boobs) is used only in the plural and mostly as a slang word, which fully explains its use in the replicas of teenage characters. A certain stylistic contrast is observed when using the stylistically neutral lexeme "грудь" (breast) in written speech (correspondence of characters in social networks) and the slang lexeme "сиськи" (boobs) in oral speech. Note that these words are used both in relation to a part of the body in clothes, and without it, while the lexeme "топлес" (topless) indicates a bare chest.

For this reason, adjectival forms are considered to be the verbal objes of the concept of "топлес" (topless); the semantics of no clothes are: "обнаженный" (bare), for example: *Толпа немного расходится, и мы видим Колю, Сашу и Артема в одежде, на которой в полный рост изображен принт обнаженной девушки.* (*The crowd disperses a little, and we see Kolya, Sasha and Artyom in*

clothes, which depicts a full-length print of a ***bare*** *girl)*; "голый"(naked), for example: *Кому приятно идти по школе, когда у каждого в телефоне твоя грудь и они еще ее фоткают, что бы сравнить голую и в одежде.* (*Who enjoys walking around school when everyone has your breasts on their phones, and they still take pictures of them to compare them* ***naked*** *and clothed.*)

In our opinion, the core verbal component in this case is the "топлес" (topless) lexeme, used in the strong position of the heading, indicating at the conceptual level (as a foreign language, not fully adapted lexical impregnation) to something unknown, unusual, even forbidden, which turns out to be the situation described in the play. Semantically close lexemes "грудь" (breast) and "сиськи" (boobs) are stylistic synonyms, differing primarily in the sphere of use: in written speech – a neutral lexeme, in oral speech – a slang one. They constitute the near periphery of the concept "топлес" (topless), and the adjectives "обнаженный" (bare) and "голый" (naked) are in the zone of the far periphery of the conceptual field. Thus, the verbalization of the artistic concept "топлес" (topless) at the lexical level presupposes the allocation of key words that determine the basic semantics of the artistic space: the core is "топлес" (topless); the near periphery – "сиськи" (boobs) – 23 times, "грудь" (breast) – 13 times; the far periphery – the adjectives "обнаженный" (bare) and "голый" (naked) (once each).

The action in the play begins with a retrospective remark reflecting the mechanism of generating pseudo-truths on the Internet. Under the influence of the information spread in the media networks that adolescents resort to suicide due to the posting of a photo or information of a compromising nature, a similar situation is modeled. The collective notion that, after posting her topless photo on the internet, their classmate Kira committed suicide is spreading and consolidating as an urban legend. Word manipulation in adolescent reposts mimic the performative nature of the action.

> Подростки делают перепосты в социальной сети фразы «Киры больше нет!» Вы, сволочи, ее довели!». Ставят статусы «Мне так жаль», «Я в шоке», «Я сам не хочу теперь жить», «Зачем они это сделали». На экране их мониторов возникают сообщения, картины с цветами, грустными смайлами, аватарки заменяются черными квадратами.

> Teenagers repost phrases like "Kira is no more!" "You bastards have driven her over the edge!" on the social network. They set their statuses "I'm so sorry", "I'm in shock", "I don't want to live now", "Why did they do it". On the screen of their monitors, messages appear, pictures with flowers, sad smiles; avatars are replaced with black squares. (Blok)

There is an active performance of the element of colloquial techno-speech of adolescents, mastered by the author in the directions. The form of the statement in this case serves to transform the situation: the psycho-mental state of virtually communicating characters and the reader. In the play by N. Blok, the instance of the addressee is much more expressive, since the entire action of the play unfolds in the format of Internet communication. In this case, the potential reader as the addressee is equal to the designated avatars of Internet users, Kira's classmates. This is facilitated by the visual component of the performative potential of (Semyan), presented in the form of photographs, graphic representations of Internet users, signs of the technosphere, transforming living speech into iconic images.

Before us is the theatrical actions of the generation of quasi-reality from signs of a different nature according to the laws of Internet technologies. Iconic imagery (a topless photo) participates in the generation of an utterance according to the same rules as a word. The action develops in connection with the switch (through the remarks and statements of the characters) from virtual world to reality and vice versa.

Scene 5's stage direction plays out a picture of bullying at school: Kira is being bullied by her classmates as a victim of the Internet that has spread throughout their lives. Let us consider this stage direction:

> Сцена пять. Школа.
> Кира идет по школе, и кругом слышит голоса. Классные сиськи, Покажи грудь. А пришли мне фотку в душе. Это она, это она. Да это не ее грудь, там больше. Кира, а ты можешь видео еще снять? Кира, покажи нам еще что-то. Кира, а ты за деньги присылаешь? Пошли на свидание. Я влюбился в твою грудь. Я хочу тебя, Кира! Клевая задница. Слышны щелчки фотосъемки и вспышки.
> Кира зажимает уши руками и бежит. Смех, голоса и звуки фотосъемки все громче. Кира видит человека который подходит к ней с телефоном, чтобы

сфотографировать. Она пытается уйти, но навстречу ей идет другой, который так же постоянно фоткает телефоном. Кира мечется.
Голоса становятся громче. К ним прибавляются звуки сообщений в соц. сетях. Кира падает. Над ней появляются люди, которые ее фотографируют, подходя все ближе и ближе.

Scene five. School.
Kira walks around the school and hears voices all around. Nice boobs, Show your breasts. And send me a picture in the shower. This is her, this is her. Yes, it's not her breasts, those are bigger. Kira, can you make a video as well? Kira, show us something else. Kira, will you send for money? Let's go on a date. I fell in love with your breasts. I want you, Kira! Cool ass. Snapshots and flashes are heard. (Blok)
Kira puts her hands over her ears and runs. The laughter, voices and sounds of photography are getting louder. Kira sees a person, who comes up to her with a phone to take a picture. She tries to leave, but another approaches her, who is also constantly taking pictures with their phone. Kira rushes around.
The voices are getting louder. Added to them are the sounds of messages in social. networks. Kira falls. Above her, people taking pictures of her appear, coming closer and closer. (Blok)

The scene resembles a phantasmagoria, in which the concept of reality and the virtual world is erased. The text of the play is a cultural space for the implementation of cultural codes associated with the reality of the media and the internet. The development of the action is based not so much on one situation of posting on the Internet and exchanging messages in response to this topless photo, but on the reaction of a reader who is aware of the meaning and functioning of computer terminology. The key concepts are of Internet communication:

Кира. Я его сейчас забаню. Артем. Киру, наверное, по-прежнему все троллят. (Blok)
Коля. Все девчонки запустили этот флешмоб... Троллинг троллинга...

Kira. I will ban him now. Artem. Kira is probably still being trolled by everyone.
Kolya. All the girls launched this flash mob ... Trolling of the trolling... (Blok)

Such concepts determine the reaction of the reader, who is in the same virtual reality in this network game. You can build, relatively speaking, a chain of computer concepts that become simulacra that determine the nature of the development of an action. Let us present several links of this chain, based on the sequence of their implementation in the plot of the play: *перепостить (to repost), забанить (to ban), фейковый аккаунт (a fake account), флешмоб (flash mob), троллинг (trolling), хештег (hashtag), разбанить (unban)*.

A kind of flash mob in the networks becomes a protest against the act of Artyom, who asked Kira to send him a topless photo. Girls post their topless photos with the hashtag: "*Угадай чья*?" (*Guess whose?), "У всех есть грудь" (Everyone has breasts."*)

The text of the play incorporates techniques to stimulate the perception of the media recipients. The photographs substituted the subject in this situation. Only in the finale does Kira acquire her own identity, posting a message full of irony on the networks, that she spent all this time at home because she fell ill with chickenpox. Media reality meets reality in this letter. The denouement is Artyom's statement about Kira's forgiveness ("*Она меня разбанила*!" *(She unbanned me!*). The concept of virtual manipulation returns the character to the reality of his relationship with his girlfriend.

Conclusions

The concept included in the title of both plays determines the development of the action: the semantic-performative potential of the utterance, which forms the picture of the world. The nature of communicative influence is shown in themes. The discourse of network communication that arises in the poetics of the characters' utterances makes it possible to model the principles of socialization of Internet users among adolescents. The sphere of reception expands to infinity, due to the inclusion of a competent reader in it, who also communicates through Internet technologies and is implicitly presented as an instance of network communication.

Literature

Atamanova S., *Eksperimenty s formoy v p'yesakh opodrostkakh i internete (na materiale p'yes K. Rinderknekht «Liviya, 13» i N. Blok «Foto topless»*, [in:] *Aktual'nyye voprosy filologicheskoy nauki XXI veka: chast' 2: Sovremennyye lingvisticheskiye issledovaniya*, 2020.

Babenko L., *Filologicheskiy analiz teksta. Osnovyteorii, printsipy i aspekty analiza*, Moskva, Yekaterinburg 2004.

Babenko L., Kazarinyu., *Lingvisticheskiy analiz khudozhestvennogo teksta*, Moskva 2003.

Bolotnova N., *Filologicheskiy analiz teksta*, Moskva 2007.

Elektronnyy slovar' molodezhnogo slenga, https://teenslang.su/content [8 July 2021].

Gal'perin I., *Tekst kak ob''yekt lingvisticheskogo issledovaniya*, Moskva 2006.

Grigoryan V., *Khayp k opredeleniyu ponyatiy v sotsiogumanitarnykh issledovaniyakh*, „Molodoy uchenyy" 2019, 10.

Korol'owa W., *Komunikatywno-prahmatyczna orhanizaciia suczasnoji dramy*, Dnipro 2016.

Krasovskaya N., *Khudozhestvennyy kontsept: metody i priyemy issledovaniya*, „Izvestiya Saratovskogo universiteta. Seriya Filologiya, zhurnalistika" 2009, 9 (4).

Krysin L., *Nekotoryye teoreticheskiye voprosy zaimstvovaniya. Russkoye slovo, svoye i chuzhoye*, Moskva 2004.

Kukharenko W., *Interpretacija tekstu*, Winnycia 2004.

Lavlinskiy S., Pavlov A., *O performativno-retseptivnom potentsiale sovremennoy dramaturgii*, [in:] *Noveyshayadrama rubezha XX–XXI vv.: predvaritel'nyye itogi*, 2016.

Mel'nikova A., *Khayp kak novyy sposobprezentatsii molodezhi v virtual'noy srede*, „Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii" 2017, 4 (67).

Miller L., *Khudozhestvennaya kartina mira i mirkhudozhestvennykh tekstov*, Sankt-Peterburg 2003.

Nechayeva I., *Yazykovyye izmeneniya iprintsipy orfograficheskogo normirovaniya (na materiale inoyazychnykh neologizmov)*, „Acta Linguistica Petropolitana. Trudy instituta lingvisticheskikh issledovaniy" 2012.

Oxford English Dictionary, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com [8 July 2021].

Ozhegov S., *Shvedovan. Tolkovyy slovar' sovremennogo russkogo yazyka*, https://povto.ru/russkie/slovari/tolkovie/ozhegova/search_ozhegov.php [10 July 2021].

Podkovyrin Yu., *Zaglaviye*, „Novyy filologicheskiy vestnik" 2011, 2, https://cyberleninka.ru/article/n/zaglavie [15 Yanvar' 2021].

Prakticheskaya transkriptsiya famil'no-imennykh grupp, ed. R. Gilyarevskiy, Moskva 2004.

Samarin D., *Khayp kak mediafakt v prostranstve yazyka ikul'tury: za i protiv*, „Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta" 2019, 4.

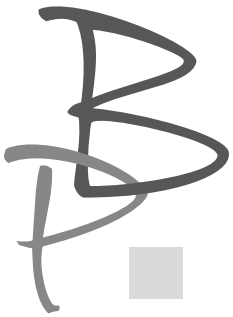
Sem'yan T., *Performativnyy kharakter tekstasovremennoy otechestvennoy dramy*, „Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya literatura XX-XXI vekov:napravleniya i techeniya" 2012, https://cyberleninka.ru/article/n/performativnyy-harakter-teksta-sovremennoy-otechestvennoy-dramy [12 Yanvar' 2021].

Shagalova Ye., *Samyy noveyshiy tolkovyy slovar' russkogo yazyka XXI veka: ok. 1 500 slov*, Moskva 2012.

Turko U., *Osvoyeniye noveyshikh zaimstvovaniy skonsonantnym udvoyeniyem*, „Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki" 2016, 5.59.1 https://cyberleninka.ru/article/n/osvoenie-noveyshih-zaimstvovaniy-s-konsonantnym-udvoeniem [14 January 2021].

Yefanov A., *Khayp kak novyy kommunikativnyy trend*, „Sovremennyy diskurs-analiz" 2018, 3.20.

Yefremova T., *Novyy slovar' russkogoyazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyy*, https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Efremova-term-99546.htm [20 July 2021].



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.754
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Dariusz Kulesza*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000-0002-1250-6696

O tym, czego nie ma? Poezja chrześcijańska w Polsce XXI wieku

On Something That Is Not There? Polish Christian Poetry in the 21st Century

Abstract: The purpose of the article is to identify the state of Christian lyric poetry in contemporary Polish literature. A reliable diagnosis on this matter is made by a historical-literary analysis, carried out with the help of the cube figure. It indicates the most important axes ordering Polish contemporary poetry in a way that transcends the ad hoc character of critical assessment. An additional criterion is a historical-literary context related to the works of Kochanowski, Sęp Szarzyński, and Norwid. The recognition, referring mainly to the poems of poets grouped around the journal *Topos*, shows that in the 21st century, Christian poetry in Polish literature is not present. The article formulates possible conditions conducive to its appearance in the future.

Keywords: 21st-century Polish Christian poetry, contemporary Polish poetry, Marcin Świetlicki, Wojciech Wencel, *Topos*.

Interesuje mnie odpowiedź na pytanie, czy w obrębie literatury polskiej XXI wieku występują teksty możliwe do literaturoznawczego zidentyfikowania jako poezja chrześcijańska. Mierzenie się z tak postawionym problemem, rozpatrywanym przede wszystkim w odniesieniu do dorobku środowiska sopockiego dwumiesięcznika „Topos", wymaga nie tylko krytyczno-literackiej, ale także,

* Dariusz Kulesza – prof. dr hab., kierownik Katedry Współczesności i Tradycji Literackiej UwB, autor wielu książek i studiów, m.in. *Ćwiczenia z życia. O twórczości Wiesława Myśliwskiego* (2022).

a może nawet przede wszystkim, diagnozy o historycznoliterackim charakterze. Chcę ją zaproponować, korzystając z figury sześcianu[1], która pozwala na rozpoznanie aktualnego stanu poezji w naszym kraju i posiada charakter uniwersalnej miary, użytecznej przy opisywaniu liryki w ogóle. Wstępna, historycznoliteracka diagnoza, odwołująca się także do historycznoliterackiego kontekstu określonego przez twórczość Jana Kochanowskiego, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego i Cypriana Norwida, ma umożliwić wskazanie warunków najodpowiedniejszych dla powstawania tekstów poetyckich konstytutywnie związanych z chrześcijaństwem.

Sześcian albo polska poezja współczesna

Istnieją co najmniej dwie tradycyjne osie, użyteczne przy opisywaniu – jeśli nie literatury w ogóle, to na pewno poezji. Pierwsza z nich, pozioma, często pokrywająca się z osią czasu, chociaż wolna od koniecznego z nią związku, rozciąga się między tym, co awangardowe i tym, co daje się nazwać literacką ariergardą. Ariergarda to termin przede wszystkim wojskowy. Dlatego pozostając przy paradoksalnie tradycyjnej awangardzie, lepiej szukać jej antytetycznego odpowiednika w okolicach literackiego konserwatyzmu lub, najlepiej, opodal literackiej, wywołanej już tradycji. Z jednej strony to, co awangardowe, a z drugiej to, co tradycyjne, zachowawcze, konserwatywne albo, jeśli określenia mają być nacechowane pejoratywnie, archaiczne czy anachroniczne.

Sześcian dysponuje podstawą dolną i podstawą górną, co ma znaczenie wówczas, gdy traktujemy go jako narzędzie odpowiednie do mówienia o hierarchii w literaturze, a więc także w poezji. Podstawie dolnej odpowiada licznie reprezentowana poezja o wartości istotnie mniejszej niż liryka twórców najwybitniejszych, przypisanych podstawie górnej. Oś pozioma, rozpięta między tradycją i awangardą, w naturalny sposób powinna być przypisana bokom sześcianu znajdującym się z jego prawej (awangarda) i lewej (tradycja) strony. Żeby to dostrzec, wystarczy wyobrazić sobie sześcian zwrócony do obserwatora bokiem wyznaczającym oś, o której dotąd nie wspominałem. Oś o znaczeniu wyjątkowym, ponieważ napięcie między awangardowością i literacką tradycją, a już na pewno oś ustalającą hierarchię, łatwo jest zakwestionować. Nie jest

1 Chodzi o sześcian, a nie np. o prostopadłościan, ponieważ tylko w sześcianie wszystkie boki są takie same, każdy z nich jest kwadratem. Identyczność ścian stwarza przynajmniej iluzję równego znaczenia wszystkich związanych z nimi osi. Ta iluzja ma znaczenie.

do tego potrzebna ani homogenizacja, ani nawet dekonstrukcja. Wystarczy w tym, co uznawane za nowe odnaleźć ślady literackiej przeszłości, by awangardowość została rozpoznana jako część tradycji. Wystarczy upomnieć się o niedocenionych, młodych twórców, proponujących jeśli nie nowe poetyki, to przynajmniej nowe poetyckie rozwiązania (awangardowe?), wystarczy dostrzec w nich przyszłość poezji, jej dwuznacznie futurystyczny szczyt, by hierarchia traciła na znaczeniu. Mówiąc wprost, zarówno opisywana dotąd oś pozioma („progresywna"?), jak i oś pionowa (hierarchiczna) mogą zostać uznane za nierzeczywiste, wręcz nieistniejące, a nawet fantazmatyczne, reaktywowane wyłącznie w użytkowych celach historycznoliterackich. Ich po prostu może nie być, ale drugą oś poziomą, dotąd nieopisywaną, wyeliminować najtrudniej, ponieważ dotyczy ona napięcia decydującego o aktualnym stanie polskiej poezji. Wskazuje źródło jej synchronicznej tożsamości i najbardziej prawdopodobnego, społecznego zainteresowania. Ta oś mówi o „tu i teraz" polskiej liryki. Dzięki niej sześcian nie grzęźnie w nadmiarze złych wierszy, wypełniających jego podstawę dolną.

Pozostaje przyporządkować bokom sześcianu i związanym z nimi osiom konkretne teksty poetyckie i firmujące je nazwiska, które powinny ułożyć się w konstelację jeśli nie grup czy poetyk, to przynajmniej tendencji istotnych dla poezji polskiej XXI wieku. Niezależnie od tego, jak reliktowa wydaje się kwestia literackich hierarchii, najłatwiej jest wskazać tych, którzy od wielu lat nazywani są Mistrzami. Chodzi o Wisławę Szymborską, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta. Ani XXI stulecie, ani nawet związana z 1989 rokiem literatura współczesna nie pozwalają uzupełnić tej czwórki osobą i poezją Mirona Białoszewskiego, ponieważ najbardziej suwerenny, permanentnie niedorastający do normy (określenie Janusza Sławińskiego) twórca zmarł w 1983 roku. Ksiądz Jan Twardowski zmarł co prawda w styczniu 2006 roku, ale w jego wypadku i w wypadku jego poezji nie czas jest problemem, ani nawet informacje dotyczące biografii, odnoszące się m.in. do kwestii obyczajowych i do współpracy ze służbami PRL-u[2]. Problem stanowi drugorzędne miejsce, jakie w ocenach polskiej poezji współczesnej zajmuje liryka miłosna poświęcona

[2] Kwestie te z jednej strony nie są warte komentarza, ale z drugiej nie należy udawać, że nie istnieją. Pozostaje wskazać ich najważniejsze książkowe źródło. Por. M. Grzebałkowska, *Ksiądz Paradoks. Biografia Jana Twardowskiego*, Kraków 2011.

Bogu[3]. Z mojego punktu widzenia Wielka Czwórka powinna być Wielką Piątką, ponieważ nie widzę powodu, by bagatelizować dorobek twórcy, dotyczący podstawowego doświadczenia egzystencjalnego, doświadczenia wiary, zapisany w sposób przewartościowujący tego rodzaju poezję w powojennej Polsce do tego stopnia, że stała się ona integralną częścią polskiej poezji religijnej zdeterminowanej przez teksty Kochanowskiego, Sępa Szarzyńskiego i Norwida.

Wielka Piątka Polskiej Poezji Współczesnej ma charakter pomnikowy. Każda z tworzących ją osób stanowi arcydzielną miarę liryki. Miłosz to Poeta. Jego świętym posłannictwem jest ściganie rzeczywistości po to, by określić jej sens, by go ocalić nawet wtedy, gdy nie można go wskazać. W takiej sytuacji, np. wobec płonącego getta, Miłosz pisał *Świat (poema naiwne)*, by Zagładzie przeciwstawić Słowo, a historii człowieka – Arkadię: nasze miejsce. Różewicza określa realizm i nauczycielska pasja. Realizm kazał mu konfrontować się z rzeczywistością nie tyle metafizycznie, ile fizycznie, wręcz somatycznie, w sposób wolny od złudzeń, ale z przeświadczeniem o konieczności interweniowania, nauczania, ocalania już nie tylko naszej substancji fizycznej, ale także naszego metafizycznego, tak, metafizycznego głodu: niemożliwego do zaspokojenia i właśnie w tej postaci nadającego nam godność, którą konsekwentnie tracimy, redukując się do koprofagów. Herbert nie jest ani moralistą, ani prokuratorem, ani edukatorem w zakresie sztuki, przywracającym nam pamięć o europejskiej, śródziemnomorskiej, grecko-rzymskiej, judeochrześcijańskiej tożsamości, a już na pewno nie jest bohaterem polskiej współczesnej poezji jako poeta pokolenia AK. Taki Herbert zginął w wojnie prowadzonej o niego w III RP przez „Gazetę Wyborczą" i „Tygodnik Solidarność". Herbert, który ma szansę przetrwać, nie jest autorem ani *Przesłania Pana Cogito*, ani wiersza *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, a jego znaczenie jako autora *Dekalogu* polskiej powojennej, peerelowskiej, przedsierpniowej inteligencji, czyli tomu *Pan Cogito*, ma charakter wyłącznie historyczny. Herbert może być ważny dzisiaj jako twórca wiersza *Życiorys* z tomu *Rovigo*, eseju *Sprawa Samos* z *Labiryntu nad morzem*, miniatury *Ten obrzydliwy Tersytes* z prywatnej mitologii zatytułowanej *Król mrówek* albo prozy poetyckiej z *Hermesa, psa*

[3] Ks. Twardowski: „Liryka religijna to dla mnie liryka miłosna, w której wyraża się swoje uczucia do ukochanego Boga. Przedmiotem miłości jest niewidzialny Bóg, a nie osoba chodząca po ziemi. W liryce religijnej są przedstawione wszystkie przeżycia ludzkiej miłości, takie jak nadzieja, zwątpienie, radość, że Bóg jest, niepokój, czy On mnie kocha, lęk, że obraziłem Go, rozpacz, że jestem przez Niego odrzucony". M. Schmidt, *Niecodzienne rozmowy z księdzem Janem Twardowskim*, Warszawa 2000, s. 89–90.

i gwiazdy, zatytułowanej *Skrzypce*[4]. W wymienionych utworach liczą się (nad) zwyczajni bohaterowie dnia codziennego, którzy „zmęczoną do szpiku kości ręką/ odganiają złe duchy i przywołują dobre"[5], skazani na przegraną i skrzypce, które „Płaczą ze wstydu i zimna. [...] A nie jak twierdzą recenzenci muzyczni, żeby było piękniej"[6]. Nawet jeśli „To nieprawda"[7]. O liryce religijnej ks. Jana Twardowskiego jako poezji miłosnej już pisałem. Pozostają wiersze Wisławy Szymborskiej, istotnie różne od tych, jakie pozostawił autor *Znaków ufności*, chociaż oboje twórców łączy popularność czytelnicza w latach PRL-u i związany z nią idiom konwersacyjny, dominujący w ich tekstach, mniej ważny niż umiejętność noblistki polegająca na pisaniu o wszystkim, także o śmierci, bez przesady, w neutralizującej konwencji towarzyskiego, kawiarnianego żartu[8].

Antytezą rozpisanego na pięć twórczości i pięć osób szczytu nie jest poezja zła, ale masowa, wyznaczająca poziom „średni krajowy", korzystający z kompetencji absolwentów polonistyki, anglistyki i innych filologii, bibliotekarzy oraz pracowników domów kultury wszelkiego możliwego szczebla. W konsekwencji rekonstruowana oś hierarchii nie przeciwstawia poezji dobrej i poezji złej, ale związaną z pięcioma osobami poezję znakomitą i pisaną przez tysiące poezję spełniającą podstawowe wymagania stawiane liryce, identyfikowane z realizacją funkcji poetyckiej i autotelicznej, nawet jeśli traktuje się je jako tożsame lub bezpośrednio z siebie wynikające. Jedna uwaga: Wielka Piątka Polskiej Poezji Współczesnej może, a nawet powinna być uzupełniana i to na dwa sposoby. Pierwszy zakłada dopisywanie do niej Wybitnych, którzy już odeszli, np. Julii Hartwig czy Adama Zagajewskiego, by uhonorować dorobki zamknięte, bliskie rodzimemu Parnasowi, kojarzone z nim, ale nienależące do niego w sposób powszechnie i literaturoznawczo uznawany. Drugi sposób skłania do szukania wśród żyjących i tworzących poetek oraz poetów tych, którzy kanon powinni uzupełnić. Czy nie należy do nich np. Marcin Świetlicki? Bez jego wierszy i deklaracji nie byłoby w polskiej poezji i w polskiej literaturze przełomu 1989 roku.

4 Por. S. Sawicki, *Od strony słabszych. Wprowadzenie do poezji Herberta*, [w:] tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid 3*, Lublin 2017, s. 99–103.

5 Z. Herbert, *Życiorys*, [w:] tegoż, *Rovigo*, Wrocław 1992, s. 13.

6 Tenże, *Skrzypce*, [w:] tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957, s. 107.

7 Tamże.

8 Por. D. Kulesza, *Śmierć i sztuka przy kawiarnianym stoliku. O kilku wierszach Wisławy Szymborskiej*, [w:] tegoż, *Z historią literatury w tle. Daty, osoby, miejsce*, Białystok 2011, s. 186–205.

Świetlicki to pierwszy poeta III RP. Czy zaraz po nim nie należałoby wymienić Andrzeja Sosnowskiego, patrona poezji awangardowej i eksperymentalnej, przekraczającej napięcia wokół paradygmatu romantycznego, czytającej poezję amerykańską nie ze względu na prywatność Franka O'Hary, ale z powodu uwalniających składnię i awangardowo przekraczających granice ironii poematów Johna Ashbery'ego.

A skoro o Świetlickim mowa, to czas wrócić do jednej z dwóch osi poziomych sześcianu, nie tej, która wskazuje na dynamikę i zmianę współczesnej poezji, ale tej, która zapewnia jej równowagę i przedstawia najważniejsze napięcie. Najważniejsze, ponieważ już teraz należy potwierdzić niewspółmierność/nierównowagę zarówno poezji tworzącej oś pionową, hierarchiczną, jak poziomą, nastawioną na zmianę, awangardowość, progresywność. Niezależnie od tego jak cenna społecznie pozostaje poezja wykształconych polonistycznie i literacko nauczycieli czy bibliotekarzy, historia literatury zachowa przede wszystkim wiersze Miłosza czy Różewicza. Jakkolwiek wartościowa jest tradycja, konserwatyzm i wszelka poetycka zachowawczość, więcej uwagi, nie tylko doraźnej krytyki literackiej wzbudza to, co w poezji nowe, zwłaszcza jeśli jest licznie reprezentowane przez twórców przewartościowujących literaturę i nastawionych na zmienianie rzeczywistości zgodnie z konsekwentnie realizowanym programem pozaliterackiej natury. Tylko co w takim razie z klasycyzmem? Najkrócej na tak postawione pytanie odpowiedział Marian Stala, zakładając w rozmowie o najnowszej poezji przeprowadzonej z nim w 2000 roku, że: „Klasycyści są niewidoczni, bo barbarzyńcy zwyciężyli"[9]. Diagnoza ta ma już więcej niż dwadzieścia lat i dotyczyła ówczesnej poezji najnowszej, ale nie należy jej bagatelizować. Poza tym to, co z klasycyzmem w polskiej poezji współczesnej związane umieszczam nie tyle jako antytezę awangardy, ile jako przeciwieństwo wierszy Marcina Świetlickiego. Zebrało się już dość materiału, by sześcian finalnie uporządkować.

Oś pozioma sześcianu, „awangardowa", nastawiona na zmianę, to przede wszystkim poezja zdeterminowana przez „coraz wyraźniejsze, coraz ciekawsze, coraz bardziej świadome – wprowadzanie do wiersza elementów społeczno-politycznych komentarzy i refleksji; coraz mocniejsze ciążenie [...] ku kategorii

9 *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej polskiej poezji rozmawia Piotr Marecki*, [w:] *Bowiem zmarli podróżują szybko. Szkice o twórczości Romana Honeta*, Kraków 2020, s. 154.

politycznego zaangażowania”[10]. Najwybitniejszym przedstawicielem tego rodzaju liryki jest Szczepan Kopyt[11], ale z powodzeniem towarzyszą mu tacy twórcy jak Konrad Góra czy Kira Pietrek. Nie należy też zapominać o nieżyjącym już, patronującym temu nurtowi Tomaszu/Tomku Pułce. I o tym, że zaangażowanie młodych oraz najmłodszych poetów ma charakter antykapitalistyczny, lewicowy, neomarksistowski, często rewolucyjny. A ich poezja, wśród tego, co w polskiej liryce nowe, jest po prostu najlepsza. Szukając dla niej antytezy, wskazuję masową, a w każdym razie licznie reprezentowaną poezję religijną, zwłaszcza kapłańską, w ewidentny, spodziewany sposób konserwatywną, katolicką, bagatelizującą awangardowość, spełniającą się w naśladowaniu wierszy ks. Twardowskiego jako tekstów odwołujących się do idiomu konwersacyjnego, operujących paradoksem i mądrościową pointą[12].

Oś poziomą zapewniającą poezji polskiej równowagę i życiodajne napięcie, wyznaczają teksty Marcina Świetlickiego i Wojciecha Wencla. Świetlicki to „prywatność zaangażowana” albo „zaangażowanie sprywatyzowane”, czyli od prywatności uzależnione, to z jednej strony osobista *Delta Dietla*[13], a z drugiej zagrażająca osobności *Drobna zmiana*[14]. Natomiast Wencel to polski Kościół narodowo-katolicki, ostentacyjnie tradycyjny[15], martyrologiczny i mesjański. I chociaż polska poezja od dawna nie ma wpływu na indywidualne czy zbiorowe wybory Polaków, pytając o miejsce, w którym z największym prawdopodobieństwem mogłoby dojść do spotkania liryki i obywateli, warto uwzględnić obszar konfrontacji między Świetlickim i Wenclem, także dlatego, że autor *Zimnych*

10 P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Zebrało się śliny*, Stronie Śląskie 2016, s. 7. Por. K. Hoffmann, *Zaangażowanie Szczepana Kopyta*, [w:] P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, *Tajne bankiety*, Poznań 2014, s. 60–70.

11 Istnieją interpretacje poezji Kopyta kwestionujące jej polityczność, ale tylko w takim zakresie, w jakim sprzeciw ten pozwala na „analizę formalną”, użyteczną ze względu na awangardowy wymiar tekstów autora *Kiru*, wymiar wymagający uwzględnienia związków nie tylko z neomarksizmem, ale przede wszystkim z liberaturą, *spoken poetry* i muzyką jako formą kontestacji. Por. K. Ciemiera, *Odsłaniając „Kir” Szczepana Kopyta. Ku formalnej analizie tomu*, [w:] *Odmiany pograniczności. Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej*, red. Z. Chojnowski, Kraków 2020, s. 61–77.

12 Por. Ks. K. Dąbrowski, *Niedojrzałe wiersze*, Białystok 2019.

13 Por. M. Świetlicki, *Delta Dietla*, Kraków 2015.

14 Por. tenże, *Drobna zmiana*, Kraków 2016.

15 Por. np. W. Wencel, *Epigonia*, Kraków 2016.

krajów to pierwszy poeta III RP, a o Wenclu, niezależnie od dezaktualizacji (?) tego politycznego projektu, wciąż można powiedzieć: pierwszy poeta IV RP (wybitny spadkobierca tradycji klasycystycznych, niebezinteresownych, odwołujących się do dzieł oraz zaangażowań Jarosława Marka Rymkiewicza i Zbigniewa Herberta; największa ze straconych nadziei na wielką, polską poezję chrześcijańską, godną Kochanowskiego, Sępa Szarzyńskiego i Norwida; twórca nowej polskiej poezji narodowej, a właściwie narodowo-katolickiej, zdeterminowanej przez romantyczną, mesjanistyczną historiozofię).

Obaj twórcy zrośli się z określonymi sposobami myślenia o rzeczywistości, a ich poezja sposoby te konsekwentnie artykułuje. Persona „Świetlicki" jest samotna wobec świata, opuszczana przez kobiety, zagrożona nie przez politykę, ale przez całą rzeczywistość jako zewnętrzną i już dlatego obcą. Towarzyszy jej pies, nie tyle wierny strażnik osobności, ile współlokator. Persona „Wencel" przynależy do polskiej historii i polskiej literatury, bo polskość określa jej miejsce w świecie. Polskość to rzeczywistość skonstruowana na wzór Kościoła rzymskokatolickiego, bo tworzą ją uwielbieni bohaterowie (w niebie narodowej pamięci), pokutujący bracia i siostry (w czyśćcu narodowego zapomnienia) oraz pielgrzymi zmierzający ku Ziemi Obiecanej, do nieba prawdziwych Polaków. Problematyczną, bo wykluczającą wielu miarą owej prawdziwości: trudną albo niemożliwą do przyjęcia, jest ofiara, jaką każdy Polak musi złożyć z siebie w imię polskości. Historia i literatura uczą, że najskuteczniejsza jest ofiara życia, męczeństwo.

Tak wygląda sześcian polskiej współczesnej poezji. Z pionową osią reliktowej hierarchii, która wciąż ma znaczenie. Ze złudzeniem ruchu dotyczącym osi poziomej, nastawionej na zmianę. Z napięciem drugiej osi poziomej, prostopadłej do pierwszej, osi w największym stopniu łączącej poezję ze współczesnością, rozpiętej między wspólnototwórczą pasją Wencla i prywatnym zaangażowaniem Świetlickiego.

Poezja chrześcijańska

Nie warto wracać ani do powojennych sporów o zagadnienie literatury katolickiej, ani do rozróżnień terminologicznych. Nie ma potrzeby kolejny raz skupiać się na takich kategoriach i określeniach jak *sensus catholicus*, *sacrum*, *sanctum*, *locus theologicus*, analiza kerygmatyczna czy na innych narzędziach i strategiach stosowanych podczas lektury tekstów o domniemanej, chrześcijańskiej tożsamości. Zagadnienie literatury katolickiej to historia. Spory terminologiczne

nie mają znaczenia, ponieważ trudno zakwestionować zdanie Ireny Sławińskiej, według której „w naszym obszarze kulturowym”[16] powinno się mówić nie o literaturze sakralnej, religijnej, duchowej czy metafizycznej, ale o chrześcijańskiej. Kwestia kategorii i narzędzi okazuje się mniej istotna, gdy problemem nie jest sposób lektury, ale fakt istnienia tego, co ma być czytane. Ujmując rzecz inaczej, możliwy wydaje mi się paradoks polegający na tym, że wiemy, jak badać, ale brakuje tekstów, które badaniu mogłyby zostać poddane. Czym zatem jest, mogłaby, a może powinna być literatura, a zwłaszcza poezja chrześcijańska? I jakie miejsce w sześcianie polskiej poezji XXI wieku należałoby jej przypisać?

Teoretyzowałem na temat literatury chrześcijańskiej, usiłując określić konstytutywny dla niej kształt takich kategorii dzieł dramaturgicznych Brandstaettera i Zawieyskiego jak czas, przestrzeń, fabuła, postać[17]. W sprawie identyfikowania współczesnej chrześcijańskiej poezji szczególnie ważna była dla mnie lektura wierszy twórców związanych z sopockim dwumiesięcznikiem „Topos”[18]. Sześcian powstał m.in. po to, by w jego wnętrzu umieścić lirykę Kuczkowskiego, Dakowicza, Jakubowskiego, Kudyby czy Kassa. Okazało się to jednak trudniejsze, niż sądziłem. Pisząc o „topoitach” zwanych też „toposowcami”, wykorzystałem postmodernistyczną figurę labiryntu (biblioteki), traktując ją jako miejsce schronienia przed rzeczywistością, bo jeśli próby modernizacji podejmowane przez gatunek *homo sapiens* doprowadziły do KL Auschwitz i na archipelag GUŁag, bezpiecznie i racjonalnie będzie zamknąć się przed zmianą i oddawać dekonstruowaniu każdego tekstu i dyskursu, wychodząc ze zbanalizowanego już założenia, że istnieje wyłącznie tekst, a i jego w praktyce nie ma. Pozostaje labirynt chroniący przed zbyt ryzykownym działaniem – ponowoczesne mieszkanie, pułapka. Można rekonstruować w nim narodowo-katolicki Kościół prawdziwych Polaków, można bronić swojej „nieprzysiadalości”. Można towarzyszyć wszystkim zamkniętym, przypominając im miejsca wspólne, decydujące o naszej pamięci, tradycji i tożsamości. Tę ostatnią rolę zdawał się podejmować „Topos”. „Topoici” byli jak pierwsi chrześcijanie, którzy nie usiłowali znieść niewolnictwa,

16 I. Sławińska, *Wstęp*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 6.

17 Por. D. Kulesza, *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego*, Białystok 1999.

18 Por. tenże, *„Topos” albo zagadnienie poezji chrześcijańskiej*, [w:] tenże, *Całość i sens. Ćwiczenia historycznoliterackie*, Warszawa 2019.

tylko unieważniali je, praktykując przykazanie miłości Boga i bliźniego. W wersji „topoitów" polegało to na pozostawaniu w labiryncie, czyli na praktycznej akceptacji jego istnienia, która wydawała się mniej ważna niż działania przenoszące uwięzionych poza labirynt, przypominające o istnieniu transcendentnego Tam, absolutnego punktu odniesienia, Boga. Problem polega na tym, że rola ta już dzisiaj nie wystarcza. Ograniczanie się do niej stwarza podwójne zagrożenie. Po pierwsze, „topoici" tracą kontakt z tym, co w labiryncie się dzieje, zdają się nie reagować na zachodzące w nim zmiany. Po drugie, sprawiają wrażenie poetów, którzy mogą być z chrześcijaństwem kojarzeni, ale ich poezja jako chrześcijańska może nie być nazywana.

Oczywisty jest związek między labiryntem i sześcianem. Labirynt to przestrzeń ponowoczesnej, a więc także postsekularnej rzeczywistości. Sześcian to nie abstrakcyjny model poezji polskiej XXI wieku, ale geometryczny rekwizyt skonstruowany ze względu na relację między poezją i rzeczywistością. To ona decyduje o wszystkich osiach. To ona pełni w nich funkcję nadrzędną, decydując o sposobie opisywania dorobku Mistrzów, napięciu Wencel – Świetlicki i o znaczeniu antykapitalistycznej, poetyckiej, integralnie związanej z muzyką awangardy. Sześcian, zapisując poezję, uzależniony jest od relacji liryka – rzeczywistość. Dlatego jeśli późna lewica z Perrym Andersonem, Terrym Eagletonem, Davidem Harveyem i Fredriciem Jamesonem uznała, że trzeba z labiryntu wyjść, bo nie do zniesienia i nie do zaakceptowania jest globalna katastrofa rozpisana na brak żywności, brak służby zdrowia, brak edukacji i brak dachu nad głową, decydujący o egzystencji niewyobrażalnie wielkiej rzeszy naszych sióstr i braci, pytanie o poezję chrześcijańską zobowiązane jest wziąć ten stan rzeczy pod uwagę. Asystowanie i przypominanie o wspólnych miejscach już nie wystarcza. Nie wystarczało nigdy, a sześcian potwierdza dzisiaj ten stan rzeczy w nowy, nieobojętny dla poezji i dla rzeczywistości sposób. Właśnie to dzieje się teraz w labiryncie i właśnie z tym „Topos" nie może stracić kontaktu, jeśli chce być chrześcijański, zarówno wieczny, jak i współczesny.

Chrześcijaństwo jest ważne dla postmodernistów. Świadczą o tym takie książki, jak *Kruchy absolut* Žižka[19] czy *Święty Paweł* Alaina Badiou[20]. Z jednej

19 Por. S. Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, wstęp J. Kutyła, posł. A. Ostolski, Warszawa 2009.

20 Por. A. Badiou, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przeł. P. Mościcki i J. Kutyła, Kraków 2007.

strony nie można zapomnieć o tym, że modernizowanie ugrzęzło w lagrach i łagrach, więc trudno je realizować bez obezwładniającej świadomości zagrożenia, ale z drugiej paraliżująca w jeszcze większym stopniu jest skala globalnej nędzy, rozpisana na wszelkie możliwe wykluczenia. W takiej sytuacji z pomocą przychodzi utopia jako projekt zarówno niemożliwy, jak i konieczny, po prostu chrześcijański. Žižka i Badiou nie interesuje wiara jako osobista relacja z Bogiem, ale jako społeczny mechanizm zdolny skutecznie zmienić rzeczywistość, a przynajmniej wyzwolić taki potencjał aktywności, który potrafi z rzeczywistością się skonfrontować. Czy w takim rozumieniu chrześcijaństwa należy szukać inspiracji dla chrześcijańskiej poezji? Literacka teologia wyzwolenia nie wchodzi w grę. Chrześcijańska poezja powinna korzystać z awangardowych, politycznie zaangażowanych, zbuntowanych po granice lewactwa tekstów oraz z ich intelektualnego i muzycznego zaplecza. Nie po to, by pisać podobnie i z takich samych, politycznych powodów, ale dlatego, że labirynt jest jeden, wspólny, a zdiagnozowane przez późną lewicę, Kopyta czy Górę problemy, dotkliwie realne, dotyczą wszystkich. Nie reagować na nie znaczy nie być tu i tracić kontakt z transcendentnym, absolutnym Tam. Bo można sprawiać wrażenie chrześcijańskiego poety, odwołując się do odpowiedniego imaginarium i korzystając ze stosownych znaków, ale to nie wystarczy, by tworzyć chrześcijańską poezję.

Pragmatyzm społeczno-polityczny bywa słusznie uważany za jeden z najgorszych, jeśli nie najgorszy motyw pisania wierszy. Szukając poezji chrześcijańskiej, pytając o nią, chciałbym się jednak posłużyć zarówno kontekstem współczesnej polskiej poezji politycznie zaangażowanej, jak i pragmatyzmem historycznoliterackim. Wymieniałem już nazwiska Kochanowskiego, Sępa Szarzyńskiego i Norwida. Jan z Czarnolasu, od którego zaczęła się polska poezja, pisał w chrześcijańskiej Europie, której Polska literatura, w dużej mierze za jego sprawą, była integralną częścią. Nie była to Europa katolicka, ale reformująca się i reformowana. A jej tożsamość z powodzeniem kształtowano, odwołując się do pogańskiego przecież antyku. Współczesna polska poezja nie jest w stanie odwzorować tej sytuacji, ale cenna ze względu na poszukiwanie jej chrześcijańskiej identyfikacji może być świadomość tego, że Europa i Polska, tworzące świat Kochanowskiego tak różny od ponowoczesnego, współczesnego postsekularyzmu, nie były ani jednolite religijnie i eklezjalnie, ani niechętne tradycji niechrześcijańskiej. A przecież trudno mieć wątpliwości, co do chrześcijańskiego charakteru tego, co Kochanowski pisał także wtedy, gdy były to teksty

obsceniczne czy antypapieskie. Najważniejsze: chrześcijańska integralność dzieła Kochanowskiego nie jest rezultatem ani jego zamknięcia na burzliwe losy Kościoła Zachodniego, targanego od początku XVI wieku przez reformatorów i kontrreformację, ani odcięcia się od niechrześcijańskich źródeł Europy. Wprost przeciwnie, Kochanowski uczestniczy w religijnych sporach, naprawie Rzeczypospolitej i doświadczeniach swojego indywidualnego losu jako poeta chrześcijański: krytyczny wobec katolicyzmu, zaangażowany w sprawy kraju i otwarty na antyczne dziedzictwo. Nie widzę więc powodu, by chrześcijańską nieokreśloność współczesnej poezji tłumaczyć specyfiką XXI wieku, daleką od ustabilizowanej sytuacji kulturowo-religijnej charakteryzującej polski renesans.

Chrześcijaństwo jest wieczne, w oczywisty sposób historyczne, ale dla chrześcijan wieczne. Historia, w której się objawia, to tylko/aż zmienna, wobec której należy się określić. Jednoznaczność (samo)określenia chrześcijańskiej literatury zależy nie od historii, ale od estetycznej jakości tekstu i od czegoś jeszcze, od osobistej więzi twórcy z chrześcijaństwem, napiszę wprost: z Jezusem Chrystusem. Nie jest to powrót do dawno zdezaktualizowanej formuły *purifier la source*, oczyścić źródło, którą w sporze o literaturę katolicką przypomniał Jerzy Zawieyski, powołując się na książkę Charlesa du Bos poświęconą Mauriacowi[21]. Formuła ta, korzystająca z estetyki neotomistycznej Jacquesa Maritaina, zakładała (fałszywie) związek między świętością twórcy i wielkością jego dzieła. Istnieje jednak zależność między chrześcijańskim charakterem tekstu literackiego i chrześcijańską tożsamością autora. O jakości bycia chrześcijaninem przesądza jedno, najważniejsze przykazanie, które nierozerwalnie łączy miłość Boga i bliźniego, bo miłość bliźniego bez miłości Boga to dobre uczynki, a miłość Boga bez miłości bliźniego to bałwochwalstwo. Spośród wielu dotyczących go fragmentów *Nowego Testamentu* wybrałem jeden. Chodzi o modlitwę św. Pawła w intencji Kolosan, której celem było dojście przez nich „do pełnego poznania Jego [Boga – uzup. D.K.] woli, by już postępować w sposób godny Pana, ku pełnemu [Jego] upodobaniu, wydając owoce wszelkich dobrych czynów i wzrastając przez głębsze poznanie Boga”[22]. Poznać Jego wolę, by móc ją pełnić, wzbudzając Boże upodobanie. Celem działania chrześcijan jest podobanie się Bogu.

21 Chodzi o monografię Charlesa du Bos z 1933 roku pt. *François Mauriac et le probléme du romancier catholique*. Por. J. Zawieyski, *Zagadnienie literatury katolickiej*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 23, s. 3.

22 *List do Kolosan*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2002, s. 1360.

Z literaturoznawczego punktu widzenia ważniejszy niż autor powinien wydawać się podmiot wpisany w chrześcijańską poezję, zwłaszcza ten, który relacjonuje, a właściwie wyznaje to, co dotyczy jego relacji z Bogiem: miłosnej jak u Twardowskiego, dramatycznej jak u Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Przy czym dramatyczny, wręcz tragiczny charakter tej relacji istotny jest dla obu poetów, a miłość ma z nim wiele wspólnego. Tragizm podmiotu wyznającego w wierszach księdza Jana został niedoczytany. Zneutralizował go konwersacyjny idiom nastawiony na komunikację eksponującą doświadczenie wiary wolne od egzystencjalnej perspektywy Pascala, Kierkegaarda czy Szestowa. Poezja Twardowskiego dotyka tragizmu, gdy jej podmiot rozpoznawany jest jako kapłański: skazany na samotność wśród ludzi, na ich nieodwzajemnioną miłość oraz świadomość tego, że dysproporcja między Miłością Boga do człowieka i stosunkiem chrześcijan do Niego stanowić może źródło nie tylko wstydu, ale wręcz rozpaczy. Dysproporcja ta jest nieuchronna i rozwiązywalna dopiero w perspektywie eschatologicznej, a jej znaczenie dla doczesności i wieczności oraz intensywność nie dają się zredukować do dramatu. Podmiot wyznający w wierszach Mikołaja Sępa Szarzyńskiego łatwiej jest wpisywać w ten aspekt poezji chrześcijańskiej, który naznaczony personalistycznie i egzystencjalnie porzuca równowagę humanizmu renesansowego, otwierając się na humanizm tragicznie uwikłany w uniwersalne tajemnice kulminujące w relacji człowieka z Bogiem. Dlatego właśnie ten poeta, także w kanonicznej lekturze Jana Błońskiego[23], wydaje się najodpowiedniejszym, historycznoliterackim znakiem współistnienia Stwórcy i stworzenia, od którego zaczyna się zarówno chrześcijaństwo, jak i chrześcijańska poezja.

Wiersze Mikołaja Sępa Szarzyńskiego określają historycznoliterackie optimum egzystencjalnie-personalistycznego, zdeterminowanego przez tragizm wymiaru polskiej literatury chrześcijańskiej. Dzieło Jana Kochanowskiego potwierdza jej otwartość na Europę, Polskę, antyk i reformację. Norwidowi nieobcy jest chrześcijański, personalistyczny tragizm Szarzyńskiego, ale od Kochanowskiego różni go świadome i konsekwentne nastawienie na (współ)tworzenie chrześcijańskiej cywilizacji przez chrześcijańską literaturę. Projekt ten, w wymiarze doczesnym, wydaje się utopijny, ale konieczny. Jego początek wyznacza inicjacja w chrześcijaństwo zapisana w Norwidowym wierszu *Sieroty*.

23 Por. J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 2001.

> Trzeba nieraz całego życia, aby dogłębnie zrozumieć i autentycznie przeżyć relację unicestwiającą każde sieroctwo, relację, ku której skierowują początkowe słowa *Modlitwy Pańskiej*: „Ojcze nasz…". Utwór Norwida stara się przekonać, że nic nie może wyzwolić z sieroctwa, dopóki jest ono rozumiane w kategoriach naturalnych. Ani „wysilona" wesołość, ani radość posiadania, ani „wściekłe rozmowy" z Losem, ani nawet ofiarna miłość bliskiego człowieka. Wyzwala dopiero świadomość Bożego ojcostwa, które „unieważnia" samo pojęcie sieroctwa, powracające przecież w późniejszej twórczości poety. Tajemnica Bożego ojcostwa określa najgłębiej podstawy tożsamości człowieka. Pozwala odnaleźć własną („moją") drogę w życiu, utrwala więzy miłości i przyjaźni, pozwala mówić – nie tylko metaforycznie – o rodzinie wszystkich ludzi. Bohater liryczny Norwidowego wiersza jest kimś, kto tę prawdę zrozumiał i przeżył[24].

Bez inicjacji w chrześcijaństwo nie ma ani chrześcijańskich poetów, ani chrześcijańskiej poezji. Każda inna poezja, także największa, może się bez niej obyć. Literatura chrześcijańska jest na nią skazana. A inicjacja w chrześcijaństwo to dopiero początek. Potem przychodzą współcześni Mistrzowie poezji polskiej i uczą: bycia Poetą, czyli nadawania sensu ściganej przez poezję rzeczywistości (Miłosz), realizmu, parabolicznego, Kafkowskiego, zamykającego nas w pułapce metafizycznego głodu, niemożliwego do zaspokojenia (Różewicz), stawania po stronie tych, którzy przegrali, albo wciąż jeszcze mają dość siły, by odganiać złe duchy i przywoływać dobre (Herbert). Bo poezji chrześcijańskiej nie definiuje ani *sacrum*, ani *sanctum*, ani weryfikująca jej tożsamość analiza kerygmatyczna, tylko arcydzielność mierzona miarą jej najwybitniejszych przedstawicieli: Kochanowskiego, Szarzyńskiego i Norwida, praktykowana współcześnie przez poetycką empatię Herberta, metafizyczny realizm Różewicza i Miłoszowe pojmowanie roli Poety. Definiuje ją absolutna otwartość na istnienie, tragiczny, egzystencjalny personalizm oraz świadomość uczestniczenia w budowaniu chrześcijańskiej cywilizacji, co w praktyce oznacza opowiadanie się po stronie chrześcijaństwa jako spotkania Miłości Boga i człowieka, który jeśli jest chrześcijaninem, musi na tę Miłość odpowiedzieć. Musi chcieć przypodobać się Bogu. Usiłować poznać Jego wolę i zgodnie z nią postępować, biorąc odpowiedzialność nie tylko za

24 S. Sawicki, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Nie są nasze – pieśni nasze. Wiersze religijne*, wybór, wstęp, komentarz S. Sawicki, Kielce 2021, s. 7–8.

sześcian polskiej poezji i swoje miejsce w nim, ale przede wszystkim za labirynt globalnej, ponowoczesnej współczesności. Tego rodzaju pragmatyzm chrześcijański usuwa napięcie między ograniczającym literaturę pragmatyzmem społeczno-politycznym i opisującym jej funkcjonowanie pragmatyzmem historycznoliterackim, stwarzając szansę na chrześcijańską poezję, chrześcijańską literaturę i chrześcijańską cywilizację.

Takiej poezji współcześnie w Polsce nie ma. Najbliższa jej wydaje się propozycja poetów skupionych wokół pisma „Topos", ale brakuje jej tego, co wynika z wymagań opisanego sześcianu i przywołanego historycznoliterackiego kontekstu. Sześcian nie wymaga od „topoitów" twórczości na miarę Miłosza, Różewicza czy Herberta, chociaż wskazuje niemożliwą do zbagatelizowania przez chrześcijańskiego twórcę rolę Poety oraz stosunek do rzeczywistości determinowany przez metafizyczny realizm i poetycką empatię. Sześcian rejestruje stan poezji współczesnej, zwłaszcza jej awangardowego oblicza, który wzywa do takiego zaangażowania w rzeczywistość, jakiego „topoitom" brak. I to stanowi realny problem, decydujący o tym, jak poezję Kuczkowskiego, Kudyby czy Kassa można dzisiaj oceniać, ponieważ konfrontacja z wierszami czy poematami Kopyta nie tyle uzależnia chrześcijan od, przyjmijmy, neomarksistów, ile ujawnia deficyt tych cech istotnych z punktu widzenia poezji chrześcijańskiej, które reprezentują nie tylko teksty Miłosza, Różewicza i Herberta, ale także granicznie otwartego na rzeczywistość Kochanowskiego, personalizującego chrześcijański tragizm Szarzyńskiego czy budującego swoim dorobkiem chrześcijańską cywilizację Norwida. Niestosowne może się wydawać przywoływanie w tej ocenie cytowanego wcześniej *Listu do Kolosan*, ale i ten aspekt, biblijny, w takim samym stopniu, jak i egzystencjalno-religijny, należy brać pod uwagę. Chodzi przecież o hierarchię wyborów chrześcijańskiego poety o to, co lub kto stanowi absolutny punkt odniesienia dla jego literackiej twórczości.

Zakończenie

Kochanowski, Sęp Szarzyński i Norwid to trzy historycznoliterackie filary polskiej literatury chrześcijańskiej. Sześcian polskiej współczesnej poezji stanowi próbę opisania sytuacji, w jakiej polska liryka znajduje się dzisiaj. Opis ten nie jest bezinteresowny, ponieważ istotną rolę odgrywa w nim taka prezentacja poetów i ich dorobku, która służy odpowiedzi na pytanie o kondycję poezji chrześcijańskiej: polskiej i współczesnej. Analiza sześcianu prowadzi do wniosku, że

poezja chrześcijańska aktualnie nie istnieje. Projektując jej pożądany, a nawet wymagany kształt, warto eksponować te aspekty poezji Miłosza, Różewicza, Herberta i Twardowskiego, które mogą służyć jej powrotowi do literatury polskiej. Skupiając się na pozytywnych, współczesnych i historycznoliterackich punktach odniesienia, nie należy zaniedbać kontekstów negatywnych, dotyczących redukcji chrześcijańskiego charakteru poezji do stosowania religijnych rekwizytów (antyteza awangardy) czy do partykularyzmu czytelnego nawet wówczas, gdy dookreśla go powszechność Kościoła katolickiego (Wencel). Poezja „topoitów" pozwala dostrzec zarówno potencjał pozwalający wymaganiom liryki chrześcijańskiej sprostać, jak i niedostatki związane z jego eksploatowaniem. Cenna dla poetów „Toposu" powinna być lektura politycznie zaangażowanych wierszy Szczepana Kopyta, Kiry Pietrek czy Konrada Góry, ponieważ poezja chrześcijańska nie powinna bagatelizować tekstów, które z estetycznie przekonującą awangardową oryginalnością reagują na realne problemy współczesności.

Bibliografia

Badiou A., *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przeł. P. Mościcki i J. Kutyła, Kraków 2007.

Błoński J., *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 2001.

Ciemiera K., *Odsłaniając „Kir" Szczepana Kopyta. Ku formalnej analizie tomu*, [w:] *Odmiany pograniczności. Szkice o literaturze współczesnej i najnowszej*, red. Z. Chojnowski, Kraków 2020.

Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej polskiej poezji rozmawia Piotr Marecki, [w:] *Bowiem zmarli podróżują szybko. Szkice o twórczości Romana Honeta*, Kraków 2020.

Dąbrowski Ks. K., *Niedojrzałe wiersze*, Białystok 2019.

Grzebałkowska M., *Ksiądz Paradoks. Biografia Jana Twardowskiego*, Kraków 2011.

Herbert Z., *Skrzypce*, [w:] tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957.

Herbert Z., *Życiorys*, [w:] tegoż, *Rovigo*, Wrocław 1992.

Hoffmann K., *Zaangażowanie Szczepana Kopyta*, [w:] P. Kaczmarski, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, *Tajne bankiety*, Poznań 2014.

Kaczmarski P., Koronkiewicz M., *Słowo wstępne*, [w:] *Zebrało się śliny*, Stronie Śląskie 2016.

Kulesza D., *Śmierć i sztuka przy kawiarnianym stoliku. O kilku wierszach Wisławy Szymborskiej*, [w:] tegoż, *Z historią literatury w tle. Daty, osoby, miejsce*, Białystok 2011.

Kulesza D., *„Topos" albo zagadnienie poezji chrześcijańskiej*, [w:] tegoż, *Całość i sens. Ćwiczenia historycznoliterackie*, Warszawa 2019.

Kulesza D., *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego*, Białystok 1999.

List do Kolosan, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2002.

Sawicki S., *Od strony słabszych. Wprowadzenie do poezji Herberta*, [w:] tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid 3*, Lublin 2017.

Sawicki S., *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Nie są nasze – pieśni nasze. Wiersze religijne*, wybór, wstęp, komentarz S. Sawicki, Kielce 2021.

Schmidt M., *Niecodzienne rozmowy z księdzem Janem Twardowskim*, Warszawa 2000.

Sławińska I., *Wstęp*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.

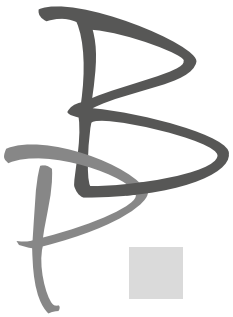
Świetlicki M., *Delta Dietla*, Kraków 2015.

Świetlicki M., *Drobna zmiana*, Kraków 2016.

Wencel W., *Epigonia*, Kraków 2016.

Zawieyski J., *Zagadnienie literatury katolickiej*, „Tygodnik Powszechny" 1947, nr 23, s. 3.

Žižek S., *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, wstęp J. Kutyła, posł. A. Ostolski, Warszawa 2009.



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.755
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Bartłomiej Borek*
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska /
/ Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Poland
ORCID: 0000-0002-1250-6696

Domus aurea Wincentego Korab-Brzozowskiego a *Pieśń o zdobywcy słońca* Leopolda Staffa

Domus Aurea by Wincenty Korab-Brzozowski and *The Song of the Conqueror of the Sun* by Leopold Staff

Abstract: The article compares two works by Young Poland poets: *Domus Aurea* by Wincenty Korab-Brzozowski and *The Song of the Sun Conqueror* by Leopold Staff. The research work was focused on proving the relationship between the works. Therefore, they were examined in linguistic and semantic terms, starting with the lexis that builds them, through metaphors, and ending with the meanings.

Keywords: solarism, poetry, Young Poland, Wincenty Korab-Brzozowski, Leopold Staff, Dominika Budzanowska-Weglenda.

Wstęp

W roku 1977 Jerzy Kwiatkowski przedłożył czytelnikom studium o młodopolskim solaryzmie[1]. Ponad stustronicowy artykuł – jeśli pracę takich rozmiarów można określać mianem artykułu – prezentuje wieloletnie prace literaturoznawcy nad motywami solarnymi – tak ważnym, jeśli nie kluczowym, symbolem dla

* Bartłomiej Borek – mgr, doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, autor m.in. artykułu *Kanibalistyczna uczta. O wszechcierpieniu natury w „Niedokonanym" Tadeusza Micińskiego* (2018).

1 J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów Słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 231–325.

polskich i europejskich modernistów[2]. Kwiatkowski pomieścił w swej rozprawie nieznacznych rozmiarów interpretację kilku utworów Wincentego Korab-Brzozowskiego z cyklu *Domus aurea*[3] oraz obszerne analizy – także te porównawcze – *Pieśni o zdobywcy słońca Leopolda Staffa*[4], podkreślając przy tym oryginalność dzieła oraz inspirowanie się innych pisarzy utworem autora *Deszczu jesiennego*. Przyznać należy Kwiatkowskiemu rację, jakoby wymienione w tytule szkicu dzieła nie powstawały w izolacji od siebie, niemniej należy podkreślić, że ich zbyt skromne[5] porównania w rozprawie krakowskiego badacza, nie pozwalają obecnie na wystarczającą ocenę, co do wtórności jednego z nich. Poczytność danego autora nie powinna stanowić o jego oryginalności, dlatego tak ważne jest dokładne przebadanie tkanki dzieł, jak i wydarzeń historycznoliterackich, mających miejsce podczas procesu wydawniczego utworów. Tak zrekonstruowane wydarzenia pozwolą na wysnucie pierwszych wniosków, a dokładna analiza dzieł przybliży ewentualnie do poświadczenia lub zaprzeczenia stawianych do tej pory tez o podobieństwie utworów.

Wydawnicze niuanse

Rozpoznawanie pomieszczonych w tekstach sensów wymaga początkowego ukonstytuowania ich w konkretnym czasie. *Domus aurea* to cykl, który spisywany był przez Korab-Brzozowskiego w dość długiej perspektywie temporalnej. Powszechnie przyjmuje się, że wydanie cyklu miało miejsce w roku 1910, w chwili wydrukowania tomu poetyckiego *Dusza mówiąca*. Pojawia się jednak

2 Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 151–184.

3 O motywach solarnych w cyklu *Domus aurea* zob. B. Borek, *Wiecznym mnie rodzi ogień i wyznaje słońce. Żywioł ognia w liryce Wincentego Korab-Brzozowskiego*, „Bibliotekarz Podlaski" 2020, nr 3, s. 331–350.

4 Topika solarna Leopolda Staffa nie doczekała się do tej pory osobnych studiów, a szkoda! Wiersze poświęcone gwieździe naszego układu słonecznego to częsty motyw twórczości Staffa, dlatego tym bardziej dziwi brak opracowań. Spośród prac o Staffie warto przywołać monografię Jerzego Kwiatkowskiego *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966. Szczególnie warto – w kontekście solaryzmu Staffa – zwrócić uwagę na strony: 203–212.

5 Warto podkreślić, że nie wszystkie interpretacje poczynione w rozprawie Kwiatkowskiego wydają się słuszne. Udowodniła to już swego czasu Ewa Borkowiak, pisząc o solaryzmie *Jolanty* Edwarda Leszczyńskiego. Badaczka wykazała, że Kwiatkowski mylił się, co do interpretacji finalnej sceny dramatu. Zob. E. Borkowiak, *Światłość świata. Katastrofizm solarny „Jolanty" Edwarda Leszczyńskiego*, „Ruch Literacki" 2018, nr 2, s. 187.

znaczący problem, gdyż cykl, jako całość, rzeczywiście został wydany w roku 1910, niemniej poszczególne utwory zbioru drukowane były już wcześniej. I tak w 1902 pierwodruk liryków oznaczonych później przez poetę numerem *V* oraz *VI* miał miejsce w lwowskim „Tygodniku Słowa Polskiego" w numerze 5. pod tytułem *Służebnikom słowa* i *Hymn*. Rok później – co ciekawe! – sam Leopold Staff dokonał ich przedruku w *Najmłodszej pieśni polskiej*. Wiersz oznaczony przez poetę numerem *VIII* wydrukowano we wspominanym już tygodniku w roku 1903[6] i nadano mu tytuł *Pragnienie*. Te trzy utwory, wchodzące w skład *Domus aurea* (cykl składa się z jedenastu liryków), zostały spisane na dwa lata przed wydaniem tomu *Ptakom niebieskim* (1905) Staffa, w którym to poeta pomieścił *Pieśń o zdobywcy słońca*.

Z tych prostych wyliczeń wynika rzecz znamienna i podstawowa, o której należy pamiętać podczas prac analitycznych. Leopold Staff, przed wydaniem pieśni, zaznajomiony był niewątpliwie z dwoma utworami syna Karola Brzozowskiego, a trzeci z nich z dużym prawdopodobieństwem czytał, ponieważ jak wiadomo, „Tygodnik Słowa Polskiego" był mu wyjątkowo bliski. W 1905 roku wydaje poeta tomik *Ptakom niebieskim*, który nader szybko odnosi sukces wydawniczy, a recenzenci czynią go obok *Snów o potędze* (1901) najważniejszym z dokonań lirycznych autora *Pszczół*. Tomik zbiera wiele przychylnych opinii. Podkreśla się przy tym nowatorstwo Staffa, zaś piętnuje wtórność skupionych wokół niego pisarzy, w tym twórcy *Domus aurea*.

Okres od 1905 do końca 1906 roku – kiedy wokół Staffa i jego zbioru jest najgłośniej – to dla Korab-Brzozowskiego czas wyciszenia – rok 1904 to podróż poety do Paryża, jak i późniejszy powrót do Syrii – poszukiwania odpowiednich środków wyrazu do krystalizującej się w jego dziełach historiozofii[7], w rezultacie czego do dojrzalszego spojrzenia na takie kategorie trwania, jak: czas, przestrzeń czy ruch. Wtedy też poeta wydaje w „Krytyce" wybrane utwory z cyklu *Węglem smutku i zgryzoty* (również poruszające zagadnienia solaryzmu). Korab-Brzozowski zdaje się w tym czasie oddalony od polskiej literatury, żyje jakby w izolacji, skupiając się na sobie i własnej twórczości.

6 W tym samym numerze wydrukowano też drugi liryk z cyklu *Symbole*.

7 Drobny szkic, będący preludium do poważniejszych rozpoznań historiozoficznych w tej twórczości, prezentuję w przyjętym do druku artykule w „Pracach Literaturoznawczych" na rok 2022.

Domus aurea a *Pieśń o zdobywcy słońca*

Na potrzeby prezentowanych analiz bezsprzecznie warto przywołać w całości trzy liryki[8] z cyklu *Domus aurea*, które będą konfrontowane z dziełem Staffa. Analiza nie ograniczy się wyłącznie do warstwy semantycznej, ale doprecyzuje ją ocena poziomu leksykalnego utworów, jak i porównanie stosowanych przez pisarzy metafor. Poddany takiej analizie materiał badawczy pozwoli ocenić, który z pisarzy – tezę tę można postawić z dużym prawdopodobieństwem – pozwolił sobie na inspirację dziełem drugiego. Wcześniej poczynione już ustalenia czasowe wskazują, że owego procederu dopuścił się Staff, ale czy ten stan rzeczy pozostanie aktualny po analizie i interpretacji konkretnych zbieżności językowych?

Przywołajmy liryki autora *Duszy mówiącej*:

V Oto co rozkazuje głosić mistrz mój Słowo
(Niech będzie pochwalone!): O Dusze-Mówiące!
Kierujcie tęsknot waszych lot na Święte Słońce:
Ono Pańskiego z wami Przymierza odnową.

Czyż na to nas rzuciła w światłość przedwiekową
Dłoń Mocy, której godła na niebie są lśniące,
Abyście legły jako kamienie milczące,
Strącone z gmachów życia w przepaść bezechową?

O, wstać z hejnałem siły! Rozedrzeć te krepy
Waszych żałobnych nocy! W ogród zmienić stepy,
Niechaj na piaskach płoną Gorejące Krzaki!

Albowiem czas już bliski i zjawią się znaki,
I biada słabym! Rywal stłucze im w czerepy
Czaszki i w nich zasieje kwiaty swe – robaki![9]

8 Czynię tak też, by w kolejnych partiach analiz nie tworzyć niepotrzebnie nagromadzenia przypisów, odsyłających do utworów w zbiorze.

9 Liryki Korab-Brzozowskiego cytuję za zbiorem *Utwory zebrane* poety opracowane przez Mariana Stalę. W. Korab-Brzozowski, *Domus aurea V*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, wstęp i oprac. M. Stala, Kraków 1980, s. 42.

VI Śpiewajmy Ognia Świętego objawy,
Od których życie, wiedza, moc powstała:
Słońce i Gwiazdy i Księżyc złotawy –
Wiecznie im chwała!

Śpiewajmy Ognia Świętego objawy!

Niechaj nad nami kwitną Gwiazdy Boże,
Abyśmy duszy naszej nie splamili:
Ona ma białość na ciemnym jeziorze
Przedziwnej lilii.

Niechaj nad nami kwitną Gwiazdy Boże!

Niechaj nad nami świeci Łuk Księżyca,
Aby, w powoje srebrne owinięta,
Szła dusza nasza, wieczna wędrownica,
Która pamięta...

Niechaj nad nami świeci Łuk Księżyca!

Niechaj nad nami płonie Wielkie Słońce,
Byśmy nie legli wśród smutków popiołów,
Lecz byli duchem, jak orły, lecące
Do Archaniołów!

Niechaj nad nami płonie Wielkie Słońce![10]

VIII Rokhu! bajeczny gryfie orientalnych marzeń,
Któryś Syndbada wyrwał lotem swej potęgi
Z ostrowia, gdzie nie było ducha, i w gwiazd kręgi
Rzucił i nurzał w rozkosz niebiańskich przerażeń!

10 W. Korab-Brzozowski, *Domus aurea VI*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 43.

Rokhu! straszny zjadaczu wężów! oto wrażeń
Codziennych płazów zdradnie wokół mnie lśnią pręgi,
A przed blaskiem mych oczu puste widnokręgi,
A moja głowa płonie głodem wielkich zdarzeń!

O! rozwiń nad mym czołem skrzydeł swych wachlarze
I porwij, kędy gorą słońc, planet ołtarze
I hymn Duszy Powszechnej brzmi, po trzykroć święty!

A jeśli mą nicością pęd twój latający
Wstrzymam – to ciśnij w wąwóz klejnotami lśniący,
Niechaj roztrzaskam czaszkę mą o diamenty![11]

Pierwsze podobieństwo między dziełami widoczne jest już w inicjujących dzieła słowach. Liryk Korab-Brzozowskiego rozpoczyna się od przekazania ważnej wiadomości o konieczności słuchania pieśni/ wieści:

Oto co rozkazuje głosić mistrz mój Słowo
(Niech będzie pochwalone!): O Dusze-Mówiące!

Podobnie u Staffa w *Pieśni o zdobywcy słońca*[12], w której czytamy:

A kto z was tęskni w głuchych snach
Niech pieśni mojej słucha![13]

W obu utworach wypowiedź skierowana zostaje do ludu, do istnień, które nie wiedzą tego, z czego zdaje sobie sprawę mówiący. Ich zadaniem jest wsłuchanie się w najważniejsze dla nich prawdy. Różnica między tymi wypowiedziami ujawnia się jednak w sposobie mówienia o niej, a zatem w aspekcie technicznym przekazu. Tak jak u pierwszego z poetów osoba mówiąca jest jednocześnie bohaterem dzieła, tak u Staffa o bohaterze mówi obiektywny, auktorialny

11 Tenże, *Domus aurea I*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 45.

12 Kolejne przywołania tytułu dzieła Staffa ograniczam do *Pieśń*...

13 L. Staff, *Pieśń o zdobywcy słońca*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 1955, s. 388.

(na wzór narratora) podmiot liryczny, sytuujący się poza światem przedstawionym. Mimo tej różnicy bohaterowie są do siebie nad wyraz podobni. W *Domus aurea* czytamy:

> Kierujcie tęsknot waszych lot na Święte Słońce:
> Ono Pańskiego z wami Przymierza odnową.
>
> Czyż na to nas rzuciła w światłość przedwiekową
> Dłoń Mocy, której godła na niebie są lśniące,

U Staffa zaś:

> Jedzie od lat tysiąca
> I choć w krąg lęk, on kocha moc
> I ciągle szuka słońca[14]

Zarówno u Staffa, jak i Brzozowskiego pojawia się słońce jako nadrzędna składowa świata. Dowiadujemy się również o czasie, który sytuuje początek istnienia ludzkości na tysiące lat wstecz, jak i o mocy, która jest dla obu bohaterów ważnym wyznacznikiem bohaterstwa. Bohater *Domus aurea* podkreśla jej powagę, dodając: „O, wstać z hejnałem siły!", podobnie rycerz[15] Staffa, który „kochał wielkość"[16]. Dodatkowo intrygujący okazuje się ustęp skierowany do ludu:

> Abyście legły jako kamienie milczące,
> Strącone z gmachów życia w przepaść bezechową?

Jego paralelności, względem wypowiedzi lirycznej persony *Pieśni...*, nie sposób pominąć:

14 Tamże.

15 W *IX* liryku Korab-Brzozowskiego poeta przysposabia bohatera w rycerski oręż – odziany zostaje w „świetlany lazur".

16 L. Staff, dz. cyt., s. 389.

Wśród mroku, w którym z lęku łkasz,
On umiał się uśmiechać!![17]

Podobieństwo obu utworów konstytuuje się również w używaniu podobnej metaforyki. U Korab-Brzozowskiego bohater nakazuje wstać i:

Rozedrzeć te krepy
Waszych żałobnych nocy!

Nader harmonijnie zdaje się korespondować z nim fragment z *Pieśni...*, w której jadący na swym mitycznym koniu rycerz słońca: „Rozdzierał noc oszczepem"[18]. Przytoczone fragmenty traktują noc w kategoriach materiału. Jako część doby, coś niematerialnego, zyskuje ona w owej metaforze ontologicznej, jakości czegoś percypowanego zmysłem dotyku, mianowicie materiału/ tkaniny. To czas żałoby, smutku, tajemnicy, lęku[19], dlatego tak ważne dla obu bohaterów jest zwrócenie się do słońca i jego doświadczenie. Obaj w końcu przekonują, że najważniejszą aktywnością będzie przyjęcie, a wręcz zdobycie słońca. U Staffa czytamy:

Zdobywać słońce jadę w dal[20]

A także:

Wyjechał rycerz w nocną głusz
Zdobywać złote słońce[21]

Zaś w *Domus aurea*:

Abym się rzucił na święte błękity

17 Tamże.

18 Tamże, s. 394.

19 Poza ewokowanym przez noc wspomnianymi aspektami, jest to też okres święty, w którym możliwe jest dostrzeżenie więcej niż w trakcie dnia. Zob. M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 15–16.

20 L. Staff, dz. cyt., s. 393.

21 Tamże, s. 391.

I chwytał słońce!"[22].

Wracając do zwierzęcia – towarzysza podróży bohaterów, u Korab-Brzozowskiego również takie stworzenie się pojawi. Będzie nim gryf Rokh[23]. Koń z dzieła Staffa nie jest prototypowym przedstawicielem swego gatunku. Jego kopyta mają przecież zdolność wzniecania w ciemnościach iskier. Podobnie Rokh u bezimiennego bohatera *Domus aurea* okaże się tym, który poniesie rycerza-słońca w kierunku upragnionej gwiazdy, a zatem przekroczy bariery przestrzeni niedostępne zwykłym stworzeniom ziemskim.

Tym, co również wskazuje na zasadność paralelnego odbioru utworów, będzie dowódczość ich bohaterów, pierwszość na tle ludu wraz z zachętą do walecznego śpiewu[24]. Bohater Staffa głosi:

Kto nie śpi w pętach trwożnych mar,
Niech śpiewa słońcu ze mną![25]

Mówi też:

Pochwałę słońca śpiewam, pieśń,
Jasną weselem ducha.[26]

22 W. Korab-Brzozowski, *Domus aurea IX*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 46.

23 Nie bez powodu autor *Wśród gwiazd* wybiera właśnie gryfa Rokha. Wieloletnie podróże poety do Syrii bogate były w intelektualne dysputy i lektury. Mityczne stworzenie – znane przede wszystkim ludom bliskiego wschodu – charakteryzowało przede wszystkim tajemniczość. Co ciekawe, to właśnie Rokh miał przekazać Salomonowi ostatni kawałek drewna, wieńczący budowę jego świątyni, później zaś – według tradycji wschodniej – stało się ono częścią krzyża Chrystusa. Rokh zdaje się zatem symbolem synkretyzmu religijnego. To w nim łączy się pogaństwo (szeroko rozumiane) z chrześcijaństwem, tak ważna przecież w twórczości poety koincydencja.

24 Bohaterowie Staffa i Korab-Brzozowskiego przypominają swą aktywnością wielkich bohaterów z koncepcji heroizmu historiozoficznego, o której pisał Giambattisto Vico. Warto wspomnieć, że teoria cyklicznego rozwoju ludzkości Vico (to w niej pisał o heroizmie) miała trzy etapy: I etap (bogów – okres zwany dziecięctwem ludzkości, język pierwotny, symboliczny, uciśniony lud) język i aktywność ludzi związane były z religią; II etap (bohaterów – etap młodzieńczy, język bezdźwięczny, powoli ewoluuje) odejście od religii w stronę piękna, stąd język poezji (literatury); III etap (ludu – dojrzały, charakter dźwiękowy) to język ludu. Vico przekonywał, że różnice w językach i zachowaniach biorą się z czynników zewnętrznych, zwyczajów, klimatu i obyczajów. Zob. G. Vico – *Nauka nowa*, Warszawa 1966.

25 L. Staff, dz. cyt., s. 392.

26 Tamże.

Kult solarny jest tu niezaprzeczalny. Rycerz przekonuje lud do konieczności śpiewu, gdyż tylko tak wzbudzić będzie można ciało niebieskie do swej odwiecznej aktywności. U Korab-Brzozowskiego pochwała słońca wybrzmiewa w podobnym tonie:

> Śpiewajmy ognia świętego objawy
> Od których życie, wiedza, moc powstała.

Ciekawą zbieżnością między utworami okazuje się wykorzystana w nich metaforyka „rozkwitania" poszczególnych elementów świata postrzegalnego. Zauważyć należy, że u Korab-Brzozowskiego, w *VI* utworze cyklu „kwitną Gwiazdy Boże". Tematem głównym metafory czasownikowej „kwitną gwiazdy" jest oczywiście „gwiazda", tematem pomocniczym predykat „kwitną". Czasownik „kwitną" oznacza powodowanie, podkreśla, że coś przestaje być niepozorne i możliwe staje się spostrzeżenie owego bytu w całej jego okazałości. Należy zauważyć, że takie spowinowacenie słów w obrębie przenośni nadaje gwiazdom status bytu roślinnego – kwiatów. Gwiazdy nie tyle świecą na niebie, ile na nim kwitną, a zatem niebo też nie jest tylko niebem, lecz traktowane pozostaje na zasadzie ogrodu lub łąki. Podobną metaforę kosmicznych, gwiezdnych połaci zaobserwować można w liryce Bronisławy Ostrowskiej, tworzącej w tym samym czasie, co Korab-Brzozowski. U Ostrowskiej dodatkowo kształt kwiatów (narcyzy) konotował kształt ciał niebieskich[27]. Ale co najważniejsze dla szkicu, taką metaforą posługuje się sam Staff, który pisząc o swym bohaterze, głosił, że: „W sercu mu kwitła radość"[28], o jego włóczni, że „rozkwitnie blaskiem zórz"[29], a o samym słońcu, że to „boski kwiat"[30].

Podsumowanie

W zaprezentowanym materiale niezaprzeczalnie dostrzegalne są podobieństwa. Nierzadkie i ważne paralele potwierdzają wcześniej stawianą tezę

27 Zob. B. Borek, *Powinowactwo gwiazd i kwiatów w lirycznej twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski" 2019, nr 17, s. 187–198.

28 L. Staff, dz. cyt., s. 388.

29 Tamże, s. 394.

30 Tamże, s. 391.

o niemożności powstawania dzieł w izolacji od siebie. W wielu miejscach dostrzeże się ich spowinowacenia, ale należy też powiedzieć o zasadniczej różnicy między nimi. Mimo że oba dzieła traktują o słońcu, o bohaterze-rycerzu – piewcy tego ciała niebieskiego[31], używają podobnej metaforyki, momentami identycznej, tak opisana w nich historia wydaje się nader odmienna. Owego dysonansu upatrywać należy się w tym, że dzieło Staffa opowiada o wypaleniu słońca, o jego zagaśnięciu, lęku ludzkości i walce o jego ponowne wzbudzenie[32]. Słońce w dziele Korab-Brzozowskiego jest nieustannie aktywne, nic nie zapowiada jego upadku, wręcz przeciwnie, zdaje się wyniesione do rangi najważniejszej składowej świata. I ta różnica między dziełami wskazywać miała swego czasu na bardziej rozbudowany charakter dzieła Staffa, stąd też prawdopodobnie obecność przekonań, że *Domus aurea* było wtórnym cyklem wobec *Pieśni o zdobywcy słońca* – baśniowym poemacie o poszukiwaczu słońca[33].

Przeprowadzona analiza, co prawda nieznacznych rozmiarów, każe jednak owy sąd zweryfikować i podkreślić wtórność *Pieśni o zdobywcy słońca* Leopolda Staffa względem wcześniejszych utworów wchodzących w skład cyklu *Domus aurea* Wincentego Korab-Brzozowskiego.

Teraz pozostaje już tylko zadać pytanie: jaką wartość niosą tego typu analizy? Czy wydostając z literackiego czyśćca zapomnianych dziś twórców, nie umniejszają wielkości poetów poczytniejszym bądź po prostu lepiej rozpoznanym? Oczywiście nie ma nic złego w torowaniu drogi dla literackiej spuścizny tego, który na to zasługuje. Problem pojawia się jednak wtedy, gdy prowadzone prace analityczne strącają do „przepaści bezechowej" dzieło uważane do tej

31 Astrolatryjny charakter utworów podkreśla jeszcze jedną zbieżność w opisie charakterologicznym bohaterów, mianowicie ich istnienie – pragnienie istnienia – w świecie naznaczonym *sacrum*. Właśnie taka rzeczywistość okaże się najbardziej prawdziwa i obiektywna. Zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 53–55.

32 Kwiatkowski w aktywności bohatera Staffa widzi realizację mitu raju utraconego. Powołuje się tu na wskoczenie rycerza w słońce ukonstytuowane w dziele na zasadzie wrót raju. Zob. J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 266–267. Kwiatkowski czyni tak, powołując się na Mirceę Eliadego, który pisał: „Tubylcy z Cieśniny Torresa wierzą w istnienie wyspy mitycznej, położonej gdzieś na zachodzie i nazwanej Kibu – «Wrota słońca». [...] Na innych wyspach Polinezji punkt najbardziej wysunięty na zachód nazywa się «miejscem, do którego wskakują dusze»". M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 139. Problem ten rozszerzył Eliade również w cytowanej już książce: *Sacrum, mit, historia*, s. 10–12.

33 J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 242.

pory za oryginalne, będące jednocześnie fundamentem dotychczasowych ustaleń badawczych, bo wymagają od nas zrewidowania stawianych do tej pory tez. A praca to niełatwa, bo jeśli solaryzm Staffa wyrasta z twórczości Korab-Brzozowskiego, to mamy wiele do poprawienia.

Bibliografia

Borek B., *Powinowactwo gwiazd i kwiatów w lirycznej twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski" 2019, nr 17.

Borek B., *Wiecznym mnie rodzi ogień i wyznaje słońce. Żywioł ognia w liryce Wincentego Korab-Brzozowskiego*, „Bibliotekarz Podlaski" 2020, nr 3.

Borkowiak E., *Światłość świata. Katastrofizm solarny „Jolanty" Edwarda Leszczyńskiego*, „Ruch Literacki" 2018, nr 2.

Eliade M., *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.

Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wstęp M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.

Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.

Korab-Brzozowski W., *Utwory zebrane*, wstęp i oprac. M. Stala, Kraków 1980.

Kwiatkowski J., *Od katastrofizmu solarnego do synów Słońca*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.

Kwiatkowski J., *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.

Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.

Staff L., *Wiersze zebrane*, t. 1, Warszawa 1955.

Vico G., *Nauka nowa*, Warszawa 1966.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.756
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Dominika Budzanowska-Weglenda*
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Polska /
/ Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, Poland
ORCID: 0000-0002-9030-9583

Polesie – mała ojczyzna Marii Rodziewiczówny. Kontrast między miastem a małym miasteczkiem (na podstawie noweli *Rupiecie*)

Polesie – Little Homeland of Maria Rodziewiczówna. The Contrast Between the City and the Small Town (Based on the Novella *Rupiecie*)

Abstract: Maria Rodziewiczówna (1864–1944), a landowner-writer with strong ties to Polesie and Warsaw, managed the Hruszowa estate on her own for many years, was a social activist and prolific writer. She quickly gained recognition and popularity among readers, although literary critics have differed in their opinions about her work, and she is rather overlooked in academic research today. Yet, her novels and novellas, among others, are an interesting testimony to the period of her lifetime. Using the selected example of the novella *Rupiecie* from the collection under the same title (1908), the article shows how Rodziewiczówna depicts Polesie, its landscapes, people: peasants, workers, landowners, representatives of various religions and faiths and nations. The contrast between the world of Warsaw and the world of the small town of Kodymno is clearly shown in the novella.

Keywords: Maria Rodziewiczówna, landowners of borderland, Borderlands, Polesie, Warsaw, Hruszowa, *Rupiecie*, Kodymno.

* Dominika Budzanowska-Weglenda – dr hab., prof. Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, filolog klasyczny, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Nauk Humanistycznych; autorka m.in. książki: *Sztuka życia według Marka Aureliusza* (Warszawa 2016).

Celem niniejszego artykułu jest krótkie przypomnienie Marii Rodziewiczówny (1864[1]–1944) i jej związków z Polesiem. Ponadto na przykładzie noweli *Rupiecie* ma on pokazać, jak autorka przedstawia tę krainę i jej mieszkańców oraz jak i z jakim przesłaniem dla czytelnika zarysowuje kontrast między wielkim miastem-Warszawą a małym prowincjonalnym miasteczkem-Kodymnem.

Maria Rodziewiczówna i Polesie

Maria Rodziewiczówna, ziemianka-pisarka urodziła się w majątku Pieniuha[2] – wkrótce po jej narodzinach utraconym przez rodziców w wyniku represji po powstaniu styczniowym – w powiecie wołkowyskim na Grodzieńszczyźnie, silnie była związana z Kresami (ale i z Warszawą), przebywała na pensji pani Józefiny Kuczyńskiej w Warszawie, a potem uczęszczała do szkoły niepokalanek w Jazłowcu – „Kluczu Podola", gdzie edukowała się pod kochającym swoje wychowanice okiem założycielki sióstr bł. matki Marceliny Darowskiej i siostry Gertrudy (obie odegrają istotną rolę w rozwoju pasji pisarskiej młodej Rodziewiczówny)[3],

1 Niekiedy jest podawany rok 1863 (por. np. K. Czachowski, *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, Poznań 1936, s. 21).

2 Majątek ten został opisany w tomie 2. *Dziejów rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej* Romana Aftanazego (s. 309–310), który podaje m.in.: „Na temat dworu w Pieniuże istnieją tylko trzy przekazy ikonograficzne w postaci niepublikowanych rysunków Napoleona Ordy, wykonanych w 1861 r., a więc jeszcze w czasach Rodziewiczów. Na temat dworu w Pieniuże istnieją tylko trzy przekazy ikonograficzne w postaci niepublikowanych rysunków Napoleona Ordy, wykonanych w 1861 r., a więc jeszcze w czasach Rodziewiczów. Jeden z nich przedstawia spory, parterowy budynek mieszkalny, niewątpliwie osiemnastowieczny, kryty wysokim, czterospadowym łamanym dachem gontowym polskim, z dobudówką w postaci niewielkiej werandki ustawionej przed głównym wejściem. Większa część domu przesłonięta jest na rycinie blisko rosnącymi drzewami. Po lewej stronie gazonu, spoza drzew i krzewów przegląda budynek także parterowej oficyny. Na drugim rysunku, znów wśród drzew widnieje niewielki budynek z podcieniem o dachu dwuspadowym, najprawdopodobniej lamus. Oba rysunki dowodzą, iż dwór otoczony był bardzo malowniczym ogrodem z urozmaiconym drzewostanem i sadzawką. Rysunek trzeci przedstawia tylko ogólny widok zabudowań gospodarczych. Przed wybuchem drugiej wojny światowej dwór w Pieniuże nie istniał przypuszczalnie nawet jako resztówka" (R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 2: *Województwa brzesko-litewskie, nowogródzkie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 310; tinyurl.com/bp57-bud-1 [dostęp: 19.07.2022]).

3 Więcej por. np. H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny. Od powstania styczniowego 1863 do powstania warszawskiego 1944*, Warszawa 2014, zwłaszcza s. 28–31. Hieronim Tukalski-Nielubowicz tak ocenia znaczenie sióstr niepokalanek dla Marii Rodziewiczówny: „Na Marysię wpływ kierowniczki i założycielki zakładu w Jałowcu, «Mateczki» Marceliny, był bardzo duży. Z czasem, po trzyletnim pobycie w Jałowcu, wpływ ten jeszcze się pogłębił i pozostawił trwały ślad na całym życiu" (tamże, s. 28–29).

Pieniuha. Dwór Rodziewiczów od strony podjazdu, rys. Napoleona Ordy (1861), tinyurl.com/bp57-bud-2 (domena publiczna)

po śmierci ojca przez wiele lat samodzielnie zarządzała majątkiem Hruszowa „w samym sercu Polesia”[4], „w ziemi kobryńskiej, na południowym Polesiu”[5], działała też społecznie, pozostawiła po sobie bogatą spuściznę literacką.

Po tym krótkim zarysie biografii warto jeszcze uwypuklić niektóre jego „poleskie”, a niekiedy „polesko-warszawskie” elementy i je rozwinąć.

Z Polesiem Rodziewiczówna była związana niemal bez przerwy pięćdziesiąt siedem lat i z nim jest kojarzona[6]. Kiedy rodzice zostali zesłani na Sybir, maleńka Marysia, dwumiesięczne niemowlę, trafiła do dziadków Kurzenieckich do majątku Zamocze koło Janowa na Polesiu. Po ich śmierci przygarnęła ją do Korzeniowa w Pińszczyźnie przyjaciółka matki – ciotka Karolina Skirmunttowa[7],

4 J. Głuszenia, *Tak chciałam doczekać… Opowieść o Marii Rodziewiczównie*, Warszawa 1992, s. 51.

5 H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny…*, s. 26.

6 Stąd np. powstał album: B. Charewicz-Wiśnicka i in., *Polesie widziane oczami Marii Rodziewiczówny i jej współziomków. Album z okazji 60. rocznicy śmierci Marii Rodziewiczówny i 15-lecia powstania Towarzystwa Miłośników Wołynia i Polesia*, Warszawa 2005, ss. 132.

7 Lub: Skirmuntowa. Jak wyjaśnia Grażyna Łaptos, Skirmuntowie nie używali w zapisie swego nazwiska podwójnego *t*, czyniła tak jedynie Jadwiga Skirmunttówna (G. Łaptos, *Wstęp*, [w:] J. Skirmunttówna, *Pani na Hruszowej. Dwadzieścia pięć lat wspomnień o Marii Rodziewiczównie*, Warszawa 1994, s. 15, przypis 20).

a gdy miała osiem lat, wrócili z zesłania rodzice („bez prawa do skonfiskowanego majątku i z zakazem przebywania na kresach”[8]) i wtedy zamieszkała z nimi i dwójką rodzeństwa w Warszawie:

> Państwo Rodziewiczowie wynajęli skromne mieszkanko przy ulicy Szeroki Dunaj. Pan Rodziewicz za 15 rb. miesięcznie pełnił w tej kamienicy obowiązki rządcy. Pani Rodziewiczowi zaczęła pracować w fabryce papierosów. [...]
>
> Niezmiernie skromne zarobki pozwalały tylko na opędzenie najkonieczniejszych potrzeb, ale i na to były za małe. Dla oszczędności przynoszono obiady z podrzędnej restauracji i każdy z domowników otrzymywał tylko jedną potrawę, a raczej cztery osoby otrzymywały kolejno zupę lub drugie danie, a tylko jedna co piąty dzień otrzymywała pełny obiad.
>
> [...] każdy z tych mniej niż skromnych posiłków okraszony był serdecznym uśmiechem matki, a niewybredne dania uzupełniały taniuchne kwiaty zawsze stojące na stole jadalnym[9].

Rodziewiczówna po takich doświadczeniach z dzieciństwa dobrze czuła i wiedziała, o czym pisze w powieściach czy nowelach, w tym w utworze *Rupiecie*, gdzie istotą życia jest nie sama bieda, ale miłość i rzetelna praca, które z rupieci czynią klejnoty[10].

Warszawa (dzięki pomocy krewnego Rodziewiczów – hrabiego Pusłowskiego[11]) to także dla Marysi czas nauki – na pensji pani Kuczyńskiej – przerywany cyklem wakacji spędzanych w ukochanym Korzeniowie ciotki Skirmunttowej: „Hasała po polach i łąkach, niejednokrotnie brnąc boso w rozperlonej rosie. Przedzierała się przez leśne gąszcza w pogoni za jagodami”[12]. Uczennicą była przeciętną, ale bardzo dobrą z języka polskiego oraz wyróżniała

8 K. Czachowski, *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, Poznań 1936, s. 24.

9 H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny...*, s. 23; por. też J. Skirmunttówna, *Pani na Hruszowej. Dwadzieścia pięć lat wspomnień o Marii Rodziewiczównie*, Warszawa 1994, s. 21.

10 Por. M. Rodziewiczówna, *Rupiecie*, [w:] tejże, *Rupiecie*, Rzeszów 1991, s. 24.

11 Tukalski-Nielubowicz wyjaśnia: „Przybył, aby rodzinie powstańców przyjść z pomocą. Ofiarował mieszkanie w Alejach Ujazdowskich i administrację swoich licznych nieruchomości w Warszawie. To właśnie pozwoliło na umieszczenie Marysi na pensji pani Kuczyńskiej” (H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny...*, s. 26).

12 Tamże, s. 24.

się w przyrodoznawstwie – także dzięki znajomości z emerytowanym przyrodnikiem – profesorem Wagą, który mieszkał w tej samej kamienicy, co państwo Rodziewiczowie[13].

W 1875 roku ojciec, pan Henryk Rodziewicz, odziedziczył po bracie Teodorze, który zmarł bezpotomnie, majątek Hruszowa:

> Był to piękny majątek o niezłej ziemi ornej i doskonałych łąkach i pastwiskach. Należał do niego szmat lasu. Las był, niestety, mocno przerąbany, jako rezultat kontrybucji popowstaniowych. Obszar ogólny wynosił 1533 hektary.
>
> Zabudowania folwarczne były solidne, murowane i obszerne.
>
> Stał biały, piętrowy masywny dwór z charakterystycznym podjazdem na czterech wysokich kolumnach. Dom stawiał w 1825 roku Antoni Rodziewicz, chorąży Kobrzyński. Wmurowana była tablica: „Boże, błogosław mieszkańcom"[14].

Jak odnotowuje w swych wspomnieniach Jadwiga Skirmunttówna[15], Rodziewiczowie dzięki zniesieniu zakazu nieopuszczania Warszawy mogli „wracać jak wędrowne ptaki do gniazda"[16]. Tak Marysia powróciła na Polesie i związała swoje życie z Hruszową – z przerwami: na naukę w Jazłowcu (skąd wyjechała po trzech latach bezpowrotnie w 1879 roku) czy potem na działalność w Warszawie. Kiedy miała osiemnaście lat, zmarł jej schorowany ojciec-sybirak. Ani starsza siostra, ani brat nie byli zainteresowani prowadzeniem majątku, zatem Maria porzuciła swoje marzenia o zagranicznych studiach i razem z ukochaną matką została w Hruszowej – obie „złączone miłością ziemi, ojczyzny i wielkim wzajemnym przywiązaniem"[17]. Może odzwierciedleniem tej relacji między matką a dzieckiem będzie i ta opisana w *Rupieciach*?

W Hruszowej młoda Rodziewiczówna dzielnie przejęła wszelkie obowiązki prowadzenia majątku: „Do pracy na roli panna Marysia nie miała ani fachowego przygotowania, ani umiejętności, które daje dopiero życie. Natomiast miała

13 Więcej zob. np. tamże, s. 25.

14 Tamże, s. 26–27.

15 Młodsza o jedenaście lat kuzynka Marii Rodziewiczówny, razem mieszkały od 1919 roku. Więcej zob. np. G. Łaptos, *Wstęp*, s. 9–13.

16 J. Skirmunttówna, *Pani na Hruszowej…*, s. 22.

17 Tamże, s. 25.

Hruszowa. Nieistniejący dwór Rodziewiczów, tinyurl.com/bp57-bud-3

wrodzone i ugruntowane poczucie obowiązku, a przede wszystkim miała głęboką miłość do ziemi i do przyrody”[18]. Ciągle jednak brakowało pieniędzy na spłatę długów, na spłacenie rodzeństwa etc. Okazało się, że udało się wszystko w końcu uregulować dzięki... pasji pisarskiej i honorariom autorskim za powieści:

> Kiedyś dowiedziała się, że „Świt”, redagowany przez Marię Konopnicką, ogłosił konkurs na powieść. Zachęcona przez matkę, zaczęła pisać. Tak powstała pierwsza znana powieść Marii Rodziewiczówny „Straszny dziadunio” (1883 r.).
>
> Jakże wielka radość i oszołomienie ogarnęły młodziutką pisarkę na wiadomość, że została jej przyznana pierwsza nagroda. [...]
>
> I pierwsze honorarium autorskie. [...]
>
> Po „Strasznym dziaduniu” drukuje „Świt” nowelkę panny Marysi pt. „Jazon Borowski” (1884 r.).
>
> W następnym roku, w 1885, w tymże „Świcie” wychodzi „Farsa panny Heni”.
>
> Znacznie już siebie pewniejsza panna Marysia staje do konkursu ogłoszonego przez „Kurjer Warszawski”. [...]

18 H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny...*, s. 33; zob. też tamże, s. 33–38.

> Na konkurs posyła powieść „Dewajtis".
> 1 maja 1888 roku otrzymuje pierwszą nagrodę konkursową[19].

Rodziewiczówna bardzo szybko zyskała uznanie i popularność czytelników. Trzeba jednak dodać, że w świecie literackim była różnie oceniana[20] (Zbigniew Żabicki nazwał pisarkę „klasykiem złej popularności"[21]), przez wiele dekad często krytykowana i pomijana, obecnie coraz częściej powraca do badań naukowych. Jak pisze Adam Wierciński: „Pisarka uwielbiana, krytykowana i wyśmiewana. Czytana już tyle lat. Ciągle drażni, zdumiewa, wzrusza. Niekiedy śmieszy. Ciągle popularna wśród tak różnych czytelników, ciągle, z takim uporem, spychana przez niektórych historyków literatury w stronę literatury trywialnej"[22]. Jeszcze w 1994 Grażyna Łaptos pisała: „Rodziewiczówna pozostaje pisarką nieznaną"[23]. Jak przypomina Wierciński: „W latach 1949–1955 nie wydawano książek Rodziewiczówny ze względów ideologicznych, wycofywano jej powieści z bibliotek. A później atakowano pisarkę i z innych względów. Również… gospodarczych. *Szkoda papieru* – ubolewała jeszcze w 1985 roku Pauszer-Klonowska („Polityka" 1985, nr 37)"[24]. Warto przypomnieć, że w obronie pisarki stanął „wychowany na Sienkiewiczu, Rodziewiczównie i Żeromskim"[25] – jak sam o sobie pisze – Czesław Miłosz[26]:

> Nieodmienna popularność Rodziewiczówny nie może nie zastanawiać, skoro kataklizm historyczny zniszczył dwór i zaścianek, skąd jej postacie pochodzą, i zostawił jej kraj rodzinny poza granicami Polski. Nie wystarczy powołać się na to, że jej książki czyta

19 Tamże, s. 41–42; por. także np. K. Czachowski, *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, s. 25.

20 Por. np. K. Czachowski, *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, s. 7–20.

21 Z. Żabicki, *Rodziewiczówna – klasyk złej popularności*, „Nowa Kultura" 1960, nr 14, przedruk w: Z. Żabicki, *Tradycje, styl, obyczaj. Szkice krytyczne*, Warszawa 1963, s. 17–32.

22 A. Wierciński, *Zapomniane cnoty*, „Indeks. Pismo Uniwersytetu Opolskiego" 3–4 (69–70) kwiecień–czerwiec 2006, s. XXVII. Więcej zob. też np. A. Martuszewska, *Jak szumi* Dewajtis*? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989, s. 5–41.

23 G. Łaptos, *Wstęp*, s. 5.

24 A. Wierciński, *Zapomniane cnoty*, s. XXVII.

25 C. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 13.

26 Tenże, *Rodziewiczówna*, „Kultura" 1991, nr 3, s. 3–30; przedruk w: tenże, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, 1996, 2001, s. 13–52.

> się dobrze, chodzi tutaj pewnie o coś głębszego, o pewien etos nadal przechowywany i odradzający się przy lada okazji, dzięki czemu Rodziewiczówna jest odbierana jako najzupełniej swoja i własna.

Danuta Marta Hebda przypomina, że Rodziewiczówna przeszła do historii „jako pisarka, której książki do dziś stoją na półkach w wielu polskich domach [...] była przede wszystkim ziemianką, która całe swoje życie spędziła, broniąc polskości tam, gdzie była ona najbardziej zagrożona, czyli pod zaborem rosyjskim"[27]. Sama pisarka również twierdziła, że nie literatura jest najważniejszym polem jej działań:

> Literatura nie jest moim głównym zajęciem ani fachem. Na literaturze nie znam się, a że piszę... no to jest z człowiekiem tak, że jak „coś" mu zacznie dyktować, to nie może oprzeć się temu, więc siada i pisze. Ot Bóg dał i już [...]. Znam się na gospodarstwie rolnym [...] interesuje mnie ornitologia [...] na trzecim miejscu stawiam literaturę...[28].

Kiedy analizuje się twórczość Rodziewiczówny, nie trudno zgodzić się z Tukalskim-Nielubowiczem, że ta autorka już w pierwszym dziesięcioleciu swej długiej pracy twórczej stała się „wybitną odtwórczynią krajobrazu poleskiego"[29] czy też „pieśniarką Polesia, swej ukochanej rodzinnej ziemi":

> W tej dziedzinie ożywają wspomnienia z bezpośredniego obcowania panny Marysi z przyrodą, włóczęg po polu i lesie, wędrówek po łąkach i wodach. Zachodów, świtów, poranków słonecznych i mglistych, złowrogich burz, śniegów i mrozów, skwaru lata i tęskno-rzewnej jesieni.
>
> Znakomicie tez kreśli sylwetki Poleszuków – upartych i cierpliwych, cichych i mściwych, urodzonych leni, ale umiejących też pracować bez słowa skargi w najcięższych warunkach. Wiernych i zdradliwych.
>
> Przytacza zabobony i gusła, które widziała, obrzędy na pół pogańskie, w których brała udział i całą bezdenną ciemnotę szarego ludu [...].

27 D.M. Hebda, *Maria Rodziewiczówna – wzór kresowej ziemianki*, „Ogrody Nauk i Sztuk" 5/2015, s. 490.

28 Cyt. za: T. Dworak, *Rodziewiczówna i polskie piekło*, Warszawa 1993, s. 84.

29 K. Czachowski, *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, s. 93.

> Na papierze utrwala podpatrzone życie i cechy mieszkańców lasów i pól. Mistrzowskim refleksem kładą się na papier wspomnienia z asysty ojcu na jego polowaniach[30].

Jak wyjaśnia Jan Głuszenia, Polesie w czasach „Marii była to kraina tajemnicza i mało zbadana”[31], a poznawać ją pomagał Marysi głównie stary gajowy i babcia[32]. Są w jej całym życiu liczne „przyrodnicze” wyprawy na Polesie Wołyńskie do folwarku Załuże – do siostry Celiny Młodzianowskiej[33], w południową Pańszczyznę, zwaną Zarzeczem, gdzie – jak wspomina Hieronim Tukalski-Nielubowicz, chrześniak Rodziewiczówny, w jej biografii – „Hruszowska panienka potrafi całymi godzinami siedzieć na ganeczku gajówki ze starym gajowym. Siedzi i słucha starego” Felka[34], później do Mołodowy Skirmuntów (także wyprawa z udziałem Chełmońskiego[35]) czy spędzanie lata w leśnej chacie (opisane potem w powieści *Lato leśnych ludzi*)[36]. Głuszenia tak przedstawia ówczesne Polesie:

> To królestwo wodnego ptactwa zamieszkiwało niecałe 2 mln ludzi. Poleszucy, w których żyłach płynie krew prasłowiańska z domieszką sarmackiej, litewskiej i zapewne trochę skandynawskiej – określali się zwykle jako „tutejsi” (68% ludności). Żywioł polski – to 15% mieszkańców Polesia, a pozostali to: Białorusini, Ukraińcy, Rosjanie i Żydzi. Religię prawosławną wyznawało 80% ogółu mieszkańców, a katolicyzm 8%[37].

Dla Rodziewiczówny miłość do ziemi to nie tylko miłość do przyrody, ale i do ludzi, co widać nie tylko w jej pisarstwie, lecz także w działalności filantropijno-społecznej oraz patriotycznej[38]. W 1906 roku dołącza do Koła Zjednoczonych Ziemianek w Warszawie, w którym bardzo aktywnie działa, ożywia świetlicę ziemianek, zakłada w Warszawie sklep promujący wyroby ludowe, co barwnie opisuje jej chrześniak:

30 H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny…*, s. 52.

31 J. Głuszenia, *Tak chciałam doczekać…*, s. 51.

32 Por. tamże, s. 54–65.

33 Por. np. H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny…*, s. 40.

34 Tamże, s. 58.

35 Por. np. tamże, s. 65–69; J. Skirmunttówna, *Pani na Hruszowej…*, s. 27–28.

36 Por. np. tamże, s. 32–36.

37 J. Głuszenia, *Tak chciałam doczekać…*, s. 54.

38 Więcej zob. D.M. Hebda, *Maria Rodziewiczówna – wzór kresowej ziemianki*, s. 492–493.

> Znajdą się w nim ręcznie tkane lniane płótna, wybielane na rosie, znajdą się ręczniki z szerokimi szlakami czarno-czerwonymi haftowanymi ręcznie o starych wzorach przekazywanych z matki na córkę, znajdą się sztuki samodziałów wełnianych, nie do zdarcia, tkanych również ręcznie i bitych prymitywnych foluszach. Zawisną sznury z poleskimi grzybami, wonne jak żadne inne, a nizane z samych główek troskliwie dobieranych, suszonych na słońcu. Będzie i miód od pszczół leśnych, sycony samymi kwiatami i ziołami leśnymi albo słonecznie klarowny, jasny, lipcowy. Ten sklep to rewelacja, jest stale wypełniony liczną klientelą i wszystko idzie jak woda[39].

Rodziewiczówna angażowała się także w organizowanie szkolnictwa – zarówno w Warszawie, gdzie spędzała sporo czasu, jak i w Hruszowej, gdzie także zorganizowała Stowarzyszenie Ziemianek „Unia"[40], w czasie I wojny światowej pracowała w szpitalu ziemianek na ul. Miodowej 6 w Warszawie, pomagała przy organizacji kuchni ludowej, organizowała schroniska dla sierot, w 1915 roku wróciła do Hruszowej, wspierała sierociniec ziemianek ewakuowany z Węgrowa, potem pojechała do Warszawy, by ponownie pracować w szpitalu...[41]. W Warszawie przeżyje też większość czasu II wojny światowej do ewakuacji miasta po powstaniu warszawskim, wreszcie spocznie na Powązkach. Tak swym życiorysem połączy Polesie i Warszawę.

Powieści i nowele Rodziewiczówny są ciekawym świadectwem ówczesnych czasów, ich problemów, wyznawanych (nie tylko przez pisarkę) wartości. Na przykładzie jednej z nowel ze zbioru *Rupiecie* (1908) – o takim samym jak zbiór tytule – zostanie teraz omówione, jak Rodziewiczówna pokazuje ówczesne Polesie, jego krajobrazy, ludzi: chłopów, robotników, ziemian, przedstawicieli różnych religii i wyznań oraz narodów.

W noweli *Rupiecie* wyraźnie i na wielu płaszczyznach został pokazany kontrast między światem miasta-Warszawy a światem miasteczka-Kodymna. Autorka oba środowiska znała z autopsji od dziecka, co miała udowodnić czy tylko przypomnieć ta część artykułu.

39 H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny...*, s. 63–64.

40 Por. np. tamże, s. 64–65.

41 Por. np. tamże, s. 90–98; K. Czachowski, *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, s. 26–27, 177–181.

Rupiecie

Zbiór *Rupiecie* przez Kazimierza Czachowskiego został określony „tomem przypowieści o wartości i potrzebie idei”[42], wydany został w 1908 roku, a zatem w burzliwych społecznie i politycznie czasach – po rewolucji 1905 roku. Hieronim Tukalski-Nielubowicz wspomina, że na Polesiu ruch rewolucyjny inaczej przebiegał niż w Królestwie:

> Nie było strajków robotników, bo i nie było fabryk. Strajki agrarne miały miejsce tylko sporadycznie, a i tam ich przebieg był bardzo łagodny. Wynikało to ze specyficznych warunków panujących na Polesiu. Stosunki pomiędzy służbą folwarczną a dworem (na Polesiu „dziedzicowanie” było nieznane, a przynoszone przez służbę rekrutowaną w Królestwie było od razu ukrócane przez samych chlebodawców) były nacechowane dużą dozą patriarchalności. Bowiem całe rodziny od dziesiątków lat służyły w tym samym dworze i byli to już słudzy-przyjaciele, dla których nieobojętne były stosunki domowe ich chlebodawców. […] Na Polesiu były dwa stale ropne ogniska niezgody i zatargów: serwituty i las[43].

Niestety ofiarami rozruchów chłopskich padały drzewa, gajowi, także łąki i pola majątków, co Rodziewiczówna odczuła bardzo boleśnie: „Zachwiało to jej dotychczasowym uczuciem wspólnoty i braterstwa ze wsią. Zachwiało to jej dotychczasowym zaufaniem do poleskiego chłopa”[44]. Niemniej w utworze *Rupiecie* wciąż wybrzmiewa silna wiara autorki w dobro tkwiące w człowieku – w opozycji do jego złego postępowania. Ten kontrast uwidacznia się w różnych płaszczyznach dwóch światów: wielkomiejskiego i małomiasteczkowego.

a. Bracia Jóźwiccy

Przede wszystkim autorka pokazuje te różnice w osobach dwóch braci Jóźwickich od wielu lat nieutrzymujących ze sobą żadnych stosunków: starszego – Adama, przemysłowca i kapitalisty, i dopiero co zmarłego – młodszego – Kazimierza, lekarza. Jak Rodziewiczówna pisze na niemal samym początku noweli:

42 K. Czachowski, *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, s. 159. Czachowski dopowiada: „Nowela tytułowa wprowadza nas od razu w krąg myśli autorki” (tamże).

43 H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny…*, s. 82–83.

44 Tamże, s. 84.

> Dzieliły ich całe światy: upodobań, pojęć, kariery, środowiska, funduszu, fachu, nawet przestrzeń.
>
> Kołyski ich stały obok, ale gdy z kołyski wyszli, już się we wszystkim rozeszli i nigdy się nie spotkali. Rodzice ich się rozwiedli i podzielili dziećmi. Starszy Adam został z ojcem, Kazimierza zabrała z sobą matka i wywiozła do swej rodziny, kędyś w głąb kraju"[45].

Adam zatem został z ojcem w Warszawie, pomagał mu w prowadzeniu fabryki, potem ją otrzymał w spadku i jeszcze rozwinął, dobrze się ożenił „w finansowej sferze", a obecnie, „szczęśliwy i dumny z siebie", „u progu starości stojąc, miał milion, firmę solidną, stosowny kredyt i godność, okazałą i jeszcze piękną żonę i jedynaka syna" Roberta, który kontynuował rodzinną „karierę handlowo-przemysłową" i „oddany był interesom – robieniu pieniędzy", choć miał też skłonność do kobiet, zbytkownego i wesołego życia[46]. O rodzinie ojca – swojej babci i stryju – właściwie nic nie wie[47]. Podobnie jak i sam Adam, który nawet nie powiadomił matki i brata o śmierci ojca[48].

Rodziewiczówna jednak od razu po tym opisie szczęścia Adama sygnalizuje, że jest to rzekome lub *już* przemijające szczęście, gdyż przepracowany i ciągle pracujący w stresie przemysłowiec podupadł na zdrowiu i stracił radość życia:

> od dawna już leczył się, odwiedzał zagraniczne „kurorty" – zachowywał ostrą dietę. Ciążyło mu już życie; nużyły obowiązki towarzyskie; świetne przyjęcia w salonach, gdzie królowała jego żona, odrabiał jak pańszczyznę; w interesach już się chętnie synem wyręczał. Ożywiał się tylko w giełdowych i przemysłowych sprawach; poza tym nic go nie zajmowało, ani bawiło[49].

Kiedy Adam dostaje depeszę – od nieznanego mu Włodarskiego – o śmierci i pogrzebie brata, nie wie nawet, gdzie leży miejscowość Kodymno, w której żył i pracował Kazimierz[50]. Jednak, nikomu w domu nic nie mówiąc („zresztą nikt

45 M. Rodziewiczówna, *Rupiecie*, s. 7.

46 Por. tamże.

47 Por. tamże, s. 8.

48 Por. tamże.

49 Tamże, s. 7–8.

50 Por. tamże, s. 8.

go o to nie pytał, i nikogo to tak bardzo nie zajmowało"), postanawia pojechać na pogrzeb i po kilku godzinach siedzi już w pociągu w przedziale pierwszej klasy, jadąc „w niespodzianie obce strony – z grubo wypchanym portfelem – przygotowany na rolę opiekuna i dobrodzieja"[51]. Z takim nastawieniem nie umie przyjąć tego, czego dowiaduje się o swym bracie. Kiedy słyszy pochwały z ust Żyda-woźnicy: „pan też honor ma, co takiego świętego w familii miał!…"[52], czuje nie dumę, ale wstyd mu swej nieświadomości, a ponadto czuje się dotknięty w swej wielkości: „Nie wiedziano tu snadź wcale, że doktór był bratem milionera; w ogóle *o nim* nie wiedziano nic zgoła"[53]. Widok matki jednak sprawia, że czuje „takie bicie serca, że dech tracił i łapał z trudem powietrze" i, klęcząc u jej kolan, łka i wypytuje o jej los i zmarłego brata[54]. Ale po chwili już wraca „do przytomności i zwykłej rozwagi" – „jego praktyczność, rzutność i bystrość przemysłowca burzyła się na taką apatię i gnuśność"[55]:

> Odczuwał oburzenie, że matka była w takim położeniu. Ten domek zagrodnika, to ubóstwo urządzenia, ta jej wytarta, czarna suknia, ta lampa rublowa, te jej spracowane ręce, szyjące żałobę, te kraty koślawe, te okienka z drobnych szybek – wszystko napełniało go wstrętem, upokorzeniem, zgrozą. W głębi duszy miał już obraz tego brata ideologa i niedołęgi, który nie potrafił stworzyć dobrobytu i wygody dla tej jednej starej kobiety, którą niby to zapewne kochał i przez którą był widocznie ślepo kochany[56].

Niewątpliwie pozytywną reakcją jest jego chęć pomocy matce, zapewnienia jej opieki, wygody i luksusu w Warszawie oraz pragnienie uregulowania kosztów pogrzebu brata[57]. Ale nie rozumie on nadal, kim był jego zmarły brat…. Podczas procesji na cmentarz idzie „po wybojach, po błocie" jak w transie czy szoku, pełen wrażeń, „nie czując zmęczenia ni niewygody. Taki miał w głowie natłok wrażeń, taki szum, takie dziwne dławienie w gardle", a na samym cmentarzu zaskakuje

51 Por. tamże, s. 9.

52 Tamże, s. 10.

53 Por. tamże, s. 10.

54 Por. tamże, s. 11.

55 Por. tamże, s. 13.

56 Tamże.

57 Por. tamże.

go płacz zgromadzonych: „takiego jęku tysięcy nie znał, nie przypuszczał, że jest możliwy”[58]. Po pogrzebie jednak nadal tylko myśli o pieniądzach, w rozmowie z księdzem „bardzo gładko zagaił sprawę zapłaty za pogrzeb”, a matkę usilnie namawia na wyjazd, bo jest „bardzo, bardzo bogaty”. Wychwala swoje możliwości finansowe, choć wśród argumentów podaje i ten: „ja pomimo wszystko bardzo sam jestem!... Poczułem to teraz, dotychczas nie myślałem!... Sam i spracowany, i już zdarty życiem. Jak bym ja się poczuł szczęśliwy, gdybym mamę miał przy sobie!”[59]. Zaraz jednak podejmuje temat swoich pieniędzy oraz *rudery i rupieci* matki i brata, nie rozumiejąc ich ideałów i miłości, ich *ducha*, ich *myśli* i ich *pracy*.

Kazimierza czytelnik poznaje z relacji matki czy mieszkańców Kodymna, a także z opisu jego wyglądu sprzed trzech lat na małej fotografii „w ubogich drewnianych ramkach” – dla Adama będącej marną robotą małomiasteczkowego zakładu”, ale widać na niej „twarz o myślących i wesołych zarazem oczach i uśmiechniętych ustach; jakaś jasność i siła, i dobroć w całej głowie, nie odznaczającej się zresztą pięknymi rysami ani kształtami”[60]. Z wypowiedzi matki i Włodarskiego wyłania się postać człowieka, który całym życiem służył innym, wychowywał i kształcił młodych ludzi, w tym samego Włodarskiego, obecnie inżyniera w miejscowej fabryce. Kazimierza nie chowa matka ani jego najbliższy mu wychowanek, ale „jego grzebie Kodymno” – jak wyjaśnia Włodarski:

> „Chowają ojca dzieci!” – tak mi rzekli seniorowie robotników[61].

Podobne słowa padną z ust młodego księdza na cmentarzu[62].

b. Ludzie

Mieszkańcy poleskiej okolicy widziani oczami Adama to na stacji Żydzi[63] – „ruchliwi i gadający”, i chłopi – „apatyczni i mrukliwi”, to Żyd-woźnica

58 Por. tamże, s. 19.

59 Por. tamże, s. 22.

60 Por. tamże, s. 12.

61 Tamże, s. 14.

62 Por. tamże, s. 19.

63 Ciekawie o stosunku Rodziewiczówny do Żydów i ich braku w Hruszowej pisze Tukalski-Nielubowicz (por. H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny...*, s. 161–162).

w chałacie powożący staromodną bryczką, „jakąś landarą sprzed stu lat, do której przyczepione były sznurkiem cztery różnej maści i miary, ale jednakowo chude chabety”[64].

Autorka pokazuje, że ludzie z Kodymna i okolic są inni, niż ich widzi Adam: woźnica szczerze ubolewa nad śmiercią „pana doktora”, opowiada, jak wszyscy boleśnie przeżywają tę stratę – niezależnie od narodowości czy wyznawanej religii: „u nas teraz wielkie nieszczęście buło. U nas wszystkie bez głowy chodzą! Och! Nasz pan doktór pomarł! Och! To pan Włodarski tam przy nim siedzi. Jutro jego chować mają… Ot! co za żałoba i u Żydki, i u katołyki, i u prosty naród!…”[65]. Żydzi faktycznie bardzo przeżywają tę stratę – następnego dnia wręcz będą się kłócić, który z nich zawiezie panią Jóźwicką na cmentarz (spór rozstrzygnie dopiero losowanie)[66]. W dniu pogrzebu cały plac przed kościołem pełen jest ludzi, którzy na widok pani Jóźwickiej tworzą jakby szpaler i wszyscy odkrywają w *uroczystej ciszy*, z szacunkiem przed nią głowy. Zgromadzeni na pogrzebie to tylko trochę „sąsiedniego obywatelstwa”, „miejskiej inteligencji”, ale przede wszystkim są to prości ludzie różnych narodowości i religii:

> […] tłum zbity, gęsty, stanowiły kapoty, siermięgi, kurty robotnicze, i jak Jóźwicki z podziwem zauważył, chałaty żydowskie. Stali, jak jedna zgodna armia, robotnicy, chłopi Rusini, mieszczanie i Żydzi. Stali poważni i skupieni, i patrzali wszyscy na trumnę[67].

To robotnicy chronią przed naciskiem tłumu panią Jóźwicką i Adama, to tłum owych prostych ludzi niesie trumnę na cmentarz, nie pozwalając, by wiózł ją karawan, wszyscy – „i panowie, i chłopi, i robotnicy” – chcą być jak najbliżej tej trumny i nieść ją, uważając tę czynność za *zaszczyt*. Obecni są wszyscy – „nikt nie został w domu, a i fabryka dziś stoi”[68]. Jak wyjaśnia autorka, jest to ich odpowiedź na miłość i *wielkość duszy tego, którego dziś w grób niosą*: „Miał wszystkich w sercu i myśli, i wszyscy są z nim, do ostatka! O, teraz go nasza fabryka żegna”, także gwizdem wszystkich fabrycznych sygnałów i dzwonków.

64 Por. M. Rodziewiczówna, *Rupiecie*, s. 9.

65 Tamże.

66 Por. tamże, s. 16.

67 Tamże, s. 17.

68 Por. tamże, s. 18.

A kobiety i dzieci z osady robotniczej „usypały drogę świerczyną i przyłączyły się także do pochodu”[69]. Ten tłum płaczem, modlitwami i śpiewami żegna ukochanego doktora na cmentarzu...

W lokalnej fabryce pierwotnie pracowali Czesi i Niemcy, obecnie „kilkunastu ludzi z Królestwa, reszta już wszyscy tutejsi”[70] – trzysta rodzin żyje dzięki tej fabryce[71]. Adam – warszawski przemysłowiec zupełnie inaczej niż jego brat i matka patrzy na robotników. Nie rozróżnia poszczególnych ludzi i ich losów, zlewają mu się wszyscy w jedną posępną masę, wobec której „zwykle pierwszym instynktownym ruchem skupiał się do jakiejś walki i szukał w kieszeni rewolweru”:

> Ach, jak on ich znał! – zdawało mu się. Ich postać barczysta, ich ręce twarde i zdeformowane narzędziem, często okaleczone wypadkiem, i cerę ciemną, i jakby zadymioną, ich rysy zgrubiałe i tępe, ich oczy martwe lub złowieszcze, ich milczenie posępne, lub ryk rozpętanej bestii. Widział i znał ich w różnych fazach: pokory, pochlebstwa, strachu przed władzą, wykrętów fałszywych, czasem pijanego zuchwalstwa, i z doświadczenia nie lubił i był na ostrożności, gdy mówili[72].

Kazimierz miał do robotników zupełnie inny stosunek. Przez piętnaście lat swego pobytu w Kodymnie sprawił, że zarówno tutejsi, jak i przybysze stali się *jedną familią*, pomimo licznych różnic i początkowej wrogości i pogardy. Pomagał im w dostaniu pracy, dzielił się swym domem, jedzeniem, ubraniami..., prosząc w zamian jedynie: „Nie czyńcie mnie wstydu... nie czyńcie sobie wstydu”. Ich wdzięczność wyraziła się właśnie w takim postępowaniu, a także w zbiórce pieniędzy wszystkich (biedniejszych i bogatszych, wszelkich nacji i religii) mieszkańców Kodymna na szpital imienia ich ukochanego doktora[73]. Jaki miał stosunek do tych ludzi – pełen zrozumienia i pokory, pokazują także słowa matki do Adama:

69 Por. tamże, s. 18–19.

70 Tamże, s. 14.

71 Por. tamże, s. 15.

72 Tamże, s. 20.

73 Por. tamże, s. 20–21.

> Tobie się to wydaje nędzą i niedostatkiem, bo znasz przepych i zbytek. Gdybyś znał mieszkania i sprzęty robotników, którzy na twój przepych pracują, gdybyś pokochał i przecierpiał nędzę i niedostatek prawdziwy – ich, tobyś nie grzeszył, nazywając nasz byt nędzą. Jam syta, odziana, mnie ciepło, mój byt bezpieczny, mogę próżnować, gdym chora, mam czas na czytanie, nie grozi mi głód z racji stagnacji, oszczędności fabryki, starości, niechęci starszego… jam można![74].

Matka nie chce pieniędzy od Adama, ma tyle, ile potrzebuje, ale zachęca go, by swoje pieniądze wydał „tam, u siebie", zachęcając delikatnie w ten sposób, by postępował podobnie jak Kazimierz i ona:

> Wydaj je, myśląc o mnie, a będziemy wtedy wszystko troje razem[75].

Włodarski jest wdzięczny Kazimierzowi za trud wychowania i kształcenia, chce jak on pozostać i pracować dla Kodymna: „Jestem ze szkoły doktora. Tu wzrosłem, tu zostanę!"[76]. Troszczy się o wszystko, pomaga ustalić wszystko, co związane z pogrzebem, dba o matkę swego dobroczyńcy. Podobnie Ławrynowicz – inny wychowanek Adama – znany już lekarz z Łodzi. On także po pogrzebie Kazimierza idzie do chorych, którzy od paru dni byli przecież bez opieki. Zostanie w Podymnie, by stale się zajmować nimi. Młody ksiądz przejmie obowiązki w szkole dla dzieci prowadzonej wcześniej przez młodszego Jóźwickiego.

c. Miejsce

Rodziewiczówna opisuje też, jak przemysłowiec z Warszawy patrzy na prowincjonalne Kodymno. Kiedy Adam otrzymuje zawiadomienie o pogrzebie brata, na mapie odnajduje nieznane mu małe miasteczko „w guberni witebskiej – gdzieś na końcu świata – zakazany kąt", leżący „gdzieś na uboczu od drogi żelaznej"[77], jak się potem dowie – owa „marna mieścina" o dziesięć wiorst od stacji kolejowej „żywot swój" zawdzięcza hucie szkła „położonej o wiorstę w ogromnych

74 Tamże, s. 23.

75 Tamże, s. 24.

76 Tamże, s. 15.

77 Por. tamże, s. 8.

Zdjęcie grobu Marii Rodziewiczówny na Powązkach w Warszawie – archiwum własne

borach”[78]. Akcja opowiadania rozgrywa się późną jesienią, zatem aura nie sprzyja podziwianiu owej okolicy. Istotne jest jednak przede wszystkim uprzedzenie Adama do swego *niezaradnego* i *nieudolnego*[79] brata, co widać także w jego negatywnym nastawieniu do terenów, z którymi Kazimierz związał swoje życie. Trudy dojazdu ze stacji kolejowej do Kodymna – nędzną bryczką po wybojach, korzeniach, piachu, błocie – nie sprzyjają docenieniu tych miejsc. Do miasteczka dociera, gdy jest już ciemno, widzi błotnistą ulicę, niskie domki i parkany, wielki plac, drzewa, jakąś wieżę, potem brukowaną ulicę, wreszcie mały dom brata (za dnia zobaczy, że to drewniany domek, „typowy dworek z małego miasteczka. Jednym bokiem już się pochylił, gontowy dach zielony był od mchu, ze ścian tynk w wielu miejscach poodpadał. [...] Całość stanowiła może dwa morgi – ot, marna zagroda mieszczańska”[80]). Wnętrze tego domku w jego mniemaniu to nagie i ciasne ściany i kąty, podłoga usłana świerkowymi igłami[81], pokój „mały, niski i ubogi” – *bieda i niedostatek*[82], a dokładniejszy opis to ściany oklejone „tanim obiciem, przeciętym gdzieniegdzie drzeworytem lub kolorową litografią. Sprzęty były twarde, stare, ledwie kilka sztuk, każde inne. Komódka, stolik, fotel, kilka krzeseł, w głębi jej [tj. matki] łóżko. Z prostych desek podłoga, upstrzona gdzieniegdzie kawałkiem kilimka, w oknach niskich wazoniki z kwiatami”[83] – dla Adama to *rudera* i *rupiecie*[84],

78 Por. tamże, s. 9.

79 Por. tamże, s. 9.

80 Tamże, s. 17.

81 Por. tamże, s. 10–11.

82 Por. tamże, s. 12.

83 Tamże, s. 12.

84 Por. tamże, m.in. s. 12, 17, 22, 23.

podobnie jak gabinet brata – „wszędzie ta sama prawie bieda", nie wzrusza go nawet widok pamiątek, wśród których jest np. piękny żelazny kałamarz z napisem „Ślusarze po tyfusie 1890 swemu świętemu"[85]. Dla matki przeciwnie: ten dom to miejsce odpoczynku po tułaczce (Wilno, Tiumeń), miejsce radości i szczęścia oraz sprzęty powoli zbierane, stopniowo, a zawsze „z taką uciechą!"[86]. I prosi ona Adama:

> przyjeżdżaj często, a gdy umrę, połóż mnie przy Kaziu i uszanuj rupiecie nasze, i podaruj je temu, kto o nie cię poprosi. Bo widzisz, rupiecie to… to… moje klejnoty!…[87].

★

Zatem, podsumowując, za Kazimierzem Czachowskim można stwierdzić:

> Sytemu i dostatniemu bratu, nabrzmiałemu dostojeństwem swego bogactwa i stanowiska w hierarchji społecznej, przeciwstawia Rodziewiczówna trumnę drugiego brata, który nie dorobił się grosza, ale życie swe ofiarnie oddał służbie społecznej. Ta trumna zwycięża. Oryginalny pomysł przeprowadziła autorka środkami realistycznemi[88].

Jak różny jest świat Kazimierza z Kodymna od świata Adama z Warszawy, pokazują prosto i jednoznacznie[89] ostatnie słowa noweli, gdy ten drugi, nie chcąc czy nie umiejąc wejść w świat matki i brata, i ludzi z nimi związanych, czuje się „niczym i obcym, i samotnym, i bezradnym, i serce napełniała mu niechęć i upokorzenie, żal przy tym do matki, zazdrość o tego brata" – czuje się skrzywdzony

85 Tamże, s. 15.

86 Por. tamże, s. 12.

87 Tamże, s. 24.

88 K. Czachowski, *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, s. 159.

89 Anna Martuszewska trafnie zauważa, że krótkie formy Rodziewiczówny („nowele, czasem obrazki lub przypowieści o kształcie alegoryczno-baśniowym") są znacznie prościej skonstruowane niż jej powieści i często – co jest charakterystyczne dla literatury tendencyjnej – zawierają liczne bezpośrednie uogólnienia, komentarze z oceną postępowania bohaterów (por. A. Martuszewska, *Jak szumi* Dewajtis?…, s. 227). Hieronim Tukalski-Nielubowicz zaś tak komentuje styl pracy pisarki: „Rodziewiczówna pisze o życiu, opiera się na tym życiu i objawy oraz fragmenty tego życia zbiera chętnie (…) nie «fotografuje» życia ludzi tak, jak robi to mistrzowsko w odniesieniu do zjawisk w przyrodzie. Swoim bohaterom i bohaterkom nadaje cechy legendarne, robi ich symbolami, idealizuje ich tak, że stają się wręcz nieżyciowi" (H. Tukalski-Nielubowicz, *Życie Marii Rodziewiczówny*…, s. 85).

już w dzieciństwie, gdy on dostał miliony, a jego brat „tamten – od rupieci!" – matkę[90]. Zarazem jednak można odnaleźć przesłanie Rodziewiczówny, że wszędzie można przemieniać swoje otoczenie miłością, szacunkiem i rzetelną pracą, do czego matka zachęca Adama, by właśnie tak spożytkował pieniądze w swojej fabryce. W ten sposób wielobarwny świat Podlasia przemieniony przez Kazimierza może stać się wzorem dla warszawskich działań Adama. O ile on tego zechce i zacznie właśnie tak postępować wobec swoich pracowników...

Można więc na koniec przywołać znowu słowa Czachowskiego o Rodziewiczównie-pisarce i człowieku – chociaż dotyczą powieści *Dewajtis*, niezwykle pasują także do *Rupieci*:

> Jednego kocha, drugiego pragnęłaby poprawić, ale rzadko nienawidzi, prawie zawsze współczuje. I niemal nigdy nie zamyka przed człowiekiem drogi do zbawienia. Myśl chrześcijańska stanowi bowiem w jej postawie duchowej tyleż, co miłość ziemi rodzinnej i kult pracy. Wątki te wiążą się z sobą ściśle i dopiero w połączeniu dają pełnię dodatniego charakteru człowieka. [...] zespolenie pozytywizmu czynu z romantyzmem uczucia[91].

Bibliografia

Charewicz-Wiśnicka B. i in., *Polesie widziane oczami Marii Rodziewiczówny i jej współziomków. Album z okazji 60. rocznicy śmierci Marii Rodziewiczówny i 15-lecia powstania Towarzystwa Miłośników Wołynia i Polesia*, Warszawa 2005.

Czachowski K., *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, Poznań 1936.

Dworak T., *Rodziewiczówna i polskie piekło*, Warszawa 1993.

Głuszenia J., *Tak chciałam doczekać... Opowieść o Marii Rodziewiczównie*, Warszawa 1992.

Hebda D.M., *Maria Rodziewiczówna – wzór kresowej ziemianki*, „Ogrody Nauk i Sztuk" 5/2015.

Łaptos G., *Wstęp*, [w:] J. Skirmunttówna, *Pani na Hruszowej. Dwadzieścia pięć lat wspomnień o Marii Rodziewiczównie*, Warszawa 1994.

Martuszewska A., *Jak szumi „Dewajtis"? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków 1989.

Miłosz C., *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972.

Miłosz C., *Rodziewiczówna*, „Kultura" 1991, nr 3, s. 3–30; przedruk: *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992.

90 Por. M. Rodziewiczówna, *Rupiecie*, s. 25.

91 K. Czachowski, *Marja Rodziewiczówna na tle swoich powieści*, s. 42.

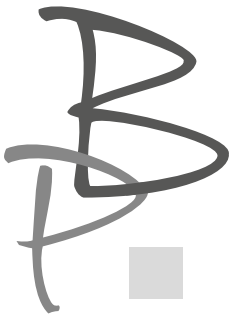
Rodziewiczówna M., *Rupiecie*, [w:] tejże, *Rupiecie*, Rzeszów 1991.

Skirmunttówna J., *Pani na Hruszowej. Dwadzieścia pięć lat wspomnień o Marii Rodziewiczównie*, Warszawa 1994.

Tukalski-Nielubowicz H., *Życie Marii Rodziewiczówny. Od powstania styczniowego 1863 do powstania warszawskiego 1944*, Warszawa 2014.

Wierciński A., *Zapomniane cnoty*, „Indeks. Pismo Uniwersytetu Opolskiego" 3–4 (69–70) kwiecień–czerwiec 2006, s. XXVIII–XXXI.

Żabicki Z., *Rodziewiczówna – klasyk złej popularności*, „Nowa Kultura" 1960, nr 14, przedruk: Z. Żabicki, *Tradycje, styl, obyczaj. Szkice krytyczne*, Warszawa 1963.



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.757
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Grzegorz Supady*
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska /
/ The University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Poland
ORCID: 0000-0003-3379-5877

Cudzoziemcy w *Cudzoziemce* i w innych powieściach Marii Kuncewiczowej

Foreigners in *Cudzoziemka* and Other Novels by Maria Kuncewiczowa

Abstract: The novels of Maria Kuncewiczowa abound in opinions on "foreigners"—primarily Russians, Germans, and Austrians. These observations were literary-processed reflections of the writer"s personal experiences acquired during her long stays abroad, mainly in England, France, and the USA, as well as during the trips she made through Germany, Austria, and other European countries. However, the perception of Polish-Russian relations was influenced by matters related to the history of the writer's family, born in the last decade of the 19th century in Russian territory. Despite the passage of time, many of Kuncewiczowa's judgments have retained their credibility and objectivity, and the events she describes can still inspire readers to critical reflection.

Keywords: Maria Kuncewiczowa, Austrians, language, Germans, Poles, Russians.

W powszechnej świadomości Maria Kuncewiczowa (1895–1989) uchodzi współcześnie przede wszystkim za autorkę wydanej w okresie międzywojennym *Cudzoziemki*. Wpłynęła na to niewątpliwie ekranizacja dzieła w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Jego tytuł stał się na tyle nośny, że niejako *per se* zdaje się wskazywać na różne formy „cudzoziemszczyzny", takie jak alienacja,

* Grzegorz Supady – dr, germanista, tłumacz, pracuje na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie; autor m.in. książki *Theodor Gottlieb von Hippel. Ekscentryczny literat z Królewca* (2013).

introwertyzm czy ksenofobia. Kuncewiczowa sama zresztą wiodła żywot cudzoziemki, co spowodowane było zarówno koniecznością, jak i wewnętrzną jej potrzebą, wolnym wyborem. Rodzinne korzenie pisarki sięgają Samary nad Wołgą, ona sama spędziła wiele lat w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i Francji, ponadto odbywała podróże po takich krajach jak Niemcy, Austria, Szwajcaria, Włochy i Hiszpania. Peregrynacje znalazły odzwierciedlenie w jej tekstach o charakterze eseistycznym i autobiograficznym. Jedno z itinerariów, opublikowany po raz pierwszy w roku 1965 tom *Don Kichote i niańki*, okazuje się inspiracją do przyjrzenia się poglądom autorki na niektóre nacje przedstawione w jej prozie. W niezwykle plastyczny sposób sportretowani zostali tam na przykład mieszkańcy Sewilli. Należy dodać, że jej obserwacje, co jest nie bez znaczenia, dokonane zostały w późnych czasach dyktatury frankistowskiej:

> Większość mężczyzn to wysocy bruneci, ubrani uroczyście, bez śladu dezynwoltury, którą odznaczają się Anglosasi na co dzień: ciemne garnitury, czarne trzewiki, taki pan mógłby wracać z konferencji u ministra czy z kondolencyjnej wizyty, ale pewnie wraca zza lady sklepowej albo zza biurka w kantorze i podąża na obiad do mieszkania w zaśmieconym podwórzu. Czarno ubrane kobiety natomiast, w czarnych jedwabnych pończochach i czarnych mantylach albo czarnych gazowych chusteczkach na głowie – to typ przeszłości, jeszcze dość powszechny, ale tylko wśród starych. Młode są pstre, najchętniej czerwono-niebieskie, często w zamszowych kurtkach, z twarzami piękniejszymi niż gdziekolwiek na świecie, za to krótkonogie, szerokobiodre, granitowe: typ wiejski[1].

Na podstawie powyższego fragmentu łatwo dojść do wniosku, że zaprezentowanie fenotypu obcokrajowca odbyło się niejako *explicite*, choć na ogół Kuncewiczowa dokonywała podobnego rozpoznania raczej *implicite*. Najwięcej w jej utworach znajdziemy opinii na temat Rosjan oraz Niemców (i Austriaków), rzadziej Anglików (jak w wydanej w 1967 roku powieści *Tristan 46*), Francuzów, Hiszpanów, Żydów czy przedstawicieli innych narodów.

1. *Cudzoziemka* (1935), czyli Rosjanie i Niemcy, a także Polacy

Róża Żabczyńska, protagonistka powieści, usiłowała wyrugować Rosjan i wszelkie przejawy rosyjskości ze swej świadomości. Prawie wcale nie odnosiła się do

1 M. Kuncewiczowa, *Don Kichote i niańki*, Warszawa 1979, s. 76.

tej kwestii. Czytelnik dowiaduje się jedynie, że przez całe życie na próżno próbowała wyzbyć się „kacapskiego akcentu". Jej wspomnienia z lat spędzonych w położonym nad Morzem Azowskim mieście Taganrog nie ulegają mitologizacji i idealizacji. Do okresu swej młodości bohaterka podchodziła bez sentymentu:

> Kiedy świeciło słońce, kiedy w taganrogskim parku grzmiała muzyka, kiedy siostra mamy, wesoła Jula, śmiała się do oficerów albo konie gwardzistów parskały, albo w stepie kwitły drobno różowe tulipany, albo dziad Zwardecki o zmierzchu wstawał nagle od karcianego stolika, wytrząsał popiół z fajki, podchodził do okna, za którym w dali majaczyły zielone kopułki soboru na tle sinej wstęgi Azowskiego Morza, chrząkał, milczał, stroszył wąsy, wreszcie schrypniętym głosem zaczynał śpiewać: „Jeszcze Polska nie zginęła"[...][2].

Zarówno Róża, jak i inne osoby z jej otoczenia kultywujące w kręgu rodzinnym tradycję polską, robiły na obczyźnie wszystko, by nie czerpać żadnych inspiracji z bogatego rezerwuaru kultury rosyjskiej. Bohaterka grywała niekiedy utwory nawiązujące do folkloru kozackiego i innych miejscowych realiów, co raczej wskazywałoby na zainteresowanie Ukrainą. W powieści pojawiają się też drobne wątki dotyczące ościennych nacji, na przykład wówczas, gdy Róża wyśpiewywała pieśń-kołysankę o „złym Czeczeńcu"[3]. Akurat ta okoliczność wskazuje na to, że prawdopodobnie bohaterka nie była wolna od negatywnych skojarzeń dotyczących właśnie tej grupy etnicznej. Wynikało to zresztą z doświadczeń związanych z faktem, że jej babka wraz z innymi członkami rodziny za udział w powstaniu listopadowym była represjonowana przez władze carskie. Zesłano ją na Kaukaz, gdzie „wodę z Tereku na koromysłach nosiła..."[4].

2 Taż, *Cudzoziemka*, Warszawa 1980, s. 10–11.

3 Tamże, s. 76–77. W powieści zacytowana została w uproszczonej transkrypcji na język polski druga zwrotka tego utworu, którego autorem jest niewymieniony w tekście M. Lermontow. Wiersz nosi tytuł *Kołysanka kozacka*. Współcześnie na język polski przełożyła go m.in. Słowenka Sara Hočevar Mucić. Odnośny fragment w jej interpretacji brzmi: „Po kamieniach Terek płynie – / Fali mętnych znój; / Gniewny Czeczen rzekę minie, / Kindżał ostrzy swój; / Lecz twój ojciec, wojak godny, / Z wroga tylko drwi: / Śpij, malutki, bądź spokojny, / Luli luli li". Cytat za: tinyurl.com/bp57-sup-1 [dostęp: 5.04.2022].

Co ciekawe, w przekładzie, którego dokonał L. Podhorski-Okołów, słowo „Czeczen(iec)" w ogóle nie występuje i zostało zastąpione wyrażeniem „wróg": „Płynie Terek w bystrym biegu, / Z szumem mętnych fal; / Wróg zaczaił się na brzegu, / Ostrzy swoją stal". Cyt. za: M. Lermontow, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1980, s. 151.

4 M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*..., s. 20.

Użyty w powieściowym tekście incydentalnie język rosyjski stanowi najczęściej jedynie pretekst do zasygnalizowania jakiejś negatywnej konotacji z tą mową. Taką rolę pełnią na przykład słowa „mierzawka" [paskuda][5], „czernoraboczaja" [wyrobnica][6], „mużyczka" [chłopka][7]. Za medium służące ludziom kulturalnym do porozumiewania się uchodziły w owym czasie języki niemiecki i francuski. Toteż z tych właśnie kręgów językowych wywodzą się liczne cytaty z literatury pięknej oraz obficie usiane idiomy. Kuncewiczowa nadmienia nawet, że: „Rodzeństwo Bądscy w chwilach wielkiej poufności mówili do siebie po niemiecku. Dlatego, że i polska, i francuska mowa były zbyt wytarte, zbyt zgrubiałe w użyciu, by wyrażać wyjątkowe, na wpół uświadomione uczucia"[8].

Rosjan traktowała Róża z wyniosłością i zakorzenionym w niej głęboko przekonaniem o własnej wyższości, co musiało być efektem odreagowania za doznane z ich strony szykany i niegodziwości:

> Ile razy udało się Róży osiągnąć rozpacz czy upokorzenie Rosjanina, że gospodin połkownik czy statskij sowietnik [radca], czy chociażby niefortunny, z miłości ogłupiały praporszczyk [chorąży] – jąkał się, bladł, jak zbawienia duszy wyglądał dobrego słowa – odtrącała z radością: poszedł won, Mochu. Pocierp za tę twoją siostrzyczkę-kursistkę, kotkę bezwstydną, Moskiewkę, co podłymi sposobami zgubiła Michała[9].

Z kolei mocno przez nią wyidealizowany wizerunek Polaków doznał uszczerbku już w chwili powrotu jej rodziny do kraju, co w dużej mierze przypominało zetknięcie się wygnańców polskich z rzeczywistością odrodzonej w roku 1918 Polski, tak skądinąd sugestywnie przedstawione przez Żeromskiego w *Przedwiośniu*.

Owo bolesne w skutkach zderzenie z realiami zastanymi w Polsce Kuncewiczowa przedstawiła w następujący sposób:

5 Tamże, s. 11.

6 Tamże, s. 23.

7 Tamże, s. 34.

8 Tamże, s. 12–13.

9 Tamże, s. 18. Tłumaczenia w nawiasach kwadratowych pochodzą z przypisów do powieści M. Kuncewiczowej lub zostały wykonane przez autora artykułu.

> No, i Polska nareszcie. Oczy mało nie wyskoczą z głowy, serce z piersi – przygotowywałam się na cud. Tymczasem za Białymstokiem chałupy takie same, sosny, owszem, ładne, choć smutne. Wreszcie pokazali się inni ludzie... Wsiada grubas w pudermantlu. Wąsy jak wiechy, czapa na bakier, wzrok groźny... ciotka mało nie skręci się z zachwytu. Szepce: „Regarde, c'est le vrai type d'un noble polonais. Quel nez aquilin , quelle lignit et quel sentiment" [Popatrz, to prawdziwy typ polskiego szlachcica. Jaki nos orli, jaka godność i jaki sentyment][10].

Już wkrótce domniemany szlachcic miał zdekonspirować się jako pospolity gbur, nieokazujący po wejściu do przedziału szacunku kobietom. Co więcej, grubianin zrzucił należący do nich bagaż na podłogę, skutkiem czego bezpowrotnemu zniszczeniu uległ drogocenny przedmiot należący do Róży: „[...] na progu Polski lusterko to moje, męczeńską pamiątkę, *le vrai type polonais* [prawdziwie polski typ] rozbił w drzazgi..."[11].

W opisie powrotu z Rosji do Warszawy doszedł też do głosu negatywny stosunek Róży i jej ciotki Luizy do warunków życia na wschodzie:

> Taka podróż wtenczas – tydzień blisko. Trzecia klasa, twardo, kupcy dziegciem śmierdzą, wszędzie siemieczki [pestki] i czajniki z gorącą wodą. Luiza nos watką perfumowaną zatyka i karmelki miętowe ssie. Każdego potrąca, nie odpowiada, jęczy tylko: Ces sales Brutus, ces katzapes" [Te brudne gbury, te kacapy]. W Kursku na stacji nocą słowiki śpiewały. Wychylam się i słucham... Odciąga mnie od okna: „Jakie słowiki? Gawrony! Tu vas entendre, les rossignols de Łazienki [Usłyszysz słowiki w Łazienkach]"[12].

Co chyba najbardziej może zaskakiwać w *Cudzoziemce*, to złożony stosunek Róży do Niemców, których darzyła jawną antypatią. Niechęć do tej nacji zamanifestowała przede wszystkim podczas wizyty w Królewcu u renomowanego lekarza o nazwisku Gerhardt:

> Niemców nienawidzę, doktorów nienawidzę [...]. U doktora w poczekalni siedzą dwie paniulki. Niemkinie, w takich [...] kastorowych kapelusikach na czubku głowy, i młokos w mundurze. Pism cała sterta na stoliku, biorę ja szkła... chcę czytać... same niemieckie.

10 Tamże, s. 169.

11 Tamże, s. 169–170.

12 Tamże, s. 168.

> Gotyku cierpieć nie mogę; wzięłam, popchnęłam binoklami, smyrg! Na ziemie te piśmidła. Fircyk w mundurze biegnie i podnosi… We mnie krew zagotowała się; spojrzałam na niego, jak na glistę, mówię: Danke, ich lese keine deutschen Zeitungen [Dziękuję, nie czytam niemieckich gazet][13].

Po przekroczeniu progu gabinetu przez przybyłą z Warszawy pacjentkę lekarz, określony jako „przysadkowaty Prusak"[14], przystąpił do przeprowadzenia wywiadu medycznego. Ten moment Róża uznała za stosowną okazję, aby wyrzucić z siebie wiele nieprzyjemnych słów świadczących o tkwiących w niej uprzedzeniach do narodowości doktora. Działo się to w opozycji do jej niewzruszonego przekonania o własnej przewadze moralnej i duchowej:

> Moi przodkowie męczyli się dla ojczyzny, ja także nie traciłam czasu na głupstwa… I mój syn pierworodny teraz dla Polski odrodzonej pracuje. Wykształciłam go tak, że mogę być dumna z niego. Pan go zapewne zna, pan go widuje, jeździ wielką taką limuzyną… Tak, panie; może pan być pewien, że póki on tu jest, żadne szacherki pruskie na Mazurach nie ujdą na sucho, o nie"[15].

Niemiec, niezrażony takim *dictum* pacjentki, kontynuował jednak swoje rutynowe czynności, na koniec zaś postawił diagnozę, która przyniosła Róży tak upragniony spokój ducha. Słowa Gerhardta okazały się bowiem ukojeniem trapiących ją przez całe życie lęków, najróżniejszych fobii i uprzedzeń. W słowach skierowanych do córki Róża tak ujmowała wyjątkowość psychologicznej terapii niemieckiego specjalisty:

> Tak, zbliżam się, Marciu, do najważniejszej rzeczy… Przez kogo? Dzięki i komu mogę dziś odpuścić winowajcom i prosić, żeby mnie odpuszczono? Dzięki – niemu. Dzięki – Gerhardtowi. Uroczymi słowami odezwał się ten Niemiec w Królewcu! Przed nim stała zła, śmieszna, stara kobieta, której nie danym było przeżyć swego życia: prawda… Ale mnie, kiedy posłyszałam te słowa, wydało się Marciu, że tak nie jest! Że to Róża rozkwitająca[16].

13 Tamże, s. 165–166.

14 Tamże, s. 166.

15 Tamże, s. 166.

16 Tamże, s. 171.

Następnie z nieskrywaną satysfakcją dodawała:

> […] **on jeden nie zląkł się mnie**. On jeden nie słuchał słów moich, tylko serca posłuchał. On jeden dzieciństwo w starym moim sercu zobaczył. Nie perswadował nic, nie walczył ze mną, nie obrażał się i nie pochlebiał: głupie ręce skrępował, językowi złemu kazał milczeć – serca słuchał i męczarnię jego zrozumiał[17].

Nie wiadomo, na ile postawa doktora Gerhardta wpłynęłaby na uogólnione postrzeganie Niemców przez Różę w późniejszym okresie, kiedy to tego rodzaju pozytywna opinia częstokroć doznawała głębokiej erozji i przeradzała się w uzasadnioną idiosynkrazję. W każdym razie, jedno zdaje się pewne: mimo deklarowanej przez Polkę antypatii do Niemca odmienna przynależność narodowa nie stanowiła dla obydwojga przeszkody we wzajemnym traktowaniu się na płaszczyźnie pozbawionej podległości na tle narodowościowym.

2. *Klucze* (1943, 1948) *i Fantomy* (1971), czyli tylko Niemcy

Refleksje na temat niemieckości i Niemców, a częściowo także Austriaków, zawarte w prozie zatytułowanej *Fantomy*, związane są z podróżami autorki do RFN i Austrii. Jednak opinie na tematy niemieckie spotkać można także w innych utworach. W tomie *Klucze*, odwołującym się do doświadczeń Kuncewiczowej z okresu poprzedzającego wybuch drugiej wojny światowej, Niemcy występują jako agresorzy, nieliczący się ze stanowiskiem innych narodów i państw.

> Latem 1937 roku, zwiedzając wystawę paryską, chodziłam w tłumie międzynarodowych inteligentów, którzy śmieli się z pawilonów Niemiec i Rosji.
>
> – Jakież to zabawne – mówili – że Sowiety wystąpiły w tym samym stylu „kolossal" co autorzy paktu antykominternowskiego! Widocznie jednak te dwa „kolosy" mają ze sobą coś wspólnego.
>
> – Oba są jednakowo tandetne – odpowiadano. – Tanki Hitlera, podobnie jak traktory Stalina, nie znoszą, by ich używano[18].

17 Tamże, s. 171–172.

18 Taż, *Klucze*, Warszawa 1959, s. 9.

Jak bardzo opinia ta była daleka od prawdy, wiedzieli nieliczni, w tym obecny również na paryskim kongresie PEN-Clubów Ernst Toller – niemiecki pisarz żydowskiego pochodzenia. Kasandrycznych ostrzeżeń zdesperowanego Tollera nikt z obecnych tam intelektualistów nie traktował poważnie, a on sam, przygnębiony niekorzystnym w jego odczuciu rozwojem wydarzeń politycznych, wkrótce miał odebrać sobie życie.

W dalszych partiach powieści Kuncewiczowa snuła refleksje na temat polskiej wojny obronnej we wrześniu 1939 roku, oddając atmosferę tromtadracji, początkowego braku poczucia realnego zagrożenia i przekonania o szansach na odparcie wroga. Wraz z rozpowszechnianiem wiadomości o działaniach wojennych prowadzonych przez Trzecią Rzeszę w *Kluczach* coraz bardziej daje o sobie znać ton oskarżycielski, skierowany przeciwko niemieckim agresorom. Autorka obficie przytacza przykłady zbrodniczości SS i Gestapo: raz był to opis epizodu, w którym młody esesman zmusił Żydówkę schwytaną podczas łapanki na warszawskiej ulicy do posprzątania mu mieszkania, innym razem chodziło o heroiczną postawę księdza z wioski na Kujawach, który przeciwstawił się nakazanemu przez okupantów usunięciu figury Chrystusa frasobliwego, za co musiał zapłacić aresztowaniem[19].

Zaskakiwać mógł natomiast zawarty w książce opis koncertu z muzyką Ryszarda Wagnera, odbywającego się w bombardowanym właśnie przez lotnictwo Luftwaffe Londynie. Jego uczestnicy, w tym grupa Polaków, rozkoszowali się twórczymi dokonaniami tego na wskroś niemieckiego, ale i *sui generis* pangermańskiego zarazem kompozytora, oddzielając w ten sposób świat ducha od aktualnych wydarzeń:

> Na koncercie wagnerowskim w Queens Hallu widziałam dużo wojskowych. Niektórzy, spóźnieni, wchodzili na palcach i stawali, wsparłszy głowy o kolumny, pod czarem dziewiczego głosu Elzy. Jej śpiew był księżycowy, hipnotyczny. Jeśli ktoś zamknął oczy, mógł przebywać w świętym lesie germańskim, przez który „Liebe" cwałuje na czele Walkirii do swego nieba, zbryzganego krwią.
>
> Śpiewaczka śpiewała po niemiecku. Angielscy żołnierze, oficerowie R.A.F.-u, dziewczyny w mundurach – wyciągali szyje ku temu kuszeniu z Walhalli. Widać było, że myśląc o „Hunach", nie myśleli nigdy o Wagnerze. Lubili tę muzykę, ten język, jak lubi się skwir

[19] Tamże, s. 118–119.

> jastrzębi. Ogień, który spadał na Londyn, nie kojarzył się w ich wyobraźni ze złością Wotana, a patos wagnerowski ze mowami Hitlera[20].

Uzmysłowienie sobie faktu, że operowa diwa wykonywała swą partie w języku oryginału, nie jest bez znaczenia. Po pierwsze dlatego, że niechęć do niemieckiego najeźdźcy mogła równie dobrze przełożyć się na uprzedzenie do jego języka, co jednak w tym przypadku nie nastąpiło. Po wtóre, Kuncewiczowa wiązała zainteresowanie danym krajem z obligatoryjną znajomością dominującego w nim języka. Stąd też posługiwała się płynną angielszczyzną i francuszczyzną, usiłowała również poznać podstawy języka hiszpańskiego. Co do języka niemieckiego, jego dobrą znajomość wyniosła jeszcze z czasów dzieciństwa, kiedy pozostawała pod wszechmocnym władaniem nauczycielki, rodowitej Niemki. Tak po latach wspominała swoje niełatwe kontakty z mową Goethego:

> Niemiecki język wraca do mnie z trudem tym większym, że płocka mistrzyni, Helene Goertz, zaszczepiła mi niewzruszone poczucie gramatyki. Zanim więc otworzę usta do rozmowy z pensjonatową Frau Doktor, muszę przestawić polską myśl na germański szyk wyrazów. […].
>
> W 1939 roku uciekłam z Polski w trzech czwartych zajętej już przez Niemców, nie usłyszawszy ani jednego niemieckiego słowa – rozkazy i przekleństwa nie zdążyły mnie dogonić. Dopiero na wiosnę 1940 w Paryżu, na zebraniu francuskiego Pen Clubu odezwała się do mnie jakaś kobieta mową Goethego i Schillera i zrobiło mi się ciemno w oczach. Ta pani ogromnie się zmieszała. „Mais Madame, Madame [Ależ proszę pani] – przeszła na kulawy francuski – ja jestem żoną Franza Werfla, myśmy także uciekli…". Widocznie jeszcze się trzęsłam, bo zaczęła mnie przepraszać: „Proszę się nie gniewać, wiem, że pani jest Polką, właśnie dlatego chciałam…". Skończyło się na polsko-niemieckich łzach, ale od tamtej pory język niemiecki leżał sparaliżowany na dnie moich lingwistycznych umiejętności. Dobiła go angielszczyzna. Odkąd sobie przyswoiłam brytyjską formę wyrazów o germańskim korzeniu, ten korzeń dla mnie usechł i zawadzał[21].

Później Kuncewiczowa przedstawiła żmudny opis powrotu do czynnego używania niemczyzny, co miało związek z jej pobytami na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w szwajcarskim Rapperswilu, w Monachium, a także w Wiedniu

20 Tamże, s. 193–194.

21 Taż, *Fantomy*, Warszawa 1975, s. 224.

i położonym opodal austriackiej stolicy Baden. Próba przeniknięcia struktury języka niemieckiego nie ograniczała się wtedy jednak do komunikacji werbalnej z jego rodzimymi użytkownikami, lecz polegała także na lekturze utworów w tym języku. Pisarka dała przy tym wyraz swego znawstwa klasycznego piśmiennictwa niemieckiego, nawiązując np. do Schillerowskiej ballady *Pierścień Polikratesa* (*Der Ring des Polikrates*), odwoływała się również do współczesnej twórczości wywodzącej się z krajów niemieckojęzycznych, w tym do wspomnianego już Franza Werfla, autora słynnej *Pieśni Bernadetty*. Ważnym poetą i dramaturgiem był dla niej również Frank Wedekind. By reaktywować swą niemczyznę, autorka zdecydowała się nawet przeczytać w wersji niemieckojęzycznej niewymieniony z tytułu utwór Hamsuna. W tym kontekście zaskakuje to, że Kuncewiczowa nabyła podczas pobytu w Austrii egzemplarz powieści *Kot i mysz* Güntera Grassa i... od razu zachwyciła się tym uważanym przez wielu za szczególnie kontrowersyjny utworem:

> Książeczka okazała się rewelacją. Gdańszczanin wyraźnie przyswoił sobie niektóre nałogi Polaków. Nieszczęsny Mahlke, Hitlerjunge, syn polskiego kolejarza odznaczony Żelaznym Krzyżem, przechowujący we wraku podwodnym ryngraf z Częstochowską i portret Piłsudskiego, przemówił do mnie nową prozą, pełną obsceniów, storturowaną, aluzyjną, krzyczącą o czystość i zbawienie[22].

Warto przypomnieć, że powyższe słowa dotyczące pisarza budzącego rozliczne spory nie tylko w Polsce wypowiadała kobieta podówczas już ponad siedemdziesięcioletnia i o ustalonej renomie w świecie literackim. Kuncewiczowa nie zasklepiała się więc w obiegowych sądach i stereotypach, lecz starała się samodzielnie reagować na nowinki literackie.

Latem roku 1969 pisarka przebywała w Wiedniu, gdzie między innymi zwiedzała pałac Hofburg i zorganizowaną w jego wnętrzach wystawę z okazji stulecia istnienia Opery Wiedeńskiej. Miała wówczas okazję podziwiać strój, w którym Jan Kiepura występował niegdyś w spektaklu operowym *Das Wunder von Heliane*, do którego muzykę skomponował Austriak Erich Wolfgang Korngold. Najważniejszą postacią na tej wystawie była śpiewaczka z przełomu XIX i XX wieku, Anna Bahr-Mildenburg, znana z występów w repertuarze Wagnerowskim, głównie zaś z roli Izoldy. Kuncewiczowa miała więc okazję podziwiać

22 Tamże, s. 225.

pamiątki po artystce, ocierające się niekiedy o kicz, będący nieodłączną cechą akademizmu. W swoistym sanktuarium czczącym pamięć po operowej diwie znajdowała się pośmiertna maska Wagnera, przekazana tej artystce przez córkę Franciszka Liszta. Kuncewiczowa tak skomentowała wrażenia towarzyszące jej podczas zwiedzenia tego prawdziwego panoptikum, przypominającego nieco petersburską *Kunstkamerę*: „Czego nie oczyściła opera – oczyściła śmierć"[23]. Anna Bahr-Mildenburg musiała zrobić na Kuncewiczowej duże wrażenie, pisarka żałowała bowiem, iż nie dane jej było słyszeć o śpiewaczce wcześniej.

Wiosną 1970 roku Kuncewiczowa po raz kolejny odwiedziła austriacką stolicę. Wspominanie tego pobytu zaczęła jednak od ubolewania:

> Jakże mało znam Wiedeń. Zaczęłam tu bywać późno i na krótko, przejazdem do Włoch. Raz byliśmy z Jerzym na *Lohengrinie* z Jeritzą, raz na *Księżniczce czardasza* w „An der Wien". […] Jedyne wspomnienie „prywatne": słotny dzień w latach trzydziestych, pogoń na Karlsplatzu za taksówką, jazda w rozbryzgach błota na Pocztę Główną, ogon przed okienkiem poste restante i dreszcz przy dotknięciu koperty, którą zaspany urzędnik rzucił mi na ręce. Długo stałam w sieni, potrącana przez przechodniów, czytałam bez końca to samo zdanie. Pięć minut absolutnego szczęścia. O Kahlenbergu nie było mowy. Po tamtym Wiedniu został mi smak szczęścia[24].

Kuncewiczowa nie wtajemniczała czytelników w przyczyny odczuwania przed laty radości, tym razem postanowiła natomiast nadrobić poprzednie zaniechania i w towarzystwie wiedeńskich znajomych wybrała się na górujące nad miastem wzniesienie Kahlenberg. Ten pomnik narodowej chwały Polaków, opromieniony zwycięstwem Sobieskiego, mocno ją rozczarował:

> W ubogim kościółku ubogi fresk Rosena plus kopia Muttergottes von Tschenstochau nad zamczystą skarboną, pustą, bo wrzucane szylingi budzą echo. Ksiądz w wyświechtanej kurteczce, szepce „Bóg zapłać", trochę lilii, trochę modlitw, trochę smutnych panów i nadwiślańskich pań z ceremonialną wizytą. Zapalam świeczkę, wychodzę w ten brzoskwiniowy zachód, który tyle bitew oświetlał. Miraż gaśnie. I Kahlenberg[25].

23 Tamże, s. 94.

24 Tamże, s. 216–217.

25 Tamże, s. 217.

Autorka aż nadto dobrze zdawała sobie sprawę, że bezkrytyczna wiara w strategiczny geniusz króla Jana III Sobieskiego, przechowywana w pamięci głównie Polaków, służyła systematycznemu zaleczaniu narodowych ran, jakie pojawiły się na korpusie Ojczyzny po wiktorii wiedeńskiej.

Mimo widocznego rozczarowania wzgórzem Kahlenberg Kuncewiczowa z entuzjazmem opiewała uroki zarówno Wiednia, jak i samej Austrii, której otwartość przeciwstawiła zasklepionej w alpejskim otoczeniu Szwajcarii:

> Jej neutralność jest cnotą z musu, w dodatku nieprawdziwą, bo faworyzuje się tam współczesność na niekorzyść przyszłości, którą zarezerwowano dla turystów, zamknięto w muzeach i makietowych widoczkach. Tymczasem Wiedeń, łatwo dostępny przez szerokie doliny, otwarty na wszystkie przemarsze ze Wschodu na Zachód i z powrotem, wydaje się neutralny z natury swoich mieszkańców, indolentny starzec w mieszanej rodzinie, wyrozumiały na różnojęzycznych wnuków[26].

Te pochlebne wypowiedzi na temat Austrii, poparte zachwytem nad dworskimi manierami elity wiedeńskiej, dowodzą, że Kuncewiczowa pozostawała pod silnym wpływem schematycznego myślenia o wyłącznej winie Niemiec za rozpętanie drugiej wojny światowej. Pisarka zapominała, że utrzymanie takiego przekonania okazywało się bardziej nawet wymuszone niż w przypadku Szwajcarii. Podobne zresztą stanowisko bardzo długo utrzymywali nie tylko Austriaków, upowszechnione było ono także wśród cudzoziemców. Dopiero demaskatorska twórczość Thomasa Bernharda, w pierwszej kolejności jego sztuka *Plac bohaterów* (*Heldenplatz*), poza tym niektóre prace polskiej autorki i malarki Ewy Kuryluk, a ostatnio austriackiego pisarza i dziennikarza Martina Pollacka, uświadomiły opinii publicznej rzeczywisty stosunek zależności zachodzący pomiędzy hitlerowskimi Niemcami a Republiką Austriacką pod koniec lat trzydziestych i później. Kuncewiczowa nie mogła natomiast uwolnić się od stereotypowego postrzegania Wiednia, obrazu typowego dla epoki cesarsko-królewskiej monarchii. Sielankowy konterfekt tamtych czasów najlepiej odzwierciedlał opis słynnego kurortu położonego opodal austriackiej stolicy:

> Baden pod Wiedniem posiada termy siarczane pomocne na reumatyzm. Mieszkamy w pobliżu rosarium. Chodzę tam odpoczywać po kąpieli [...]. Siedzę i patrzę, i nie wierzę

26 Tamże, s. 221.

> oczom. Ten ciemno ubrany pan w kamizelce, w panamie, żwawo wyrzucający przed siebie laskę z kościaną gałką, czyżby to był mój ojciec? Ta pani w jedwabnym kostiumie lila ze spódnicą po kostki, pani, której profil podobny do kamei, ocieniony woalką, wyraża decyzję zachowania godności nawet gdyby z fontanny wyskoczył diabeł i zagrał na nosie, czyżby to była mama? Mrugam, oni przechodzą, zbliża się inna para, tak samo niedzisiejsza. Rosengarten przetrwał[27].

Autorka *Fantomów* pragnęła wierzyć, że w Baden czas przystanął, aczkolwiek doskonale zdawała sobie sprawę z tego, że obserwowani przez nią kuracjusze to nie fantomy z dawno minionych czasów, lecz realne postaci *hic et nunc*. Uleganie mirażom habsburskiego świata stanowiło przedmiot zainteresowania całego nurtu literatury niemiecko-, włosko- i polskojęzycznej. Dlatego też próba lansowania obrazu Austrii jako państwa ponoszącego współodpowiedzialność za Holocaust i zbrodnie wojenne nosi tak często znamiona zamachu na piękny mit, jakim był okres *fin de siècle'u* nad Dunajem. Warto przy tym pamiętać, że nawet nieślubny syn Gustava Klimta, malarza uchodzącego za ikonę tamtej epoki, który po ojcu odziedziczył imię, a po matce nazwisko Ucicky, jako reżyser współtworzył produkcje na potrzeby propagandy spod znaku swastyki (m.in. film *Heimkehr* z roku 1941)[28].

Niechętny stosunek do Niemiec widoczny był u Kuncewiczowej już bardzo wcześnie, kiedy przebywała ona w tym kraju wraz z późniejszym konsulem Aleksandrem Szczepańskim (1882–1937), ojcem Jana Józefa, zwanym przez siostrę pieszczotliwie Olesiem. Okres ten pisarka wspominała następująco: „Dzieckiem chodziłam po Berlinie i po Monachium, jak Piętaszek po bezludnej wyspie, uwiązana do Robinsona – Olesia. Niemcy istnieli w charakterze fauny, w zasadzie groźnej, chwilowo oswojonej, jak tygrysy i niedźwiedzie w ZOO, których nie należało drażnić, ale można było karmić – grzecznością"[29]. Niemcy przeciwstawiała Kuncewiczowa Francji, krajowi Polsce przychylnemu, sprzyjającemu zwłaszcza jej aspiracjom wolnościowym. Na państwo niemieckie patrzyła zaś głównie jako na spadkobiercę dawnych Prus, będących krajem inicjującym

27 Tamże, s. 223.

28 Zdjęcia do tego filmu kręcone były w miejscowości Chorzele na Kurpiach: tinyurl.com/bp57-sup-2 [dostęp: 7.04.2022].

29 Taż, *Fantomy...*, s. 116.

i aktywnie uczestniczącym w rozbiorach Polski. Oczywiście niechęć do Niemiec wzmogła się po doświadczeniach drugiej wojny światowej. Stąd też po obejrzeniu filmu *Westerplatte* podczas rejsu transatlantykiem „Stefan Batory" Kuncewiczowa z żalem i bezsilnością przyzywała postać swej dawnej guwernantki: „Helene Goertz, o Helene Goertz, dlaczego musiałaś być Niemką?!"[30].

Do Monachium Kuncewiczowa przyjechała ponownie razem z mężem Jerzym, aby odwiedzić mieszkającego tam przyjaciela. Ten, po utracie słuchu w wyniku katowania w obozie koncentracyjnym, zamieszkał w mieście na stałe, korzystając z odszkodowania należnego mu jako inwalidzie wojennemu. Jego opinia o Niemczech nie była bynajmniej przyjazna: „Podług niego w Niemczech kobiety są brzydkie, kuchnia trująca, architektura jest karykaturą pięknych wzorów greckich i francuskich. Tylko szwarcwaldzkie zegary z kukułką zasługują na przeżycie"[31]. Wobec tak krytycznego stosunku do wszystkiego, co niemieckie, Kuncewiczowa zachowywała rezerwę:

> Natomiast ja patrzę na Zugspitze z podziwem dla góry, która kiedyś obudziła alpinistyczne pasje u Olesia i u tysięcy dawno pogrzebanych Olesiów, a teraz błyszczy w słońcu, kusząc nowe tysiące. „Wie heißt du? [Jak się nazywasz?]" – pytał mego brata studenta chłop bawarski-przewodnik. „Szczepański". „Zu schwer. Dein Vorname? [Za trudne. A jak masz na imię?]" „Aleksander". „Zu schwer. Ich werde dich ja Joseph nennen [Za trudne. Będę cię nazywał Józef]". Chodzili razem na różne szczyty i zawsze dopisywała pogoda. „Dein Josephglück [Na twoje szczęście, Józef]" – zawyrokował przewodnik[32].

Pisarka odnosiła się do niemieckiego pejzażu ze sporą dozą sympatii. Niekłamaną przyjemność sprawiało jej odnawianie znajomości z bawarską metropolią, w której gościła na początku wieku w towarzystwie brata Aleksandra (Olesia). Zdążyła też dostrzec zmiany, jakie nastąpiły w zachowaniu Niemców w okresie ostatniej półtorej dekady:

> Przy pomocy swoich i obcych „wesołych kalek" niemieckie rany się zabliźniły. Po dzisiejszym Monachium chodzę jak po mieście z mapy mojego dzieciństwa, ale piętnaście lat

30 Tamże, s. 53.

31 Tamże, s. 209.

32 Tamże.

> temu, przyjechawszy z Londynu, [...] nie poznawałam śródmieścia, tak było zawalone gruzem i pustką. Z poręki tegoż przyjaciela stanęliśmy w hoteliku naprędce skleconym oszczędnie i funkcjonalnie. W restauracji mówiliśmy głośno po polsku, a im głośniej mówiliśmy, tym niżej kłaniali i ciszej mówili kelnerzy. Dzisiaj w „Deutscher Kaiser" portier wydaje klucz z dumą pruskiego barona[33].

Kuncewiczowa poddawała się urokowi zabytków, galerii, teatrów, piwiarń i kawiarń bawarskiej metropolii. Wiernie, aczkolwiek bez większego zachwytu, udało jej się wiarygodnie odtworzyć atmosferę i wygląd typowej monachijskiej *Bierhalle*. Odwiedzała znane miejsca, takie jak dzielnica artystów Schwabing, słynny park nad Izarą o jakże symptomatycznej dla tego miejsca nazwie Englischer Garten, pałac Nymphenburg oraz kościół Frauenkirche, o którym pisała:

> Frauenkirche z kwadratowymi wieżami, każda nakryta hełmem podobnym do czapki monomacha, masywna, tępa schyłkową sennością średniowiecza, które miało niebawem rozkwitnąć w renesans. Jak w Warszawie, jak w Wiedniu, jak w Gdańsku i Norymberdze w środku pusto, biało – wojna wymiotła kolor razem z witrażami, zdjęła freski, potrzaskała pomniki[34].

Tym samym pisarka zwracała uwagę nie tylko na tragiczną wspólnotę wojennych losów wielu miast polskich i niemieckich, lecz także podkreślała ich przynależność do Europy łacińskiej, wyznaczonej właśnie najlepiej poprzez architekturę miejską. Zwiedzanie Monachium przywodziło jej na myśl jeszcze inne tropy związane z kulturą polską. Przypominała, że na Schwabingu:

> [...] Przybyszewski przesiadywał z swoją Ksantypą, zgorzkniały, znarkotyzowany, i Oleś z lękiem się o nich ocierał. Klimat Przybyszewskiego panuje także w narożnym drugstorze, niby podobnym do paryskiego, a przecież całkiem innym. I tam, i tutaj nie tylko się je, pije, tańczy i pali po amerykańsku, ale kupuje różne amerykańskie bagatele w stoiskach okalających przestrzeń do tańczenia. [...] W surrealistycznych oparach Schwabingu, pośród najnowszych gadgetów i elektrycznego jazzu, dziś jak przedwczoraj, Przybyszewski byłby na miejscu. Ale niepalący, niepijący, monogamiczny[35].

33 Tamże, s. 209–210.

34 Tamże, s. 211–212.

35 Tamże, s. 212–213.

Być może ówczesna fascynacja ekstrawagancką postacią Przybyszewskiego zaowocowała później biograficzną książką o Stachu, bo tak zwracano się niekiedy do autora wydanych w Monachium *Dzieci szatana*, zatytułowaną *Fantasia alla polacca*.

Można odnieść wrażenie, że owej wiosny 1970 roku Kuncewiczowej odpowiadał artystowsko-hipisowski, dziś powiedziano by hipsterski, klimat Schwabingu, przypominający z jednej strony nowojorski Greenwich Village, a z drugiej paryskie dzielnice Montmartre lub Montparnasse. Z tego też tytułu zapewne odżegnywała się wtedy od zainteresowania mocno nadszarpniętą w okresie nazizmu reputacją Wagnera, a żywiej reagowała na współczesne rytmy, rozbrzmiewające na monachijskich ulicach. Inna sprawa, po obejrzeniu w Wiedniu słynnego musicalu *Hair* nie podzieliła entuzjazmu widzów dla tego typu widowiska muzycznego, obce jej było zwłaszcza jego przesłanie ideowe. Po spektaklu z przekąsem zauważyła: „Dzisiejszy ubaw, mimo barwności, golizny, opętanej dynamiki i groteskowych szoków, nie bawi mnie. Hipisi spod znaku Wodnika stroją się, jak dzieci na popis szkolny, w strzępki filozofii, w szaty astrologów i narkotyczne mgły, ale głosząc współżycie, hasają na krawędzi morderstwa"[36]. Tak druzgocąca dla spektaklu egzegeza wynikała albo z niezrozumienia rzeczywistej, głęboko pacyfistycznej wymowy tego musicalu, albo też była ona sprowokowana prawdopodobnie osobliwą formą samego przedstawienia.

Charakterystyczne, że jako turystka Kuncewiczowa w mniejszym stopniu dostrzegała w Monachium ślady pochodzące z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, a intensywniej zwracała się ku wcześniejszej historii tego bawarskiego miasta. Niechlubną kartę w jego dziejach podsumowywała natomiast z właściwym sobie, sardonicznym humorem:

> Wracając z Nymphenburga do centrum, mijam jakiś Siegestor bez kwadrygi, bez lwów, bez skrzydlatego Zwycięstwa – malarz pokojowy „załatwił" starą mitologię Bawarii. Monachium jest teraz siedliskiem amerykańskiego mitu o Wolnej Europie, który głoszą nie – jak dawniej – powstańcy przy pomocy Mesjasza, tylko urzędnicy przy pomocy Radia[37].

36 Tamże, s. 220.

37 Tamże, s. 214.

Rozważania natury bliskiej eschatologii zawarte są w następującym passusie, świadczącym o tym, że zarówno język niemiecki, jak i przenikanie kultury niemieckiej, towarzyszyły pisarce nieprzerwanie. Kuncewiczowa, dokonując kolejnej reminiscencji, przenosi się do roku 1934, kiedy to podczas pobytu na Capri stanęła po raz pierwszy oko w oko ze śmiercią. O swym pobycie w niemieckim szpitalu pisała tak:

> Przypomniała się berlińska żyrafa, a nade wszystko *Wyspa śmierci* Böcklina. „Sterbe ich? [Czy ja umieram?]" wyszeptałam. „Nanu – odpowiedziano – Herr Doktor will kommen, der wird schon sagen [No, przyjdzie pan doktor, to powie]". Przez długie lata potem, doświadczając jakiejś przykrości, szeptałam z emfazą: „Sterbe ich?", na co Jerzy odpowiadał ze śmiechem: „Der Doktor wird schon sagen". Ale coś tam z tego umierania zostało w okresie streptokokowego zatrucia stawów kulałam później i gorączkowałam z melancholią osoby obytej z figurami Totentanzu[38].

Odwoływanie się do kwestii związanych z Niemcami również i w tym przypadku zdeterminowane było przez silne konotacje, tak dobrze znane z obrazu Dürera *Rycerz, śmierć* i *diabeł* oraz wiersza Paula Celana, przypominającego, że „Śmierć jest mistrzem z Niemiec".

Pamiętnikarski styl *Fantomów* wynika z zamysłu autorki, która pragnęła skrupulatnie odnotowywać wiele ważnych wydarzeń z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Do najważniejszych z nich zaliczyła lądowanie na Księżycu oraz udaną transplantację serca, dokonaną w Kapsztadzie przez doktora Christiana Barnaarda. Wśród tych przełomowych dla historii ludzkości wydarzeń ożywa także początek odwilży w relacjach pomiędzy dwoma państwami niemieckimi a Europą Wschodnią. Zwiastunem przemian, zapoczątkowanych wyborem Willego Brandta na kanclerza RFN, było jego spotkanie z ówczesnym premierem NRD, Willim Stophem, czego pod datą 17 marca 1970 roku nie zapomniała odnotować skrupulatna autorka[39]. Podobnie jak faktu, że hipisowska młodzież Paryża, odrzuciwszy rodzimych klasyków, zaczytuje się pismami niemieckiego guru rewolty młodzieżowej, Herberta Marcusego[40].

38 Tamże, s. 133.

39 Tamże, s. 147.

40 Tamże, s. 159.

W kolejnym retrospektywnym fragmencie książki Kuncewiczowa przytaczała zapamiętane spotkanie z Tomaszem Mannem i jego córką Eriką:

> Na pożegnalnej kolacji, którą angielski Pen Club wydał po zawieszeniu broni dla swoich gości z wyzwolonej od Hitlera Europy, siedziałam po prawej ręce Tomasza Manna, obok jego córki Eriki, na pociechę, że nie miałam dokąd wrócić. Pociecha mizerna. Że ten pan z miną radcy handlowego napisał *Czarodziejską górę*? A ta panna, że ma sławnego ojca? Rozmawialiśmy o tym, co na talerzu. Któryż geniusz będzie się spowiadał ze swoich sekretów między zupą a mięsem? Zresztą nigdy nie miałam ciekawości do autorów i do sławy[41].

Tymi słowami Kuncewiczowa wpisała się do rejestru obejmującego ową jakże liczną grupę prozaików polskich XX wieku, która stale pozostawała pod wielkim i przemożnym urokiem nie tylko pisarstwa, ale także osobowości Manna. Spotkanie z autorem *Czarodziejskiej góry* wywołało w niej zarazem ów odruch przesadnej powściągliwości, jaki może towarzyszyć komuś, kto musi intelektualnie ustępować rozmówcy. Nie bez powodu używała więc w odniesieniu do Manna określenia „geniusz", obiektywnie rzecz ujmując, być może zresztą nieco na wyrost, choć z punktu widzenia czysto literackiego niezwykle adekwatnego do rzeczywistych zasług Manna dla piśmiennictwa nie tylko niemieckiego, lecz także światowego.

Stosunek Kuncewiczowej do Niemiec był zatem typowy dla wielu intelektualistów polskich, ulegających wpływom literatury, a w szerszym planie także kultury wywodzącej się z tego kraju. Wszyscy zmuszeni zostali do zrewidowania swoich poglądów na ten temat w obliczu ogromu nieszczęść, jakie z winy hitlerowskich Niemiec spadły na Polskę i Europę po wybuchu wojny. Ale w wielu przypadkach, także tym dotyczącym Kuncewiczowej, nie przerodziło się to w całkowite odrzucenie intelektualnych dokonań sąsiadów zza zachodniej miedzy. Tym samym jej postawa zdawała się być najbliższa stosunkowi Gałczyńskiego, Iwaszkiewicza, Iłłakowiczówny i Andrzejewskiego, a ponadto wielu innych autorów, dalekich od generalizującego potępiana całej nacji niemieckiej. Co więcej, w odniesieniu do Kuncewiczowej, która sporą część życia spędziła na emigracji, daje się zauważyć swoiste zaciekawienie rozwojem wydarzeń w Niemczech, a po części także i w Austrii. Zainteresowanie to wyrażało się z jednej strony

41 Tamże, s. 190–191.

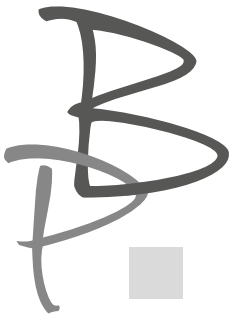
krytycyzmem w stosunku do przedstawicieli mas społeczeństwa, które wyniosło Hitlera do władzy, z drugiej strony odznaczało się nieskrywanym podziwem dla autorów niemieckojęzycznych, z których na plan pierwszy wysuwał się Tomasz Mann, a z młodszych twórców Günter Grass.

Bibliografia

Kuncewiczowa M., *Cudzoziemka*, Warszawa 1980.
Kuncewiczowa M., *Don Kichote i niańki*, Warszawa 1979.
Kuncewiczowa M., *Fantomy*, Warszawa 1975.
Kuncewiczowa M., *Klucze*, Warszawa 1959.
Lermontow M., *Wiersze i poematy*, Warszawa 1980.

Źródła online

https://dlf.uzh.ch/sites/slavicumpress/2021/03/23/kolysanka-kozacka-michail-lermontov--tlum-sara-hocevar-mucic [dostęp: 5.04.2022].
https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22713 [dostęp: 7.04.2022].



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.758
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Urszula Dąbrowska*
Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Widok, Polska /
/ Widok Cultural Education Association, Poland

Podlascy fotografowie z lat 30. i 40. XX wieku. Wyrastanie z prowincji

Podlasie Photographers of the 1930s and 1940s. Growing out of the Province

Abstract: The article focuses on the works of three photographers active in Podlasie in the 1930s and 1940s. For over a decade, the discovered and rescued negatives by Bolesław Augustis from Białystok, Jerzy Kostko from Kleszczel, and Jan Siwicki from Jaczno have been compiled and published by the Cultural Educational Association 'Widok'. They document provincial life just before and after World War II. They are part of contemporary photographic archaeology, which looks at popular (vernacular) photographs through the lens of avant-garde art theories, focusing not so much on their aesthetic qualities as on their context and interpretations. The heterotopias preserved in the photographs, due to the passage of time, restoring them to the public and drawing the attention of critics to their vernacular, have gained a new dimension and universality. Photographers from Podlasie grew out of the provinces and, as a result of the restoration of their works to cultural circulation, moved from the periphery of art to the central mainstream–Augustis as the creator of Poland's largest collection of street photography; Kostko as a portraitist of the small hermetic community that he photographed for more than half a century; and Siwicki as a documentarian of the Catholic-Orthodox rituals of the village

* Urszula Dąbrowska – mgr; prezeska Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej Widok z Białegostoku, skupionego na propagowaniu lokalnego dziedzictwa kulturowego; autorka artykułów popularyzujących lokalną historię publikowanych m.in. w „Karcie", „Polityce", „Dialogu", „Gazecie Wyborczej".

of Jaczno. The article is an attempt to answer the question of whether and to what extent the significance of the provincial background of those photographers is the result of a transformation made by time, and to what extent contemporary reading endows it with new meanings.

Keywords: archival photography, social archives, vernacular photographs, archaeology of photography, rural photographers, Bolesław Augustis, Podlasie, province.

Bolesław Augustis, Jerzy Kostko i Jan Siwicki to fotografowie prowincjonalni w sensie geograficznym – w latach 30. i 40. XX wieku działali poza najważniejszymi miastami, na wschodzie Polski – oraz kulturowym. Zdjęcia, jakie wykonywali, Clement Cheroux, historyk fotografii, nazywa weranuklarnymi, czyli usługowymi. Charakteryzuje je trzema cechami: użytkowe, domowe, „zdecydowanie heterotopiczne", to znaczy pozostające na marginesie, poza głównym obiegiem kultury jako tzw. nieartystyczne[1]. Mimo że stanowią one największy obszar produkcji fotograficznej w ogóle, cieszą się najmniejszym zainteresowaniem wśród badaczy medium. Mowa o zdjęciach z rodzinnych albumów robionych „przy okazji", „dla upamiętnienia chwili" bądź jako notatka służbowa. Nie da się do nich przyłożyć tradycyjnych, „malarskich", XIX-wiecznych kategorii estetycznych odnoszących się do obrazu. Nie na tym też polega ich siła.

Archeologia fotografii / wernakularność

W polu zainteresowania polskich medioznawców zbiory wernakularne pojawiły się – wraz z rozwojem ruchu archiwistyki społecznej – po przełomie 1989 roku. W Polsce koordynuje je Ośrodek KARTA, który zgromadził największe społeczne archiwum w kraju (1500 metrów bieżących dokumentów, dzienników, wspomnień, 6000 nagrań oraz 500 000 fotografii)[2]. Badając dokumenty z różnych regionów, instytucja ta zwróciła uwagę na fotografów-rzemieślników, ich prace traktując jednak przede wszystkim jako źródło wiedzy o czasach minionych, ilustrację, źródło do badań dla różnych dyscyplin: etnografii, socjologii czy historii.

Z tego nurtu wyłoniła się archeologia fotografii i uwypukliła inne aspekty prowincjonalnych zdjęć archiwalnych, ich powtarzalność, typowość, przypadkowość, nieprofesjonalność, uznając nie za słabość, ale za walor. Zastosowała

1 C. Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2014, s. 10–11.

2 https://karta.org.pl/archiwum [dostęp: 12.09.2022].

do ich interpretacji awangardowe teorie sztuki, przyznające status dzieł pracom wykonanym mechanicznie (przez trwające 1/125 sekundy naciśniecie migawki), bez artystycznej woli (np. policyjne portrety czy dokumentacja medyczna), technicznie niedoskonałych (jak wiele nieostrych kadrów jarmarcznych fotografów). Niektóre wyeksponowała jako stworzone przez czas fotograficzne *ready mades*[3].

Susan Sontag zauważa, że historia fotografii to ciągła walka między dwoma tendencjami: prawdomównością, której źródłem jest nauka, a biorącym się ze sztuk pięknych upiększaniem[4]. Archiwiści spod znaku KARTY skupiają się na tym pierwszym, a archeolodzy fotografii na drugim. Ci ostatni postawili w centrum samo zdjęcie – nie jako źródło, ale jako obraz, przedmiot, artefakt. Bardziej interesują ich intencje autora, chemiczne procesy zachodzące na emulsji wraz z upływem czasu, a przede wszystkim współczesny kontekst, nowe odczytania i ich wpływ na zbiorową pamięć[5]. Za swojego patrona wzięli Jerzego Lewczyńskiego, artystę i twórcę koncepcji „archeologii fotografii", której „celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwość poszerzenia oddziaływania warstw kulturowo-twórczych na dzisiejsze"[6].

Lewczyński wykorzystywał zdjęcia znalezione, dosłownie podniesione ze śmietnika. Kierowany *idée fixe* o archiwum totalnym twierdził, że „Ślady, takie odpady ludzkiej obecności świadczą więcej o prawdzie tego czasu, o charakterze epoki"[7].

Zdjęciami wernakularnymi w ujęciu archeologii fotografii zajmuje się też Stowarzyszenie Edukacji Kulturalnej Widok, od 20 lat eksplorując prywatne archiwa na polsko-białoruskim pograniczu[8]. Trzy najciekawsze „odkryte" kolekcje chcę tu przybliżyć, skupiając się na procesie wychodzenia ich autorów z kulturowej prowincjonalności. Prace Augustisa, Kostko i Siwickiego to zdjęcia komercyjne, typowe, użytkowe i niepretendujące do artyzmu. Po latach zostały

3 W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010, s. 176.

4 S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 83.

5 https://faf.org.pl [dostęp: 13.09.2022].

6 J. Lewczyński, *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Września 2005, s. 7.

7 Tamże, s. 11.

8 http://albom.pl [dostęp: 13.09.2022].

docenione nie jako egzemplarze dziwności czy ciekawostka etnograficzna, ale inspiracja. Zaistniała tutaj *relacja symetryczna* między centrum i prowincją (w sensie kulturowym), którą Bożena Witosz, odwołując się do dziedziny semantyki prototypowej, definiuje jako „przenikanie między tymi, z natury rzeczy przecież nierównorzędnymi członami", przynoszące korzyść obu stronom, w odróżnieniu od relacji centralistycznej, czyli kolonizującej oraz emancypacyjnej, gdzie prowincja opanowuje przyczółki w „centrum"[9]. W omawianym wypadku aktywność poznawczą nadal wykazuje centrum, które robi prowincji miejsce w swoim obrębie. Jednak nie na zasadzie egzotorium, ale budulca, który je samo rozwija.

Warunkiem zaistnienia zdjęć wernakularnych w domenie publicznej, przywrócenia do kulturowego nurtu, jest ich odnalezienie. To badaj najbardziej tajemniczy, niewytłumaczalny moment całego procesu i wiele w nim przypadkowości. Zależy od ciekawości i zaangażowania badacza czy artysty, który natyka się na takie zdjęcia i z różnych powodów postanawia je ocalić. Czasami nieznany jest ani autor obrazu, ani okoliczności jego powstania (fotografowie odkryci przez Widok są pod tym względem wyjątkowi). Ten gest wydobycia ze „śmietnika" i wystawienia na pokaz jest kluczowy.

> Dopiero wtedy, gdy fotografia amatorska wykracza z kręgu rodzinnego, w którym powstała można ją uznać za wernakularną – uważa Cheroux. [...] Obrazy użytkowe i domowe stają się ostatecznie **inne** dopiero wtedy, gdy opuszczą domowe środowisko i zaczynają być brane pod uwagę przez artystów i instytucje artystyczne. Wernakularne obrazy stają się **innym** sztuki dopiero w momencie, gdy wchodzą do strefy kultury. Na tym właśnie polega złożoność problemu: fotografia jest wernakularna tylko wtedy, gdy stawia przed sztuką zwierciadło[10].

Historia fotografii zna wiele przykładów takich „wielkich powrotów". Najbardziej dobitnym i słynnym jest Vivian Meyer, nowojorska niania, którą po śmieci odkryto jako wybitną artystkę[11]. Dziś jej albumy sprzedawane są w setkach

9 B. Witosz, *Centrum – prowincja, peryferie, marginesy: wędrówka pojęć w świecie dyskursów, znaczeń i aksjologii*, [w:] *Wędrówka, podróż, migracja: w języku i kulturze*, red. E. Biłas-Pleszak, J. Przyklenk, A. Rejter, K. Sujkowska-Sobisz, Katowice 2018, s. 21.

10 C. Cheroux, dz. cyt., s. 12, 15.

11 tinyurl.com/bp57-dab-1 [dostęp: 13.09.2022].

tysięcy egzemplarzy, a zdjęcia uchodzą za ikoniczne. Nie wiedzielibyśmy też nic o klimatycznych zdjęciach Paryża Eugene Atget'a, gdyby Berenice Abbott nie kupiła jego pośmiertnej spuścizny i nie upowszechniła jej. Podobnie w Polsce, Lewczyński odkrył Feliksa Łukowskiego, chłopa dokumentującego Zamojszczyznę w latach 1940–1949, oraz Wilhelma von Blandowskiego, dziewiętnastowiecznego pioniera fotografii z Gliwic. Andrzej Kramarz przywrócił kulturze Stefanię Gurdową, fotografkę z Dębicy. Nagradzanej książce z jej zdjęciami z lat 20. i 30. nadał znaczący tytuł *Klisze przechowuje się*[12]. Także tylko dzięki temu zainteresowaniu fotograficznymi „odrzutami" Białystok odzyskał Augustisa, Kleszczele Kostko, a Jaczno Siwickiego. Trzej podlascy fotografowie z lat 30. i 40. ubiegłego wieku, których prace zostały odnalezione i opracowane przez Stowarzyszenie Widok, przekroczyli swoją prowincję, dlatego że po latach zostali dostrzeżeni i docenieni.

Bolesław Augustis

Gdyby nie dwóch nastolatków, którzy w 2004 roku znaleźli w starym kredensie w szopie przy ul. Bema tysiące klisz, białostoczanie nie poznaliby zdjęć Bolesława Augustisa. Gdyby nie trafiły one w ręce fotografa Grzegorza Dąbrowskiego, nie zachowałyby się. Gdyby on z kolei nie dotarł do Eugenii Senderackiej, siostry Augustisa, nic byśmy nie wiedzieli o autorze zdjęć.

Z jej relacji wynika, że 20-letni Bolesław przyjechał do Białegostoku w 1932 roku z Nowosybirska. Rodzina prawdopodobnie wywodziła się z zesłańców postyczniowych. Augustis posługuje się Leicą. To wynalazek lekkich aparatów małoobrazkowych sprawia, że fotografia błyskawicznie upowszechnia się do tego stopnia, że mieszkańcy ówczesnych miast narzekają, że za każdym rogiem czai się fotograf, który „jak zgłodniały lew i rozgląda się kogo mógłby pożreć"[13]. Rewirem Augustisa jest Rynek Kościuszki, a głównie ulica Kilińskiego. W 1935 roku otwiera tu zakład „Polonia Film". „Łapie" w obiektyw przechodniów i sprzedaje im odbitki. Poza spacerowiczami fotografuje urzędników, sklepikarzy, lekarzy, kelnerów z pobliskiej Sielanki, budowlańców, cyrkowców, fryzjerów, zagląda do szkół, sklepów i szpitali. Dokumentuje też uroczystości: urodziny, komunie, okolicznościowe imprezy, pogrzeby. Na kadrach pojawiają się manifestacje – robotnicze

12 S. Gurdowa, *Klisze przechowuje się*, Kraków 2008.

13 S. Sontag przywołuje odczucia Samuela Butlera z Londynu: taż, dz. cyt., s. 19.

i nacjonalistyczne. Nie wiadomo, czy fotografuje je na zlecenie, czy z własnego wyboru. Zakład działa cztery lata. W 1940 roku Augustis zostaje aresztowany przez Sowietów i trafia na Syberię. Półtora roku później zaciąga się do Armii Andersa. Po zakończeniu wojny osiedla się w Nowej Zelandii. Do Polski nigdy już nie wróci, zarzuci też fotografię. Umiera w 1995 roku[14].

Po sześciu latach od odkrycia negatywów Stowarzyszenie Widok wydaje pierwszy album zdjęć Augustisa, w 2017 roku drugi, który dostaje się do finałów ważnych, także międzynarodowych konkursów na książkę fotograficzną[15]. Na podstawie zbioru powstają cztery wystawy fotograficzne, pokazywane w Polsce i za granicą w cenionych galeriach (m.in. w Białymstoku, Warszawie, Poznaniu, Berlinie, Mińsku, Trieście). Dzięki staraniom Stowarzyszenia informacje o kolekcji ukazują się w prestiżowych tytułach prasowych, m.in. w „Polityce", „Karcie", „Przekroju", i na popularnych portalach na temat kultury i fotografii. Droga Augustisa do galerii sztuki może stanowić przykład tego, w jaki sposób archiwalne zdjęcia użytkowe, a więc heterotopiczne w dwójnasób, znajdują swoje miejsce w kulturalnych centrach.

Na pewno znaczenie ma też skala zachowanego dorobku. Liczy on ponad 10 tys. klatek małoobrazkowych z lat 1935–1938 i jest największym zbiorem ikonograficznym przedwojennego Białegostoku. Stanowi też najobszerniejszą kolekcję fotografii ulicznej w Polsce. Do tej pory zdigitalizowanych zostało ponad 7 tys. kadrów. Prace wciąż trwają. Zdjęcia są regularnie publikowane na profilu SEK Widok na Facebooku – albom.pl. Każdy post dociera średnio do 30 tys. internautów.

Prześledzenie reakcji i komentarzy daje pogląd, co tak naprawdę interesuje szeroką publiczność. Po pierwsze: miasto, jego szczegóły, zmiany urbanistyczne, detale architektoniczne, szyldy. Po drugie: identyfikacja osób i odtwarzanie ich losów. Na zdjęciach białostoczanie odnajdują rodzinę i znajomych. Dzięki ich publikacji, nieżyjąca już Eugenia Sendercka, siostra Augustisa, po 50 latach spotyka się z przyjaciółką. Andrzej Lechowski, regionalista i wieloletni dyrektor Muzeum Podlaskiego w Białymstoku na zachowanych kadrach odnalazł

14 M. Żmijewska, *Augustis. Nieustanna przygoda*, http://albom.pl/projekty/augustis-2-0/boleslaw-augustis/ [dostęp: 13.09.2022].

15 Książka *Augustis 2.0* (Białystok 2017) zdobyła nominację do tytułu polskiej Fotograficznej Publikacji Roku. Znalazła się też w finale międzynarodowego konkursu PhotoEspana 2019 i w czołówce najważniejszego na świecie festiwalu fotografii dokumentalnej w Arles w 2019 r.

własną rodzinę (m.in. 5-letnią wówczas mamę) oraz bliskich przedwojennego prezydenta Białegostoku Bolesława Szymańskiego. Jednak Augustisową specjalnością okazuje się być moda lat 30., która inspiruje m.in. rekonstruktorów historycznych (np. z Anglii) czy scenografów. „Szyk i elegancja" – to najczęściej powtarzające się komentarze na profilu.

Z ocalałych kadrów wyłania się przedwojenny Białystok, który zachwyca. Niedzielne spacery, pikniki, ogrody, odświętne toalety, strojne kapelusze, odprasowane mundury. „Fotografie zmieniają przeszłość w przedmiot czułego rozmarzenia, zamazując moralne rozróżnienia i rozbrajając oceny historyczne uogólnionym patosem spojrzenia w przeszłość" – napisze Sontag[16]. I trudno się z tym nie zgodzić. Dzisiejsi mieszkańcy miasta przyglądają się temu odbiciu, tej „zliftingowanej" wersji własnej przeszłości z sentymentem i tęsknotą za okresem II RP, z ochotą się z nią utożsamiają. Obrazy te tym mocniej wbijają się w zbiorowe wyobrażenie, że nie ma dla nich alternatywy. Z przedwojennymi zbiorami fotograficznymi, szczególnie z tego regionu, wojna obeszła się bezwzględnie. Tymczasem do współczesnych przemawiają głównie narracje *obrazkowe*[17].

To kolejna przyczyna, sprawiająca, że kolekcja Augustisa działa na dzisiejszych odbiorców. Mimo że jest to tylko fragment większej opowieści o Białymstoku lat 30., na dodatek wyrwany z kontekstu i bez komentarza, to siła fotografii jest tak duża, że przytłacza inne przekazy. Białostockie „ulicówki" uwodzą i pasują do wyidealizowanego obrazu międzywojnia na kresach. Z tego względu, że nie powstały dla celów politycznych czy społecznych, a jedynie zarobkowych, łatwo zapomnieć o tym, jak bardzo zdjęcia bywają kłamliwe. Retuszowanie zaczęło się zaraz po wynalezieniu dagerotypu w 1839 roku. Tutaj mamy do czynienia raczej tylko z *niedowidzeniem fotografii*[18]. I nie chodzi o czynienie Augustisowi wyrzutu, że kierował obiektyw nie tam, gdzie trzeba. Prowadził komercyjną firmę i robił zdjęcia tym, którzy mogli zapłacić za odbitkę. Dlatego nie fotografował biedoty, zaniedbanych ulic i rzeczy brzydkich. Czasami w tle kadru jako bohater drugiego planu pojawia się babina zakutana w chusty, chłopiec w podniszczonym mundurku czy dorożkarz. Jednak te drobne ślady „prawdziwego życia" są

16 S. Sontag, *O fotografii*, s. 70.

17 U. Czartoryska, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej*, „Fotografia" 1964, nr 9, s. 195.

18 W. Nowicki, *Tuż obok*, Wołowiec–Kraków 2018, s. 83.

jak Barthesowskie *punktum*[19], zgrzytają i przykuwają uwagę, przypominają, że każdy kadr jest tylko wycinkiem całości. Komentując teorie Rolanda Barthesa na temat fotografii, Helmut Lethen zauważa: „pojedynczy punkt, szczegół może przebić powierzchnię jak «nakłucie», rozedrzeć ekonomię kodu kulturowego i nagle trafić obserwatora"[20].

Z opracowań historycznych wiemy bowiem, że Białystok w okresie międzywojennym był miastem robotniczym, biednym, stojącym głównie włókiennictwem, w latach 30. w niemal 50% żydowskim. Zdjęcia, które to obrazują, stanowią jednak promil zachowanego zbioru, większość to anonimowe portrety eleganckich spacerowiczów.

Sontag pisze: „Fotografie, które same w sobie nie są w stanie niczego wyjaśniać, stanowią niewyczerpane źródło zachęty do dedukowania, spekulacji i fantazjowania"[21]. „Bez dodatkowych informacji można dzięki fotografii wymyślić świat na nowo" – dodaje Nowicki[22]. Dlatego kolekcja Augustisa, wbrew zamiarom autora, jest dziś mitotwórcza. Patrzymy na udane kompozycyjnie scenki: dziewczyny na drzewie, piknik w Zwierzyńcu, dokazujących sztubaków i niedzielne pary, trudno oprzeć się fantazjowaniu, domyślamy się ich przyszłości. Na tej podstawie wyobrażamy sobie Białystok lat 30., który wpisuje się w mit świetnej II RP, kultywowany np. przez kręgi określające się patriotycznymi.

Jedyną podpórką, jaką Augustis zostawił, jest data wydrapana na niektórych kliszach. I tyle wystarczy, żeby w micie zobaczyć wyrwę, zacząć zauważać nadciągającą katastrofę: zamalowany szyld żydowskiego sklepu na kadrze z 1938 roku, maszerujących nacjonalistów, napis na ścianie „precz z Żydami", nadreprezentację mundurowych. Filip Springer w książce *Augustis 2.0* pisze, że uzbrojeni w wiedzę, „[...] patrzymy na ludzi idących w przyszłość, która jest naszą, straszną przeszłością. [...] Dla nich jest niedziela, środek dnia, słońce, to poczucie, że zaraz będzie obiad, albo kawa i ciasto, potem będzie można poleżeć na trawie. Dla nich to jest zwykły dzień, słońce w zenicie. Dla nas, patrzących na nich, to jest i zawsze będzie zmierzch"[23].

19 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 102.

20 H. Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, przeł. E. Kalinowska, Kraków 2016, s. 94.

21 S. Sontag, dz. cyt., s.101.

22 W. Nowicki, *Tuż obok*, dz. cyt., s. 101.

23 F. Springer, *Augustis 2.0*, Białystok 2017, s. 199.

Ta decydująca różnica perspektyw między beztroskimi białostoczanami ze zdjęć Augustisa a współczesnymi odbiorcami, którzy już wiedzą, co nastąpiło wkrótce potem, sprawia, że trudno wobec tych zdjęć przejść obojętnie, że poruszają nawet bardziej niż w chwili powstania. Przestają być tylko obrazkami z prowincjonalnego miasta we wschodniej Polsce, są jak owo „nakłucie powierzchni".

Springer zdradza, że wolałby nie wiedzieć, jak potoczyły się losy ludzi ze zdjęć. Inaczej Dąbrowski. Kierowany imperatywem archeologa fotografii, chce rzecz zbadać do końca (na tyle, na ile to możliwe). Na okładkę pierwszego albumu Augustisa wybrał zdjęcie wesołej uczennicy stojącej kwietniowego dnia 1936 roku na płotku przed hebrajską szkołą Tarbut. Przez wiele lat była bezimienna. W 2022 roku archiwista dotarł do wywiadu z Leah Gutman (z domu Grochowską, białostoczanką), udostępnionego przez United States Holocaust Memorial Musem w Waszyngtonie. Gutman mówi w nagraniu o przyjaciółce, najszybszej kobiecie Białegostoku lat 30. Sprinterka odnotowana jest też w almanachu polskiego sporu. Dzięki zachowanym zdjęciom dało się dowieść, że to dziewczyna z płotka – Liza Katz, która zginęła w Treblince[24]. Ustalenie nazwiska jest dla Dąbrowskiego jak położenie kamienia na macewie.

Jerzy Kostko

Przy Białymstoku Kleszczele, położone na południowym wschodzie regionu, to peryferie prowincji. Tę małą, przed II wojną liczącą blisko 1,5 tys. mieszkańców, potem stopniowo wyludniającą się miejscowość, przez ponad 50 lat fotografował Jerzy Kostko.

Dane o jego życiu są skąpe. W akcie zgonu (1976) odnotowano datę urodzin. Przyszedł na świat w 1897 roku w Imperium Carskim w miejscowości Komarowka. Zakład w Kleszczelach otworzył, kiedy wraz z rodziną powrócił z głębi Rosji z bieżeństwa. Prowadził go od połowy lat 20. do lat 70. XX wieku[25].

Stworzył unikalny socjologiczny dokument fotograficzny – zapis heterotopii, jaką było znajdujące się poza głównymi szlakami komunikacyjnymi miasteczko, zamieszkałe przez Polaków, Białorusinów, Ukraińców i Żydów. Przypuszczalnie,

24 tinyurl.com/bp57-dab-2 [dostęp: 13.09.2022].

25 tinyurl.com/bp57-dab-3 [dostęp: 13.09.2022].

większość XX-wiecznych mieszkańców Kleszczel stanęła przed jego obiektywem. Nawet w tym fragmencie kolekcji, który udało się ocalić, a liczy on ponad 800 zdjęć z lat 1926–1972, w kadrach pojawiają się te same twarze fotografowane w różnym czasie.

W 2013 roku uczestnicy *Fotograficznej wyprawy archeologicznej na polsko-białoruskie pogranicze*, zorganizowanej przez Widok, wykopali z trocin na strychu domu Kostko (znów ten motyw grzebania w śmietniku!) dwa kartony negatywów, klisze średniego formatu. *Gros* z nich to portrety mieszkańców – także przedwojenne, choć przeważają późniejsze. Są też zdjęcia okolicznościowe: nowonarodzone dzieci, pary, koledzy z rowerami, żołnierze na przepustce, kuligi. Po śmierci fotografa worki z negatywami wywieziono na śmietnik. Gdyby zachowało się całe archiwum, byłoby fenomenem na skalę krajową. W wielu domach w Kleszczelach znajdują się odbitki sygnowane charakterystyczną okrągłą pieczęcią „Zakład Fotograficzny Jerzego Kostko m. Kleszczele". To, co udało się udostępnić na stronie albom.pl, to zaledwie szczątki.

Można te fotografie odczytywać analitycznie i warstwowo. Najpierw jako zapis socjologiczny. Zwracają uwagę znoszone buty, spódnice szyte z tego samego materiału, wtedy trudno dostępnego, za duże płaszcze. Coś można wnioskować po mundurach, markach motocykli, kapach maskujących ubóstwo obejścia, elementach architektury. Wyłania się z tego obraz wojennej i powojennej prowincjonalnej biedy i przaśności, ale też zaradności.

Dla historyka ważnym kierunkowskazem są daty i detale. Kiedy widzimy młode dziewczyny fotografujące się w atelier w 1943 roku, wiemy już, że Żydów z Kleszczel naziści wywieźli do Treblinki. Zmienia to odbiór obrazu. Bożonarodzeniowe przyjęcie nabiera innego sensu, kiedy dostrzeże się, że zza choinki wystaje portret Hitlera. Nie jest to zatem dom prywatny, bardziej urząd. A jeżeli to faktycznie mieszkanie, kim są ludzie biesiadujący przy stole i dlaczego zaprosili fotografa? Pozostają tylko domysły.

Można też patrzeć na te zdjęcia jak na rzemiosło, technicznie. Docenić, że światło pada miękko, modeluje twarze zgodnie z ówczesnymi kanonami. Wedle informacji miejscowych Kostko zbudował werandę z oknami w dachu, fachowo nazywaną altaną fotograficzną. Na podwojonych negatywach widać, że nie akceptował fuszerki. Kiedy zdjęcie wyszło niedoświetlone, robił je ponownie. Preferował atelier, gdzie mógł korzystać z lamp, wybrać odpowiednie tło i rekwizyt.

Miał też miejsce przed domem, z białą, wysoką kapliczką w tle, gdzie fotografował w plenerze.

Z jego spuścizny najwięcej zachowało się portretów robionych do dokumentów (to tzw. fotografia identyfikacyjna). Dla oszczędności materiału Kostko zestawiał po cztery „głowy" na kliszę, co dawało niezamierzony, ale ciekawy artystycznie efekt. Nie sposób oprzeć się analogii do dzieła Augusta Sandera, który pod koniec XIX wieku podjął próbę obiektywnego sfotografowania narodu niemieckiego – podzielonego wedle zawodów i społecznej klasy. Modeli ustawiał na tle warsztatu pracy i wyposażał w zawodowe rekwizyty. Fotografie wydał w albumie *Oblicze epoki*[26]. W 1934 roku większość nakładu skonfiskowali naziści, uznając go za „mało aryjski" i zniszczyli, choć to XIX-wieczny nurt fotografii o skłonnościach „policyjno-antropologicznych" (określenie Nowickiego), dzielącej ludzi na typy, stał się przyczynkiem do późniejszych rasistowskich eksperymentów III Rzeszy.

Kostko nie miał takich ambicji jak Sander, ale trudno uniknąć klasyfikującego spojrzenia na jego prace. Patrząc na portrety mieszkańców Kleszczel, bezwiednie porównuje się rysy, szuka podobieństw, pojawia się pytanie, dlaczego właśnie te cztery twarze zostały zestawione razem? Podobieństwo modeli wynika z ich pokrewieństwa czy przynależności do grupy etnicznej?

Dzięki działaniom Stowarzyszenia Widok udało się ustalić dane dotyczące niektórych osób i obiektów przedstawionych na zdjęciach. Większość jednak pozostaje anonimowa. Proces przeniesienia jakiegoś zbioru ikonograficznego ze sfery prywatnej do publicznej jest charakterystyczny dla zdjęć wernakularnych. Pisze o tym John Berger:

> W prywatnej fotografii kontekst rejestrowanej chwili ulega zachowaniu, dzięki czemu fotografia żyje zanurzona w nieprzerwanej ciągłości. (Jeśli na ścianie wisi zdjęcie Piotra, to jest mało prawdopodobne, że zapomnimy, kim był dla na nas Piotr.) Publiczna fotografia, odmiennie, jest wyrwana z kontekstu i staje się martwym przedmiotem, który – właśnie z powodu tego, że jest martwy – może zostać arbitralnie wykorzystany[27].

26 A. Sandler nigdy nie ukończył swojego dzieła. Po dojściu nazistów do władzy i skonfiskowaniu jego prac portretowych zajął się fotografowaniem pejzaży.

27 J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 82.

Zdjęcie traci w tym procesie atrybuty rodzinnej pamiątki, zacierają się związane z nim emocje, ale zyskuje kondycję zdjęcia anonimowego, „do wzięcia", którym można zachwycać się jako obiektem estetycznym, ale też wypełnić je własnymi fantazjami i opowieściami. Zaczyna wówczas żyć drugim życiem.

„Koniec końców czas stawia większość fotografii, nawet najbardziej amatorskich, w rzędzie dzieł sztuki" – twierdzi Sontag[28]. To właśnie spotkało prace rzemieślnika z Kleszczel. Jego portrety wykorzystywane są w publikacjach o fotografii czy historii regionu, pokazywane na wystawach. W ten sposób wyszły poza kulturową prowincję.

Fotograf z Kleszczel, podobnie jak Sander, chętnie wyposażał fotografowanych w atrybuty. Kobiety ze zdjęć trzymają w dłoniach tę samą torebkę. Była zapewne na wyposażeniu atelier i miała dodać szyku. Mężczyźni często występują w mundurach dla podkreślenia prestiżu. Klientów fotograf dekorował, dawał do ręki listek lub gałązkę. Pozowali na rowerach, użyczał im własnego motoru, by wyglądali na zamożniejszych. Czasami inscenizował scenki, niektóre wyglądają jak figury choreograficzne.

Wedle wspomnień Tamary Jawdosiuk z Dobrowody do fotografa zachodziło się przy okazji świąt[29]. Ona sama, podczas takich wypraw do Kleszczel, zakładała buty dwa razy: przed cerkwią i przed domem Jerzego Kostko, resztę drogi szła boso. Moment robienia pamiątkowego zdjęcia był doniosły. Fotografowani chcieli zachować się w pamięci potomnych jak najlepiej. „Stawanie twarzą do aparatu oznacza powagę, szczerość, ujawnienie istoty bohatera"[30]. Na zdjęciach są więc stosownie do okazji uśmiechnięci lub poważni, zazwyczaj stremowani obiektywem i sytuacją pozowania, „boją, aby aparat ich nie odrzucił"[31].

Można więc dostrzec na tych obrazach bardzo ludzką chęć pokazania się w lepszym świetle – w marynarskiej czapce, krakowskim stroju, na motocyklu. I choć wstyd przed aparatem fotograficznym jest współcześnie uczuciem raczej obcym, to zabiegi upiększania się, drobnych mistyfikacji, przyjmowanie ról oraz póz również chętnie czynimy. Łatwo to zauważyć, brnąc przez strumienie obrazów w mediach społecznościowych. Można z pełnym przekonaniem

28 S. Sontag, dz. cyt., s. 25.

29 tinyurl.com/bp57-dab-4 [dostęp: 13.09.2022].

30 S. Sontag, dz. cyt. s. 39.

31 Tamże, s. 83.

zawyrokować, że współczesne tuszowanie zmarszczek, powiększanie oczu, słynne „dziubki" czy fotografowanie się pod palmą, za sto lat zostaną uznane za zabiegi wysoce osobliwe, choć przez to może godne uwagi.

„Zdradzą nas pamiątkowe zdjęcia" – napisał w *Dnie oka* Nowicki[32].

Jan Siwicki

Podczas prac porządkowych na strychu wpada komuś do rąk skrzynka z naświetlonymi szybkami. Znowu warto docenić ten gest, że znalazca nie wyrzuca ich na śmietnik. W ten sposób zachowało się 246 negatywów Jana Siwickiego, głównie z lat 40., 50. i 60. XX wieku. Bez podpisów, bez dat nawet. Na szklanych płytkach wioskowa heterotopia. Wieś Jaczno w swoich najbardziej uroczystych odsłonach: pogrzeby i wesela.

Siwickiego można uznać za fotografa typowego pod względem warsztatu, życiorysu, dokonań. Ale żaden to zarzut, w tym właśnie jego siła. Nauczył się zawodu w Grodnie, do którego miał bliżej niż do Białegostoku. Próbował utrzymać się z fotografowania w Białymstoku, ale chyba się nie udało, bo jeszcze przed II wojną otworzył zakład w domu. Miał w nim ukwiecone miejsce, gdzie ustawiał klientów, i ciemnię wygrodzoną dyktą. Wyposażenie prowizorycznego atelier stanowiły trzy aparaty, lampy oraz tła, np. z widoczkiem miejskim (latarnie, antyczne kolumny), co też pokazuje, do jakiego statusu aspirowali mieszkańcy wioski („świat musiał się zmieścić u fotografa"[33]). Siwicki rozwieszał swe fotografie także podczas sesji objazdowych. Fotografował do początku lat 70.

W ocalonym zbiorze uwagę zwracają zwłaszcza zdjęcia funeralne i weselne. Oko regionalisty skieruje się przede wszystkim na chorągwie, strój duchownego, rodzaj krzyża, wygląd świątyni, ubrania uczestników uroczystości. Można rozróżnić obrzędy prawosławne i katolickie (współczesne Jaczno pod względem wyznaniowym podzielone jest niemal pół na pół). Na jednych i drugich widać tych samych muzykantów. Wesela prawosławne Siwicki fotografował na tle cerkwi w Jacznie (która spłonęła w 1986 roku). Pod nogami nowożeńców dostrzeżemy regionalne perebory (tkane kapy), starsze druhny trzymają ikonę, kawalerowie mają wpięte w butonierkę kokardki lub kwiatek, w tłumie stoi batiuszka.

32 W. Nowicki, *Dno oka*, s. 33.

33 Tamże, s. 30.

Katoliccy weselnicy fotografują się na schodach kościoła w Dąbrowie Białostockiej. Widać różnice w strojach uczestników uroczystości miejskich i wiejskich.

Artur Gaweł, etnograf, dyrektor Białostockiego Muzeum Wsi szczególną wartość przypisuje zdjęciom pogrzebowym, ponieważ dokumentują obyczaje już niepraktykowane. Uważa on, że większość ujęć była zrobiona tuż przed wyruszeniem konduktu. Katolickie pogrzeby przystawały także przy cerkwi, ponieważ we wsi nie było i nie ma kościoła. Na ostatnie pożegnanie często przychodziło całe Jaczno – niezależnie od wyznania. Trumnę wystawiano przed domem i otwierano wieko, żeby fotograf zrobił pamiątkowe zdjęcie. Zapewne w wielu przypadkach pierwsze i ostatnie. Trumnę dekorowano gałązkami (zwykle świerkowymi), czasami stała na konstrukcjach z krzeseł przykrytych kapami. Zmarłego otaczali żałobnicy. Niektórzy mimo zimy nie mieli butów, podobnie jak nieboszczyk, zapewne z ubóstwa.

> Były to czasy, kiedy żyło się ze śmiercią. Śmiertelność była wysoka. Dzieci często przeżywały zaledwie kilka miesięcy. Podczas niedawnej wojny widok trupa na ulicy był codziennością – rysuje ówczesne realia dr Gaweł. – Ludzie umierali w domach na oczach rodziny. Nieboszczyk czekał na pochówek w pokoju, w którym się mieszkało, a nie w lodówce zakładu pogrzebowego[34].

W takim kontekście nie dziwi więc fotografia, na której dzieci trzymają ręce w trumnie, na innym opierają się o nią. Niektóre bardziej interesuje fotograf niż ceremonia. Właśnie to spojrzenie w obiektyw jest zadrą, która wyciąga funeralne fotografie Siwickego z niezliczonej masy obrazków robionych na wieczną rzeczy pamiątkę.

O fotografii jako sztuce utrwalania lub uśmiercania chwili napisano już wiele. Przywołajmy choćby cytowaną już Sontag: „Wszystkie fotografie mówią: *Memento mori*. Robiąc zdjęcia, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania”[35]. Barthes określa ten fenomen fotografii jako „obecność nieobecności”.

34 tinyurl.com/bp57-dab-5 [dostęp: 13.09.2022].

35 S. Sontag, dz. cyt., s. 23.

Na zdjęciach Siwickiego sponad otwartej trumny z nieboszczykiem patrzy na nas świadek śmierci. Tam, w Jacznie lat 40., jest jeszcze dzieckiem, teraz może już nie żyje. Patrzy oglądającym prosto w oczy, mówiąc wyzywająco: „też umrzesz". Dla Barthesa fotografia nieboszczyka jest okropna, bo ożywia człowieka, który jest martwy. Dla Nowickiego „Fotografia trupa staje się okropna, bo daje nam przeczuć trupa w sobie". Wiejski fotograf wskakuje w samo centrum dyskursu o ontologii fotografii. W czasach, gdy o śmierci albo nie można mówić w ogóle, albo ściszonym wyłącznie głosem, stawia nam przed oczami trumnę.

W swoim wielkim dziele o fotografii, napisanym po śmierci matki, Barthes próbuje dociec, dlaczego przechowujemy zdjęcia zmarłych, dlaczego są dla nas ważne:

> Dosłownie rzecz biorąc, zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było przebiegły promienie, które dotykają mnie, który tu jestem. Nieistotna jest długość trwania przekazu; zdjęcie osoby, której już nie ma dociera do mnie jak zbłąkane promienie gwiazdy[36].

Funeralne fotografie Siwickiego okazują się czymś na wzór znanych w wielu kulturach masek pośmiertnych, w których rysy twarzy zachowane są poprzez światło. Z tą różnicą, że zdjęcia utrwaliły nie tylko oblicze nieboszczyka, ale też żywych ludzi zgromadzonych dookoła niego, którzy jednak w momencie naciśnięcia migawki stali się już przeszłością. Tym bardziej dojmujące stają się zdjęcia zniszczone, które można znaleźć u Siwickiego (poplamione, podarte, z łuszcząca się emulsją). Czas dodatkowo odznaczył na nich swoje piętno. Jak pisze Nowicki: „Entropia fotografii to upadek pamięci, bo to, co miało zapewnić częściową nieśmiertelność, na naszych oczach niszczeje"[37].

Konkluzja

Czy tylko patyna czasu sprawiła, że fotografowie z Podlasia z pamiętnikarzy handlujących odbitkami awansowali do roli twórców? Wprawdzie kontekst historyczny ich życia był wyjątkowy. Poza tym stworzone przez nich obrazy przetrwały wojenną katastrofę, co stawia je w rzędzie unikatów. Sami rzemieślnicy

36 R. Barthes, *Światło obrazu*, s. 143–144.

37 W. Nowicki, *Dno oka*, s. 174.

jednak nie mieli artystycznych aspiracji: trzymali się swojej prowincji, nie podejmowali kontrowersyjnych tematów, nie eksperymentowali z formą, daleko im było do awangardy. Jednak po latach zostali zauważeni przez archeologów fotografii, a ich kadry zdobyły rozgłos i uznanie. Zarówno prace Augustisa, jak też Kostko czy Siwickiego, pokazywane są na wystawach, publikowane w książkach i mediach elektronicznych, szeroko komentowane przez oglądających.

Po przeanalizowaniu wybranych wątków dotyczących ich współczesnego odbioru można uznać, że zadecydowały o tym nie wyjątkowe walory estetyczne czy dokumentalne, ale proces wyniesienia ich z domowych heterotopii (albumów, szuflad, strychów) do domeny publicznej, uznanie ich za fotografie wernakularne. Nie obyło się przy tym bez strat. Trudności z identyfikacją osób, rzeczy i wydarzeń przedstawionych powodują, że zatraciły one w dużej mierze funkcję dokumentacyjną i pamiątkową, natomiast wzmocniona została ich funkcja ewokacyjna[38]. Oddziałują z dużą siłą na współczesnych odbiorców, intrygują (jak np. zdjęcia nadgryzione przez czas, z wymazanymi postaciami), prowokują (jak funeralne obrazy Siwickiego), zmuszają do zajęcia stanowiska (jak Augustisowy świat tuż przed zmierzchem), budują nową symbolikę, a nawet tożsamość (społeczność jednej wsi ze zdjęć Kostko, Białystok Augustisa) – wszystko wbrew zamierzeniom samych twórców. Zauważa to Nowicki, który twierdzi: „oryginalność fotografii, a także główne źródło jej wartości estetycznej, bierze się właśnie z transformacji, jakiej poddaje ją działanie czasu, ze sposobu, w jaki wymyka się intencjom autora”[39]. Lethen podkreśla znaczenie odbiorcy w tym procesie: „mechaniczne archiwizowanie świata zjawisk nie rozróżnia tego, co znaczące, i tego, co bez znaczenia. Sens przedstawionym przedmiotom może zostać nadany wyłącznie z zewnątrz przez obserwatora”[40].

Archiwum może być tylko bezładnym zbiorem zadrukowanych prostokątów, do czasu, gdy ktoś (archiwista – artysta) nie zechce mu nadać porządku i subiektywnego sensu. Zyskuje wówczas ciężar i staje się wyrazistym przekazem.

Powodzenie archiwalnych zdjęć podlaskich fotografów bierze się z tego, że bez względu na intencje autorów przykuwają dziś uwagę odbiorców. Ale także ze

38 Z. Tomaszczuk, *Wykorzystywanie zdjęć archiwalnych w projektach artystycznych*, tinyurl.com/bp57-dab-6, s. 123–124.

39 W. Nowicki, *Dno oka*, s. 22.

40 H. Lethen, dz. cyt., s. 97.

sposobu ich prezentacji. Pomiędzy centrum i prowincją powstała relacja symetryczna, gdzie to, co znalezione na prowincji, zainspirowało centrum, zaoferowało przekaz mocny, budzący emocję, wywołujący refleksje. Zdjęcia Augustisa niepokoją przez kontrast beztroskiego miasta z tym, co miało nieuchronnie nadejść i co je zniszczyło. Kostko uwodzi swoją tendencją do mistyfikacji i upiększania, rodzącą pytanie o to, na ile „podrasowany" jest jego portret Kleszczel. Wreszcie Siwicki dojmującymi obrazami funeralnymi podejmuje temat tabu, usilnie dziś wypierany.

Dzięki nowym kontekstom analizowane tu fotografie zyskały status artobiektów, które znajdują ponowne zastosowanie w sztuce. Można podać tu wiele przykładów dzieł wizualnych, gdzie kluczową rolę pełnią fotografie archiwalne (często wernakularne) – poczynając od wspomnianego już Lewczyńskiego, poprzez Roberta Kuśmirowskiego, nazywanego artystą-kolekcjonerem, interpretującego archiwalia w aspekcie pamięci, nostalgii i przemijalności, Rafała Siderskiego, odbudowującego na podstawie rodzinnych fotografii więź z nieżyjącym ojcem, czy Anny Grzeszczykowskiej, która z prywatnych, pamiątkowych zdjęć wymazuje samą siebie, czyniąc z nich dowód na nieistnienie[41]. Nawet wyznawca czystego malarstwa Leon Tarasewicz w jednej z ostatnich swoich artystycznych realizacji z 2022 roku, pt. *Wysiedlenie*, nad wywróconym do góry nogami domem umieszcza wśród ikon stare zdjęcia. Szczególnym przykładem, także dlatego, że bardzo aktualnym, są prace Andreia Dostlieva, pokazywane na wystawie „Okupacja". Odnoszą się one do wojny na wschodzie Ukrainy, która rozgorzała w 2014 roku, a w 2022 objęła cały kraj. Pochodzący z Ługańska autor pisze we wstępie do katalogu:

> Moje rodzinne archiwum zdjęć zostało w moim mieszkaniu. Możliwe, że już nigdy go nie zobaczę. Możliwe, że teraz, kiedy piszę te słowa lub wy je czytacie, archiwum już nie istnieje. Próby odzyskania go mogą niepotrzebnie narazić tych, którzy by mi pomogli. Jedyne co mogę zrobić, by zachować historię mojej rodziny w obrazach, to odtworzyć przynajmniej te zdjęcia, które pamiętam. Odtworzyć je przy pomocy wszystkich dostępnych materiałów i zdjęć innych ludzi, którzy już ich nie potrzebują. Zająć czyjeś pamiątki w dokładnie ten sam sposób, jak moje zostały zajęte[42].

41 W. Nowicki, *Odbicie*, Wołowiec 2015, s. 215.

42 A. Dostliev, *Okupacja*, Turbincarpus Books, 2017, s. 3 (tłumaczenie własne).

Kupione na targu w Rydze zdjęcie nieznanej kobiety zastępuje lubianą fotografię babci, bo podobna sukienka, fryzura, poza. Do niektórych pozytywów twórca po prostu doszywa grubym ściegiem wujków i ciocie, domalowuje do randomowych fotografii to, co zapamiętał ze zdjęć z rodzinnego albumu. Modyfikuje obrazy, by tworzyć własną opowieść, uchronić się przed amnezją i ocalić bliskich. Tragizm i siła tej pracy polega na tym, że są to zabiegi z góry skazane na niepowodzenie, zbudowane na flaszowych fundamentach. Babcia z Rygi to nie ta z Ługańska. Potem może sobie ją przywłaszczyć jeszcze ktoś inny. Anonimowa kobieta (której portret wyrzucono lub sprzedano) może stać się przechodnią babcią, wojenną ikoną.

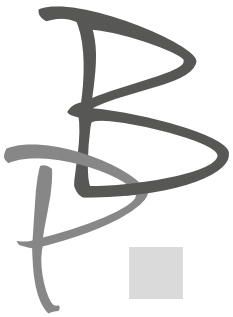
Także literatura jest coraz bardziej zżyta z fotografią, która przestaje być tylko ilustracją. W wielu ważnych w ostatniej dekadzie książkach opartych na faktach opowieść zaczyna się od pamiątkowego zdjęcia, które jest niczym wyzwolenie migawki pamięci, albo niepokojącym motywem, podważającym oficjalną narrację. Przywołam tu dla przykładu *Topografię pamięci* Martina Pollaka, *Fałszerzy pieprzu* Moniki Sznajdeman, *Kajś. Opowieść o Górnym Śląsku* Zbigniewa Rokity czy *Czystkę* Katarzyny Surmiak-Domańskiej. Agnieszka Pajączkowska wcieliła się nawet w rolę objazdowego fotografa i za książkę *Wędrowny zakład fotograficzny*, którą napisała na podstawie swoich wizyt na wschodniej rubieży Polski, otrzymała w 2019 roku literacką nagrodę im. Wiesława Kazaneckiego.

Odczytywanie zdjęć w ważnych dla współczesnych kontekstach, traktowanie jako cytatów, wykorzystanie negatywu jako twórczego tworzywa (*ready mades*, artobiektu), sprawia, że podlascy fotografowie przesuwają się z peryferii do centrum nowoczesnych nurtów myślenia o fotografii, a tym samym wyrastają z prowincji. Współczesne podejście zmienia perspektywę odbioru ich zdjęć. To tylko kilka z nasuwających się interpretacji tego fenomenu.

Bibliografia

Archiwum jako projekt, red. K. Pijarski, Warszawa 2011.
Augustis 2.0, red. G. Dąbrowski, Białystok 2017.
Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
Bauman Z., *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, Warszawa 2018.
Berger J., *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999.
Chéroux C., *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2014.
Dostliev A., *Okupacja*, Turbincarpus Books, 2017.

Lethen H., *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, przeł. E. Kalinowska, Kraków 2016.
Lewczyński J., *Archeologia fotografii. Prace z lat 1941–2005*, Września 2005.
Nowicki W., *Dno oka, Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.
Nowicki W., *Odbicie*, Wołowiec 2015.
Nowicki W., *Tuż obok*, Wołowiec–Kraków 2018.
Sekula A, *Społeczne użycie fotografii*, Warszawa 2010.
Sontag S., *O fotografii*, Warszawa 1986.



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.759
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Alina Brzuska-Kępa*
Uniwersytet Łódzki, Polska / University of Łódź, Poland
ORCID: 0000-0003-2385-620X

Obraz jako element i wariant lektury. Na przykładzie *Dopóki niebo nie płacze* Iwony Chmielewskiej

Image as an Element and Variant of Reading – Iwona Chmielewska's *Until the Sky Cries*

Abstract: The difficulty with reading a picture book is the ability of the reader to incorporate it into the entire message and perceive it as an element of reading. Picture book is a form of visual literature. Iwona Chmielewska recognizes that we are very attached to the word and that there are too few people willing to translate pictorial metaphors, symbols, and narratives into images. Meanwhile, the best picture books create a kind of visual-verbal philosophy, a kind of void that comes to life only when interpreted by the reader. This article analyzes the above-mentioned visual-verbal philosophy and proposes to fill interpretive space in *Dopóki niebo nie płacze* (*Until the Sky is Crying*). The book was published in a limited edition thanks to the efforts of the Ośrodek Brama Grodzka (Grodzka Gate Center) in Lublin. It contains prewar photos (the authorship of the photos is attributed to Abram Zylberberg), Lublin Jews, poems by Józef Czechowicz, and paintings inspired by photos by Iwona Chmielewska, in which a new, symbolic biography is created for the people captured in the photos (but killed in the Holocaust). Moreover, the coexistence of photography, poem, and original image changes the character and addressee of a poem, as well as the issues of the sender, hero, and author of the messages presented in the publication.

* Alina Brzuska-Kępa – dr, adiunkt w Katedrze Informatologii i Bibliologii Uniwersytetu Łódzkiego, autorka m.in. artykułu *Camonia – magiczna kraina książek. Przyczynek do badań recepcji polskich edycji księgogrodzkiego cyklu Waltera Moersa* (2021 – wraz z Rafałem Kępą).

Keywords: picture book, Iwona Chmielewska, Józef Czechowicz, picture, picture reading.

Zagadnienia książki obrazkowej – do której to kategorii należy sygnalizowana w tytule artykułu publikacja – przez wiele lat podejmowane były zwykle w kontekście literatury dziecięcej przez jej teoretyków i badaczy. Dość dawno już sformułowano tezę, że „ilustracja jest pierwszym sygnałem sztuki, który wysyłamy w tajemniczy świat wczesnego dzieciństwa, a sensem tego sygnału jest potwierdzenie prawa do szczęścia i fantazji, kultury i radości, prawo do stawania się istotą aktywną w miarę rośnięcia”[1]. Przyjęło się również, że „w miarę rośnięcia” obcujący z książką człowiek potrzebuje w niej coraz to zmieniających się proporcji tekstu i ilustracji – w zależności od wieku odbiorcy obraz i ilustracja ustępują miejsca tekstowi. Ilustracje w książkach adresowanych do dorosłych z reguły miały pełnić rolę ornamentacyjną, podnosić raczej bibliofilską wartość publikacji, aniżeli służyć unaocznianiu, a tym bardziej wyjaśnianiu świata przedstawionego.

Kategoria obrazu ważna jest jednak w rozważaniach teoretycznoliterackich i dyskursie na temat wielowymiarowości dzieła literackiego – nie tylko dotyczącego zagadnień obrazowania przy pomocy słowa, lecz także opisywania obrazu jako kategorii tekstu[2].

„Świadomość przekraczania czy rozmywania granic poszczególnych sztuk towarzyszy artystom i badaczom przynajmniej od czasów romantyzmu. W szeroko rozumianym nurcie modernistycznym, a także w postmodernizmie trudno mówić o «czystości» literatury, muzyki, plastyki. W XXI wieku badacze (również literaturoznawcy) poszukują narzędzi takich zintegrowanych dzieł sztuki”[3]. Audiowizualność sztuki współczesnej stała się jej dominującą cechą, uchylając klasyczny problem korespondencji sztuk w imię komplementarności środków wizualnych i werbalnych, współtworzenia przez nie „dzieła całościowego”, odmiennego niż tradycyjna literatura czy malarstwo[4].

1 L. Tokmakow, cyt. za: I. Słońska, *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*, Warszawa 1977, s. 9.

2 Zob. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Warszawa 1984.

3 K. Zabawa, *„Teatr” obrazów i słów – sztuka lektury książek obrazkowych (na przykładzie wybranych utworów Iwony Chmielewskiej)*, [w:] *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, red. A. Pilch, M. Rusek, Kraków 2015, s. 113.

4 W. Okoń, [hasło:] *Literatura a sztuki plastyczne*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Wrocław 1995, s. 559.

Tak pojmowanym, holistycznym dziełem może być współczesna książka obrazowa – picturebook. *Clou* rozważań[5] o cechach charakterystycznych dla tego gatunku to założenie, że książka obrazkowa jako dzieło sztuki opiera się na kombinacji dwóch poziomów komunikacji, wizualnego i tekstowego. Na żadnym z poziomów komunikacji zrozumiała lektura i satysfakcjonująca interpretacja nie jest możliwa. Żaden z systemów nie jest w książce obrazkowej wystarczający do jej całkowitego odbioru.

Nie musi być ona wcale domeną literatury dla dzieci. W literaturze przedmiotu na temat picturebooka nie określa się górnej granicy wieku odbiorcy, do którego jest adresowany. Książka obrazkowa często wymaga dorosłego pośrednika lektury i odbioru przez dziecko lub jest przekazem dwuadresowym, w którym zarówno młodociany, jak i dorosły czytelnik znajdzie treści dla siebie.

Trudność wiążąca się z picturebookiem to kwestia umiejętności czytania obrazu, włączenia go w całość przekazu i odebranie go jako elementu lektury.

> Jesteśmy krajem poetów i pisarzy, a picturebook jest formą literatury wizualnej. I właśnie dlatego, że jesteśmy tak bardzo przywiązani do słowa, mało jest chętnych do tłumaczenia obrazowych metafor, symboli, narracji obrazem, który bywa poezją dla dorosłych. Uważam, że w najlepszych picturebookach powstaje rodzaj filozofii wizualno-słownej, rodzaj pustki, która ożywa dopiero w interpretacji odbiorcy. Co więcej, taka krótka książka – jako całościowa koncepcja artystyczna – może karmić naszą duszę, a nie działać jedynie estetycznie czy edukacyjnie. Może sprawiać, że zadajemy sobie pytania o najważniejsze życiowe sprawy. Tymczasem dorośli wstydzą się kupować książki z obrazkami[6].

W niniejszym artykule przyjrzymy się podjętym przez Iwonę Chmielewską próbom wypełnienia wspomnianej „pustki” w przestrzeni interpretacyjnej picturebooka *Dopóki niebo nie płacze*[7].

Książka ukazała się w niskim nakładzie staraniami Ośrodka Brama Grodzka w Lublinie. Zawiera ona przedwojenne zdjęcia lubelskich Żydów (autorstwo

5 Na gruncie polskim najbardziej szczegółową jak dotąd, podejmującą próbę całościowego i wieloaspektowego opracowania zagadnienia picturebooka jest: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2017.

6 S. Frąckiewicz, *Zakorzenić się w codzienności*, wywiad z Iwoną Chmielewską, [w:] *Ten łokieć źle się zgina. Rozmowy o ilustracji*, Wołowiec 2017, s. 360.

7 I. Chmielewska, J. Czechowicz, A. Zylberberg, *Dopóki niebo nie płacze*, Lublin 2016.

fotografii przypisuje się Abramowi Zylberbergowi), wiersze Józefa Czechowicza i inspirowane fotografiami obrazy Iwony Chmielewskiej[8]. Zdjęcia przetrwały wojnę w postaci szklanych negatywów, nigdy wcześniej nie wykonano z nich odbitek. Odnaleziono je podczas remontu kamienicy przy Rynku 4 w 2010 roku[9].

Iwona Chmielewska wyznaje:

> Najpierw zobaczyłam setki portretów – cudem odnaleziony w Lublinie skarb. Mieszkańcy żydowskiej dzielnicy, przez tyle lat ukryci, darowali nam współczesnym swoje spojrzenia z czasów, gdy nie przeczuwali jeszcze losu, który ich czekał. Te spojrzenia czegoś się domagały, nie dawały mi spokoju. Jeszcze bezpieczni, otoczeni bliskimi, pełni szlachetnego skupienia ludzie prosili, by ich ożywić i dodać im barw. Domagali się szczególnej czułości i opowieści, która niosłaby pamięć dalej. Ale nie chcieli słów pełnych grozy, woleli opowieść o życiu. Znalazłam więc dla nich wiersze, proste i pełne ciepła. Napisał je ich sąsiad, poeta Józef Czechowicz, zanim zginął w 1939 roku – w jednym z pierwszych bombardowań Lublina. Na moich ilustracjach bohaterowie fotografii ożywają w uroczystym teatrze, w przyjaznym otoczeniu, wśród zwierząt i roślin. Na tej scenie pamięci od zimy do późnej jesieni każdy z nich odgrywa ważną, pełną godności rolę[10].

Interesujące jest w tej publikacji przesunięcie akcentu jakościowego i docelowego adresata. Bohaterami fotografii są zarówno dzieci, jak i dorośli, całe rodziny. Wykorzystano tu Czechowiczowskie wiersze dla dzieci, mimo to właśnie dorosły czytelnik predysponowany jest bardziej do odczytania przekazu ukrytego w warstwie zarówno słownej, jak i obrazowej. Znajduje się także w sytuacji swoistej wszechwiedzy o świecie, którego bohaterami są sfotografowani i zobrazowani ludzie. Dysponuje wieloletnią perspektywą i wiedzą historyczną na temat żydowskich mieszkańców Lublina – bohaterów tej słowno-obrazowej opowieści. I chociaż na fotografiach utrwalono wizerunki sprzed tragedii, a zamysłem Iwony Chmielewskiej było obdarowanie postaci historią alternatywną

8 Książki I. Chmielewskiej obecnie najbardziej przystają do definicji książek obrazkowych. Początkowo wydawane w Korei Południowej zdobywały najważniejsze światowe nagrody: Złote Jabłko na Biennale Ilustracji w Bratysławie i Bologna Ragazzi Award. W 2012 roku *Pamiętnik Blumki* był nominowany do Deutscher Jugendliteratur Preis i został wpisany na listę Białych Kruków Międzynarodowej Biblioteki w Monachium.

9 Zob. tinyurl.com/bp57-brz-1 [dostęp: 16.12.2018].

10 I. Chmielewska, *Dopóki niebo nie płacze*, Lublin 2016 (IV s. okładki).

– mamy tu „próbę zaklęcia śmierci i Katastrofy. Choć na chwilę, na karcie książki”[11] – trudno usunąć z pamięci Zagładę[12]. W zderzeniu z fotografiami wiersze dla dzieci zmieniają kontekst. O trudzie zestawiania fotografii z odpowiednimi wierszami i o przeobrażeniu ich adresata Chmielewska mówi:

> To była najtrudniejsza część mojej pracy, właściwie treść tego projektu. Mało kto odważył się mówić i pisać o *Dopóki niebo nie płacze*, bo to nie jest książka wygodna, na przykład dla polonistów, którzy skupiają się na tekście. A w zestawieniu z obrazem to już nie są tylko wiersze dla dzieci[13].

Koegzystencja fotografii, wiersza i oryginalnego obrazu zmienia zatem charakter i adresata utworu poetyckiego, a także zagadnienia nadawcy, bohatera i autora zestawionych w publikacji przekazów. Połączenie wybranych wierszy z konkretnymi fotografiami powoduje splątanie tych kategorii. Oto bowiem realni, historyczni, sfotografowani ludzie stają się – poprzez wykorzystanie i przetworzenie ich wizerunków – bohaterami obrazów plastycznych. Poetycki charakter prac Chmielewskiej wpisuje ich w odrealnione pejzaże. Dopasowanie wierszy – w kompozycji książki zawsze pomiędzy fotografią i obrazem – uprawnia w pewnym sensie do zwizualizowania bohaterów lirycznych utworów, zyskują oni postaci osób z fotografii i obrazu. Składający się na książkę materiał ma troje autorów, choć Chmielewska jest tu artystką mającą największy wkład – zarówno twórczy, jak i reinterpretacyjny utworów poetyckich i wykorzystanych w publikacji fotografii. Iwona Chmielewska jako dysponentka składowych cudzych wypowiedzi językowych (wiersze) i ikonicznych

11 Por. A. Mrozińska-Szmajda, *Dopóki niebo nie płacze*, tinyurl.com/bp57-brz-2 [dostęp: 16.12.2018].

12 Działanie I. Chmielewskiej wpisuje się niewątpliwie w to, co bywa definiowane jako pamięć ożywiona. Magdalena Sikorska w rozważaniach o ożywieniu pamięci jako metaforycznej sytuacji granicznej, rozumie ją jako „taki rodzaj konfrontacji z przeszłością, który, po pierwsze, wypływa z «żywej», wewnętrznej potrzeby podmiotu i łączy się z (choćby jedynie prywatnym) zobowiązaniem do kontynuacji, po drugie, nakazuje pokorę, przenikliwość i uważność wobec ogromu oraz kapryśności informacji historycznych i kontekstu. Ten rodzaj pamięci nie kończy się wraz z jednorazowym czy nawet cyklicznym «upamiętnieniem»; to aktywny proces rewizji tego, co myślimy, robimy i czujemy w danej chwili, przefiltrowany przez kontekst przeszłości. To wreszcie postawa etyczna, która wykracza poza »tu i teraz« oraz wąski, egocentryczny punkt odniesienia”; por. M. Sikorska, *Pamięć i wzruszenie. „Dopóki niebo nie płacze” Iwony Chmielewskiej (do wierszy Józefa Czechowicza i fotografii – najprawdopodobniej – Abrama Zylberberga)*, [w:] *(Od) pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2018, s. 163.

13 S. Frąckiewicz, *Zakorzenić się w codzienności…*, s. 358.

(fotografie) jest więc swoistym superautorem tej książki. Dokonuje ona zestawienia istniejących tekstów z istniejącymi zdjęciami, dającymi dzięki temu nową jakość oraz – czerpiąc z tej konfrontacji – tworzy własne ikonoteksty, niosące nowe treści. Przede wszystkim są one swoistym retuszem odnalezionych fotografii, pokazują barwne, pozostające w możności rozwoju sceny życia bohaterów. W odróżnieniu od czarno-białych fotografii, przyciemnionych i noszących niewątpliwie ślady wieloletniego „leżakowania” ich negatywów w zapomnianej skrytce kamienicy, obrazy Chmielewskiej pełne są jasnych, pastelowych kolorów. Artystka darowuje mimikę swoim postaciom. Na obrazach postaci się uśmiechają, ich fizjonomie wyrażają radość i zadowolenie, znika towarzyszący fotografowaniu poważny wyraz twarzy.

Chmielewska otwiera przed nimi potencjalną przestrzeń, obraz artystki jest rozszerzeniem obrazu poetyckiego wyzyskanego w wierszach Czechowicza. Każdy dobrany wiersz jest punktem wyjścia do rozwiązań alternatywnych, bodźcem pewnego rodzaju studium przypadku. Obrazy poszerzają zamkniętą w wąskim kadrze rzeczywistość bohaterów fotografii, wprawiają ich w ruch, zmieniają perspektywę postrzegania i przenoszą akcenty. Czasem, jak w przypadku obrazu towarzyszącego wierszowi *Ogródek na oknie*, są wyobrażeniem sytuacji sprzed fotografii, próbą spojrzenia wstecz względem czasu zatrzymanego na zdjęciu.

Obrazy są w tej publikacji nieodłącznym elementem lektury. Ich odczytywanie wymaga zaangażowania, bo artystka operuje licznymi metaforami, symbolami i kulturowymi skojarzeniami, w znaczący sposób je komponuje.

Jednym z wariantów odczytywania obrazów *Dopóki niebo nie płacze* jest perspektywa sceniczna, spojrzenie na zatrzymanych w kadrze ludzi jako na aktorów, którym poprzez utwór poetycki przydziela się rolę, rozrysowaną i odegraną potem w teatrze obrazu[14].

Pokazuje to już trawestacja pierwszej fotografii, której towarzyszy utwór *Zimowe uroki*. Podmiotem lirycznym wiersza jest dziecko, którego wypowiedź

[14] Jedną z książek I. Chmielewskiej zaprojektowaną całkowicie według pomysłu na teatr – *theatrum mundi* bohaterów jest picturebook *Cztery strony czasu* (Media Rodzina, Poznań 2013, zob. także A. Brzuska-Kępa, *Pomysł i piękno: o wybranych książkach autorskich Iwony Chmielewskiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2018, Folia 249, s. 136–146). Krystyna Zabawa natomiast proponuje wykorzystać metaforę teatru do szerszego procesu lektury książek obrazkowych – zwłaszcza książek Iwony Chmielewskiej – a wśród elementów tworzących teatr słów i obrazów w picturebooku wymienia: scenę (wyraziście określoną na każdej rozkładówce), aktorów, rozmiar utworu (zwykle niewielki obejmujący jeden akt lekturowy, rytm, dialogiczność (także narratora/autora z odbiorcą), ludyczność i perswazyjność. Zob. K. Zabawa, *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, red. A. Pilch, M. Rusek, Kraków 2015, s. 113–129.

przepełniona jest zachwytem nad zimowym krajobrazem Lublina. Kreśli w swojej wypowiedzi pejzaż przesycony bielą, srebrzystością i błękitem, którego uroki wzmoże nadejście nocy. Na powiązanym z tą fotografią i wierszem obrazie Chmielewskiej postaci rozmieszczone są w perspektywie scenicznej. Znaczącym planem dalekim – odsłanianym przez dwóch starszych braci – jest lubelski zamek w nocnej zimowej scenerii. Plan pierwszy zajmuje dwoje młodszych dzieci ze zdjęcia. Rodzice pozornie trwają w pozycji siedzącej, jaką zajmowali na fotografii. Na scenie obrazu zajmują plan peryferyjny, ramię matki nie mieści

się nawet całe. Jednak obraz przekazuje to, co najważniejsze: zwracają się ku sobie. Drobne gesty – uchwycenie ręki męża, zwrócenie twarzy ku żonie – zmieniają ich poprzednie, oficjalne trwanie. Wyróżniająca się już na fotografii postać dziewczynki została dodatkowo „wybielona”. Trzyma na rękach jagnię – będące unaocznieniem metafory „śnieżnych baranków nawiało”. (O symbolicznej nośności motywu jagnięcia – w dalszej części tekstu).

Scenicznej zamiany planów Chmielewska dokonuje także w obrazie powiązanym z wierszem *Listki tańczące śpiewają*. Na zestawionej z tym wierszem fotografii uwieczniono dwóch młodych ludzi. W planie dalszym, w sposób najprawdopodobniej niezamierzony – uchwycono małego chłopca, który być może przystanął zaciekawiony i przyglądał się z daleka pracy fotografa. Iwona Chmielewska włącza go do życia bohaterów swojego obrazu, przypisując mu rolę pierwszoplanową. W wierszu Czechowicza pierwsze cztery strofy rozpoczynają się anaforycznymi zwrotami o przynoszących zimę wiatrach z każdej strony świata. W ostatniej podmiot liryczny zdaje się uspokajać siebie i innych:

> I tak mijają chwile. Cichutki wiatr przewiewa.
> Nad lotnym tańcem liści szumią i skrzypią drzewa.
> Listki śpiewają cicho. Tańcząc, każdy szeleszcze.
> Jeszcze daleko do słoty. Jesień wesoła jeszcze[15].

Dziecko przesunięte na pierwszy plan w obrazie Chmielewskiej uosabia spokój wyrażony przez podmiot liryczny wiersza. Choć dwóm młodzieńcom wiatr porywa nakrycia głów, serwetki i szarpie obrusem nakrywającym stolik, przy którym siedzą, choć w dalekim planie drzewa pochylają się przytłoczone wichrem i słotą, ono bawi się spokojnie. Ewentualny ruch wiatraczka, którym się bawi, potwierdza wietrzną aurę, lecz wiatr nie wyrywa dziecku jego zabawki. Sylwetka chłopca z wiatraczkiem przypomina postać czarodzieja z różdżką, której z pewnością da się użyć, by uspokoić nadchodzące z czterech stron świata wichry i zakląć rzeczywistość.

Inne konteksty, w które Iwona Chmielewska wpisuje swoje obrazy to na przykład przypowieść, baśń czy perspektywa marzenia – także sennego.

15 Wszystkie cytaty wierszy J. Czechowicza pochodzą z omawianej publikacji, paginacji w publikacji nie stosowano.

Jako przypowieść odczytać można *W gnieździe wróbli* i obraz towarzyszący tekstowi.

Rodzina wróbli w jaskółczym gniazdku
Narzeka, ćwierka głośno:
– Trzeba mieszkanko miłe opuścić,
Jaskółki wrócą z wiosną…
Wrona sąsiadka kracze życzliwie:
– A lećcie, Bóg was prowadź.
Czyście nie mogli sobie już dawno
Gniazdeczka pobudować?…

Fotografia, do której został dopasowany wiersz, przedstawia matkę i towarzyszącą jej – niczym gromadka wróbli – trójkę dzieci[16]. Obraz Chmielewskiej koncentruje się wokół domu. Dom w znaczeniu dosłownym rysuje na kartce młodszemu braciszkowi starszy chłopiec. Rysunek być może materializuje marzenia chłopca o wybudowaniu własnego domu – w myśl popularnego przekonania, że mężczyzna powinien wybudować dom, spłodzić syna i zasadzić drzewo. Ale dom to także rodzina i miejsce, w którym się ona gromadzi, a w tym znaczeniu często dom koncentruje się wokół osoby matki, a więc buduje go pierwiastek żeński. Na obrazie rodzina za chwilę zgromadzi się wokół stołu. Ku stołowi zmierzają kobiety: matka niosąca słodką chałkę – pieczywo w tradycji żydowskiej wypiekane w czasie szabatu i świąt[17] – i córka trzymająca w ręce gałązkę oliwną. Oliwka symbolizuje błogosławieństwo,

16 Co ciekawe, zestawienie jedynie fotografii i tekstu, może skłonić do refleksji nad losami wielu żydowskich rodzin, potrafi dać efekt wstrząsający, na co w wywiadzie z Iwoną Chmielewską zwraca uwagę Sebastian Frąckiewicz:

„**To właściwie są wiersze i zdjęcia sprzed Zagłady w kontekście Zagłady.**

To mnie wytrąciło z równowagi… aż miałam dreszcze. Tak naprawdę to nie ja zmieniłam kontekst poezji Czechowicza, to odbiorca sam sobie zmienia ten kontekst w głowie, porównując fotografie, obrazy i wiersze. Ja tylko zakładam, że potrafi sam sobie, według własnej woli, dawkować moje intencje. I sam się «uruchomić». **Myślę, że potrafi. Choćby w przypadku tego wiersza o wróblach, który z niewinnego utworu nagle zmienia się w dość wstrząsający.**

No tak, tam rodzina wróbli musi zostawić swoje mieszkanko, a wrona sąsiadka kracze życzliwie: «A lećcie, Bóg was prowadź». To jest wręcz straszne, Czechowicz nigdy by przecież takiego znaczenia dla swojego wiersza nie przewidział. I tu mam świadomość tego zawłaszczenia, ale nie mogłam zrobić inaczej”, S. Frąckiewicz, *Zakorzenić się w codzienności…*, s. 359.

17 Zob. R. Żebrowski, [hasło:] *Chała*, [w:] *Polski S*łownik *Judaistyczny*, www.jhi.pl/psj/chala [dostęp: 17.12.2018].

jest między innymi także symbolem sytości, dobrobytu bezpieczeństwa i trwałości[18]. Gałązka oliwna to również symbol zgody i pokoju. W Biblii powrót na arkę gołębicy z gałązką oliwną w dziobie oznajmia Noemu, że opadły wody potopu. Motyw tapety na obrazie to jaskółka z gałązką oliwną w dziobie. Jaskółka u starożytnych Żydów była atrybutem domu rodzinnego, ojcowskiego dziedzictwa. Trawestacja motywu kreuje dla rodziny rzeczywistość idealną – trwały i bezpieczny dom.

Motyw baśniowej personifikacji przedmiotów martwych – niezwykle żywotny do dziś w kulturze popularnej – wykorzystuje sam Czechowicz w wierszu *W sklepiku*, w którym nocą ożywają przyprawy i produkty. Każdy z nich opowiada o kraju swego pochodzenia – „rodzinnych” stronach świata. Tekst jest łącznikiem między fotografią dwojga dzieci i ich alternatywną przestrzenią. Na obrazie dzieci nocą szukają sekretnego baśniowego przejścia do światów „wyczytanych” w książce. W architekturze picturebooka[19] granica między światami przebiega pośrodku rozkładówki. Za przewodniczkę pomiędzy światami dzieci obierają mysz – zwierzę o bogatej symbolice[20].

Dwoje dzieci widnieje także na fotografii sąsiadującej z wierszem *Bawię braciszka*. Stojąca dziewczynka obejmuje młodszego braciszka, pozującego na drewnianym koniku na biegunach. W wierszu podmiot mówiący – najprawdopodobniej dziewczynka, choć nie wskazują na to żadne formy gramatyczne – dzieli się radością z obcowania z młodszym bratem. Przywołuje sytuację, w której dziecko okazuje największą radość:

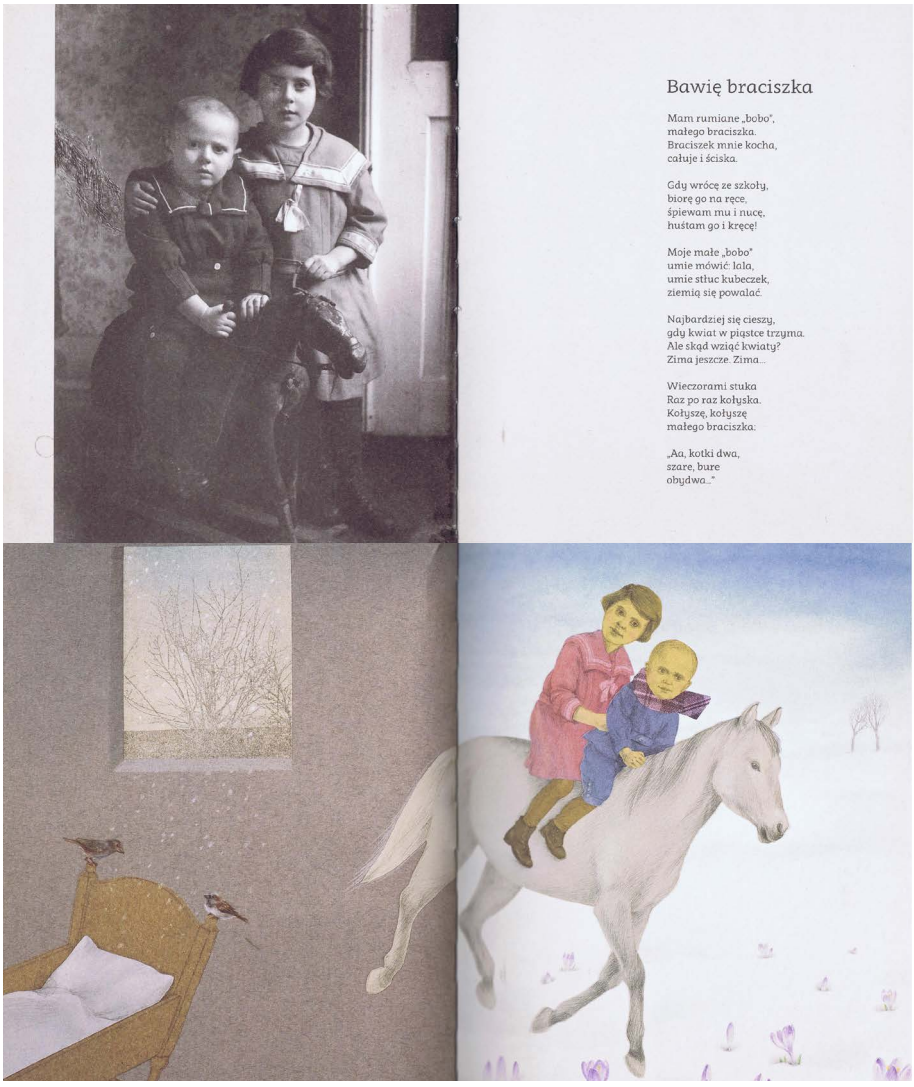
> Najbardziej się cieszy,
> Gdy kwiat w piąstce trzyma.
> Ale skąd wziąć kwiaty?
> Zima jeszcze. Zima…

Na obrazie rodzeństwo – braciszek i siostrzyczka to także przecież motyw charakterystyczny dla wielu baśni – ulega przeobrażeniu. Dzięki siostrze chłopiec

18 Zob. [hasło:] *Oliwka*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990; J. Tresider, *Symbole i ich znaczenie*, przeł. Z. Dalewski, Warszawa 2001; J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006.

19 Zagadnienie architektury picturebooka wprowadza i omawia szerzej w kontekście książek Iwony Chmielewskiej Marta Baszewka, zob. tejże, *Architektura picturebooka. Twórczość Iwony Chmielewskiej*, „Sztuka Edycji” 2016, nr 2, s. 115–123.

20 Mysz symbolizuje dzień i noc, tajemniczość, czarodziejkę, wróżkę, por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 245.



porzucił okowy kołyski i szaroburej („Aa, kotki dwa/ szare, bure obydwa) codzienności („Wieczorami stuka/Raz po raz kołyska”). Drewniany konik z fotografii staje się baśniowym, białym rumakiem[21], który oboje dzieci unosi w bliżej

21 Kopaliński podaje, że koń, zwłaszcza biały, między innymi wiąże się ze Słońcem, z jasnością dnia, powietrzem. Jazda konna to „radość, pociecha i satysfakcja”. Koń ucieleśnia także aspiracje duszy ludzkiej. Biały koń to niewinność bez skazy, jest także atrybutem anioła, por. tegoż, *Słownik symboli*, s. 159–161. Cirlot odwołuje się do Junga, który „zastanawia się nawet, czy aby koń nie symbolizuje matki i nie wątpi, że wyraża on magiczną stronę w człowieku”, zob. tegoż, *Słownik symboli*, s. 194.

nieokreśloną przestrzeń, nie ograniczoną nawet linią horyzontu. Biały, zimowy pejzaż ozdabiają gdzieniegdzie krokusy – w cudowny sposób odpowiadając na pytanie siostry, skąd wziąć zimą kwiaty. Do konwencji baśniowej należy tu niewątpliwie sytuacja, w której rycerz lub królewicz przybywa, by uwolnić uśpioną królewnę, zamkniętą w wieży – choć tu role w niebanalny sposób zostały odwrócone i to siostra zdaje się porywać brata. Efekt tego swoistego *raptus pueris*[22] artystka wzmacnia także dzięki odpowiedniej kompozycji obrazu. Podobnie jak wcześniej, środek rozkładówki jest jednocześnie granicą rozdzielającą dwie przestrzenie: zamkniętą, oznaczoną ciemnym kolorem tła z niewielkim oknem i białą, rozległą, a koń zwrócony jest ku brzegowi kartki. W sztuce edytorskiej zaleca się orientować postaci, zwierzęta – podobnie jak np. zdjęcie jadącego pociągu – do wewnątrz, do środka rozkładówki. W przeciwnym razie sprawiają wrażenie „uciekania” z kadru. Tu efekt „ucieczki” jest artystycznie i graficznie zamierzony.

W plan cudowności, choć w sposób bardziej mityczny niż baśniowy, wpisuje się także obraz koegzystujący z wierszem *W nocy*. Utwór operuje personifikacją księżyca, który, sprawując nocną straż, „srebrnym paluszkiem po niebie wodzi”. Palec-promień księżycowy liczy zasypiające liście, dotyka domów, puka w okna „głaszcze kominy”. Wykonuje swoją czynność przez całą noc. Iwona Chmielewska wykorzystuje na swoim obrazie motyw księżycowego promienia, który chwytają dzieci, a ich matka, traktując go jak nić, dzierga na drutach białe ubrania. Wydzierganą białą chustę trzyma stojący za plecami matki najstarszy syn, gotów narzucić ją na głowę i plecy matki. Wokół głowy kobiety wyraźnie zaznacza się biała poświata księżycowa, czyniąc z kobiety swoistą boginię lunarną[23].

W przypadku obrazu towarzyszącego wierszowi *Kołysanka* mamy sytuację baśni odwróconej. Wiersz zestawiono z fotografią młodej kobiety z niemowlęciem. Postacią mówiącą w wierszu jest matka tuląca synka do snu. Zdaje się śpiewać mu kołysanki, w których pojawiają się baśniowe postaci junaków przybyłych konno zza mórz i uzbrojonych w miecze ze złota. Baśniowe wizje

22 Następuje swoiste „porwanie królewicza” – por. Witold Wojtkiewicz, „Porwanie królewny”.

23 Księżyc jest między innymi symbolem zakrytych stron Natury, macierzyństwa, opieki, intuicji, nieba, Kościoła Synagogi, Matki Boskiej, łączy się z pierwiastkiem żeńskim. Nazywany bywał okiem nocy. Kojarzony jest z macierzyńską opieką nad nocnym snem dziecka, por. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 179–181; J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 210–214.

rosną z każdą strofą, by osiągnąć punkt kulminacyjny w strofie trzeciej, zawierającej wyobrażenie ptaków ognistych[24], które płoszone są przez zastępy konnych. W tym momencie matka, przerażona własną plastyczną wizją, zyskuje

24 Żar-ptak, ptak ognisty, Raróg – w słowiańskiej mitologii demon/duch związany z ogniem, dawniej być może bóstwo, które z czasem zostało zdegradowane do formy demonicznej. Najczęściej przybierał postać ognistego ptaka, będącego zwierzęcym towarzyszem Swaroga lub jednym z jego wcieleń. Według podań Raróg wykluwa się ze złotego jaja wysiadywanego przez człowieka całe dziewięć dni, por. https://slowianskibestiariusz.pl/tag/zar-ptak [dostęp: 17.12.2018].

przekonanie, że krzyk żar-ptaków, tętent koni i hałas oręża mogą za chwilę wybudzić i przestraszyć jej dziecko. Zwracając się do cudownych ptaków, nakazuje im ciszę, junaków odsyła z powrotem za morze. Na obrazie dziecko śpi w objęciach matki. Z baśni pozostało jedynie barwne pióro żar-ptaka w ręce kobiety. Druga strona rozkładówki obrazuje marzenia i rozmyślania matki. Nie ma w nich wizji niezwykłych i baśniowych. Krążą one wokół spraw życia codziennego. Kobiece nogi i nóżki dziecka stanowią *pars pro toto* wysiłku matki włożonego w wychowanie potomstwa – tu unaocznione obrazową synekdochą nauki chodzenia. Na drodze matki i dziecka stoi gromada jeży – również matka i jej dzieci. Jeż w całej swej bogatej metaforyce jest między innymi uosobieniem walki ze złem, skromności i zachowawczości, a widziany w marzeniu sennym symbolizuje walkę z kłopotami i trudnościami[25].

Motyw towarzyszącego marzeniom sennym egzotycznego ptaka, jakim jest także symbolicznie nacechowany koliber, zaznacza się na obrazie zestawionym z wierszem *Gołąbki*[26]. W marzeniu sennym realizuje swój fantazmat podmiot liryczny wiersza *Marzenie*. Przedstawienie tego pragnienia w architekturze obrazu zajmuje dwie trzecie rozkładówki. Lewitujący w marzeniach sennych chłopczyk w hełmie lotnika jest pod ochroną kochającego spojrzenia matki, w której bezpiecznych ramionach w planie realnym śpi jego siostra.

Niewątpliwie interesujące okazuje się także śledzenie odniesień i intertekstualnych nawiązań „zestawu” *W kinie*. Wiersz o tym tytule dobrany został do wizerunku małej dziewczynki. W ciemnym ubraniu o nieco zbyt krótkich rękawach, z rączką wspartą na stoliku ze stojącą nań doniczką z kwiatem, została sfotografowana w stworzonym najprawdopodobniej naprędce „atelier” zaaranżowanym zapewne na korytarzu. Ściana, na tle której pozuje, jest obtłuczona, posadzka mocno wytarta. Wnioskować można o sytuacji co najmniej niezamożności, jeśli nie biedy, zarówno fotografa, nie posiadającego własnego

25 Por. W. Kopaliński, dz. cyt., s.129–130.

26 Koliber kojarzy się przede wszystkim z szybkością. Symboliczne znaczenie przypisują mu kultury ludów Wschodu i Ameryki Południowej. W rodzimych kulturach amerykańskich symbolizuje niekończącą się radość i nektar życia, ponowne narodziny. W kulturze Wschodu – stworzenie świata. Latający koliber wiąże się z niepohamowaną potrzebą uwolnienia się ze skrępowań i ograniczeń. W kontekście wiersza, do którego został narysowany, można by rozumieć jego figurę właśnie w taki sposób. Być może przywoływanym w nim tytułowym gołąbkom, mimo iż żyją w przyjaźni, razem im milej raźniej, marzy się – zwłaszcza we śnie – niepohamowana i nieskrępowana swoista wolność jednostki?

studia, jak i małej modelki. Obraz Iwony Chmielewskiej – w kontekście wiersza, który podmiot liryczny kończy słowami „bardzo lubię bywać w kinie” – zmienia tę rzeczywistość. Niewiadomego gatunku roślina staje się drzewkiem pomarańczowym. Dziewczynka w białej sukience (przeciwieństwo koloru ubrania na zdjęciu), na tle ozdobnego gobelinu żongluje pomarańczami. Obok siedzi lis. Charakterystyczne elementy tego obrazu pozwalają doszukiwać się odniesień do książki Jose Mauro de Vasconcelos *Moje drzewko pomarańczowe*. To powieść o chłopcu także urzeczonym magią kina. Z perspektywy dziecka,

które zmierzyć się musi z trudnymi sprawami dorosłego świata, prezentowana jest w niej Brazylia lat 30. XX wieku, z jej rosnącym bezrobociem, pogłębiającymi się kontrastami społecznymi. Powieść znakomicie oddaje klimat tamtych czasów, a klimatem i życiową mądrością przypomina *Małego Księcia* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, stąd – także zresztą mocno nacechowany w kulturze – lis na obrazie[27].

W podobnej „rzeczywistości poprawionej” funkcjonują bohaterowie obrazów wykreowanych do wierszy *„To”*, *Sianokosy*, *Już nocka*, *Listki śpiewają*.

Wiersz *Sianokosy* przedstawia sytuację przypadkowego zranienia małego zajączka podczas kośby. Na obrazie artystka „uzdrawia” szaraka i pozwala dziecku się z nim bawić.

Wiersz *„To”* zestawiony jest z fotografią chłopca. Jego twarz jest częściowo niewidoczna z powodu uszkodzenia negatywu. Wiersz przywołuje sytuację, w której dziecko w sposób dosłowny boi się własnego cienia. Oto coś – dotąd nierozpoznanego – towarzyszy małemu chłopcu, przemieszczając się wraz z nim.

Kiedy malutki był nasz Stach,
myślał: co to za strach?
Lecz teraz wie, że tak dzień w dzień
Podąża za nim CIEŃ!

W wykreowanym przez Chmielewską świecie doskonalszym dojrzalszy już Stach – także bez zniekształceń twarzy – bez żadnych obaw delektuje się pogodnym dniem.

27 Anna Mrozińska-Szmajda pisze na ten temat: „Kolejna strona […] przynosi jej pokój, taki, jaki chciałaby mieć… z drzewkiem pomarańczowym w prezencie, zapewniającym pomyślność i szczęście. A do tego jeszcze cud lewitacji. Jak z «fabryki snów». Oprócz symboliki słonecznych pomarańczy mamy jeszcze jednego znaczącego bohatera nowego domu: liska. Wzgardzony w kulturze europejskiej, utożsamiany z przebiegłością, przypomina o sile instynktu. W symbolice onirycznej staje się przewodnikiem dusz, przypominając, że «Najważniejsze jest niewidoczne dla oczu» (jak zdradził Małemu Księciu). Jest jednym z kilku solarnych zwierząt, pojawiających się w tej książce. Potomek Słońca, niesie ze sobą ognistą energię, a z nią prawość i wielką odwagę. W prezencie dla tej, która krucha i delikatna odkrywa swą moc […]”, *Dopóki niebo nie płacze*, pozarozkladem.blogspot.com/2016/03/dopoki-niebo-nie-pacze.html#more [dostęp: 16.12.2018].

„To”

Szło coś za Stachem. Ale co?
Szło coś cichutko, szło…

Gdy Stach szedł w lewo, to i TO
za chłopcem w lewo szło…

Gdy Stach szedł w prawo, to i TO
za chłopcem w prawo szło…

Gdy Stach po schodach szedł, to TO
po schodach za nim szło…

Gdy Stach ulicą szedł, to TO
ulicą za nim szło…

Kiedy malutki był nasz Stach,
myślał: co to za strach?

Lecz teraz wie, że tak dzień w dzień
podąża za nim CIEŃ!

Na fotografii towarzyszącej wierszowi *Listki śpiewają* twarz jednej z czterech kobiet jest rozmazana. Dziewczyna najprawdopodobniej spóźniła się do zdjęcia, fotograf zwolnił spust migawki zanim dobiegła. Na obrazie jej twarz jest wyraźna. Artystka „pokolorowała” także sukienki dziewcząt jesiennymi kolorami liści jesionu, dębu, klonu i buku – liściom oddany jest w wierszu głos (z utworu tego pochodzi także tytuł całego cyklu). Swoistym kontrapunktem – elementem dopełniającym całość jest wspinająca się po drzwiach, centralnie na rozkładówce usytuowana wiewiórka

– zwierzę nieodłącznie kojarzące się z jesienią, ale w kulturze żydowskiej także nacechowane[28].

Podobnie udoskonaloną rzeczywistość artystka darowuje kobiecie ze zdjęcia towarzyszącego wierszowi *Już nocka*. Na fotografii oczekująca dziecka kobieta przepasana jest na znak żałoby czarną szarfą. Na obrazie żałobny szczegół został wyretuszowany, a atrybutem przyszłej matki są maleńkie białe buciki. Kobiecie towarzyszy wiolonczelista – odwołania do muzyki niewątpliwie korespondują z melodią wiersza, stylizowanego na piosenkę.

Chmielewska wybiera zdjęcia i wiersze tak, by układały się w cykl. Wykorzystano fotografie ludzi w różnym wieku, w różnych fazach życia. Cykl rozpoczyna zdjęcie rodziny w scenerii zimowej i wiersz *Zimowe uroki*, kończy wiersz *Jesień*, po drodze wykorzystano także utwory odsyłające wyobraźnię odbiorcy do wiosny i lata. Wpisuje to bohaterów fotografii w powtarzalny, niczym nie

28 Wiewiórka (hebr. *snaj*; jid. *wewerke*) – motyw pojawiający się bardzo często w żydowskiej sztuce kultowej. Symbolizuje człowieka zgłębiającego *Torę*. Jej wyobrażenie w pozycji siedzącej i rozgryzającej orzech, odnajdujemy na tasach, drewnianych aron(ha-)kodesz, jadach, a także na macewach, w iluminowanych manuskryptach hebrajskich. Orzech w żydowskiej tradycji mistycznej symbolizuje cztery możliwości egzegezy *Tory*. Żeby wyłuskać jego jądro, trzeba usunąć trzy osłaniające je warstwy. Podobnie jest z poznawaniem różnych znaczeń *Tory*. Człowiek, pragnący dotrzeć do jej najważniejszej mistycznie warstwy (hebr. *sod*), musi najpierw poznać jej dosłowną treść (p(e)szat), alegoryczną (remez) i talmudyczną lub hagadyczną interpretację (d(e)rasz). Por. Magdalena Sieramska, [hasło:] *Wiewiórka*, [w:] *Polski słownik judaistyczny*, www.jhi.pl/psj/wiewiorka [dostęp: 16.12.2018].

zmącony i nie przerwany rytm życia. Całość otwiera wiersz, w którym podmiot liryczny zwraca się do matki, wspominając opowiadane przez nią baśnie, które nakładają się teraz na oglądany zimowy pejzaż Lublina. Niczym klamrą spina ją ostatni utwór, w którym to ojciec jest autorem porównania dźwięków deszczu jesiennego do gry jesieni na skrzypkach. Zarówno początkowy, jak i ostatni z cyklu obraz zawierają wizerunek dziecka, któremu towarzyszy zwierzę wpisane w ciekawą symbolikę. Na otwierającym cykl obrazie centralne miejsce zajmuje biało ubrana dziewczynka trzymająca na rękach białe jagnię, na obrazie wieńczącym całość – niemowlę, które na fotografii trzymane jest przez rodziców, „pasie się” w późnojesiennym lesie w towarzystwie młodego jelenia[29]. Dziecko, spoglądając w oczy jelonka, ufnie raczkuje w jego stronę.

Czytając obrazy i tropiąc ukryte w nich elementy znaczące, nie sposób nie zauważyć obecnej na każdym obrazie bieli. W większości kultur kolor ten odnosi

29 Baranek, zwłaszcza biały, symbolizuje czystość niewinność i nieskalaność. Oznacza istotę słabą i dlatego niewinnie oskarżaną i prześladowaną. W Starym Testamencie to sługa Pański, zwierzą ofiarne dla Jahwe. W tradycji nowotestamentalnej jego symbolika odnosi się do postaci Chrystusa. Jeleń każdego roku zrzuca poroże, ścierając sobie przy tym boleśnie skórę. Przez fakt zrzucania z siebie jednego i otrzymywania nowego poroża jeleń stał się symbolem zmian zachodzących w przyrodzie, która wciąż umiera i rodzi się na nowo do życia. Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 21–24, 77–78; W. Kopaliński, dz. cyt., s. 125–128, 291–293; J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 77, 169–170.

się do sfery sacrum. W tradycji judeochrześcijańskiej to kolor niewinności, czystości, doskonałości i – co ważne w założeniu artystycznym tej książki – nieprzemijającego piękna[30].

W architekturze picturebooka ważne dla jego lektury i interpretacji okazać się mogą wszystkie jego składniki, także okładka i wyklejka. O okładce *Dopóki niebo nie płacze* pisze Marta Baszewska:

> Chociaż tytuł książki pochodzący z wiersza Czechowicza sam w sobie oznacza czas beztroski i radości, o tyle jego graficzne ukształtowanie na okładce sugeruje autorską świadomość tragicznego losu, jaki spotkał bohaterów. Słowo „nie” wyróżnione kolorystycznie na tle bezbarwnie wytłoczonego słowa „niebo” i w połowie je zasłaniające burzy pewną harmonię. Niebo kojarzy się ze szczęściem, arkadią, poczuciem spełnienia. Wyodrębniona i zaakcentowaną przez autorkę cząstka „nie” dekonstruuje to pojęcie raju, wydaje się aktem sprzeciwu wobec historii XX wieku[31].

Na obu wyklejkach *Dopóki niebo nie płacze* powtarzającym się obrazem są dwa gołębie[32]. Gdyby w finałowym odbiorze tej książki wziąć pod uwagę tylko wiodący kolor – biel, „otwierające” i „zamykające” cykl obrazów zwierzę – baranka i jelenia i wyklejkowe, symboliczne gołębie, jak można by ją odczytać? Może tak, jak chce Anna Mrozińska-Szmajda:

> A więc jednak cud zmartwychwstania? Dar innego życia… Przywrócenia prawa do istnienia… Białe okrycia […]. Spokój. Tkliwość i czułość. Szansa na odrodzenie […]. Bunt przeciw okrucieństwu historii. NIE dla zła. Czy dwie, białe synogarlice otwierające i kończące Dopóki niebo nie płacze to zgodnie z oniryczną symboliką zapowiedź szczęśliwego wydarzenia? Talizman zdrowia? A może ulubiona ofiara Jahwe? Wszystko co w Biblii wiąże się z tą symboliką?[33].

Niełatwa to sprawa.

30 Por. M. Lurker, dz. cyt., s. 25–26; W. Kopaliński, dz. cyt., s. 22–23; J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 79–80.

31 M. Baszewska, dz. cyt., s. 120.

32 Wśród bogatej symboliki warto zwrócić uwagę np. na znaczenie gołębia jako symbolu duszy zmarłego, co może mieć znaczenie dla interpretacji motywu z wyklejki jako elementu swoistej księgi pamięci.

33 A. Mrozińska-Szmajda, *Dopóki niebo nie płacze*, tinyurl.com/bp57-brz-2 [dostęp: 16.12.2018].

Jak sygnalizowano wcześniej, włączenie do lektury – w powszechnym przekonaniu – banalnych wierszy dla dzieci elementu, jakim były fotografie odnalezione w Lublinie zmieniło adresata utworów poetyckich. Opatrzenie ich dodatkowymi, bogatymi w znaczenia obrazami, uruchomiło inny wariant czytania i spowodowało jego skomplikowanie. Oba zabiegi zapewniły w ten sposób angażującą intelektualnie i kulturowo lekturę dla dorosłego czytelnika.

Bibliografia

Baszewska M., *Architektura picturebooka. Twórczość Iwony Chmielewskiej*, „Sztuka Edycji” 2016, nr 2.

Brzuska-Kępa A., *Pomysł i piękno: o wybranych książkach autorskich Iwony Chmielewskiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2018, Folia 249.

Chmielewska I., Czechowicz J., Zylberberg A., *Dopóki niebo nie płacze*, Lublin 2016.

Chmielewska I., *Cztery strony czasu*, Poznań 2013.

Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2006.

Frąckiewicz S., *Zakorzenić się w codzienności*, wywiad z Iwoną Chmielewską, [w:] *Ten łokieć źle się zgina. Rozmowy o ilustracji*, Wołowiec 2017.

Kolekcja szklanych negatywów z kamienicy Rynek 4, teatrnn.pl/leksykon/artykuly/kolekcja-szklanych-negatywow-z-kamienicy-rynek-4 [dostęp: 16.08.2022].

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Książka obrazkowa. Wprowadzenie, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017.

Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989.

Sieramska M., [hasło:] *Wiewiórka*, [w:] *Polski Słownik Judaistyczny*, www.jhi.pl/psj/wiewiorka [dostęp: 16.08.2022].

Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Warszawa 1984.

Mrozińska-Szmajda A., *Dopóki niebo nie płacze*, pozarozkladem.blogspot.com/2016/03/do-poki-niebo-nie-pacze.html#more [dostęp: 26.08.2022].

Okoń W., [hasło:] *Literatura a sztuki plastyczne*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i inni, Wrocław 1995.

Słońska I., *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*, Warszawa 1977.

Tresider J., *Symbole i ich znaczenie*, przeł. Z. Dalewski, Warszawa 2001.

Zabawa K., *„Teatr” obrazów i słów – sztuka lektury książek obrazkowych (na przykładzie wybranych utworów Iwony Chmielewskiej)*, [w:] *Ikoniczne i literackie teksty w przestrzeni nowoczesnej dydaktyki*, red. A. Pilch, M. Rusek, Kraków 2015.

Żar-ptak, [w:] *Bestiariusz słowiański*, https://slowianskibestiariusz.pl/tag/zar-ptak [dostęp: 17.08.2022].

Żebrowski R., [hasło:] *Chała*, [w:] *Polski Słownik Judaistyczny*, www.jhi.pl/psj/chala [dostęp: 17.08.2022].

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.760
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Aleksandra Lytovskaya*
Charkowski Narodowy Uniwersytet Medyczny, Ukraina /
/ Kharkiv National Medical University, Ukraine
ORCID: 0000-0002-1521-308X

Перформанс у культурі та мистецтві – історичний досвід та сьогодення очима глядачів-теоретиків

[Rec. Н.П. Малютіна, І.В. Нечиталюк, *Перформативні практики: досвід осмислення*, Одеса 2021, 184 с. ISBN 978-966-927-764-0]

Performance in Culture and Art – Historical Background and Modernity Through the Eyes of Spectators-Theorists

[Rev. N.P. Maliutina, I.V. Nechytaliyk, *Performative Practices: Experience of Comprehension*, Odesa 2021, 184 pp., ISBN 978-966-927-764-0]

Abstract: The monograph by N. Maliutuna and I. Nechitaliyk is the analysis of the performative practices in modern culture. A multidimensional approach allows the authors to project different theoretical concepts of performance onto the experience of artists who incorporate performative elements in music, photography, theatre, film, drama, literature, and digital media. The most important issue in the book is the transformation of the role of the spectator of performance from an active participant to a co-author and co-creator of the art event. Related to this process are the issues of body experience, feedback loop, and incorporation of psychoanalytical methods in cinematic and theatrical practice. The authors trace peculiarities in Ukrainian performative tradition, including O. Dovzhenko's cinematographic experiments, media plays by Y. Andrukhovych, and B. Khersonskyi's lyrics. The

* Aleksandra Lytovskaya – doc. dr, kandydat nauk filologicznych, zatrudniona w Charkowskim Narodowym Uniwersytecie Medycznym; autorka m.in. artykułu *Aristophanes' Dramatic Works and Crisis of Polis World-View* (2013).

importance and relevance of the issues raised demonstrate their high scholarly value and the timeliness of the monograph.

Keywords: performance, performative practices, drama, theatre, film, spectator, photography, lyrics, literature.

Авторки монографії: Наталя Малютіна та Ірина Нечиталюк – знані в Україні та поза її межами дослідниці української літератури та драматургії, у чиїх роботах поєднується теоретична концептуальність та новаторська манера презентації матеріалу. У широкому колі наукових інтересів авторок виокремлюється спільний інтерес до трансформаційних процесів в українській літературі порубіжжя XIX–XX та XX–XXI століть, зокрема до польсько-українських культурних діалогів. Увага дослідниць у царині жанрології прикута до флюїдності літературних жанрів. Особливе місце у науковому доробку літературознавиць посідає тема взаємовпливів музичної та словесної творчості, а також аналіз своєрідності культурного коду Одеси в українській літературі та мистецтві.

Останніми роками увага Н. Малютіної та І. Нечиталюк прикута до сучасної драми та новітніх театральних практик. Роботи саме з цієї проблематики презентувалися на низці наукових форумів у Жешуві, Одесі, Гданську, Білостоці. У ході наукових дискусій із театрознавцями й літературознавцями з Польщі, України, Блорусі, Росії проблеми теоретичного визначення перформансу, його місця у розвитку і становленні театру, зокрема у культурному коді слов'янського театрального простору, були визначені як центральні для розуміння тих процесів, що відбуваються у царині театру та драматургії. На думку самих дослідниць, міжнародна наукова конференція «Сучасна російська драма в контексті перформативного повороту у культурі» (15–16 листопада 2017, Жешув) та колективна монографія, видана за результатами роботи форуму, інспірували системний інтерес до проблеми перформатизації сучасної культури та надихнули на створення спільної наукової роботи.

Авторський колектив монографії «Перформатизація сучасної російської драми: слов'янський літературний контекст»[1] на численних

1 *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст*, red. N. Maliutina i A. Lis-Czapiga, Rzeszów 2019.

прикладах з різних літературних традицій засвідчив, що перформативний поворот виявився не швидкоплинним трендом, а глибоко укорінився у роботах митців з усіх сфер соціо-культурних, і зокрема літературних, практик.

Тож рецензовану роботу українських літературознавиць, присвячену проблемі перформансу у множинності його вияву в світовій культурі та українських театральних і літературних практиках, можна розглядати як логічно послідовний етап аналізу і систематизації тих питань, що були окреслені на вказаній конференції та постали об'єктами наукових розвідок Н.П. Малютіної та І.В. Нечиталюк останніх років. Зауважимо, що надзвичайно своєчасним видається розпочате дослідницями теоретичне та методологічне осмислення перформативних процесів, що визначають вектор розвитку українського мистецтва у XXI столітті.

У вступній частині монографії «Перформативність, зведена в принцип життя» зазначається, що перформанс у найрізноманітніших формах зайняв провідні позиції у багатьох сферах мистецтва: театрі, музиці, кіно, літературі, музейній справі. Проникає він і в інші сфери життя, впливаючи на своєрідність комунікативних практик у публічних виступах, політичних та мистецьких акціях, різного плану освітніх заходах та сімейному побуті. Тож виникає необхідність виокремлення та осмислення категорії художнього у перформативних практиках у царині мистецтва – саме це постає одним із завдань, які ставлять перед собою дослідниці.

У першому розділі «Перформативний потенціал як методологічна проблема та як компонент драми» аналізуються роботи авторитетних теоретиків перформансу: Р. Голдберг, Е. Фішер-Ліхте, Р. Шехнера, В. Савчука, Г. Зиммеля, Х.-Т. Леманна, М. Липовецького та ін. Теоретико-методологічна значущість розділу є беззаперечною, адже роботи знаних дослідників актуалізуються у проєкції на досвід митців, у творчості яких перформанс відіграє важливу роль. Вагомим вважаємо введення в український науковий дискурс низки праць, що досі залишаються маловідомими та лише чекають на український переклад.

Перенесення перформативних практик на інші різновиди мистецтв досліджується у другому розділі «Проблема присутності у часі й просторі (привласнення часу мистецтвом фотографії та перформатизація публічного перебування у музеї)». Запропонована тематика видається як ніколи

актуальною: під впливом новітніх технологій та соціальних мереж фотографії стають певною формою існування людини у сучасному медіасвіті та формою комунікації з навколишньою дійсністю.

Разом із тим сам процес фотографування розглядається дослідницями як процес «створення театралізованого світу»[2], у якому перформативної інтерпретації зазнає зафіксований минулий час. Таким чином проблематизується ідея присутності учасників художнього процесу у просторі й у часі та збереження вражень (пам'яті) про цю подію.

Саме ідея комунікації як способу осмислення мистецтва домінує у тенденції до «перформатизації музейного простору»[3], де взаємодія відвідувача та експонату переростає у взаємодію глядача та культурної пам'яті. Тож надзвичайно цікавими вважаємо висновки авторок монографії про те, що «у практиках фотографування та (само)ідентифікації у музеї виявляють себе медіаінструменти формування способу бачення, поведінки, привласнення минулого, декодування образів та їхня проекція (трансляція) у світ, що сприймається як семіотична даність (текст)»[4].

Третій розділ «Тілесний досвід у перформативних аспектах» вирізняється, на перший погляд несподіваним, однак повністю обґрунтованим, зіставленням використання тіла у сучасних перформативних практиках та перформативного виміру тіла у проєкті Олександра Довженка «Земля».

Сприйняття тіла як засобу створення перформативності стоїть у витоків перформансу як явища. Зважаючи на запропонований дослідницями матеріал, передумови для такого розуміння тіла варто шукати у культурному переосмисленні архаїчної тілесності митцями початку XX століття.

Слушною є думка про те, що перформативність тілесності у німому кіно постає «змістоорганізуючим чинником»[5]. На прикладі «Землі» О. Довженка продемонстровано множинність змістовних кодів тілесності, що реалізуються інструментами кіно на світоглядних та естетичних рівнях. Як стверджують літературознавиці, у «Землі» «духовність сприймається

2 Н.П. Малютіна, І.В. Нечиталюк, *Перформативні практики: досвід осмислення*, Одеса 2021, с. 35.

3 Там само, с. 45.

4 Там само, с. 52.

5 Там само, с. 69.

через посередництво тілесного»[6]. Краса, потворність, зростання, трансформації, народження і смерть людського тіла утілюють ідеї перетворення сущого, підносячи сюжет про революційні події в українському селі до висот філософської притчі про життя і смерть.

Особистий глядацький досвід Н. Малютіної та І. Нечиталюк знаходить відбиття у четвертому розділі «Перформативний компонент у сучасних драматургічних текстах та у театральних виставах». Вважаємо за необхідне звернути увагу на те, що наскрізною стильовою домінантою монографії є систематичне поєднання теоретичного аналізу із досвідом інтерактивного переживання з позиції спостерігача перформансу, відвідувача музейної експозиції або театральної вистави, читача літературного тексту чи слухача аудіоперформансу. Так, саме глядацьке враження постає не менш значущим, ніж відгуки критиків при аналізі інформаційних кодів та синестезійного оформлення спектаклю-перформансу «Папір», описі перформативного досвіду відвідувачів сценаріїв-інсталяцій Одеського літературного музею, сприйняття тілесності на виставці фотографій Іоанни Піотровської тощо. Безумовно, така авторська позиція органічно випливає із досліджуваного феномена та проєціює ефект присутності на читачів наукового тексту. На цей ефект вказують і самі авторки наукової студії, зазначаючи, що на формування розділів книги вплинуло обговорення перформативних практик із студентською аудиторією.

Тенденція сучасного театрального мистецтва до перформатизації проявляється у появі такого синкретичного явища, як «спектакль перформанс». Дослідниці окреслюють ключові теоретичні проблеми, що виникли у відповідь на цю тенденцію, а саме петля feedback, обмін енергіями, ефект присутності, необхідності розрізнення явищ інсценізації та перформансу тощо. Об'єктом для аналізу цих проблем на теренах українського театру постає вистава-перформанс Олександра Горенштейна «Папір».

У підрозділі «Ефект зворотного резонансу у виставі-перформансі «Папір» (режисер-постановник Олександр Горенштейн)» підкреслюється, що одним із провідних інструментів для реалізації перформативного потенціалу вистави постало синестезійне рішення сценографії. Та разом із тим постановник обмежує художню домінанту перформативності

6 Там само, с. 82.

шляхом поєднання її із заздалегідь підготовленою інсталяцією. Таким чином своєрідність цієї театральної постановки визначається тим, що «зберігаючи ознаки перформансу: інтерактивність, тілесність відчуттів, спонтанність, ефект присутності, фрагментарність, – спектакль все більше оприявнює сферу театральних форм експериментального характеру»[7]. Видається закономірним питання, чи не постала така двоїстість задуму постановника причиною порушення сценічної єдності акторського колективу, на яку вказували у наведених у розділі негативних рецензіях на спектакль.

Інший об'єкт аналізу у зв'язку із перформатизацією драми – психотерапевтичний дискурс – розглядається на матеріалі п'єс сучасної російськомовної драми, зокрема тих творів, «у яких актуалізується метатеатральний формат психоаналітичних практик»[8]. Розглядаючи п'єси Діани Балико, Олександра Строганова, Асі Волошиної, Олега Каніна – російськомовних драматургів, які одночасно є практикуючими психологами та психотерапевтами – Н. Малютіна та І. Нечиталюк виокремлюють дві провідні стратегії використання психотерапевтичних практик у драматургії: актуалізація співтворчості автора та читача/глядача або реалізація риторичної стратегії впливу на глядача як реципієнта.

П'ятий розділ пропонує аналіз власне української перформативної практики у синтетичних формах (співпраця Юрія Андруховича та групи «Карбідо») та ліриці Бориса Херсонського.

Звертаючись до трилогії альбомів Ю. Андруховича та «Карбідо» «Самогон», «Цинамон» та «Абсент», авторки простежують динаміку поширення та посилення перформативності у культурному дискурсі Польщі та України. Загальна тенденція злиття та взаємообернености автора та виконавця, формат медіаспектаклю, стирання кордонів між культурними просторами, використання театрів як концертних майданчиків, поєднання медіатехнологій та поезії – усе це істотні ознаки сучасних творчих експериментів-перформансів на перетині музики, літератури та кіно. На особливу увагу заслуговує зафіксована дослідницями поява нового рівня перформатизації: у «Абсенті» автор/виконавець зливається

7 Там само, с. 101.

8 Там само, с. 119.

з літературним героєм роману, електронні медіа постають декораціями, проєкт пронизується елементами містифікації та карнавалізації, що є суголосним вихідним положенням перформативних теорій.

Із загальної стилістики монографії дещо вибивається підрозділ п'ятого розділу «Метафоричний концепт «вода» у ліриці Бориса Херсонського (акціональний характер тропіки)», адже проблема акціональності метафорики у віршах Бориса Херсонського постає дещо вторинною у порівнянні із дослідженням концепту «вода». Та навряд чи це можна вважати недоліком, скоріше відправним пунктом для подальшого осмислення проблеми перформативності лірики.

Тематичне багатоманіття розділів не заважає сприйняттю монографії як цілісної роботи, а свідчить про складність проблеми, яка вимагає розширення, якщо не зміни, наукового інструментарію.

Концептуальна цілісність роботи виражається у гармонійному поєднанні теоретичного та практичного аспекту. Логічна структура роботи дозволяє послідовно простежити феномен перформативності на матеріалі закордонних та українських творів широкого спектру жанрів: від театру до лірики, від фотографії до музики через словесні практики.

З різних позицій та на різноплановому художньому матеріалі розглядаються стрижневі питання метаморфози глядача у перформансі від спостерігача до співавтора твору, тілесності як художньої домінанти перформативності в історії світової культури, комунікативних стратегій, що виникають при створенні, перегляді та осмисленні художніх творів з елементами перформативності.

Представлені у монографії розвідки демонструють, що разом із переважанням перформатизації у культурних практиках відбуваються зрушення і в її художній природі. Спостерігається поступове набуття перформансом особливостей тих різновидів мистецтва, в які він інкорпорується, зокрема в плані фіксації та матеріального вираження. Таким чином, є підстави для переосмислення базових визначень перформансу, на кшталт твердження Еріки Фішер-Ліхте, згідно з яким «вистави не є матеріальними артефактами, що піддаються фіксації та відтворенню, вони швидкоплинні і існують лише у даний момент»[9].

9 Э. Фишер-Лихте, *Эстетика перформативности*, Москва 2015, с. 137.

Усе вищезазначене свідчить про беззаперечну вагомість наукового внеску рецензованої монографії у теорію і практику дослідження явища перформансу. Робота відзначається відкритістю форми і запрошенням до подальшої дискусії.

Запропонована у дослідженні проблематика буде цікава найширшому колу читачів: як студентам філологічних та театрознавчих факультетів, так і досвідченим науковцям й митцям-практикам.

Література

Малютіна Н.П., Нечиталюк І.В., *Перформативні практики: досвід осмислення*, Одеса 2021, 184 с.

Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст, pod red. N. Maliutiny i A. Lis-Czapigi, Rzeszów 2019, 159 s.

Фишер-Лихте Э., *Эстетика перформативности*, Москва 2015, 376 с.

Bibliografia

Fisher-Lihte E., *Estetika performativnosti*, Moskva 2015.

Maliutina N.P., Nechytaliuk I.V., *Performatyvni praktyky: dosvid osmyslennia*, Odesa 2021.

Performatizatsiya sovremennoy russkoy dramyi: slavyanskiy literaturnyiy kontekst, red. N. Maliutina i A. Lis-Czapiga, Rzeszów 2019.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.761
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Dariusz Piechota*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000-0002-7943-384X

Bolesław Prus – w splątanej sieci natury i kultury

[Rec. T. Sobieraj, *W sieci natury i kultury. Bolesław Prus wobec dylematów światopoglądowych swojej epoki*, Universitas, Kraków 2022, 228 s., ISBN: 978-83-242-3844-6]

Bolesław Prus – In the Tangled Web of Nature and Culture

[T. Sobieraj, *In the Web of Nature and Culture. Boleslaw Prus in the Face of the Worldview Dilemmas of His Times*, Universitas, Cracow 2002, 228 pp., ISBN: 978-83-242-3844-6]

Abstract: The article is a review of the book *In the Web of Nature and Culture. Bolesław Prus in the Face of the Worldview Dilemmas of His Times* by Tomasz Sobieraj. In his analysis and interpretation, the author introduces the terms 'anthropocene' and 'capitalocene,' which have recently become popular in ecocritical research and social sciences. Sobieraj is interested in Prus's attitude to the world of nature (both animate and inorganic), which is situated between anthropocentrism and biocentrism. The versatility of Prus's interests is evidenced by the chapters devoted to technology and politics, in which the writer draws attention to the need to change the education system, industrial development, and the change of heart in Polish mentality.

Keywords: environmental issues in the humanities, positivism, Bolesław Prus.

* Dariusz Piechota – dr, adiunkt w Zakładzie Badań Źródłowych nad Literaturą XIX i XX Wieku w Kolegium Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku. Ostatnio opublikował książkę: *Eksperymenty postrealistów. Szkice o najnowszej literaturze polskiej* (2022).

W najnowszej książce Tomasz Sobieraj powraca do twórczości Bolesława Prusa, która niezmiennie fascynuje zarówno starszą, jak i młodszą generację badaczy literatury drugiej połowy XIX wieku. Ostatnio utwory autora *Lalki* ponownie odczytywane są przez pryzmat najnowszych metodologii badawczych, w tym niezwykle popularnej ekokrytyki oraz *animal studies*.

Tom *W sieci natury i kultury...* składa się z sześciu szkiców. We *Wstępie* badacz podkreśla, że pisarstwo Prusa pozostaje złożone i wielowymiarowe, na co miała wpływ scjentystyczna pasja poznawcza autora, wynikająca z faktu, że tworzył on w okresie gwałtownych transformacji społeczno-politycznych i ekonomicznych[1]. Sobieraj wprowadza dwa terminy antropocen i kapitałocen[2] cieszące się popularnością m.in. w badaniach ekokrytycznych oraz w naukach społecznych, a które to często powracają w kolejnych szkicach. We wstępie badacz zaznacza, że interesuje go stosunek Prusa do problemów natury, statusu i praw zwierząt, co jest szczególnie inspirujące dla badaczy z kręgu *animal studies*. Stosunek ten był niejednoznaczny, pełen wewnętrznych napięć[3]. Mimo że światopogląd Prusa, jeśli chodzi o kwestie etyczne, nacechowany był antropocentrycznie, pisarz nie ograniczał się wyłącznie do świata ludzkiego. Zarówno w twórczości literackiej, jak i w publicystyce autor *Emancypantek* podejmował problematykę dotyczącą kondycji ludzkiej, kultury i natury, co łączył z rozważaniem na temat polskości. Prusa interesowały kwestie ideowo-światopoglądowe, filozoficzne, naukowe oraz społeczno-polityczne.

W pierwszym rozdziale (*Między antro- a biocentryzmem*) Sobieraj opisuje meandry światopoglądu Prusa przez pryzmat współczesnej humanistyki środowiskowej, której jednym z postulatów jest promowanie innego sposobu widzenia świata. Uczony odwołuje się do pracy Ewy Domańskiej, która zwróciła uwagę, że relacje między światem ludzkim a nie-ludzkim powinny opierać się na myśleniu

1 T. Sobieraj, *W sieci natury i kultury. Bolesław Prus wobec dylematów światopoglądowych swojej epoki*, Kraków 2022, s. 8. Dalej cytaty lokuję w tekście recenzji. Patrz też: I. Gielata, *Bolesław Prus u progu nowoczesności*, Bielsko-Biała 2011.

2 Termin kapitałocen rozumiany jest jako uwypuklenie sprawczości systemu kapitalistycznego będącego globalną siłą oddziaływującą na społeczeństwo szczególnie silnie od połowy XIX wieku. Termin antropocen (występujący w dwóch wariantach jako „dobry" bądź „zły") opisuje technologiczną ingerencję człowieka w środowisko naturalne. „Dobry antropocen" tworzy względnie harmonijne układy ekospołeczne, obejmujące człowieka i środowisko naturalne traktowane przezeń z szacunkiem i empatią. T. Sobieraj, dz. cyt., s. 16, 90.

3 Tamże, s. 9.

relacyjnym i na współzależności, współ-życiu natury-kultury[4]. Zaproponowana przez Domańską metafora splątanych sieci koresponduje ze światopoglądem oraz zainteresowaniami autora *Placówki*, który śledził i komentował na bieżąco najnowsze doniesienia z zakresu przyrodoznawstwa, nauk społecznych oraz humanistycznych. Problematyka socjobiologiczna, jak słusznie wskazuje Sobieraj, opierała się „na zagadnieniach wzajemnych relacji między społeczeństwem ludzkim a innymi gatunkami zwierzęcymi"[5]. Nie dziwi zatem fakt, że światopogląd Prusa „jawi się jako struktura pełna wewnętrznych napięć, dynamiczna, podatna na ewolucję, niewolna przy tym od sprzeczności"[6]. Jakie są zatem źródła owych sprzeczności? Prus z jednej strony reprezentował tradycyjne stanowisko antropocentryczne, z drugiej zaś, jego zainteresowania otaczającym światem pozaludzkim świadczą o zwrocie w stronę biocentryzmu. Życie ludzkie, według autora *Faraona*, należałoby rozpatrywać w sposób holistyczny przez pryzmat związków z całą biosferą.

Nieprzypadkowo w kontekście dynamicznej industrializacji uwaga Prusa skupia się na Anglii, będącej w drugiej połowie XIX wieku epicentrum nowoczesności. We fragmentach poświęconych eksploatacji paliw kopalnych w Anglii pisarz zwrócił uwagę na problem nadmiernego wykorzystywania zasobów naturalnych. Wydaje się, że opowiadał się za strategią zrównoważonego rozwoju, co z kolei wynikało z jego światopoglądu. Prus postrzegał procesy i zjawiska w świecie natury przez pryzmat ich szkodliwości bądź użyteczności. Co ciekawe, w *Najogólniejszych ideałach życiowych* odnajdujemy antycypację toposu matki Ziemi jako istoty żyjącej, rozumianej jako wielki homeostatyczny organizm. Egzystencja ludzi zatem powinna rozwijać się na zasadzie harmonii i wzajemnych relacji symbiotycznych, co z kolei potwierdza empatyczny stosunek pisarza do świata przyrody, przejawiający się w trosce o materię ożywioną, jak również nieożywioną. Jednak, co warto podkreślić, troska o zasoby naturalne czy umiejętne gospodarowanie ziemią w publicystyce Prusa postrzegana była przez pryzmat interesów ludzkich[7].

Sobieraj stwierdza, że pozytywiści dojrzewali wprawdzie intelektualnie pod wpływem Darwinowskiego ewolucjonizmu, to jednak w ich stanowisku

4 E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie" 2013, z. 1–2, s. 15.

5 T. Sobieraj, dz. cyt., s. 14.

6 Tamże.

7 Tamże, s. 29.

przejawia się tradycyjny dualizm natura-kultura[8]. Interesująca jest także koncepcja natury, w której splatały się treści organicystyczne i mechanistyczne. Autor *Placówki* postrzegał naturę jako rzeczywistość niezależną od człowieka. Ciekawy wydaje się stosunek pisarza do zwierząt. Niejednokrotnie na kartach kronik upominał się o ich humanitarne traktowanie, sprzeciwiał się także wszelkim formom przemocy (jak choćby wobec zwierząt wołowych). Równie sceptycznie wypowiadał się na temat wyścigów konnych. Jednakże do idei wegetarianizmu pisarz podchodził sceptycznie, traktując dietę bezmięsną jako kaprys ludzi majętnych[9]. Na marginesie mówiąc, podobne spostrzeżenia pojawiają się w *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta. Wspomnijmy epizod, w którym Hamerstein w rozmowie z Borowieckim omawia dietę jarską, a którą to Borowiecki odrzuca, co nie wynika z kwestii etycznych dotyczących masowego zabijania zwierząt, lecz z faktu, iż jest ona sprzeczna z tradycyjną kuchnią polską obfitą w różnego rodzaju mięsa[10]. Akcenty biotyczne pojawiają się w publicystyce Prusa, w szczególności w listach z podróży (m.in. z Puław), w których autor charakteryzuje świat flory i fauny. W opisach tych Prus ubolewał, że stosunek człowieka do świata natury nie kształtuje się na zasadzie harmonii, solidarności i troski[11]. Szczególnie bliski autorowi *Lalki* wydaje się problem deforestacji, wycinki drzew przez dróżników. Krytyce poddana została daleko posunięta ekspansja ludzka w świat natury[12].

W rozdziale drugim Sobieraj zwraca uwagę na fascynację Prusa nauką i techniką. Autor *Emancypantek* był przekonany, że od poziomu technicznego zaawansowania danej nacji w dużej mierze zależy jej pozycja w świecie. Nie dziwi zatem fakt, że pisarz postulował o przeorientowanie edukacji w stronę kształcenia zawodowego[13]. Apologię techniki w publicystyce Prusa rozpatruje Sobieraj w kontekście antropocenu i kapitałocenu, będącego jednym z istotnych elementów projektu antropogenicznych interwencji w środowisko naturalne[14]. Interesujące w tym rozdziale są konteksty europejskie, jak choćby odwołania do

8 Tamże.

9 Tamże, s. 32.

10 W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, wstęp M. Popiel, Wrocław 2015, s. 123–124.

11 T. Sobieraj, dz. cyt., s. 38.

12 Tamże, s. 41.

13 Tamże, s. 43.

14 Tamże.

pracy niemieckiego filozofa Ernsta Kappa, który w pracy *Grundlinien einer Philosophie der Technik* zwrócił uwagę, że podmiot świata zachodniego wykorzystuje nowe zdobycze techniczne w procesie ujarzmiania natury[15]. Prus postrzegał procesy modernizacyjne jako warunek konieczny doskonalenia się polskiego organizmu społecznego, dlatego też tak często apelował o wspieranie rozwoju nauk przyrodniczych i ścisłych. Co więcej, pisarz wiązał postęp cywilizacyjny ze wzrostem moralności. Zapóźnienie cywilizacyjne Polaków utrudniało udział w wyścigu technologicznym. W rozdziale tym Sobieraj odwołuje się także do *Emancypantek*, w których w opisie cukrowni pisarz posługuje się metaforyką organiczną, czego egzemplifikacją jest analogia ciało-maszyna[16].

W rozdziale trzecim badacz powraca do kwestii natury w twórczości Prusa. Szczególnie inspirujący jest jego początek, w którym współczesny kryzys klimatyczny staje się impulsem do refleksji na temat dziewiętnastowiecznych źródeł destrukcyjnego wpływu człowieka na ekosystem. Słusznie stwierdza Sobieraj, że retrospektywne spojrzenie na świadomość kulturową epoki pozwala na poszukiwanie źródeł współczesnych problemów. W rozdziale tym badacz koncentruje się na traktacie *Najogólniejsze ideały życiowe*, w którym pojęcie natury pojawia się wielokrotnie. Horyzonty poznawcze Prusa, jak konstatuje Sobieraj, wyznaczały „epoka człowieka" (antropocen) oraz „epoka kapitalizmu" (kapitałocen)[17]. Autor *Lalki* koncentruje się na trzech płaszczyznach życia (organiczna, społeczna i duchowa), które pozostają ze sobą w nieustannej łączności. W rozdziale tym powraca koncepcja Gai jako wielkiej istoty żyjącej, podatnej na cierpienie. Miłość do Ziemi, według Prusa, powinna przejawiać się w trosce o cały ekosystem i wymaga od człowieka zasadniczej przemiany wewnętrznej. Dlatego też pisarz postulował o powołanie Towarzystwa Przyjaciół Natury, które miałoby czuwać nad światem przyrody, zarówno tym ożywionym, jak i nieorganicznym, zapobiegać jego niszczeniu i sprzyjać harmonijnemu rozwojowi[18]. Pisarz, jak stwierdza Sobieraj, „włączał człowieka w makrokosmos natury, poddawał go działalności jej praw, charakteryzując zaś jego istotę, zwracał uwagę na ontologiczny dualizm, nawiązujący do tradycji kartezjańskiej"[19].

15 Tamże, s. 47.

16 Tamże, s. 77.

17 Tamże, s. 90.

18 Tamże, s. 105.

19 Tamże, s. 109.

W rozdziale czwartym badacz koncentruje się na traktacie Prusa *Szkice programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa*, który uznawany jest za kanoniczne dzieło polskiej socjologii pozytywistycznej. Fundamentem badań, w opinii autora *Placówki*, pozostaje obserwacja i doświadczenie. Sobieraj zwraca uwagę, że organicyzm i ewolucjonizm stały się zasadniczymi wariantami socjologii pozytywistycznej. Prus postrzegał narody-organizmy jako wytwory wielu czynników naturalnych, w których szczególny nacisk kładł na ich środowiskowe uwarunkowania i czynniki naturalne[20]. Rozwój zaś pojmował jako stopniowe zbliżanie się do ideałów: Doskonałości, Użyteczności, Szczęścia, co stanowi nawiązanie do prac Lamarcka i Spencera[21]. Prozaik postulował o intensywniejsze uprzemysłowienie kraju, rozwój rolnictwa oraz polonizację klasy kapitalistów. Istotną rolę w tym procesie odgrywać miała idea pomocy wzajemnej Piotra Kropotkina, polegająca na wspieraniu się i wymianie usług[22]. Doskonalenie to ma odbywać się na różnych poziomach życia społecznego, w tym także jednostkowego. Prus zwrócił uwagę także na ogromne zaniedbanie w dziedzinie higieny i słabej kondycji fizycznej rodaków.

W rozdziale piątym Sobieraj skupia się na późnej publicystyce Prusa. W okresie rewolucji 1905 roku pisarz zarzuca szczegółowość faktograficzną na rzecz uchwycenia psychologii rewolucji i konsekwencji jej oddziaływania na charaktery ludzkie[23]. W szkicu tym badacz śledzi dramatyczne doświadczenie wielkiej historii, która wywarła wpływ na życie i twórczość Prusa. Wspomina traumę roku 1863, która spowodowała wstrząs w duchowości młodego Głowackiego. Interesujący wydaje się fakt, że twórczość Prusa została zdominowana przez krytykę romantycznego irracjonalizmu politycznego. Pisarz przeciwstawiał się różnym formom upamiętniania przeszłości przejawiających się w powierzchownym kulcie poprzedników. Sobieraj w kontekście rozważań historiozoficzno-politycznych przywołuje artykuł *Miasto zahipnotyzowane*, w którym Warszawa będąca metonimią Polski i polskości stała się miejscem pamięci zbiorowej i kulturowej[24]. Pojawiająca się w artykule Prusa sekwencja

20 Tamże, s. 121.

21 Tamże, s. 123.

22 Tamże, s. 133.

23 Tamże, s. 158.

24 Tamże, s. 163.

zdarzeń historycznych obejmowała okres od powstania listopadowego po rewolucję roku 1905. Mitologia polityki romantycznej podtrzymywana trwale przez pamięć kulturową Polaków była krytykowana przez Prusa, gdyż nie uwzględniała innych wzorców niż heroiczno-romantyczne[25].

W ostatnim rozdziale Sobieraj koncentruje się na czwartym tomie *Emancypantek* zdominowanym przez treści natury filozoficznej. Stały się one wykładem poglądów metafizycznych autora i zawierają kompleksową wizję świata i człowieka. Badacz zwraca uwagę na kontekst społeczno-obyczajowy towarzyszący publikacji powyższej powieści (czas kryzysu światopoglądowego w Europie, pesymizm filozoficzny spod znaku Schopenhauera i Nietzschego). W centrum uwagi Sobieraja znajduje się wykład filozoficzny profesora Dębickiego wyróżniający się wielopłaszczyznowością, obejmujący tematykę antropologiczną, eschatologiczną, kosmologiczną, metafizyczną czy (meta) naukową[26]. Badacz podkreśla, że system Dębickiego cechuje metafizyczny realizm, zakładający obiektywnie (niezależnie od podmiotu) istnienie świata[27]. Granica życia doczesnego nie oznaczała dla Prusa kresu istnienia. Stanowiła przygotowanie do życia wiecznego, stała się miejscem wypełniania się najważniejszych ideałów życiowych.

W sieci natury i kultury to ciekawa i godna uwagi publikacja. Liczne intertekstualne odniesienia do tekstów filozoficznych, przyrodniczych wzbogacają kontekst opisywanych problemów. Nowa książka Tomasza Sobieraja to publikacja rzetelna i interesująca, potwierdzająca erudycyjność analiz badacza, który wprowadzając narzędzia charakterystyczne dla humanistyki środowiskowej, poszerza perspektywę oglądu twórczości Prusa, która parafrazując słowa Kazimierza Bartoszyńskiego, jest niekończącym się zadaniem interpretacyjnym[28]. Niewątpliwie owa publikacja stanie się cennym źródłem inspiracji dla badaczy z kręgu ekokrytyki oraz *animal studies*.

25 Tamże, s. 178.

26 Tamże, s. 187.

27 Tamże.

28 K. Bartoszyński, *Interpretacja – „nie kończące się zadanie". Przykład „Lalki" Bolesława Prusa*, [w:] *„Lalka" i inne. Studia w stulecie powieści realistycznej,* pod red. J. Bachórza i M. Głowińskiego, Warszawa 1992.

Bibliografia

Bartoszyński K., *Interpretacja – „nie kończące się zadanie". Przykład „Lalki" Bolesława Prusa*, [w:] *„Lalka" i inne. Studia w stulecie powieści realistycznej,* pod red. J. Bachórza i M. Głowińskiego, Warszawa 1992.

Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie" 2013, nr 1–2.

Gielata I., *Bolesław Prus u progu nowoczesności,* Bielsko-Biała 2011.

Reymont W.S., *Ziemia obiecana,* wstęp M. Popiel, Wrocław 2015.

Sobieraj T., *W sieci natury i kultury. Bolesław Prus wobec dylematów światopoglądowych swojej epoki,* Kraków 2022.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.762
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Jarosław Ławski*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000-0002-1167-5041

Sejmowy Rok Romantyzmu Polskiego: Międzynarodowa Jubileuszowa Konferencja Naukowa „Adam Mickiewicz i Ukraina", Białystok–Kijów, 22 IX 2022 r. Sprawozdanie

The Sejm Year of Polish Romanticism: The International Jubilee Conference "Adam Mickiewicz and Ukraine", Bialystok–Kyiv, September 22, 2022. A report

Z okazji przypadającego w 2022 roku sejmowego Roku Romantyzmu Polskiego[1] środowisko białostockich filologów zajmujących się epoką romantyczną przygotowało dwie imprezy naukowe: Naukową Międzynarodową Interdyscyplinarną Konferencję Naukową „Adam Mickiewicz i romantycy wobec tradycji wileńskiego środowiska filologicznego (1795–1864). Osobowości – idee – dzieła – konteksty europejskie", Białystok – Wilno, 21 czerwca 2022 r. (była ona rezultatem współpracy polsko-litewskiej) oraz Międzynarodową Jubileuszową Konferencję Naukową „Adam Mickiewicz i Ukraina. Obraz kraju – obraz poety – recepcja – konteksty europejskie", Białystok – Kijów, 22 września 2022 r. (to z kolei spotkanie naukowe było sesją polsko-ukraińską). Tę pierwszą imprezę już przybliżono w sprawozdaniu[2], zajmijmy się przebiegiem tej drugiej.

* Jarosław Ławski – prof. dr hab., kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód–Zachód" na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor m.in. monografii: *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (2010); *Miłosz: „Kroniki" istnienia. Sylwy* (Białystok 2014).

1 *Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 17 listopada 2021 r. w sprawie ustanowienia roku 2022 Rokiem Romantyzmu Polskiego*, „Monitor Polski", Warszawa dnia 30 listopada 2021 r. Poz. 1095.

2 Zob. V. Wejs-Milewska, A. Janicka, *Konferencja naukowa „Adam Mickiewicz i romantycy wobec tradycji wileńskiego środowiska filologicznego (1795–1864)", Białystok–Vilnius, 21 czerwca 2022 r. Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski" 2022, nr 3.

Konferencję „Adam Mickiewicz i Ukraina" ze względu na wojnę toczącą się na Ukrainie przygotowano w trybie hybrydowym: polscy jej uczestnicy mogli wystąpić na żywo, zaś referenci ukraińscy występowali *online*. Centrum wykładowe znajdowało się w Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku.

Imprezę przygotowały znane z aktywności międzynarodowej instytucje: ze strony białostockiej Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, zaś ze strony ukraińskiej Katedra Polonistyki Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Tarasa Szewczenki. Równoprawnymi współorganizatorami sesji były: Wydział I Filologiczny Polskiej Akademii Umiejętności[3] oraz Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego. Wybierając temat spotkania, organizatorzy nawiązali do publikacji na ten sam temat z 1999 roku przygotowanej w Kijowie przez prof. Rościsława Radyszewskiego, kierującego Katedrą Polonistyki Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Tarasa Szewczenki[4].

W 2022 roku zaproponowano referentom podjęcie następujących zagadnień badawczych:

– Obraz Ukrainy i kultury ukraińskiej w pismach Adama Mickiewicza.

– Obraz Mickiewicza w kulturze ukraińskiej, recepcja jego twórczości.

– Początki romantyzmu w Polsce a początki romantyzmu na Ukrainie.

– Ziemie ukraińskie w biografii i twórczości Mickiewicza (Charków, Odessa, Krym, Akerman).

– Mickiewicz o twórcach ukraińskich i pisarzach ukraińskiej szkoły w romantyzmie polskim.

– Wczesny romantyzm polski i ukraiński w badaniach XX i XXI wieku.

– Wczesny romantyzm ukraiński i polski oraz jego metamorfozy we współczesnej kulturze polskiej i ukraińskiej (wysokiej i popularnej).

– Echa malarskie, muzyczne, plastyczne początków obu romantyzmów[5].

3 Wydział I Filologiczny PAU był współorganizatorem także czerwcowej jubileuszowej konferencji polsko-litewskiej.

4 *Adam Mickiewicz i Ukraina*, red. R. Radyszewski, „Kijowskie Studia Polonistyczne", Kijów 1999; R. Radyszewski, *Krótkie podsumowanie ukraińskiej polonistyki literaturoznawczej*, „Postscriptum Polonistyczne" 2009, nr 1(3), s. 191–200. Także: *Mickiewicz we Lwowie. Materiały z sympozjum, Lwów 6 czerwca 2006*, red. S. Makowski, Warszawa 2007; *Adam Mickevič i Ukraina: materiali mižnar. konf. prisvjač. 200-roččiu vidat. pol. poeta*, red. M. Boreckij, Drohobycz 1998.

5 Cyt. za: *Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Adam Mickiewicz i Ukraina. Obraz kraju – obraz poety – recepcja – konteksty europejskie". Program*, oprac. J. Ławski, oprac. graf. E. Frymus-Dąbrowska, Białystok – Kijów 2022, s. 5.

Dr Kamil K. Pilichiewicz z Książnicy Podlaskiej im. Ł. Górnickiego w Białymstoku

Konferencję przygotował Komitet Naukowy pod przewodnictwem prof. Lucjana Suchanka (PAU, Kraków)[6] wraz z Komitetem Organizacyjnym, któremu przewodniczył prof. Jarosław Ławski (UwB, Białystok)[7]. Sekretarzem Konferencji był dr Łukasz Zabielski (Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego)[8].

Zaproponowany temat, choć miał już jedną – wprawdzie trudno dostępną w polskich bibliotekach naukowych – kijowską realizację monograficzną, wydawał się zrazu nieoczywisty, albowiem Mickiewicza i jego wyobrażenia o świecie, o ojczyźnie i domu dość stereotypowo łączono niemal zawsze z Litwą lub rzadziej ze światem emigracyjnym. Tymczasem, jak się okazało, myślał, wyobrażał i pisał on o pewnej całości historyczno-kulturowej, której obrazem była Pierwsza Rzeczpospolita w jej przedrozbiorowych granicach, a jej nieodłączną część stanowiły w wyobraźni wieszcza ziemie ukraińskie. Dobrze znał on od młodości nawet odległe pradzieje ziem ukraińskich[9],

6 W jego skład weszli ponadto: prof. Piotr Biłos (Inalco, Paryż), prof. Mariya Bracka (KNU, Kijów), dr hab. Artur Bracki (Gdańsk, Kijów), dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Białystok), prof. Kazimierz Korus (PAU, Kraków), doc. dr Lilia Ławrynowicz (Łuck, Ukraina), doc. dr Artur Malinowski (Odessa), prof. Jewhen Nakhlik (NANU, Lwów), prof. Marek Piechota (UŚ, Katowice), prof. Rościsław Radyszewski (KNU, NANU, PAU, Kijów), prof. Walentyna Sobol (UW, Warszawa), prof. Mikołaj Sokołowski (IBL PAN, Warszawa), Prof. Switłana Suchariewa (Łuck, Ukraina), prof. Lech Suchomłynow (Instytut Slawistyki PAN, Warszawa).

7 Należeli do niego ponadto: prof. Violetta Wejs-Milewska (UwB, Białystok), dr Michał Siedlecki (Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego), dr Kamil K. Pilichiewicz (Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego), mgr Patryk Suchodolski (Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego), mgr Natalia Szabołtas (UwB, Białystok), mgr Bożena Poniatowicz (UwB, Białystok), mgr Joanna Suchodolska (UwB, Białystok).

8 Słowa podziękowania należą się pracownikom Działu Badań Filologiczno-Bibliograficznych Książnicy Podlaskiej, którzy zapewnili znakomite warunki techniczne.

9 Zgłębiał je Mickiewicz, przygotowując *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofijówka”* (Trembeckiego, Wilno 1822).

Inauguracja: dyrektor Beata Zadykowicz (KP, Białystok) oraz prof. Jarosław Ławski (UwB, Białystok)

miał w Wilnie przyjaciół pochodzących z tych okolic (Humania), podziwiał *Sofijówkę* Stanisława Trembeckiego, opiewającą zarówno żyzne ziemie Ukrainy, jak i „porządki" imperialne, które zaprowadziła na nich caryca Katarzyna II Wielka. Wszystkie te wątki pojawiły się w czasie sesji w wystąpieniach.

W spotkaniu wzięło udział 22 badaczy z Ukrainy, Polski, Austrii, reprezentujących 4 miasta ukraińskie (Kijów, Czerkasy, Lwów, Odessa)[10], Wiedeń i 5 ośrodków polskich (Białystok, Warszawa, Rzeszów, Katowice, Kraków)[11]. Obrady odbywały się po polsku i po ukraińsku. Ponieważ uczeni występujący na sesji to albo badacze romantyzmu z Polski, albo poloniści i ukrainiści z Ukrainy, nie było kłopotów językowych w komunikacji, a dyskusje były dłuższe niż zaplanowano. Wygłoszono wszystkie referaty umieszczone w *Programie*. Obradom przysłuchiwała się młodzież licealna z Zespołu Szkół Społecznych Fundacji Edukacji „Fabryczna 10" w Białymstoku, kierowanego przez dr Martę Białobrzeską (jedną z referentek podczas obrad sesji). *Spiritus movens* obu konferencji romantycznych – polsko-litewskiej i polsko-ukraińskiej – był prof. Lucjan Suchanek, reprezentujący Polską

10 Przy czym Kijów reprezentowały dwie uczelnie: Kijowski Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki oraz Stołeczny Uniwersytet Kijowski im. Borysa Hrinczenki.

11 Te ośrodki to: UwB, UŚ, UR, UJ, UKSW, UW, UG, Książnica Podlaska.

Akademię Umiejętności, która w Roku Romantyzmu Polskiego zaangażowała się w organizację aż trzech konferencji: dwu białostockich i krakowskiej[12].

Gości Konferencji powitał z Książnicy Podlaskiej o godz. 8.00 (czasu polskiego) prof. Jarosław Ławski (UwB, PAU). Z kolei głos zabrali: dyr. Beata Zadykowicz kierująca Książnicą Podlaską im. Łukasza Górnickiego oraz prof. Rościsław Radyszewski, kierownik Katedry Polonistyki KNU, członek korespondent Narodowej Akademii Nauk Ukrainy oraz członek zagraniczny PAU. Uroczystego otwarcia Konferencji, poprzedzonego przemówieniem, dokonał prof. Lucjan Suchanek reprezentujący Polską Akademię Umiejętności. Prof. Suchanek zaakcentował znaczenie badań nad spuścizną Mickiewicza prowadzonych w PAU oraz wskazał na istotne osiągnięcia białostockiego ośrodka badań nad romantyzmem w tym zakresie.

O godz. 8.20 rozpoczęły się podzielone na cztery części obrady plenarne, którym przewodniczyli: (I) dr hab. Marek Rembierz, prof. UŚ i dr Łukasz Zabielski (Książnica Podlaska); (II) prof. Lucjan Suchanek (PAU) i dr hab. Artur Bracki (UG i SUKBH Kijów); (III) prof. Ludmiła Romaszczenko (Czerkasy) i dr hab. Tadeusz Półchłopek, prof. UR; (IV) prof. Mariya Bracka (KNU, Kijów). Ze względu na ożywione dyskusje obrady zakończono później, niż było to planowane (o 19.00 czasu polskiego, 20.00 czasu kijowskiego). Wysłuchano następujących referatów:

Panel 1

Dr Michał Siedlecki (Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego), *Kronika pobytu Adama Mickiewicza na ziemiach ukraińskich*.

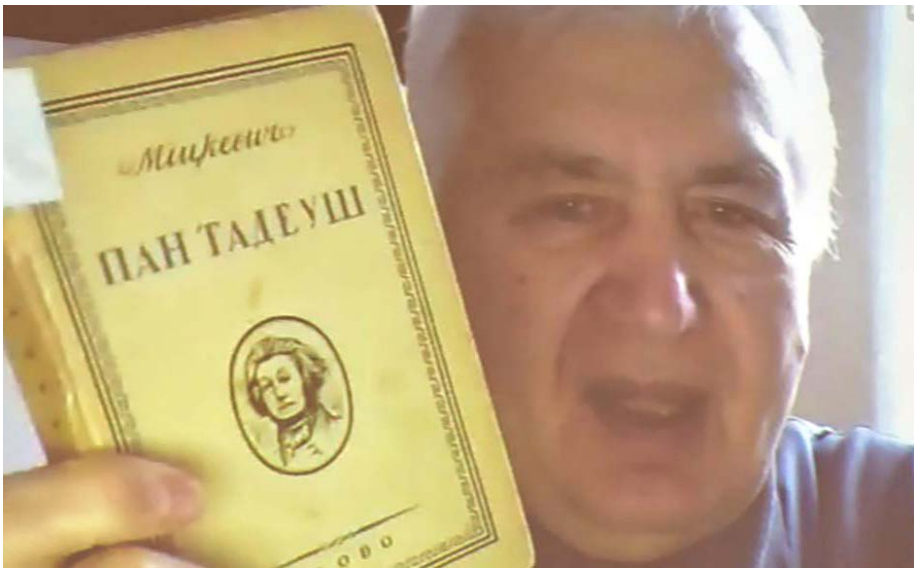
Prof. Rościsław Radyszewski (Kijowski Narodowy Uniwersytet im. T. Szewczenki, PAU, NANU, Ukraina), *Cykle krymskie Adama Mickiewicza i Łesi Ukrainki czytane przez kategorię disciplement*.

Prof. Mariya Bracka (Kijowski Narodowy Uniwersytet im. T. Szewczenki, Ukraina), *Duch stepowy u Adama Mickiewicza i Józefa Bohdana Zaleskiego: paralele literackie*.

Prof. Alois Woldan (Uniwersytet Wiedeński, Austria), *Mickiewicz w Galicji*.

Dr hab. Tadeusz Półchłopek, prof. UR (Rzeszów), *Recepcja Mickiewicza w środowisku galicyjskich Ziewończyków*.

12 Ostania, trzecia odbyła się w Krakowie: „Romantyzm i tradycja romantyczna w kulturze literackiej, artystycznej i intelektualnej Krakowa, Polski i Europy. Historia literatur, estetyka, historia sztuki, muzealnictwo, teatr", Kraków 7–9 XII 2022 r. (PAU, UJ).



Wystąpienie online prof. Rościsława Radyszewskiego z Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu im. T. Szewczenki (Ukraina)

Panel 2

Prof. Jewhen Nachlik (NANU, Instytut Literatury we Lwowie), *Адам Міцкевич у рецепції Івана Франки/ Adam Mickiewicz w recepcji Iwana Franki*.

Dr hab. Marek Rembierz, prof. UŚ (Katowice), *Adam Mickiewicz i polifoniczność greckokatolickiego dziedzictwa w kontekście tradycji duchowych Europy Środkowo-Wschodniej*.

Prof. Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku), *Ukraińskie początki warsztatu poetyckiego Adama Mickiewicza (z Trembeckim w tle)*.

Dr Renata Gadamska-Serafin (Uniwersytet Jagielloński), *„[...] kraj [...] wielce zajmujący dla historii i literatury", „baśniowy niemal obszar". Mickiewiczowska wizja Ukrainy*.

Dr Marta Białobrzeska (Białystok), *„Ukraińska szkoła" w Prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*.

Panel 3

Dr hab. Artur Bracki (Uniwersytet Gdański/Stołeczny Uniwersytet Kijowski im. B. Hrinczenki), *Wieszcz a kultura narodowa – romantyczne paralele polsko-ukraińskie*.

Tetiana Bovsunivska (Kijowski Narodowy Uniwersytet im. T. Szewczenki, Ukraina), *Таемничений пільгрим А. Міцкевича і мовчазний кобзар Т. Шевченка*: *ідеологеми романтизму/ Tajemniczy pielgrzym Adama Mickiewicza i milczący kobziarz Tarasa Szewczenki: ideologemy romantyzmu.*

Prof. Anatolij Moisijenko (Kijowski Narodowy Uniwersytet im. T. Szewczenki, Ukraina), *Сонет «Jastrząb» на тлі кримського циклу А. Міцкевича: українська рецепція/ Sonet „Jastrząb" na tle cyklu krymskiego Adama Mickiewicza: recepcja ukraińska.*

Dr hab. Beata Garlej, prof UKSW (Warszawa), *W kotle parodii i pastiszu: o Mickiewiczu gotow(an)ym Uzdańskiego.*

Dr Paweł Wojciechowski (Uniwersytet w Białymstoku), *Litwa i Ukraina w malarstwie XIX wieku.*

Panel 4

Dr Natalia Łysenko (Katedra Ukrainoznawstwa Uniwersytetu Farmaceutycznego w Kijowie), *Творчість Адама Міцкевича в рецепції Евгена Маланюка/ Twórczość Adama Mickiewicza w recepcji Jewhena Małaniuka.*

Dr Kamil K. Pilichiewicz (Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego), *Punkty styczne w twórczości Adama Mickiewicza i Erazma Izopolskiego.*

Doc. dr Artur Malinowski (Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Mieczynikowa), *Український степ Адама Міцкевича/ Ukraiński step Adama Mickiewicza.*

Doc. dr hab. Ludmiła Romaszczenko (Czerkaski Uniwersytet Narodowy im. B. Chmielnickiego), *Українські орбіти Адама Міцкевича: регіональний аспект/ Ukraińskie wymiary twórczości Adama Mickiewicza: aspekt regionalny.*

Dr hab. Magdalena Dąbrowska (Uniwersytet Warszawski), *Odeski almanach „Podarok biednym" – teksty i konteksty (nie tylko) Mickiewiczowskie.*

Prof. Michał Kuziak (Uniwersytet Warszawski), *Ukraina w Prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza.*

Dr hab. Krzysztof Korotkich, prof. UwB (Białystok), *Zmysłowość w „Sonetach krymskich" Adama Mickiewicza*[13].

13 Cyt. za: *Adam Mickiewicz i Ukraina... Program*, dz. cyt., s. 9–12.

Obrady Konferencji przebiegały w atmosferze solidarności z koleżankami i kolegami z ośrodków ukraińskich, którzy rozpoczęli rok akademicki 2022/2023 w warunkach okrutnej wojny, agresji rosyjskiej na ich kraj. Ich wystąpienia, jak to już wielokrotnie miało miejsce po 24 lutego 2022 r., przerywane były alarmami lotniczymi, często odnosili się oni do nadzwyczajnej, dramatycznej sytuacji w ich kraju. Konferencja o Mickiewiczu i Ukrainie, zaplanowana przez Jarosława Ławskiego jeszcze w 2020 roku, a potem przeniesiona ze względu na pandemię, w roku 2022 wybrzmiewała tragicznymi akcentami. To przecież ta sama historia, która w 2022 roku dzieje się na naszych oczach, w wieku XIX sprawiła, że Mickiewicz został aresztowany i uwięziony jako filomata, a potem trafił do Odessy, Akermanu, na Krym i na ziemie ukraińskie[14].

Sesja bardzo wzbogaciła wiedzę o związkach Mickiewicza z Ukrainą – szczególnie w okresie jego zesłania na południe Imperium Rosyjskiego, kiedy mógł on poznać ziemie ukraińskie i Ukraińców, nazywanych wówczas Małorusinami. Jak pokazano podczas Konferencji, związki wieszcza z Ukrainą zaświadczają nie tylko prelekcje paryskie, lecz także bardzo wczesne teksty (w tym listy, komentarze filologiczne, dzieła poetyckie z okresu wileńskiego i kowieńskiego).

Konferencja została sfinansowana z programu Ministerstwa Edukacji i Nauki pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości" realizowanego w latach 2019–2022 na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku w dyscyplinach językoznawstwo i literaturoznawstwo. Plonem spotkania ma być wydana w 2023 roku polsko-ukraińska monografia.

14 Miejsca, które na Ukrainie odwiedził Mickiewicz, omówił w wystąpieniu inauguracyjnym dr Michał Siedlecki. Por. też: J. Juszkiewicz, *Odessa w literaturze polskiej lat 1804–1843. Szkice*, Białystok 2020.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.763
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Anna Janicka*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000-0003-0289-3706

Piotr Biłos**
Instytut Narodowy Języków i Kultur Orientalnych, Paryż, Francja /
/ The National Institute of Oriental Languages and Civilizations, Paris, France

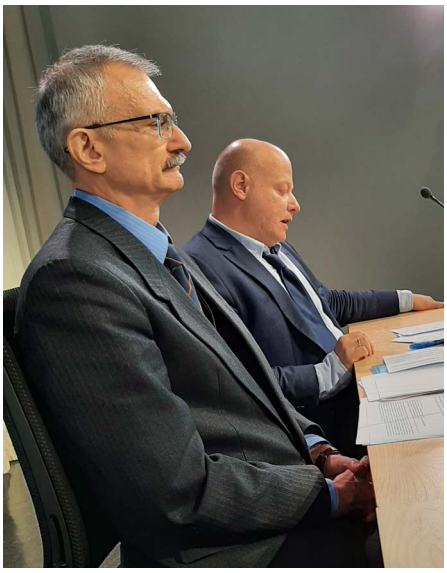
Konferencja o Zapolskiej w Paryżu. L'univers de Gabriela Zapolska, les transferts culturels et la question féminine au tournant des XIXe et XXe siècles entre Cracovie–Lwów (auj. Lviv)–Varsovie, Paris, la Bretagne et Vienne. Paryż, 27–28 IX 2022 r. Sprawozdanie

Zapolska Conference in Paris. Gabriela Zapolska's universe, cultural transfers, and the women's issue at the turn of the 19th and 20th centuries between Krakow–Lviv–Warsaw, Paris, Brittany and Vienna. Paris, September 27–28, 2022. A report

W roku 2021 przypadła ważna dla kultury polskiej i, szerzej rzecz ujmując, także kultury europejskiej rocznica: stulecie śmierci Gabrieli Zapolskiej (1921–2021), pisarki określanej jako *enfant terrible* literatury polskiej przełomu XIX i XX wieku. Niepokorna twórczyni, „zbuntowany talent", zadziorna i trudna osobowość – to tylko

* Anna Janicka – dr hab., prof. UwB; pracuje w Katedrze Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu w Białymstoku. Autorka m.in. książki *Pozytywiści warszawscy – dylematy pokolenia. Studia* (Warszawa 2022).

** Piotr Biłos – profesor, kieruje polonistyką w paryskim Institut National des Langues et Civilisations Orientales (Inalco), autor licznych rozpraw i książek, m.in. monografii *Les jeux du „je". Construction et déconstruction du récit romanesque chez Wiesław Myśliwski* (Paris 2016).



Prof. Jewhen Nachlik (NANU, Lwów) oraz prof. Piotr Biłos (Inalco, Paryż)

niektóre z określeń Zapolskiej[1]. Jej arcydramat *Moralność pani Dulskiej* (1906) stał się w tym właśnie roku w Polsce przedmiotem lektury w czasie Narodowego Czytania. Rocznicę uczciło również międzynarodowe środowisko filologiczne, organizując cykl konferencji naukowych o Zapolskiej. Zaplanowano trzy sesje (Białystok, Lwów, Paryż); z powodu wojny na Ukrainie trzeba było niestety zrezygnować ze spotkania we Lwowie, mieście tak bliskim Zapolskiej. Pierwsza z cyklu imprez odbyła się w Białymstoku 24 września 2021 roku. Była to Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Gabriela Zapolska. Biografia – estetyka – idee"[2]. Dzięki możliwości spotkania w formule hybrydowej (spotkania stacjonarnego i *online*) wszystkie konferencje ujęte w cykl „Zapolska międzynarodowa. Biografia – dzieło – recepcja" odbywały się równocześnie w Białymstoku, Paryżu i Lwowie. Sesję białostocką uznano za nader udaną.

Jak wiadomo, niezwykle twórcze, przełomowe lata swego życia (1889–1895) Zapolska spędziła w Paryżu, we Francji (tu zaś ważna była też Bretania). Stąd idea, by przyjrzeć się jej twórczości z paryskiego punktu widzenia[3].

Ideę zorganizowania konferencji w Paryżu podjęły następujące instytucje: Institut National des Langues et Civilisations Orientales (Paryż, Francja), który wystąpił w roli gospodarza; dalej Katedra Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych

1 *Gabriela Zapolska: zbuntowany talent – le talent en révolte*, red. M. Chudzikowska, współpraca J. Żukowska, tł. na jęz. fr. D. Felman, Warszawa: Teatr Wieki – Opera Narodowa. Muzeum Teatralne, 2011; M. Górzyńska, *Gabriela Zapolska. Zbuntowany talent*, red. J. Pogorzelska, Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2011.

2 O sesji: A. Janicka, *Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Gabriela Zapolska. Biografia – Estetyka – Idee", Białystok – Paryż – Lwów, 24 IX 2021. Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski" 2021, nr 3, s. 333–343.

3 Zapolska ma we Francji od lat zasłużoną promotorkę i tłumaczkę jej dzieła. Jest nią dr Elżbieta Koślacz-Virol, edytorka, badaczka. Zob. E. Koślacz-Virol, *Gabriela Zapolska actrice polonaise de la fin du XIXe siècle*, Lille 2002.

z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, Wydział I Filologiczny Polskiej Akademii Umiejętności i Narodowa Akademia Nauk Ukrainy (Oddział we Lwowie). Zaangażował się także, należący do Inalco, ośrodek badawczy CREE, czyli Centrum Badań Europa-Eurazja[4]. Organizacyjnego i, trzeba od razu dodać, bezcennego wsparcia udzielił sesji Instytut Polski w Paryżu, kierowany przez panią dyrektor Annę Biłos[5]. Imprezę przygotowało gremium, którego skład należy upamiętnić:

Od lewej: dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Białystok), dr Elżbieta Koślacz-Virol (Paryż, Francja)

– Dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Białystok),

– Prof. Piotr Biłos – Inalco (Paryż),

– Prof. Jewhen Nachlik – NANU (Lwów),

– Prof. Lucjan Suchanek – PAU (Kraków).

W czasie sesji podjęto następujące zagadnienia badawcze:

– Gabriela Zapolska we Francji i na Zachodzie: biografia, teksty.

– Pisarka w Wiedniu i innych miastach Europy: doświadczenia, świadectwa literackie.

– Zapolska i francuska bohema artystyczna przełomu XIX i XX wieku.

– Polskie i środkowoeuropejskie aktorki, pisarki, artystki w Paryżu na przełomie wieków.

– Doświadczenia dramatu i teatru francuskiego w pisarstwie Zapolskiej i innych kobiet z Europy Środkowo-Wschodniej.

– Zapolska jako korespondentka prasy polskiej w Paryżu.

– Miasta Zapolskiej: Paryż, Lwów, Kraków i inne.

4 http://www.inalco.fr/recherche/cree

5 Warto w tym miejscu wymienić wszystkich pracowników Instytutu, którzy przyczynili się do organizacyjnego sukcesu tego przedsięwzięcia. Byli to: Dominika Ostrowska, Wanda Kutyła, Marzena Moskal, Natalia Barbarska, Aneta Pittavino, Marcin Matusiak, jak również osoby współpracujące stale z Instytutem: Mona Mil i Agnieszka Filipiak.

Od lewej: dr hab. Barbara Gierszewska, prof. UJK (Kielce), dr Elżbieta Koślacz-Virol (Paryż), dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Białystok), dr Małgorzata Górzyńska (Muzeum Literatury, Warszawa), prof. Maria Zadencka (Uniwersytet Sztokholmski, Szwecja); w drugim rzędzie od lewej: dr hab. Urszula Kowalczuk, prof. UW (Warszawa), prof. Piotr Biłos (Inalco, Paryż), prof. Violetta Wejs-Milewska (UwB, Białystok), dr Oksana Nachlik (NANU, Lwów), prof. Jewhen Nachlik (NANU, Lwów)

– Zapolska we Francji: stan badań, przekłady, (nie)obecność.

– Zapolskiej model emancypacji kobiet wobec wzorców francuskich i europejskich.

Konferencja rozpoczęła się 27 września 2022 r. w nowym gmachu zasłużonej francuskiej instytucji naukowej Inalco (powstałej w 1795 roku)[6]: Auditorium 65, rue des Grands Moulins, Paris 13ème. Na początku głos zabrali (stacjonarnie i *online*) współorganizatorzy konferencji: prof. Piotr Biłos, prof. Anna Janicka, prof. Jewhen Nachlik oraz prof. Lucjan Suchanek. O godz. 10.20 rozpoczęła się sesja plenarna obrad. Odbywały się one po polsku i po francusku[7].

6 Po polsku: Narodowy Instytut Języków i Kultur Orientalnych. Języków słowiańskich naucza się w nim od 1831 roku. Instytut jest częścią zgrupowania „Université Sorbonne Paris Cité" (USPC) u boku m.in. Université Paris Descartes, Université Paris Diderot, Institut de Physique du Globe de Paris (IPGP) i Sciences Po oraz czołowych francuskich instytucji badawczych, jak CNRS czy Inserm.

7 Wystąpienia były równocześnie tłumaczone na język francuski. Pojedyncze referaty wygłoszono po francusku i tłumaczono na polski. Roli tłumacza podjął się i brawurowo się z niej wywiązał prof. Piotr Biłos.

Do godz. 15.10 wystąpiło sześciu badaczy z Francji, Polski, Wielkiej Brytanii i Ukrainy:

Część I

– 10.20 – 10.45:

Piotr Biłos (PU, Inalco, Paris): *Zapolska en France (scènes parisiennes, Bretagne picturale, Madame Dulska, féminité et théâtralité, présence/absence de l'œuvre)*

Prof. Piotr Biłos (Inalco, Paryż), *Zapolska we Francji (sceny paryskie, malarska Bretania, Pani Dulska: kobiecość i teatralność, obecność/nieobecność dzieła)*

– 10.45 – 11.10:

Elżbieta Koślacz-Virol (Paris, France, chercheuse spécialiste de Zapolska, traductrice, éditrice de ses œuvres): *Les expériences théâtrales de Zapolska à Paris*

Dr Elżbieta Koślacz-Virol (Paryż), *Paryskie doświadczenia aktorskie Gabrieli Zapolskiej*

– 11.10 – 11.35:

Urszula Kowalczuk (PU, Universite de Varsovie): *Le déplacement comme catégorie biographique. L'exemple de Gabriela Zapolska*

Dr hab. Urszula Kowalczuk, prof. UW (Uniwersytet Warszawski), *Przemieszczenie jako kategoria biografii. Przykład Gabrieli Zapolskiej*

Od lewej: prof. Piotr Biłos (Inalco, Paryż), prof. Maria Zadencka (Stockholm University, Szwecja), dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Białystok)

Część II

– 13.30–13.55:

Nina Taylor-Terlecka (Mcf émérite, Oxford): *Gabriela Zapolska, cancan, cabarets et cafés-chantants*

Dr Nina Taylor-Terlecka (Oxford, Wielka Brytania), *Gabriela Zapolska, Kankan, kabaret i café-chantant*

– 13.55–14.20:

Yevhen Nakhlik (PU, Institut Ivan Franko de l'Académie nationale des sciences d'Ukraine, Lviv, Ukraine): *Le texte lwowien/lvivien de Gabriela Zapolska*

Prof. Jewchen Nachlik (Instytut Iwana Franki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, Lwów, Ukraina), *„Lwowski tekst" Gabrieli Zapolskiej*

– 14.20–14.45:

Anna Janicka (PU, Université de Bialystok): *Une autre France de Gabriela Zapolska. Autour du roman « Le bruit de la forêt »*

Dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Uniwersytet w Białymstoku), *Inna Francja Gabrieli Zapolskiej. Wokół powieści „Zaszumi las"*

Po każdej z dwu części wystąpień wywiązywała się burzliwa dyskusja, tak iż zaplanowane na 15.40 zakończenie obrad znacznie się opóźniło. Wieczorem goście Konferencji zostali podjęci uroczystą kolacją, podczas której kontynuowano rozpoczęte w czasie obrad spory i dyskusje.

Drugi dzień obrad, 28 września 2022 roku, rozpoczął się o godz. 10.20 w starym, zabytkowym Gmachu Inalco: Auditorium Dumézil, 2, rue de Lille, Paris 7ème. Tak jak poprzedniego dnia, goście zostali podjęci o godz. 9.00 francuskim śniadaniem. Obrady poprowadzili współorganizatorzy sesji, zaś w roli niezmordowanego tłumacza wystąpił ponownie prof. Piotr Biłos. W dwu częściach podczas obrad wystąpiło sześciu referentów z Polski oraz Szwecji. Byli to (w kolejności wystąpień):

Część I

– 10.20–10.45:

Maria Zadencka (PU, Université de Stockholm, Suède): *Les œuvres de Gabriela Zapolska en traduction suédoise. Le cas d'Ellen Wester*

Prof. Maria Zadencka (Stockholm University, Szwecja), *Twórczość Gabrieli Zapolskiej w szwedzkich tłumaczeniach. Przypadek Ellen Wester*

– 10.45–11.10:

Lucjan Suchanek (PU, Académie polonaise des Arts et Sciences): *« La Morale de Madame Dulska » sur les scènes moscovites au XXIe siècle*

Prof. Lucjan Suchanek (PAU, Kraków), *„Moralność pani Dulskiej" na scenach moskiewskich w XXI wieku* [*online*]

– 11.10–11.35:

Barbara Gierszewska (PU, Université Jan Kochanowski de Kielce): *Jouer à Zapolska et Zapolska à l'écran (De « L'amour saisonnier » à « Petite Grenouille », à propos de l'adaptation à l'écran des pièces de théâtre et des romans de Zapolska*

Dr hab. Barbara Gierszewska, prof. UJK (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach), *Gry w Zapolską. Od „Sezonowej miłości" do „Żabusi", czyli o ekranizowaniu jej dramatów i powieści*

Część II

– 13.30–13.55:

Małgorzata Górzyńska (conservatrice au musée de la littérature Adam Mickiewicz): *Gabriela Zapolska au « royaume des costumes »*

Kustosz Małgorzata Górzyńska (Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie), *Gabriela Zapolska w „królestwie strojów"*

– 13.55 – 14.20:

Bogumiła Brogowska (Mcf, Université de Gdańsk): *Sous l'œil attentif d'une mère attentionnée … – images de mères dans l'art de Zapolska*

Dr Bogumiła Brogowska (Gdańsk), *Pod okiem troskliwej matki… Wizerunki matek w twórczości Gabrieli Zapolskiej* [*online*]

– 14.20 – 14.45:

Michał Siedlecki (Mcf, Cité du livre Łukasz Górnicki de Podlachie à Białystok): « *Małka Schvarcenkopf » i « Joïne Firoulkes » : les adaptations scéniques des drames de Zapolska après 1945* [*online*]

Dr Michał Siedlecki (Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku), *„Małka Szwarcenkopf" i „Jojne Firułkes": polskie adaptacje sceniczne dramatów Gabrieli Zapolskiej po 1945 roku* [*online*]

I tym razem dyskusja była tak dynamiczna, że przesunęło się podsumowanie obrad i ich zakończenie, którego dokonali prof. Piotr Biłos i prof. Anna Janicka.

Od lewej: prof. Jewhen Nachlik (NANU, Lwów), dr Oksana Nachlik (NANU, Lwów), dr Elżbieta Koślacz-Virol (Paryż)

Podobnie jak dnia poprzedniego, wieczorem uczestnicy stacjonarni paryskich obrad spotkali się na kolacji. Imprezę w Paryżu – niewątpliwie historyczną już choćby dlatego, że pierwszą poza Polską – uznać należy za niezwykle udaną. Dała ona sposobność spotkania się sporej grupie badaczy z Polski, Francji, Ukrainy, Szwecji i Wielkiej Brytanii. Obradom w salach Inalco przysłuchiwali się również studenci i badacze francuscy, obiecująco zainteresowani intrygującą przybyszką z Europy Wschodniej, która wywarła wpływ na nabistów, uwiodła i porzuciła Paula Sérusiera, pozostawiła też znaczące świadectwa literackie pobytu we Francji[8].

Spotkanie miało własną, niepowtarzalną atmosferę. Jego materiały ukażą się w 2023 roku[9]. Planowana jest także kontynuacja współpracy, zarysowano już plany wydania nowych tekstów Zapolskiej po francusku.

8 Projekt finansowany był ze środków programu „Regionalna Inicjatywa Doskonałości" MEiN realizowanego na Wydziale Filologicznym UwB oraz ze środków Inalco i Instytutu Polskiego w Paryżu.

9 Materiały I Konferencji o Zapolskiej w Białymstoku ukazały się w 2022 roku w Krakowie w monografii wydanej przez Wydawnictwo Collegium Columbinum: *Zapolska międzynarodowa,* Seria I: *Biografia, estetyka, recepcja*, wstęp oraz redakcja naukowa A. Janicka i P. Biłos, Kraków–Białystok 2022.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.764
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Anna Janicka*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000-0003-0289-3706

Dr Nina Taylor-Terlecka: uhonorowanie zasług Badaczki i Pisarki w Białymstoku i Oxfordzie. Sprawozdanie

Dr. Nina Taylor-Terlecka: Honoring the Achievements of a Researcher and Writer in Bialystok and Oxford. A report

Dr Nina Taylor-Terlecka, Angielka o szwajcarsko-francuskich korzeniach, a z odruchu serca i badawczych zainteresowań Polka, to wybitna osobowość angielskiego środowiska slawistycznego i polonistycznego. Wychowanka Lycée Français de Londres, ukończyła rusycystykę na Uniwersytecie Oksfordzkim i polonistykę na Uniwersytecie Londyńskim, zaś doktoryzowała się w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie na podstawie rozprawy o Tadeuszu Konwickim. Tłumaczyła wielu polskich pisarzy na język angielski, w tym Marka Nowakowskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, Janusza Andermana. Dr Taylor-Terlecka opiekuje się też literacką i naukową spuścizną swojego zmarłego męża, wybitnego polskiego pisarza Tymona Terleckiego (1905–2000). Wykładała na Uniwersytecie w Oxfordzie i na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie w Londynie. W czasie wielu lat pracy naukowej, niezliczonych podróży z Londynu do Polski, Gruzji, Ukrainy, Francji i innych krajów, nawiązała owocne kontakty naukowe i towarzyskie w Polsce i Europie. Jednym z ośrodków, z którymi Badaczka utrzymuje kontakt od lat, jest Uniwersytet w Białymstoku, a szczególnie badacze z tej uczelni skupieni w jednostkach zajmujących się literaturą emigracyjną oraz współpracą międzynarodową:

* Anna Janicka – dr hab., prof. UwB; pracuje w Katedrze Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu w Białymstoku. Autorka m.in. książki *Pozytywiści warszawscy – dylematy pokolenia. Studia* (Warszawa 2022).

Katedrze Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych oraz Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód".

Z inicjatywy prof. Violetty Wejs-Milewskiej i dr hab. Anny Janickiej, prof. UwB, grupa badaczy białostockich zwróciła się do Senatu Uniwersytetu w Białymstoku z wnioskiem o nadanie dr Ninie Taylor-Terleckiej „Medalu Uniwersytetu w Białymstoku". Wniosek rozpatrywany był kolejno przez Dziekana Wydziału Filologicznego, Radę Wydziału Filologicznego, Kapitułę Godności Honorowych, Senat UwB i Jego Magnificencję Rektora UwB. W uzasadnieniu wniosku – autorstwa dr hab. Janickiej, prof. UwB i prof. Wejs-Milewskiej – czytamy, iż wniosek sformułowany został „z następujących powodów":

– dr Nina Taylor-Terlecka od lat udostępnia badaczom z UwB bezcenne materiały archiwalne z archiwum swego męża, Tymona Terleckiego, w tym korespondencję Tymona Terleckiego z Jerzym Giedroyciem, Kazimierzem Wierzyńskim, Mieczysławem Grydzewskim i innymi emigrantami. Dzięki temu możliwe było wydanie kilku znaczących monografii dotyczących problematyki emigracyjnej, jak również pozyskanie prestiżowego grantu NPRH, którym kieruje prof. dr hab. Violetta Wejs-Milewska;

– dr Nina Taylor-Terlecka jest wybitną badaczką i pisarką, honorowaną za swe zasługi dla kultury polskiej, jedną z ostatnich wielkich postaci londyńskiego środowiska emigracji niepodległościowej;

– od ponad 35 lat aktywnie i konsekwentnie uczestniczy w życiu naukowym Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, inspiruje i wspiera badaczy zajmujących się problematyką emigracyjną, kresową, żydowską.

Dr Nina Taylor-Terlecka przez ponad czterdzieści lat wykładała literaturę polską na Uniwersytecie Oxfordzkim oraz na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie (PUnO). Ma w swoim dorobku kilkaset prac w języku angielskim, polskim, francuskim i rosyjskim publikowanych w tomach zbiorowych oraz czasopismach naukowych, między innymi w Polsce i w Wielkiej Brytanii. Jej prace komparatystyczne, historycznoliterackie oraz źródłowe tłumaczone są na język hiszpański, rosyjski, litewski, białoruski i ukraiński. Pisze przeważnie o literaturze Wielkiego Księstwa Litewskiego, o polskiej literaturze GUŁagu oraz literaturze emigracyjnej i dramacie romantycznym. Jest autorką monografii wydanej staraniem Wydziału Filologicznego UwB: *The Lithuanian Landscape Tradition in the Novels of Tadeusz Konwicki* [*Tradycja krajobrazu Wielkiego Księstwa Litewskiego w powieściach Tadeusza Konwickiego*] (Białystok 2018), a także innych

znakomitych publikacji, takich jak: *Gułag polskich poetów. Od Komi do Kołymy. Wiersze* (Londyn, 2001; Warszawa 2011), *Mała Wittliniada. Epizody, przyjaciele, okolica* (Kraków 2022).

Jest autorką licznych opracowań spuścizny po swoim mężu, Tymonie Terleckim. Napisała posłowia między innymi do edycji: Tymon Terlecki, *Emigracja naszego czasu* (Lublin 2003), *Zaproszenie do podróży. Szkice o miastach i kulturach* (Gdańsk 2006), Rosa Bailly, *Szkicownik kresowy* (2005). Zredagowała i wydała tomy korespondencji: Tymon Terlecki, Józef Wittlin, *Listy 1944–1976* (2014), *Listy Andrzeja Bobkowskiego do Tymona Terleckiego* (2006), a także Tymon Terlecki, Jerzy Stempowski, *Listy 1941–1966* (Warszawa, 2015); wznowiła oraz zaktualizowała tom: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Ostatnie utwory,* zebrał i opracował Tymon Terlecki (na podst. wyd. I – Londyn 1956), Warszawa 2012.

Jej praca poświęcona polskiej kulturze emigracyjnej została doceniona przez środowisko skupione wokół Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie z siedzibą w Londynie, również przez środowisko naukowe Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie (z siedzibą w Londynie) oraz przez władze Rzeczypospolitej: dr Nina Taylor-Terlecka została odznaczona Medalem Zasłużony dla Kultury Polskiej (2016), została również laureatką Nagrody Literackiej Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie za całokształt twórczości (2019). Ponadto jest Członkiem Honorowym Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie (2017).

Z Uniwersytetem w Białymstoku, a wcześniej z Filią UW, dr Nina Taylor-Terlecka związana jest od kilkudziesięciu lat. Jej współpraca rozpoczęła się wraz z organizacją pierwszej międzynarodowej konferencji: „Wilno-Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur" (Białystok 1989); była wówczas gościem prof. Elżbiety Feliksiak, która na początku lat 90. XX w. zadbała o kontakty ze środowiskami krajowymi i wychodźczymi. Ta i kolejne konferencje z tzw. kresowego i wileńskiego cyklu gościły dr Ninę Taylor-Terlecką jako referentkę (jej artykuły zasilają publikacje pokonferencyjne). Badaczka w księdze poświęconej dorobkowi prof. Elżbiety Feliksiak zamieściła artykuł *Ze Żmudzi na Kaukaz* (w: *Literatura, pamięć, kultura. Prace ofiarowane profesor Elżbiecie Feliksiak*, Białystok 2010).

Zapoczątkowana cyklem kresowym współpraca rozwinęła się na kolejne dziesięciolecia. Inicjatywy naukowe prof. Violetty Wejs-Milewskiej, a potem prof. Anny Janickiej i prof. Jarosława Ławskiego, budziły żywe zainteresowanie badawcze dr Niny Taylor-Terleckiej, dlatego też przez lata inicjatywy

te konsekwentnie wspierała i inspirowała. Współorganizowała z Instytutem Filologii Polskiej UwB konferencję wraz z towarzyszącą jej wystawą, do której przekazała materiały pochodzące z jej własnych zbiorów w Oxfordzie: „Wobec polityki, wojny, emigracji. W 70. rocznicę powstania «Polski Walczącej»" (Białystok, 30 listopada 2009). Była to konferencja poświęcona wojennemu i emigracyjnemu pismu wydawanemu w Coëtquidan i Londynie, redagowanemu przez Tymona Terleckiego; pismu, którego autorzy należeli do najwybitniejszych przedstawicieli polskiego życia literackiego i kulturalnego II RP. Była pomysłodawczynią tematów oraz aktywnym uczestnikiem cyklu konferencji emigracyjnych organizowanych przez Instytut Filologii Polskiej oraz Wydział Filologiczny przy współpracy z Instytutem Pamięci Narodowej/ Oddział Białostocki. Mowa tu o pierwszej konferencji „Paryż – Londyn – Monachium – Nowy Jork. Emigracja powrześniowa na mapie kultury nie tylko polskiej" (2007), której druga odsłona odbyła się w roku 2014, trzecia zaś w 2017 (ostatnia poświęcona została „Wybitnym postaciom kobiecym emigracji niepodległościowej"). Była stałą uczestniczką organizowanych od 2012 roku do dziś przez Katedrę Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" cyklicznych konferencji „Żydzi wschodniej Polski".

Dr Taylor-Terlecka stała się inicjatorką i uczestniczką Międzynarodowej Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej „Emigracja niepodległościowa ukraińska i polska XX wieku. Tradycje – osobowości – idee – retoryka", zorganizowanej przez Uniwersytet w Białymstoku i Kijowski Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki (Kijów, 23–25 maja 2018); brała czynny udział także w innych konferencjach organizowanych poza Polską przez Katedrę Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" (a było tych spotkań międzynarodowego formatu co najmniej kilka).

Ostatnie lata intensyfikują współpracę i czynią ją bardziej spektakularną. Dzięki zaangażowaniu na etapie formułowania problemu badawczego oraz możliwościom nieograniczonego korzystania z domowego archiwum Badaczki zespół afiliowany przy Wydziale Filologicznym UwB uzyskał finansowanie w ramach projektu NPRH (moduł: Dziedzictwo narodowe): „Naukowa, krytyczna edycja z rękopisów w pięciu tomach korespondencji Tymona Terleckiego z Jerzym Giedroyciem, Mieczysławem Grydzewskim, Janem Nowakiem-Jeziorańskim, Kazimierzem Wierzyńskim i innymi". Podstawą projektu jest niepublikowana dotąd korespondencja Tymona Terleckiego; jej *gros* znajduje się we wspomnianym już Archiwum Tymona Terleckiego w Oxfordzie. Dr Nina Taylor-Terlecka jest

również w tym grancie wykonawcą merytorycznym. W ramach tego projektu, jak również w ramach programu Ministerstwa Edukacji i Nauki pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości", aktywnie uczestniczy w cyklu konferencji „Archiwa Kultury Polskiej XX wieku (Londyn – Białystok – Turyn)", organizowanych przez Wydział Filologiczny UwB, Bibliotekę Polską POSK w Londynie, Departament Języków i Literatur Obcych Uniwersytetu w Turynie.

Wręczenie dr Ninie Taylor-Terleckiej Medalu UwB w oksfordzkim domu Badaczki przez prof. Jarosława Ławskiego

Badaczka pozostaje wierna Wydziałowi Filologicznemu UwB, promuje jego aktywność naukową i organizacyjną zwłaszcza w Londynie i Polsce, podkreśla znaczenie prowadzonych przez Wydział badań, w tym tych, które wiążą się z fundamentalnym dorobkiem polskiego wychodźstwa niepodległościowego, osiadłego na zachodzie Europy. Docenia publikacje wychodzące w Białymstoku, a jeśli ma wpływ na promowanie konkretnych badaczy z Białegostoku – robi to bardzo chętnie.

Złożony w 2021 roku wniosek o przyznanie pisarce Medalu Uniwersytetu w Białymstoku został zaopiniowany pozytywnie. Dnia 29 czerwca 2022 roku Senat UwB przyjął Uchwałę nr 3058 w sprawie przyznania „Medalu Uniwersytetu w Białymstoku" dr Ninie Taylor-Terleckiej. Niestety, z powodów obiektywnych, uhonorowana Badaczka nie mogła odebrać Medalu podczas uroczystej inauguracji roku akademickiego 2022/2023, która odbyła się 10 października 2022 roku.

3 listopada 2022 roku „Medal Uniwersytetu w Białymstoku" wręczył dr Ninie Taylor-Terleckiej w jej domu w Oxfordzie dziekan Wydziału Filologicznego UwB, prof. Jarosław Ławski.

Dziekan wraz z Medalem wręczył wyróżnionej legitymację poświadczającą jego otrzymanie (nr 77). Prof. Ławski odczytał również list gratulacyjny od JM Rektora Uniwersytetu w Białymstoku prof. Roberta W. Ciborowskiego, w którym czytamy słowa podziękowania za „wsparcie udzielane białostockiemu

środowisku filologicznemu" przez Panią Doktor. Po części oficjalnej przyszła pora na miłą pogawędkę, wywiązała się też pełna emocji rozmowa, jak zawsze w przypadku tej wybitnej Osobowości – nader ciekawa i urozmaicona narracyjnymi zwrotami wielotematycznej akcji.

Dr Taylor-Terlecka wyraziła chęć, ku radości głównego organizatora, uczestniczenia w XII konferencji z cyklu „Żydzi wschodniej Polski", a także kontynuowania współpracy. Prof. Ławski miał też okazję, by zwiedzić słynny oksfordzki dom państwa Terleckich, będący prawdziwym muzeum pamiątek po Polakach, którzy po II wojnie światowej znaleźli się w Wielkiej Brytanii, tworząc tu własne życie polityczne i kulturalne.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2022 (LVII)
https://doi.org/10.36770/bp.765
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Jarosław Ławski*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000-0002-1167-5041

Nadanie imienia Profesor Haliny Krukowskiej Miejskiej Bibliotece Publicznej w Wasilkowie, 5 XII 2022 r. Sprawozdanie

Naming the Municipal Public Library in Wasilków after Professor Halina Krukowska, December 5th, 2022. A report

1.

Pani Profesor Halina Krukowska (1937–2019) była wybitną i nietuzinkową osobowością białostockiego środowiska filologicznego (naukowego), które tuż po drugiej wojnie światowej praktycznie nie istniało, a kształtować zaczęło się w tempie przyspieszonym po 1968 roku[1]. Profesor Krukowska stworzyła, jako jedna z uczennic i doktorantek prof. Marii Janion, białostocki ośrodek badań nad romantyzmem. Była jego tyleż oryginalną, ile ważną osobowością. Zasłynęła rozprawami o „nocy romantycznej", o mrocznych, skrajnych doświadczeniach polskiego bohatera romantycznego[2]. Nade wszystko była mickiewiczologiem. Dzięki niej uformowały się w Białymstoku dwa różne ośrodki badań nad

* Jarosław Ławski – prof. dr hab., kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód–Zachód" na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor m.in. monografii *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (2010); *Miłosz: „Kroniki" istnienia. Sylwy* (Białystok 2014).

1 H. Krukowska, *Z Mickiewiczowskiego ducha*, [w:] *Białostockie środowisko filologiczne 1968–2018. Historia w 45 wywiadach*, rozmawiał D. Sołowiej, idea i wstęp J. Ławski, Białystok 2018, s. 206–216; J. Ławski, *Halina Krukowska (26 września 1937 – 28 lipca 2019). Wspomnienie*, „Pamiętnik Literacki" 2020, z. 1, s. 271–280.

2 H. Krukowska, *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*, Białystok 1985. Wyd. 2 poprawione: Gdańsk 201 (wielekroć dodrukowywane); R. Zmorski, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i oprac. tekstu H. Krukowska, red. J. Ławski, Białystok 2014.

romantyzmem: Zakład Literatury Oświecenia i Romantyzmu[3] oraz Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód".

Pani Profesor podkreślała zawsze trzy wymiary swej pracy i swego życia. Najpierw to, że jest wasilkowianką (mieszkanką XVI-wiecznego miasteczka pod Białymstokiem). Zaraz potem, iż jej ojczyzną jest Podlasie. A w końcu, że przypadł jej los białostoczanki. Inaczej niż w znanych frazesach o małej ojczyźnie i pograniczu kultur, akcentowała zawsze, że Wasilków, Białystok i Podlasie to części nieodłączne jej dużej ojczyzny, Polski, części fundamentalne. Chętnie używała słowa *zakorzenienie* na opis doświadczenia „bycia stąd". Jako osoba z wyrazistym temperamentem, przenikliwą inteligencją i uformowaną osobowością niechętnie wdawała się w dysputy na te tematy. Było tak, miało być tak, jak powiedziała i pomyślała.

Będąc już doktorem habilitowanym nauk humanistycznych, profesorem Uniwersytetu w Białymstoku, wciąż żywo i (równie) dynamicznie angażowała się w sprawy oświaty, polonistyki szkolnej, pracy nauczycieli (często zresztą występowała w szkołach białostockich z wykładami)[4]. Zawsze akcentowała chrześcijańskie korzenie swej postawy. Umiała na przykład członkom Klubu Inteligencji Katolickiej[5] wykładać zawiłości i znaczenia „wiersza" *Widzenie* Mickiewicza, którego to poetę kochała – obok Antoniego Malczewskiego – miłością jedyną w swoim rodzaju[6].

Prof. Krukowska była również *enfant terrible* lokalnej, wasilkowskiej polityki po 1989 roku (nie cierpiała PRL-u i komunizmu): promowała kandydatów na burmistrzów, prowadziła lokalne kampanie wyborcze. We wszystkim zdecydowana, nieprzymilająca się, nawet „groźna", jak mówili ci, którym nie powiodło się u niej na egzaminie z romantyzmu (były lata, kiedy prawie wszyscy studenci polonistyki popełniali ów bolesny „falstart" przy pierwszym podejściu). Wypromowała 220 (sic!) magistrów polonistyki, w tym niejednego z Wasilkowa.

3 Obecnie przekształcony w Zakład Literatury XIX Wieku i Kultur Regionalnych.

4 Zob. H. Krukowska, *Jaki powinien być polonista?*, „Tygodnik Kulturalny" 1975, nr 37; *Nowa matura z języka polskiego*, „Kurier Poranny" 25 stycznia 2005.

5 Współredagowała pismo KIK w Białymstoku pt. „Słowo". Zob. *Tożsamość narodu w kontekście kultury*, „Słowo. Pismo KIK w Białymstoku" 2004, nr 17; *Matka Boska w poezji Jana Twardowskiego*, „Słowo. Pismo KIK w Białymstoku" 2003, nr 14; *Matka Boża Bolesna w polskiej poezji pasyjnej,* „Słowo. Pismo KIK w Białymstoku" 2004, nr 16.

6 Zob. H. Krukowska, *„Pan Tadeusz" jako poezja czysta. Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok 2016. Była to Jej ostatnia za życia książka.

Za owe małe i wielkie zasługi była honorowana: w 2007 roku otrzymała dedykowaną Jej olbrzymią Księgę[7], do której studia napisali badacze dosłownie z całej Polski. W tymże roku uczczono badaczkę specjalną sesją naukową poświęconą doświadczeniu nocy[8]. W 2010 roku uhonorowano Ją Ogólnopolską Nagrodą Literacką im. Franciszka Karpińskiego[9]. Wreszcie w roku 2018 otrzymała tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku – tego samego dnia wraz z nią odebrała to wyróżnienie inna badaczka romantyzmu, prof. Alina Kowalczykowa z Instytutu Badań Literackich PAN[10]. Prof. Krukowska powiedziała w czasie uroczystości w wykładzie doktorskim: „Cieszę się, że tak wysokie wyróżnienie nadano komuś, kto jest stąd, z tej ziemi, z tego miejsca, z Wasilkowa, z Białegostoku, z Podlasia, z Polski Wschodniej, przeze mnie głęboko ukochanej, której skromną częścią się czuję”[11].

I to zdanie, po tym długim wstępie ucznia Pani Profesor, tłumaczy w sposób jasny, dlaczego także po śmierci przypadł Jej zaszczyt nie tak często spotykany: Jej imieniem została nazwana Biblioteka Miejska w rodzinnym Wasilkowie.

2.

Uroczystość odbyła się 5 grudnia 2022 roku. Z inicjatywą tego aktu honorowego wystąpiło Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Wasilkowskiej im. ks. Wacława Rabczyńskiego, któremu prezesuje pierwszy burmistrz miasta Antoni Pełkowski. O godzinie 16.00 w sali Biblioteki radni zebrali się na uroczystym posiedzeniu Rady Miejskiej i jednogłośnie, publicznie podjęli uchwałę o nadaniu imienia Prof. Haliny Krukowskiej Miejskiej Bibliotece Publiczne w Wasilkowie. Przygotowano okazałą tablicę, która zawisła na gmachu. Stosowne przemówienie

7 *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007, 986 s.

8 Sesja Jubileuszowa dedykowana Profesor Halinie Krukowskiej „Wokół *Straży nocnych* Bonawentury. Romantyzm polski i europejski wobec romantyzmu niemieckiego”, Białystok 25–26 X 2007 r.

9 Kapituła kierowana przez ks. abpa prof. Edwarda Ozorowskiego doceniła jej wkład między innymi w badania nad romantyzmem i liryką religijną.

10 *Profesor Halina Krukowska. Doktor honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku*, red. J. Godlewska, A. Janicka, J. Ławski, Białystok 2018; *Profesor Alina Kowalczykowa. Doktor honoris causa Uniwersytetu w Białymstoku*, red. j. w., Białystok 2018. *Prof. Halina Krukowska – wielki jubileusz*, „Gazeta Wasilkowska” 2007, nr 98.

11 Tamże, s. 61–62.

prezentujące sylwetkę i zasługi Pani Profesor wygłosił burmistrz Wasilkowa pan Adrian Łuckiewicz. Przemowę, akcentującą zasługi Badaczki dla nauki, wygłosił prof. Jarosław Ławski.

Nastąpiła potem niezwykle wzruszająca część artystyczna w wykonaniu wybitnie uzdolnionych uczniów I LO im. Adama Mickiewicza w Białymstoku, szkoły, gdzie polonistką jest ukochana siostrzenica Pani Profesor, mgr Violetta Zawadzka, również absolwentka białostockiej polonistyki. Młodzi artyści świetnie prowadzili konferansjerkę, usłyszeliśmy od nich między innymi, że: „Pani profesor Halina Krukowska niejednokrotnie gościła w progach naszego I LO im. A. Mickiewicza w Białymstoku. Wygłosiła wiele wykładów na temat romantyzmu, a także była entuzjastyczną odbiorczynią spektakli szkolnego teatru. To, co szczególnie ważne: krzewiła wśród licealistów patriotyzm, przez lata angażując młodych artystów z I LO do udziału w uroczystościach upamiętniających powstanie styczniowe, dlatego rozpoczniemy od repertuaru patriotycznego polskich romantyków".

W czasie godzinnego występu wykonano fragmenty *Ksiąg narodu polskiego* Mickiewicza (Monika Wiesławska), *Hymn* Słowackiego śpiewała Kornelia Sadowska, wiersz *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną* recytowała Zuzanna Ćwilich.

Adrian Łuckiewicz, burmistrz Wasilkowa

Prof. Jarosław Ławski
(Uniwersytet w Białymstoku)

Uroczysta sesja Rady Miejskiej w Wasilkowie 5 XII 2022 [materiały MBP w Wasilkowie]

Redutę Ordona mówił wspaniale Maciej Miastkowski, a Maja Dąbrowska śpiewała *Źródło* Jacka Kaczmarskiego. *Ciemność* Norwida wyrecytowała Zuzanna Ćwilich. Z kolei *Kolędę dla nieobecnych* (Muchy i Preisnera) wyśpiewała Maja Dąbrowska. W końcu ustęp z *Promethidiona* Norwida wykonał Piotr Wrona. *Clou* programu artystycznego stanowiło wykonanie przez Maję Dąbrowską piosenki Anny German *Eurydyki tańczące*. Tak, to prawda, była to ulubiona pieśń ulubionej piosenkarki Pani Profesor. Cały program nie miał w sobie niczego z tromtadracji, patosu. Był emocjonalny, świetnie zaśpiewany i wyrecytowany.

3.

Sale w niewielkiej, ale nowoczesnej Miejskiej Bibliotece Publicznej tego wieczoru pękały w szwach. Przybyli przedstawiciele władz, duchowieństwa, nauczyciele, członkowie rady miejskiej. I rodzina Pani Profesor, przede wszystkim Violetta i Weronika Zawadzkie, znające Panią Profesor najlepiej. Odnotujmy obecność tylko niektórych zacnych gości: prof. Violetty Wejs-Milewskiej z mężem Edwardem Milewskim, dr Zofii Olek-Radlarskiej, dra Łukasza Zabielskiego, państwa Ewy i Krzysztofa Korotkichów, prof. Kazimierza Trzęsickiego, mgr Grażyny Złockiej, mgra Macieja Aronowicza. I oczywiście Dyrekcji Biblioteki im. Prof. Haliny Krukowskiej w Wasilkowie z jej panią dyrektor Elżbietą Kisło na czele[12].

12 Niezdawkową relację można było zobaczyć w wasilkowskiej TV.

Elżbieta Kisło, dyrektor MBP im. Prof. H. Krukowskiej w Wasilkowie

Impreza pokazała, jak prawdziwa nauka, w tym humanistyka, może i powinna realnie wspierać wszystkie wymiary lokalnego życia[13]. A przecież takim miejscem, gdzie życie, kultura i nauka mogą się splatać, jest biblioteka. Fakt, iż nosić ona będzie imię wybitnej Badaczki z Ziemi Wasilkowskiej jest budujący. Jest mądrym aktem budowania tradycji. Tradycja narodowa zaczyna się przecież w każdym takim konkretnym miejscu jak Wasilków. W ostatnim wywiadzie, jakiego śp. Pani Prof. Halina Krukowska udzieliła w październiku 2018 roku dr. Łukaszowi Zabielskiemu (*nota bene* w domu ulokowanym przy ważnej dla niej ulicy Grodzieńskiej), powiedziała krótko o swym widzeniu misji słowa pisanego: „Bo literatura prawdziwa to jest to, co jest istotne"[14]. Takiego Patrona ma od 2022 roku wasilkowska Biblioteka.

prof. Halina Krukowska, materiały Uniwersytetu w Białymstoku

13 Zob. także: K. Korotkich, *Halina Krukowska (1937–2019). Wspomnienie*, „Wiek XIX" R. XII (LIV) 2019, s. 333–340.

14 *Człowiek to przepaść, której nie można zasypać. Z Profesor Haliną Krukowską rozmawia Łukasz Zabielski*, Seria Naukowo-Literacka „Prelekcje Mistrzów", t. 21, Białystok 2021, s. 23.

Dotychczas opublikowano następujące numery tematyczne
„Bibliotekarza Podlaskiego”:

2013, nr 1 (XXVI):	**Pomiędzy biblioteką a literaturą / Between library and literature**
2013, nr 2 (XXVII):	**Cenzura, historia, książka / Censorship, history, books**
2014, nr 1 (XXVIII):	**Kobieta w bibliotece / Woman in library**
2014, nr 2 (XXIX):	**Biblioteki naukowe. Rok Stefana Żeromskiego / Academic libraries. The year of Stefan Żeromski**
2015, nr 1 (XXX):	**Ukraina: tradycja, kultura, język / Ukraine: tradition, culture, language**
2015, nr 2 (XXXI):	**Dziedzictwo Wielkiego Księstwa Litewskiego / Heritage of the Grand Duchy of Lithuania**
2016, nr 1 (XXXII):	**Rok Henryka Sienkiewicza / The year of Henryk Sienkiewicz**
2016, nr 2 (XXXIII):	**Kresy, pogranicza a literatura dla dzieci i młodzieży / The Polish borderlands, frontiers, and children's literature**
2017, nr 1 (XXXIV):	**Zygmunt Gloger i jego twórczość / Zygmunt Gloger and his output**
2017, nr 2 (XXXV):	**Polsko-ukraińskie zbliżenia literackie / Polish-Ukrainian literary encounters**
2017, nr 3 (XXXVI):	**Problemy imagologii / Problems of imagology**
2017, nr 4 (XXXVII):	**Król-Duch Juliusza Słowackiego / "King-Ghost" by Juliusz Słowacki**
2018, nr 1 (XXXVIII):	**Biblioteka w przestrzeni kultury / Library in cultural space**
2018, nr 2 (XXXIX):	**Franciszek Skaryna**
2018, nr 3 (XL):	**Obrazy w literaturze dziecięcej – literatura dziecięca w obrazach / Images in children's literature – children's literature in images**
2018, nr 4 (XLI):	**Literatury słowiańskie: ujęcia komparatystyczne / Slavic literatures: comparative approaches**
2019, nr 1 (XLII):	**Środkowoeuropejskie transfery literacko-kulturowe / Central-European literary and cultural transfers**
2019, nr 2 (XLIII):	**Bilingwizm w Europie Środkowo-Wschodniej / Bilinguism in Central and Eastern Europe**
2019, nr 3 (XLIV):	**Konstanty Ildefons Gałczyński – miejsca niedoczytane / Konstanty Ildefons Gałczyński – underread spots**
2019, nr 4 (XLV):	**Inflantczycy. Łotewsko-polskie związki kulturowe w XIX i XX wieku / The Livonians. Polish-Lithuanian cultural relations in the 19th and 20th centuries**
2020, nr 1 (XLVI):	**Nieznane archiwalia, różne oblicza cenzury (archiwalia, cenzura, edytorstwo) / Unknown archives, different faces of censorship (archives, censorship, editing)**
2020, nr 2 (XLVII):	**Doświadczenie migracji: ujęcia interkulturowe i interdyscyplinarne / Migration experience: intercultural and interdisciplinary perspectives**
2020, nr 3 (XLVIII):	**Archiwalne źródła współczesnych badań monograficznych i biograficznych / Archival sources of contemporary monographic and biographical research**
2020, nr 4 (XLIX):	**Kulturowe podróże poprzez stulecia. Przekroje i analizy / Cultural journeys through the centuries. Cross-sections and analyzes**
2021, nr 1 (L):	**Cyprian Norwid: interpretacje, tradycje / Cyprian Norwid: Interpretations, Traditions**
2021, nr 2 (LI):	**Literackie pogranicza wschodnioeuropejskie / East European Literary Borderlands**
2021, nr 3 (LII):	**Proza fantastyczna XX i XXI wieku / Fantasy prose of the 20th and 21st centuries**

2021, nr 4 (LIII): **Od Baczyńskiego do Różewicza. Przemiany literatury w Polsce: tradycja, recepcja, perspektywy / From Baczyński to Różewicz. Transformations of literature in Poland: tradition, reception, perspectives**

2022, nr 1 (LIV): **Biblioteka i świat / A Library and the World**

2022, nr 2 (LV): **Romantyzm polski: początki. Spojrzenia komparatystyczne / Polish Romanticism: the beginnings. Comparative views**

2022, nr 3 (LVI): **Dawna i współczesna proza dla kobiet. W hołdzie Marii Konopnickiej z okazji 180. rocznicy jej urodzin / Old and Contemporary Fiction for Women. A tribute to Maria Konopnicka on the 180th anniversary of her birth**