

Romantyzm i zatrzymany czas

Magdalena Siwiec

Romantyzm i zatrzymany czas



Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

W serii wydawniczej *Komparatystyka polska – tradycja i współczesność* publikowane są zarówno pozycje odwołujące się do tradycji polskiej komparatystyki (wznowienia książek dawnych autorów, zbiory artykułów), jak i książki współczesnych badaczy, zbiorowe oraz indywidualne.

Redaktor serii

Maria Cieśla-Korytowska

Dotychczas ukazały się:

DZIEDZICTWO ODYSEUSZA. PODRÓŻ, OBCOŚĆ I TOŻSAMOŚĆ, IDENTYFIKACJA, PRZESTRZEŃ, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, O. Płaszczewskiej, Universitas 2007

ARCHIPELAG PORÓWNAŃ. SZKICE KOMPARATYSTYCZNE, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, Universitas 2007

Jan Gwalbert Pawlikowski, **MISTYKA SŁOWACKIEGO**, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008

OBLICZA NARCYZA: OBECNOŚĆ AUTORA W DZIELE, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, I. Puchalskiej, M. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008

Ilona Woronow, **ROMANTYCZNA IDEA KORESPONDENCJI SZTUK. STENDHAL, HOFFMANN, BAUDELAIRE, NORWID**, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008

Małgorzata Sokalska, **OPERA A DRAMAT ROMANTYCZNY: MICKIEWICZ, KRASIŃSKI, SŁOWACKI**, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009

LITERATURA A MALARSTWO – MALARSTWO A LITERATURA. PANORAMA MYŚLI POLSKIEJ XX WIEKU, oprac. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009

W przygotowaniu:

PERSEFONA, CZYLI DWIE STRONY RZECZYWISTOŚCI, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, M. Sokalskiej

Olga Płaszczewska, **PRZESTRZENIE KOMPARATYSTYKI – ITALIANIZM**

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński
ze środków Wydziału Polonistyki

Recenzent

dr hab. Michał Kuźniak, prof. Akademii Pomorskiej

Projekt okładki

Tomasz Gawłowski

Na okładce: *Destiny* Johna Williama Waterhouse'a (1900)

Adiustacja językowa

Elżbieta Białoń

Redaktor wydawnictwa

Lucyna Sadko

Skład i łamanie

Hanna Wiechecka

© Copyright by Magdalena Siwiec & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2009
All rights reserved

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody
Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do Wydawnictwa Uni-
wersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-233-2835-3



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83
Dystrybucja: ul. Wrocławska 53, 30-011 Kraków
tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98
tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Pamięci Jadwigi i Ignacego

Spis treści

Słowo wstępne	9
Tradycja orficka u progu romantyzmu	15
Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny	49
Przestrzeń onirycznych ogrodów (Krasiński i Nerval)	85
„Nieznany bóg”. O Nervalowskim Mickiewiczu	109
Norwida <i>Album Orbis</i> a <i>Podróż na Wschód</i> Gérarda de Nerval	141
Od podmiotu żeglującego do podmiotowości płynącej w lirykach Mickiewicza	161
Zatrzymany czas. <i>Godzina myśli</i> w zwierciadle romantycznych zniecieruchomień	187
Słowacki i nowoczesność	211
Nota edytorska	261
Indeks nazwisk	263
Summary	271

Słowo wstępne

Książka ta stanowi zbiór studiów dotyczących literatury romantycznej, które łączy nadrzędna idea interpretacyjna zamknięta w tytułowej metaforze zatrzymanego czasu rozumianej na różne sposoby – bardziej lub mniej dosłownie.

W pierwszym rzędzie kwestia doświadczania czasu jawi się tu jako kwestia przez romantyków problematyzowana, zajmująca istotne miejsce w ich refleksji, określająca ich egzystencję, a także ich twórczość. Dojmujące jest dla nich postschillerowskie, naznaczające piętnem melancholii przekonanie o niemożności powrotu do epoki naiwnego dzieciństwa życia i poezji, a jako spadkobiercy Goethego rozważają, jakie konsekwencje mieć może Faustowskie *Chwilo trwaj!* Subiektywizacja czasu prowadzi jednak w ich przypadku nie do afirmacji teraźniejszości, ale do jej zanegowania mającego charakter destrukcyjny, jak u bohaterów Byrona, ale także twórczy – jak w ujęciu Wordswortha czy Keatsa. Szczególne miejsce zajmuje tu dzieło młodego Słowackiego demonstrującego możliwość kreacyjnego wyzyskania wstrzymującej chwilę intensyfikacji przeżyć, napięcia między przemijaniem a trwaniem. W tym kierunku zmierza odczytanie *Godziny myśli* jako wyrazu pragnienia przeniesienia w inny wymiar temporalny, ocalenia dzieła i ocalenia podmiotowości – paradoksalnie – przez zniszczenie.

Z tego samego pragnienia zaczarowania czasu, zatrzymania go, związanego z poczuciem jego nieodwracalności, wyrastają różne operacje poetologiczne i zabiegi literackie poddane analizie w pozostałych zaprezentowanych w tej książce studiach. Charakter swoistych manipulacji czasem mają nawiązania do minionych tradycji i próby ożywienia dawnych wierzeń i kultów. Przykładem tego rodzaju tradycji jest orfizm – jedna z najstarszych doktryn religijnych fascynująca roman-

tyków ze względu na swój ezoteryczny charakter. Misteria orfickie i związana z nimi twórczość hymniczna znalazły się w polu zainteresowań poetów i myślicieli już na przełomie XVIII i XIX wieku, czyli u progu romantyzmu. Przywołane tu refleksje Saint-Martina, Fabre'a d'Olivet, Chateaubrianda, Herdera, Schellinga, a w końcu – Ballanche'a, dowodzą, iż ów zwrot do tekstów antycznych, w tym przypadku – co istotne – niekanonicznych, niedocenianych przez klasycyzm, stał się zarazem jednym ze źródeł nowej epoki, legitymizując właściwy jej eklektyzm i synkretyzm religijny. W ruchach okultystycznych, mistycznych, misteryjnych nakładających się na nowe religie – szczególnie na chrześcijaństwo – poszukiwano nowej formuły duchowości. Sięganie do religii przeszłości, ich aktualizacja, miało niejako zawracać nieunikniony bieg czasu i stawać się podstawą tworzenia religii przyszłości.

W tym kontekście – w kontekście eklektyzmu religijnego, metempsychozy i nowego panteizmu ukazany jest również Mickiewicz – zwłaszcza Mickiewicz z okresu prelekcji paryskich – postrzegany przez Gérarda de Nerval jako jeden z „czerwonych proroków”. Francuski romantyk odnajduje w postawie polskiego poety to, co jemu samemu bliskie – ożywianie nie tyle konkretnego kultu, ile duchowej siły i przekonania co do prawdy własnych słów, ich tożsamości z działaniem, stanowiącego niewątpliwie podstawę Mickiewiczowskiej koncepcji poezji z tego okresu. Tym samym autor *Dziadów* staje się wzorcem kogoś, kto, zachowując ową pierwotną, nieskażoną wiarę, potrafił zatrzymać czas.

Problem twórczej reinterpretacji tradycji starożytnej Grecji, ponownego przywołania do istnienia dawnych wierzeń, a więc także próby ponownego zaczarowania świata wobec coraz mocniejszego doświadczenia deziluzji, powraca pod koniec romantyzmu: ponownie u Nerval, uważanego często za ostatniego francuskiego romantyka, i u Norwida. W *Podróży na Wschód* cudowność wieków minionych staje się remedium na poczucie pustki, braku oparcia w poświeceniowej współczesności. Stąd wysiłek niwelowania dystansu między przeszłością a teraźniejszością poprzez zabiegi mityzacyjne i inklinacje synkretyzujące. W tym zestawieniu Norwidowy *Album Orbis*, w którym w sposób podporządkowany chrześcijańskiej idei realizacji Słowa nakładają się na siebie rozmaite kultury, religie, tradycje, jawi się jako kontynuacja tendencji romantycznych, ale kontynuacja będąca jednocześnie ich negacją.

Również ożywianie mitów i toposów to rodzaj „zaklinania czasu”, które wiąże się dla romantyków ze świadomością przemijania i niemożnością odtworzenia tego, co już było, co bliższe jest utraconemu idealnemu stanowi pierwotnej harmonii, do którego – mimo tej świadomości – pragną powrócić. Wejście w przestrzeń funkcjonującą *in illo tempore* staje się aktem wiary bądź gestem iluzjotwórczym, w każdym razie jakąś odpowiedzią na zagrożenie przemijaniem. Taką przestrzenią jest topos żeglugi, topos ogrodu, topos miasta świętego czy infernalnego labiryntu. Romantyczna realizacja owych *topoi* dowodzi wyczerpania pewnego języka przy braku nowego, który jeszcze się nie ukształtował. Pisarze, którzy są bohaterami tej książki, przywracają rangę dawnym „miejscom wspólnym”, zarazem czyniąc z nich miejsca własne, tylko swoje, osobne; chcą funkcjonować we wspólnej przestrzeni kulturowej i jednocześnie poza nią.

Taki proces wyczerpywania się języka poetyckiego reprezentują przemiany toposu żeglugi w liryce Mickiewicza. Ewolucja tej liryki ukazana jest przez pryzmat stopniowego uwalniania się poety od metaforyki żeglugi, która okazuje się niewystarczająca, i zmierzania ku metaforze płynięcia, rozplyniecia się. Jest to ruch odchodzenia od twardego „ja”, romantycznego podmiotu ekspresywnego ku poezji bezosobowej (czy pozaosobowej), świadczący o poszukiwaniu przez pisarza nowych dróg literackiej wypowiedzi.

Z kolei topika ogrodowa w listach i utworach literackich (jak wybrane tu do analizy listy Krasińskiego do Delfiny Potockiej i *Aurelia*) ulega w romantyzmie subiektywizacji, wkraczając w sferę oniryczną – intymną i mityczną (także archetypiczną) zarazem. Tym samym sen i kultura jawią się jako drogi ucieczki od przemijania, jednak ucieczki niemożliwej, ponieważ nawet wyśniony raj zawiera komponentę lękową – destrukcja i rozczerwanie przenika także do azyłu, jaki buduje *contra spem* romantyczna wyobraźnia. Może właśnie ze względu na obietnicę transfiguracji świata, władzę wyzwala z ograniczeń temporalnych i spacji, tematyka i poetyka oniryczna jest tak w romantyzmie popularna.

Nakładanie siatki symbolicznej na rzeczywistość postrzeganą jako rzeczywistość jawy jest rodzajem odkształcania widzenia i w każdym z przedstawionych tu przypadków staje się czynnością magiczną, co oznacza, że ten rodzaj „zaklinania czasu” ma moc sprawczą. Dzieje się

tak, jak poeci chcą, by się działo – świat przedstawiony wspomnianych tu utworów zaczyna żyć swoim własnym życiem; Paryż przemienia się w piekło bądź w Niebieską Jerozolimę. Co więcej – może zmieniać się w oba te mityczne miejsca jednocześnie. Właśnie postrzeganie i symboliczne, wyobraźniowe przeobrażanie Paryża przez pisarzy polskich – Mickiewicza i Słowackiego, oraz francuskich – Hugo i Nervalę, stanowi w książce przykład interioryzacji wzorców literackich i odnoszenia ich do świata zewnętrznego, co ma stanowić swoistą ochronę przed rozczarowaniem związanym także z przemijaniem, z (zazwyczaj niechcianymi) zmianami.

W metaforze zatrzymanego czasu kryje się również sugestia, że sięganie do literatury romantyzmu nie jest tylko patrzeniem w przeszłość, oglądaniem się wstecz na coś, co już minęło, ale że romantyzm w jakiś sposób zatrzymał czas, że nasz czas jest ciągle jeszcze w pewnym sensie czasem romantycznym. Chodzi mi, naturalnie, o podnoszony ostatnio problem nowoczesności romantyzmu: z jednej strony zawierającego elementy światopoglądowe czy estetyczne wciąż aktualne, z drugiej – poddającego się lekturze z dzisiejszej perspektywy, za pomocą nowych narzędzi i metod. To zagadnienie pojawia się w całej książce przy interpretacji różnych tekstów – Mickiewicza, Nervalę, Norwida, zaś przedmiotem osobnej refleksji, której ono przyświeca, jest twórczość Słowackiego. Powrót do romantyzmu, do lektury tekstów romantycznych, jest powrotem dialektycznym, teksty bowiem trwają w kolejnych odczytaniach. Mają charakter niezmienny w swej zmienności, dynamice, ruchu, potencjalności w nich samych ukrytej.

Większość zawartych w tej książce tekstów to studia komparatystyczne dotyczące dialogu wewnątrzepokowego. Mają one charakter badań genetycznych tam, gdzie chodzi o wzajemne komentowanie się romantyków, bądź – w przeważającej większości – porównawczych badań typologicznych wskazujących paralelizmy wykraczające daleko poza zjawisko wpływu. Z kolei usytuowanie lektury w kontekście nowoczesności pozwala w pewnym sensie naruszyć, czy raczej zrewidować, wyznaczniki literackich epok historycznych. Transgresyjność, skłonność do znoszenia granic, jest elementem konstytutywnym strategii komparatystycznych tu zastosowanych.

Spojrzenie na wymienione zjawiska w ujęciu porównawczym – w powstających paralelnie i częstokroć niezależnie od siebie tekstach –

Słowo wstępne

głównie polskich i francuskich, ale także angielskich czy niemieckich, pozwala na uznanie ich za element współtworzący paradygmat romantyczny. Tym samym komparatystyka jako sposób lektury romantyzmu pozwala wytworzyć pewną pozaczasową przestrzeń dialogu – i także w tym sensie – zatrzymać czas.

Tradycja orficka u progu romantyzmu

Nadawanie pojęciom *orfizm* i *orficki* różnych znaczeń w opracowaniach analityczno-interpretacyjnych dowodzi, że wielowątkowość, wieloaspektowość i, wynikająca stąd, elastyczność mitu zostały przeniesione z pola literatury do literaturoznawstwa. Terminy te dotyczą, naturalnie, wszelkiego rodzaju odniesień do postaci samego Orfeusza, ale także do niezwiązanej bezpośrednio z antycznym mitem postawy wobec sztuki czy też różnie rozumianej doktryny religijnej. *Toutefois, le mot orphique désigne couramment ce que l'on veut y découvrir*¹ – nie bez słuszności stwierdza Brian Juden, znakomity badacz tego zagadnienia.

Można wyróżnić dwie główne tendencje czy też – za Evą Kushner² – dwie linie orfizmu: literacką i religijną. O dwoistości postaci Orfeusza – mitycznej i historycznej zarazem – pisze Grażyna Halkiewicz-Sojak, która wymienia też trzy rodzaje zagadnień związanych z mitem: jego fabułę, misteria i literaturę orficką³. Oczywiście wszystkie wyróżnione przez badaczkę kręgi tematyczne przenikają się i współistnieją, myślę jednak, że dwa ostatnie można traktować jako jedność, gdyż związane z tą starożytną doktryną pisma stanowią dopełnienie, czasem także prezentację i świadectwo misteriów. Owe dwie podsta-

¹ *Wszelako słowo orficki oznacza powszechnie to, co chce się w nim odnaleźć* (w całym tekście, jeśli nie zaznaczam inaczej – przekład M.S.), B. Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800–1855)*, Paris 1942, *Introduction*, s. 10. Zob. również A. Fairlie, *Le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1970, n° 22, s. 153.

² Zob. E. Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris 1961.

³ Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Orfeusz Mickiewicza, Krasińskiego i Norwida na tle tradycji motywu*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001.

wowe tradycje związane z postacią mitycznego herosa interesują badaczy świata starożytnego⁴, ale również autorów prac poświęconych sposobom przetwarzania antycznych mitów w sztuce późniejszej. Bowiem dokonywany przez pisarzy i artystów wybór jednej z nich – różny w różnych okresach – jest znaczący, określa charakter badanej literatury.

Stwarzająca wiele problemów badawczych wieloznaczność terminów *orfizm* i *orficki* jest wyraźna również w twórczości romantyków. Szczególny sposób traktowania przez nich trackiego lirnika wynika z tego, że równe znaczenie przywiązywali do samego mitu – zwłaszcza niektórych jego motywów (utrata ukochanej, zejście do piekieł, zyskanie nieśmiertelności dzięki przejściu przez tragiczne doświadczenia), jak i do związanej z nim doktryny.

Fascynacja dziewiętnastowiecznych pisarzy różnymi aspektami mitu i religii orfickiej, ukryta obecność elementów tej doktryny w ich utworach, były już i wciąż są przedmiotem badań. Stosunkowo najdokładniej opracowane zostały twórcze nawiązania do tradycji zwanej literacką. Badacze starają się ukazać, jakim przekształceniom poddają mit pisarze, jakie znaczenie nadają postaci herosa, do której z jego ról najchętniej nawiązują⁵. Nie zmienia to jednak faktu, że wciąż otwarta pozostaje możliwość nowego odczytania romantycznych reinterpretacji historii trackiego śpiewaka, zwłaszcza że wiele tego rodzaju opracowań ma charakter słownikowy, a więc ogólny, i nie zawiera analiz tekstów literackich⁶.

⁴ Zob. W.K.C. Guthrie, *Orpheus and greek religion. A study of the orphic movement*, London 1952.

⁵ Najważniejsze z prac zawierających prezentację motywów orfickich w twórczości romantyków to: B. Juden, *op.cit.*; L. Cellier, *Le Romantisme et le Mythe d'Orphée*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1958, n° 10; E. Kushner, *op.cit.*; A. Fairlie, *Le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Gérard de Nerval*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1970, n° 22; J. Richer, *Nerval. Expérience et Création*, Paris 1963, oraz *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Paris 1947; G. Halkiewicz-Sojak, *op.cit.*; J. Bellas, „Orphée” au XIX^e et au XX^e siècle: interférences littéraires et musicales, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1970, n° 22; P. Brunel, *Orphée*, w: *Dictionnaire des mythes littéraires*, red. P. Brunel, Lonrai 1994; C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1992.

⁶ Często mit orficki traktowany jest jako jeden z elementów mitologii, której obecność w całej literaturze śledzą badacze, np.: T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd mitów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933; M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994; S. Stabryła, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945–1975*, Kraków 1983; *Hellada i Roma. Recepcja*

Dla znawców kultury starożytnej pojęcie *orfizm* wiąże się jednoznacznie z religijną doktryną antyku. Tymczasem większość interpretatorów literatury dziewiętnastowiecznej wprowadza termin *orfizm* w pracach, których przedmiotem są inne kwestie. Jest on w nich traktowany jako pewna symbolizowana przez mit postawa, której nadawane są rozmaite definicje, przy czym dają się tu zaobserwować dwie tendencje. Jedni badacze łączą ową postawę z wyraźną obecnością w twórczości romantyków konkretnych elementów mitu bądź związanej z nim doktryny, wyprowadzając stąd wnioski interpretacyjne odnoszące się do całego dzieła. Z kolei przedmiotem badań zaliczonych przeze mnie do drugiej grupy są utwory, których związek z Orfeuszem polega na podobieństwie pewnych motywów czy wątków wskazanym przez badacza, nie zaś przez autora dzieła. W pracach tego rodzaju różnorakie koncepcje orfizmu formułowane są w sposób całkowicie arbitralny, poza bezpośrednim związkiem z tradycją antyczną. Mit pełni w nich funkcję narzędzia porządkującego analizę, ułatwiającego wydobycie najistotniejszych elementów utworu i ukazanie wewnętrznej spójności omawianej postawy romantycznej. W tych odczytaniach termin *orfizm* najczęściej wiązany jest z koncepcją poezji bliskiej wizjonerstwu i mistycyzmowi, wyrosłej z kontaktu z absolutem, ezoterycznej i ekstatycznej⁷. Tego rodzaju interpretacje dają niejednokrotnie

antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990. Należy wymienić również prace o jeszcze szerszej tematyce, dotyczące stosunku romantyków do całej kultury antyku, np.: trzys tomowe dzieło R. Canata o antycznych źródłach romantyzmu: *L'Hellénisme des Romantiques*, Paris 1951–1953; 1955; oraz G. Higheta, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford 1967, rozdz. XIX *The time of revolution*; a także artykuł J. Richera, *Romantisme et mythologie. Le recours aux mythes dans les œuvres littéraires*, w: *Dictionnaire des Mythologies et des Religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, red. Y. Bonnefoy, Paris 1981, t. 2.

⁷ Zob. H.B. Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturels*, Paris 1970; M. Cieśla-Korytowska, *Romantyzm a poznanie*, w: *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997; M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, rozdz. I *Romantyczny sposób odczuwania*; G. Cattai, *Orphisme et Prophétie chez les poètes français 1850–1950: Hugo, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Claudel*, Paris 1965; J. Kamionkova, *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, seria II, Wrocław 1974; A. Kowalczykova, *Szaleństwo jako dramat i wyzwanie*, w: *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978; E. Sewell, *The orphic voice. Poetry and natural history*, London 1961; E. Łubieniewska, *Ja, Orfeusz...*, „Ruch Literacki” 1978, z. 1. Zob. także: J.-B. Barrère, *Le regard d'Orphée ou l'échange poétique. Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire*, Paris 1977, rozdz. *Le regard d'Orphée ou de Fantômes et de Poésie*;

cenne rezultaty. Sądę jednak, że w obecnym stanie badań nad orfizmem w literaturze wieku XIX oferującą niewyzyskane dotąd możliwości drogą jest wydobycie nawiązań i analogii założeń tej literatury do dogmatów starożytnej doktryny, niekoniecznie zaś – formułowanie przez krytyków własnych, różnorodnych definicji, co zasadniczo prowadzi do nadmiernego poszerzania znaczeń.

Funkcjonowanie w literaturze drugiej związanej z bohaterem mitu tradycji – tradycji religijnej było przedmiotem rzetelnych badań najrzadziej, stanowiło dotąd niewielką część rozważań dotyczących innych kwestii. Najgłębiej podejmuje to wyzwanie Juden, który analizuje romantyczne koncepcje pojęć takich, jak poezja, piękno, miłość, inicjacja, stanowiących jednocześnie ważne aspekty religii orfickiej, choć nie zawsze sami pisarze wskazują na ową wspólnotę. Zbieżności między założeniami tej doktryny a twórczością Juliusza Słowackiego sygnalizuje Ryszard Przybylski w krótkiej pracy *Śpiew zamraczający*⁸, zaś jej obecność w dziełach Gérarda de Nerval interesuje Jeana Richera⁹.

Orfickie źródła

Postulowany przeze mnie jako przedmiot analizy stosunek pisarzy do doktryny orfickiej rodzi wiele pytań. Tego rodzaju praca wymaga znajomości zarówno starożytnych tekstów z tą religią związanych, jak i dotyczących jej współczesnych hipotez. Jest jednak oczywiste, że pisarze wieku XIX mogli znać dawne konfesje wyłącznie za pośrednictwem literatury – i to zarówno klasycznej, jak i tej o wiele późniejszej, która powstawała pod wpływem różnych bodźców. Dlatego trudno jest usta-

G. Bays, *The orphic vision. Seer Poets from Novalis to Rimbaud*, Lincoln 1964; M. Stala, *Człowiek, światło, słowo*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” R. XIII (1978), Warszawa 1980; B. Dopart, *Dramat Adama. O mitycznej podstawie antropologicznej koncepcji III cz. Dziadów*, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej*, Białystok, 2–4 grudnia 1988, red. H. Krukowska, Białystok 1993; Z. Przychodniak, *Śpiew Orfeusza. Od Lambra do Kordiana – w kręgu tyrteizmu Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych*, red. J. Borowczyk i Z. Przychodniak, Poznań 2000 oraz J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.

⁸ Zob. R. Przybylski, *Śpiew zamraczający*, w: *Romantyzm, Janion, fantazmaty*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, Warszawa 1996.

⁹ Zob. J. Richer, *Nerval. Expérience... oraz Gérard de Nerval et les doctrines...*

lić, czy pewne koncepcje romantyzmu mają swe źródło w orfizmie, w pitagoreizmie, w gnozie, w platonizmie i neoplatonizmie renesansowym, w jeszcze innych tradycjach czy też w ich późniejszych synkretycznych przetworzeniach.

Orfizm to doktryna, która stanowiła jeden z najważniejszych czynników greckiej kultury duchowej w VII i VI wieku p.n.e., od wieku V tracący na znaczeniu, aż po degradację do rytualnych zabobonów w wieku IV (orficyzm rytualny), by w epoce hellenistycznej odrodzić się w nowej formie określanej jako neorfizm¹⁰. Mimo że religia ta posiadała własną kosmogonię, teogonię, rytuały i święte pisma, wiadomo o niej stosunkowo niewiele. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest jej ezoteryczny, misteryjny charakter i brak stałych miejsc kultu (jej kapłani – orfeoteleści nauczali i przeprowadzali inicjację, wędrując po kraju). Źródłem informacji na temat orfizmu są wzmianki, które można odnaleźć w dziełach Eurypidesa, Arystofanesa i Platona, hymny oraz opowieści o misteriach przeprowadzanych podczas wyprawy Argo, a także znalezione w grobowcach na Krecie amulety i złote tabliczki z wypisanymi wskazówkami postępowania w zaświatach.

Badacze kultury antycznej do dziś nie są zgodni co do tego, czy mit literacki stał się źródłem doktryny, czy też istniała ona wcześniej. Najbardziej prawdopodobna wydaje się teza Ivana Mortimera Linfortha o autonomicznym istnieniu mitu i religii, które w pewnym, bliżej nieokreślonym momencie dziejowym spotkały się i nałożyły na siebie. Badacz ten uważa, że pragnienie usystematyzowania, wy tłumaczenia rytów orfickich i sformułowania odpowiadającej im teologii stało się przyczyną zgromadzenia istniejących już mitów wokół misteriów. Wyznawcy orfizmu (być może wówczas jeszcze noszącego inną nazwę), poszukując formy dla swojej religii, wybrali mit o trackim lirniku ze

¹⁰ Prezentację dotyczących orfizmu starożytnego hipotez badaczy można znaleźć między innymi w pracach: A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, w: *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000 (wydanie I – 1947); A. Boulanger, *Orphée, rapports de l'orphisme et du christianisme*, Paris 1925; W.K.C. Guthrie, *op.cit.*, C. Rowiński, *op.cit.*; E. Kushner, *op.cit.*; H. Jeanmaire, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus. L'orgiasme dans l'antiquité et les temps modernes. Origine du théâtre en Grèce. Orphisme et mystique dionysiaque*, Paris 1951; I.M. Linforth, *The arts of Orpheus*, Berkeley i Los Angeles 1941; L. Moulinier, *Orphée et l'Orphisme à l'époque classique*, Paris 1955; M.V. Macchioro, *From Orpheus to Paul*, New York 1930. O teogonii, doktrynie, misteriach, pismach orfickich zob. także S. Jacquemard, J. Brosse, *Orphée ou l'initiation mystique*, Montrouge 1998.

względu na jego wieloznaczne motywy, które można było poddać interpretacji zgodnej z przyjętymi wierzeniami. Trackiemu śpiewakowi przypisali oni autorstwo świętych ksiąg, czyniąc zeń swego patrona i założyciela. Z czasem zaczęto wiązać postać Orfeusza z misteriami i wszystkim, co tajemnicze: poezją, muzyką, tańcem, ekstazą mistyczną. W ten sposób katabaza mogła stać się znakiem inicjacji ezoterycznej, jednoczący wszystkie istoty śpiew – symbolem jedności świata, umieszczona na nieboskłonie lira – emblematem harmonii kosmicznej, podążanie za Eurydyką – sygnałem wiary w moc wiecznej kobiecości.

Kwestią sporną pozostaje też rola orfizmu w świecie starożytnym. Pojawiają się koncepcje o jego wielkim znaczeniu jako odrębnej religii (William Keith Chambers Guthrie, Adam Krokiewicz), o jego pierwotnej koegzystencji z pitagoreizmem (André Boulanger) czy też wszelkimi kultami o tendencji dionizyjskiej (Maaes Vittorio Macchioro), neguje się nawet jego istnienie, ujmując go jako zespół elementów ukrytych w wielu różnych religiach (Linforth), bądź dowodzi się, iż był zjawiskiem marginalnym, bez znaczenia dla kultury starożytnej Grecji (Tadeusz Sinko).

Należy jednak zgodzić się z Sinką co do tego, że niezależnie od stanu rzeczy w starożytności, romantycy widzieli w orfizmie istotny czynnik kulturotwórczy minionych wieków, który stał się ważny także dla nich, współtworząc romantyczny obraz antyku¹¹. Sądzę, że warto prześledzić świadome i celowe nawiązania pisarzy wieku XIX do tej doktryny i pewnego paralelizmu ich własnych założeń wobec jej dogmatów. Utworów, które tę tradycję w jakiś sposób podejmują, jest wiele, by wymienić: *Historię starożytnej i nowożytnej literatury* Fryderyka Schlegla, poematy Novalisa, *Esej o rewolucjach* i *Geniusz chrześcijaństwa* François Reného de Chateaubriand, *Esej o obojętności w kwestii religii* Félicité-Roberta de Lamennais, *Orfeusza* Pierre’a Simona Ballanche’a, utwory z kręgu „Conciliatore”, poezje i poematy Victora Hugo, pisma „mistyczne” Juliusza Słowackiego, *Notatki z mitologii* Cypriana Kamila Norwida, opowiadania Maurice’a de Guérin, liryki Friedricha Hölderlina, poezje z cyklu *Wygnańcy* Théodora de Banville i z *Poematów antycznych* Charles’a Marie Leconte’a de Lisle, *Bogów antycznych* Stephana Mallarmégo i *Wielkich wtajemniczonych* Edouarda Schurého, twórczość różokrzyżowców.

¹¹ Zob. T. Sinko, *Przyptyw i odpływ orfizmu*, „Przegląd Współczesny” 1934, nr 142.

Należałoby poddać analizie przede wszystkim dzieła literackie i wypowiedzi paraliterackie, w których twórcy XIX wieku oceniają i sytuują orfizm w stosunku do innych doktryn starożytnych i w odniesieniu do religii w ogóle. Pierwszą drogę interpretacyjną otwiera badanie bezpośrednich nawiązań do antycznej literatury określanej mianem *pism orfickich*, której fragmenty zachowały się do dziś. Tego rodzaju analiza stanie się przedmiotem niniejszej pracy skoncentrowanej na myśli francuskiej przełomu wieków, dla której kontekst stanowią będą pisma niemieckich filozofów.

Inną możliwość stwarzają poszukiwania dziewiętnastowiecznych odwołań do literatury starożytnej stanowiącej pośrednie, częściowe źródło wiedzy na temat tej doktryny, a więc do tekstów, w których jest ona komentowana, bądź podlega trawestacji. Tego typu źródła stanowią między innymi: zaginiona tragedia Ajschylosa o mitycznym kapłanie-lirniku, *Hipolit* i *Bachantki* Eurypidesa, *Żaby* Arystofanesa i jego *Ptaki* zawierające parodię kosmogonii orfickiej, *Ion*, *Państwo*, *Uczta*, *Prawa*, *Filebos* Platona, *Biblioteka historyczna* Diodora z Sycylii, dzieła Arystotelesa, Talesa z Miletu, Heraklita z Efezu, Herodota, Apulejusza, *Wędrowki po Helladzie* Pausaniasza¹².

Kolejną grupę odniesień tworzą późniejsze, nowożytne komentarze i prezentacje orfizmu, do których sięgali romantycy, autorstwa: Marsilia Ficina, Pico della Mirandola, Lefèvre'a de la Boderie, Giambattisty Vica, Athanasiusa Krichera, Charles'a Dupuisa, Antoine'a Courta de Gébelin, Constantina-François de Volney, Emmanuela Swedenborga, Abbée Jeana Terrasona czy Quintusa Auclera. Osobną kwestię stanowią związane z tą doktryną dzieła sztuki, które stały się inspiracją dla pisarzy, jak słynna pochodząca z V wieku p.n.e. płasko-

¹² Takie poszukiwania w odniesieniu do literatury francuskiej włączył w swoje badania przywołany już przeze mnie Juden, którego książka ma jednak za zadanie ukazanie mistycyzmu romantyków w szerszej perspektywie. Literaturę romantyczną badacz dzieli na trzy okresy, z których każdy reprezentuje pewien etap ewolucji tradycji orfickiej. Tym, co interesuje Judena w twórczości romantyków, jest ich mistycyzm, na który składają się trzy zasadnicze tendencje: spirytualizm, reforma społeczna i ucieczka poetycka, a ich dominujące tematy to: odrodzenie, inicjacja i wizja ideału (lub przyszłości). Źródła wiedzy XIX-wiecznych twórców o orfizmie zajmują znaczną część dzieła Judena, rozdziały poświęcone myśli i literaturze okresu do 1800 stanowią bowiem kontekst właściwej części książki. Niemniej jednak wciąż pozostaje wiele tekstów romantycznych, zwłaszcza innych niż francuskie, niezbadanych pod tym względem.

rzeźba z Orfeuszem, Hermesem i Eurydyką czy chrystianizujące Traka malowidła w rzymskich katakumbach.

Z misją kapłańską i cywilizatorską trackiego lirnika łączą się dwa wątki mitu: katabazy i uczestnictwa w wyprawie Argonautów po złote runo. O ile pierwszy z nich występuje we wszystkich wersjach przygód herosa, o tyle drugi jest częstokroć pomijany w literaturze klasycznej ustanawiającej podstawowy inwariant mityczny – epizod ten jest nieobecny w dziełach w tym wypadku kanonicznych – *Georgikach* Wergiliusza i *Metamorfozach* Owidiusza. Pełni on natomiast ważną funkcję w literaturze określanej mianem orfickiej – podróż Argo stanowi często fabularną podstawę tej twórczości, której celem było przekazanie prawd i misterii przez ich mitycznego założyciela. Chodzi przede wszystkim o *Argonautikę* Apolloniosa z Rodos (250–240 r. p.n.e.), dzieło Valeriusa Flaccusa pod tym samym tytułem (I w. n.e.) i anonimowe *Argonautiki orfickie* (V w. n.e.), a także o najstarszy literacki przekaz udziału trackiego lirnika w wyprawie Jazona autorstwa Pindara.

Jest rzeczą niezmiernie interesującą, że romantycy niemal zupełnie ignorowali informacje o roli Orfeusza w przedsięwzięciu Argonautów¹³. Ta nieobecność jest symptomatyczna, tracki lirnik jest dla nich przede wszystkim wzorem poety, który łączy funkcje artystyczne z kapłańskimi i społecznymi (także wobec narodu), mediatorem między ludźmi a absolutem, ale jeszcze nie kapłanem sztuki dla sztuki. Lirnik na łodzi Jazona, rywalizujący zwycięsko z syrenami stanie się ważny dla twórców drugiej połowy XIX wieku, kiedy zmieni się to, co Maria Podraza-Kwiatkowska nazwała *konstantami obrazowymi epoki*¹⁴.

Podwójna tradycja

Szczególnie istotny nurt pism związanych z doktryną orfizmu, którego rolę u progu romantyzmu chciałabym poddać tu analizie, stanowią

¹³ Znacząca jest prawie zupełna nieobecność utworów romantycznych w pracach poświęconych wyprawie Argonautów w literaturze, która jest pochodną pomijania tego motywu przez twórców pierwszej połowy XIX w. Zob. P. Brunel, *Orphée et les Argonautes*, „Revue de Littérature Comparée” 1999, n° 4; *idem*, *Le mythe d’Orphée au XIX^e et au XX^e siècle*; oraz Y.-A. Favre, *Toison d’or*, w: *Dictionnaire des mythes...*

¹⁴ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.

hymny. Ich fragmenty zostały zebrane w *Orficorum fragmenta* przez Ottona Kerna¹⁵, zachowały się również w dziełach Platona, Arystotelesa, Apulejusza i innych klasyków, a jedyny dostępny nam w całości zbiór tych pieśni powstał na przełomie II i III wieku i został przetłumaczony na język polski przez Jacka Dziubińskiego¹⁶. Jak dowodzi ich badacz i tłumacz zarazem, podstawowym założeniem tych hymnów jest jedność bóstwa w wielości jego postaci, stąd ogromnego znaczenia nabiera tęsknota za utraconą jednością. Adam Krokiewicz opisując orficką teogonię, ową tożsamość jedności i wielości nazywa *pantohenizmem* i wymienia dwie inne najistotniejsze idee doktryny: założenie nieśmiertelności duszy związane z metempsychozą oraz wielką rolę przypisywaną miłości.

Zagadnieniem niezmiernie istotnym jest selekcja, jaką w obrębie tych starożytnych pism przeprowadzali dziewiętnastowieczni twórcy, poszukujący w nich inspiracji. Przy tym na uwagę zasługują dokonywane przez romantyków tłumaczenia, cytaty z tekstów orfickich włączane w ich własne utwory¹⁷. Należy jednak podkreślić, że poematy, eposy i liryki w pełni romantyczne, zawierające wątki i motywy mitu o boskim lirniku czy nawet w całości poświęcone jego bohaterowi – jak dzieła Novalisa, Ballanche’a, Shelleya, Hugo, Słowackiego – nie powstały nagle, bez przygotowania, nie były wyrazem nieoczekiwanego zwrotu ku tej tradycji antycznej. Poprzedziły je szczegółowe studia nad doktryną orficką, jej literaturą i misteriami prowadzone przez pisarzy pierwszej połowy XIX wieku i końca poprzedniego – XVIII stulecia, studia będące niejako w opozycji wobec klasycystycznej wizji antyku.

Powstało wówczas kilka znaczących, erudycyjnych rozpraw sięgających do antycznych źródeł, włączających orfizm we własne koncepcje filozoficzne i religijne autorów, z których wielu reprezentuje postawę określaną mianem *chrześcijaństwa eklektycznego*¹⁸. Starożytną religią interesowali się Louis-Claude de Saint-Martin, Johann Gottfried

¹⁵ Zob. O. Kern, *Orficorum fragmenta*, Berlin 1922.

¹⁶ Zob. J. Dziubiński, *Hymny orfickie. Świadectwo, dokument i przedmiot analizy hermeneutycznej*, w: *Studia z filozofii starożytnej*, red. Z. Kalita, t. III, red. J. Gajda, Wrocław 1993.

¹⁷ Ważne są również autonomiczne przekłady hymnów (Thomasa Taylora na język angielski z roku 1792 i dokonane później, niewątpliwie pod wpływem zainteresowania orfizmem w romantyzmie, Leconte’a de Lisle na francuski) i ich wpływ na literaturę i sztukę tego okresu – na przykład na poezję francuskich parnasistów.

¹⁸ Na ten temat zob. G. Królikiewicz, *Towiański i „czas proroków”*, „Ruch Literacki” 1999, z. 1.

Herder, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Antoine Fabre d'Olivet, Félicité-Robert de Lamennais, François René de Chateaubriand, a ukoronowaniem ich prac stała się wielka epopeja Ballanche'a z roku 1830. Jest rzeczą charakterystyczną, że te właśnie dzieła, które znajdują się w centrum moich rozważań, zostały określone jako *okultystyczne źródła romantyzmu*¹⁹. Cechuje je wiara w realne istnienie Orfeusza – założyciela doktryny i ocena tradycji orfickiej jako jednego z najważniejszych ogniw cywilizacji.

Tak właśnie widzi trackiego lirnika Fabre d'Olivet postępujący w ślady Saint-Martina, który mitycznego herosa uznał za pierwszą z trzech wielkich postaci (przed Pitagorasem i Wergiliuszem) reprezentujących całą mądrość świata grecko-rzymskiego²⁰. D'Olivet pisze:

*Si la Grèce a surpassé toutes les autres nations du Monde dans la culture des beaux-arts; si elle nous a ouvert la carrière des sciences morales, politiques et philosophiques, c'est à Orphée qu'elle a dû cet avantage*²¹.

Jeszcze ważniejszą rolę pełni tradycja orficka w rozprawie tego samego autora poświęconej istocie i formie poezji, rozprawie poprzedzającej francuski przekład dzieła Pitagorasa. Język dokonanego przez siebie tłumaczenia d'Olivet nazwał *eumolpique*²². Można wskazać antyczne źródło tego określenia. Związana z tradycjami eleuzyjskimi mityczna postać Eumolposa została zbliżona do Orfeusza i jego religii w *Bibliotece historycznej* autorstwa starożytnego reprezentanta synkretyzmu

¹⁹ Zob. A. Viatte, *Les Sources occultes du romantisme français: illuminisme, théosophie, 1770–1820*, Paris 1965, zwł. t. II. B. Juden przywołuje także inne powstałe pod koniec XVIII w. dzieła, komentujące zawartą w hymnach orfickich teogonię (Creuzer, Delisle de Sales, Rolle), *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, zwł. rozdz. II.

²⁰ Tę koncepcję Saint-Martina prezentuje, cytując fragmenty jego dzieł, B. Juden, *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. I, s. 174–180.

²¹ *Jeśli Grecja przewyższyła wszystkie inne narody świata w uprawianiu sztuk pięknych; jeśli nawet otworzyła nam pokłady nauk moralnych, politycznych i filozoficznych, to Orfeuszowi zawdzięcza tę przewagę*. A. Fabre d'Olivet, *Historie philosophique du genre humain, ou l'homme considéré sous ses rapports religieux et politiques dans l'État social, à toutes les époques et chez les différents peuples de la terre*, Paris 1910, t. I, rozdz. X, s. 323–324.

²² Zob. A. Fabre d'Olivet, *Discours sur l'essence et la forme de la poésie*, w: *Les vers dorés de Pythagore, expilqués et traduits pour la première fois en vers eumolpiques français; précédés d'un discours sur l'essence et la forme de la poésie, chez les principaux peuples de la terre*, Paris 1991. Zob. rozdz. poświęcony d'Olivetowi w książce A. Viatte'a, *op.cit.*, t. II, rozdz. V.

religijnego – Diodora z Sycylii²³. Cytuje on obydwu herosów jako wyznawców Dionizosa, aby dowieść tożsamości kultu tego bóstwa greckiego z obrzędami egipskiego Ozyrysa. Epitet *eumolpiques* znajdujący się już w tytule przekładu d'Olivet'a został wyjaśniony i uzasadniony w przedmowie poprzedzającej *Les vers dorés de Pythagore*. Odnosi się on do poezji stworzonej przez Orfeusza, któremu d'Olivet nadaje miano „boskiego człowieka”, a oznacza wypowiedź pełną, piękną, świętą i doskonałą²⁴. Eumolpidami nazywani są sukcesorzy mitycznego śpiewaka, do których zaliczony został Pitagoras.

Należy zauważyć, że stosując to określenie do opisu własnego języka, d'Olivet następcą Orfeusza czyni także siebie samego. Tym samym włącza się w szereg twórców, którzy, wskazując na istnienie różnych nurtów poetyckich (podział poezji starożytnej na dwie linie: epicką i liryczną, których patronami byli odpowiednio – Homer i Orfeusz, znany był im z Platonowego *Iona*), czynią się spadkobiercami tej związanej właśnie z trackim lirnikiem. Odwołując się do niego, sięgają do źródeł sztuki, aby w tradycji odnaleźć uzasadnienie własnej koncepcji poezji.

Już Saint-Martin przeciwstawia prawdziwą boską poezję liryczną Orfeusza i Pindara profanującym ją utworom Anakreonta²⁵. Także Schelling rozróżnia dwa rodzaje twórczości antycznej reprezentowane przez poematy homeryckie z jednej, zaś hymny orfickie z drugiej strony. Obecność tych nurtów w sztuce greckiej filozof interpretuje jako dowód na istotowe przenikanie się w niej tego, co skończone, i tego, co nieskończone²⁶. W twórczości późniejszej tego rodzaju podział tradycji literackiej ze wskazaniem na bliższy pierwotnej doskonałości charakter linii orfickiej można odnaleźć w dziełach Pierre'a Simona

²³ Zob. Diodor de Sicile, *Bibliothèque historique*, livre I, red. i przeł. P. Bertrac i Y. Vernière, Paris 1993, s. 41–42.

²⁴ Zob. A. Fabre d'Olivet, *Discours sur l'essence...*, s. 73.

²⁵ Zob. L.-C. de Saint-Martin, *De la poésie prophétique, épique et lyrique*, w: *Œuvres postumes*, Tours 1807, t. II. O elementach orfickich w pismach Saint-Martina i tajemniczych prawdach, których wyrazicielem jest dla niego Orfeusz, pisze B. Juden, *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. I i IV.

²⁶ Zob. F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, w: *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do natury. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, Warszawa 1983, przeł. K. Krzemieniowa, cz. I, rozdz. II.

Ballanche'a²⁷, a także Edgara Quineta²⁸, Adama Mickiewicza²⁹, Alfreda de Vigny³⁰, Victora Hugo³¹.

Pisarze przełomu XVIII i XIX wieku zdecydowanie i programowo nawiązują do religijnej, a nie literackiej tradycji orfickiej. Świadczy o tym sam wybór tekstów starożytnych, na które się powołują. W *Filozofii sztuki* Schelling jako źródło znajomości hymnów podaje pisma Platona i Arystotelesa, ponadto zaś wspomina o wierszach Muzajosa i poematach Epimenidesa. D'Olivet przedstawia Orfeusza jako postać historyczną, datując jego istnienie znacznie wcześniej niż mogłyby świadczyć znane nam i przyjęte za wiarygodne źródła historyczne, mianowicie na rok 1582 przed Chrystusem. Autor rozprawy o poezji stwierdza, iż nie ma żadnych informacji na temat życia i śmierci słynnego Traka, ale przyjmuje za pewnik, że był on założycielem ważnej sekty religijnej i fundatorem doktryny noszącej jego imię. Jednocześnie d'Olivet wyróżnia i rozdziela dwie związane z postacią lirnika tradycje, za prawdziwe uznając przekazy o Orfeuszu-kapłanie, zaś tradycję literacką określając mianem *alegorycznych bajek*. Jest jednak daleki od ich całkowitego odrzucenia, przeciwnie – dostrzega w nich świadectwo roli, jaką orfizm odegrał w kulturze greckiej. Sam często odwołuje się do tekstów starożytnych: zarówno literackich (Horacy, Apollonios z Rodos), jak i filozoficznych (Platon, Arystoteles) czy historycznych (Plutarch, Diodor z Sycylii, Pauzaniasz), by odnaleźć potwierdzenie własnej wizji roli Orfeusza w dziejach poezji, nie tylko starożytnej. Mityczny heros jawi się więc jako pierwszy kapłan i filozof, ale jednocześnie – jako pierwszy poeta.

²⁷ *Orphée et Homère sont sur deux lignes différentes* – pisze P.-S. Ballanche, *Orphée*, w: *Œuvres*, Paris 1833, t. V, s. 53.

²⁸ Zob. E. Quinet, *Poètes épiques*, „Revue des deux mondes” 1836, z. VI; oraz *idem*, *La Grèce moderne et ses rapports avec l'antiquité*, w: *Œuvres complètes*, Paris 1857, t. V. B. Juden wskazuje wpływ na Quineta koncepcji Herdera i jego oceny religii orfickiej; zob. *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. III.

²⁹ Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XI, kurs IV, wykład V, s. 372.

³⁰ Zob. A. de Vigny, *La Maison du berger*, w: *Œuvres complètes*, t. I *Poésies*, Paris (brak daty wydania).

³¹ Zob. V. Hugo, *Quelques mots à un autre*, w: *Les Contemplations*, w: *Œuvres complètes*, publiées par P. Meurice i par G. Simon, cz. *Poésie*, Paris 1905, t. III, cz. I, ks. I, s. 63; oraz *idem*, *William Shakespeare*, w: *Œuvres complètes*, cz. *Philosophie*, Paris 1937, t. II, ks. IV, s. 79.

Z dwu różnych tradycji związanych z lirnikiem czerpie również Chateaubriand, który w *Opisie podróży z Paryża do Jerozolimy* nawiązuje do mitu literackiego³², zaś w studium o rewolucjach i w *Geniuszu chrześcijaństwa* odwołuje się do świętych pism orfickich. W rozprawie *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes*³³ – podobnie jak d'Olivet – powołuje się na autorytety antyku, rozróżniając tradycję literacką reprezentowaną przez Horacego i Wergiliusza, a nazwaną tu *przemysłną bajką*, od źródeł traktowanych jako wiarygodne świadectwa prawdy o twórcy misteriów autorstwa: Herodota, Diodora z Sycylii, Apulejusza, Cyserona. Z kolei Lamennais w szkicu *Essai sur l'indifférence en matière de religion* wspomina Platona, Arystotelesa, Apulejusza oraz zbiór fragmentów orfickich.

Także Ballanche nawiązuje do literatury starożytnej, w której pojawia się postać herosa. Ważne źródło stanowią dla niego niewątpliwie dzieła Wergiliusza – *Eneida* i *Georgiki*, które poddaje reinterpretacji, uznając je za prawdziwe, ale zniekształcone świadectwo prawdy. We wstępie do *Orphée* romantyk zwraca uwagę, iż przywołani przez niego Arystofanes, Eurypides i Pauzaniusz podkreślają rolę Orfeusza jako założyciela misteriów. Jest to obserwacja ważna dla Ballanche'a, gdyż jego epopeja ma właśnie charakter inicjacji, misteryjnego wtajemniczenia w sens dziejów ludzkości. Charakterystyczne jest również, że z różnych wersji śmierci cudownego śpiewaka podanych w *Wędrowce po Helladzie* romantyk nawiązuje do tej o spaleniu go piorunem Zeusa, wymierzającego mu w ten sposób karę za zdradzenie ludziom wiedzy tajemnej. Ten właśnie wątek Ballanche rozwija, jako że dla niego antycypacyjna w stosunku do chrześcijaństwa rola antycznego lirnika polega przede wszystkim na dążeniu do powszechnej inicjacji.

³² Zob. F.R. de Chateaubriand, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, na podstawie tłumaczenia F.S. Dmochowskiego przygotował, według oryginału uzupełnił i notami opatrzył P. Hertz, Warszawa 1980, rozdz. *Podróż do Grecji*.

³³ Zob. F.R. de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes*, w: *Œuvres complètes*, Paris 1826, t. I, rozdz. L.

Kwestia etymologii

Imię Orfeusza, którego znaczenie jest niejasne, próbowano niejednokrotnie tłumaczyć, szczególnie często w wieku XIX, jako że przywiązywano wówczas dużą wagę do etymologii. Współcześni badacze uznając spekulatywny i skojarzeniowy charakter takich dociekań, podkreślają związek imienia herosa z wyrazami *orphnos* i *orphné* oznaczającymi *mrok*, *ciemność*. Zwracają również uwagę na brzmieniowe podobieństwo tej grupy wyrazów do nazwy morskiej ryby zwanej *orphos* żyjącej pod morskimi skałami, co może stanowić jeszcze jeden powód, dla którego porównywano Orfeusza do Chrystusa. Trzecie skojarzenie prowadzi do greckiego *orphanos* – *sierota* i wskazuje na samotność, opuszczenie bohatera³⁴. Pisarze dziewiętnastowieczni wykorzystują szczególnie tę ostatnią koncepcję, tworząc wokół niej swoje własne etymologie.

Według d'Oliveta imię Orfeusza jest z pochodzenia egipsko-fenickie i oznacza *uzdrowienie przez światło*. Taka koncepcja wskazuje, iż odwołuje się on raczej do znaczenia imienia orfickiego bóstwa – Fanesa, które pochodzi od czasownika *phaino* – *lśnić*, *blyszczeć*, *zjawiać się*, *ukazywać*³⁵. Pobyt Traka w Egipcie jawi się jako wyraz jego pragnienia zdobycia wiedzy, zaś powrót do ojczyzny spowodowany jest chęcią przekazania zdobytych tajemnic, oświecania. Tak więc, według d'Oliveta, misja, którą obarczony jest heros, wiąże się z poznaniem zarówno sfery *sacrum* – sfery religijnej, jak i rzeczywistości fizycznej, albowiem:

*Il était initié dans tous les mystères de la religion et de la science: il surpassait, dit Pausanias, tous ceux qui l'avait précédé, par la beauté de ses vers, la sublimité de ses chants, la profondeur de ses connaissances dans l'art de guérir les maladies et d'apaiser les Dieux*³⁶.

Ballanche, podobnie jak d'Olivet, przywiązuje wagę do nazw własnych, zwłaszcza zaś do imienia Orfeusza. Jego znaczenie w *Orphée* bliskie jest wersji autora rozprawy o poezji, ale bardziej skomplikowa-

³⁴ Zob. A. Krokiewicz, *op.cit.*, s. 65 i J. Lacarrière, *La voie orphique*, w: *Orphée, Hymnes et discours sacrés*, Paris 1995, s. 7.

³⁵ Zob. A. Krokiewicz, *op.cit.*, s. 35 i J. Lacarrière, *op.cit.*, s. 9.

³⁶ *Był on wtajemniczony we wszystkie misteria religii i nauki: przewyższył – twierdzi Pausaniasz – wszystkich, którzy go poprzedzali, przez piękno swoich poezji, wzniosłość swych śpiewów, głębię swych umiejętności leczenia chorób i uśmierzania gniewu Bogów*. A. Fabre d'Olivet, *Discours sur l'essence...*, s. 37.

ne i zróżnicowane. Kwestie etymologiczne są tutaj podporządkowane binarnemu podziałowi tradycji, kultury i religii na to, co dostępne tylko wybranym, wtajemniczonym (*opique*) i to, co powszechnie jawne, egzoteryczne (*hostique*). Już we wprowadzeniu do swego dzieła Ballanche pisze, że mityczny lirnik jest reprezentantem idei religijnej z jednej strony, a przesądu, zabobonu z drugiej, ponadto czyni ze swego bohatera człowieka o dwoistej naturze: patrycjuszowskiej i plebejskiej zarazem. Wprowadzenie do księgi pierwszej nawiązuje wprost do kabalistycznej idei mocy nazw, z których najważniejsze dla romantyka znajdują tu swoją eksplikację. W opowieści Thamyrisa bohater epopei, przybywający czółnem do Talaona i Eurydyki, jawi się jako ten, którego nazywają Orfeuszem, człowiek w gruncie rzeczy pozbawiony imienia, bo niemający ojca, rodziny, domu, ojczyzny, korzeni. Ballanche nawiązuje do tłumaczenia imienia *Orfeusz* jako *samotnik*, *opuszczony*. Owo sieroctwo herosa ma znaczenie trojaki: dotyczy zagadki jego pochodzenia i narodzin, świadomej rezygnacji z poszukiwania ojca na rzecz identyfikacji ze wszystkimi ludźmi pozbawionymi dziedzictwa przodków – a więc z plebejuszami, a także jego opuszczenia przez Eurydykę, która miała stać się dla niego rodziną. Talaon, oddając swą córkę lirnikowi, nadaje także nowy sens jego imieniu, które ma odtąd oznaczać *światło* i *uzdrowienie*. Tu Ballanche czerpie z tradycji podjętej wcześniej przez d'Oliveta. Zmienia się więc eksplikacja, mimo że brzmienie słowa pozostaje takie samo. W istocie prawdziwe imię herosa to imię *sacrum*, *tabu*, o którym Talaon mówi, iż jest jak sekret śmierci, piętno bogów, przeznaczenie do wypełnienia misji. W księdze czwartej Ballanche stwierdza, że imię bohatera brzmi *Orfeusz* tylko na ziemi, inne – prawdziwe zapisane jest w zaświatach.

Tradycja literacka zwana przez d'Oliveta mitologiczną ma dla niego, podobnie jak dla Chateaubrianda i Ballanche'a, znaczenie alegoryczne, nie dosłowne. Tak więc we wstępie do *Les vers dorés de Pythagore* miłość do Eurydyki i jej poszukiwanie symbolizuje wysiłki, jakie czyni człowiek, by odnaleźć utraconą prawdę, boską wiedzę. Potwierdzenie tej tezy znajduje d'Olivet w imieniu małżonki Orfeusza, które – jego zdaniem – wywodzi się ze słów fenickich oznaczających *wizję*, *jasność*, *wskazywanie* i *nauczanie* oraz *wszystko, co doskonałe w swoim rodzaju*. Eurydyka byłaby więc tylko personifikacją tych upragnionych przez adepta wiedzy ezoterycznej wartości. Jej imię stanowi dla d'Oliveta znak dok-

tryny prawdziwej nauki³⁷. Z kolei w *Orphée* Ballanche'a Eurydyka nazywana jest *córką wizji*, tak więc eksplikacja romantyka przypomina tę zawartą w dziele d'Oliveta. Oczywiście imię dziewczyny inaczej tłumaczy się z perspektywy jej rodziców, inaczej – męża, jeszcze odmiennie – Pelazgów. Dla Tytana i Voli – kapłanki religii prymitywnych – *Eurydyka* oznacza boski, rewelatorski sen, który poprzedził narodziny córki; dla Orfeusza stanowi ona dopełnienie jego objawień otrzymywanych bezpośrednio od Fanesa, umożliwiających mu wypełnienie misji pośród ludzi; dla tych ostatnich jest wieszczką czystej i religijnej miłości wyprowadzającą ich ze stanu barbarzyństwa. Talaon, nadając nowe znaczenie imieniu lirnika, dołącza również nowy sens do imienia swej córki – *Eurydyka* to odtąd także *sprawiedliwość* rozumiana jako przeciwieństwo siły.

Hymny orfickie

Jest rzeczą charakterystyczną, że dla twórców koncepcji ważnych dla romantyzmu hymny orfickie były utworami autentycznymi. Uznanie Orfeusza za faktycznego autora tych pieśni dla Herdera miało charakter założenia. Nie świadczyło ono bowiem o nieświadomości różnorodnych, często poważnych wątpliwości dotyczących czasu powstania tych dzieł i tożsamości ich twórcy. Podobnie jak Osjan, Orfeusz był niemieckiemu myślicielowi potrzebny do sformułowania jego własnej koncepcji literatury i jej źródeł, do potwierdzenia tezy o wpływie ducha narodu, miejsca i historycznego czasu na język i poezję pierwotnie ze sobą związane. Herder pisze:

*Choćby posiadane przez nas hymny orfickie były nieautentyczne i stanowiły tylko jakąś późniejszą przeróbkę, odzwierciedlają one mimo wszystko owe tak pełne życia modły i inwokacje do przyrody, ulubione przez wszystkie ludy na pierwszym szczeblu ich kultury*³⁸.

³⁷ Na ten temat zob. J. Richer, *Orphée. La quête poétique et spirituelle du romantisme*, w: *Dictionnaire des Mythologies...*, t. 2.

³⁸ J.G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, przeł. J. Gałęcki, wstęp i komentarz E. Adler, Warszawa 1982, t. II, ks. XIII, rozdz. II, s. 123. B. Juden zaznacza, że dla Herdera orfizm wiązał się z kultem matki wszechrzeczy – bogini natury, zob. *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. III, s. 217–218.

Hymny są jednak dla filozofa świadectwem formy pieśni pochwalnej doskonalszej niż w prymitywnych utworach innych języków. Wskazuje on więc – obok religijnego – także na ich aspekt estetyczny, podkreślając, że te pierwotne utwory greckie stały się podstawą modyfikacji, jakich dokonał później Homer.

Według Saint-Martina stworzenie poświęconych bogom hymnów zawierających przekaz tajemnic stanowi właściwą zasługę Orfeusza dla świata starożytnego. Szczególne znaczenie ma dla niego pieśń skierowana do najważniejszego z adeptów – Muzajosa³⁹. Hymny orfickie są także pierwszym dziełem, jakie przywołuje (choć ich nie cytuje) d'Olivet, dla którego stanowią one teksty zarazem religijne, filozoficzne – wyjaśniające istnienie świata i łączące czynnik racjonalny z wyobraźniowym, jak i poetyckie. Stąd wyprowadzona zostaje koncepcja poezji ekstatycznej, wyrosłej z kontaktu człowieka-geniusza z absolutem. Jednocześnie samo istnienie tych pieśni jest dla d'Oliveta dowodem obalającym tezę o związku poezji pierwotnej z życiem ludów prymitywnych, o jej narodzinach w miejscach dzikich, bliskich naturze, a odległych od wszelkiej cywilizacji. Bowiem w ujęciu myśliciela kult orficki – doktryna tak czysta i misteria tak głębokie – mógł przemówić wyłącznie do ludzi posługujących się językiem harmonijnym, w środowisku, które było już w stanie zrodzić wielkie dzieła poetyckie.

Pozornie jest to koncepcja odmienna od tej prezentowanej przez Herdera, który uważał, że bliski poezji był właśnie język człowieka żyjącego na początku dziejów w ścisłym związku z naturą⁴⁰. W rzeczywistości myśl d'Oliveta nie różni się znacząco od Herderowskiej. Albowiem niemiecki myśliciel pisał wprawdzie, że poezja jest starsza od prozy, dodając: *Bo czymżeż był pierwotny język, jak nie zbiorem elementów poezji?* i uznając ową pierwotną mowę za rodzaj śpiewu, ale podkreślał, iż dopiero z tego śpiewu, po uszlachetnieniu i udoskonaleniu go powstała

³⁹ Cytuje ją za Saint-Martinem B. Juden, *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. I, s. 176.

⁴⁰ *Sztuka poetycka żyje i oddziałuje dopóty, dopóki człowiek żyje wśród przedmiotów natury i te na niego jeszcze głęboko wpływają, im bardziej jest dzieckiem [...] – pisze Herder i dodaje, że wzajemne oddziaływanie natury i człowieka i, co się z tym wiąże, najsilniejszy wpływ poezji na odbiorców miały miejsce w pierwszych etapach tworzenia się człowieczeństwa. J.G. Herder, O oddziaływaniu sztuki poetyckiej, przeł. H. Białek, w: *Manifesty literackie „burzy i naporu”*, wyb., wstęp i oprac. G. Kozielek, Wrocław 1988, s. 197.*

najstarsza poezja i muzyka⁴¹. Tak więc poetyckość naturalnego, afektowanego i prostego pierwszego języka człowieka miała charakter potencjalny, ujawniła się w pełni w drugiej fazie rozwoju ludzkości – w jej wieku młodzieńczym, zwanym przez Herdera właśnie *wiekiem poetyckim*, kiedy to zadaniem artysty było tylko nadawanie rytmu pięknej mowie, którą posługiwano się powszechnie. D'Olivet dowodzi, że hymny orfickie nie mogły powstać w cywilizacji nierozwiniętej, gdyż znane mu dzikie plemiona, znajdujące się w fazie dzieciństwa, takich arcydzieł poetyckich nie posiadają. Powstanie hymnów przypada według niego na wiek męski starożytnej cywilizacji. Jego klasyfikacja epok ludzkości jest więc nieco odmienna od Herderowskiej, według której najdoskonalszym okresem jest wiek młodzieńczy – poetycki, męski zaś to czas odejścia od piękna na rzecz poprawności, od poezji na rzecz prozy. D'Olivet zdaje się więc łączyć obydwie środkowe epoki Herdera. Francuski myśliciel bliski jest także Herderowskiej koncepcji pramitu – pierwotnego objawienia, w kolejnych epokach przybierającego różne wersje, przy czym owa ewolucja ma charakter degradacji, skażenia, stopniowego oddalania się od Prawdy.

U progu romantyzmu hymny orfickie zostają poddane interpretacji, która wydobywa zawartą w tych pieśniach ideę pantohenizmu. Bóstwo czczone przez kapłanów mnożących jego imiona i atrybuty, konstruujących wokół niego historie i systemy teologiczne, jest w gruncie rzeczy wciąż to samo, jedyne. Tak przedstawia je Saint-Martin we wspomnianym już przeze mnie hymnie: *il est un, il existe par lui-même: c'est à lui seul que tout les autres doivent leur existence: il opère en tout et partout*⁴². Koncepcja ta bliska jest rozważaniom na temat Boga jako praprzyczyny zawartym w *O świecie* Arystotelesa, dziele odwołującym się do pism orfickich i stanowiącym inspirację także dla wielu dzie-

⁴¹ J.G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, przeł. B. Płaczkowska, w: *Wybór pism*, wyb. i oprac. T. Namowicz, BN II nr 222, Wrocław 1987, s. 105 i 107. Na temat faz rozwoju człowieka według Herdera zob. G. Kozietek, *Wstęp*, w: *Manifesty literackie „burzy i naporu”*, s. 12.

⁴² [...] *on est jeden, istnieje przez siebie samego: to wyłącznie jemu wszyscy inni zawdzięczają swe istnienie: działa we wszystkim i wszędzie*. Cyt. za: B. Juden, *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. I, s. 176. Należy zwrócić uwagę na bliskość pantohenizmu i zawartej w dziele Saint-Martina o poezji zatytułowanym *Phanor* (co wskazuje na zbieżność z orfickim Fanesem) idei Boga rozumianego jako praprzyczyna, jedność w wielości kształtów. Zob. *Phanor, poème sur la poésie*, w: *Œuvres postumes*, Tours 1807, t. II. Zob. także B. Juden, *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. IV, s. 253–256.

więtnastowiecznych pasjonatów starożytnej doktryny⁴³. Bóg jest w nim przedstawiony jako początek i cel wszystkiego, którego jedność gwarantuje światu harmonię i porządek. Filozof wyjaśnia wierzenia politeistyczne jako interpretację wywołującego różne skutki działania mocy Boga, a nie jego natury.

Także w *Discours sur l'essence et la forme de la poésie* kult wielu bogów stanowi wyraz tendencji do nadawania najwyższej istocie ciągle nowych imion, które nie są niczym innym jak tylko jej określeniami pochodzącymi od cech i cnót⁴⁴.

*Si l'on avait bien examiné ce nombre prodigieux de divinités, on aurait bien vu qu'elles se réduisaient, de restriction en restriction, à un petit nombre, et finissaient enfin par se confondre en un seul Être universel [...]*⁴⁵

– pisze d'Olivet i dodaje, że hymny personifikują atrybuty bóstwa. Odkrywa więc tak ważną dla orfizmu ideę jedności w wielości, politeizmu jedyne Boga. W jego ujęciu politeizm jawi się jako przyjęta przez większość starożytnych za pełnię religii warstwa zewnętrzna, pod którą ukryta jest prawda dostępna tylko wybrancom. Albowiem jedyność bóstwa stanowi podstawę misterii, podczas których adepci przygotowywani są do przyjęcia tej idei. Znalazła ona również, co zasygnalizowane jest w przypisie do rozprawy, wyraz w hymnach, których fragmenty zachowały się w różnych pismach starożytnych. D'Olivet podkreśla przy tym prekursorski charakter orfizmu wobec chrześcijaństwa, postępując wyrażnie w ślady Klemensa z Aleksandrii, na którego powołuje się w sposób bezpośredni. Chodzi nie tylko o znajdującą wyraz w hymnach kosmogonię i przedstawienie jedności bóstwa, ale również o zarysowanie idei Trójcy Świętej, a także Logosu, jego wcielenia, śmierci i zmartwychwstania oraz powrotu do pierwotnej jedności.

⁴³ Zob. Arystoteles, *O świecie*, w: *Dzieła wszystkie*, t. II, przekłady, wstępy i komentarze K. Leśniak, A. Paciorek, L. Legner, P. Siwek, Warszawa 1990, przeł. A. Paciorek, rozdz. 6 i 7.

⁴⁴ P. Moreau nazywa stanowisko religijne reprezentowane, między innymi, przez d'Oliveta „doktryną fuzjonistyczną”, zob. *Âmes et thèmes romantiques*, Paris 1965, rozdz. *Romantisme français et syncrétisme religieux*. Píše o tym także G. Królikiewicz, *op.cit.*, s. 4–5.

⁴⁵ *Jeśli by poddać dogłębnej analizie tę cudowną liczbę bóstw, stałoby się widoczne, że wprowadzają się one, ulegając kolejnym redukcjom, do niewielkiej liczby, by na koniec roztopić się w jednym Bycie uniwersalnym [...]*. A. Fabre d'Olivet, *Discours sur l'essence...*, s. 40.

Uznanie, iż hymny są dziełami wyznaczającymi początek poezji, wiąże się z przyjęciem kultu religijnego za jej rzeczywiste źródło. *Le sanctuaire des temples est son veritable berceau* – pisze o niej d'Olivet⁴⁶. Orfeusz stanowi dla francuskiego myśliciela potwierdzenie konieczności działania pierwiastka boskiego na twórcę sztuki, która temu właśnie działaniu, a nie pięknej formie, zawdzięcza swą niezniszczalną wartość. Według niego od czasów trackiego lirnika rozwój poezji jest ściśle związany z losami orfickiej sekty. Jej wyznawcy jawią się jako ci, którzy w sytuacji religijnej anarchii starożytnej Grecji zachowali wierność pierwotnemu objawieniu i prawom. Stąd też ich złe traktowanie, powszechne uznawanie ich kultu za zabobon i religię niewolników. Orfizm został zepchnięty na margines wyznaniowy, ale, według d'Oliveta, to on nosi znamiona prawdziwości, o czym świadczy nazwanie przez myśliciela reprezentantów wszystkich innych konfesji schizmatykami i buntownikami.

Z kolei Schelling uznaje hymny orfickie za wyraz mistycyzmu, który był obcy tradycji greckiej:

*Nie byłoby trudno udowodnić, że wszelkie mistyczne elementy – póki nie dam bliższego wyjaśnienia, określam tak tymczasem wszystkie pojęcia bezpośrednio odnoszące się do tego, co nieskończone – że wszelkie takie elementy były obce kulturze helleńskiej, jak też i to, że również i później mogła ona przyswoić je sobie tylko w filozofii*⁴⁷.

Poezję grecką cechuje, według filozofa, skończoność, swoisty realizm, ograniczenie, które wiąże się z mitologią jako formą wyrazu. Nie wyklucza to jednak istnienia w tej literaturze elementów misteryjnych, których zasadą jest nieskończoność, prekursorskich wobec chrześcijaństwa. Albowiem poezja, filozofia i religia zawsze wyrasta z dwóch przeciwstawnych nurtów: realistycznego i idealistycznego⁴⁸. Świadcstwo tego drugiego, słabszego prądu literatury greckiej stanowią właśnie hymny orfickie. Wyrażona w nich doktryna – podobnie jak w dziele d'Oliveta uznana za odrębny nurt kultury antycznej – dowodzi antycypującej chrześcijaństwo obecności w sztuce starożytnej pierwiastka duchowego.

⁴⁶ *Sanktuarium świątyni jest jej prawdziwą kolebką. Ibidem*, s. 31.

⁴⁷ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, cz. I, rozdz. II, s. 89–90.

⁴⁸ O tendencji filozofii Schellinga do syntezy chrześcijańskiego idealizmu z antycznym realizmem pisze M. Śliwiński w: *Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*, Słupsk 1992, cz. I *W kręgu idei*, rozdz. I *Antyk i chrześcijaństwo*, podrozdz. I.

Utwory przypisywane trackiemu lirnikowi nie są jednak dla niemieckiego myśliciela wyrazem monoteizmu, doktryny jedności bóstwa⁴⁹.

Fragmenty hymnów były nie tylko przywoływane, ale także cytowane przez Chateaubrianda i Lamennais'go. W obu przypadkach to pieśni na cześć Zeusa, których podstawowym źródłem są dwa dzieła zatytułowane: *De mundo* – jedno autorstwa Arystotelesa i drugie – Apulejusza z Madaury. Twórca *Złotego osła* w swoim traktacie wyraźnie nawiązuje do dzieła Arystotelesa, w dużej mierze tłumacząc je, w części zaś interpretując. Wymowa hymnu w obu dziełach antycznych jest taka sama, wspólne im są również następujące po jego przytoczeniu rozważania na temat towarzyszącej działaniu Boga konieczności – Ananke-Fatum. Fragment orficki stanowi dla starożytnych filozofów poetycką ilustrację idei jedyne Boga czczonego pod wieloma postaciami, utajonego w różnych formach tak, że jego poszczególne atrybuty i cechy stają się obiektem osobnego kultu. *Bóg, chociaż jest jeden, posiada wiele imion* – pisze Arystoteles⁵⁰. Hymn na cześć Zeusa-Jupitera ukazuje go jako bóstwo obejmujące sobą cały wszechświat: niebo, wodę, powietrze, ogień, ziemię, podziemie, bogów i boginie, a więc wszystkie żywioły i rodzaje bytów, początek i koniec wszystkiego. Hymn, którego treść przytaczam według wersji Arystotelesa, można uznać za wyraz orfickiego dogmatu jedności w wielości, pantohenizmu – politeizmu jedyne Boga:

*Zeus stał się pierwszy, Zeus Gromowładny ostatnim;
Zeus głową, Zeus środkiem, przezeń wszystko ustanowione;
Zeus fundamentem ziemi i gwiazdzistego nieba;
Zeus mężem, nieśmiertelną kobietą jest Zeus;
Zeus wszystkiego oddechem, nieugaszonego ognia potęgą;
Zeus mórz fundamentem, słońcem i księżycem Zeus;
Zeus królem, Panem wszystkiego Zeus gromowładny.
Ukrywszy wszystkie rzeczy, znowu na światło szczęśliwe
z serca czystego wydaje, dokonywając dziwów⁵¹.*

⁴⁹ Podkreśla to B. Juden, *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. I, s. 180–181.

⁵⁰ Arystoteles, *op.cit.*, rozdz. 7, s. 598. Podobne zdanie znajduje się u Apulejusza: *Bien que le Dieu soit unique, il est appelé de plusieurs noms, à cause de la multiplicité de ses attributs, qui font en quelque sorte de lui autant d'êtres divers*, w: *Traité du Monde*, w: *Œuvres complètes d'Apulée*, przeł. V. Bétolaud, Paris 1891, t. II, s. 342.

⁵¹ Arystoteles, *op.cit.*, rozdz. 7, s. 594–595. O fragmentach tego hymnu zachowanych w dziełach Platona, Arystofanesa i innych starożytnych zob. też A. Krokiewicz, *op.cit.*, s. 42–43.

Chateaubriand w szkicu o rewolucjach⁵² podaje w wątpliwość autentyczność wielu dzieł przypisywanych Orfeuszowi, tylko niektóre – jak przywołany na zasadzie dowodu hymn na cześć najwyższego bóstwa – uznając za utwory trackiego lirnika. Twórca *Renégo* odwołuje się do tradycji łacińskiej – sam wskazuje na *De mundo* Apulejusza i na zbiorowe wydanie poezji orfickich. Nie sięga natomiast do Arystotelesa, o czym świadczy nie tylko jego brak w podanej przez Chateaubrianda w przypisach bibliografii. Albowiem autor *Poetyki*, inaczej niż francuski pisarz, uważał Orfeusza za twórcę doktryny, ale nie pieśni przypisanych przez niego Onomakrotosowi⁵³. Ponadto Chateaubriand posługuje się łacińską formą imienia bóstwa – Jupiter, a fragment hymnu przywołanego przez Arystotelesa stanowi drugą część zawartą w szkicu o rewolucjach pieśni złożonej z różnych, chociaż bardzo podobnych fragmentów.

Jedyny komentarz Chateaubrianda do przywołanych słów hymnu to wyraz podziwu dla sposobu wyrażenia tak wzniosłego tematu. Jednak sam wybór tego właśnie dzieła i *De mundo* Apulejusza jako źródła cytatu jest znaczący. Albowiem ów hymn w dziele filozofa z Madaury, potwierdzający, wzbogacający jego własną koncepcję religijną jest najbardziej znamienitym wyrazem pantohenizmu. Mądrość starożytnej doktryny orfickiej polegała według Chateaubrianda na zrozumieniu prawdy o jedyności Boga, o celowości stworzenia zmierzającego do powrotu do utraconej jedni i o nieśmiertelności duszy uwięzionej w ciele na czas ziemskiego życia.

Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes nie jest jeszcze wyrazem światopoglądu chrześcijańskiego, ale prekursorski w stosunku do tej ostatniej religii charakter orfizmu nie pozostał w twórczości pisarza bez echa. Tu należy szukać pozytywnej oceny Traka zawartej w *Génie du chrystianisme* powstałym już po nawróceniu autora, gdzie boski lirnik jawi się jako poprzednik kapłanów Chrystusa. Również w tym dziele Chateaubriand wspomina o pieśniach mitycznego mędrca na cześć wszechobecnego bóstwa, a także

⁵² Zob. F.R. de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions...*, rozdz. L. Juden wskazuje, iż w dziele Chateaubrianda Orfeusz został ocalony od upadku, który dotknął ideał pogański Greków; zob. *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. IV.

⁵³ Píše o tym A. Krokiewicz, *op.cit.*, s. 17 i 28.

o funkcji Orfeusza jako inicjującego – nauczającego lud, wprowadzającego nowe obrzędy⁵⁴.

Ten sam hymn, który pojawia się w szkicu Chateaubrianda o rewolucjach, przytacza Lamennais w pracy *Essai sur l'indifférence en matière de religion*. Tu jednak perspektywa chrześcijańska dominuje i kształtuje charakter całego dzieła. Dowodząc obecności w różnych religiach pogańskich pewnych elementów prawdziwego objawienia (monoteizm, wiara w nieśmiertelność duszy), które doskonałe wypełnienie znalazło w Chrystusie, Lamennais część swych rozważań poświęca orfizmowi. Źródłem jest tu jednak tekst Arystotelesa, przywołany również w oryginalnej, nie zaś łacińskiej wersji Apulejusza. Autor dziewiętnastowiecznego szkicu cytuje także inne fragmenty orfickie, nie rozważając kwestii ich autorstwa, podkreślając raczej wspólną wszystkim wymowę. Zwraca on uwagę na analogię określenia Zeusa jako początku i końca wszystkiego do słów Boga z Apokalipsy świętego Jana. Hymn jest tu wyraźnie poddany reinterpretacji chrześcijańskiej, stanowi dla pisarza dowód na związek tej doktryny z tradycją biblijną i potwierdzenie jego tezy o pierwotnej i zawsze żywej rewelacji. Tę samą wymowę ma przywołany przez Lamennais'go hymn skierowany do Muzajosa, odsłaniający przed tym uczniem czy synem Orfeusza święte prawdy, a przypominający cytowaną przez Saint-Martina pieśń przeznaczoną dla tego samego adresata⁵⁵.

Idea pantohenizmu zawarta w traktatach Arystotelesa i Apulejusza bliska jest także Ballanche'owi, który nie cytuje wprawdzie „oryginalnych” hymnów orfickich, niemniej jednak zawarty w jego epopei opis pieśni śpiewanych przez lirnika świadczy o znajomości tej literatury przez autora, który się nią niewątpliwie inspirował. Sam bohater wraz z Eurydyką wznosi pieśni na cześć różnych bogów, co zgodne jest z tra-

⁵⁴ Zob. F.R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, w: *Œuvres complètes*, op.cit., t. XI, cz. I, zwł. rozdz. VIII.

⁵⁵ Zachowany do dziś zbiór hymnów orfickich również otwiera pieśń skierowana do Muzajosa; zob. *Orfeusz do Muzajosa*, w: J. Dziubiński, op.cit., s. 6. Warto zasygnalizować, że romantycy tworzący później – jak Nerval i Norwid – również odwoływali się do orfizmu i cytowali hymny, tyle że były to już inne ich fragmenty – nie te poświęcone Zeusowi-Jowiszowi, ale skierowane do Nocy. Zob. G. de Nerval, *Voyage en Orient*, w: *Œuvres*, red. A. Béguin i J. Richer, Paris 1978, t. II, rozdz. *Les trois Vénus*, s. 79; C. K. Norwid, *Hymn do Nocy*, w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, *Wiersze* cz. II, t. II, Warszawa 1971, s. 272 oraz w: *Teksty suplementowe*, w: *Pisma wszystkie*, t. XI: *Aneksy*, Warszawa 1976, notatka 35, s. 39.

dycją hymniczną, a – według Ballanche’a – także konieczne ze względu na niedostateczne przygotowanie słuchaczy, którzy nie są jeszcze godni pełnego wtajemniczenia. Na szczególną uwagę zasługuje wyraźnie nawiązujący do koncepcji *De mundo* hymn, który heros śpiewa zakochanej w nim bachantce – Erygonie. Głosi w nim chwałę jedyne, niedającego się pojąć rozumowo Boga rozpoznawanego pod różnymi imionami, zapowiadając, że Jego atrybuty staną się w przyszłości bóstwami uwielbianymi przez ludzi. Wymowa tej pieśni związana jest z przyjęciem emblematycznego, znakowego charakteru rzeczywistości, z koncepcją świata jako zapisanej myśli Boga, przybierającej różne formy i rozpraszanej, co stwarza niebezpieczeństwo idolatrii.

Bohater *Orphée* przedstawiony jest jako pierwszy kapłan, który dał ludziom teogonię, odsłonił dogmat o nieśmiertelności duszy i odnowieniu odwiecznego paktu z myślą boską. Wiele jego pieśni ma charakter kosmogoniczny – poświęcone są Bogu-stwórcy, ich treścią jest harmonia nieba i ziemi, porządek rodzący się z chaosu. Jeden z hymnów Orfeusza przedstawia rozszarpywanie Bachusa przez gigantów. Romantyk mit ten interpretuje w myśl uniwersalnego i cyklicznego rządzącego światem prawa, według którego mistrz ponosi śmierć z rąk swego następcy. Owa reguła, której poddany jest także główny bohater, a więc i schemat fabularny dzieła, znajduje swoje potwierdzenie w dziejach rodów królewskich, ale przede wszystkim, znacznie wcześniej – w starożytnej teogonii, gdzie Uranosa detronizuje Saturn, jego zaś Jupiter, a tego ostatniego zastąpi Bachus jako Fanes. To właśnie odkrycie nowego boga emancypacji, zapowiedź jego przyjścia i panowania nowej ery, która zniesie dominację patrycjatu, jest zadaniem Orfeusza obcującego z Fanesem w swoich wizjach. Ballanche poddaje reinterpretacji także orficki mit o Tytanach i Zagreusie, wyjaśniający dwoistą naturę człowieka powstałego z krwi boga (boski, duchowy pierwiastek dobra) i prochu jego spalonych piorunem zabójców (tytaniczny, materialny pierwiastek zła). W dziele francuskiego romantyka grecki mit o pochodzeniu rasy ludzkiej od gigantów wyjaśniony jest przez uznanie Tytana za symbol człowieka kosmogonicznego, jakim jest Talaon – mistrz Orfeusza dokonujący jego inicjacji na jednym z pierwszych etapów. Źródłem zła jest – zgodnie z nauczaniem lirnika – wola usiłująca się uniezależnić od życia uniwersalnego, zło jest warunkowe, podczas gdy dobro ma charakter absolutny.

Tuż przed śmiercią na górze Dia⁵⁶ heros śpiewa hymn do piękna, które jest posłannikiem przekazującym cuda lepszego świata, piękna zgodnie z ideałem *kalos-kagátos* związanego z cnotą i prawdą. Pieśń umierającego bohatera to misterium własnej regeneracji symbolizowanej przez Feniksa – narodziny duszy są jednocześnie ze śmiercią ciała, która ma charakter ostatecznego objawienia, iż to, co ziemskie, materialne ukazuje porządek świata niematerialnego, duchy rządzą się swoimi prawami. W końcu Orfeusz zapowiada nadejście nowej ery, przybycie zbawiciela, prowadzącego plebejuszy do powszechnej inicjacji. Dla Ballanche’a poezja to słowo Boże przemieniające się w słowo ludzkie. W argumentie do księgi czwartej epopei romantyk rozróżnia dwa rodzaje poezji dominujące w następujących po sobie epokach: kosmogoniczną, związaną z misteriami, i epicką, która wyeliminowała całkowicie tę pierwszą z wyjątkiem pewnych jej elementów zachowanych w liryce. I właśnie do tego pierwszego nurtu – podobnie jak w ujęciu Schellinga – przypisać należy twórczość związaną z mitycznym lirnikiem.

Pisarze dziewiętnastowieczni wymieniają także inne niż hymny utwory orfickie, nadając im jednak dużo mniejsze znaczenie. I tak na przykład d'Olivet pisze o znanych mu zapewne tylko z tytułów dziełach takich, jak: *Święte słowo*, *Teogonia*, wspomina też księgi o inicjacjach i rytuale. *Argonautica* nie jest dla niego epopeją autorstwa Orfeusza, ale świadectwem wpływu, jaki wywarła jego działalność i doktryna (głównie kosmogonia). Podobnie Chateaubriand wspomina *Argonautów* przypisywanych Orfeuszowi, negując jednak ich autentyczność. Także w dziele Ballanche’a zostają wymienione tytuły utworów – tym razem uznanych za napisane przez mitycznego lirnika: *Argonautica* i *Gigantomachia*.

Wokół misteriów

W literaturze preromantycznej można wyodrębnić dwie koncepcje dotyczące pochodzenia misteriów orfickich. Pierwszą reprezentuje Herder, który Trację – ojczyznę bohatera mitu nazywa *pierwszą siedzibą*

⁵⁶ Należy zwrócić uwagę, że nazwa Dia pojawia się w *De mundo* Arystotelesa, gdzie określenie to dotyczy Boga, gdyż Zen i Dia oznaczają *ten, przez którego żyjemy*; zob. *op.cit.*, s. 594.

greckich Muz i początek sztuki poetyckiej wiąże z obrzędami religijnymi, które wprowadził właśnie mityczny lirnik. Filozof podkreśla:

[...] tutaj kultura grecka rozwinęła się najpierw jako kultura rodzima, stąd też za pośrednictwem plemion Hellenów rozszedł się czysty język grecki w swych głównych narzeczach. [...] Dzięki swemu pochodzeniu, trybowi życia i ojczystej Muzie Grecy nie mieli stać się ludem egipsko-kananejskim⁵⁷.

Tak więc dla Herdera tradycja orficka jest tradycją rodzimą – grecką, to z niej wywodzi się kultura starożytnej Hellady utrwalona potem przez Homera. Mityczny lirnik nie jawi się tu jako twórca religii i kultury odmiennej, marginalnej czy wręcz obcej światu helleńskiemu. Herderowska koncepcja bliska jest Schellingowi i Saint-Martinowi.

Zacytowany powyżej fragment *Myśli o filozofii dziejów* wskazuje na polemikę z drugą popularną w wieku XIX koncepcją o wschodnim pochodzeniu orfizmu. Jak dowodzi Krokiewicz – funkcjonowała ona już w starożytności. Z egipskich wierzeń wyprowadzał orfizm i pitagoreizm Herodot z Halikarnasu, dla którego zabieg ten miał wymowę deprecjonującą oba niemiłe mu ruchy religijne. W sposób pozbawiony nacechowania pejoratywnego na Egipt jako kolebkę misterii orfickich wskazywał Diodor z Sycylii.

Spośród prekursorów romantyków pogląd taki reprezentuje d'Olivet. Przedstawiając losy i znaczenie trackiego poety, idzie on w ślady Diodora z Sycylii i Pauzanasza, wiążąc postać lirnika z kulturą Egiptu⁵⁸. Podkreśla rolę Orfeusza jako tego, który ustanowił misteria, przy czym nie chodzi mu o sposób wtajemniczania związany wyłącznie z doktryną orfizmu, ale o oparty na modelu egipskim schemat inicjacji właściwy różnym kultom starożytnej Grecji.

Dla Ballanche'a, podobnie jak dla Herdera, Tracja stanowi *le berceau sacré de toute croyance* (świętą kolebkę wszystkich wierzeń). Mimo że Orfeusz nie jest dla francuskiego romantyka Trakiem, pozostaje związany z tą krainą, której lud wtajemniczył w prawdy religijne i ucywilizował. Nie można jednak stwierdzić, że Ballanche odrzuca tezę o wschodnim pochodzeniu wszelkich religii, gdyż to samo co o Tracji, mówi także o Egipcie, idąc w ślady d'Oliveta. Bowiem obydwie krainy mają dla ro-

⁵⁷ J.G. Herder, *Myśli o filozofii...*, t. II, ks. XIII, rozdz. II, s. 120 i 121.

⁵⁸ Jako następcy Orfeusza i wielkie postaci, która zostały wtajemniczone w misteria egipskie przywołani zostają Pitagoras i Mojżesz.

mantyka znaczenie symboliczne, przy czym ważniejszym, bardziej uniwersalnym znakiem jest jednak kraina faraonów. To tam udaje się Orfeusz Ballanche'a, by dzięki wtajemniczeniu w misteria Izidy osiąść cuda filozofii i poezji. Nie zostaje jednak poddany żadnej próbie, jako że jego inicjacja ma charakter indywidualnej rewelacji – prawdę i mądrość czerpie z samego siebie. Natomiast wtajemniczenie Thamyrisa przez egipskich kapłanów bliskie jest idei pantohenistycznej. Trzy przedstawione w piramidach kosmogonie jawią się jako równie prawdziwe, gdyż ich wspólnym źródłem jest założenie jedności świata, stanowiącego wyraz myśli Boga. Ballanche godzi również dwie sprzeczne koncepcje dziejów ludzkości funkcjonujące w romantyzmie: jedną mówiącą o upadku człowieka, katastrofie, odchodzeniu od pierwotnej harmonii, i drugą – o doskonaleniu, dążeniu do coraz pełniejszego poznania⁵⁹.

Symbolem wtajemniczenia przez misteria było dla orfików zejście kochanka Eurydyki do Hadesu. D'Olivet nie wspomina wprawdzie w sposób bezpośredni katabazy mitycznego śpiewaka, ale czyni do niej aluzję, które pozwalają wnioskować, że nadaje jej znaczenie charakterystyczne również dla starożytnego rozumienia misteriów. Światła prawdy symbolizowanego przez Eurydykę nie można osiągnąć inaczej, jak tylko przez zanurzenie się w intelektualnej ciemności. Droga do oświecenia prowadzi – jak w większości przeżyć mistycznych – przez doświadczenie mroku, śmierci. Ale orficka ciemność d'Oliveta to mrok rozumu, prawda nie jest dostępna poznaniu intelektualnemu; usiłując ją pojąć, uchwycić racjonalnie, doprowadza się nieuchronnie do jej utraty. Wobec tego kontakt adepta z celem jego poszukiwań jest możliwy tylko w sferze pozazmysłowej i pozarozumowej.

Pisząc o misteriach orfickich, autor dzieła o poezji przedstawia inny ich obraz niż ten utrwalony w tradycji. Nie są to obrzędy mroczne, przeciwnie – radosne, przyjemne, uroczyste, łączące elementy poezji, muzyki i malarstwa, majestatyczne i pełne uroku⁶⁰. Pod tą pociągającą

⁵⁹ Pierwsza z nich reprezentowana jest przez Herdera, druga bliska jest Vico i Schellingowi. Na ten temat zob. M. Cieśla-Korytowska, *op.cit.* Natomiast o podobieństwach koncepcji Vico i Herdera (zwłaszcza idei dwoistości świata: wiecznego, stałego i zmiennego, historycznego oraz przekonania o społecznej funkcji filozofii orfickiej) pisze B. Juden, *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. III, s. 216–217. Na temat dzieła Ballanche'a zob. także *ibidem*, rozdz. V oraz A. Viatte, *op.cit.*, t. II, rozdz. VII.

⁶⁰ B. Juden zwraca uwagę na tożsamość inicjacji orfickiej w ujęciu d'Oliveta z misteriami sztuki, wskazuje także na inne dzieła myśliciela, w których pojawia się Orfeusz i bóstwa

formą kryje się głębia przekazywanej za ich pośrednictwem doktryny. Funkcją takiej bogatej oprawy było, oczywiście, poszerzanie kręgu wyznawców, ale również wprowadzenie adeptów w stan entuzjazmu, religijnego podniecenia, ekstazy. Sens ustanowienia misteriów d'Olivet wyjaśnia brakiem gotowości ludzi na natychmiastowe przyjęcie oświecenia i koniecznością ich przygotowania do pełnego poznania. Stąd cząstkowy, stopniowy charakter orfickiej inicjacji mającej na celu doskonalenie adepta przez próby i nauki. Dokonany przez Orfeusza, postępującego tu w ślady Egipcjan, podział doktryny na zwyczajną, ogólnie dostępną, i tajemną, ezoteryczną, posiada dla francuskiego myśliciela duże znaczenie. Ma on bowiem konsekwencje dla kształtu poezji, początkowo stanowiącej płaszczyznę, na której mieszały się i kwestie boskie, i należące do sfery *profanum*. Aby temu zapobiec, traci lirnik rozdzielił sztukę poetycką na dwie gałęzie: teologię i filozofię, które sam uprawiał. D'Olivet pisze również o orfickiej wierze w reinkarnację – koło narodzin, o pojęciu wcielenia jako kary i finalnym celu, jakim jest wyzwolenie ducha i powrót do światła i szczęścia, a także o wyznawanych przez orfików zasadach moralnych, sposobie postępowania w życiu codziennym.

Także dla Schellinga, który podkreśla spirytualny i ekstatyczny charakter religii orfickiej, misteria starożytnej Grecji związane są z hymnami. Filozof pisze również:

Pierwsze impulsy filozofii, których początkiem zawsze jest pojęcie tego, co nieskończone, dały o sobie znać najpierw w wierszach mistycznych, takich, jak wspomniane przez Platona i Arystotelesa pieśni orfickie, wiersze Muzajosa, liczne poematy wieszczów i filozofa Epimenidesa⁶¹.

Mając na uwadze rozważania na temat misteriów zawarte w dialogu *Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, można stwierdzić, iż właśnie w tradycji orfickiej niemiecki myśliciel dostrzegł początki filozofii⁶². Misteria pozwalały bowiem na dotarcie do idei, a więc do tego, co samo w sobie, w sposób absolutny prawdziwe, piękne

wywodzące się z orfickich hymnów; zob. *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. I, s. 187–192.

⁶¹ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, cz. I, rozdz. II, s. 90.

⁶² F.W.J. Schelling, *Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, w: *Filozofia sztuki...*, zwł. s. 541–545.

i dobre, niepodlegające przemianom, niepodzielne, nieakcydentalne. Ich ezoteryczny charakter nie wynikał z zewnętrznej organizacji, ograniczenia liczby adeptów – tajemnica, mimo powszechnej dostępności, pozostawała nadal tajemnicą. Tę samą rolę pełni, według Schellinga, filozofia przeciwstawiona poezji, podobnie jak misteria były nurtem odmiennym od mitologii.

W dziele Ballanche'a Thamyras dowiaduje się od kapłanów Samotracki, że to właśnie Orfeusz wprowadził misteria Kabirów. Wiadomo jednak, że w półdzikiej Tracji Orfeusz zainicjował tylko kult publiczny – Bachusa i Cerery, pozostawiając w sekrecie obrzędy poświęcone Rei i Saturnowi. Ufundowanie misteriów – podobnie jak w ujęciu d'Oliveta – było wynikiem przekonania o konieczności rozdzielenia myśli Boga tak, aby mogła ona zostać zrozumiana przez ludzi. Ponadto podział społeczeństwa na plebs i patrycjat został dzięki wprowadzeniu misteriów zastąpiony przez stworzenie klasy kapłanów, którzy mieli strzec czystości tajemnego kultu przed pomieszaniem z obrzędami publicznymi. W *Orphée* bardziej szczegółowo przedstawione zostały inicjacje egipskie, ale wiadomo, iż także one są silnie zindywidualizowane – inaczej wygląda pobyt w piramidach każdego z adeptów, mimo że schemat inicjacji jest ten sam. Jest to zgodne z założeniem Ballanche'a, iż możliwości objawienia się Boga są różne w zależności od poznającego podmiotu. Nie każdy może znieść inicjacyjne światło Fanesa, które jest czasem zbyt oślepiające, prowadzi do utraty wzroku – jak Thamyrasa, czy śmierci – jak Eurydykę. W *Epilogu* misteria są nazwane zawołowaną formą wiecznego prawa prowadzącego społeczności ludzkie ku chrześcijaństwu. Bo wiem założenie Ballanche'a jest zbliżone do perspektywy Lamennais'go – obydwaj pisarze wyrażają przekonanie, że misteria chrześcijańskie są ukryte we wszystkich kosmogoniach. Bohater Ballanche'a łączy w sobie typ człowieka asymilatywnego – a więc będącego reprezentantem swojej epoki – oraz spontanicznego – wyprzedzającego tę epokę, właśnie przez owo przeczucie idei chrześcijańskich.

Dla pisarzy dziewiętnastowiecznych mniejsze znaczenie miały orfickie dyrektywy dotyczące codziennego życia – *orphicos bios* i związane z nimi ceremonie. Rozważania Lamennais'go ograniczają się do kwestii teologicznych. Podobnie Chateaubriand nie poświęca obrzędom orfickim wiele uwagi, ale w eseju o rewolucjach opisuje panujący w Tracji oceniony przez autora *Atali* jako uderzający zwyczaj lamentów

nad kolebką nowo narodzonego dziecka, uznając go za filozoficzny. Orfeusz i Eurydyka w dziele Ballanche'a wprowadzają ceremonie małżeńskie i funeralne, ale ich znaczenie przekracza ramy obyczaju. Gody pary bohaterów mają wymiar kosmiczny, są bowiem odtworzeniem miłości kreującej wszechświat. Potwierdzenie tej paraleli mikro i makrokosmosu stanowi towarzysząca obrzędom pieśń na cześć Amora – zwycięzcy chaosu, Amora, który występuje tu w podwójnej roli: symbolu miłości między kobietą i mężczyzną oraz znaku miłości jako siły spajającej byt w całość, jednej z postaci Fanesa⁶³. Dlatego też Erygona, która pragnie zostać towarzyszką Orfeusza, nie chce słuchać pieśni o bogach, ale o miłości stwarzającej świat. Zawarcie małżeństwa ma wymiar sakralny i jest pewnego rodzaju inicjacją, podobnie jak jest nią śmierć, która przynosi połączenie duszy z harmonią uniwersalną.

Ciekawe, że obrzędy dionizyjskie, bachanalia często wiązane przez badaczy z orfizmem, przez twórców początku XIX wieku były oceniane zazwyczaj jako wtórne i mniej wartościowe. Schelling zdecydowanie rozdziela kult dionizyjski od orfickiego, nawiązując do wersji Diodora z Sycylii, według którego Orfeusz poniósł śmierć za sprawą Dionizosa mszczącego się za wprowadzenie zmian w duchu apollińskim do jego okrutnych misterii⁶⁴. Niemiecki filozof uznaje menady rozrywające ciało mitycznego lirnika za uosobienie politeizmu demonicznego⁶⁵.

D'Olivet, śledząc dalsze losy orfizmu, zakłada – o czym już pisałam – istnienie prawdziwej linii następców boskiego Traka zwanych Eumolpidami, którzy zachowali zarówno pierwotny charakter ceremonii i misterii, jak i towarzyszącej im poezji. Ale wspomina on również o wypaczeniach misterii orfickich, czego świadectwem mają być bachanalia. Francuski pisarz nie czyni orfizmu i religii Dionizosa kultami równorzędnymi, ale wskazuje wtórność tej ostatniej, którą nazywa trawestacją i profanacją, pozbawionym rozumienia głębi naśladownictwem formy zewnętrznej. Konsekwencją takiego stanowiska jest również stosunek pisarza do początków greckiej sztuki dramatycznej. Powszechnie przyjęta teza, że zrodziła się ona z dytyrambu nie jest tu podważona, ale kult dionizyjski, który leży u jej źródła, przedstawiony jest jako sam w sobie już naśladowniczy:

⁶³ Istnieją hymny orfickie do Erosa, zob. np. J. Dziubiński, *op.cit.*, hymn 58, s. 22.

⁶⁴ Tę wersję podjął Ajschylos w zaginionej tragedii o Orfeuszu.

⁶⁵ Zob. B. Juden, *op.cit.*, cz. III *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. I, s. 181–182.

*Tels furent les faibles commencemens de l'art dramatique en Grece: il y naquit de la profanation des mystères orphiques, de la même manière qu'on le vit renaître parmi nous de la profanation des mystères chrétiens*⁶⁶.

Także w dziele Ballanche'a obrzędy bachantek są dalsze od prawdy niż orfizm. Świadczy o tym fakt, iż jego bohater stał się nauczycielem najbardziej zaangażowanej w ekstatyczny kult Bachusa Erygony, to on objawiał jej tajemnice monoteizmu, ale nawet ta menada okazała się niegodna pełnego wtajemniczenia. Święto wprowadzone przez towarzyszek Erygony po jej śmierci, podczas którego przedstawiały rytuał rozrywania Orfeusza na strzępy, jest wtórne wobec nauki herosa. Zostało ono bowiem ustanowione jako symboliczny akt zemsty na lirniku, oddając nieświadomie ideę koniecznej śmierci inicjującego z rąk jego uczniów⁶⁷.

* * *

Począwszy od wieku XVIII wzrastało zainteresowanie mistycyzmem czy – jak chce Auguste Viatte – okultyzmem, egzotycznymi dla mieszkańców Europy kulturami i religiami, w tym także orfizmem. Poddane przeze mnie analizie teksty stanowią próby włączenia tych odkryć we własne koncepcje ich autorów dotyczące natury Boga, aktualizują stare wierzenia, wiążąc je z chrześcijaństwem⁶⁸. Bowiem doktryna orficka o charakterze pantohenistycznym bliska jest eklektycznej wizji pisarzy przełomu stuleci XVIII i XIX, którzy podkreślali znaczenie tradycji związanej z hymnami orfickimi, uznawanymi przez nich za dzieła autentyczne – poetyckie i religijne zarazem. Wskazywali na jej bliskość pierwotnemu objawieniu i odmienną od głównego, aczkolwiek bardziej fałszywego, błędnego – politeistycznego nurtu religijnego staro-

⁶⁶ *Takie były słabe początki sztuki dramatycznej w Grecji: narodziła się ona z profanacji misteriów orfickich w taki sam sposób, w jaki oglądaliśmy jej odradzanie się wśród nas z profanacji misteriów chrześcijańskich.* A. Fabre d'Olivet, *Discours sur l'essence...*, s. 75.

⁶⁷ Na tradycję hymnów orfickich jako źródło tragedii antycznej wskazuje znacznie później E. Quinet, zob. *La Grèce moderne et ses rapports avec l'antiquité*, w: *Œuvres complètes*, Paris 1857, t. V, s. 382.

⁶⁸ Na temat tych tendencji zob.: P. Moreau, *op.cit.*, rozdz. *Romantisme français et syncretisme religieux*; G. Królikiewicz, *op.cit.*; A. Viatte, *op.cit.*; P. Bénichou, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977.

żytnej Grecji. Fascynował ich sposób ujmowania przez orfików Boga i jego atrybutów, misteryjny charakter kultu, a także postać samego założyciela tej religii – człowieka wybitnego, poety i kapłana, wybrańca obdarzonego niezwykłymi zdolnościami, wtajemniczonego, tego, który dostał objawienia, na co mają wskazywać eksplikacje imion zarówno samego herosa, jak i stanowiącej cel jego poszukiwań Eurydyki.

Zwrócenie przez myślicieli uwagi na te właśnie aspekty starożytnej kultury, prowadzone przez nich szczegółowe badania literatury i obrzędów orfickich, dają świadectwo pewnym kształtującym się na przełomie XVIII i XIX wieku, a rozwiniętych w latach następnych tendencjom. Rozprawy, które stały się tutaj przedmiotem analizy, przygotowały romantyczne koncepcje religijne (synkretyzm) i poetyckie (aktywność twórcza związana ze sferą *sacrum*). Za pewien wstęp do romantycznych reinterpretacji tradycji orfickiej uznał je również Juden. Bowiem francuski badacz, dzieląc literaturę romantyczną na trzy okresy, z których każdy reprezentuje pewien etap ewolucji tej tradycji (*mode d'expression orphique*), pierwszy z nich zamknął właśnie w latach 1800–1830, rozpoczynając od pism Saint-Martina i Herdera, a kończąc na Orfeuszu Ballanche'a.

Konsekwencją fascynacji dziewiętnastowiecznych twórców tajemnicą było postrzeganie świata jako księgi, pozornego chaosu znaków, których odszyfrowanie pozwoli na powrót do pierwotnej harmonii. Ich aspiracje poznawcze czyniły z nich adeptów wiedzy ezoterycznej, dostępnej tylko wtajemniczonym. Dlatego też sięgano do starożytnych dzieł związanych z misteriami, a więc także do dzieł orfików. Tu odnaleźć można uzasadnienie słów Marii Janion, która pisze o inicjacyjnym charakterze romantyzmu, jedną z dróg realizacji wtajemniczenia określając mianem *orfickiej*⁶⁹. Przywołane przeze mnie dzieła przyczyniły się także do wykreowania wizji Orfeusza jako wzoru natchnionego poety-kapłana, wielkiego poprzednika, którego istnienie pozwalało romantykom uznawać się za kontynuatorów zapoczątkowanej przez niego pierwotnej – a więc doskonałej – tradycji. Wyrażna jest również paralela romantycznej religijności wobec dogmatów antycznej doktryny, takich jak: o pierwotnej unii, harmonii i jedności świata, który musi do tego pierwszego stanu powrócić, o miłości jako sile spajającej byt

⁶⁹ Zob. M. Janion, *op.cit.*, rozdz. I *Romantyczny sposób odczuwania*, s. 14.

w całość, o istnieniu w człowieku pierwiastka dobra i zła, o nieśmiertelności duszy, dla której ciało jest więzieniem (schemat *sôma-sêma*), o metempsychozie, o pierwotnie androgynicznej naturze człowieka, co wiąże się z kultem wiecznej kobiecości, o stopniowości poznania, łańcuchu, hierarchii duchów.

Te wymienione przeze mnie zbieżności założeń doktryny orfickiej i koncepcji romantycznych mogą stać się podstawą interesującego studium. Uważam bowiem, że najbardziej twórczą możliwością interpretacji literatury, zwłaszcza romantycznej poprzez orfizm wydaje się wskazywanie pokrewieństwa, a nie zapożyczeń w obrębie pewnych idei (zwłaszcza że tak trudne okazuje się czasem ustalenie źródeł wiedzy pisarzy o starożytniej doktrynie). Określenie miejsca i roli nawiązań do antycznych tekstów orfickich w dziełach dziewiętnastowiecznych twórców może dopełnić naszą wizję ich stosunku do tradycji antycznej i jej roli w formułowaniu własnych koncepcji religijnych pisarzy, szczególnie związanych z postawą synkretyzmu religijnego.

Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny

Od początku XIX wieku Paryż był miastem, na które zwrócone były oczy całej Europy. Było to miasto Rewolucji Francuskiej, miejsce przewrotu dziejów. Później stało się ono stolicą Napoleona – największego męża epoki, który tu właśnie – w katedrze Notre-Dame – koronował się na cesarza. Potem świat patrzył na powrót Burbonów do Paryża, następnie obserwował go z niepokojem jako centrum wciąż nowych rewolucji i powstań. W tym burzliwym okresie rozwijał się intensywnie mit Paryża jako odwiecznego centrum dyktującego światu sposób postępowania polityczno-społecznego, ośrodka nauki i twórczości artystycznej, źródła wszelkiego rodzaju mód¹. Literatura także do tego mitu nawiązywała, zarówno w sensie pozytywnym, jak i negatywnym – tworząc anty-mit.

Paryż zmuszał do przyjęcia wobec niego określonego stanowiska. Wzbudzał uczucia uwielbienia lub nienawiści, fascynował i przerażał. Romantyczne postawy wobec francuskiej stolicy rysują się ze szczególną wyrazistością, albowiem romantycy dalecy byli od obiektywizmu,

¹ W. Sauerlander w pracy *Medieval Paris, Center of European Taste. Fame and Realities* prezentuje proces tworzenia się tego mitu w okresie średniowiecza i stopień jego zgodności z realiami, w: *Paris. Center of Artistic Enlightenment*, red. G. Mauner, J. Chenault Porter, E. Bradford Smith, S. Scott Munshawer, Pensylwania 1988, t. IV. Autor prezentuje również romantyczną wizję Paryża średniowiecznego. Natomiast według P. Citrona, mit Paryża naprawdę narodził się dopiero w czasie rewolucji roku 1830; zob. *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris 1961. Inni badacze uznają, że to Rewolucja stworzyła mit Paryża; zob. K. Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, przeł. M. Rocher-Jacquín, Paris 2001, B. Munier, *Quand Paris était un romain*, Paris 2008.

rozumianego jako brak zaangażowania w stosunku do przedmiotu swej wypowiedzi, czy to literackiej, czy prywatnej. Poetów, artystów zajmowały nie tylko wydarzenia mające tu miejsce, ale samo miasto urastało w ich oczach do rangi bohatera, żywego organizmu, rządzącego się własnymi prawami, mającego własne dążenia i cele.

Zamierzam przedstawić tu dwie wizje Paryża, które, mimo iż wydają się skrajnie różne, współistnieją w literaturze romantycznej, czasem nawet w twórczości jednego autora. Nie skupię się, jak Christopher Prendergast², na samej przestrzeni urbanistycznej widzianej oczyma artysty, ale na nadawanym jej symbolicznym znaczeniu. Interesować mnie będą utwory o wartości poetyckiej, których przedmiotem jest Paryż, zdefiniowane przez Pierre'a Citrona w dziele *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire* jako takie, w których miasto realne ulega modyfikacji, stając się miastem fantastycznym, kreacją duchową, dziełem wyobraźni³. Skoncentruję się na wypowiedziach dwóch poetów francuskich: Gérarda de Nerval i Victora Hugo oraz dwóch polskich: Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza⁴. Nie bę-

² Zob. Ch. Prendergast, *Paris and the Nineteenth Century*, Cambridge USA 1992. Badacz rozpatruje Paryż jako „przestrzeń” oglądaną z perspektywy *flâneura* (widok z kawiarni, panoramę, miasto podziemne, rynek, bulwary, barykady, parki i kanały), zajmuje go problem niedefiniowalnej tożsamości urbanistycznej.

³ Zob. P. Citron, *op.cit.* Autora interesuje temat Paryża od jego pojawienia się w literaturze do roku 1862. Citron szczególnej analizie poddaje związany, według niego, nierozzerwalnie z dziełami romantycznymi mit Paryża: jego tworzenie się, naturę, elementy składowe, obrazy, aspekty, język, w końcu – jego wygasanie i przekraczanie. Realizacjami stereotypu Paryża jako nowego Babilonu w polskiej literaturze przełomu XIX i XX w. oraz początku XX w. zajmował się F. Ziejka, *La Babylone moderne. L'image de Paris dans la littérature polonaise de 1900 à 1930*, w: *Paris „capitale culturelle” de l'Europe centrale? Les échanges intellectuels entre la France et les pays de l'Europe médiane 1918–1939*, red. M. Delaperrière i A. Marès, Paris 1997; oraz w książce *Paryż młodopolski*, Warszawa 1993. Paryżowi poświęcono wiele dzieł, by wymienić choćby trytomowe dzieło *Paris et le phénomène des capitales littéraires: carrefour ou dialogue des cultures: actes du premier Congrès international du C.R.L.C., 22–26 mai 1984*, red. P. Brunel, Paris: t. 1 1984, t. 2 1986, t. 3 1990. O Paryżu-tekście, mieście powieściopisarzy, i jego przemianach w całym XIX w. pisze B. Munier, który porusza między innymi problem mitu Paryża – nowego Babilonu i wieży Babel, Lewiatana, Niniwy, przywołując także romantyków jak Hugo, Musset, Vigny i podkreślając ambiwalencję stworzonego przez nich obrazu miasta, zob. *op.cit.*, s. 30–40.

⁴ Paryskie życie romantyków, między innymi Nerval, Mickiewicza i Słowackiego, i ich stosunek do francuskiej stolicy przedstawia J. Dackiewicz w fabularyzowanych opowiadaniach biograficznych w książce *W romantycznym Paryżu*, Warszawa 1966. Warto wspomnieć również o wiele wcześniejszej, zawierającej związane z francuską stolicą prace i li-

dzie to jednak proste przeciwstawienie stolicy Francji widzianej przez Polaków, Paryżowi Francuzów. Albowiem z jednej strony mówić można o Paryżu piekielnym: zarówno przeklętym, znienawidzonym przez Słowackiego mieście, nazwanym przez niego „Nową Sodomą”, jak i obecnym w twórczości Nerval’a fascynującym obszarze wędrówek inicjacyjnych, którego eksploracja niesie cierpienie i poznanie zarazem. Z drugiej strony to miasto święte, które w przyszłości ma stać się „Nową Jerozolimą”. Taka wizja wyłania się z dzieła Hugo, ale i – w innym kształcie – z prelekcji paryskich Mickiewicza. Jest więc Paryż infernalny i Paryż niebiański, choć jego artystyczna realizacja jest wyjątkowa i niepowtarzalna u każdego z romantyków. Obraz tego miasta nie jest stały, ewoluuje wraz ze zmianą perspektywy; sytuując się między piekłem a niebem, skłania się ku jednemu z tych ekstremów.

Paryż infernalny

Słowacki: przekleństwo i kara

Słowacki Paryża nie znosił i kiedy zabierał głos w jego sprawie, to głównie po to, by poddać go krytyce, przedstawić jako gniazdo wszelkiego zła, albo pokazać jego prozaiczność i śmieszność. Pierwszy list napisany do matki po osiedleniu się poety w Paryżu przepełniony jest zachwytem nad wspaniałym miastem europejskim... Londynem, skąd Słowacki właśnie powrócił. Pisze w nim:

W Paryżu piękne pałace. Ogród Tuilleries z swymi drzewami bardzo piękny – ale cóż za podobieństwo do ogromnego parku James w Londynie [...]. Paryż podobny jest do innych miast, do Warszawy – Londyn jest zupełnie oryginalnym⁵.

sty, książce F. Hoesicka *Paryż*, Kraków 1923. W rozdz. IX *Paryż w literaturze polskiej* autor dokonuje przeglądu polskich utworów, w których – głównie jako tło wydarzeń – pojawia się Paryż (od Kochanowskiego i Krasickiego, przez romantyków, Prusa, Żeromskiego, Sienkiewicza i wielu innych, po relacje z pobytu w Paryżu Piłsudskiego). Hoesick podkreśla rolę tego miasta, nazwanego przezeń „stolicą Polski duchowej i intelektualnej”, dla polskiej kultury (rozdz. XI *Paryż w kulturze polskiej*).

⁵ J. Słowacki, *Listy do matki*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1952, t. XIII, list z 10 września 1831, s. 30. Wszystkie cytaty i odwołania do dzieł Słowackiego według tego wydania, dalej stosuję skrót *D.*

W kolejnych listach poeta często podkreśla upadek dawnej świetności stolicy Francji, błotnistość i przygnębiającą szarość jego ulic, nieciekawość. Michała Wiszniewskiego informuje, iż przeniósł się do Paryża, nie wiedząc po co i dlaczego⁶. Często zdradza pragnienie opuszczenia tego niechętnego mu miasta:

Chciałbym jak najprędzej wyrwać się z Paryża do jakiegoś cichego miasta Włoch, żeby samo miasto mogło przemawiać do mojej imaginacji – bo Paryż bardzo prozaiczny – szkaradny – ani tak świetny, jak był kiedyś dawniej⁷.

Mickiewicza to miasto przyciągało, uznało w nim poetę – wieszca, ofiarowało katedrę akademicką. Słowackiego przyjąć nie chciało. Mimo to nie opuścił go, a nawet – jak pisze Jarosław Iwaszkiewicz – zrósł się z nim o wiele mocniej niż jego wielki protagonista, przejął jego zwyczaje: jadał w Palais Royal, czytywał gazety w Tuilleries...⁸

Jak dowodzi korespondencja poety, Paryż mimo wszystko czasami zachwycał go. Słowacki podziwiał piękno paryskich pałaców, z zainteresowaniem studiował eksponaty Luwru, jako ciekawostkę opisuje matce odlaną z armat napoleońskich kolumnę Vendôme. Lubi Lasek Buloński, przypominający mu wieś, a szczególnie upodobał sobie ogród Tuilleries, który odwiedza od święta i na co dzień – dla przechadzki i lektury, a nawet w snach. Podziwiał również panoramę miasta ze szczytu kopuły Panteonu i ze wzgórza cmentarza Père-Lachaise⁹.

Jednakże Słowacki nigdy nie identyfikuje się w pełni z miastem, nawet zwiedzając go, dystansuje się wobec niego: *Widziałem śliczne pa-*

⁶ Zob. *ibidem*, list z 20 października 1831, s. 36 i list z 7 marca 1832, s. 55 oraz J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, list do Michała Wiszniewskiego z 6 lutego 1839, D, t. XIV, s. 102.

⁷ J. Słowacki, *Listy do matki*, list z 10 grudnia 1831, s. 38.

⁸ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Wstęp* do: B. Horowicz, *Paryż. Przystanki sentymentalne*, Warszawa 1974, s. 8–9. Zob. J. Słowacki, *Listy do matki*, list z 20 października 1831, s. 33, oraz list z 8 grudnia 1832, s. 107, a także *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, list do Hipolita Błotnickiego z 21 grudnia 1838, s. 111.

⁹ Zob. J. Słowacki, *Listy do matki*, list z 10 września 1831, s. 30; list z 10 grudnia 1831, s. 38; list z 24 stycznia 1832, s. 44; list z 26 maja 1832, s. 66. O ogrodzie Tuilleries zob. *ibidem*, list z 10 września 1831, s. 30; list z 20 października 1831, s. 33; list z 30 lipca 1832, s. 81 oraz J. Słowacki, *Raptularz*, w: *Pisma proza, cz. I*, notatka z 8 marca 1844, D, t. XI, s. 200. Panoramy Paryża zob. *Listy do matki*, list z 3 września 1832, s. 89 i list z 20 października 1831, s. 32.

*norama całego miasta – pisze matce o swej wizycie na Panteonie – mrowisko ludzi – gdzie sobie gwarzą, rodzą się i umierają...*¹⁰.

Oto spojrzenie romantyka, który w znaczeniu dosłownym i metaforycznym sytuuje się ponad szarym, paryskim tłumem. Jest wyalienowany w mieście, które odczuwa jako wrogie, którego problemy go nie dotyczą, którego życie nie jest jego życiem. Uciechy ludu są obce poecie – karnawał w stolicy wydaje mu się prozaiczny i w złym guście, sprowadza się do „niezgrabnych fars”, którym brak weneckiego romantycznego kolorytu¹¹. Nawet ładny Paryż, jaki wyłania się z opisu dnia pojedynku z Ropelewskim, przedstawiony jest jako nieprzychylny poecie.

*Pani nie wiesz, co to jest iść samotnie, bez przyjaciela, z różą w ręku, przez cały Paryż, nie pożegnany przez nikogo, w tej pewności, że nikt nie zadrży o życie hazardowane i może nikt żałować nie będzie*¹²

– tak poeta zwierza się Joannie Bobrowej ze stanu swego ducha. Oto z różą w ręku idzie przez Paryż, aby być może zakończyć tu życie, ale idzie samotnie; miasto to jest mu obce i on obcy wszystkiemu w tym mieście. Jednak postawa alienacji nie jest mu narzucona, przyjmuje ją dobrowolnie: czuje dumę i pewność płynącą z wewnętrznej siły i poczucia niezależności.

Kiedy Słowacki podziwia Paryż, jest to podziw negatywny. Pełna zachwyty kontemplacja miasta, uwieczniona w liście do matki z 20 października 1831 roku, stała się inspiracją do napisania poematu *Paryż*, który nie jest jednak wyrazem podziwu, ale surowym osądem nad piekielnym siedliskiem zbrodni. Obecność tych samych elementów obrazu, tych samych uwag i refleksji dowodzi dobitnie, że obydwa opisy – epistolarny i poetycki – mają to samo źródło. Oto fragment listu:

¹⁰ J. Słowacki, *Listy do matki*, list z 3 września 1832, s. 89. O idei panoramy, także tej podziwianej ze szczytu Panteonu, mającej być znakiem utopijnego marzenia o jedności miasta pisze Ch. Prendergast, *op.cit.*, rozdz. 3: *The High View: Three Cityscapes*, s. 50. Natomiast P. Citron w cytowanej książce (t. I, rozdz. XV) określa nowe znaczenie, jakie tradycyjnemu tematowi panoramicznej kontemplacji miasta nadali romantycy. Zyskał on na ważności ze względu na uprzywilejowaną pozycję, jaką dawał poecie znajdującemu się na pierwszym planie. Citron zauważa ponadto, iż spojrzenie na miasto jako całość ułatwiało romantikom określenie emocjonalnego stosunku do przedmiotu ich obserwacji.

¹¹ Zob. J. Słowacki, *Listy do matki*, list z 7 marca 1832, s. 53.

¹² J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, list do Joanny Bobrowej z 16 czerwca 1841, s. 145.

*Jeden najmiłszy z wieczorów, który miałem w Paryżu, był na cmentarzu Père la Chaise. Nic nie widziałem piękniejszego w tym rodzaju – za miastem wzgórze bardzo rozległe, którego pochyłość cała gęsto okryta grobami i zarosła cyprysami, przez które z trudnością przedrzeć się można – różne drogi krzyżują się w tym lesie – w cyprysach mnóstwo róży miesięcznych – bladych, ale kwitnących wiecznie [...], we środku na górze jest mała kaplica – stamtąd wzrok po murawie, z wierzchołków cyprysowych utworzonej, spada w dół i z dala w dymie błękitnym pokazuje się cały Paryż ze swoimi gmachami – nad nim, gdy byłem, zachodziło słońce. [...] Docho-
dząc do cmentarza, pełno ogródków i sklepików obwieszonych wiankami ze świe-
żych i artyficyjnych kwiatów. To charakteryzuje Francuzów – każdy za kilka gro-
szy dobrze pokaże innym swoją boleść, a kiedy da kilkanaście, to kwiaty z płótna aż
po roku trzeba będzie odmienić¹³.*

Wiersz jest refleksją nad Paryżem z tego samego punktu widzenia, co w zacytowanym tu liście. Podmiot liryczny – obcy przybysz, smutny emigrant – kontempluje panoramę miasta ze wzgórza Père-Lachaise:

*Z dala od miasta szukajmy napisów,
Gdzie wielki cmentarz zalega na górze.
O! Jak tu smutno, kędy wśród cyprysów
Poblądle w cieniu chowają się róże.
A pod stopami – dalej – miasto w chmurze
Topi się we mgłach gasnących opalu...
A dla żałobnych rodzin przy tym murze
Przedają wianki z płótna lub z perkalu,
Aby dłużej świadczyły o kupionym żalu¹⁴.*

Góra cmentarna, róże kwitnące wśród cyprysów, miasto wyłaniają-
ce się z mgły w promieniach zachodzącego słońca, kramy z kwiatami,
które prowadzą tutaj do smutnej refleksji nad sztucznością uczuć tea-
tralnie demonstrowanych za pieniądze, to elementy, które odnaleźć
można w obu wypowiedziach poety.

Ale na tym kończą się zbieżności. Identyczna dla Słowackiego i dla
podmiotu lirycznego jego wiersza sytuacja wyjściowa prowadzi do zu-
pełnie odmiennych wniosków. Miasto opisywane matce to konkretny
i realny zbiór budynków, przedmiotów, elementów przyrody, nie obcią-
żony żadnym dodatkowym znaczeniem. Paryż poetycki staje się gigan-
tycznym, abstrakcyjnym tworem (potworem), przeciwstawiającym się
Bogu i skazanym na zagładę. To samodzielny podmiot działań, który ma

¹³ J. Słowacki, *Listy do matki*, list z 20 października 1831, s. 32.

¹⁴ J. Słowacki, *Paryż*, D, t. I, s. 53.

własne cele, historię, przeznaczenie, do którego podmiot liryczny zwraca się bezpośrednio. Poeta pisze matce o *jednym z najmiłszych wieczorów*, w wierszu jest to wieczór strasznego objawienia, wieczór klątwy i profecji. W liście urokliwa panorama budzi zachwyt (*nie widziałem nic piękniejszego w tym rodzaju*), w *Paryżu* jest źródłem nienawiści i gniewu. Zmienia się i obraz, i jego znaczenie¹⁵.

Juliusz Kleiner, omawiając ten liryk w swojej monografii, dziwi się, że *Paryż* nie zyskał sympatii Słowackiego, nie rozważa bowiem ideowych przyczyn takiego stanowiska poety, nie odnosi też wiersza do opisu z listu do matki, choć podkreśla, że *Paryż* został napisany pod wpływem bezpośrednio doznawanych wrażeń. Krytyk, nie mogąc się pogodzić z faktem, że poemat nie jest pełen zachwytu, słusznie zauważa: *Ten Paryż, w którym jest wszystko, a więc także brud i zbrodnia, objawia mu się tylko jako symbol i ognisko zbrodniczości świata*¹⁶. Kleiner dochodzi do wniosku, że mroczna, grobowa wizja stolicy Francji ma swe źródło w smutnym losie polskich wygnańców tutaj żyjących, a tęskniących za krajem, którym wszystko: Père-Lachaise, Notre-Dame, Luwr – kojarzyć się musi ze śmiercią.

Nie można jednak zgodzić się, że nastrój melancholijno-sentymentalny o podłożu nostalgicznym jest najważniejszym elementem tej kreacji lirycznej. Taka charakterystyka odnosi się natomiast doskonale do innego wiersza Słowackiego o *Paryżu* – do francuskiego *Fragmentu*, gdzie te same elementy miasta: gotycka katedra, kolumna Vendôme, most Zgody, cmentarz, przywołane są, by ewokować smutek i przenieść „duszę utęsknioną” do kraju ojczystego. Cmentarny *Paryż* z *Fragmentu* wywołuje duchy Polski, podmiot liryczny jest tym, który wspomina na grobach to, co bezpowrotnie utracił¹⁷. Wymowę ideologiczną *Paryża* do-

¹⁵ Z. Przychodniak, który podkreśla romantyczną tendencję do przekształcania miast w systemy znaczeń symbolicznych, ukazuje relację między realistycznym pejzażem a kreacyjną symbolizacją w wierszu Słowackiego czytany w kontekście listów (także tu przytoczonego). W sposób przekonujący badacz demonstruje, jak wymiar realny i historyczny wypierany jest przez symboliczny i dowodzi, że centralnym mitem *Paryża* jest mit Babilonu; zob. *Pejzaż z tezę. Paryż i Paryż Juliusza Słowackiego*, w: *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001.

¹⁶ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Warszawa 1923, t. I, s. 154.

¹⁷ P. Citron wymienia Słowackiego wśród wielu romantyków, którzy swoje utwory tytułowali *Paryż*. Przywołuje obydwie wiersze poety (*Paryż* i *Fragment*), wskazując, iż miasto związane jest w nich z tematem piekła; zob. *op.cit.*, t. I, s. 261, 309, 388, 427. Omawia również wiele innych XIX-wiecznych dzieł podejmujących motyw śmierci *Pary-*

skonale uchwycił Wiktor Weintraub, interpretując wiersz jako polemikę z *Paryżem* Alfreda de Vigny. W ujęciu badacza Słowacki przyjmując ton inwektywy i oskarżenia, a za temat obierając śmierć i zagładę, przeciwstawia się wierze poety francuskiego w cywilizacyjną misję miasta¹⁸.

Pierwsza strofa *Paryża* nie pozostawia wątpliwości, czym jest ta wielka stolica tonąca w promieniach zachodzącego słońca:

*Patrz! Przy zachodzie, jak z Sekwany łona
Powstają gmachy połamanym składem,
Jak jedne drugim wchodzą na ramiona,
Gdzieś ulic przeświecone śladem.
Gmachy skreconym wydają się gadem,
Zębatą dachów tuską się najeża.
A tam – czy żądło oślinione jadem?
Wysoko – strzela blaskiem ozłocona wieża¹⁹.*

Ciąg metafor związanych z jednym tematem ożywia miasto, czyni zeń zbiorowisko potworów kotłujących się między sobą i w końcu zjednoczonych w jednego, strasznego gada – biblijnego smoka. Nawet wieża kościoła staje się elementem zła – wzniesionym, gotowym do ataku jadowitym żądłem wcielonemu szatana²⁰. Ireneusz Opacki, rekonstruując

za, często – jak w wierszu Słowackiego – związany z poetycką wizją paryskich cmentarzy (t. I, rozdz. VI i XVI; t. II, rozdz. XVII).

¹⁸ Oczywiście, można rozważać, na ile ta wiara Vigny’ego jest jednoznaczna. W. Weintraub dowodzi również oryginalności (na tle wierszy omawianych przez Citrona) opracowania motywu śmierci Paryża przez Słowackiego; zob. *Dwa „Paryże”*, „Prace Polonistyczne” 1964, s. XX. Pytanie o „winę” Paryża stawia Z. Przychodniak, odpowiadzi szukając w kontekstach historycznych – w sytuacji społeczno-politycznej, w jakiej wiersz powstał, i czytając Paryż-Francję-Babilon jako negatyw nie przywołanej w wierszu, lecz domyślnie w nim obecnej Polski-Jerozolimy; zob. *op.cit.*, s. 28–31.

¹⁹ J. Słowacki, *Paryż*, s. 51.

²⁰ F. Hoesick, cytując *Paryż* Słowackiego, pisze, iż poeta *na Paryż, jako na stolicę świata* zapatrywał się *więcej z kosmopolitycznego i socjalnego punktu widzenia, olśniony przede wszystkim malowniczością i zepsuciem tej „nowej Sodomy”*, *op.cit.*, rozdz. IX, s. 373. Nie zgodziłabym się z określeniem postawy Słowackiego wobec Paryża jako kosmopolitycznej – poeta nie czuł się w tym mieście „obywatelem świata”, odżegnywał się od związków z Paryżem, choć, w istocie, gromił stolicę w imię cnoty – wartości najwyższej dla cyników – twórców pojęcia „kosmopolityzm”. Trafna jest natomiast uwaga, że do wyobraźni poety najsilniej przemówiły symptomy upadku moralnego, elementy sodomiczne, które mógł zinterpretować w duchu biblijnego przekleństwa. Cały wiersz utrzymany jest w tej konwencji i jako taki należy go odczytywać. Błędem jest zaś traktowanie go, jak to czyni Hoesick, jako bezwiednego proroctwa dotyczącego oblężenia

sposób obrazowania w wierszu, grę pejzażu realnego i symbolicznego, pełniących zamiennie funkcję podmiotu i określenia, dowodzi, że utwór odsyła do apokaliptycznego drzeworytu Albrechta Dürera przedstawiającego walkę św. Michała ze smokiem, dlatego już pierwsza strofa jest znakiem śmierci miasta²¹. Wyrażna aluzja biblijna – podobno pierwsza w twórczości Słowackiego – pojawia się w drugiej strofie²².

Antonomastyczna apostrofa do Paryża nie brzmi jednak „Nowa Jerozolimo!”, ale „Nowa Sodomo!”. Z symboliki zła wyłaniającego się z miasta rozumianego jako usytuowane w określonym tle geograficznym skupisko budynków następuje przeniesienie negatywnej perspektywy na miasto jako zamieszkujących je ludzi²³. Paryż jest więc, jak Sodoma, miejscem bezwstydnej zbrodni i dlatego podzielić musi jej los – wyrok Boga jest już zatwierdzony i nieodwołalny²⁴. Podmiot liryczny staje się prorokiem, przepowiada zagładę skazanemu miejscu²⁵. Jego wieszczce słowa dotyczą miasta w obu sensach: mówi zarówno o zniszczeniu domów przez działa armatnie, jak o wielkiej trwodze i rozpacz pokonanej przez wroga ludności Paryża. Przyszła stolica Francji to – w wizji Słowackiego – ruina. Poeta polski wpisuje się więc w nurt katastrofizmu, opisanego przez Grażynę Królikiewicz, chętnie posługującego się obrazem „ruin apokaliptycznych”, popularnego na przełomie wieków

Paryża w roku 1871, a już na pewno *ozłocona wieża* nie jest pejzażowym *jasnowidzeniem* *wieży Eiffel!*

²¹ Zob. I Opacki, *Zamiast wstępu: strofa z „Paryża”, w: „W środku niebokrega”: poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995. Zob. też Z. Przychodniak, *op.cit.*, s. 20–27.

²² To spostrzeżenie B. Hausnera poczynione w pracy *Słowacki a Biblia* przytaczam za: J. Kleiner, *op.cit.*, t. I, s. 154.

²³ Korespondencja, związek mieszkańców francuskiej stolicy i jej budowli jest, według P. Citrona, podstawą mitu Paryża. Życie moralne i fizyczny byt miasta są nierozdzielne – Paryż jest materią żyjącą o dwóch formach egzystencji; *op.cit.*, t. I, rozdz. IX. Wiersz Słowackiego wpisuje się więc w mit Paryża i współtworzy go. Citron wykazuje również, że temat Paryża–Sodomy jest jednym z esencjalnych aspektów mitu stolicy Francji, czego dowodzi liczba jej porównań do przeklętych miast biblijnych. Warto przytoczyć dane statystyczne: od 1830 do 1848 r. 12 razy porównano Paryż do Gomory, 18 razy do Sodomy, 90 – do Babilonu (t. I, rozdz. XIV).

²⁴ F. Ziejka pisze, że jest to prawdopodobnie pierwszy tekst polski skazujący Paryż na zagładę, zob. *La Babylone...*, s. 202.

²⁵ Cz. Zgorzelski stwierdza, że w wierszu wypowiada się osobowość bohatera romantyczno-byronicznego, łącząca różne postawy: sceptyka-pesymisty, proroka-moralisty, potępiającego i płaczącego; zob. *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, rozdz. I, Warszawa 1981.

(Mercier, Grainville, de Maistre), a zreinterpretowanego później przez Ballanche'a²⁶. Dzięki znakom (z których niektóre są obecne także w liście do matki, jednakże bez owego obciążenia symbolicznego) profeta może odczytać zapowiedź masakry już dzisiaj. Symptodem klęski jest mgła wisząca nad miastem i ciemność jego ulic, a także posępne twarze mieszkańców. Współczesne sygnały dotyczą więc także i budowli, i ludzi, a pogrzebową atmosferę podkreśla rozlegający się w całym mieście dźwięk dzwonów.

Druga część wiersza – spokojniejsza i bliższa fragmentowi francuskiemu – utrzymuje symbolikę infernalną i mortalną. Dwa wloty Paryża – Wielka Rewolucja i okres napoleoński – odeszły do przeszłości. Hugo twierdził, że nic nie może przekreślić dokonań Rewolucji Francuskiej, Słowacki – że nic nie może ich wskrzesić. Francuzom pozostaje tylko marzenie i sen pod kolumną Napoleona na placu Vendôme, która pozbawiona sensu, głowy – a więc posągu Napoleona – działa jak Chochół Wyspiańskiego – usypia i czaruje niemocą. Tylko Notre-Dame – serce stolicy nie wpisuje się w porządek miejsc i budowli przeklętych. Porównana do zmarłej babki i ducha Osjana – stanowi raczej symbol dawno minionej świetności, wiary, której już nie ma. W tym sensie bliska jest kolumnie Vendôme, z którą połączył ją, w innym znaczeniu, Hugo w odzie *A L'Arc de Triomphe*²⁷. Tam budowle te miały stanowić symbol wartości wiecznych, tutaj – tych, które minęły.

Pozostałe elementy miasta zgodnie współtworzą obraz „Nowej Sodomii”. Paryż oglądany z cmentarza, spośród grobów *topi się we mgłach gasnących opalu*, jakby zapadający wieczór zwiastował jego schyłek. Prawdziwym królem tego narodu i miasta jest trup, którego lud posadził na tronie po zdobyciu Luwru. Pałac ten to siedziba Baltazara – bezbożnika, bałwochwalcy, profanatora skarbów świątyni jerozolimskiej, skazanego wyrokiem Bożym na śmierć. O białych posągach na moście Zgody poeta pisze:

²⁶ Problem ten omawia G. Królikiewicz w: *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, zwł. cz. III i IV. Autorka wskazuje również na powszechność przedstawiania w malarstwie tego okresu budowli istniejących i niezniszczonych jako zrujnowanych (rozdz. III).

²⁷ Zob. V. Hugo, *A L'Arc de Triomphe*, w: *Les voix intérieures*, w: *Œuvres poétiques*, Paris 1964, t. I.

*Jakby się w Styksu łodzi zatrzymali
I przed piekła bramami we mgłach stoją biali...*²⁸

Zauważmy, że w drugim wersecie Słowacki nie używa trybu przypuszczającego. Rzeźby, które przypominają cienie elizejskie, nie „zdają się stać” w bramach piekieł, ale rzeczywiście w nich stoją. A piekłem tym jest Paryż.

Naturalnie, jak zauważa Kleiner: *Pesymizm, z jakim Słowacki spoglądał na Paryż, rozszerzał się na pojmowanie całej epoki współczesnej*²⁹. Należy jednak podkreślić, że wiązał się on przede wszystkim z negatywnym nastawieniem poety do Francji i Francuzów, którymi byli przecież paryżanie. Jego list do George Sand zawiera interesujące porównanie współczesnej monarchii konstytucyjnej do Homerowego Olimpu – na wzgórzach Tuilleries kontynuowana jest tradycja pogańska, kult formy, tendencja materializująca³⁰. Całkiem odmiennie niż Mickiewicz w prelekcjach Słowacki ocenia Francuzów. Dla tamtego są oni narodem Ducha i Wolności, według tego ostatniego brak im duchowego natchnienia, ich siła ma charakter czysto cielesny, wiedza jest płytka, nie sięga istoty rzeczy, gdyż dbają tylko o formę – są teatralni³¹. Jakże daleko od Mickiewiczowskiej Francji walczącej za sprawę ludów do egoistycznej Francji Słowackiego, która chwając się, że ogłosiła prawa człowieka, w rzeczywistości dba wyłącznie o prawa Francuza. Dlatego poeta często dowodzi niższości tego dumnego i wstrętnego mu narodu względem „anielstwa ducha polskiego”³².

²⁸ J. Słowacki, *Paryż*, s. 53. F. Ziejka pisze o wymiarze eschatologicznym wiersza Słowackiego, powołując się, między innymi, na dokonującą się w utworze przemianę Sekwany w Styks, rzekę umarłych; zob. *La Babylone moderne...*

²⁹ J. Kleiner, *op.cit.*, t. I, s. 157.

³⁰ *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, list do George Sand z 1846, s. 294–295.

³¹ Zob. J. Słowacki, *Raptularz*, s. 203, 204; *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, list do Ludwika Norwida z 7 grudnia 1848, s. 287.

³² Zob. J. Słowacki, *Dziennik z lat 1847–1849*, w: *Pisma prozą*, cz. I, notatka z 13 marca 1848, D, t. XI, s. 285; *List pierwszy do Ks. Adama Czartoryskiego*, w: *Pisma prozą*, cz. II, D, t. XII, s. 301; *Raptularz*, s. 203; *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, list do Józefa Komierowskiego z 30 września 1848, s. 328; *Listy do matki*, list z 20 października 1831, s. 31.

Nerval: orfickie zstąpienie w otchłanie

Paryż Nerval, nawet w dziełach, w których poeta nadaje mu cechy infernalne, nie jest miastem przeklętym, znienawidzonym, jak ma to miejsce w utworach Słowackiego. Podczas gdy polski romantyk przyjmuje postawę zewnętrznego obserwatora, zawsze obcego przybysza, Nerval identyfikuje się ze swoim miastem. Jest paryżaninem i tym mianem określa swoich zautobiografizowanych bohaterów. Zjawisko to zaobserwować można nawet w *Sylwii* – nostalgicznej opowieści o czarującym kraju lat dziecińczych, której akcja nie toczy się w stolicy, ale w okolicach Valois³³. Wydarzeniem inicjującym opowiadanie jest wyjazd bohatera z Paryża po obejrzeniu jednego ze spektakli operowych z udziałem uwielbianej aktorki. Jest to historia niemożności ucieczki od miasta – realizacji marzenia o powrocie do natury i prostoty, którego symbolem byłoby małżeństwo z Sylwią. Mimo wysiłków czynionych przez bohatera, by stać się jednym z członków pierwotnej wspólnoty wiejskiej, mimo uczestnictwa w jej życiu, zabawach, tradycjach, pozostaje on poza jej obrębem i zawsze nazywany jest „małym paryżaninem”³⁴. W efekcie traci możliwość realnego szczęścia poza miastem i powraca w zamknięty krąg uczuć do chimerycznej aktorki, od których pragnął się wyzwolić.

Inne dzieła Nerval, jak *Promenades et souvenirs* zawierają opisy miasta i jego okolic, których urok uwodzi narratora³⁵. Wiele jest również tekstów, stanowiących pochwałę hulaszczego życia paryskiej bohemy, w którym pisarz sam czynnie uczestniczył³⁶. Większość utworów tego romantyka opiera się na jego własnych doświadczeniach zdobytych podczas licznych wędrówek. Jak wykazuje Antonia Fonyi, błądzenie określa postawę Nerval wobec świata, jest projekcją w prze-

³³ Zob. G. de Nerval, *Sylwia*, w: *Córki ognia*, przeł. J. Guze, Kraków 1993.

³⁴ Tę przynależność bohatera *Sylwii* do Paryża, jego obcość, dystans wobec wydarzeń w Valois, w których uczestniczy, zauważa B. Sosień, która pisze o nim: *Dans le souvenir, il n'est plus un enfant du pays, mais un jeune homme, venu pour la fête de Paris, un étranger, un spectateur plutôt qu'un acteur. Une lecture de „Sylvie” de Nerval ou comment vivre en dehors du théâtre*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1987, z. 67, s. 57.

³⁵ G. de Nerval, *Promenades et souvenirs*, w: *Œuvres*, red. A. Béguin i J. Richer, Paris 1974, t. I.

³⁶ Zob. G. de Nerval, *Petits châteaux de Bohême* oraz *Mémoires d'un Parisien*, Œ, t. I.

strzeń jego wewnętrznej konfuzji. W jego opowiadaniach autobiograficznych wyraźnie wyróżniają się dwa obszary: prowincja, kraj dzieciństwa – Île-de-France i stolica, gdzie staje się dorosłym – Paryż. Przy tym, jak dowodzi Fonyi, podział na centrum i prowincję, pomiędzy którymi narrator stale oscyluje, jest transponowany na inne krainy opisywane przez poetę – Włochy, Wschód, Niemcy³⁷.

Infernalny Paryż Nerval – miasto mrocznych zaułków eksplorowanych podczas *Nocy październikowych* (*Les nuits d'octobre*) jest inny od piekielnego Paryża Słowackiego³⁸. Efektem przyjęcia różnych w stosunku do miasta postaw jest przyjęcie odmiennych kulturowych punktów odniesienia. Słowacki odwołuje się bowiem do piekła biblijnego, Nerval nawiązuje do *Boskiej Komedii*. Jego zstąpienie w otchłanie jest rodzajem orfejskiej inicjacji w mroczne tajemnice, dostępne tylko wybrańcom, którzy odważyli się stawić czoło niebezpieczeństwu nocnej wędrówki. Paryż oglądany oczyma narratora *Nocy październikowych* nie jest „Nową Sodomą”, siedliskiem moralnego zepsucia, ale raczej siedzibą tajemnic innego życia, miejscem cierpienia dusz zbłąkanych, ludzi zepchniętych na margines społeczny³⁹. Jego mieszkańcy to przyzwroici robotnicy, biedne, pijane diabły, nieszczęśliwcy pozbawieni schronienia. Stąd odwiedzane miejsca nazywane są zamiennie piekłem,

³⁷ Zob. A. Fonyi, *Nerval: territoires de sa folie de la sociocritique à la psychanalyse*, „Littérature” 1982, nr 48, s. 37–44.

³⁸ G. de Nerval, *Les nuits d'octobre*, CE, t. I. Polskie tłumaczenie: *Noce październikowe. Paryż, Pantin i Meaux*, przeł. T. Swoboda, „Literatura na Świecie” 2008, nr 3–4. O literackich odniesieniach utworu ukazanego jako utwór metaliteracki (o Orfeuszu, Dantem, Diderocie, Sue, La Bruyèrze) pisze w tym samym – Nervalowskim numerze „Literatury na Świecie” T. Swoboda; zob. *Noce wrześnie*. Miejscem Paryża w dziele Nerval'a zajmuje się B. Sosień, która przedstawia ewolucję Nervalowskiego ujęcia Paryża od prezentacji obiektywnej, poddanej opracowaniu realistycznemu w *Les nuits d'octobre* po dyskurs oniryczny i mistyczny w *Aurelii*, gdzie miasto ulega odrealnieniu i uświęceniu, stając się nową Jerozolimą; zob. *L'enfer, la folie et la fin du monde. A Paris: des Nuits d'Octobres à Aurelia de Gérard de Nerval*, w: *Paris en France et ailleurs, jadis et aujourd'hui*, red. R. Siwek, Kraków 2000, s. 115–119; a także eadem, *L'homme romantique et l'espace: sous le signe d'Icare (Gautier et Nerval)*, Kraków 2004, cz. II.

³⁹ Podobne spojrzenie na Paryż i identyczny schemat nocnej wędrówki w głąb miasta można odnaleźć w *Nocach paryskich* Restifa de la Bretonne (w polskim tłumaczeniu J. Sell, Kraków 1981). Zbieżność ta nie jest przypadkowa. Postać Restifa fascynowała Nerval'a, który poświęcił mu obszerną część cyklu *Les Illuminés*, zob. G. de Nerval, *Zwierzienia Mikołaja Restifa*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1970.

bądź czyśćcem⁴⁰. Różnica, która dla Słowackiego byłaby podstawowa, tutaj nie jest istotna. Bruno Tritsmans zauważa, że w utworze tym „piekło” i „niebo” tracą swą wartość religijną, są jedynie sformułowaniami określającymi stan cierpienia lub szczęścia⁴¹.

Z trzech nocy przedstawionych w opowiadaniu pierwsza spędzona jest w Paryżu i to właśnie do niej odnoszą się wszelkie infernalne porównania. Nervalowski bohater jak Dante przywiedziony zostaje do czeluści paryskiego piekła nieświadomie: na bulwarze Montmartre spotyka znajomego wagabundę i tocząc z nim filozoficzną dysputę, zapomina o odjeździe dyliżansu. Ma też swojego przewodnika – znawcę tego mrocznego życia, często nieprzytomnie błędzącego po ulicach miasta. Jean Richer i Albert Béguin za jego prototyp uznają przyjaciela Nerval, malarza-poetę Augusta de Châtillon, inni krytycy skłonni są widzieć w nim sobowtóra narratora, gdyż tryb życia obu przyjaciół jest bardzo podobny⁴². Wergiliusz zjawia się Dantemu na świetlistej górze, przewodnik *Nocy październikowych* właśnie schodzi ze wzgórza Montmartre'u, gdy spotyka go bohater. Jest to człowiek obeznany z życiem złodziei, wagabundów, kloszardów, handlarzy i robotników.

Zwiedzane kolejno przez parę nocnych wędrowców koła piekielne czy czyścicowe nie są uporządkowane i wyraźnie od siebie oddzielone. Nerval wskazuje na ich zawichość, nachodzenie na siebie: *A teraz zanurzymy się jeszcze głębiej w zagniatwane kręgi paryskiego piekła*⁴³. Zanurzyć się głębiej w infernalne otchłanie nie oznacza tu postępować

⁴⁰ B. Tritsmans ową zmiennosć traktuje jako dowód na to, iż pojęcia te nie odnoszą się do konkretnych realiów kulturowych, ale użyte są w sensie figuratywnym (oznaczenia biedy, cierpienia fizycznego...), *La descente en enfer dans Les nuits d'octobre de Gérard de Nerval. Les avatars d'un intertexte*, „Nineteenth-Century French Studies” 1983, vol. 11, nr 3–4, s. 225. J. Richer odnosi połączenie tych dwu określeń w *Les nuits d'octobre* do zauważonej przez Nerval relacji strukturalnej między V pieśnią *Piekła* i V pieśnią *Czyśćca* Dantego; zob. *Nerval. Expérience et Création*, Paris 1970, s. 402.

⁴¹ Zob. B. Tritsmans, *op.cit.*, s. 221.

⁴² Por. G. de Nerval, *Notes et variantes, Les nuits d'octobre*, CE, t. I, s. 1255, ad. p. 80. Zob. także B. Tritsmans, *op.cit.*, ss. 217 i 228 oraz P. Citron, *op.cit.*, t. II, rozdz. XXV, s. 327. Warto zauważyć, że podobny problem mają krytycy z ustaleniem prawdziwości, bądź fikcyjności Du Hameauneufa – towarzysza nocnych wędrówek Restifa de la Bretonne.

⁴³ G. de Nerval, *Noce październikowe*, s. 226. Tę różnicę w stosunku do kręgów Danteskich zauważa B. Tritsmans, *op.cit.*, s. 221–222. B. Sosień pisze o przypadkowości, niekoherencji wędrówki po kolistym piekle, którego centralnym punktem są Hale; zob. *L'enfer, la folie...*

według ściśle określonego porządku, ale zobaczyć i poznać więcej, śledząc wydarzenia, które los zechce postawić na drodze śmiałków. Owo zagłębianie się wskazuje zarazem na kierunek ich włóczęgi: od przedmieścia w kierunku serca miasta, od Montmartre'u do Palais Royal i Hal.

Jednocześnie stopniowo zmienia się postawa bohaterów: z biernych obserwatorów stają się oni aktywnymi uczestnikami życia paryskiej nocy. Ich początkowe przygody ograniczają się do podziwiania kawiarnianych spektakli. Najpierw włączają się w tłum widzów przedstawienia Dzikusa w *Kawiarni Ślepców*, następnie zostają wpuszczeni na zabawę zgromadzenia rzemieślników. Mają tu okazję wysłuchać pieśni młodego czeladnika i dziewczyny, której naturalny, nieskażony frazowaniem głos, zachwyca narratora, porównującego śpiewaczkę do Dantejskiego anioła rozświetlającego piekielne czeluście. Kolejnym miejscem postoju przyjaciół jest gospoda na dziedzińcu Saint-Honoré i wówczas przestają być wyłącznie widzami. Uczestnicząc w posiłku paryżan, których rozmowie się przysłuchują, zaczynają się z nimi identyfikować. Noc kończy się dyskusjami z kupcami na Halach i pijaństwem w towarzystwie bywalców kabaretu Paula Niqueta, a więc pełnym udziałem w nocnych zajęciach mieszkańców stolicy.

Inicjacja w paryskie piekło dokonuje się przez asymilację jego tajemnic. Na ten inicjacyjny charakter tej przygody wskazują nie tylko liczne nawiązania do Dantego (nawet dosłowne cytaty, którymi posługuje się przewodnik, by zachęcić bohatera do dalszej wędrówki), ale także charakter wydarzeń (na przykład uczestnictwo w zamkniętym, zobowiązującym do rytualnych – inicjacyjnych zachowań, spotkaniu bractwa kompanionów). Zdegradowane, pozbawione samoświadomości i wzniosłości piekło Paryża nie stanowi już kary za grzechy, ale jest narzucone ludziom bez ich winy, w końcu – tworzone przez nich samych.

Ważnym aspektem *Nocy październikowych* jest ich aspekt humorystyczny. Jak wykazuje Bruno Tritsmans, efekt komizmu uzyskiwany jest dzięki zabiegowi przekroczenia, a nawet negacji kodu kulturowego. Zstąpienie do piekieł funkcjonuje w tekście przede wszystkim jako dyskurs, narzuca pewien porządek chaotycznym przygodom bohatera. Proza paryskich nocy przeciwstawia się patetyzmowi scen Dantejskich. I właśnie to zderzenie opisywanej rzeczywistości z jego kulturową,

często mityczną referencją rodzi efekt ironiczny – Nervalowskie noce stają się parodią zejścia do piekieł prezentowanego przez tradycję⁴⁴. Jednakże opowiadania te nie są satyryczne. Degradacja przedstawionych tu postaci infernalnych nie jest dla bohatera przedmiotem drwin, ale głębokiego smutku. Piekło Paryża jest straszniejsze niż Dantejskie, bo nieświadome swej infernalności:

*A teraz chodźcie wokół nas, pary roześmiane i płaczące... „widma krwawiące jeszcze miłości raną”! Wasze kłębowiska giną z wolna we mgle... Obok nas przechodzą może P i a czy F r a n c e s c a ... Cudzołóstwo, zbrodnia i słabość potrącają się bezwiednie w tych kłamliwych cieniach*⁴⁵.

Heroiny miłosnych historii z *Piekła* i *Czyśćca* Dantego są tu przywołane w odniesieniu do nieszczęśliwego kochanka spotkanego na dziedzińcu Saint-Honoré. Oto człowiek znajdujący się we wzniosłej sytuacji bohatera romantycznego – zdradzony i opuszczony, wbrew wszystkiemu trwający przy swoim uczuciu, cierpiący ponad ludzką miarę – aż do zatracenia. Konkretnie – miejskie okoliczności sprawiają jednak, że przedstawiona scena traci cały patetyzm. Wszystko, co z niego pozostaje, przybiera formy karykaturalne – kochanek romantyczny to paryski łajdaczyna, umiłowana – latawica, wyraz romantycznego cierpienia – pijaństwo. Narrator jednak rysuje ten obraz bez cienia uśmiechu. Wręcz przeciwnie, spotkanie to wstrząsa bohaterem do tego stopnia, że chce zaniechać dalszej wędrówki. Niezaprzeczalna głębia uczucia, najprawdziwsza miłość wyrażona językiem rozpusty, wydaje mu się czymś ogromnie smutnym. On sam wpisuje się w schemat gorzkiej parodii: ten, który uważa się za pisarza wypełniającego swą epistemologiczną misję, jawi się jako karykatura Dantego. Albowiem jego zawroty głowy mają swe źródło raczej w nadmiernej ilości wypitego alkoholu, niż w treściach zaświatowych rewelacji.

Piekło znika wraz z pierwszym promieniem światła przenikającym przez szybę, światło zastępuje ciemność. Wówczas przeżyte doświadczenia stają się *czczym fantomem tej nocy*. Zdaniem Tritsmansa sformułowanie to, stanowiące podwójną aktualizację pustki, świadczy o porażce Nervalowskiego zejścia do piekieł, potwierdza skrywaną pod maską ironii nieobecność świata wartości, który pozwoliłby na waloryzację

⁴⁴ Zob. B. Tritsmans, *op.cit.*, s. 217–220, 224.

⁴⁵ G. de Nerval, *Noce październikowe*, s. 231.

jego doświadczenia⁴⁶. Sądzę, że niematerialność tego typu przygody mieści się w tradycji, podobnie jak zniknięcie demonów z nadejściem świtu, nie można więc uznać określenia *vain fantôme* za jednoznaczne świadectwo klęski bohatera *Nocy październikowych*. Jean-Pierre Richard ukazuje porażkę Nervalowskiego herosa z innego punktu widzenia. Jest on bowiem, według krytyka, tragicznie uwikłany w pułapki wielkiego labiryntu i, jak bohater Kafki, wie z góry, że jest skazany. Richard podkreśla demoniczny charakter paryskiej nocy będącej częścią wielkiego labiryntu, nazywa ją niebezpieczną i złowieszczą⁴⁷.

Należy również pamiętać, że cel, jaki bohater-narrator sobie wyznaczył, był dwojaki. Ten pierwszy, którego nie udało mu się osiągnąć ze względu na aresztowanie, stanowił wyłącznie pretekst dla drugiego, ważniejszego, sprecyzowanego przez niego samego. Jest to cel poznawczy i mimetyczny – misją pisarza jest dagerotypowanie prawdy. Nie należy do niego przekształcanie rzeczywistości, nawet gdy jest ona bardzo bolesna, ale jej obserwacja, poznanie i opis. I to zadanie zostaje w pewnym sensie wypełnione, nawet jeśli bohater przyznaje, że nie dotarł do dna tych piekieł, nie poznał najgłębszych jego otchłani. Piszę „w pewnym sensie”, by podkreślić, że kwestii realizmu *Nocy październikowych* nie można – jak słusznie podkreśla Tomasz Swoboda – rozstrzygnąć w sposób jednoznaczny, miesza się on bowiem z poetyką snu⁴⁸.

Ulica jest miejscem akcji *Aurelii*, której bohater znajduje się w ciągłym ruchu. „Marsz” i „miasto” są – jak zauważa Raymond Jean – czyn-

⁴⁶ Zob. B. Tritsmans, *op.cit.*, s. 227.

⁴⁷ J.P. Richard, *Poezja i głębia*, Gdańsk 2008, przeł. T. Swoboda, rozdz. *Magiczna geografia Nerval*, zwł. s. 20. P. Citron polemizuje z Richardem, twierdząc, że piekło *Les nuits d'octobre* jest „piekłem fałszywym” i pełni funkcję jedynie dekoru mitycznego, a odwołania do Dantego mają charakter ironiczny. Paryż jest według badacza gwarantem realności w dziele Nerval, który rzeczywistości miejskiej przeciwstawia własną mistyczną, wewnętrzną fantastykę; *op.cit.*, t. II, rozdz. XXV. Rola ironii w *Les nuits d'octobre*, o której pisze Citron, jest niepodważalna, jednakże nie można zgodzić się z badaczem, iż Paryż nie ma swego miejsca w wewnętrznej fantastyce Nerval. Wewnętrzne życie bohatera *Aurelii* nie daje się wyeliminować, przenika to, co zewnętrzne. Można wobec tego stwierdzić, że mistyczna rzeczywistość romantyka powstaje ze zderzenia realiów Paryża z rzeczywistością jego wewnętrznego świata. Zob. także B. Sosień, *L'enfer, la folie...*

⁴⁸ Zob. T. Swoboda, *op.cit.*, s. 261–265. Na temat Nervalowskiego „dagerotypowania” zob. R. Chambers, *Gérard de Nerval et la poétique de voyage*, Paris 1969, rozdz. 9, s. 307–342. O subiektywizacji przestrzeni w *Nocach* Nerval ujętych jako forma felietonowa i szczególnym realizmie tego poety zob. K. Sterle, *op.cit.*, rozdz. 6, s. 386–406.

nikami organizującymi opowiadanie, także na planie onirycznym⁴⁹. Konstrukcja tego dzieła oparta jest na zasadzie przenikania się jawy i snu, świata realnego i wewnętrznej rzeczywistości szalonego herosa. Nerval sam tak opisuje ten fenomen:

Tu rozpoczyna się dla mnie to, co nazwę rozprzestrzenianiem się snu w życiu realnym. Odtąd wszystko nabiera chwilami dwoistego wyglądu, a jednocześnie rozumowaniu nie brak nigdy logiki i pamięć nie traci najmniejszego szczegółu z wydarzeń⁵⁰.

Paryż wpisuje się w ten paradygmat, posiada więc, konsekwentnie, znaczenie podwójne. Na konkretne, szczegółowo określone i nazwane miejsca, place, budowle i ulice stolicy nakłada się przestrzeń indywidualnej, duchowej inicjacji. Każdy szczegół widziany przez bohatera nabiera dodatkowego sensu, staje się czymś innym, niż jest. Skrzyżowanie ulic, na którym zatrzymuje się opętany ideą połączenia się ze swą gwiazdą heros, jawi mu się jako pustynne wzgórze – miejsce walki potężnych duchów. W robotniku niosącym na ramieniu dziecko dostrzega świętego Krzysztofa z Chrystusem i znak swego potępienia. Zagraża drogę posłańcowi zdążającemu do szynku, bo ten wydaje mu się księciem Burgundii, zwierzęta w Ogrodzie Botanicznym przywodzą mu na myśl prehistoryczne potwory, a deszcz przekształca się dla niego w początek prawdziwego, prowadzącego do zagłady potopu.

Logika, o której Nerval pisze w cytowanym powyżej fragmencie, polega na tym, że na przypadkowe, niepowiązane ze sobą, chaotyczne wydarzenia narrator narzuca własny, wewnętrzny porządek⁵¹. To, co dzieje się na paryskiej ulicy, stanowi kontynuację jego duchowej historii, współtworzy ją. Zdarzenia zewnętrzne zmieniają układ wewnętrznego świata szaleńca. Liczba przypadkowo dostrzeżonego numeru domu, zgadzająca się z jego wiekiem, w połączeniu z widokiem bladej kobiety o rysach Aurelii, jest zaszyfrowaną informacją – zapowiada śmierć jednego z kochanków. Za złą wróżbę zostaje uznany również ptak, dojrzany w jednym z okien paryskich oraz zamknięta brama Montmartre'u.

⁴⁹ Zob. R. Jean, *La „scène” d'Aurélia*, „Europe” 1972, vol. 50, nr 516, s. 38–40.

⁵⁰ G. de Nerval, *Aurélia*, w: *Córki ognia*, s. 54.

⁵¹ S.D. Carpenter uważa, że peregrynacja narratora przez Paryż w 4 rozdziale *Aurelii* koresponduje z nieporządkiem jego umysłu, czego dowodzi mieszanie i zmiana znaczeń oraz dowolne łączenie wydarzeń, zob. *Figures of interpretation in Nerval's Aurélia*, „Nineteenth-Century French Studies” 1988–1989, vol. 17, nr 1–2, s. 157.

Jednakże wszechobecne korespondencje są wielokierunkowe. Duchowa porażka jednostki zmienia sposób widzenia i przedstawienia Paryża, który staje się miejscem apokalipsy. Oto nad Tuilleries pojawia się czarne słońce, liczne księżycy mkną po niebie nad Luwrem, zbliża się koniec świata. Jednak działania bohatera mogą, w jego przekonaniu, zmienić bieg historii, przeznaczenie. Obrączka wrzucona przez niego w wody Sekwany ocala miasto i świat od zagłady. Podobną siłę oddziaływania mają również jego doświadczenia duchowe. Osobiste zbawienie, odnalezienie przez niego wewnętrznego spokoju, spotkanie z bóstwem, jest równoznaczne z przywróceniem pierwotnej harmonii wszechświatowi. Nakładanie się subiektywnej, wewnętrznej rzeczywistości na paryskie realia buduje doznania bohatera w ostatnim zdaniu *Aurelii* określone mianem „zstąpienia do piekieł”:

*Czuję się jednak szczęśliwy, że pewne doświadczenia zostały mi dane i porównuję cykl moich prób do tego, co starożytni nazywali zejściem do piekieł*⁵².

Scott D. Carpenter zauważa, że celem jednej z wędrówek bohatera są Pola Elizejskie, co stanowić może zarówno nawiązanie do zstąpienia do otchłani herosa Wergiliusza, jak i do mitu Orfeusza. Szaleniec chce popełnić samobójstwo na placu Zgody, od którego Champs Élysées prowadzą do Łuku Triumfalnego – Łuku Gwiazdy. Według krytyka fakt ten jest wyrazem przekonania bohatera, że śmierć jest jedyną drogą do osiągnięcia gwiazdy, jaką stała się dla niego Aurelia⁵³.

Paryż wyłaniający się z kart opowiadania jest, tak jak w *Nocach październikowych*, nazwanych przez Jeana Richera humorystycznym wprowadzeniem do piekieł *Aurelii*, miejscem inicjacji, punktem wyjścia podróży do głębi własnej jaźni. Charakterystyczne, iż w obydwu utworach kierunek paryskich spacerów jest ten sam: ich trasa przebiega od północnych obrzeży miasta do jego centrum. Zagłębianie się w Paryż ma więc charakter dosłowny i symboliczny. Konkretnie miejsca miasta stanowią ukryte bramy do świata marzeń. Jednocześnie wędrówki wewnętrzne pozwalają spojrzeć na stolicę innymi oczyma, zobaczyć odmienne jej oblicze, a więc Paryż, w ramach reakcji zwrotnej, staje się przedmiotem poznania. Dla Nerval'a jest piekłem, bo kryje mroczne,

⁵² G. de Nerval, *Aurelia*, s. 100.

⁵³ Zob. S.D. Carpenter, *op.cit.*

niedostępne ziemskim zmysłom tajemnice; jego inferalność nie ma, jak dla Słowackiego, charakteru religijnego czy aksjologicznego.

Nowa Jerozolima

Hugo: mifosna wiara

Paryż Wiktora Hugo jest gloryfikowany zarówno ze względu na uczuciowy stosunek poety do niego, jak i z punktu widzenia ideologicznego. Jest to dla romantyka stolica umiłowana w swym konkretnym istnieniu, budynkach, mieszkańcach, zwyczajach, jak również jako wielki symbol przyszłości. Stosunek Hugo do Paryża oscyluje między współczuciem, przyjacielską pobłażliwością i religijnym uwielbieniem. Jego szczególne zaangażowanie w sprawę tego miasta jest wyraźne w całej twórczości, choć miłość do Paryża ujawnia się z całą swą mocą dopiero w oddaleniu od niego, na wygnaniu⁵⁴. Tak o nim pisze sam poeta:

*Il faut l'aimer, il faut la vouloir, il faut la subir, cette ville frivole, légère, chantante, dansante, fardée, fleurie, redoutable, qui, nous l'avons dit, à qui la prend donne la puissance [...]*⁵⁵

Miasto jest w twórczości Hugo nie tylko tłem wydarzeń, jest też ich bohaterem. Poszczególne rozdziały powieści, całe poematy poświęcone są Paryżowi, jego mieszkańcom i budowlom⁵⁶. Ma on swoją przeszłość

⁵⁴ P. Citron wykazuje, że stosunek Hugo do Paryża ewoluował. Wcześniejsze utwory romantyka – ody poświęcone Łukowi Triumfalnemu i kolumnie Vendôme (1823 i 1827) – charakteryzuje brak precyzji w opisie, pełen obawy dystans wobec miasta – giganta. Ów lęk świadczy jednak, według krytyka, o przekonaniu Hugo o poetyckim potencjale Paryża; zob. *op.cit.*, t. I, rozdz. VII. Osobny rozdział badacz poświęca późniejszej twórczości romantyka i jego roli w kształtowaniu się mitu Paryża (t. II, rozdz. XXIV).

⁵⁵ *Trzeba je kochać, trzeba go chcieć, trzeba go doznawać, tego miasta frywolnego, lekkiego, śpiewającego, tańczącego, uszmiokowanego, ukwieconego, groźnego, które, jak powiedzieliśmy, temu, kto je bierze w posiadanie, daje moc [...]*. V. Hugo, *Paris*, w: *Paris*, Paris 1890, s. 52.

⁵⁶ Dotyczy to całości dzieła romantyka, od *Katedry Marii Panny w Paryżu* z 1831 roku i *A L'Arc de Triomphe* z 1837 po *L'Année terrible* z 1872. Wszystkie te teksty traktuję jako romantyczne, gdyż, jak pisze J. Iwaszkiewicz: *Jasnym jest oczywiście, że programowy romantyk pozostawił na całym sposobie myślenia Wiktora Hugo, a zwłaszcza na jego sposobie pisania głębokie ślady*. Wiktor Hugo, w: *Cztery szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 28.

i teraźniejszość, własny sposób bycia i idee, potrafi bawić się i szydzić, rozwija się, ewoluuje, posiada określony cel, do którego dąży, przeznaczenie, które wypełnia. Hugo nie idealizuje ani teraźniejszego Paryża, ani jego przeszłości, widzi jego ciemne strony. Usprawiedliwia je jednak, uzasadniając ideologicznie ich konieczność. Są one niezbędne dla misji, z którą wiąże się wizja nowego świata i jego przyszłej metropolii. Dopiero ten przyszły Paryż stanie się doskonały, święty, niebiański⁵⁷.

Wyglądowi współczesnej poecie stolicy można wiele zarzucić, czego dowodzi wiele opisów, zwłaszcza powieściowych. Już w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* Hugo z przykrością stwierdza niekorzystne zmiany architektoniczne, niszczące zabytki i szpecące miasto, którego ulice są ponadto zaniedbane i błotniste⁵⁸. Jednakże, jak wykazuje Jean-Bertrand Barrère, już w tym utworze realizm opisów jest przetworzony przez wyobraźnię poetycką romantyka. Powieść miała być pierwotnie wiernym obrazem na nowo odkrytego Paryża średniowiecznego, lecz autor stopniowo zmienia perspektywę oglądu miasta, przenosząc nacisk z archeologii na malowniczość. Ów ruch liryczny rozpoczyna się od spojrzenia na stolicę z lotu ptaka i opisu przypominającego technikę impresjonistyczną. W efekcie na realne miasto nakłada się fantastyczny Paryż Hugo – wspomnienia, obserwacje, wyobrażenia współtworząc jedno dzieło⁵⁹. Krytyk pisze również o dotyczącej miast rewelacji, której Hugo miał dostąpić w Brukseli, skąd wyniósł przekonanie, iż to, co fantastyczne, może mieć swą siedzibę w miejskich murach, w kamieniu. Odtąd poszukiwał ducha danego stylu, elementu architektonicznego, stąd też jego fascynacje rokokiem w miastach Belgii, Nie-

⁵⁷ P. Citron stwierdza, że są dwa Paryże Hugo: pierwszy – ciemny, konkretny, akcydentalny, materialny, daleki od ideału; drugi – świetlisty, wieczny, idealny Paryż przyszłości. Dopiero w późnych utworach romantyka dwa oblicza miasta łączą się w syntetyczną całość, materialnie pogrążoną w cieniu, a duchowo skąpaną w świetle, której symbol stanowi paryski ulicznik z *Nędzników*. Zob. *op.cit.*, t. II, rozdz. XXIV. Mnie interesować będzie tutaj wyłącznie jeden – związany z sakralizacją miasta – aspekt Hugoliańskiego mitu Paryża.

⁵⁸ Zob. W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1976, *Przypis autora do wydania z roku 1832*, s. 7–11, oraz rozdz. 2, s. 139–167.

⁵⁹ J.-B. Barrère, *La fantaisie de Victor Hugo*, Paris 1973, t. I, cz. I, 2 section, rozdz. *Épilogue et tournant de 1830 (1830–1833)*. Barrère stwierdza, że poeta zazwyczaj ulega czarowi legend, który uaktywnia jego wyobraźnię twórczą, ale nie zapomina nigdy o rzeczywistości. Tak powstają utwory, w których to, co realne dopełnione jest iluzją (cz. II, 1 section, rozdz. *Le climat de légendes*).

miec, Austrii i Szwajcarii⁶⁰. Sądzę, iż należy uznać, że rewelacja ta miała swe źródło w uwielbieniu poety dla Paryża, o którego duchu pisał jeszcze przed swym pobytem w Brukseli: *Stos kamieni i błota! Być może. Ale przede wszystkim – duch*⁶¹.

Już we wczesnych utworach romantyka, przede wszystkim w *L'Arc de Triomphe*, zarysowuje się tendencja do apoteozowania stolicy. Poemat ten stanowi wizję osieroconego przez Paryż świata. Ten sam, co w *Paryżu* Słowackiego, temat przyszłej śmierci miasta zostaje tu zrealizowany w skrajnie odmienny sposób. W polskim wierszu zagłada francuskiej stolicy jest karą i znakiem hańby, w odzie Hugo zniszczony Paryż zachowuje godność płynącą z duchowej mocy. Bowiem według mesjanistycznej logiki miasto to musi zginąć, poświęcić się dla dobra całej ludzkości. Ale nie zniknie bez śladu – pozostawi po sobie trzy pomniki. Pierwszym będzie, od dawna przez Hugo ukochana, katedra Notre-Dame – symbol wiary, drugim – kolumna Napoleona na placu Vendôme – znak chwały, trzecim – tytułowy Łuk Triumfalny. Czas, który upłynie do tego momentu, naznaczy wszystkie te budynki, sprawiając, że staną się bezcenną księgą historii⁶². Owe trzy monumenty pogrążone we mgle mają trwać w ciągłej wzajemnej korespondencji aż do dnia, w którym przebudzą się wyrzeźbieni na nich bohaterowie. Uwieńczeniem będzie ucieszenie się odgłosów wojny, wszechogarniający pokój i hymn na chwałę Boga. Łuk Triumfalny – dawniej symbol wojenny, teraz nabierze charakteru religijnego. Tak dokona się sakralizacja pozostałości po świętym Paryżu.

Nędzników można czytać jako świadectwo nasilenia uczuć Hugo wobec „rodzinnego miasta jego ducha” w sytuacji wygnania – przymusowej rozłąki z Paryżem⁶³. Tytuł jednego z rozdziałów powieści: *Ecce*

⁶⁰ *Ibidem*, cz. II, 1 section, rozdz. *La Fantaisie des Rues et des Bois: formation des motifs*.

⁶¹ W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, s. 226.

⁶² Przedstawienie ruiny jako budynku ulepszanego przez czas, wzbogaconego o walory estetyczno-emocjonalne mieściło się, o czym pisze G. Królikiewicz w cytowanej książce (cz. III), w nurcie romantycznej estetyki malowniczości (zwłaszcza angielskiej).

⁶³ Por. np.: *Autor nie potrzebuje chyba zapewniać, że kocha Paryż. Paryż jest rodzinnym miastem jego ducha*. W. Hugo, *Nędznicy*, przeł. K. Byczewska, Warszawa 1986, t. II, s. 58. K. Stierle pisze o obu powieściach Hugo: *Katedrze* jako romantycznej fantasmagorii mitu miasta ustanawiającej Notre Dame wyobraźniowym centrum miasta i o *Nędznikach* jako alegoryzacji stolicy, gdzie głos narratora staje się głosem Paryża; zob. *op.cit.*, cz. II, rozdz. 2, s. 293–302, rozdz. 4, s. 321–340. Osobno pisze na temat mitu Paryża

Paris, ecce homo, stanowi kolejną zapowiedź mesjanistycznego ujęcia stolicy, określonej mianem „świętej ziemi ojczystej”. Miasto-bohater przedstawione jest tu jako synteza człowieczeństwa, zawiera w sobie wszystko, co dotychczas osiągnęła ludzkość, a więc nie tylko to, co piękne i dobre, ale także okrucieństwo i zło:

*Paryż – to synonim Kosmosu. Paryż – to Ateny, Rzym, Sybaris, Jeruzalem, Pantin. Wszystkie cywilizacje znajdują się tam w skrócie, całe barbarzyństwo również. Paryż byłby niezadowolony, gdyby nie miał gilotyny*⁶⁴.

Dlatego właśnie Paryż może się stać wyznacznikiem losów ludzkości. Jego przyszłość jest przyszłością człowieka podnoszącego się ze swoich błędów, udoskonalonego. Znaczenie miasta dla Hugo trafnie określa Pierre Albouy, pisząc, że Paryż jest dla poety-myśliciela zagadką losu ludzkiego⁶⁵. Ta przyszła funkcja nadaje metropolii symboliczne znaczenie już teraz.

W roku 1867 Hugo napisał obszerny, stanowiący osobną książkę, wstęp do przewodnika po Paryżu, wydanego z okazji Wystawy Światowej⁶⁶. W jego poszczególnych rozdziałach poeta mówi o przyszłości i przeszłości stolicy, a następnie, w tym kontekście, dowodzi jej przewagi nad innymi miastami i określa jej funkcje, kończąc wielką deklaracją pokoju. Jest to utwór przedstawiający Paryż we wszystkich możliwych aspektach i sumujący koncepcje Hugo dotyczące tego miasta rozsiane w wielu jego dziełach⁶⁷. Część poświęcona historii daleka jest od apoteozy. Poeta dowodzi dziejowej zmienności roli stolicy, w której każdy wiek, każdy władca widział coś innego. Tak więc była ona kolejno: wiejską willą, szkołą, pałacem rodzinnym, portem, fortecą, kaplicą, biblioteką, szubienicą, drukarnią, kabaretem, akademią, lożą spra-

– miasta absolutnego w liryce Hugo łączącego obrazy zniszczenia Babilonu z uświęcającą wzniosłością (rozdz. 6, s. 363–380).

⁶⁴ *Ibidem*, t. II, s. 224.

⁶⁵ Zob. P. Albouy, *Notes et variantes*, w: V. Hugo, *Œuvres poétiques*, t. I, s. 1486–1487.

⁶⁶ O *Paryżu* Hugo, zawartej w nim wizji profetycznej oraz o innych tekstach romantyka prezentujących świetlaną przyszłość Stanów Zjednoczonych Europy z Paryżem jako nową-ludzką Jerozolimą w centrum pisze D. Chauvin; zob. *Les prophéties politiques de Victor Hugo*, w: *Paris en France et ailleurs...*

⁶⁷ Ch. Prendergast mówi o związku tej wypowiedzi Hugo z postrewolucyjnym republikanizmem wymierzonym w politykę Drugiego Cesarstwa, a także o projekcie Stanów Zjednoczonych Europy z Paryżem – źródłem siły dziejowej – jako stolicą, zob. *op.cit.*, rozdz. *Introduction: Parisian Identities*, s. 7–8.

wiedliwości, wojennym punktem strategicznym. Rządziła się prawami często okrutnymi, innym razem zagadkowymi, czasem zaś – zupełnie pozbawionymi sensu. Hugo wspomina okrucieństwa, egzekucje, bunt, więzienia, szubienice, konfiskaty i wyroki, których pamięć kryją katakumby. To właśnie ta ciemna strona historii jest prawdziwym piekłem Paryża, a więc przeszłość miasta, podobnie jak jego teraźniejszość, nie dowodzi jego przewagi nad resztą świata⁶⁸. Wyższość Paryża Hugo tłumaczy następująco:

*Rome a plus de majesté, Trèves a plus d'ancienneté, Venice a plus de beauté, Naples a plus de grâce, Londres a plus de richesse. Qu'a donc Paris? La révolution. Paris est la ville pivot sur laquelle, à un jour donné, l'histoire a tourné*⁶⁹.

Zburzenie Bastylji stało się symbolem zerwania z przeszłością. Paryż wyzwolił się od ograniczeń, jak od murów, w których usiłowano go zamknąć. „Zły” etap dziejów już się zakończył, miasto zadało mu ostateczny cios w roku 1789. To nie jego zewnętrzna strona jest istotna, ale siła jego ducha – ducha rewolucji.

Nowy Paryż nie ma w sobie już nic infernalnego. Wręcz przeciwnie – niszczy wszystko, co złe. Zastosowanie apostrofy, jaka pojawiła się w wierszu Słowackiego, uznanie Paryża za miasto przekłete, byłoby w przypadku Hugo niemożliwe, gdyż nawet jego ciemny Paryż nie jest nigdy znienawidzony, całkowicie zły, przed czym broni go stale obecna świadomość niebiańskiej przyszłości stolicy. Co więcej, francuski romantyk występuje wprost przeciw tego rodzaju zabiegom, nie tylko poetyckim. Stwierdza bowiem, iż częste określanie miasta mianem Sodomy to wyraz bezpodstawnej nienawiści, a piętnowanie go jest równie bezsensowne, jak oskarżanie słońca⁷⁰.

⁶⁸ Moczną stroną Paryża jest dla poety tyrania mającej tu swoją siedzibę, władzy absolutnej, zaatakowanej przez romantyka wprost w *Napoleonie Małym*. Miastem biblijnym, do którego Hugo odwołuje się, mówiąc o swej stolicy, jest Babilon – symbol władzy despotycznej. Mianem Gomory określa nie Paryż, ale cesarstwo, któremu – w odezwie do Niemców z września 1870 r. – przeciwstawia swoje „miasto miast” (*la ville des villes*).

⁶⁹ Rzym ma więcej majestatu, Trewir – więcej starożytności, Wenecja – więcej piękna, Neapol – więcej wdzięku, Londyn – więcej bogactwa. Cóż ma więc Paryż? Rewolucję. / Paryż jest miastem – osią, wokół której pewnego dnia obróciła się historia. V. Hugo, *Paris*, rozdz. 3 *Suprématie de Paris*, s. 31.

⁷⁰ Por. V. Hugo, *Paris*, rozdz. 4 *Fonction de Paris*, a także *Sur Paris*, rozdz. *Le siège de Paris*, V. Hugo, *L'Année terrible*, w: *Œuvres poétiques*, Paris 1974, t. III, rozdz. *Novembre*, II *Paris diffamé à Berlin*, s. 313–314.

Koncepcja Paryża jako nowej Jerozolimy pełny kształt znajduje w przedmowie do *Paris-Guide. Depuis les temps historiques, il'y a toujours eu sur la terre ce qu'on nomme la ville. Urbs résume orbis*⁷¹ – pisze Hugo, podkreślając odwieczną potrzebę istnienia jednego centralnego punktu, miejsca celebracji, źródła inicjatywy, woli i wolności. Według poety w historii istniały trzy takie uniwersalne miasta: Jerozolima, Ateny i Rzym. Każde z nich czerpało z jednego z trzech promieni składających się na pełnię ideału: z Prawdy, Piękna i Wielkości. Ale miasta te wypełniły już swoje zadanie w procesie ewolucji ludzkości, pozostawiając po sobie wielkie znaki: krzyż, Partenon i cesarstwo. Jednakże nie umarły one całkowicie, ale ich idee: Wolność, Sztuka i Moc opuściły je, by znaleźć miejsce, gdzie mogłyby się zjednoczyć. Miejscem tym jest Paryż – suma trzech wielkich miast, ich wskrzesiciel. Szczególnie ważny dla Hugo jest związek stolicy francuskiej z izraelską. Bowiem Paryż powtórzył mękę Chrystusa: jego wielkim ukrzyżowanym jest LUD, zmartwychwstaniem – stworzenie Praw Człowieka. Dlatego *Paris, lieu de la révélation révolutionnaire, est la Jérusalem humaine*⁷².

Wróciwszy z wygnania, Hugo ogłasza Paryż centrum ludzkości i miastem świętym⁷³. Doświadczenia roku 1870 jeszcze uświęciły miasto w oczach poety, który w poemacie o bohaterskiej obronie stolicy – *L'Année terrible* – pisze: *C'est le passé, la nuit, l'enfer, qu'il décapite*⁷⁴. W sensie etycznym Paryż nie tylko nie jest piekłem, ale walczy przeciw niemu, sytuje się po stronie niebios. Jego światłość brana za ogień piekielny jest czerwienią jutrzeńki⁷⁵. Dzieło to, dedykowane Paryżowi – stolicy ludów, stanowi kulminację mesjanistycznej koncepcji Hugo, jest peanem na cześć bohaterstwa miasta-herosa, wyolbrzymionego i uświęconego przez cierpienie⁷⁶. Nie jest on już zwykłym miejscem na ziemi, ale Francją, Europą, wszechświatem, szczytem rodzaju ludzkie-

⁷¹ *Od czasów historycznych istniało zawsze na ziemi to, co nazywa się miastem. Urbs zawiera orbis. V. Hugo, Paris, rozdz. 3 Suprématie de Paris, s. 41.*

⁷² *Paryż, miejsce objawienia rewolucyjnego, jest ludzką Jerozolimą. Ibidem, s. 43.*

⁷³ *V. Hugo, Actes et paroles. 1870–1871–1872, Paris 1872, cz. Paris, rozdz. I, s. 2.*

⁷⁴ *To właśnie przeszłość, noc, piekło jest tym, czemu obcina on [Paryż – M.S.] głowę. V. Hugo, L'Année terrible, rozdz. Mai, III Paris incendié, s. 399.*

⁷⁵ *Zob. ibidem, rozdz. Juillet, XI De tout ceci..., s. 462–466.*

⁷⁶ *J.-B. Barrère Straszliwy rok interpretuje jako wyraz „nadziei za wszelką cenę” w okresie wewnętrznej walki pisarza ideologicznie rozdartego między dwoma biegunami: Rewolucją i Cywilizacją; zob. Hugo. Człowiek i dzieło, przeł. J. Parvi, Warszawa 1986, s. 312 i 319.*

go, nazywany jest wolnością, ideą, światłością, przyszłością, duszą i wielkim, na pół umarłym sercem świata. To dzięki niemu Ziemia jest utwierdzona w swych podstawach, to on jest przewodnikiem ludów, wyznacza im cel, pociąga za sobą wzwyż, jest centrum ewolucji, stąd rozprzestrzeniają się wzniosłe idee. Poemat zawiera także apel do wszystkich miast świata, by – jak planety wokół słońca – zjednoczyły się wokół jedyne, niezastąpionego Paryża. Jego okupacja oznacza próbę powstrzymania postępu, którego jest on źródłem, ale ten wysiłek skazany jest na niepowodzenie, bowiem nic nie może powstrzymać przeznaczenia⁷⁷. Tu paryski mesjanizm Hugo osiąga kulminację. Miasto, wydane na mękę za całą Europę przez Bismarcka porównanego do Judasza Iskarioty, urasta do rangi Zbawiciela:

*Car tu souffres pour tous et tu saignes pour tous
Les peuples devant toi feront cercle à genoux.*

[...]

*Car dans ta clarté, triste et pure, braise et fleur,
L'immense amour se mêle à l'immense douleur.
Grâce à toi, l'homme croît, le progrès naît viable.
Ô ville, que ton sort tragique est enviable!
Ah! Ta mort laisserait l'univers orphelin*⁷⁸.

Jego cierpienie, jak męka Chrystusa, jest wielką, szlachetną ofiarą na rzecz szczęścia całej ludzkości. Dlatego, otoczony wieczną aureolą, będzie czczony jak świętość przez wszystkie ludy. Tragiczny los miasta jest więc w szerszym planie chwalebny i godzien zazdrości. Skazane na śmierć, z bezcenną koroną cierniową na głowie, ma przyjąć męczeństwo, być ludem-herosem, aby dać fundamenty nowej Europie. Także Albouy zwraca uwagę na analogię Paryża i Chrystusa w *L'Année terrible*. Ponadto wskazuje na kosmiczny wymiar stolicy walczącej: Hugo tworzy tu mit Miasta-Słońca konsekwentnie stosując metaforę światła.

⁷⁷ Te same koncepcje można odnaleźć w napisanych w roku 1870 odezwach Hugo do Niemców i Francuzów. Zob. V. Hugo, *Actes et paroles. 1870–1871–1872*, cz. Paris, rozdz. I i II.

⁷⁸ *Bo ty cierpisz za wszystkich i krwawisz za wszystkich./ Ludy utworzą przed tobą krąg na kolanach. [...] /Bo w twej jasności, smutnej i czystej, żar i kwiat,/ Ogromna miłość miesza się z ogromnym bólem./ Dzięki tobie, człowiek wierzy, postęp rodzi się zdolny do życia./ O miasto, jakże twój tragiczny los godzien jest zazdrości!/ Ach! Twoja śmierć osierociłaby wszechświat.* V. Hugo, *L'Année terrible*, rozdz. Juillet, XI De tout ceci..., s. 464.

To miasto-ogień, światłość, wulkan, jego triumf nad ciemnymi mocami nocy jest tak niechybny, jak codzienny wschód słońca⁷⁹.

Paryż zajmuje centralne miejsce także w koncepcji społecznej poety, w jego wizji przyszłej Europy. W mowie wygłoszonej na kongresie pokojowym w roku 1849 Hugo podkreśla symboliczne znaczenie wyboru Paryża jako miejsca tego zebrania⁸⁰. Fakt ten oznacza według niego, że wszystkie narody uznają to miasto za centrum, skąd rozprzestrzeniać się mają idee braterstwa. Przedstawia tu też swą koncepcję Stanów Zjednoczonych Europy, do której często będzie potem powracał⁸¹. Idea ta znajduje swe rozwinięcie we wstępie do *Paris-Guide* z roku 1867, gdzie Paryż określony jest mianem stolicy nowej Europy, więcej – stolicy Ludzkości: *Avant avoir son peuple, l'Europe a sa ville. De ce peuple qui n'existe pas encore, la capitale existe déjà*⁸².

Mickiewicz: rzeczywistość i ideał

Mickiewicz nie lubił Paryża nie mniej niż Słowacki, ale, jak Hugo, widział w nim miasto święte i doskonałe. Wbrew pozorom nie ma w tym zdaniu sprzeczności, bowiem stosunek polskiego poety do francuskiej stolicy ma charakter wieloaspektowy. Patrzy on na miasto z dwu różnych punktów widzenia. Ten pierwszy wyrasta z jego osobistego stosunku do obcej stolicy, drugi nabiera znaczenia wraz z ewolucją ideologii romantyka. Pierwszy prezentuje Mickiewicz-człowiek w listach do krewnych i przyjaciół, drugi – Mickiewicz-prorok, wykładowca i rzecznik całej Słowiańszczyzny.

⁷⁹ Zob. P. Albouy, *Introduction*, w: V. Hugo, *Œuvres poétiques*, t. III, s. XXXIV–XXXVII.

⁸⁰ Zob. *Mowa Wiktora Hugo z dn. 21.08 1849 r.*, w: J. Tyszecki, *Paneuropa a Polska*, Warszawa 1930.

⁸¹ Między innymi w mowie na rocznicę powstania listopadowego w roku 1852 i na kongresie pokojowym w Lugano w 1872, V. Hugo, *Literatura i polityka*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1953, rozdz. *Rewolucja polska i Przyszłość Europy*.

⁸² *Zanim Europa będzie miała swój lud, ma już swoje miasto. Istnieje już stolica tego ludu, który jeszcze nie istnieje.* V. Hugo, *Paris*, rozdz. 1 *L'Avenir*, s. 11. O bliskiej Hugo idei (niezrealizowanej – związanej z projektem Instytutu Niemieckiego) F. Schlegla – idei Paryża jako stolicy kulturalnej wyrosłej z koncepcji odrodzenia jedności języków, mitologii, systemów naukowych, moralnych i religijnych pisze J. von Schlebrügge, zob. *Friedrich Schlegel à Paris, capital de l'Univers*, w: *Paris et le phénomène des capitales littéraires...*, t. 2.

W swojej niechęci do Paryża poeta posuwa się nawet do porównania go do piekła. Jeszcze przebywając w Dreźnie, pisze do Joachima Lelewela: *Nie uwierzysz, jakbym gorąco chciał ciebie widzieć, i w tym jednym celu nieraz chciałem jechać do Paryża, którym brzydzę się jak piekłem*⁸³. Antypatia ta przybiera na sile po osiedleniu się Mickiewicza we francuskiej stolicy, która wydaje mu się brudna i hałaśliwa⁸⁴. Wielokrotnie podkreśla chęć opuszczenia tego miejsca pozbawionego pięknych widoków i czystego powietrza, gdzie więżą go powinności literackie⁸⁵. Jedynie pragnienie użyteczności i poczucie obowiązku powstrzymują go od zmiany miejsca zamieszkania. Stwierdza: *Nie lubię Paryża, ale mój pobyt tu może i nie był bez jakiegoś pożytku*⁸⁶.

Właśnie uznanie konieczności poświęcenia osobistych niechęci na rzecz wspólnej sprawy, wyższego interesu zadecyduje o późniejszej zmianie stosunku Mickiewicza do Paryża.

*Nie lubił Paryża i z litewskim upodobaniem nie chciał widzieć w nim nic godnego podziwu. Żyjąc w samym centrum świetnej stolicy [...] odwracał od niej oczy – zajęty wyłącznie sprawą Polski i drogami jej wyzwolenia...*⁸⁷

⁸³ A. Mickiewicz, list z 23 marca 1832, w: *Listy, cz. II Od roku 1832 do roku 1844*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, t. XV, 15, s. 16. Wszystkie odwołania do dzieł Mickiewicza według tego wydania. Dalej stosuję skrót *D.*

⁸⁴ *Paryż tak zbrzydziłem, że ledwie już mogę wytrzymać* – pisze poeta do A.E. Odyńca, list do A.E. Odyńca z 28 stycznia 1833, *D.*, t. XV, 329, s. 57. J. Rzewuskiej donosi: *Trudnię się dawnym rzemiosłem, ale w tym mieście jak w karczmie zajezdnej, ciężko znaleźć kąt spokojny i co dzień jakiś hałas myśli rozrywa [...]. Przeznaczenie kuje mnie zawsze do bruków, których nienawidzę*. List z lata 1835, 388, *ibidem*, s. 140. Natomiast F. Mickiewiczowi tak opisuje stolicę: *I widoków pięknych i przechadzek i powietrza nam brak w tym hucznym i błotnym Paryżu*. List z 23 marca 1841, 563, *ibidem*, s. 390.

⁸⁵ Zob. *ibidem*: list do S. Garczyńskiego z 8 kwietnia 1833, 335, s. 66; list do A.E. Odyńca z 23 maja 1833, 340, s. 77; list do K. Potockiej z listopada (16–20) 1833, 360, s. 105; list do B. i J. Zaleskich z lipca 1838, 449, s. 225–226; list do C. Mickiewiczowej z 20 października 1838, 455, s. 259; list do F. Mickiewicza z 19 kwietnia 1834, 368, s. 121. M. Cadot pisze o znaczeniu wykreowanego przez Byrona wzorca wygnańca dla mieszkających w Paryżu poetów: Mickiewicza, Heinego, Manzoni i Hercena – niechętnych stolicy, ale kształtujących wobec niej swe postawy; zob. *L'exilé politique à Paris entre 1831 et 1851*, w: *Paris et le phénomène...*, t. 1.

⁸⁶ A. Mickiewicz, *Listy, cz. II Od roku 1832 do roku 1844*, list do S. Garczyńskiego z 8 kwietnia 1833, 335, s. 66.

⁸⁷ M. Czapka, *Drogi pielgrzymstwa Adama Mickiewicza*, w: *Adam Mickiewicz. Praca zbiorowa*, Londyn 1955, s. 42.

– pisze o poecie Maria Czapska. Jednakże kiedy Mickiewicz dostrzega w tej niemiłej mu metropolii drogę prowadzącą do oswobodzenia ojczyzny, zwraca oczy na Paryż. Otwarcie katedry literatur słowiańskich w Collège de France ma dla niego znaczenie ogromne, symboliczne. Kiedy otrzymuje propozycję jej objęcia, waha się, czy wyrazić zgodę. *Ale są powody ważne za Paryżem* – pisze do Bohdana Zaleskiego⁸⁸. Odtąd indywidualne odczucia w stosunku do miasta przestają być dla niego istotne. Paryż staje się przede wszystkim miejscem, gdzie odbywają się wykłady o literaturach słowiańskich – symbolem zjednoczenia ludów Północy i braterstwa wszystkich narodów. Dowodem przyjęcia przez Mickiewicza nowego stanowiska wobec stolicy (co nie świadczy o zaniku poprzedniego – osobistego) jest list napisany przez niego do francuskiego ministra edukacji – Victora Cousina⁸⁹.

Stając na katedrze Collège de France, nowy wykładowca nie zapomina o swoich wcześniejszych poglądach, o oskarżeniach rzuconych Francuzom w *Dziadach* oraz *Księgach Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego*. Tam był to naród, który zszedł z właściwej, chrześcijańskiej drogi, przeznaczony jako żołnierzowi Wolności. Mickiewicz już wówczas doceniał zdobycze Wielkiej Rewolucji, ale zarzucał ludowi Francji odejście od jej ideałów, nawołując go do nawrócenia poprzez naśladowanie Polaków. W prelekcjach paryskich podejmuje te koncepcje. Nie idealizuje historii Francji, wykazuje wady jej polityki, ale wierzy, że błędy te naprawi, zaczęła to dzieło, powołując go na stanowisko profesora w Paryżu.

Już w pierwszym, inauguracyjnym wykładzie Paryż jawi się jako miejsce zjednoczenia ludów, centrum przyciągające je ku sobie, nazwane *ośrodkiem, sprężyną i narzędziem tych stosunków* między nimi, za jego pośrednictwem dokonuje się wzajemne poznanie i samopoznanie narodów europejskich. Przyczyna tak wielkiego oddziaływania Paryża na wszystkie nacje tkwi w wyższości religijnej i artystycznej kraju Franków jako pierwszego z krajów chrześcijańskich. Paryż jest stolicą nie tylko Francuzów, ale wszystkich grup pielgrzymich zdążających do tego świętego miejsca, by się połączyć we wspólnej, chrześcijańskiej idei. Mickiewicz woła:

⁸⁸ A. Mickiewicz, *Listy*, cz. II *Od roku 1832 do roku 1844*; list do B. Zaleskiego z 24 kwietnia 1840, 525, s. 337. Zob. także list do I. Domeyki z 15 lutego 1840, 513, s. 311.

⁸⁹ Zob. list z 16 sierpnia 1840, 513, *ibidem*, s. 347–348.

*Powołano mnie, bym zabrał głos w imieniu literatury ludów, z którymi naród mój przez swą przeszłość i przyszłość ściśle jest związany [bym zabrał głos] w chwili, kiedy słowo jest potęgą, i w mieście, które jest stolicą słowa*⁹⁰.

Wypowiedź ta zawiera dwie bardzo ważne dla Mickiewiczowskiej ideologii myśli. Po pierwsze, prelegent określa tu Paryż mianem stolicy słowa, tego słowa, o którym powie, że *jest to więc ciało i duch stopione razem ogniem boskim przebywającym w człowieku*, stworzone z miłości Boga – twórczego ognia, natchnienia⁹¹. Paryż to stolica ludzi Słowa, a więc przede wszystkim Słowian, a także wszystkich innych, którzy czują w sobie wewnętrzny, Boży ogień. Po drugie, ujawnia się tu stosunek romantyka do wygłaszanych przez niego wykładów, które uważa za misję – poeta polski mówiący o literaturze słowiańskiej w Paryżu jest wyrazicielem dążenia ludów północnych do zjednoczenia z Zachodem i, w efekcie, do przejęcia centralnego wśród narodów miejsca. Przekonanie to wyraża Mickiewicz wprost w przedmowie do niemieckiego wydania prelekcji z roku 1843, gdzie pisze, że swoje zadanie uważa za służbę w sprawie Polski, Francji i Słowiańszczyzny⁹².

Drugi rok wykładów w Collège de France przynosi kolejną zmianę w widzeniu Paryża, do którego przybywa nowy Mistrz – Andrzej Towiański, by swoją obecnością podnieść rangę tego miejsca. Wszystkich współbraci Mickiewicz wzywa do francuskiej stolicy, która staje się centrum wiary w przyszłe, i pewne już, wyzwolenie Polski, a także zjednoczenia różnych nacji i wyznań⁹³. Jest to miejsce, w którym rodzi się nowa idea, gdzie rozgrywają się ważne dla „Sprawy” wydarzenia, skąd promieniuje prawda Mistrza, któremu wierny uczeń donosi: *Sło-*

⁹⁰ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, przeł. L. Płoszewski, cz. I, Wykład I, D, t. VIII, s. 15.

⁹¹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, Wykład VII, D, t. XI, *Kurs czwarty*, s. 398.

⁹² A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, cz. I, Przedmowa do wydania niemieckiego B, s. 7. Na temat miejsca Francuzów w poglądach Mickiewicza i Towiańskiego zob. S. Szpotański, *Adam Mickiewicz i jego epoka*, Warszawa 1921, t. II Towianizm, rozdz. VI oraz S. Pigoń, *Adoracja Towiańskiego*, w: *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*, Kraków 1947.

⁹³ W jednym z takich listów Mickiewicz nakazuje: *Pisz do Bohdana, bo nie wiem, gdzie on, że Adam woła, aby on spieszył do Paryża z Józefem dla ważnych rzeczy. Napisz im w moim imieniu, że niedola kończy się [...]. Listy*, cz. II *Od roku 1832 do roku 1844*, list do S. Witwickiego sprzed 11 sierpnia 1841, 581, s. 409.

wo powoli szerzy się po Paryżu jako wieść głucha⁹⁴. Wykłady tego roku upływają pod znakiem Napoleona, który, będąc władcą francuskim, jest zarazem wyrazicielem polskiej idei narodowej, człowiekiem łączącym na zawsze Polskę i Francję i zwiastującym przyszłe zjednoczenie ludów⁹⁵. Profesor podejmuje kwestię emigracji polskiej, która Paryż obrała sobie za stolicę. Tu właśnie przebywa dusza Polski, najlepsza, zdolna do czynu część narodu. Stało się to możliwe dzięki temu, że polska idea ojczyzny nie jest związana z ideą ziemi. Paryż drugiego kursu jest więc przybranym domem Polaków, jest też miastem prawdy, gdyż *Francji zawdzięczają ludy słowiańskie jedyny przybytek, gdzie prawda może przemawiać*⁹⁶.

Pierwszy wykład trzeciego cyklu nawiązuje do tej myśli:

*[...] na całej kuli ziemskiej, której tak wielką część zajmuje Słowiańszczyzna, nie masz oprócz tej sali nigdzie miejsca, gdzieby można było przemawiać swobodnie*⁹⁷.

Katedra Literatur Słowiańskich w Paryżu jest jedynym miejscem *wolności słowa* na Ziemi, jest ono bowiem jedynym miastem wolności. Jest też stolicą Francji urastającej do rangi *ogniska wszelkiego działania i wszelkiej siły*.

Kurs czwarty rozpoczyna Mickiewicz określeniem zmiany swego stosunku do powierzonego mu zadania:

*[...] stanowisko to opuszczone być nie może. Uznałem je naprzód za symboliczną arkę przyszłego zjednoczenia plemion słowiańskich; później stało się trybuną, skąd mogła rozbrzmiewać prawda dziejowa; od dziś staje się placówką wojskową, staje się bastionem, który geniusz Francji powierza duchowi słowiańskiemu, sprzymierzeńcowi narodu francuskiego*⁹⁸.

⁹⁴ List do A. Towiańskiego z 12 października 1842, 653, *ibidem*, s. 516.

⁹⁵ Związek Paryża z Napoleonem, „napoleonizacja” stolicy ma bogatą tradycję w literaturze powstałej po roku 1830, o czym pisze P. Citron w cytowanej pracy (t. I, rozdz. XII). W nurt napoleoński wpisują się także wczesne wiersze Hugo, gloryfikujące Paryż jako stolicę imperatora.

⁹⁶ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Wykład XXIX, D., t. X, s. 373.

⁹⁷ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, *Kurs trzeci*, Wykład I, s. 8.

⁹⁸ *Ibidem*, *Kurs czwarty*, Wykład I, s. 333.

A więc tu – w Collège de France – w Paryżu – miał rozpocząć się proces zjednoczenia Słowian, tu było miejsce objawienia prawdy, wreszcie tutaj ma swe źródło marsz wolności całej Europy pod wodzą Słowian i Francuzów⁹⁹. Mickiewicz o swych słowiańskich słuchaczach mówi, że przemierzali oni całą Europę, by dotrzeć do stolicy wszelkiego działania, dążyli do niej, jak do zaczarowanej lampy, w której zamknięty jest geniusz mocy¹⁰⁰. W tym cyklu wykładów poetę zajmuje Paryż teraźniejszy i Paryż przyszłości. I to właśnie ze względu na wizję profetyczną miasto zyskuje jeszcze na ważności. Współczesna romantykowi stolica Francji jest dla niego stolicą Europy. Tak oto przestrzega Zachód przed najazdem hord północnych: *Gdyby Francja rozbroiła się ze swej strony, ujrzelibyście wkrótce Kozaków w Paryżu*¹⁰¹. Zdobycie stolicy przez Kozaków jest dla niego znakiem podboju całej Europy. Podobną wymowę ma wykład nawiązujący do upadku miasta wskutek unii rosyjsko-angielskiej, *którego ostatnim owocem było wzięcie Paryża i uśmierzenie Europy*. Klęska Paryża jest klęską Europy. Mickiewicz mówi więcej – armia francuska ma bronić całej ludzkości, gdyż jest jej własnością. Jest to ta sama koncepcja, którą wiele lat później, w obliczu zagrożenia stolicy najazdem niemieckim, rozwinął Hugo.

Rysując Paryż przyszłości, Mickiewicz raz jeszcze odwołuje się do swego sformułowania,

*że Paryż jest stolicą słowa, słowa, jako siły twórczej, jako ognia, jako pokarmu, jako dzielności wojskowej. Jest stolicą, to prawda, ale jeszcze bez swojego pana, którym jest Duch Boży. Słowo samo już nie wystarcza dla epoki dzisiejszej*¹⁰².

Oto miasto jawi się jako centrum wszelkiego twórczego działania, słowa wcielonego, wprowadzonego w czyn, źródło męstwa, miejsce,

⁹⁹ O zmianach Mickiewiczowskiej wizji kultury w prelekcjach, przejściu od języka romantycznej humanistyki do języka mesjanizmu i poszukiwaniu idei spajającej modyfikującym wcześniejsze wypowiedzi poety, co w efekcie prowadzi do aporii, pisze M. Kuziak; zob. *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006. Badacz wskazuje przy tym na centralną dla wykładów kategorię narodowości jako kategorię palimpsestową.

¹⁰⁰ *Stolicą i ogniskiem wszelkiego działania*, do którego zdążają emigranci, nazywa Mickiewicz Francję, ale zważywszy, że mówi to do ludzi zebranych w Paryżu – stolicy tej „stolicy” – można, jak sądzę, określenie to odnieść również do Paryża. Zob. *Kurs czwarty*, Wykład III, s. 352–353.

¹⁰¹ *Ibidem*, *Kurs czwarty*, Wykład VII, s. 408. Zob. także Wykład XI, s. 457.

¹⁰² *Ibidem*, *Kurs czwarty*, Wykład IX, s. 439.

w którym ma się rozpocząć chrześcijańska rewolucja. Wciąż jednak nie jest jeszcze miastem doskonałym, niebiańskim. Jaki więc będzie Paryż przyszłości? Zamieszka w nim Duch Boży, który będzie w nim panował, będzie to stolica już nie tylko słowa, ale Słowa Bożego, stolica święta, gdzie Słowo zostanie zrealizowane i gdzie zjednoczą się wszystkie ludy chrześcijańskie. Czy jednak można to miasto nazwać Nową Jerozolimą? Sądzę, że tak, gdyż sam Mickiewicz ucieka się do tego porównania, zwracając się do swych francuskich słuchaczy:

*Krzyże zatknięte na wieżach waszej stolicy doskonale wam tłumaczą moc czynną, którą przed 1800 laty wyszła z Judei. Czas to okazał. Powinnością naszą było wyprzedzić bieg czasu, w tym, co znane i obecne, poszukać środków przygotowania ducha do pojęcia rzeczy nieznanych i przyszłych*¹⁰³.

Paryż, podobnie jak w koncepcji Hugo, staje się miejscem, w którym znajduje wcielenie idea świętego miasta Bożego. Nie jest jeszcze Jerozolimą niebiańską, bo geniusz Francji ma wciąż do spełnienia wielką misję doprowadzenia narodów do wolności, ich zjednoczenia. Adam Mickiewicz – wykładowca Collège de France – wierzy, że się nią stanie, gdyż *Mesjanizm polski nie może pozostać poza obrębem ruchu europejskiego, nie może być niezawisły od Francji*¹⁰⁴.

Potwierdzenie swoich związanych z Paryżem nadziei odnajdzie poeta w wydarzeniach roku 1848. Zryw ludu francuskiego sprawi, że sakralizacja miasta stanie się – w jego przekonaniu – faktem dokonanym. Rozwijane w paryskich wykładach idee znajdą swe zwieńczenie w słowach, które polski poeta ośmieli się skierować do samego papieża: *Wiedz, że duch boży jest dzisiaj w bluzach paryskiego ludu!*¹⁰⁵.

¹⁰³ *Ibidem*, Kurs czwarty, Wykład XIII, s. 490. Symbolem zjednoczenia wszystkich chrześcijan w Paryżu jest dla Mickiewicza Panteon. Zob. A. Mickiewicz, *O Panteonie*, w: *Pisma różne*, D., t. XIII.

¹⁰⁴ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, Wykład XXXIII, s. 422.

¹⁰⁵ Słowa wypowiedziane przez Mickiewicza według relacji ks. Aleksandra Jełowickiego, jednego z członków polskiej delegacji, której Pius IX udzielił audiencji dnia 25 marca 1848 roku. Cyt. za: *Kronika życia i twórczości Mickiewicza*, red. S. Pigoń, t. VII, K. Kostenicz, *Legion włoski i „Trybuna Ludów”. Styczeń 1848 – grudzień 1849*, Warszawa 1969, s. 98.

* * *

Paryż jest jednym z tych tematów romantycznych, które w pełni odzwierciedlają wewnętrzną dialektykę¹⁰⁶. Jego poszczególne realizacje dzieli ogromna przestrzeń, równa odległości między piekłem a niebem, którą jednak wielcy poeci z łatwością pokonują. Zapropozowana przeze mnie analiza niektórych wypowiedzi literackich i pozaliterackich czterech wybranych autorów potwierdza, jak sądzę, nie tylko tezę Christophera Prendergasta o niedefiniowalności miasta, enigmatyczności jego tożsamości, ale również niemożność jednoznacznego określenia postawy romantycznej¹⁰⁷. Wyróżnienie tylko dwu skrajnych stanowisk w stosunku do stolicy Francji, dwu konwencji przedstawiania Paryża, byłoby uproszczeniem. Bowiem każdy z twórców realizuje temat na sobie tylko właściwy, indywidualny sposób, odwołuje się do wspólnego wszystkim kodu kulturowego z innego punktu widzenia, wydobywając i wykorzystując inne jego elementy.

Dla twórców *Aurelii* i *Króla-Ducha* stolica Francji jest piekłem. Jednakże infernalny Paryż Nerval od Paryża Słowackiego dzieli równie wiele, co od ujęcia Mickiewicza. Ten pierwszy widzi swe miasto jako tajemny labirynt osobistego wtajemniczenia, w polskim *Paryżu* jawi się ono jako miejsce przeklęte z powodu swych zbrodni, skazane na zagładę. Osobista niechęć do obcej stolicy łączy obu polskich romantyków, sympatia posunięta do identyfikacji z paryskim ludem – obu Francuzów. Niebiańskie wizje Paryża również nie są identyczne. Hugoliańska, wszechstronna apoteoza metropolii, w przypadku Mickiewicza ogranicza się do jednego aspektu. Nowa Jerozolima Hugo jest celem samym

¹⁰⁶ Jak dowodzą badacze, ambiwalencja jest cechą przestrzeni urbanistycznej w ogóle. B. Dieterle pisze o mieście jako kompromisie między budową a destrukcją, za którego jego cechą konstytutywną uznaje stabilność związaną ze stałym miejscem i jednocześnie zmienność. Przeciwstawia także obraz miasta dawnego, romantycznego, organicznego, żywiołowego i chaotycznego, stanowiącego przedmiot tęsknoty pisarzy, miastu nowoczesnemu, ułożonemu, uporządkowanemu, do którego żywią niechęć (podaje przy tym przykład Paryża); zob. *Ruines et chantier de la mémoire*, w: *La Mémoire des villes – The Memory of Cities*, red. Y. Clavaron, B. Dieterle, Saint-Etienne 2003, zwł. s. 7, 9.

¹⁰⁷ Zob. Ch. Prendergast, *op.cit.*, rozdz. *Introduction: Parisian Identities*.

w sobie, ukoronowaniem wszelkich szlachetnych dążeń i idei, z punktu widzenia polskiego poety-profesora miasto to jest raczej środkiem do uzyskania wolności jego ojczyzny i braterstwa ludów¹⁰⁸.

Przykład Mickiewicza dowodzi, jak łatwo w twórczości jednego romantyka mieszczą się dwa, zdawać by się mogło, sprzeczne obrazy Paryża. W *Aurelii* Nerval'a miasto rozpatrywane było przeze mnie w związku z *Les nuits d'octobre*, jako miejsce infernalnej inicjacji. Ale można na nie spojrzeć poprzez pryzmat zakończenia utworu, którym jest wizja Nowej Jeruzalem. Wówczas otrzymalibyśmy interpretację sprzeczną, ale tylko pozornie, w rzeczywistości zaś równie prawdziwą i prowadzącą do tych samych wniosków, tyle że z innej perspektywy.

W ramach podsumowania tych rozważań chciałabym przytoczyć fragment poematu Alfreda de Vigny. Wiersz to szczególnie, bo w jednej strofie jednoczący różne perspektywy oglądu francuskiej stolicy¹⁰⁹. Łącząc różne obrazy miasta, rozsiane w wielu dziełach romantycznych, stanowi interesującą i złożoną ilustrację romantycznego Paryża:

Vois-je une Roue ardente, ou bien une Fournaise?

*-Oui, c'est bien une Roue; et c'est la main de Dieu
Qui tient et fait mouvoir son invisible essieu.
Vers le but inconnu sans cesse elle s'avance.
On la nomme PARIS, le pivot de la France.*

[...]

Paris, l'axe immortel, Paris, l'axe du monde

[...]

*C'est la Fournaise aussi que tu vois. Sa lumière
Teint de rouge les bords du ciel noir et profond.*

[...]

¹⁰⁸ Nie bez znaczenia są tu również – obok różnic narodowych – także różnice kulturowe kształtujące upodobania estetyczne romantyków. Poeci polscy są znacznie ściślej związani z tradycją ziemiańską niż francuscy, co także wpływa na ich stosunek do metropolii, wzmacnia poczucie jej obcości.

¹⁰⁹ *Vigny's verse is rarely smooth, but in this poem the strain occasioned by the marriage of vatic urban optimism and visionary catastrophism is particularly intense* – pisze o tym utworze P. Collier, *Nineteenth-century Paris: vision and nightmare*, w: *Unreal city. Urban experience in modern european literature and art*, red. D. Kelly i E. Timms, Manchester 1985, s. 32.

*Enfer! Éden du monde!
Paris! principe et fin! Paris! ombre et flambeau!...
Je ne sais si c'est mal, tout cela; mais c'est beau,
Mais c'est grand! mais on sent jusqu'au fond de son âme
Qu'un monde tout nouveau se forge à cette flamme [...]*¹¹⁰

¹¹⁰ Czy widzę płonące Koło, czy jednak Piec? / Tak, to w istocie Koło; i to ręka Boga, / Który trzyma i wprawia w ruch jego niewidzialną oś. / Bezustannie zbliża się ona do nieznanego celu. / Nazwano ją PARYŻEM, rdzeniem Francji. [...] / Paryż, oś nieśmiertelna, Paryż, oś świata [...] / To, co widzisz jest także Piecem. Jego światło / Barwi czerwienią brzegi czarnego i głębokiego nieba. [...] / Piekło! Edenie świata! / Paryżu! początku i końca! cieniu i pochodnio!... / Nie wiem czy wszystko to jest złe; ale jest piękne, / ale jest wielkie! Ale czuje się, aż do głębi duszy, / Że w tym płomieniu wykuwa się nowy świat [...]. A. De Vigny, *Paris. Élévation*, w: *Livre moderne*, w: *Œuvres complètes*, Paris 1948, t. I, s. 160–163. O Paryżu Vigny'ego jako poemacie-syntezie wieńczącym, scalającym najważniejsze dla pisarza tematy, zmierzającym ku wygłosowi pozytywnemu dzięki wartościom humanitarnym pisze L. Petroni; zob. *Le „Paris” d'Alfred de Vigny: Carrefour historique et lieu symbolique, recherché et énigmatique*, w: *Paris et le phénomène...*, t. 3. Zob. też K. Sterle, *op.cit.*, rozdz. 6, s. 380–386; oraz P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, w: *Romantismes français*, Paris 2004, t. 2, s. 1107–1112.

Przestrzeń onirycznych ogrodów (Krasinśki i Nerval)

Sen był dla romantyków ważny jako jeden ze sposobów poznania. Znaczenie przypisywane onirycznym wizjom wynikało z przekonania o istnieniu wyższego, duchowego świata, równoległego wobec rzeczywistości dostępnej za pomocą ziemskich zmysłów. Dlatego też sen jako „drugie życie”, „świat udzielny”, był częstokroć tematem nie tylko literackich wypowiedzi romantyków. Symptomatyczny dla tego okresu stał się więc rozwój oneirokrytyki, ale i onirotwórstwa¹. Z jednej strony pisarzy interesowały ich własne doświadczenia sennie, które opisywali w dziennikach i w listach do bliskich, z drugiej – na wzór tych osobistych przeżyć tworzyli własne dzieła².

W centrum dziewiętnastowiecznych sennych wizji znajdował się bohater – często tożsamy z podmiotem tekstowym – poszukujący prawdy o życiu i śmierci, o inspiracji, o miłości. To jemu, jako najważniejszemu elementowi świata przedstawionego, podporządkowany był czas, przestrzeń, zdarzenia. Jednak ze względu na podkreślaną przez

¹ Na ten temat zob. m.in.: A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris 1956, rozdz. *Naissance de la Poésie*; idem, *Le rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne*, Nogent-Le-Rotrou (France) 1937; J. Błoński, *Ja, wędrujący sen*, „Teksty” 1973, z. 2; M. Cieśła-Korytowska, *Romantyzm a poznanie*, w: *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997; D. Danek, *Psychoanaliza a analiza semiotyczna*, „Teksty” 1978, nr 4; D. Danek, *Sen (marzenie sennie)*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1994; D. Danek, *Sen (marzenie sennie) w literaturze polskiej XIX wieku*, „Ruch Literacki”, maj-czerwiec 1986, z. 3; A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2; S. Treugutt, *Sny z premedytacją*, ibidem; A. Witkowska, *Oniologia i oniromania*, ibidem.

² Na temat sposobów konstruowania tekstów literackich na wzór snu zob. A. Okopień-Sławińska, *op.cit.*

romantyków autonomię świata snu, niejednokrotnie dominantą kompozycyjną przedstawień onirycznych marzeń była – obok romantycznego „ja” – przestrzeń, która przestawała być już tylko scenerią, obudową zdarzeń. Sen rządzi się własnymi prawami, jest alogiczny, zaburzone są w nim kategorie czasowo-przestrzenne. Romantycy w swoich tekstach starali się oddać odrębność świata snu za pomocą określonych zabiegów poetologicznych. Rzecz w tym, że nie tyle pragnęli oni przeciwstawić się założeniom sztuki mimetycznej, ile raczej dążyli do naśladowania rzeczywistości innej niż ziemską. Ważne stało się dla nich podkreślanie niezwykłości przestrzeni onirycznej, której nie ujmowali jednak – wobec prawdy snu – w kategoriach fantastyki.

Interesować mnie będą tutaj dwa, powstałe około połowy XIX wieku, opisy wizji sennych: polski i francuski. Pierwszy z nich jest zapisem autentycznego snu autora – pochodzi z listu Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej z 25 listopada 1843:

Budzę się jeszcze pełny snu czarownego, który w nocy mi się przyśnił. Oto zdawało mi się, że jadę konno od strony gór śnieżnych i zbliżam się do Nicei, i myślę, czy też Ty w Kampanii Rey jesteś. Nie wiedziałem na pewno, jednak prawie pewny był, że Cię tam zastanę, jechałem z dobrą więc radosną myślą, a koń tęgi spinał się pod mną ze wzgórza na wzgórze, oliwnych drzew pełno, niebo prześlicznie błękitne, wiosna, pogoda; droga mnie wiodła labiryntowo, czasem nie mogłem odpoznać jej, czułem jednak, żeś bliski już Nicei; wtem spojrzę, okolica pamiętna, znana, to samo położenie, zgięcie krajobrazu to samo – St. Barthélémy, i oto willa Astrologa, więc coś mnie zatrzyma – siła pamiątek – i nim dojadę do samej Ciebie, zatęskniłem do miejsca, gdzieś z Tobą siedział pod cyprysami. Serce zażądało je odwiedzić – zsiadam z konia, szukam tego muru i furtki, którą się zachodzi od strony górzystej, ale patrzę, wszystko przemienione, miasto chaty i muru tego prostego, wiejskiego, jakaś brama ogromna, okrągła jak świątynia Janusa w Rzymie, cała z żółtego marmuru i o dwudziestu arkadach, przechodzę pod nią, konia zostawiwszy, trafiam na ścieżkę, ogromne dwa psy wyskakują na mnie, pomyślałem: „Rozedrå mnie i nie będę mógł dojechać do niej”. Więc gromadzę całą siłę woli ludzkiej, magnetycznej w oku, stoję i spojrziałem na nie tym nieśmiertelnym talizmanem duszy, a psy, mrużąc, stanęły koło mnie i nie rzuciły się; lecz widzę, że tedy nie trafię dalej, bo ścieżka się kończy i mury wysokie, zawracam więc, na konie znów siadam i spuściwszy się brukowaną drogą, szukam wnijsia z tamtej strony, od dołu. Patrzę, wschody marmurowe, prześlicznie białe, krzyżują się i prowadzą wzwyż, a nad nimi ogromne płoty żywe z kwiatów dużych, nie widzianych nigdy, niepokalanie białych, wonią uszczęśliwiających, a tak cudownie pięknych, że mi się dusza rozmiłowała do Pana Boga, który je stworzył, i do nich samych, do tych córeczek Boga! Dobrze mi, błogo, rozkosznie, kręcę się po wschodach tych, a wszędzie

zagroda z kwiatów przesłania mi drogę, wreszcie doszedł wierzchołka wzgórza, wszędzie takich kwiatów moc, ściany, parkany plecione nimi, a w końcu tych ulic śnieżnych i pachnących owe cyprysy wysokie ujrzałem i kamień pod nimi, usiadłem na nim, spojrzałem – morze w dali, Nicea nad brzegiem, zdało mi się, że rozpoznałem szczyty oliwnych drzew Reya, i rad odpoczywałem w rozmarzeniu tęsknoty mojej do Ciebie. Czułem, że za trzy kwadranse ujrzę Cię, widziałem, że potok przejechawszy koło Cesolowej willi skręć w lewo, potem wieś spotkam, puszcę się galopem na prawo, mostek przejadę, znów na lewo pognam, znów obrócę na prawo, kilka domów minę, pojadę nieco w górę, spuszcę się w dół i znów puściwszy cokolwiek konia, stanę u stóp wzgórza Reyowego. Tak więc marząc tę drogę i widząc ją przed sobą, jakby rozsnuwającą się taśmę, oddychałem bosko szczęśliwy i świat cały tuliłem do duszy mojej, siedząc pod cyprysami Astrologa³.

Drugi z omawianych przeze mnie tekstów to fragment utworu literackiego – Aurelii Gérarda de Nerval:

Jeszcze jeden sen utwierdził mnie w tej myśli. Znalazłem się nagle w sali, należącej do mieszkania mego przodka. [...]

Poczułem się nagle odm dzony i wytworny w ubraniu, k tore wysz  spod palców tych czarodziejskich kobiet i podziękowałem im czerwieniąc się, jakbym by  małym dzieckiem, k tore znalazło się nagle w obliczu pięknych dam. Wówczas jedna z nich wstała i wyszła do ogrodu.

Każdy wie, że w snach nie widzi się nigdy s l nca, choć często ma się poczucie znacznie większej jasności. Przedmioty i ciała  wiec  się same z siebie. Byłem w niewielkim parku, gdzie ciągnęły się szpalery winorośli, rozpiętych na kształt odwróconych kołysek, z ciężkimi ki sciami zielonych i czarnych gron; w miarę jak prowadząca mnie pani szła pod tymi kołyskami, ich krzyżujące się cienie zmieniały jej kształt i strój. Wreszcie znalazłem się razem z nią w otwartej przestrzeni. Zaledwie można tu było dostrzec ślady dawnych alei, przecinających się nigdy . Wszelką upraw  zarzucono od lat i powojnik, chmiel, wiciokrzew, jaśmin, bluszcz i kokornak rozrosły się bujnie, rozciągając między drzewami jak liany. Ga ezie pochylały się ku ziemi pod ciężarem owoców i wśród byle jakiej trawy było widać kilka zdzi czalnych ogrodowych kwiatów.

Gdziekolwiek wznosiły się w górę topole, akacje i sosny, a pomiędzy nimi posągi  czernia y od czasu. Na wprost siebie ujrzałem porośnięty bluszczem wzg r k kamieni, skąd tryskało źródło żywej wody; z harmonijnym pluskiem spadała do sennego basenu, na wpół przys ni tego szerokimi liśćmi nenufarów.

Wysoka dama, za k t r  szedłem i k torej każdy krok wprowadza  w migotanie fałdy jej sukni z mieniającej si  tafty, wdzięcznie otoczyła nagim ramieniem długą  odyg  różowej malwy, po czym zaczęła rosnąc w promieniu światła w taki sposób, że ogród z wolna przybiera  jej kształt, trawniki i drzewa stawały się rozetami i festonami jej

³ Z. Kraśiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. 2, list z 25 listopada 1843, s. 163–165.

sukni, a jej figura i ręce odciskały swoje kontury na purpurowych obłokach nieba. Traciłem ją z oczu w miarę jak się przemieniała, zdawało się, że ginie we własnym ogromie. „Och, nie uciekaj! – zawołałem – bo natura umiera razem z tobą!”

Mówiąc te słowa, przesuwalem się z trudem wśród jeżyn, chcąc pochwycić wymykający mi się ogromny cień, ale natknąłem się na fragment zniszczonego muru, u którego stóp leżało popiersie kobiece. Podnosząc je byłem przeświadczony, że to ona... Rozpoznałem ukochane rysy i rozglądając się dokoła zobaczyłem, że ogród przemienił się w cmentarz⁴.

Mimo wyraźnych różnic między przytoczonymi opisami snów, ich lektura dowodzi niewątpliwie koherencji romantycznego myślenia o onirycznych marzeniach. Łączy je nie tylko przekonanie o tym, że sen jest nośnikiem prawdy, ale także nawiązanie do toposu ogrodu jako raju. Zawarte tu elementy przestrzenne można niewątpliwie odczytać jako nacechowane symbolicznie, waloryzowane i odsyłające do ukrytych znaczeń, funkcjonujących w kulturze śródziemnomorskiej⁵. Jest to raj, do którego poprzez widzenia senne można powrócić, a jego obraz współtworzy opisane przez badaczy koncepcje miłości romantyków⁶.

Tematem obu snów jest dążenie do określonego celu rozumianego jako miejsce i związane z ukochaną kobietą. W liście polskiego poety celem tym jest szczyt wzgórza z cyprysami uświęcony pamięcią spotkania z Delfiną. W śnie Nervalowskim bohater podąża za wysoką damą – w jakiś sposób tożsamą z jego umiłowaną – która dokądś go prowadzi, ale na końcu wymyka mu się, ulegając swoistej metamorfozie.

Ważne jest, że – i w liście Krasińskiego, i w *Aurelii* – już w zdaniu wprowadzającym narrator określa siebie jako podmiot śniący, zazna-

⁴ G. de Nerval, *Aurelia*, w: *Córki ognia*, przeł. J. Guze, Kraków 1993, s. 63–64.

⁵ Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 2005; J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, rozdz. I: *Historyczna topika i wieczne topoi*. Na temat przestrzeni w roli *signifiant*, czyli przestrzeni konotowanej – mówiącej, w odróżnieniu od denotowanej – omawianej pisze G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1. O roli kategorii przestrzennych zob. także J.M. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, przeł. J. Faryno, *ibidem*.

⁶ Na temat listów do Delfiny i kreowanej w nich koncepcji miłości zob. Z. Sudolski, *Korespondencja Zygmunta Krasińskiego. Studium monograficzne*, Warszawa 1968, s. 49–50; a także A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, cz. III, rozdz. 2 oraz cz. IV, rozdz. 6. O koncepcji miłości Nerval’a zob. np.: J. Richer, *Nerval. Expérience et Création*, Paris 1963; J. Guillaume, *Nerval et la grande amie*, „Les études classiques” 1988, vol. 56; B. Tritsmans, *Lettres d’amour, récits d’amour. Figures de l’énonciation amoureuse chez Nerval*, „Romantisme” 1989, vol. 1, n° 63; M.-J. Durry, *Gérard de Nerval et le mythe*, Paris 1956.

czając, że jego opowieść dotyczy doświadczeń onirycznych. Wszystkie elementy świata przedstawionego pozbawione są znaczenia obiektywnego, bowiem przepuszczone są przez pryzmat wrażeń, odczuć czysto psychicznych śniącego, takich jak lęk czy rozkosz, mają sens tylko w odniesieniu do owych wrażeń. Te ostatnie nie zawsze są tematyzowane, nazywa je bezpośrednio Kraśiński, Nerval natomiast unika mówienia o nich wprost. Perspektywa jest niezmienna w tym sensie, że oniryczna relacja konstruowana jest konsekwentnie z punktu widzenia podmiotu, który przemieszcza się, co – naturalnie – dynamizuje oba teksty, zbliżając ich formę podawczą do opowiadania⁷. Przestrzeń snu jawi się więc w taki sposób i w takim porządku, w jakim percypuje ją i doświadcza jej śniący, jej elementy wyłaniają się stopniowo wraz z ruchem bohatera i przedstawiają się w swej częściowości. Dlatego odnosi się wrażenie fragmentaryczności sennego obrazu⁸. W liście polskiego romantyka jego częściami składowymi są: wzgórze, oliwne drzewa, niebo, kręta droga, willa, brama, ścieżka, psy, mury, brukowana droga, schody i żywopłoty, szczyt wzgórza, cyprysy, kamień, panorama na morze. Nerval natomiast przedstawia: szpalery winorośli, winogrona, cienie, ślady dawnych alei, chwasty, gałęzie z owocami, trawę, zdziczałe kwiaty, drzewa, posągi, wzgórek kamieni, źródło i basen, liście ne-

⁷ Kategorie poetologiczne dotyczące przestrzeni, które pojawiać się będą w toku interpretacji, wprowadzone są przez J. Sławińskiego i H. Markiewicza w pracach: J. Sławiński, *O opisie*, w: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000; *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, w: *ibidem*; *Opis w dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej: ujęcie encyklopedyczne*, w: *ibidem*; H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*, w: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.

⁸ Odwołując się do nomenklatury J. Sławińskiego, można uznać, że przemieszczanie się podmiotu dynamizuje tekst, wskazuje na wyraźną kinetyzację opisu i dominację modelu operacyjnego. Zob. J. Sławiński, *O opisie*. Mimo że w obu snach to percepcja podmiotu snu stanowi zasadę porządkującą przestrzeń oniryczną, semantyczny model operacyjny opisu łączy się z modelem lokalizacyjnym, jako że romantycy używają słownictwa oznaczającego wzajemne położenie elementów przestrzennych (Kraśiński: *przechodzę pod nią, wschody krzyżują się, a nad nimi w końcu tych ulic*; Nerval: *pod tymi kołyskami, krzyżujące się cienie, między drzewami, wśród byle jakiej trawy, gdzieś tam, pomiędzy nimi, wśród jeżyn, u którego stóp*), strony i kierunki (Kraśiński: *od strony górzystej, z tamtej strony, od dołu, prowadzą wzwyż*; Nerval: *pochylały się ku ziemi, na wprost siebie, skąd tryskało źródło, spadała do sennego basenu*), odległości (Kraśiński: *bliski już Nicei*). Model lokalizacyjny dominuje w końcowej części snu Kraśińskiego, w której określając kierunki przyszłej jazdy (w lewo, w prawo, w górę, w dół), poeta przedstawia wyobrażoną drogę do kochanki.

nufarów, metamorfozę kobiety, jeżyny, fragment ogrodzenia, popiersie, panoramę ogrodu-cmentarza. Szczegółowość i wycinkowość opisu wiąże się z zagradzaniem pola widzenia przez konstrukcje pionowe. W liście Krasińskiego to najpierw mur, który uniemożliwia podmiotowi snu dalszą wędrówkę i zmusza go do zmiany drogi, potem kwiatowe żywopłoty. Podobnie w śnie Nervalowskim: bohater natrafia na fragment muru i na jeżyny, co go unieruchamia. Ograniczenie perspektywy w kontekście romantycznej oniologii staje się wyrazem częściowości poznania. Przeszkody, które napotyka oniryczny wędrowiec, charakteryzują również jego relację z ukochaną.

Wydaje się, że w obu opisach dominuje ujęcie sensoryczne i jakościowe. Jest to w zasadzie paradoks, gdyż perspektywa śniącego jest perspektywą podmiotu wyzwolonego z więzów ziemskich zmysłów. A jednak bohaterowie snów zachowują zdolność odbierania przestrzeni głównie za pomocą wzroku. W liście do Delfiny Krasińskiego zajmuje ukształtowanie terenu, kolor nieba, zakręty drogi, kształt i rozmiar bramy, kolor i materiał, z którego wykonane są schody, barwa roślin. Skojarzona z czystością biel jest barwą dominującą w epistolarnym opisie⁹. Występują tu śnieżne góry, a także *prześlicznie białe*, marmurowe schody, pnące się kwiaty są również *niepokalanie białe*, a ponieważ otaczają one postać śniącego ze wszystkich stron, może on mówić o *śnieżnych ulicach*. Początkowej fazie obrazu sennego towarzyszy także błękit nieba, na końcu snu kolor ten przywołany jest raz jeszcze przez wspomnienie widoku morza. Drzewa oliwne i cyprysy wzbogacają pejzaż barwą zieleni. Dzięki tej kolorystyce oniryczna wizja nabiera charakteru jasnego, pogodnego, rajskiego. Ponadto – i tu polski romantyk wpisuje się w tradycję opisu ekstazy – ważny staje się zapach białych kwiatów *wonią uszczęśliwiających*, zapach wszechogarniający, skoro poeta wspomina także, że ulice są pachnące.

W *Aurelii* natomiast mowa o świetle, migotaniu sukni, wielkości parku, kształcie winorośli, kolorze winogron, układzie cieni, biegu alei, kolorze posągów. Można jednak stwierdzić, że w wizji Nerval'a dominuje ciemna, ocieniona zieleni wpadająca w czerń. Zielone są rośliny: winorośle o zielonych i czarnych gronach, a także powojnik, chmiel, wiciokrzew, jaśmin, bluszcz i kokornak rozciągające się między drze-

⁹ O symbolicznym znaczeniu barw u Krasińskiego pisał już L. Lam, *Obrazy w utworach Krasińskiego. Szkic estetyczno-psychologiczny*, Łódź 1912, zwł. rozdz. IV i VII.

wami o uginających się gałęziach oraz trawa, topole, akacje i sosny. Winość rzuca cień, posągi są szerniałe, wzgórek kamieni porośnięty bluszczem, woda przysłonięta liśćmi, w końcu bohater ściga już tylko ogromny cień. Na tym tle odmienną kolorystyką wyróżnia się to wszystko, co wiąże się z tajemniczą kobietą: jej suknia utkana jest z materiału o delikatnym połysku, dama obejmuje łodygę różowej malwy, a rosnąc, odciska swe kontury na purpurowych obłokach nieba. Związana jest z nią barwa różowa przywołująca na myśl rajske wspomnienie, przechodząca w purpurę skojarzoną już z grozą krwi czy pożogi. W efekcie sen Nerval nie jest pozbawiony elementów jasnych, które jednak nikną w mroku. Z innych wrażeń zmysłowych w *Aurelii* zaznaczone są zaledwie słuchowe – do uszu bohatera dochodzi plusk wody spadającej do basenu. Ów harmonijny dźwięk wzmacniać ma zapewne wrażenie głębi, a także pewną monotonną zmienność, trwanie w niestałości. Dominacja wrażeń wizualnych w romantycznych opisie dotyczy także przedstawienia panoramicznego, które wysuwa się na plan pierwszy w końcowych częściach snów.

Szczególnie istotna w obydwu opisach wydaje się kwestia światła. W snach *Aurelii* ma ono charakter noumenalny. W omawianym fragmencie romantyk mówi wprost, że światło nie posiada swego źródła zewnętrznego. Fascynujące zjawisko samoistnego świecenia przedmiotów nie stanowi przedmiotu opisu, ale podane jest w formie niepodważalnego stwierdzenia. Wydaje się oczywiste, że przywołane tu na zasadzie wtrącenia prawo odnosi się także do snu o parku. Taki zabieg ma zapewne na celu ukazanie uniwersalności zasad rządzących światem onirycznym i wpisuje się w Nervalowską teorię snu. Światło jest Boskie, jego źródło jest nadprzyrodzone. Migoce ono na tafci stroju uroczej damy, która potem będzie rosnąć w jego promieniu, sięgając obłoków, a więc nieba. Dla Nerval bardzo ważna staje się gra światła i cienia, zaburzająca statykę przedmiotów, podkreślająca chwiejność, ulotność onirycznego świata. W śnie Krasieńskiego natomiast dominuje wrażenie stałej słoneczności, przejrzystości. Podobnie jak u Nerval, nie ma tu słońca jako takiego – co, jak pisał francuski romantyk, stanowi cechę charakterystyczną onirycznej przestrzeni – jest jednak mowa o pogodzie – poeta podkreśla, że niebo było błękitne. Brak natomiast w liście do Delfiny wyraźnej tematyzacji tego zjawiska, Krasieński nie zastanawia się, jakie jest źródło światła. W efekcie, także ze względu

na dominującą w obu snach kolorystykę, wizja polskiego poety wydaje się bardziej jasna, nie ma ani słowa o cieniu, który jest tak ważny dla przestrzeni Nervalowskiego parku.

Wymienione przez Henryka Markiewicza bieguny kategoryzacyjne, czyli aspekty przestrzeni przedstawionej, nie dają się bez zastrzeżeń i w sposób prosty zastosować do wizji sennych¹⁰. Nade wszystko trudno jest określić, czy analizowane tutaj dwie romantyczne reprezentacje mają charakter analogiczny, czy fantastyczny. Bowiem, jak już wspomniałam, przestrzeń snu nie daje się weryfikować za pomocą doświadczenia potocznego. Taka kategoria w ujęciu dziewiętnastowiecznej teorii snu jest zupełnie bezużyteczna. Oczywiście można podjąć próbę odniesienia tej przestrzeni do świata dziennego, pozaonirycznego. W tym wypadku obydwie przedstawienia – Krasińskiego i Nerval – należałoby uznać za fantastyczne i antymimetyczne. Trudności naręcza również określenie stopnia uporządkowania tej przestrzeni. Ład oznacza bowiem przewidywalność, która zostaje zniesiona przez logikę snu. Miejsce wizji jest w obu przypadkach znane, choć z pozoru bliższy rzeczywistości „dziennej” jest list do Delfiny Potockiej¹¹. Krasiński sytuuje bowiem swą wizję w *okolicy pamiętnej*, w realnej, ale zmodyfikowanej przestrzeni – niedaleko Nicei. Tak więc w odniesieniu do jego opisu można mówić o miejscu określonym przez dane o charakterze faktycznym i empirycznym, czyli o tym, co Herman Meyer nazywa lokalizacją¹². Jak wiadomo z biografii poety, chodzi o miejsce ogromnie ważne dla jego związku z Delfiną, czego dowodzi ich korespondencja. Ponadto, Nicea to sceneria południa, która – jak pisze Zbigniew Sudolski – stanowi niezbędne tło miłosnego dramatu dla romantyka¹³. W relacji Krasińskiego pojawiają się konkretne nazwy własne związane z istniejącymi poza światem przedstawionym, poddającymi się identy-

¹⁰ Zob. H. Markiewicz, *op.cit.*

¹¹ O właściwej poezji romantycznej opisowości zorientowanej antymimetycznie zob. J. Sławiński, *Opis...*

¹² Zob. H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3. W opisie Krasińskiego zauważyć można wyraźne reminiscencje tarasów kwietnych oglądanych przez poetę bezpośrednio podczas jego podróży, jak również za pośrednictwem przedstawień ikonograficznych – na malarskich pejzażach włoskich miasteczek.

¹³ Zob. Z. Sudolski, *Krag epistolarny liryki Zygmunta Krasińskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, z. 3.

fikacji miejscami: Nicea, Kampania Rey, St. Barthélémy, willa Astrologa, itp. Takie odwołanie się do konkretów geograficznych zakłada pewną przewidywalność opisu. Informacja, że podmiot snu znajduje się na wzgórzach wokół Nicei, niejako implikuje obecność drzew oliwnych, konkretnych budynków, cyprysów.

Śniący napotyka jednak różnice w stosunku do rzeczywistości pozaonirycznej, które dla niego samego są zaskakujące; stwierdza, że droga przybiera formę labiryntu i nie może jej czasem rozpoznać. Kolejnym zaskoczeniem jest zmiana furtki na rzymską bramę. Píše: *wszystko przemienione, miasto chaty i muru tego prostego, wiejskiego, jakaś brama ogromna...* Na czym wszakże polega odmiennosc miejsc w stosunku do tego, co śniący pamięta? Brama znaleziona w miejsce dawnego przejścia przypomina świątynię, takie porównanie nadaje miejscu sakralny charakter. To, co było proste, zwyczajne przekształca się we wzniosłe, wielkie. Podmiot snu znajduje się w sytuacji granicznej, analogicznej do tej, w jakiej byli Odyseusz, Eneasz, Dante. Skojarzenie z *Boską Komedią* – o której znaczeniu dla Kraśińskiego pisze Agnieszka Kuciak¹⁴ – jest wzmocnione przez pojawienie się zwierząt broniących poszukującemu wstępu na ścieżkę. Psy zostają poskromione dzięki sile woli, wewnętrznej mocy śniącego, czym dowodzi on, iż jest godzien przekroczyć bramę. Trudno jednak uznać, że przechodzi próbę pomyślnie, skoro musi zawrócić, natrafiwszy na mur, który stanowi znak rozdzielenia, udaremnia jego dalszą wędrówkę i utrudnia kontakt z kochanką. Jej samej zresztą za tym murem nie ma, jest tam tylko miejsce uświęcone wspomnieniem jej obecności. Dopiero druga próba przynosi sukces, bohater pokonuje trudności, a odmiennosc (niespotykane na jawie kręte, krzyżujące się schody i kwitnące żywopłoty) zaczyna być dla niego przyjazna. Wówczas nawet wonne, kwiatowe przeszkody, wśród których błądzi (*wszędzie zagroda z kwiatów przesłania mi drogę*), nie budzą jego niepokoju, raczej współtworzą wrażenie błogostanu, są źródłem rozkoszy. Nie uniemożliwiają mu też dotarcia do centrum – do szczytu wzgórza.

Jak widać, Kraśiński odwołuje się do ustalonych w tradycji schematów kompozycyjnych przestrzeni przedstawionej – wspinaczki i labi-

¹⁴ Zob. A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja Boskiej Komedii u Mickiewicza, Słowackiego, Kraśińskiego i Norwida*, Poznań 2003.

ryntu¹⁵. Forma labiryntu koresponduje z romantyczną wizją świata jako hieroglifu, zagadki do odszyfrowania. Jak pisze Janusz Sławiński: *sceneria zbudowana na kształt „labiryntu” byłaby swego rodzaju zagadką, a więc wezwaniem do odkrycia jednego tylko właściwego uporządkowania*¹⁶. Dążenie śniącego, który dostrzega, a więc i opisuje kolejne elementy przestrzeni prowadzącej do kamienia pod cyprysami, pnać się wzwyż, ma charakter wertykalny. Wchodzenie w górę jest najdobitniejszym znakiem samodoskonalenia i wiąże się z aspektem religijnym działań bohatera. Tego aspektu nie jest pozbawiona wspinaczka podmiotu snu, który uwielbia Boga w Jego dziełach, co wpływa również na uświęcenie miłości do Delfiny. Jednak szczyt wzgórza – jeśli jest miejscem kultu – to przede wszystkim jako świątynia miłości. Wznoszenie się, wzlot powraca zresztą często w listach do Potockiej jako symbol uduchowienia człowieka przez uczucie¹⁷. Również w *Aurelii* miłość połączona jest nierozzerwalnie z religią. Uwielbienie kobiety kieruje myśli bohatera ku Bogu, a ona sama staje się jego duchową przewodniczką, w końcu – wieloimiennym bóstwem. W liście Krasińskiego ostateczna szeroka perspektywa – spojrzenie na krajobraz ze szczytu wzgórza – ma charakter uporządkowany. W epistolarnym śnie dominuje ład, nie chaos, co zresztą wiąże się z przewagą w opisie właściwości trwałych.

Sen bohatera *Aurelii* rozgrywa się w sali w domu jego przodka, w którym śniący już kiedyś – choć także podczas onirycznego marzenia – się znalazł. Terytorium to nie posiada jakiegokolwiek odniesienia empirycznego poza snem, niemniej jednak jego powracalność jest dla Nerval dowodem na istnienie autonomicznego sennego świata z jego własną, zmienną, ale poznawalną przestrzenią. Centralnym miejscem Nervalowskiej wizji jest bliżej nieokreślony park, zaniedbany ogród zarosnięty zdziczałymi pędami roślin, o niknących w trawie alejach i szerniałych posągach. Stanowi on tu – według nomenklatury Philippe’a Hamona – podstawowy motyw wprowadzający opis¹⁸. Samo

¹⁵ Pisze o nich J. Sławiński, *Przestrzeń...*

¹⁶ *Ibidem*, s.186.

¹⁷ Na przykład 18 maja 1844 poeta pisał: *Wznosić się – to jedne sfery porzucać dla drugich, następnych, przemieniając się coraz jaśniej i piękniej za każdą, jak Dant z Beatryczką*. Z. Krasiński, *op.cit.*, s. 444. Zob. A. Kuciak, *op.cit.*, s. 102–103. Zob. też Z. Sudolski, *Korespondencja Zygmunta Krasińskiego...*

¹⁸ Zob. P. Hamon, *Czym jest opis?*, przeł. A. Kuryś i K. Rytel, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1. Według terminologii J. Sławińskiego będzie to „słowo tematyczne”, zob. J. Sławiński, *Opis...*

słowo *park* implikuje natychmiastowe, jeszcze w tym samym zdaniu, pojawienie się – na zasadzie enumeracji – terminologii związanej z ogrodami, jak: nazwy drzew, innych roślin, elementów architektonicznych. Wydaje się więc, że uprawnione jest stwierdzenie pewnej przewidywalności opisu. Można uznać, że chodzi o miejsce fikcyjne, ale kreowane zgodnie z realistyczną zasadą prawdopodobieństwa. Zasada ta zostaje jednak złamana w ostatniej fazie snu – także w *Aurelii* występuje efekt zaskoczenia, zostaje on jednak inaczej niż w liście Kraśińskiego uzyskany. Mianowicie, znane elementy krajobrazu ogrodowego ulegają nagłej modyfikacji, kiedy to dochodzi do swoistej symbiozy, wzajemnego przeniknięcia się ogrodu i kobiety, przeniesienia cech postaci na przestrzeń i odwrotnie.

W śnie Nervalowskim, podobnie jak w liście Kraśińskiego, można mówić o labiryntowości. Bohater *Aurelii*, idąc wąskim szpalerem za prowadzącą go kobietą, nie zna drogi, ani celu tej wędrówki, nie widzi niczego poza suknią damy i tunelem z winorośli. Pewność wyjścia z niego zawdzięcza swej przewodniczce, której nie traci z oczu do momentu jej przemiany i – w efekcie – zniknięcia. W Nervalowskim śnie brak jakiegokolwiek stałości. Obraz ogrodu staje się coraz bardziej chaotyczny, park wydaje się dotknięty zniszczeniem, bo *wszelką uprawę zarzucono od lat*: suknia przewodniczki migoce, cienie winorośli są nieuchwytnie i amorficzne, trudno wytyczyć aleje, po których pozostały tylko ślady, chwasty zarastają w sposób dziki, posągi są szerniałe, basen zasłonięty liśćmi. W końcu zaburzony zostaje wszelki porządek i tożsamość miejsca, które okazuje się czym innym, niż było na początku – z ogrodu przekształca się w cmentarz. Uwaga francuskiego poety, co odróżnia go od Kraśińskiego, skupia się na właściwościach chwilowych. W gruncie rzeczy, w obu tekstach przestrzeń oniryczna zyskuje autonomię, zaczyna rządzić się innymi, niezgodnymi z obowiązującymi w świecie „realnym” regułami, co jednak nie podważa jej prawdziwości. I już od pierwszych słów można mówić o jej symbolicznym ukształtowaniu.

Znacząca jest pora roku i sceneria, w jakiej odgrywa się senne marzenie. W wizji Kraśińskiego jest to wiosna. Bohater zbliża się od strony śnieżnych gór – krainy zimna związanego, być może, z cierpieniem z powodu separacji, oddalenia od ukochanej – ku słonecznej Nicei. Piękna pogoda, błękitne, a więc w domyśle bezchmurne niebo kore-

sponduje ze stanem ducha podmiotu pełnego radosnej nadziei na spotkanie z uwielbioną kobietą. Marzenie o wiecznej wiośnie jako niezbędnym wyznaczniku idylli – jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz – *było gwarantowane przez wielowiekową tradycję poezji śródziemnomorskiej*¹⁹. Rymkiewicz dowodzi, że jeszcze w XVIII wieku, dzięki angielskiej szkole „poezji grobów” i *Les jardins* Delille’a ogród idylliczny stał się ogrodem elegijnym, w którym znajdowały się przypominające o śmierci groby usytuowane w scenerii jesiennej. Wydaje się ważne, że Krasinski nawiązał do toposu już po jego przemianie, pomimo że pozornie sięgnął po jego formę wcześniejszą. Przy tym w liście do Delfiny natura jest podporządkowana człowiekowi i uładzona, pozostająca na usługach kultury.

Ogród Nerval’a, który wyciągnął konsekwencje z „batalii o ogrody”, jest skonstruowany zgodnie z historycznymi przekształceniami toposu²⁰. *Sen Aurelii* rozgrywa się jesienią, kiedy drzewa obciążone są owocami, a winorośl kiściami gron. A jesień to przecież pora umierania, która odpowiada końcowemu przekształceniu się ogrodu w cmentarz i utracie ukochanej, a przede wszystkim – rozpacz bohatera. Szczególnie istotne wydaje się, że miejsce snu *Aurelii* nazwane jest parkiem, co wskazuje na dominację wzorca ogrodu angielskiego, ale jego zaniedbanie nie jest zamierzone przez ogrodnika. To natura bierze odwet na działalności człowieka, który chciał ją poskromić, jest dzika, niszczy jego dzieła: posągi, basen z wodą. To miejsce dotknięte duchem czasu, przemijania, okres jego świetności już minął: wszystko w nim chyli się ku upadkowi. Istotnym elementem tego pejzażu jest źródło, a jak wiadomo, woda to żywioł pośredni między żywiołami eterycznymi a stałymi. Dlatego jej obecność można w tym przypadku zinterpretować jako znak łączności między dwoma światami: duchowym i materialnym, między życiem i śmiercią. Umierający ogród jest znakiem umierania tej, która jest w nim. W parku Nerval’a pierwotnie nie ma grobów, ogród nie jest cmentarzem jak u Graya, ale się nim staje i proces tego stawania się jest opisany przez romantyka. Na tym polega różnica między wykreowanym przez niego obrazem a ogrodami osiemnastowiecznymi.

Ruch podmiotu śniącego w obydwu przypadkach określić można również jako oscylację między przestrzenią zamkniętą a przestrzenią

¹⁹ J.M. Rymkiewicz, *op.cit.*, rozdz. II *Jardines dolientes*, s. 33.

²⁰ Jesienny park-cmentarz bliski jest ogrodom modernistów, o których pisze Rymkiewicz.

otwartą, przy czym ta ostatnia jest różnie waloryzowana: w liście polskiego romantyka – pozytywnie, w *Aurelii* ma konotacje zdecydowanie negatywne. Pisałam już o przeszkodach, które w pierwszym etapie obu snów powodują wyraźne utrudnienia w percepcji. Ponadto, obydwaj oniryczni wędrowcy przekraczają granice: po pierwsze, oczywiście, granicę między jawą a snem, a poza tym sama przestrzeń snu jest także podzielona na obszary zestawione ze sobą na zasadzie kontrastu²¹. W liście do Delfiny pierwszym sygnałem takiej transgresji jest przejście przez bramę, drugim – wejście na marmurowe schody, które jest jednoznaczne z wkroczeniem w obręb ogrodu. Punktem wyjścia opisu Kraśińskiego jest panorama, w centrum znajduje się poszukiwanie szczytu wzgórza, które jest zarazem próbą wyjścia z miejsca zamkniętego. Próba najpierw kończy się porażką, kiedy znajdujący się wysoko w górach śniący usiłuje odnaleźć właściwą ścieżkę; potem wszystko zostaje odwrócone – udaje mu się dojść na szczyt po zjechaniu na dół i rozpoczęciu wędrowki u stóp wzniesienia. Zakończenie stanowi – ramowo – ponownie szeroki krajobraz okolic Nicei. Wizja kończy się dotarciem do centrum i otwarciem perspektywy, ma więc zasadniczo wymowę optymistyczną. Tak w każdym razie stara się odczytać ją Kraśiński. Ale szczyt wzgórza nie jest przecież ostatecznym celem tej podróży. Oniryczny wędrowiec, podejmując trud wspinaczki, jednocześnie oddala się od celu właściwego (willi Rey) tylko po to, by o nim marzyć.

Sen *Aurelii* rozpoczyna się we wnętrzu, czyli w miejscu zamkniętym, ale nacechowanym pozytywnie. Bohater przenosi się z sali przodka na zewnątrz domu w sposób niezwykle, jakby granica między tymi miejscami nie istniała, choć przecież wyraźny jest kontrast między wnętrzem, w którym bohater czuje się szczęśliwy, a budzącą jego niepokój przestrzenią otwartą. Przejście do parku jest pierwszym stadium złowrogiego otwarcia, ale bohater jest jeszcze niejako zamknięty w winnicy. Następny moment graniczny stanowi wyjście z układających się w formę kołysek szpalerów winorośli i widok na cały, zniszczony czasem park, co jest tutaj jednoznaczne z utratą bezpieczeństwa. Kulminacyjnym momentem tego procesu otwierania jest wspomniana już przemiana kobiety w ogród – to szczególny przypadek, kiedy po-

²¹ Na temat przeciwstawnych kategorii przestrzennych typu „góra–dół”, „zamknięty–otwarty” i ich modelującej roli w tekstach literackich oraz granicy między obszarami spacialnymi pisze, analizując rosyjską poezję, J. Łotman, *op.cit.*

stać wypełnia całą przestrzeń przedstawioną, nie stanowiąc już wyłącznie jej elementu. Nie tyle sam bohater się przemieszcza, ile sama przestrzeń porusza się i zmienia. Piękna pani jest królową tego ogrodu, jego duszą, w końcu całkowicie się z nim utożsamia. Jej przemiana czyni ją kimś więcej niż zwykłą kobietą, staje się ona Matką Ziemią – boginią, od której zależą losy globu. Sam bohater stwierdza przecież w swym okrzyku, że ona jest Naturą. Potem – po katastrofie – następuje ponowne zamknięcie – pojawiają się elementy ograniczające bohatera. Sen zamyka spojrzenie całościowe – potwierdzające przemianę ogrodu w cmentarz. Dama-przewodniczka ulega metamorfozie, rosnąc, i śniący patrzy w górę, aby uchwycić okiem jej sylwetkę znaczącą swój ślad na obłokach.

Ważne wydaje się to, w jaki sposób podmiot znajduje się w miejscu, wokół którego organizuje się sen. Nerval podkreśla nagłość, z jaką jego bohater zmienia swe położenie. Brak ciągłości nie polega na zwykłym zastosowaniu elipsy, pominięciu opisu drogi, jaką bohater pokonuje, aby się przemieścić. Tutaj tej drogi w ogóle nie ma, na co pozwala prawo snu. Początkowo śniący znajduje się w sali starego rodzinnego domu z trzema kobietami, przyjaciółkami z czasów młodości, które uosabiają jeden doskonały wzór, typ piękna w różnych odmianach. Bohater nie przybywa do tego świata, jest od razu w jego wnętrzu. Jedna z dam wychodzi do ogrodu – tak widzi to będący ciągle w pomieszczeniu podmiot onirycznej wizji, który w następnym akapicie stwierdza: *Byłem w niewielkim parku*. Nie wiadomo więc, w jaki sposób on sam znajduje się w ogrodzie: czy idzie za wysoką kobietą, czy też zostaje tam nagle przeniesiony. Potem bohater zaczyna podążać za damą – i jego przemieszczanie się zyskuje charakter ciągły. Nagłość zmian odnosi się zresztą w równym stopniu do miejsc, jak i do postaci. Metamorfozy doznaje sam śniący, który nagle znajduje się odmłodzony i ubrany w inny strój, fakt ubierania go przez piękne damy nie tyle nie został opisany, co po prostu nie istnieje. Nieprzerwana jest natomiast najważniejsza przemiana tego snu *Aurelii*: piękna przewodniczka z wolna rośnie i przekształca się w ogród na oczach śniącego, jest to *de facto* szereg przemian zakończony całkowitym utożsamieniem kobiety z naturą.

W liście Krasińskiego przybycie do centrum, jakim jest szczyt wzgórza, dokonuje się w sposób ciągły. Podmiot snu – inaczej niż w *Aurelii* – przybywa z zewnątrz, zbliża się do Nicei konno od strony gór, zsiada

z konia i próbuje odnaleźć miejsce, w którym już niegdyś był. Zmiany dokonują się w sposób nieprzerwany: mężczyzna jedzie, potem przechodzi przez bramę, wchodzi na ścieżkę, a natrafiwszy na przeszkodę, zawraca, znów siada na konia, w końcu wspina się na wzgórze schodami, a wszystko to dzieje się na naszych oczach. Ale nie jest to cała prawda o krajobrazie tego snu, którego ciągłość zostaje jednak zaburzona. Przestrzeń Kraśińskiego jest bowiem w dużej mierze przestrzenią myślaną, nie dlatego, że się śni, ale ponieważ bohater snu znajduje się zawsze myślami gdzie indziej, niż w rzeczywistości (onirycznej, rzecz jasna). Nicea jest punktem orientacyjnym, choć śniący nigdy do niej nie dojeżdża; cały czas snu jest czasem „zbliżania się”. Miejscem skupiającym uwagę śniącego jest Kampania Rey, gdzie spodziewa się on obecności ukochanej, to jakieś „tam” – właściwy cel jego podróży. Myśląc o miejscu pobytu kochanki, wybiega w przyszłość. Dodajmy, że Kraśiński nie jest pewny, czy ukochana w jego śnie w ogóle znajdowała się w Nicei. W dalszej części listu poeta pisze:

Lecz sen nie posłużył mi dalej, nie dowiedziałem się, czy jesteś w Rey, nie wróciłem nazad wśród ścian kwiecistych do zostawionego konia – jakom siedział na tym kamieniu, tak przebudziłem się, i rano spaść mi na oczy jak ból poczynający się na nowo²².

Z kolei rozpoznanie znanej okolicy przywołuje wspomnienia i znów ważniejsze wydaje się nie to, co tu i teraz, ale „tam” i „kiedyś”, tym razem usytuowane w przeszłości: *zatręknę do miejsca, gdzie z Tobą siedział pod cyprysami*. I to miejsce staje się zastępczym celem śniącego. Szuka on szczytu wzgórza, aby móc marzyć o szczęściu minionym i o tym, które go dopiero czeka. Kiedy tam dociera, spogląda na panoramę Nicei i marzy. Określenie *rozmarzenie tęsknoty mojej do Ciebie* wydaje się znamienne. Zawiera bowiem przeszłość i przyszłość zarazem, z całkowitym niemalże ignorowaniem stanu aktualnego. Uciekając się do porównania wyobrażonej drogi do rozsnuwającej się taśmy (aspekt niedokonany!), projektuje dalszą podróż, która przedstawiona jest w czasie przyszłym, co odzwierciedla ową dwoistość czasowo-przestrzenną. Marek Bieńczyk pisze o swoistym fenomenie odzyskiwania czasu w listach do Delfiny, w których wspomnienie aktualizuje się i przekształca w siłę kreacyjną. Badacz pisze także: *Przeszłość ukazuje*

²² Z. Kraśiński, *op.cit.*, s. 165.

się więc we wspomnieniu Krasińskiego – które on sam nazywa swoim jedy-
nym „arcydziełem estetycznym”, swą jedyną „harmonią” – jako czas przy-
szły, jako nowe źródło życia²³.

Trzeba stwierdzić, iż oba sny charakteryzuje niemożność osiągnię-
cia celu, mimo że ich wymowa jest różna. Ani bohater opowiadania,
ani podmiot listu nie mogą zrealizować swego największego pragnie-
nia – ostatecznego połączenia z kochaną osobą, mimo że wydaje się, iż
tylko fragment francuskiego utworu jest pesymistyczny. I kwietne
schody Krasińskiego, i zmieniający się w cmentarz park Nervalu moż-
na uznać za figury nieobecności ukochanej.

Obydwa sny są przedstawiane z pozycji ich podmiotu już po przebu-
dzeniu. Opowiadający są ogromnie zaangażowani w swe oniryczne do-
świadczenia, nawet z perspektywy czasu interpretują je i waloryzują.
Krasiński swój sen określił jako *czarowny*. Relacjonuje Delfinie, jak
wielkie wrażenie ten oniryczny obraz na nim wywarł. Samo jego wspo-
mnienie sprawia mu radość, jest zachwycony, rozmarzony:

*Nie wiem, jak długo to trwało, bo któż snu przeciąg zliczy? Wiem tylko, że byłem
szczęśliwy, że czułem się tak bliski celu mego, tak pojedyński z Bogiem i ludźmi,
przed grobem jeszcze, a już w niebie*²⁴.

Poeta odbiera go jako sen o szczęściu i – zarazem – jako część
szczęścia. Odczytuje tę wizję jednoznacznie pozytywnie, mimo że za-
wiera ona wyraźną *komponentę lękową*, jak stwierdza Maria Piasecka²⁵.
Jest to sen o dążeniu do szczęścia i jednocześnie o zaniechaniu tego
dążenia, by pragnienie mogło pozostać pragnieniem. Sen *Aurelii* ma
skutek przeciwny. Początkowo rozkoszny, przyjemny, na koniec prze-
raża śniącego. U Nervalu sen pozbawiony jest informacji o reakcjach
podmiotu – dominuje percepcja zmysłowa, jakby sam obraz ogrodu za-
stępował relację ze stanów psychicznych, stawał się pejzażem we-
wnętrznym. W opisie pojawiają się określenia wartościujące (negatyw-
nie): trawa jest *byle jaka*, kwiaty *zdziczałe*. Dopiero po przedstawieniu
swego marzenia bohater stwierdza: *Ten sen, tak szczęśliwy z początku*,

²³ M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Gdańsk 2001, s. 257.

²⁴ Z. Krasiński, *op.cit.*, s. 165.

²⁵ Zob. M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz–Słowacki–Krasiński*, Wrocław 1992,
cz. III, rozdz. 1a. Sen Krasińskiego można interpretować jako zastępczą realizację, sub-
stytut, co byłoby zgodne z teorią Platona. Zob. I. Dąbska, *Zagadnienie marzeń sennych
w greckiej filozofii starożytnej*, w: *Charakteria. Rozprawy filozoficzne*, Warszawa 1960.

wprawił mnie w wielkie zakłopotanie²⁶. Wie on, że taka wizja nie może zwiastować niczego dobrego, i rzeczywiście – wkrótce przekonuje się, iż była ona zapowiedzią śmierci ukochanej, chociaż pozostawia mu nadzieję na połączenie się z Aurelią w krainie ducha. Obydwa sny zostają zinterpretowane przez śniących jako obietnica mogąca się zrealizować.

Oniryczne miejsca obu analizowanych tekstów można określić mianem ogrodów wewnętrznych, które mówią o pragnieniach i lękach indywidualnych, czyli o podświadomości subiektywnej, ale czynią to za pośrednictwem formy utrwalonej i powtarzającej się w tradycji. Uprawiona byłaby zapewne także ich interpretacja archetypiczna, bardziej owocna dla lektury tekstów wydaje się jednak odniesienie do topiki. Istnieje niewątpliwy związek między toposami a archetypami, szczególnie narzuca się on w przypadku analizy literackich snów, choć oczywiście nie można mówić o tożsamości²⁷. Poddane tu interpretacji fragmenty stanowią – jak sądzę – różne, choć w wielu punktach zbieżne, realizacje toposu ogrodu.

Wspominałam już o tym, że w Nervalowskim śnie miejsce, w jakim znalazł się śniący, jest bezpośrednio nazwane parkiem, co pozwala na potraktowanie analizowanego fragmentu jako wypełnienia tego toposu. Pojawiają się jego niezbędne elementy: aleje, szpalery, drzewa, kwiaty, posągi, mur. Mamy tu więc do czynienia z wyraźną identyfikacją układu przestrzennego przez włączenie go do określonej kategorii oraz wyliczenie jego części i ich właściwości²⁸. Na skutek fantastycznej przemiany tożsamość owego spacjalnego układu zostaje jednak zachwiana i park nie jest już parkiem, a więc nabiera cech sprzecznych z wcześniejszym opisem. Lektura opowiadania stawia przed trudnym pytaniem: jaki to ogród, który z ogrodowych toposów został przez Nervalą ponowiony? To, jedno z wielu onirycznych miejsc *Aurelii*, jest pełne spokoju i tajemnicy, sprawia wrażenie raju – obszaru, w którym może spełnić się marzenie o szczęściu. Dopóki bohater widzi swą przewodniczkę, dopóty udaje mu się nie zagubić w szpalerach parku, i dopóty nie ma mowy o niepokoju. Lecz jest to raczej *hortus conclusus*, raj ziemski, który Dante umieścił nie w niebie, a na najwyższym tarasie

²⁶ G. de Nerval, *Aurelia*, s. 64.

²⁷ O relacji między archetypem i toposem zob. J.M. Rymkiewicz, *op.cit.*, rozdz. I *Histeryczna topika i wieczne topoi*.

²⁸ Zob. H. Markiewicz, *op.cit.*

czyśćca²⁹. Opisał go jako miejsce pełne światła, gdzie trwa *maj wieczny*, *owoc wiecznie żrzał*, a ziemia sama rodzi drzewa, krzewy, kwiaty, zioła, gdzie z wiecznego, czystego źródła płyną Lete – rzeka zapomnienia grzechów i Eunoï – rzeka pamięci czynów cnotliwych. W Nervalowskim śnie nie ma wiosny, ale są obciążone owocami drzewa, jest także *źródło żywej wody* zacienione jak w *Boskiej Komedii*, gdzie kryształowa woda *ciemną zdała się, płynąca, / Pod ciemną gęstwą, która jako żywo / Nie puści słońca blasku ni miesiąca*³⁰. Zważywszy, że poddany tu interpretacji sen *Aurelii* jest początkiem drogi pokuty bohatera, który na końcu, po ekspiacji spotka swą ukochaną i – jednocześnie – pojedna się z Chrystusem, można uznać, że – jak u Dantego – jest to woda oczyszczenia, woda życia wiecznego znajdująca się zazwyczaj w ogrodzie zamkniętym³¹.

Centralnym symbolem *hortus conclusus* jest – pisze Rymkiewicz – piękna, samotna kobieta, pani tego ogrodu. W *Boskiej Komedii* to Matylda, która obmywa mające wejść do raju dusze w obu rzekach. Piękna przewodniczka bohatera *Aurelii* przypomina ową „Panią Samotną”. Idzie on jej śladem, jak Dante podążał za Matyldą, która była jego pocieszycielką. Podobnie dwuznaczny jest stosunek zaświatowych wędrowców do pani ogrodu. Z jednej strony cechuje ich szacunek i dystans, z drugiej – zachwyt o zabarwieniu erotycznym. Rymkiewicz pisze o raju ziemskim Dantego:

*Ale – opuszczony przez Naszą Panią, a zamieszkały przez Panią Samotną – był już właściwie ogrodem bez Boga. Był jeszcze oświetlony mistycznym światłem, promieniami miłości Bożej, ale jednocześnie był już oświetlony słońcem miłości ziemskiej. Pani Samotna jest niewątpliwie symbolem miłości czystej, symbolem miłości rzeczy wiecznych. Ale opisując ją, Dante użył symboliki erotycznej*³².

Dante porównuje Matyldę do Wenery, w dziele Nerval’a przewodniczka związana jest z ukochaną bohatera – to popiersie *Aurelii* znajduje on na cmentarzu i to jej śmierć ta wizja zwiastuje. Utożsamienie pani ogrodu z Matką Boską w tym śnie nie jest jeszcze oczywiste. Imię

²⁹ Na temat tego toposu zob. J.M. Rymkiewicz, *op.cit.*, rozdz. VI *Hortus conclusus*.

³⁰ Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959, *Czyściec*, p. XXVIII, s. 301.

³¹ Należy pamiętać, że w starożytności źródła uważano za zejścia do Hadesu. O chrześcijańskiej symbolice tego snu pisze J. Richer w: *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Paris 1947, s. 174.

³² J.M. Rymkiewicz, *op.cit.*, rozdz. VI *Hortus conclusus*, s. 175.

Maryi stanie się jednym z imion Aurelii dopiero pod koniec opowiadania. Oczywiście, ogród Nerval, o czym już pisałam, nie jest doskonały. Wprawdzie – jak dowodzi Rymkiewicz – symbole zła, takie jak chwasty czy ciernie, nie muszą niweczyć samą swą obecnością wizji świata harmonijnego³³. Ale tutaj nie jest to zło obłąskawione, przeciwnie – chwasty zdobywają park, a tak ważne dla ogrodu kwiaty są przeredzone i zdziczałe. Te wyraźne ślady zniszczenia, a szczególnie zakończenie snu – śmierć pani ogrodu, burzą rajski topos. Być może nietrwałość natury ma odwieść bohatera od myśli o rozkoszach miłości zmysłowej, która również jest przemijająca i która musi ustąpić miłości mistycznej. W *Boskiej Komedii* Matylda została porównana do Prozerpiny. Wydaje się, że to porównanie można odnieść także do damy z Nervalowskiego snu. Pisarz odwołuje się bowiem wyraźnie do toposu ogrodu podziemnego, na który złożyły się obraz Elizjum i obraz ogrodu Persefony³⁴. Naturalnie, Nervalowi nie chodzi o podziemie w sensie dosłownym. Pamiętać należy, że dla tego romantyka przestrzeń snu i przestrzeń śmierci są tożsame, a więc śniący ma chwilowy dostęp do świata, w którym na stałe przebywają dusze zmarłych. Już w pierwszym akapicie *Aurelii* romantyk pisze:

Pierwsze chwile snu są na podobieństwo śmierci; posępna o ciężałość zagarnia naszą myśl, i nie umiemy określić dokładnie momentu, w którym ja, w innej już postaci, przedłuża swoje istnienie. Jest to jakby niewyraźnie widoczny tunel, który rozświecła się z wolna, a z mroku i ciemności wylaniają się blade, nieruchome i poważne postacie zamieszkujące otchłań. Potem obraz nabiera kształtu, nowe światło go rozjaśnia i wydobywa dziwaczne zjawy; świat Duchów otwiera się dla nas³⁵.

Sen jest więc dla poety w pewnym sensie katabazą. W tradycji już od V wieku porą panującą w ogrodzie Persefony była szczęśliwa jesień, jak w śnie *Aurelii*. Persefona zaś jest panią śmierci i zniszczenia, z czego romantyk wyciągnął konsekwencje. Przemiana ogrodu w cmentarz odpowiada dwoistości tożsamej z nim kobiety. Staje się ona postacią ambiwalentną – panią raju i panią śmierci, królową Hadesu, ale i Elizjum – Wyspy Błogosławionych i Szczęśliwych, co zakłada i żalobę bohatera, i – jednocześnie – jego nadzieję. Raj *Aurelii* jest w tym śnie rajem odna-

³³ Zob. *ibidem*, s. 184.

³⁴ Zob. *ibidem*, rozdz. V *Ogród Persefony*.

³⁵ G. de Nerval, *Aurelia*, s. 50.

lezione i utracone jednocześnie. Dopiero na końcu opowiadania bohater osiągnie pełnię szczęścia. Nerval łączy różne związane z ogrodem toposy, które wzajemnie na siebie oddziałując, nie pozwalają na jednoznaczną interpretację.

Krasiński nie mówi wprost o ogrodzie, choć wyraźnie nawiązuje do toposu raju³⁶. Po przebudzeniu romantyk pisze, że czuł się już w niebie, nazywa sen błogosławieństwem:

*Sny czasem są błogosławieństwami zlanymi na nas, by sił nam dodać. Cały tym snem jak rosą niebiańską przesiąknęłam i dlatego Ci tak długo o nim piszę – może Ty nic w nim nie znajdziesz, a dla mnie wszystko w nim leżało!*³⁷.

Opisując żywopłoty, relacjonuje jednocześnie swoje szczęście, błogość, rozkosz i poczucie bliskości Boga. Nie ma wątpliwości, że to On jest twórcą tej przestrzeni, co polski romantyk wyraźnie podkreśla, podczas gdy w śnie Nerval nie ma o tym mowy. Bowiem w wyrażonej w listach koncepcji Krasińskiego – o czym pisze Andrzej Waśko – miłość dwojga ludzi staje się tożsama z miłością człowieka do Boga³⁸. Najważniejszym elementem tego rajskiego obrazu są niezwykle, niemające swego odpowiednika na ziemi kwiaty. Powracają one w opisie wielokrotnie, są wszechobecne, otaczają śniącego ze wszystkich stron, a przy tym nie rosną w sposób dziki, celowo włączono je w obszar cywilizacji. One przede wszystkim – nazwane *córeczkami Boga* – są dziełem Najwyższego. Wszystko to pozwala mówić o przemianie śródziemnomorskiego zakątka w ogród: *wszędzie takich kwiatów moc, ściany, parkany plecione nimi, a w końcu tych ulic śnieżnych i pachnących owe cyprysy*. Skoro ulice jawią się jako śnieżne i pachnące, przestają być ulicami, nabierają cech kwitnącego ogrodu. Kwiaty są duże, białe, wonne, piękne – poeta, zaintrygowany nimi, mnoży epitety. Stanowią one element zdecydowanie dominujący w tej przestrzeni, nie ma tu wyliczenia poszczególnych części składowych ogrodu jak w *Aurelii*, ale wysunięcie na plan pierwszy jednej, głównej, szczegółowo opisywanej. Można więc uznać, iż – pomi-

³⁶ M. Piasecka pisze: *Sen ten można by widzieć jako jeden z romantycznych snów o raju*, *op.cit.*, s. 173.

³⁷ Z. Krasiński, *op.cit.*, s. 165.

³⁸ Zob. A. Waśko, *op.cit.*, s. 365.

mo że ogród jako słowo tematyczne (według terminologii Sławińskiego) w ogóle nie pada – jest jednak sugerowane³⁹.

Badacze pisali o znaczeniu *Boskiej Komedii* dla kształtowania się koncepcji miłości polskiego romantyka⁴⁰. Przestrzeń oniryczna Kraśińskiego – podobnie jak śniony park Nerval’a, choć w innych elementach – realizuje topos *hortus conclusus* – ziemskiego raju. Wiosna, pogoda, poczucie rozkoszy, pięcie się po schodach do wymarzonego celu to elementy zgodne z wizją *Czyśćca* Dantego⁴¹. Jak w raju ziemskim *Boskiej Komedii* znajdują się rośliny nieznane na ziemi: *gleba świętego ogrodu/ Wydaje bujnie kwiaty i owoce,/ Jakich nie uszczknął nikt z waszego rodu*⁴², tak wzgórze obok Nicei w opowiedzianym Delfinie śnie wypełniają kwiaty *nie widziane nigdy*. Oczywiście można stwierdzić, że w śnie polskiego romantyka brak nieodłącznego elementu toposu *hortus conclusus* – zbierającej kwiaty i śpiewającej pani tego ogrodu. Ale pamiętać należy, że jest ona w sposób myślowy cały czas obecna, to miłość i tęsknota do niej warunkuje całą oniryczną drogę bohatera snu. Wobec tego Delfina jest w liście – jak w *Przedświcie* – raczej odpowiednikiem Beatrycze, do której zdąża Dante, niż Matyldy⁴³. Kraśiński ponowił tradycyjną – opisaną przez Rymkiewicza – przemianę ogrodu zamkniętego w ogród miłości zmysłowej naznaczonej oczekiwaniem, przemianę, która dokonała się w literaturze już wcześniej⁴⁴. Ukochanej nie ma w ogrodzie, ale jest pragnienie połączenia się z nią. W liście romantyka oczekiwanie nie zakłóca jednak szczęścia, daje śniącemu pełnię satysfakcji⁴⁵. Kraśiński nawiązuje do toposów: ogrodu miłości, ogrodu

³⁹ Wobec tego sen *Aurelii* odpowiadałby temu biegunowi czwartego z wyznaczników wypowiedzi deskryptywnej Sławińskiego, który określony został jako retoryczny ład. Sen epistolarny Kraśińskiego natomiast znalazłby się na biegunie przeciwnym – biegunie stylistycznej indywidualizacji. Zob. J. Sławiński, *Opis...*

⁴⁰ Zob. A. Waśko, *op.cit.*, s. 361; A. Kuciak, *op.cit.*, s. 41–42, 103 i n.

⁴¹ Nie chodzi mi tutaj o ukazanie wpływu Dantego na Kraśińskiego i Nerval’a, ale o wskazanie na realizację tego samego toposu we wszystkich trzech tekstach, wśród których *Boska Komedia* byłaby tekstem wzorcowym.

⁴² Dante Alighieri, *op.cit.*, *Czyśćciec*, p. XXVIII, s. 303.

⁴³ Na ten temat zob. A. Waśko, *op.cit.*, s. 362; A. Kuciak, *op.cit.*, s. 102. A. Kuciak pisze też o swoistej kontaminacji w polskim romantyzmie Beatrycze i Franczeski.

⁴⁴ O przemianie toposu w XVII-wiecznej poezji Marvella pisze J.M. Rymkiewicz, *op.cit.*, rozdz. VI *Hortus conclusus*.

⁴⁵ Zob. A. Waśko, *op.cit.*, s. 368.

zamkniętego, raju ziemskiego. Być może także do ogrodu podziemnego, skoro na końcu listu poeta sugeruje, że doświadczenie oniryczne – takie jak to, które opisuje – stanie się doświadczeniem wiecznym, permanentnym po śmierci:

Potęga cudowna ducha ludzkiego dopiero w snach się wynurza, bo jej pierwszy objaw, to cud w zarodzie, w gnieździe, w nasieniu, w ziarnie. Kiedyś będzie to cud rozwinęty, dopełniony, moc śpiąca stanie się mocą żyjącą i jawną – będziem wtedy żyli, jako śnimy teraz⁴⁶.

Dzięki połączeniu toposów w obu tekstach uczucie do kochanki staje się wieloznaczne, zawiera zarazem elementy miłości zmysłowej, jak i miłości czystej, uwielbiającej, mistycznej, właściwej tradycji chrześcijańskiej. Odwołanie się do różnych ogrodowych *topoi* skłania do uznania obu onirycznych wizji za ambiwalentne w swej wymowie.

* * *

Dla romantyków sen – jeżeli został zapisany – musi znaczyć⁴⁷. Również w analizowanych fragmentach można mówić o symbolicznym ukształtowaniu przestrzeni. W obu romantycznych sennych marzeniach zdaje się ona spełniać warunki przestrzeni mitycznej zdefiniowanej przez Ernesta Cassirera, ponieważ każdy element śnionych terytoriów odnosi się do sfery sensów, znaczy, posiada pewną potencję symboliczną, podobnie jak posiadają ją wzajemne relacje między tymi elementami⁴⁸. Dodatkowe, naddane znaczenia poszczególnych fragmentów onirycznej przestrzeni wynikają z pewnością z romantycznego założenia o ontologicznej podwójności świata, w którym to, co percypowalne, odsyła do tego, co duchowe⁴⁹. Obszar snu w obu tekstach

⁴⁶ Z. Krasiński, *op.cit.*, s. 165.

⁴⁷ Z pewnością nie stanowi on wyłącznie tematu uzasadniającego wprowadzenie opisu, który wobec tego nie jest – jak w literaturze realizmu – głównym celem motywowanym *a posteriori*. Na temat opisu w literaturze realizmu i naturalizmu zob. P. Hamon, *op.cit.*

⁴⁸ Zob. np.: E. Cassirer, *Przestrzeń mityczna, estetyczna i teoretyczna*, w: *Symbol i język*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 1995. Zob. też H. Buczyńska, *Cassirer*, Warszawa 1963, rozdz. *Filozofia mitu* oraz H. Meyer, *op.cit.*

⁴⁹ O symbolicznym aspekcie przestrzeni oraz o płaszczyźnie sensów naddanych zob. J. Sławiński, *Przestrzeń...* oraz *idem*, *O opisie...*

Przestrzeń onirycznych ogrodów (Krasinski i Nerval)

jest podwójnie obszarem sakralnym. Po pierwsze dlatego, że miejsca, które śnią się romantykom, są w jakiś sposób uświęcone: miłością, pamięcią, wspomnieniem raju, marzeniem o szczęściu. Po drugie, sakralizacja dokonuje się ponieważ – zgodnie z romantyczną oniologią – cała przestrzeń snu jest święta, bo sen to miejsce kontaktu z Bogiem, z Prawdą i z samym sobą.

„Nieznany bóg”. O Nervalowskim Mickiewiczu

Pytanie o relacje między polskim i francuskim romantyzmem jest, w gruncie rzeczy, pytaniem o wzajemność. Można bowiem uznać za rzecz oczywistą, że polscy poeci-emigranci, osiadli we Francji i znający język tego kraju, śledzili najważniejsze wydarzenia życia intelektualnego i artystycznego Paryża. Zadaniem o wiele trudniejszym było ich czynne włączenie się w to życie.

Nie tylko bariera językowa (i fatalna jakość przekładów – prozą polskich wierszy!) sprawiała, że nasza wielka literatura romantyczna nie interesowała Francuzów; sprawiała to także obcość intelektualna tej twórczości, programowo pogrążonej w polskiej problematyce

– pisze Alina Kowalczykowa¹.

Dla wielu ówczesnych Francuzów najważniejszym polskim twórcą stał się – podobnie jak dla ówczesnych Polaków, choć z pewnością z innych względów – Adam Mickiewicz. To w dużej mierze za jego sprawą paryska emigracja polska nabrała rangi zjawiska kulturowego na tyle istotnego, że jej obecność nie mogła pozostać bez komentarza romantyków francuskich. Należy przy tym pamiętać, że możliwości wyboru tekstów Mickiewicza, które mogłyby stać się przedmiotem takiego komentarza, były w dużej mierze ograniczone ze względu na niedostępność w języku francuskim większości jego dzieł. Istniały wprawdzie tłumaczenia niektórych poezji, *Konrada Wallenroda*, *Farysa*, *Dziadów*, *Pana Tadeusza*, ale zazwyczaj nie oddawały one dobrze wartości

¹ A. Kowalczykowa, *Francusko-polskie związki literackie*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 308.

pierwowzoru, nie były też powszechnie znane. Sięgali po nie nieliczni, szczególnie zainteresowani polską literaturą, jak George Sand – autorka tak ważnego dla obecności Mickiewicza w Europie eseju *O dramacie fantastycznym*. Najbardziej znanymi dziewiętnastowiecznemu paryżaninowi utworami Mickiewicza były *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, a także wykłady w Collège de France, których oryginalnym językiem był język Moliera².

Wypowiedzi Francuzów doby romantyzmu na temat pracy literackiej, publicystycznej i uniwersyteckiej polskiego poety były już drukowane. Badacze zajmowali się problemem recepcji Mickiewicza we Francji – oceną jego twórczości literackiej, paryskich wykładów i działalności w „Trybunie Ludów”³. Kwestią zasługującą na uwagę wydaje się miejsce idei Mickiewicza w dziełach pisarzy współtworzących zachodnioeuropejski romantyzm.

Chciałabym zająć się tutaj jednym z aspektów tego zagadnienia, tj. rozważyć charakter i rolę obrazu Mickiewicza w pisarstwie tak niezwykłego romantyka, jakim był niewątpliwie Gérard de Nerval. Sformułowany w ten sposób temat badań może wydawać się niezbyt obiecujący ze względu na to, iż autor *Aurelii* w całej twórczości poświęcił Mickiewiczowi zaledwie kilka zdań. Symptomatyczny jest brak zainteresowania ba-

² Jak podaje M. Dernałowicz w *Kronice życia i twórczości Mickiewicza*, publikację *Ksiąg* w tłumaczeniu L. Lemaître’a rozpoczęto w marcu 1833 na łamach „Le Temps” (a także brukselskiego „La Voix du Peuple”), a wydanie książkowe ukazało się w 1835 r. Wcześniej, bo w maju 1833, ukazały się *Księgi* w tłumaczeniu Ch. Montalemberta, co stało się ważnym wydarzeniem kulturalnym we Francji. Zob. M. Dernałowicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Od „Dziadów” części trzeciej do „Pana Tadeusza”. Marzec 1832 – czerwiec 1834*, Warszawa 1966. *Kronika* podaje także informacje na temat recepcji *Ksiąg* wśród Francuzów. Ich opinie znaleźć można również w zbiorze *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, wyb., oprac. i wstęp Z. Mitosek, przeł. R. Forycki, Warszawa 1999. Natomiast jeżeli chodzi o wykłady Mickiewicza w Collège de France, dodatkowym źródłem informacji na ich temat mogły być ukazujące się we francuskiej prasie artykuły im poświęcone, opublikowane przez Z. Makowiecką w *Kronice życia i twórczości Mickiewicza. Mickiewicz w Collège de France. Październik 1840–maj 1844*, Warszawa 1968 oraz przez Z. Mitosek w rozdziale IV cytowanej książki, a omówione w artykule E. Brisson, *Prasa francuska o prelekcjach Mickiewicza w Collège de France*, przeł. M. Damińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.

³ Zob. *Kronika życia i twórczości Mickiewicza*, red. S. Pigoń; *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*; Z. Markiewicz, *Polsko-francuskie związki literackie*, Warszawa 1986; W. Weintraub, *Profecja i profesura, Mickiewicz, Michelet i Quinet*, Warszawa 1975, rozdz. *Profecja w Collège de France*.

daczy związkami Nerval’a z myślą polskiego poety. Jean Richer w spisie źródeł ezoteryzmu twórcy *Chimer* umieszcza *Biesiadę* Andrzeja Towiańskiego, Mickiewicza natomiast zupełnie pomija⁴. Niewątpliwie, Nerval nie znał samego Mickiewicza, jego poglądów i twórczości, jak przyjaciele (i antagoniści zarazem) polskiego poety – Jules Michelet, Edgar Quinet czy George Sand. Sądzę jednak, iż owe krótkie wzmianki Nerval’a na temat Mickiewicza są warte uwagi. Odsyłają one bowiem do szerszego kontekstu, jakim jest intelektualna i religijna atmosfera romantycznego Paryża. Interesujące mnie wypowiedzi mają znaczenie także ze względu na swoisty, oryginalny obraz poety-profesora, jaki Nerval budował poprzez wybór tych a nie innych aspektów dzieł Mickiewicza, poprzez przekształcenia, modyfikacje, reinterpretacje jego słów. Myślę więc, że warto podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, co i dlaczego zwróciło uwagę autora *Sylwii* w postawie i twórczości polskiego poety, jakie to miało znaczenie dla własnych fascynacji Nerval’a wpisanych w jego dzieła⁵.

Sam wybór tekstów Mickiewicza uwarunkowany był – jak wspomniałam – ich dostępnością. Nerval nie wypowiadał się jednak na temat *Dziadów* – arcydzieła, które zwróciło uwagę innych romantyków francuskich. Interesowały go *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, ale przede wszystkim wykłady w Collège de France. Nervalowski Mickiewicz to Mickiewicz lat czterdziestych, Mickiewicz – towiańczyk, poeta-prorok. Dlatego kontekstem, w jakim polski poeta funkcjonował w świadomości autora *Aurelii*, są popularne w okresie romantyzmu ruchy o charakterze religijnym.

⁴ Zob. J. Richer, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Paris 1947.

⁵ Jeśli chodzi o związek twórczości Nerval’a z literaturą polską, wspomniano już o jego tłumaczeniach *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza oraz o zainspirowanych poglądami Mickiewicza i Towiańskiego artykułach. Pisz o nich A. Kowalczykowska, *op.cit.* W. Weintraub cytuje jedno zdanie z *Almanachu kabalistycznego na rok 1850*, w którym francuski romantyk mówi o proklamacji nowej religii słowiańskiej w Collège de France jako dowodzie znaczenia wykładów Mickiewicza dla paryskiego życia kulturalnego. Zob. W. Weintraub, *Profecja i profesura...*, rozdz. *Profecja w Collège de France*. Ten sam esej, do którego odwołuje się Weintraub, wspomina też Z. Mitosek, *op.cit.*, s. 274. O obrazie Polski w lirykach Nerval’a, a także o jego artykułach prasowych i znaczeniu pewnych idei towianistycznych dla *Aurelii* zob. A. Fauré-Egervari, *Une vision de l’Est européen dans l’imaginaire nervalien*, w: *Nerval. Une poétique du rêve. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg 1986*, red. J. Huré, J. Jurt, R. Kopp, Paris i Genève 1989. Na temat polskich sympatii Nerval’a zob. także J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972, rozdz. III.

Sceptycyzm i synkretyzm religijny

W dziewiętnastowiecznym Paryżu, który stał się siedzibą polskiego romantyzmu, wyraźna była tendencja do sięgania do różnego rodzaju doktryn religijnych. Łączyła się ona z manifestowaniem osobistych doświadczeń, którym nadawano wymiar mistycznego objawienia, stanowiących uzasadnienie dla profetyzmu. Paryż Mickiewicza i Nerval to Paryż *czasu proroków*, jak w swoim artykule stwierdza – za Paulem Bénichou – Grażyna Królikiewicz⁶.

Twórczość Nerval – przede wszystkim *Isis*, *Aurelia* i *Podróż na Wschód* – stanowi świadectwo synkretyzmu religijnego. Przekonanie o prawdzie zawartej we wszystkich wyznaniach świata i, co stąd wynika, uznanie ich równorzędności prowadziło poetę do postawy, której Sainte-Beuve nadał miano *chrześcijaństwa eklektycznego*. Naturalnie, wszelkiego rodzaju synkretyzm wymaga erudycji, a podstawą synkretyzmu religijnego jest znajomość doktryn różnych wyznań oraz związanych z tą dziedziną zjawisk. Nerval istotnie zafascynowany był zarówno wierzeniami starożytnymi, jak i późniejszymi (od XVI w. do XIX w.) ruchami o charakterze religijnym⁷. Tym ostatnim poświęcił cykl *Les Illuminés ou les Précurseurs du socialisme*, tytułowych „illuminés” nazywając również „ekscentrykami filozofii”. Znaleźli się wśród nich: Raoul Spifame, ojciec de Bucquoy, Restif de la Bretonne, Jacques Cazotte, Cagliostro, Quintus Aucler⁸. Romantyk zamierzał ów zbiór poszerzyć, prezentując sylwetki innych jeszcze postaci, których dotyczyło kilka jego esejów publikowanych w prasie. Te ostatnie zostały

⁶ Zob. G. Królikiewicz, *Towiański i „czas proroków”*, „Ruch Literacki” 1999, z. 1; J. Kallenbach, *Towianizm na tle historycznym*, Kraków 1924; a także: P. Moreau, *Âmes et thèmes romantiques*, Paris 1965, rozdz. *Romantisme français et syncrétisme religieux*; B. Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800 – 1855)*, Paris 1942, cz. III : *La lyre spiritualiste: 1800–1830*, rozdz. IV; A. Viatte, *Les Sources occultes du romantisme français: illuminisme, théosophie, 1770–1820*, Paris 1965, t. II : *La génération de l'empire*; oraz P. Bénichou, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris 1977.

⁷ Na ten temat zob. prace J. Richera: *Gérard de Nerval et les doctrines...* oraz *Nerval. Expérience et Création*, Paris 1963, zob. także B. Juden, *op.cit.*, cz. V, rozdz. VI.

⁸ J. Hartwig pisze, iż Nerval dobierał nazwiska *illuminés* przypadkowo, a ciekawość jego w tym przedmiocie jest nieskończona, zaś wiedza duża, choć często niesystematyczna i czerpana z drugiej ręki, *op.cit.*, rozdz. II, s. 112. To ostatnie stwierdzenie wydaje się szczególnie adekwatne w odniesieniu do Nervalowskiego Mickiewicza.

zebrane przez wydawców dzieł Nerval – Jeana Richera i Alberta Béguina – pod tytułem *Illuminés et illuminisme*, co wydaje się zgodne z intencją autora⁹.

W gronie owych *ekscentryków* znaleźli się filozofowie, doktrynerzy, szaleńcy, a także pisarze, poeci, którzy byli dla Nerval wyjątkowo ważni. Stanowili oni bowiem żywe świadectwo połączenia talentu poetyckiego z dostępem do prawd dla innych nieosiągalnych, twórczość artystyczna stała się dla nich tożsama z kontaktem z Absolutem. Realizowali więc zapisany przez Platona w *Ionie* ideał geniusza jako człowieka ogarniętego boskim szałem. Wśród postaci wcielających ten ideał znalazł się Mickiewicz. Właśnie jego twórczością literacką – Nerval dwukrotnie podkreślił, że profesor Collège de France był autorem *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* – jak sądzę, tłumaczyć należy fakt, że nawet omawiając *Biesiadę* Towiańskiego, francuski pisarz przywoływał nazwisko Mickiewicza jako głosiciela tej doktryny¹⁰.

Sam wybór tematu zdaje się świadczyć o tym, że owi *illuminés* byli Nervalowi szczególnie bliscy. Ponadto w przedmowie do cyklu romantyk przyznawał się do wpływu, jaki na niego wywarły postaci, o których pisał, wpływu tak silnego, że musiał się przed nim bronić¹¹. A w przedstawiającym projekt tego dzieła liście do Paulina Limayraca stwierdzał:

*J'aurai aussi peut-être à démontrer plus tard que l'affirmation est le résultat du doute, et que je ne suis pas si sceptique qu'il le paraît*¹².

A jednak stosunek Nerval do tych niewątpliwie fascynujących go postaci nie był jednoznaczny. Często w opowieściach o nich pobrzmiewała ironia. Ich koncepcje pisarz przedstawiał jako szalone, nierealne, stwierdzając jednocześnie, że było w owych szaleństwach coś rozsąd-

⁹ Zob. G. de Nerval, *La bibliothèque de mon oncle*, w: *Les Illuminés*, w: *Œuvres*, texte établi, présenté et annoté par A. Béguin et J. Richer, t. II, Paris 1978 (éd. 2).

¹⁰ Na temat kategorii bohaterów *Illuminés et illuminisme* zob. J. Richer, *Nerval. Expérience...*, cz. II, rozdz. XII, s. 394 i 400.

¹¹ G. de Nerval, *La bibliothèque de mon oncle*. Wpływ ten jest dostrzegany także przez badaczy życia i twórczości Nerval. J. Richer pisze o poczuciu braterskiej łączności Nerval z postaciami, którym poświęcił owe eseje, co – mimo pewnego dystansu romantyka – spowodowało asymilację niektórych idei, pomysłów, a nawet cech osobowych jego „bohaterów”. Zob. J. Richer, *Nerval. Expérience...*, cz. II, rozdz. XII, s. 394.

¹² *Będę także musiał, być może, wykazać później, że twierdzenie jest wynikiem wątplenia i że nie jestem tak sceptyczny, jak się wydaje*. G. de Nerval, *Correspondance*, w: *Œuvres*, list z 31 lipca 1853, s. 1072. Tłumaczenie cytatałów – M.S.

nego¹³. Jak pogodzić taką ocenę z Nervalowskim synkretyzmem religijnym? Wydaje się, że odpowiedzi można szukać we wspólnym dla romantyków doświadczeniu pokoleniowym. Badacze, oceniając atmosferę religijną ówczesnej Francji, zwracają uwagę na obojętność na kwestie wiary z jednej strony, i entuzjastyczne zainteresowanie ludźmi, którzy prezentują postawę przeciwną – z drugiej. Zygmunt Markiewicz tak komentuje wystąpienie Mickiewicza i sprowokowaną nim manifestację towiańczyków:

*We Francji zubożniałej na religię po r. 1789, w społeczeństwie kontrolującym odruchy uczucia hamulcem rozumu, dziwna scena zbiorowej psychozy odbiła się niesłychanie silnym echem*¹⁴.

Z kolei Wiktor Weintraub pisze o „modzie na flirtowanie z religią”, charakteryzującej społeczeństwo francuskie, na którego tle Mickiewicz wyróżniał się powagą i bezkompromisowością¹⁵. Znaczący dziewiętnastowiecznej religijności często podkreślają fakt, że wszelkie ruchy na różne sposoby dążące do odnowy wiary wyrosły na gruncie sceptycyzmu, a także iż

*Głosiciele synkretyzmu religijnego w większości dochodzili do niego podobną drogą: doświadczony kryzys duchowego i przezwyciężony okres zwątpienia, skłaniali się ku łączeniu „najlepszych” (bądź „istotowych”) elementów różnych wiar*¹⁶.

Nerval nie stanowił tu wyjątku. Był nieodrodnym synem swej epoki. Negowanie religii traktował jako nieodwracalne w skutkach wypaczenie, sprowadzone na jego pokolenie przez wiek rewolucji, oświecenia, ateizmu. Z drugiej strony, pisał o potrzebie wiary, potrzebie, której – mimo wszystko – nie udało się zniszczyć. Tym sposobem owa nieunikniona skłonność do podawania w wątpliwość stawiała się przekleństwem „dzieci wieku”, rodzajem nadświadomości i rodziła poczucie winy. W *Aurelii* znajduje się znamieny *passus*, który stawia to dzieło obok *Spowiedzi dziecięcia wieku* Alfreda de Musset:

¹³ Nerval pisze: *Et puis, n'y a-t-il pas quelque chose de raisonnable à tirer même des folies!*, *La bibliothèque de mon oncle*, s. 954.

¹⁴ Z. Markiewicz, *Polsko-francuskie związki literackie*, rozdz. IV, s. 159.

¹⁵ W. Weintraub, *Profecja i profesura*, rozdz. *Profecja w Collège de France*.

¹⁶ G. Królikiewicz, *op.cit.*, s. 15.

*Ale nam, zrodzonym w latach rewolucji i burz, kiedy wszystkie wierzenia przekreślono – nam, wychowanym co najwyżej w tej wierze, która zadowala się zewnętrzną praktyką i w swej obojętności może bardziej jest karygodna niż bezbożność i herezja – niełatwo zrekonstruować budowlę mistyczną, istniejącą w sercach ludzi niewinnych i prostych*¹⁷.

Analiza twórczości Nervalu pozwala na stwierdzenie, iż stan umysłu bohatera opowiadania pokrywa się z pewnym etapem duchowej biografii samego poety. Artykuły, o których wspomniałam, stanowią w tej biografii bardzo ważne świadectwo wewnętrznej walki, przełamывania sceptycyzmu. Bohaterowie esejów – a więc także Mickiewicz – to właśnie owi „ludzie niewinni i prości”, którzy budzą podziw narratora Nervalowskiego opowiadania. Jeżeli nawet niektóre z pomysłów „ekscentryków” opisane są z dystansem, fascynacja Nervalu ich wiarą nie ulega wątpliwości. To zauroczenie doprowadziło poetę do pragnienia dzielenia ich pewnością i do uznania prawdziwości wszystkich religii świata, co znalazło wyraz w *Podróży na Wschód*, gdzie autor pisał, że zawsze bardziej był skłonny we wszystko wierzyć niż wszystkiemu zaprzeczać¹⁸. Asymilacja różnych wierzeń jest przecież punktem dojścia także bohatera *Aurelii*, który osiąga postawę wyznawcy po doświadczeniu piekła sceptycyzmu. Być może, pisząc artykuły o mistykach, poeta – wobec własnej potrzeby uwierzenia – pragnął, stosując zabieg bliski ironii romantycznej, uderzyć w to, co dla niego ważne, poddać się swoistej autodestrukcji. Zawarta w *Podróży na Wschód* deklaracja wiary we wszystko była reakcją na pokoleniowe doświadczenie deziluzji.

Metempsychoza

Pierwszy raz Nerval wspominał o pewnych ideach zawartych w wykładach Mickiewicza 25 maja 1844 roku – w liście do Auguste’a Lireux. *Kronika życia i twórczości Mickiewicza* nie uwzględnia autora *Aurelii* w spisie słuchaczy kursów i trudno stwierdzić, czy znał je on z publika-

¹⁷ G. de Nerval, *Aurelia*, w: *Córki ognia*, przeł. J. Guze, Kraków 1993, s. 74.

¹⁸ Zob. G. de Nerval, *Voyage en Orient*, w: *Œuvres*, t. II, rozdz. *Le tombeau du Santon*, s. 308. Wydanie polskie w wyborze: G. de Nerval, *Podróż na Wschód*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1967.

cji, ze sprawozdań prasowych, czy może sam w nich uczestniczył¹⁹. Należy przy tym podkreślić, że zainteresowanie francuskiego romantyka dotyczyło wyłącznie ostatnich prelekcji o literaturze słowiańskiej w Collège de France. Celem listu do Lireux była obrona przed stawianym poecie przez „Quotidienne” zarzutem zachęcania do wznoszenia ołtarzy Bachusowi i Erosowi, co jakoby miał uczynić w recenzji z wystawienia *Antygony* Sofoklesa. Swoje nawiązania do pogańskich bogów, które stały się przyczyną oskarżenia, tłumaczył Nerval oczywiście *licentia poetica*, ale posługiwał się także innymi argumentami. Mianowicie dowodził, że próby wskrzeszenia politeistycznych idei przodków są słuszne, ponieważ owe idee były właściwe epokom, w których ludzkość stała na najwyższym poziomie rozwoju kulturalnego, intelektualnego. Nerval wskazywał przy tym, że pomysł uaktualnienia – w duchu synkretyzmu religijnego – dawnych wierzeń, ich adaptacji, nie był jego osobistym fantazmatem. Odwoływał się do wysuniętego przez Edgara Quineta projektu stworzenia doktryny włączającej wszystkie istniejące symbole religijne i wyznania, do nawiązujących do pitagoreizmu koncepcji Pierre’a Leroux, a także do wygłoszonych z katedry Collège de France słów Mickiewicza.

Tak więc Mickiewicz przywołany przez Nerval’a po raz pierwszy jawi się nie jako poeta, autor *Dziadów*, ale jako profesor i popularyzator pewnej koncepcji religijnej – jeden z autorytetów nadających starożytnym wierzeniom charakter aktualny, ciągle żywy. Podstawą takiego rozumienia Mickiewicza stała się jego deklaracja wiary w metempsychozę – wspomnianie poprzednich egzystencji (tu Nerval powoływał się również na George Sand jako głosicielkę podobnego poglądu), a także przekonanie poety-profesora, że wielcy ludzie nie są niczym innym, jak tylko wcieleniami boskimi: *M. Mickiewicz au collège de France, déclare que les grands hommes ne sont que des incarnations divines, et parle de toutes ses vies [...]*.

I dalej – w podsumowaniu: *Si ce n’est pas là de la réaction païenne, qu’est donc?*²⁰. Mickiewicz poganinem? Tak! Według Nerval’a – w najbar-

¹⁹ Zob. Z. Makowiecka, *op.cit.*, Aneks I: *Audytoryum prelekcji Mickiewicza*, s. 617–620. Kompletne litografowane wydanie kursu trzeciego było dostępne po francusku już w 1843 r. Kurs czwarty ukazał się w 1845 r.

²⁰ *P. Mickiewicz w Collège de France ogłasza, że wielcy ludzie są jedynie wcieleniami boskimi i opowiada o wszystkich swoich życiach [...]* Jeśli to nie jest reakcja pogańska, czymże to jest? G. de Nerval, *Correspondance*, s. 960.

dziej pozytywnym tego słowa znaczeniu. Bowiem powrót do dawnych wierzeń, uznawanych za pogańskie, stanowił dla pisarza francuskiego jedyną możliwość wyzwolenia od sceptycyzmu, ateizmu, jak też od instytucjonalnej petryfikacji Kościoła, a więc jedyną możliwość ocalenia religii w ogóle.

Którą jednak wypowiedź Mickiewicza miał na myśli Nerval, dokonując tej oceny? Znana jest wiara towiańczyków w metempsychozę. Sam mistrz Andrzej w październiku 1841 roku odkrył przed bratem Adamem jego cztery przeszłe żywoty: rycerza, zakonnika, Joanny d’Arc i proroka²¹. Ale Mickiewicz na temat wędrówki dusz, a szczególnie swoich własnych poprzednich wcieleń nie wypowiadał się w sposób tak jasny, zdecydowany i jawny, jak by to mogło wynikać z tekstu Nerval²². Właściwie – poza pewnymi wzmiankami w listach autora *Dziadów*²³ – o wierze poety w reinkarnację świadczą tylko wspomnienia

²¹ Zob. W. Mickiewicz, *Żywoł Adama Mickiewicza*, Poznań 1894, t. III, s. XXII–XXIII; a także Z. Makowiecka, *op.cit.*, notatka Towiańskiego z 4 października 1841. O miejscu metempsychozy w koncepcji Towiańskiego pisze J. Kallenbach, *op.cit.* Cytuje on wypowiedzi towiańczyków, także zapis wspomnianych powyżej słów Towiańskiego o wcieleńiach Mickiewicza, oraz innej – późniejszej ich wersji – z roku 1847. Zob. także J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, Lwów 1926, t. II, rozdz. *W Towiańszczyźnie*. Pigoń wskazuje na rolę, jaką wiara w metempsychozę odegrała w kształtowaniu kultu Towiańskiego i wizerunku Mickiewicza wśród wyznawców Sprawy; zob. S. Pigoń, *Adoracja Towiańskiego*, w: *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*, Kraków 1947.

²² Można dodać – także z tekstów współczesnych badaczy. O roli metempsychozy i palingenezy w myśli Mickiewicza z okresu wykładów pisze, uznając wiarę poety w reinkarnację za oczywistą, A. Sikora, *Posłannicy słowa. Hoene-Wroński, Towiański, Mickiewicz*, Warszawa 1967, rozdz. *Mickiewicz. Porządek czasu i porządek wieczności*. Podobne jest stanowisko E. Hoffmann-Piotrowskiej, która dowodzi, że idee towianistyczne – z ideą metempsychozy włącznie – były obecne we wcześniejszej twórczości Mickiewicza (metempsychoza w IV części *Dziadów*), nie można więc mówić o przełomie pod wpływem Towiańskiego; zob. *Mickiewicz – towiańczyk. Studium myśli*, Warszawa 2004, zwł. rozdz. I. Natomiast dla K. Rutkowskiego metempsychoza jest – chętnie skrywaną i przez Towiańskiego, i przez wernego mu profesora Collège de France – narkotyczną tajemnicą uzależniającą braci, w tym również samego Mickiewicza; zob. *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*, Paris 1988, cz. II *Odkrycie brata Goszczyńskiego. Śmierci nie ma*.

²³ Dla przykładu można przytoczyć fragment napisanego w Lozannie 1 lipca 1845 listu Mickiewicza do Towiańskiego na temat Henriego Drueya: *Człowiek ruchu i mocy. Potrzebujący wynętrzać się w mowie i czynach, słucha rzadko, ale dobrze, i wszystko, z czym odezwał się, brał aż do głębi. Sam powiedział raz w rozmowie, że może w przeszłym żywocie był wołem*. A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Jubileuszowe, Warszawa 1955, t. XVI,

osób trzecich. Spośród nich najbardziej wyraziste są słowa księdza Jełowickiego:

*Między rozmaitymi absurdami nauczają [towiańczycy – M.S.] np., że dusza jedna i ta sama może się w kilku epokach w kilku oddzielnych ludziach pojawić. To mi sam Mickiewicz mówił z wielkim zgorszeniem moim*²⁴.

Oczywiście, są jeszcze teksty niepublikowane, z których można wyczytać przekonanie o wędrówce ducha przez różne formy, jak późny liryk *Drzewo* czy tekst stanowiący bardziej systematyczny wykład dotyczący reinkarnacji – *Le livre de concordance*²⁵. Te utwory jednak nie mogły być znane Nervalowi.

Wzmianka Mickiewicza o wędrówce dusz pojawiła się w wykładzie XXX kursu drugiego, z 17 czerwca 1842. Profesor odwołał się do, zakorzenionego w tradycji od starożytności, porównania duszy ludzkiej do owada – gąsienicy motyla:

Podobnież i dusze ludzkie. Jedne istnieją dopiero w stanie zwierzęcym, bo nie pracowały nad wyzwoleniem się, bo nie posiadały umiejętności najpotrzebniejszej, umiejętności wyzwolenia się od ciała, rozerwania pokrywy poczwarczej, by z niej wyfrunął motyl. Są inne dusze tak wyzwolone, że swymi słowami i czynami przemykają pośród nas jak meteory, jak istne motyle. Tę prawdę wyrażali starożytni,

s. 25. Ślady wiary w wędrówkę dusz w listach poety tropią w przywoływanych pracach E. Hoffmann-Piotrowska i K. Rutkowski.

²⁴ List z 4 lutego 1842. Cyt. za: J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*, t. II, s. 398.

²⁵ Zob. A. Mickiewicz, *Drzewo*, w: *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, t. I, Warszawa 1993, s. 415; oraz tegoż *Księga zgodności*, w: *ibidem*, t. XIII, Warszawa 2002. L. Kołodziej, który dowodzi, że *Księga* była w pełni dziełem samego Mickiewicza, pisze, iż jest to *le seul exposé également systématique de son hérésie*; zob. *Adam Mickiewicz, Au carrefour des romantismes européens*, Aix-en-Provence 1966, ks. V, rozdz. I, s. 345. Na dowody zebrane przez Kołodzieja powołują się także autorzy Wydania Rocznicowego *Dzieł* Mickiewicza. Kołodziej, który zajmuje się kwestią wiary w metempsychozę u Mickiewicza, wspomina wiersz *Drzewo*. Liryk ten – jako dowód potwierdzający wiarę poety w palingenezę – cytuje E. Hoffmann-Piotrowska. Odwołuje się ona również do *Księgi zgodności* jako Mickiewiczowskiego wykładu koncepcji hierarchii duchów; zob. *op.cit.*, rozdz. III. *Drzewo* nie doczekało się wnikliwej interpretacji. E. Hoffmann-Piotrowska nazywa ten wiersz *osobliwym*. A. Ważyk, pisząc o symbolice motyla, nazwał go *niepokojącym*; zob. *Cudowny kantorek*, Warszawa 1979, s. 90. Tego samego określenia używa w stosunku do liryku J. Łukasiewicz, który zwraca uwagę na realność dokonującej się tu metamorfozy; zob. *Cykl lozański jako dziedzictwo*, w: *Studia o Mickiewiczu*, red. W. Dynak i J. Kolbuszewski, Wrocław 1992.

umieszczając na czole Psyche, to jest duszy najzupełniej wyzwolonej od ciała, motyla jako symbol wolności²⁶.

Natomiast w kursie trzecim, w wykładzie z 24 marca 1843, Mickiewicz przedstawił wierzenia dawnych Litwinów, którzy są – według niego – kontynuatorami religijnej tradycji Indii:

Według starodawnej religii litewskiej dusza po śmierci człowieka może przybierać różne kształty, bądź zwierząt, bądź to roślin, czasem ludzi, zależnie od swej wartości moralnej [...]. (kurs III, wykl. XV, t. X, s. 182).

Profesor nie wyraził tu w sposób bezpośredni swojego osobistego stosunku do tych wierzeń, niemniej znając jego afirmatywną ocenę zarówno samych Litwinów, jak i w ogóle pierwotnej religii, której elementy włączał w swój projekt nowej mitologii, można stwierdzić, że przekonania o wędrówce dusz nie uważał za przesadę.

Nie ma jednak żadnych danych wskazujących, że Nerval znał wykłady Mickiewicza już w 1843 roku. Bardziej prawdopodobnym źródłem inspiracji dla francuskiego poety wydają się prelekcje z roku 1844. 19 marca, kiedy to miała miejsce szeroko komentowana na łamach paryskiej prasy demonstracja towiańczyków, Mickiewicz mówił o duchu zwierząt, przy czym odwoływał się do *Biesiady*²⁷. Następnie wiele uwagi poświęcił mężom opatrznosciowym, dzięki którym możliwy jest postęp, „ludziom mocy” zesłanym przez Boga, realizującym część Jego Słowa. Co istotne, w tym samym wykładzie twierdził, iż każdy, kto służy prawdzie, jest predestynowany, by stać się Bogiem-Człowiekiem²⁸. Sądzę, iż gdyby Nerval 19 marca znalazł się w Collège de France, mógłby zinterpretować tę wypowiedź Mickiewicza jako deklarację, o której pisał do Lireux: *que grands hommes ne sont que des incarnations divines* (że wielcy ludzie są jedynie wcieleniami boskimi). Co więcej, pod koniec tego wykładu padły znamienne słowa, których echo daje się odnaleźć u Nerval:

²⁶ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, w: *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, Warszawa 1997, t. IX, wykład XXX, s. 394. Wykłady Mickiewicza cytuję według tego wydania, dalej podaję w nawiasie numer kursu, wykładu, tomu i strony [kurs III – t. X (1998); kurs IV – t. XI (1998)].

²⁷ O relacjach francuskiej prasy na ten wykład zob. E. Brisson, *op.cit.*

²⁸ Na temat tej idei zob. E. Hoffmann-Piotrowska, *op.cit.*, rozdz. III, zwł. s. 39 i n.

Radość, jakiej doznałem i jaka nie będzie mi odjęta, radość, jaką uczułem, żem został powołany to wam powiedzieć, będzie radością całego mego żywota i wszystkich moich żywotów [...]. (kurs IV, wykł. X, t. XI, s. 133; podkr. – M. S.)

Jest zresztą wielce prawdopodobne, że francuski poeta wiedzę o marcowej prelekcji zaczerpnął z prasy, a konkretnie z artykułu, który ukazał się w „*Annales de Philosophie Chrétienne*” w kwietniu 1844. Jego autor – Auguste Bonnetty – cytował przytoczone przeze mnie słowa Mickiewicza, wyróżniając w druku określenie *wszystkich moich żywotów*. Pisał także o zatrważających zjawiskach współczesnych: o wielkiejliczbiennowych mesjaszys i uwidaczniającej się salach wykładowych tendencji do odnawiania wierzeń pogańskich. Przede wszystkim zaś przypisywał polskiemu profesorowi wiarę w metempsychozę:

Profesor wygłosiwszy wielką ilość prologów, przedmów, wstępów, mów przygotowanych dotyczących niemal wszystkich punktów nowej doktryny, zajął się w końcu podstawą swego systemu metempsychozy²⁹.

Podobieństwo pierwszych uwag Nerval na temat Mickiewicza do słów Bonnetty'ego jest bardzo wyraźne, choć Nervalowska ocena wykładu wydaje się zdecydowanie bardziej przychylna. Tak jak dziewiętnastowieczni Francuzi, wykład z 19 marca 1844 roku odczytują współcześni badacze, którzy uznają, iż był on w sposób utajony poświęcony metempsychozie³⁰.

Warto wspomnieć i o tym, że 30 kwietnia 1844 – a więc na trzy tygodnie przed wysłaniem przez Nerval listu do Lireux – Mickiewicz wygłosił swą teorię „człowieka wiecznego”. Interpretował on *Historię* Ignacego Krasickiego w duchu obcej założeniom tego utworu palingenezy³¹. Wykład dowodzi, iż każdy człowiek w procesie swego rozwoju powtarza ewolucję całej ludzkości. W ten sposób historia indywidualna wpisuje się w dziedzictwo kolektywne, i odwrotnie – doświadczenia

²⁹ A. Bonnetty, *Nowe słowa. Panowie Mickiewicz, Towiański, Quinet*, „*Annales de Philosophie Chrétienne*”, nr 52, kwiecień 1844; cyt. za: Adam Mickiewicz w oczach Francuzów, *op.cit.*, s. 266. Bardzo podobna relacja ukazała się nieco wcześniej – 26 marca w „*Univers*”. Przywołuje ją E. Brisson w cytowanym artykule, w którym znajduje się także komentarz do artykułu Bonnetty'ego.

³⁰ Zob. K. Górski, *Mickiewicz – Towiański*, Warszawa 1986, s. 61–62; A. Sikora, *op.cit.*; E. Hoffmann-Piotrowska, *op.cit.*, s. 98; oraz zwł. K. Rutkowski, *op.cit.*, s. 90 i n.

³¹ Zauważa ten fakt autor opracowania krytycznego wykładów J. Maślanka; zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, t. XI, s. 240.

wspólnoty znajdują swe odzwierciedlenie w losach jednostki. W tym kontekście należy czytać zdanie o prawie do rozpatrywania kwestii własnego zbawienia ze *stanowiska człowieka wiecznego* (kurs IV, wykł. XII, t. XI, s. 155). Mickiewicz wprowadził do wykładu pozorny dialog, w którym tak zdefiniowanemu „człowiekowi wiecznemu” stawiają pytania przedstawiciele Kościoła urzędowego i świeccy reformatorzy społeczni. Odpowiedzi owego człowieka przedstawione są w pierwszej osobie – opowiada on swoje losy, które tożsame są z dziejami ludzkości:

Tysiąc trzysta lat temu umarłem na górze Karmel [...] byłem niegdyś Francuzem, jednym z tych, co pomarli na wybrzeżu afrykańskim u stóp Ludwika Świętego [...] Zasiadałem w Konwencji obok Robespierre’a i Dantona. (kurs IV, wykł. XII, t. XI, s. 156).

Sądzę, że ten sposób prowadzenia wywodu mógł stać się źródłem interpretacji dokonanej przez Nervalą, który miał pewne dane po temu, by wypowiedzi „człowieka wiecznego” odczytać bardziej dosłownie, niż chciał tego wykładowca – jako jego własne wspomnienia metempsychiczne³². Należy przy tym pamiętać, że wykłady – szczególnie kurs czwarty – w wersji opublikowanej różnią się od tego, co Mickiewicz rzeczywiście głosił³³. Może więc współczesny mu poeta francuski usłyszał coś, o czym my – jego dzisiejsi czytelnicy nigdy się nie dowiemy?

³² Dla S. Szpotańskiego ów „człowiek wieczny” Mickiewicza to symboliczna reprezentacja całej ludzkości; zob. *Adam Mickiewicz i jego epoka*, Warszawa 1921, t. II: *Towianizm*, rozdz. VI. M. Kuziak, rozważając problem utopijności myślenia Mickiewicza, pisze o współlistnieniu antropologicznego projektu „człowieka – syntezy” z projektem wspólnoty; zob. *Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, Słupsk 2006, zwł. s. 212–216 i 237–262. Badacz zwraca także uwagę na inspiracje poety myślą Emersona (s. 186).

³³ K. Marczevska w dyskusji na temat wydania krytycznego prelekcji paryskich podkreśla, że wydanie francuskie czwartego kursu zostało *gruntownie przez Mickiewicza przerebione*, a kopii stenogramu wykładów – ze względu na ich pośredni charakter – nie można bez zastrzeżeń traktować jako tekstu autorskiego Mickiewicza. Materiały do dyskusji Komitetu Redakcyjnego *Pism Mickiewicza* (Wydania Rocznikowego) zawierające omówienie zmian pierwodruku prelekcji w stosunku do kopii stenogramu udostępniła mi Zofia Stefanowska.

Panteizm

Mickiewicz i Towiański (w tej właśnie kolejności!) zostali zaprezentowani przez Nervalą w przygotowanym z Henrim Delaagem *Almanach cabalistique pour 1850* – w rozdziale zatytułowanym *Les prophètes rouges* obok Bucheza, Lamennais'go, Leroux, Proudhona i Considéranta. Owo wspólne określenie wszystkich bohaterów dzieła nie jest przypadkowe – wskazuje wyraźnie na ich socjalistyczne inklinacje³⁴. Ale romantyk nadał mu również dodatkowe znaczenie, poprzedzając omówienie nowych orientacji religijno-politycznych esejem *Le diable rouge*. Szkic ten odwołujący się do utworów literackich, w których znaczącą rolę odgrywa szatan – a więc do tekstów już pod tym względem klasycznych: *Boskiej Komedii* Dantego, *Raju utraconego* Milтона, *Fausta* Goethego oraz do ezoterycznego dzieła Kirchera – zawiera romantyczną wizję diabła. Szatan, noszący u Nervalą imię Lucyfer, jest tu buntownikiem – stąd skojarzony z nim kolor czerwony – ale nie jest wcieleniem zła. Fakt, że uczestniczył w walce przeciw Bogu, daje się wytłumaczyć dobroduszną naiwnością, która stała się przyczyną jego uwiedzenia przez władcę ciemności. Nerval nazywa go „biednym diabłem” i utożsamia ze starożytnym demonem – nieszczęśliwym, aczkolwiek obdarzonym dobrą naturą. Ujawnia się tutaj tendencja romantyka do eklektyzmu, łączenia elementów pochodzących z różnych źródeł – w tym wypadku z odmiennych tradycji religijnych i kulturowych – w kreowaniu nowego mitu. Nerval prezentuje Lucyfera jako istotę w gruncie rzeczy dobroczynną, pozostającą na usługach Boga, pełniącą funkcje raczej policyjne. Nie ma on bowiem kusić człowieka, by sprowadzić go na złą drogę, ale popychać go do działania, aktywności niezbędnej do zbawienia. Tu znajduje swoje uzasadnienie fakt, że poeta chętnie przypisuje temu diabłu wynalazki stanowiące o postępie ludzkości, jak wynalazek druku. Dlatego ostatecznie, pomimo pomyłek, a ze względu na czyste intencje, bohater rozdziału – tytułowy „czerwony diabeł” zostanie zbawiony.

Szczególnie ważne dla interpretacji Nervalowskiego obrazu Mickiewicza wydaje się inne powinowactwo Lucyfera wskazane przez autora *Aurelii*, mianowicie podobieństwo owego diabła do mitologicznych Tytanów zbuntowanych przeciw Jupiterowi, a nade wszystko – do Pana.

³⁴ Zob. J. Richer, *Gérard de Nerval et les doctrines...*; oraz G. Królikiewicz, *op.cit.*

Poeta stwierdza, że pochodzące z różnych okresów i kultur postaci tworzą w istocie jedną, którą należy kategorycznie odróżnić od diabła czyli złego ducha. O Panie mówi Nerval: *l'esprit de la terre auquel le panthéisme moderne rapporte ses adorations et ses hommages*³⁵. Należy bowiem pamiętać, że dla Nerval'a ów pozornie niewiele znaczący demon stanowił symbol wszelkich ruchów panteistycznych, z którymi romantyk chętnie się identyfikował i z którymi – już w liście do Lireux z roku 1844 – związał w swej świadomości Mickiewicza. Trzeba jednak zaznaczyć, że to, co Nerval i jemu współcześni rozumieli pod pojęciem panteizmu, odbiega od zasadniczej definicji tego pojęcia i zbliża się do fenomenów takich, jak eklektyzm religijny, synkretyzm, fuzjonizm³⁶. Brian Juden pisze o zjawiskach, które przyczyniły się do owego rozszerzenia definicji. Otóż Kościół francuski przypuścił atak na wszelkie tendencje wolnomysłicielskie w kwestiach religii, nazywając je obraźliwie właśnie „panteistycznymi”. Wywołało to reakcję intelektualistów walczących o tolerancję (wśród nich znalazł się Nerval), propagujących pod hasłem „panteizmu” akceptację dla wszystkich wierzeń³⁷. Nerval uczestniczył wraz z przyjaciółmi w projekcie malowidła Paula Chenavarda w Panteonie, które miało przedstawiać całość dziejów społecznych, filozoficznych i religijnych ludzkości, zjednoczonych i wyrażonych w symbolu Pana. Tak pojęty panteizm jawi się jako suma wszystkich religii i kultów rozpowszechnianych przez kapłanów i proroków³⁸. Pisząc do Lireux, Nerval stwierdził wprost, iż jest to politeizm pozbawiony kultów i symboli.

Romantyk – także przez tytuły rozdziałów almanachu – wskazuje na związek „czerwonego diabła” i „czerwonych proroków”, którym ów diabeł patronuje. Powinowactwo to sprawia, że uwagi, a zwłaszcza sądy wartościujące odnoszące się do demona: Lucyfera-Pana, stają się

³⁵ *duch ziemi, do którego nowoczesny panteizm odnosi swe uwielbienie i hołdy* G. de Nerval, *Almanach cabalistique*, w: *Œuvres*, t. II, rozdz. *Le diable rouge*, s. 1235.

³⁶ Na ten temat szczegółowo zob. P. Moreau, *op.cit.* (tu także na temat synkretyzmu religijnego Nerval'a) i G. Królikiewicz, *op.cit.*

³⁷ Zob. B. Juden, *Nerval et la crise du panthéisme*, „Herne” 1980 n° 37. Interesujące, że niebawem panteizm zaczął oznaczać również *demokrację i socjalizm*. W tym kontekście można czytać ataki na *Biesiadę*; zob. G. Królikiewicz, *op.cit.*

³⁸ O wpływie Nerval'a na projekt Chenavarda oraz o jego udziale w redakcji opisujących to dzieło artykułów w „La Presse” sygnowanych przez T. Gautiera zob. B. Juden, *Nerval et la crise...* oraz tenże, *Traditions orphiques et tendances...*, cz. V, rozdz. III.

adekwatne również w stosunku do „panteistów” – przedstawicieli ruchów poddanych jego opiece. Tak więc pozytywna, choć niejednoznacznie afirmatywna ocena „czerwonego diabła” może zostać przeniesiona na bohaterów eseju o „czerwonych prorokach”, w tym także na, zaliczonego przez Nervalą do tej grupy, Mickiewicza.

Pozostaje pytanie, czy w ogóle można mówić o poecie-profesorze w kontekście – nawet na nowo zdefiniowanego – panteizmu. W cyklu „Badanie historyczne i filologiczne”, który wypełnił osiem wykładów kursu trzeciego w Collège de France, Mickiewicz wygłosił tezę bardzo bliską późnej twórczości Nervalą:

Przypominam, że według naszych zapatrywań wszystkie kulty okazują pewną zgodność i mają na celu jedynie znalezienie najwłaściwszych środków do rozwinięcia i podniesienia dusz ku Bogu, ku jednemu Bóstwu. (kurs III, wykł. XIV, t. X, s. 167).

Zgodnie z w pełni romantycznym rozumieniem mitu, Mickiewicz przeciwstawiał się odczytywaniu mitologii jako zbioru baśni i zwrócił uwagę na jej – dotąd niedostrzegany, fałszowany w potocznych wyobrażeniach – aspekt religijny. Podjął założenie Saint-Martina o istotowej tożsamości wszystkich mitologii mających wspólne źródło. Politeizm dawnych ludów, szczególnie Słowian, był dla poety wyrazem czci jedyne Boga w różnych jego emanacjach czy przejawach³⁹. Choć oczywiście o eklektyzmie religijnym Mickiewicza mówić nie można⁴⁰.

Nowe ruchy a Kościół instytucjonalny

Kwestia relacji nowych kultów z religią ortodoksyjną była dla francuskiego poety kluczowa. W almanachu Nerval zamieścił dwa rozdziały poświęcone temu zagadnieniu. W pierwszym z nich – zatytułowanym *Doctrine de génies* – pisarz przywołał opinie dawnych myślicieli dotyczące statusu pogańskich bóstw. Wspomniał o funkcjonującym nie-

³⁹ Zob. zwł. wykład XII, XIII, XIV i XV kursu III. Na temat Mickiewiczowskiego rozumienia mitu tworzonego na nowo i jednocześnie dekonstruowanego pisze M. Kuziak; zob. *op.cit.*, s. 246–266.

⁴⁰ G. Królikiewicz dowodzi, że eklektykiem religijnym nie był Towiański, jako że żadne zastale, instytucjonalne formy wyznaniowe nie mogły go satysfakcjonować. Mickiewicz jest mu pod tym względem bliski. Zob. *op.cit.*, s. 15.

gdys w obrębie Kościoła przekonaniu, że antyczne bożki to „duchy elementarne”, które nie brały udziału w ważnej dla tradycji chrześcijańskiej walce aniołów z duchami zła – szatanami. Tego rodzaju poglądy, które – jak poeta podkreślał – w XVIII wieku nie były wcale uznawane za herezję, stały się centralnym punktem jego rozważań. W kolejnym rozdziale almanachu – *Du mysticisme révolutionnaire* zajmował go fenomen ruchów religijno-filozoficznych występujących permanentnie na obrzeżach oficjalnego Kościoła katolickiego, ruchów stojących niejako na granicy herezji. Fascynowało go przy tym dążenie twórców czy wyznawców owych nowych idei do łączenia ich z dogmatami chrześcijaństwa. Nerval podkreślał, że tego typu idee powstawały zawsze, ponieważ u ich źródeł leży głęboko zakorzeniona w człowieku potrzeba mistycyzmu, potrzeba dotarcia do tego, co nadnaturalne. Jest ona właściwa ludziom, dla których materializm nie jest światopoglądem wystarczającym, którzy nie pragną odrzucenia obowiązującej religii, ale dążą do poddania jej pod dyskusję, do jej reinterpretacji. Ludzie ci są zarazem marzycielami, cechuje ich rozbudowana wyobraźnia. Ta właściwość sprawia, że grupą szczególnie predestynowaną do wiązania się z tymi ideami stają się poeci. Poglądy Nerval’a korespondują z tym, co Mickiewicz – powołując się na Platona i Saint-Martina – mówił o sztuce jako odzwierciedleniu świata duchowego, do którego dostęp mają artyści, ale i Słowianie – lud bliski „krainie duchów”. Świadectwem dostępu do niego jest, według profesora, *Biesiada* (kurs IV, wykł. VI, t. XI).

Poprzednikami współczesnych Nervalowi *mistyków-ekscentryków*, do których francuski pisarz zaliczył Mickiewicza i Towiańskiego, są przedstawiciele kabały, templariusze, druzowie, masoni, różokrzyżowcy, włoscy neoplatonicy, różne sekty okultystyczne wywodzące się od Saint-Martina i Swedenborga. Jest to więc powinowactwo, do którego – przynajmniej częściowo – przyznawał się chętnie sam Mickiewicz. Warto także zauważyć, iż pisząc o towiańczykach, Nerval podkreślał ich zakorzenienie w tradycji: dowodził, że przyswojona przez nich koncepcja wielkich jednostek, geniuszy sterujących historią, dobroczyńców ludzkości, przedstawicieli wyższej, doskonalszej rasy miała swoje źródło w myśli Platona i Giambattisty Vica. Cytował także słowa Josepha de Maistre zapowiadające nadejście nowego rewelatora, który przeprowadzi zmianę paradygmatu i uczyni realnym połączenie

nauki i religii. Zaznaczmy – de Maistre, na którego wielokrotnie (choć wybiórczo) powoływał się także Mickiewicz w wykładach – ostatni raz 30 kwietnia 1844.

Obraz polskiego poety – widać to wyraźnie już w liście do Lireux – wiązał się w ujęciu Nerval’a z doktryną, stanowiącą odstępstwo od nauczania prawowiernego Kościoła. Co jednak istotne, francuski pisarz podkreślał, że towianizm Mickiewicza nie jest jednoznaczny z odrzuceniem katolicyzmu, a jego nauczanie mieści się w obrębie Kościoła rzymskiego. W poświęconym koncepcji Towiańskiego artykule z 28 lipca 1844, zatytułowanym *Une litographie mystique*, Nerval pisał:

*Il faut remarquer que les disciples de Towiansky, et le professeur tout le premier, n'entendent pas pour cela renoncer au catholicisme [...]*⁴¹.

Mickiewicz przywołany jest tutaj jako pierwszy z uczniów Towiańskiego, który nie chce odciąć się od religii katolickiej, co wydaje się dla autora eseju szczególnie ważne.

Polski poeta nieprzypadkowo został przywołany w związku z dyskusją na temat wzajemnych stosunków nowych ruchów i Kościoła instytucjonalnego. Wiadomo, jak wielkie znaczenie miała dla niego ta kwestia⁴². Świadczą o tym choćby tytuły tomów francuskiej edycji (z 1845 roku) ostatnich dwóch kursów nawiązujące do przeciwstawienia mesjanizmu religii oficjalnej: *L'Église officielle et le Messianisme* (1842–1843). *Littérature et Philosophie* oraz *L'Église et le Messie* (1843–1844). *Réligion et Politique*. W czasie prelekcji profesor wielokrotnie do

⁴¹ Trzeba zauważyć, że zwolennicy Towiańskiego, a sam profesor jako pierwszy, nie rozumieją przez to odrzucenia katolicyzmu [...]. G. de Nerval, *Almanach cabalistique*, rozdz. *Les prophètes rouges*, s. 1239.

⁴² Jak podkreśla K. Górski – sprawa ta miała dla Mickiewicza znaczenie o wiele większe niż dla Towiańskiego – zob. *op.cit.*, s. 53. Górski, którego stosunek do Towiańskiego jest jawnie niechętny, wskazuje na różnice między Mickiewiczem a mistrzem Andrzejem. Dowodzi, że atak poety na doktrynerstwo daleki jest od założeń *Biesiady*. Prawdą jest, że w *Biesiadzie* są elementy krytyczne wobec formalizmu kleru, choć nie tak wyeksponowane jak w prelekcjach Mickiewicza (zob. A. Towiański, *Biesiada*, w: *Wybór pism i nauk*, oprac. S. Pigoń, Kraków 1922). Wskazuje na to S. Pigoń; zob. „*Biesiada*” A. Towiańskiego i jej komentarz w IV kursie *Prelekcji paryskich*, w: *Z epoki Mickiewicza*, Warszawa–Kraków 1922. D. Siwicka podkreśla, że właśnie niechęć do instytucjonalizacji stała się jedną z przyczyn rozejścia się dróg Towiańskiego i Mickiewicza, któremu przeszkadzał rygoryzm sekty; zob. *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990, rozdz. I i rozdz. IV.

tego problemu powracał. Co ciekawe, to właśnie sprawa wierności Mickiewicza wobec Kościoła stanowiła punkt sporny w jego przyjaźni z Micheletem⁴³.

Nerval bezbłędnie odczytał intencje Mickiewicza, który – z jednej strony – był przekonany, że forma religii aktualnie narzucana przez Kościół jest niewystarczająca, nie zaspokaja już bowiem duchowych potrzeb człowieka, odwołuje go od prawdy⁴⁴. Profesor głosił wprost, że zrozumienie *Biesiady* przekracza możliwości Kościoła instytucjonalnego (kurs IV, wykł. V, t. XI, s. 55). Z drugiej jednak strony, choć pragnął odnowienia tej instytucji, uznawał konieczność trwania w jej obrębie, a towianizm uważał za prawdziwe spełnienie chrześcijaństwa. Stwierdzał dobitnie: *Ludy pragną nie obalić Kościoła, ale ujrzeć jego podźwignięcie* (kurs IV, wykł. IV, t. XI, s. 46)⁴⁵.

Słowianie

Prezentację interesujących Nervalą postaci współczesnych mu ekscentryków, profetów, mistyków i socjalistów poprzedzają w *Almanach cabalistique pour 1850* dwa rozdziały, o których już wspominałam: *Doctrine de génies* i *Du mysticisme révolutionnaire*. W rozdziale almanachu

⁴³ O trudnej przyjaźni dwu profesorów Collège de France i dialektycznym konflikcie Mickiewicza z Micheletem na tle rozumienia i oceny mesjanizmu, który zakończył się przemianą Micheletowskiej koncepcji historii pisze P. Villaneix, *Michelet, Mickiewicz i mesjanizm romantyczny*, przeł. M. Damińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.

⁴⁴ Zob. zwłaszcza: kurs IV, wykłady: IV, V, VII, IX, XI, t. XI. Oskarżenia Mickiewicza pod adresem Kościoła instytucjonalnego omawia I. Chrzanowski, który przyczyn tego wystąpienia dopatruje się w sytuacji politycznej Kościoła w XIX w. Za myśl przewodnią czwartego kursu Mickiewicza Chrzanowski uznaje konieczność odnowienia (nie zburzenia) Kościoła katolickiego; zob. *Mickiewicz wobec Kościoła w ostatnim kursie prelekcji paryskich*, w: *Wśród zagadnień, książek i ludzi*, Lwów–Warszawa–Kraków 1922. Na ten temat zob. także M. Czapska, *Szkice Mickiewiczowskie*, Warszawa 1999, rozdz. Czy Mickiewicz był katolikiem?; L. Kołodziej, *op.cit.*, ks. V, rozdz. IV; K. Górski, *op.cit.*; oraz S. Pigoń, „Biesiada” A. Towiańskiego.

⁴⁵ Warto przywołać także słowa Mickiewicza na temat wzoru człowieka współczesnego: *Nie powinien on zostawać poza obrębem ani poniżej chrześcijaństwa; powinien zespolić w sobie świętość Kościoła pierwotnego, tężyźnię Kościoła walczącego wieków średnich i moc tryumfalną Kościoła przyszłości*. (Kurs IV, wykład XI, s. 145). G. Królikiewicz pisze o podobnej, „kompromisowej” postawie Towiańskiego: *Wobec alternatywy: wystąpić jako herezjarcha bądź utrzymywać się w roli charyzmatycznego reformatora religii, Towiańskiemu udaje się ustalić łagodny kompromis*. *Op.cit.*, s. 7.

poświęconym rewolucyjnemu mistycyzmowi Nerval określa warunki, jakie spełniać musi człowiek o inklinacjach mistycyzujących. Potrzeba poszukiwania tego, co ukryte, ponadnaturalne, właściwa jest osobom obdarzonym marzycielską wyobraźnią, ale także wywodzącym się z populacji bardziej niż inne predysponowanych do odkrywania duchowych tajemnic. Tak więc szczególne znaczenie samego Mickiewicza może wynikać: po pierwsze, stąd, że jako poetę – autora *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* – cechowała go wyobraźnia twórcza; po drugie zaś z faktu, że należał do „narodu wybranego”.

Zagadnienie naznaczenia piętnem tak rozumianego mistycyzmu pewnych jednostek i narodów powraca we wstępie do *Les prophètes rouges*. Mistycy stanowią dla Nerval’a jakąś szczególną, osobną rasę (*la race des illuminés*), która jeszcze nie wygasła⁴⁶. Zamierzeniem poety było dowiedzenie, iż jej przedstawiciele wciąż pojawiają się wśród zwykłych ludzi, by wypełniać swą misję – zarówno w okresie monarchii, jak i w czasach rewolucji. Uznawał on przy tym, że są momenty dziejowe i miejsca, w których interesujące go tendencje charakteryzuje szczególnie żywotność i siła ekspresji. Francja, oczywiście, dla Nerval’a ojczyzną mistycyzmu nie jest i nigdy nie była. Dar wiary i profecji związany jest z Niemcami, ale i – nade wszystko – z Polską. Albowiem tam właśnie człowiek bliższy jest owej pierwotnej prawdy, autentyczności – zgodnie z myślą Herdera – właściwej dawnym ludom, potem skażonej i zagubionej. Tu Nerval wydaje się podążać za nauczaniem Mickiewicza – oceniając Polaków jako lud szczególnie predestynowany do roli zbiorowego duchowego przewodnika:

L'émigration polonaise nous a dotés de toute une série de prophètes et d'apôtres qui se sont fait parmi nous de nombreux partisans et ont exercé une influence considérable sur le mouvement d'idées qui a trouvé son explosion en février.

*Au premier rang il faut placer le poète Mickiewitz, dont le livre des Pèlerins polonais fut toute une révélation*⁴⁷.

Nerval stawiał więc Mickiewicza na pierwszym planie pośród nowych proroków, uznając jego wyjątkowość, a jednocześnie włączał go

⁴⁶ G. de Nerval, *Almanach cabalistique*, rozdz. *Les prophètes rouges*, s. 1237.

⁴⁷ *Emigracja polska obdarzyła nas całą serią proroków i apostołów, którzy zdobyli wśród nas licznych zwolenników i wywarli znaczący wpływ na ruch idei, który wybuchł w lutym. W pierwszym rzędzie trzeba umieścić poetę Mickiewicza, którego książka „Pielgrzymi polscy” stała się prawdziwym objawieniem. Ibidem, s. 1237.*

– jego działalność wykładową i literacką – w koncepcję rasy obdarzonej z natury łatwością komunikowania się z tym, co zaświatowe, transcendowania rzeczywistości ziemskiej. Słowian jako taką właśnie rasę – młodą, mającą wiarę i, co się z tym wiąże, dostęp do świata wyższego, przedstawiał w wykładach polski romantyk:

My, Słowianie, nie mamy nic prócz świeższego wspomnienia kraju, skąd pochodzimy, tego kraju wspólnego wszystkim ludziom, kraju, gdzie przebywa dusza. (kurs IV, wykł. II, t. XI, s. 22; zob. także wykł. VI).

Słowa Nerval o Polsce jako kraju, gdzie mistycyzm jest wciąż na tym etapie rozwoju, który można określić jako rozkwit, wydają się echem wykładów Mickiewicza. Należy zauważyć, że Nerval w cytowanym wyżej fragmencie dokonał zawężenia pojęcia ludu wybranego do emigracji polskiej – ograniczenia, które w swych ostatnich prelekcjach Mickiewicz starał się zniwelować. Tu bowiem – Nerval wskazuje na to wyraźniej niż w *Les dieux inconnus* – profesor przywołany jest przede wszystkim w roli autora *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*. A Księgi, jak pisze Zofia Stefanowska, jeszcze nie zawierają spójnej wizji Słowian, wizji, która ukształtowała się dopiero podczas kursu czwartego prelekcji⁴⁸. Dominuje w nich obraz Słowiańszczyzny podzielonej na dwa przeciwstawne obozy reprezentowane przez Polaków z jednej, a Rosjan z drugiej strony⁴⁹.

Nerval ocenił wysoko rolę owych polskich zwolenników (*partisans*) rozwoju ruchów mistycznych we współczesnej mu Francji, dzięki którym tendencje te znajdują swe miejsce także wśród Francuzów⁵⁰. Mickie-

⁴⁸ Na temat koncepcji Słowiańszczyzny w wykładach Mickiewicza zob. Z. Stefanowska, *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001; M. Cieśla-Korytowska, *Słowiańszczyzna w oczach polskich romantyków i Co Mickiewicz i Słowianie mają do ofiarowania Zachodowi?*, w: *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999; oraz M. Kuziak, *op.cit.*, rozdz. V. Z dawniejszych badaczy o roli Słowiańszczyzny w prelekcjach pisał S. Szpotański, *op.cit.*

⁴⁹ O konflikcie polsko-rosyjskim i jedności Słowian w kontekście prelekcji Mickiewicza pisali w tym czasie i inni Francuzi, których teksty znajdują się w pracy *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, np.: *Otwarcie kursu Adama Mickiewicza*, „Le Siècle”, 24 grudnia 1840; L. Faucher, *Kurs Mickiewicza*, „Le Courrier Français”, 9 stycznia 1841; George Sand, *O literaturze słowiańskiej Adama Mickiewicza*, „La Revue Indépendante”, 19 kwietnia 1843; A. Lèbre, *Ruch ludów słowiańskich*, „Revue des Deux Mondes”, 15 grudnia 1843.

⁵⁰ Warto podkreślić, że Nerval zwrócił uwagę na jeden tylko aspekt misji Polaków, pomijając fakt, że – jak pisze E. Hoffmann-Piotrowska – według Mickiewicza *misja religijna musi być dla Polaków jednocześnie misją polityczną*, *op.cit.*, rozdz. V, s. 175.

wicz stał się znamienным przykładem takiego wpływu. W prelekcjach, szczególnie w kursie czwartym, wielokrotnie dowodził on – opartego na intuicji – pokrewieństwa duchowego między Słowianami (szczególnie Polakami) a Francuzami, wobec których miał ogromne oczekiwania⁵¹. Traktując swe wykłady jako misję, wołał z katedry:

*Kurs nasz nie mógł i nie powinien być czym innym, jak wyzywem od narodowego ducha polskiego do ducha narodu francuskiego*⁵². (t. XI, kurs IV, wykł. XIII, s. 161).

Szczególnie wyraźne określenie funkcji wykładowcy jako wypełniania „urzędu słowa” pod wpływem ducha narodu i głosu Bożego zawarte jest w ostatniej prelekcji Mickiewicza. Jego wystąpienie w dwójakiej roli – zarówno wykładowcy, jak i poety – Nerval uznał za objawienie⁵³. Tak więc, mimo pewnych różnic między obu romantykami w ocenie francuskiej duchowości, ich koncepcje dotyczące związków francusko-słowiańskich są zbieżne.

Kwestia mistycznego charakteru dzieła oraz wpływu jego autora na Francuzów powróciła podczas omawiania znaczenia *Ksiąg pielgrzymstwa* dla rozwoju idei Lamennais’go⁵⁴. W podrozdziale *Les prophètes rouges* poświęconym francuskiemu myślicielowi Nerval pisał:

⁵¹ O Mickiewiczowskiej wizji przyszłości jako syntezie chrześcijańskich (moralnych) wartości Polski i społecznych (rewolucyjnych) wartości Francji zob. S. Szpotański, *op.cit.* O posłannictwie Francji w rozumieniu Towiańskiego zob. S. Pigoń, *Adoracja Towiańskiego*, s. 66–67.

⁵² Na temat związków słowiańsko-francuskich zob. także wykłady: I, II, IV, IX. O misji Mickiewicza jako umocnieniu braterstwa polsko-francuskiego pisali między innymi: A. Lèbre, *Kurs Adama Mickiewicza w Collège de France. Zarys ogólny*, „Le Semeur”, 20 i 27 stycznia 1841, 22 grudnia 1841, 26 grudnia 1842; G. Sand, *O literaturze słowiańskiej Adama Mickiewicza*, „La Revue Indépendante”, 19 kwietnia 1843. Ich teksty zob. w: Z. Makowiecka, *op.cit.* oraz *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, *op.cit.*

⁵³ Warto przywołać opinię S. Pigonia, który pisze, że wykłady Mickiewicza spotkały się z większą aprobatą ze strony Francuzów niż w środowisku polskim. Zdaniem badacza, wynikało to stąd, że Polacy widzieli w prelekcjach dawnego Mickiewicza wypaczonego przez towianizm, podczas gdy Francuzi, nie znając wcześniejszej twórczości literackiej profesora Collège de France, mogli bez uprzedzeń i porównań zachwycić się oryginalnością jego poetyckiej myśli; zob. *Adoracja Towiańskiego*.

⁵⁴ Z. Makowiecka w *Kronice życia i twórczości Mickiewicza* cytuje pełne zachwytu wypowiedzi Lamennais’go na temat *Ksiąg* z listów do Montalemberta; zob. *op.cit.* Porównanie *Ksiąg pielgrzymstwa* Mickiewicza i *Paroles d’un croyant* Lamennais’go oraz prezentację sądów i sporów na temat związku między tymi dziełami znaleźć można w: Z. Stefanowska,

*L'apparition du livre des Pèlerins polonais de Mickiewitz, sembla frapper M. de Lamennais d'un éclair semblable à celui qui ouvrit les yeux à saint Paul. De ce moment, à son tour, il prophétisa*⁵⁵.

Trudno wyobrazić sobie bardziej nobilitujące i zgodne z intencjami Mickiewicza porównanie. Księgi pielgrzymstwa jawią się tu jako księgi natchnione właśnie, których ukazanie się staje się równoznaczne z hierofanią – ingerencją sfery *sacrum* w sferę *profanum*. Ich profetyczny charakter czy też wiarygodność zawartych w nich przepowiedni nie są podawane w wątpliwość, a świadectwem ponadnaturalnej mocy jest siła ich oddziaływania. W gruncie rzeczy Nerval wskazuje na wtórność dzieł Lamennais'go, szczególnie *Evangile du peuple*⁵⁶, wobec utworu Mickiewicza i to zarówno w formie, jak i w założeniach ideowych, chociaż owa wtórność nie jest wartościowana negatywnie. Oba dzieła jawią się jako równorzędne ze względu na ich status dzieł natchnionych. Tak więc Nerval nadał *Księgom* wymiar uniwersalny. Jego lektura skoncentrowała się bowiem nie na treści, ale na charakterze, założeniach i celach tekstu Mickiewicza, przy czym francuski pisarz rozpatrywał tekst *Ksiąg* z perspektywy wykładów w Collège de France⁵⁷.

Rozdział almanachu zatytułowany *Mickiewitz et Towiansky* rozpoczyna się następująco:

*Tout le monde se souvient de la fameuse séance du cours de Mickiewitz au Collège de France, dans lequel il proclama la nouvelle religion slave*⁵⁸.

Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza, Kraków 1998, rozdz. *Księgi pielgrzymstwa a romantyczna proza biblijna*.

⁵⁵ Jak się zdaje, pojawienie się księgi „Pielgrzymi polscy” Mickiewicza uderzyło P. de Lamennais światłem podobnym do tego, które otworzyło oczy świętemu Pawłowi. Od tego momentu on sam, z kolei, zaczął głosić prorocтва. G. de Nerval, *Almanach cabalistique*, rozdz. *Les prophètes rouges*, s. 1238.

⁵⁶ Nerval ma tu zapewne na myśli *Paroles d'un croyant*, które są dziełem Lamennais'go najbardziej zbliżonym do *Ksiąg* Mickiewicza. Zob. Z. Stefanowska, *Historia i profecja...*

⁵⁷ Warto zaznaczyć, że Mickiewicz sam ceni Lamennais'go, stawiając go obok de Maistre i Chateaubrianda jako reprezentantów pozytywnie rozumianej reakcji religijnej – ludzi czynu, którzy są podstawą Kościoła żywego, prawdziwego, a nie oficjalnego. Zob. kurs IV, wykład V.

⁵⁸ Wszyscy pamiętają słynny wykład Mickiewicza w Collège de France, podczas którego ogłosił on nową religię słowiańską. G. de Nerval, *Almanach cabalistique*, rozdz. *Les prophètes rouges*, s. 1239.

Zdanie to ponownie dowodzi znaczenia, jakie Nerval przypisywał wystąpieniu Mickiewicza podczas wykładu z 28 maja 1844. Było to według francuskiego poety wydarzenie ważne dla całej ówczesnej elity intelektualnej – proklamacja nowej religii słowiańskiej. Za jej objawiciela, proroka podającego jej zasady do publicznej wiadomości, Nerval uznał właśnie polskiego profesora. Jest to religia słowiańska, nie tylko polska – zgodnie z intencjami nie tyle Mickiewicza jako autora *Ksiąg*, ile Mickiewicza-wykładowcy. Dodajmy: Mickiewicza, który już w wykładzie I czwartego kursu mówił o swojej misji wymagającej od niego – jako Bożego narzędzia – złożenia ofiary z własnej osobowości.

Napoleon

Sam tytuł wspomnianego już przeze mnie artykułu *Une litographie mystique* stanowi czytelną aluzję do słynnego wystąpienia zamykającego wykładu w Collège de France, którego punktem kulminacyjnym stała się prezentacja litografii ukazującej Napoleona jako ministra Słowa. Chociaż – rzecz szczególna – w tym artykule nazwisko Mickiewicza nie pada wcale, inspiracja jego ostatnim wykładem jest bardzo wyraźna.

Szczegółowy opis podobizny Napoleona prowadzi do wzmianki o związanej z nią herezji, której ośrodkiem stała się katedra Collège de France. Fakt skoncentrowania na litografii rozważań dotyczących kultu cesarza świadczy o zdecydowanie większym znaczeniu majowego wykładu Mickiewicza niż pism Towiańskiego, w których o tej podobiznie nie ma mowy. Nerval komentuje oskarżenie o proklamowanie nowych bogów skierowane przeciw profesorom uczelni⁵⁹. Jest oczywiste, że ma na myśli także Mickiewicza, który tym samym urasta do roli propagatora nowej religii, jej pośrednika, apostoła, czyniącego z katedry uniwersyteckiej rodzaj ambony. Ponadto *professeur de langue slave* jest w *Une litographie mystique* przywołany jako ten, któremu pierwotnie, acz mylnie (błąd ten francuski romantyk sam prostuje), przypisy-

⁵⁹ Na temat oskarżeń pod adresem profesorów Collège de France, które doprowadziły do zwolnienia Mickiewicza ze stanowiska wykładowcy, a w 1844 r. spowodowały połączenie przez francuską prasę nazwisk trzech wykładowców: Micheleta, Mickiewicza i Quineta pisze E. Brisson, *op.cit.*

wano autorstwo *Biesiady*⁶⁰. Nerval streszcza to dzieło, trudno jednak stwierdzić jednoznacznie, czy znał tekst Towiańskiego z własnej lektury, czy też z zamieszczonych w prasie omówień, które można znaleźć w cytowanej tu już antologii *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*⁶¹. Wykładowca w ujęciu Nerval jest tym, który rozpoznał napoleońskiego geniusza w Towiańskim: *Quelques Slaves et leur professeur ont déclaré le reconnaître [...]*⁶².

Warto zauważyć, że określenie „profesor Słowian”, którego Mickiewicz sam wobec siebie używał, jest o wiele bardziej znaczące niż stosowane przez Nerval wcześniej „profesor języków słowiańskich”. Za sprawą tej zmiany Mickiewicz urasta do rangi przedstawiciela Słowiańszczyzny (nawet jeśli otacza go tylko kilku współziomków).

Nerval pisze także:

*Selon André Towiansky, Napoléon aurait été le Verbe visible de Dieu; mais repoussé en dernier lieu par les puissances obscures, il serait prêt à revenir sous une autre forme compléter l'œuvre interrompue*⁶³.

W rzeczywistości w *Biesiadzie* słowa te nie padają, ich autorem nie jest Towiański, ale propagujący towianizm w swym ostatnim wykładzie Mickiewicz⁶⁴. Głosił on, że Napoleon to urzędnik Słowa, który sprzeniewierzywszy się swemu posłannictwu, upadł⁶⁵. Misja jednak

⁶⁰ O tym, jak powszechne było przypisywanie Mickiewiczowi autorstwa *Biesiady*, świadczy sprawozdanie z dyskusji w Izbie Deputowanych z 9 lipca 1844, podczas której J.-P. de l'Espinasse krytykuje poetę głównie za to dzieło uznane przezeń za obrazę prawowierności i moralności. Tekst dyskusji zob. w: *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*.

⁶¹ Na pewno można stwierdzić, że treści *Biesiady* nie mógł Nerval znać z wykładów Mickiewicza, który nawiązywał do pewnych idei zawartych w piśmie Towiańskiego (pisze o tym S. Pigoń, „*Biesiada*” A. Towiańskiego), ale go – jak stwierdza większość badaczy – szczegółowo nie omawiał.

⁶² *Kilku Słowian i ich profesor oświadczyło, że go rozpoznali [...]*. G. de Nerval, *Textes divers*, w: *Ceuvres*, t. II, rozdz. *Une litographie mystique*, s. 1250.

⁶³ Według Andrzeja Towiańskiego, *Napoleon byłby widzialnym Słowem Boga; lecz, odrzucony w ostatnim momencie przez ciemne siły, byłby gotów powrócić pod inną postacią, by wypełnić przerwane dzieło*. G. de Nerval, *Almanach cabalistique*, rozdz. *Les prophètes rouges*, s. 1242.

⁶⁴ Chociaż sprawa Napoleona ważna była zarówno dla Mickiewicza w wykładach, jak i dla Towiańskiego w *Biesiadzie*. K. Górski pisze nawet, że był to element najbardziej zbliżający te dwa dzieła; zob. *op.cit.*

⁶⁵ Zob. wykład XIV, zwł. s. 186 i n. Oczywiście, Mickiewicz na temat kultu Napoleona wypowiadał się nie tylko podczas ostatniego wykładu. Powszechną wśród ludów słowiańskich cześć dla cesarza starał się uzasadnić także np. w wykładzie V kursu IV.

nie zginęła wraz z nim, zostanie podjęta przez następcę. Litografia cesarza reprezentuje dla Mickiewicza geniusza pokutującego, potęgę uwiedzioną przez zło, ale podniesioną na nowo przez cierpienie⁶⁶.

Nerval powrócił do tych zagadnień w *Almanach cabalistique*. W rozdziale *Mickiewitz et Towiansky* wspomina o pielgrzymce Towiańskiego na pola Waterloo i wizji medytującego nad mapą Europy cesarza, jaką miał mieć nowy prorok. Obraz ten zaczerpnięty jest wyraźnie z majowego wykładu Mickiewicza⁶⁷. Francuski pisarz kończy swój esej zdaniem, niepozostawiającym wątpliwości co do źródła rozważań o cesarzu:

*C'est dans cette pensée que fut conçue la gravure distribuée au cours de Mickiewitz et intitulée: Napoléon, ministre du Verbe*⁶⁸.

Prawdą jest, że Nerval zachowuje dystans wobec kultu, jaki towiańczycy żywili dla Napoleona. Nawet pisarz tak życzliwy dla mistycyzujących prądów jak Gérard de Nerval wyśmiał tę „mistyczną litografię” – pisze Weintraub⁶⁹. Można zgodzić się z tym zdaniem, ale tylko do pewnego stopnia. Istotnie, na poły żartobliwy wydzwięk ma stwierdzenie Nerval, że ludzkość doświadczyła już śmieszniejszych apoteoz niż Mickiewiczowska apoteoza Napoleona. Jednakże mistyczny charakter litografii nie jest w żaden sposób podważony, stosunek Nerval do towiańczyków pozostaje ambiwalentny – a więc po części afirmatywny, czego przyczyny starałam się już wyjaśnić. Na potwierdzenie tej tezy warto przywołać ponownie *Aurelię*, którą uważam za najważniejsze dzieło Nerval. Bohater opowiadania – co prawda, dotknięty sza-

⁶⁶ D. Siwicka dowodzi, że Napoleon był dla towiańczyków wzorem, znakiem, drogowskazem, a także dysponentem wysokiego, więc przewodniego w towianistycznej hierarchii tonu. Siwicka nazywa Napoleona *artystą tworzącym tonem*; zob. *op.cit.* Z kolei E. Hoffmann-Piotrowska pisze o świadomym tworzeniu przez Mickiewicza legendy Napoleona zgodnie z wzorem apokryficznym i hagiograficznym, co prowadziło do skonstruowania nowego modelu człowieka; zob. *op.cit.*, rozdz. III.

⁶⁷ Mickiewicz rozdając litografię, mówił: *Posłannictwo ziemskie Napoleona zakończyło się na polach Waterloo; na tym to polu przeznaczenia ukazał się jego wielki duch. Ukazał się nie takim, jakim go widywano na polach bitew czy też na tronie cesarskim. Jest tu wyobrażony jako urzędnik S ł o w a, powołany do zdania rachunku ze swego posłannictwa, posłannictwa ogólnoludzkiego, które nie zostało dopełnione* (kurs IV, wykł. XIV, t. XI, s. 189).

⁶⁸ *To w tej myśli była poczęta grawura rozdawana podczas wykładu Mickiewicza a zatytułowana „Napoleon, minister Słowa”*. G. de Nerval, *Almanach cabalistique*, rozdz. *Les prophètes rouges*, s. 1242.

⁶⁹ W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998, rozdz. *Prelekcje paryskie jako profecja*, s. 334.

leństwem, ale szaleństwem *widzącym* – sam uznaje się za wcielenie Napoleona, a jego stosunek do cesarza z pewnością nie jest pozbawiony znamion kultu. Mówi: *Wydaje mi się, że dziś mam w sobie duszę Napoleona, która dyktuje mi i nakazuje wielkie rzeczy*⁷⁰.

„Nieznani bogowie”

Szczególnie interesujący w kształtowaniu Nervalowskiego obrazu Mickiewicza wydaje się tekst *Les dieux inconnus*, który ukazał się w „La Presse” w roku 1845, zaczynający się od znamienitych słów:

*Nous vivons, à ce que prétendent les gens bien informés, dans une époque d'incrédulité et de scepticisme. Pourtant, ce ne sont pas les dieux qui manquent, ni les prophètes*⁷¹.

Taka ocena współczesnej religijności jest zgodna z wspomnianym już przeze mnie przekonaniem zawartym w *Aurelii*. W cytowanym fragmencie wyeksponowana jest paradoksalność takiego stanu rzeczy. Kwestie religii da się bowiem rozpatrywać poprzez porównanie dwóch ekstremalnie przeciwstawnych postaw: całkowitej niewiary większości społeczeństwa z jednej strony i mnogości doktryn reprezentowanych przez zagorzałych głosicieli i wyznawców – z drugiej. Wiek ateizmu jest zarazem wiekiem licznych objawień nowych mesjaszy, bogów, rewelatorów, profetów, apostołów. To spostrzeżenie każe autorowi eseju zakrzyknąć: *Étrange siècle que le notre!*⁷². Zakończywszy prezentację osobistości uzurpujących sobie prawo do pełnienia roli bóstw lub proroków, Nerval wyraża przekonanie o niemożności jednoznacznej oceny tego zjawiska, o którym mówi, że ma ono zarówno swą stronę groteskową, jak i całkowicie poważną.

Abstrahując od ogólnej oceny sytuacji religijnej we Francji, w tekście Nerval można zauważyć pewne zróżnicowanie w sposobie opisywania i w wartościowaniu poszczególnych postaci z owego „panteonu”.

⁷⁰ G. de Nerval, *Aurelia*, s. 87. Na ten temat zob. A. Fauré-Egervari, *op.cit.*

⁷¹ *Żyjemy, jak utrzymują ludzie dobrze poinformowani, w epoce niewiary i sceptycyzmu. Jednakże to nie bogów, ani proroków brakuje.* G. de Nerval, *Textes divers*, rozdz. *Les dieux inconnus*, s. 1257.

⁷² *Dziwny jest ten nasz wiek!* *Ibidem*, s. 1258.

Niektóre z nich przedstawione są zaiste humorystycznie i potraktowane z pełną sympatii pobłażliwością. O innych natomiast autor wspomina z szacunkiem pozbawionym ironii. Do tych ostatnich należy Mickiewicz. Nerval przywołuje go, oczywiście, obok Towiańskiego. Poświęca jednak obu Litwinom mniej miejsca niż malowniczemu Jeanowi Journetowi czy Mapahowi. Obaj zamykają listę przedstawicieli nowych kultów:

*Terminons la nomenclature déjà un peu longue de nos dieux inconnus, – ou plutôt méconnus, – par Towiansky, importateur du messianisme, qui a trouvé dans le grand poète polonais Mickiewicz, professeur de littérature slave au Collège de France, sinon un apôtre et un adepte, du moins un propagateur, un vulgarisateur éloquent*⁷³.

Wydaje się, że Mickiewicz interesuje twórcę Sylwii bardziej niż Towiański, ponieważ ukazany jest jako ten, dzięki któremu doktryna – nazwana tu mesjanizmem – mogła się rozpowszechnić. Znaczące są określenia, jakie Nerval stosuje w odniesieniu do polskiego pisarza. Mówi o nim jako o *wielkim polskim poecie i profesorze literatur słowiańskich*. Po raz pierwszy Mickiewicz nie jest dla francuskiego romantyka tylko uczonym sprzyjającym nowym ruchom wyznaniowym, ale także poetą (wielkim!) i Polakiem zarazem. Na jakiej podstawie Nerval mógł uważać Mickiewicza za wielkiego poetę? Wspomniałam wszak o tym, że większości jego dzieł nie znał z bezpośredniej lektury, choć zapewne zetknął się ze sławą wieszcz⁷⁴. Polakiem bardziej niż Słowianinem jest Mickiewicz jako autor *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*. I zapewne

⁷³ Zakończmy listę, nieco zbyt już długą, naszych bogów nieznanych – albo raczej zapoznanych – na dostarczycielu mesjanizmu, Towiańskim, który znalazł w wielkim polskim poecie, Mickiewiczu, profesorze literatury słowiańskiej w Collège de France, jeśli nie apostoła i adepta, to co najmniej propagatora, elokwentnego popularyzatora. Ibidem, s. 1260.

⁷⁴ Ówczesna francuska prasa relacjonując wykłady Mickiewicza, określała go mianem: *sławnego poety* (Otwarcie kursu Adama Mickiewicza, „Le Siècle”, 24 grudnia 1840), *pierwszego poety polskiego* (L. Faucher, Kurs Mickiewicza, „Le Courrier Français”, 9 stycznia 1841), *pierwszego poety słowiańskiego* (L. Faucher, Kurs Mickiewicza, „Le Courrier Français”, 9 stycznia 1841), *pierwszego poety Słowian, wielkiego poety – kuzyna Goethego i brata Byrona* (George Sand, O literaturze słowiańskiej Adama Mickiewicza, „La Revue Indépendante”, 19 kwietnia 1843), *pierwszego poety Słowian* (A. Lèbre, Ruch ludów słowiańskich, „Revue des Deux Mondes”, 15 grudnia 1843 oraz E. Quinet, Wykład w Collège de France z 20 marca 1844, „Le Siècle”, 25 marca 1844). Wymienione teksty zob. w: Adam Mickiewicz w oczach Francuzów. Określenia te przywołuje także w cytowanym artykule E. Brisson, która pisze o utrwalonym dzięki tym publikacjom i funkcjonującym we francuskiej świadomości obrazie Mickiewicza.

o tym właśnie dziele mógł myśleć Nerval, pisząc zacytowane tu słowa. Wydaje się jednak, że nie o autorstwo konkretnego tekstu tutaj chodzi. Poeta to wszak dla romantyków nie rymotwórca, ale ten, kto żyje poezją. Wielkość Mickiewicza – w wyobrażeniu autora *Chimer* – wynika z rewelatorskiego, religijnego charakteru jego działalności. Mickiewicz stał się ważny dla Nerval’a właśnie ze względu na to, że łączy role poety i kapłana, co oznacza, że reprezentuje nie tyle określony typ twórczości, ile raczej pewną postawę wobec życia.

Taka ocena Mickiewicza wydaje się związana z jego własną definicją poezji-czynu, sformułowaną między innymi podczas wykładów⁷⁵. Ten ideał realizowały same prelekcje, o których Weintraub pisze:

*Tak pojęte wykłady stawały się wypełnieniem misji, a wykładanie funkcją kapłańską. Celem takich wykładów było nie przekazywanie wiedzy, ale stwarzanie natchnionym słowem stanu komunii duchowej między wykładowcą a audytorium*⁷⁶.

Badacz podkreśla przy tym, iż założone przez Mickiewicza nieprzygotowywanie wykładów na piśmie wiąże się z Saint-Martinowską ideą poezji jako natchnienia Bożego. Poeta już wówczas, podczas wygłaszania prelekcji, zaniechał pisania utworów literackich w przekonaniu, że *człowiek układający książki poszukuje może prawdy, ale jej nie znalazł* (kurs IV, wykł. IX, t. XI, s. 111), co nie znaczy, że przestał być poetą, przeciwnie – w swym mniemaniu dopiero teraz stał się nim naprawdę⁷⁷. Nie chcę przy tym utrzymywać, że Nerval istotnie zgłębił Mickiewiczowską koncepcję poezji-czynu. Chodzi raczej o to, że widziany jego oczami autor *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* i wykładowca realizował Nervalowski ideał romantycznego poety.

Mickiewicz z *Les dieux inconnus* jest apostołem, adeptem czy też popularyzatorem idei Towiańskiego – elokwentnym, więc skutecznym. Ten sposób pisania o profesorze literatur słowiańskich stanowi wyraz podziwu, który wskazywałby, że sam Nerval musiał skutków owej elokwencji doświadczyć. Warto zauważyć, iż streszczając tu założenia towianizmu, odwołuje się on – podobnie jak w tekście *Une litographie my-*

⁷⁵ Zob. zwłaszcza kurs IV, wykład V, t. XI.

⁷⁶ W. Weintraub, *Profecja i profesura...*, rozdz. *Profecja w Collège de France*, s. 23.

⁷⁷ I. Chrzanowski Mickiewiczowską koncepcję poezji-czynu rozumie jako przekonanie o konieczności bycia świętym *tu i teraz*; zob. *op.cit.* D. Siwicka określa ją jako *estetyzację życia*; zob. *op.cit.*

stique – do litografii przedstawionej na wykładzie przez Mickiewicza i do jego komentarza, a nie do wypowiedzi samego Towiańskiego.

Oczywiście, sens zainteresowania Nerval'a „religijnymi dziwakami” jego czasów wydaje się – o czym już wspominałam – znacznie głębszy. Wyjątkowość opisywanych przez niego ewenementów na tle sceptycyzmu epoki nie jest jedynym powodem uwagi pisarza. Tym, co stanowi niezaprzeczalną siłę owych „nieznanych bogów”, siłę, której nie może zniwelować nawet śmieszność ich zachowań, co budzi podziw i zazdrość poety, jest ich niewzruszona wiara. Wiara dająca zdolność dokonywania cudów nie dzięki obiektowi kultu, ale dzięki samej sobie. Dlatego uniwersalny charakter mają słowa odnoszące się do Caillaux: [...] *il vaut mieux croire à une folie que de ne croire à rien*⁷⁸. Także i siła profesora-poety leży w tym, że posiada wiarę.

* * *

Obraz Mickiewicza, jaki wyłania się z kilku zdań napisanych przez francuskiego poetę, jest z pewnością obrazem ograniczonym, niepełnym, niejasnym, ale ciekawym. Ważne wydaje się, że stanowi zapis natychmiastowej reakcji na to, co wykładowca Collège de France wówczas głosił, świadectwo, jak odbierała go szczególnie wrażliwa – bo poetycka – część opinii publicznej Paryża niemalże *ad hoc*. Aby skonfrontować ów obraz z jego wzorem (tym nam dostępnym), starałam się odnieść opinie francuskiego poety do wypowiedzi Mickiewicza z tego samego okresu. Dlatego podstawowym kontekstem uczyniłam dwa ostatnie kursy prelekcji w Collège de France, zwłaszcza kurs z roku 1843/1844. Oczywiście, nie jestem w stanie ustalić, czy Nerval istotnie tych wykładów słuchał, czy też znał je z relacji osób trzecich. Nie to jednak było moim zamierzeniem. Czasami identyfikacja przywoływanych słów Mickiewicza jest łatwa – francuski pisarz wskazuje na konkretne prelekcje, czasami trudno ustalić z pewnością, o którą konkretnie wypowiedź profesora Nervalowi chodzi. Twórca *Aurelii* nie znał całego dzieła Mickiewicza. Dlatego też nie mógł rozumieć odmienności Mickiewiczowskiej historiozofii i traktował polskiego poetę-wykła-

⁷⁸ [...] *lepiej wierzyć w szaleństwo, niż nie wierzyć w nic*. G. de Nerval, *Textes divers*, rozdz. *Les dieux inconnus*, s. 1260.

dowcę na równi z licznymi przedstawicielami popularnych we Francji religijnych ruchów eklektycznych czy synkretycznych, dążących do zmian w Kościele oficjalnym. Ważne, że taki obraz polskiego poety – mimo swej fragmentaryczności – w tych aspektach, które Nerval eksponuje, jest zasadniczo zgodny z koncepcjami samego Mickiewicza. Komentarz francuskiego pisarza koncepcje te dopełnia, tłumaczy. Zaskakujące w pierwszej chwili stwierdzenia Nerval na temat autora *Dziadów*, kiedy przyjrzeć im się uważnie w kontekście prelekcji paryskich, nabierają sensu i ukazują ciekawe, mniej znane, rzadziej zauważane aspekty twórczości polskiego poety.

Z drugiej strony lektura porównawcza pozwala na zrozumienie pewnych tendencji w utworach francuskiego romantyka. Zainteresowanie Nerval Mickiewiczem świadczy o tym, że – mimo iż mało znany – był mu w jakiś sposób bliski. Ale nie tylko jako pewne dziwne zjawisko, religijny ekscentryk, który przyciąga uwagę swą odmiennością, choć tak z pewnością reagowało na Mickiewicza i jego wykłady wielu Francuzów. Nerval, słuchając Mickiewicza (czy o Mickiewiczu), poszukiwał odpowiedzi na własne pytania, dylematy, zwłaszcza związane z wiarą. Wybiórczość i niepełność przyjmowanego przez Nerval przekazu wykładów paryskich jest w gruncie rzeczy bliska metodzie Mickiewicza, który z poglądów przytaczanych przez siebie myślicieli czy poetów także wybierał tylko to, co odpowiadało jego własnej wizji, resztę odrzucając, krytykując, lub po prostu ignorując.

Przedstawiona analiza pozwala, jak sędzę, zauważyć pewną wspólnotę obydwu poetów. Wydaje się, że Nerval odpowiedział na wezwanie do biesiady duchowej, skierowane do Francuzów 28 maja 1844 roku z katedry Collège de France. Polski profesor to dla niego fascynujące wcielenie poety-profety, który dostąpił objawienia i głosi je zarówno w swych dziełach literackich, jak podczas prelekcji, dzięki mocy czerpanej z wiary potwierdzając swą postawą to, o czym mówi.

Norwida *Album Orbis* a *Podróż na Wschód* Gérarda de Nerval

Trzeba tedy koniecznie, żebyśmy, Samarytanie, zwrócili nareszcie uwagę czytającej publiczności na rzeczywiście zapoznanego Norwida, który – abstractione facta zbyt ciemnych czasem albo zbyt śmiałych wyrażań – jest zawsze znakomitym zjawiskiem na polu naszej literatury, i jeżeli Francja szczeni się swoim Nervalem, Ameryka – Edgarem Poe, Niemcy – Hoffmannem i Jean Paulem, dlaczegoż nie możemy pochwalić się naszym Norwidem, wyższym nawet pod wieloma względami¹.

– pisał w roku 1858 Antoni Zaleski, wskazując na niedocenienie Cypriana Kamila Norwida jako poety, podkreślając jego „zjawiskowość” na tle ówczesnej twórczości literackiej i zarazem zestawiając go z innymi, równie wyjątkowymi pisarzami. Nie jest to jednak osobista opinia Zaleskiego, ale echo słów samego Norwida. Wiadomo, że pisarz porównywał się chętnie do Nerval, Poego, Hoffmanna i Jean Paula, co dowodzi, iż twórcy ci byli mu szczególnie bliscy². Chodzi tu jednak nie tyle o podobieństwo formalne czy tematyczne ich utworów, o pewne stałe cechy talentu, wyobraźni artystycznej, ile o rozpoznanie własnego miejsca Norwida w literaturze polskiej jako analogicznego do tego, jakie zajmowali wymienieni twórcy w swoich rodzimych literaturach, może także w literaturze światowej. Tego rodzaju refleksja dowodzi Norwidowej umiejętności czytania własnej twórczości w kontekście komparatystycznym, jak również w kontekście szeroko rozumianego

¹ J.W. Gomułicki, *Metryki i objaśnienia*, w: C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, red. J.W. Gomułicki, t. VIII *Listy 1839–1861*, Warszawa 1971, s. 552. Wszystkie cytaty Norwida według tego wydania, dalej stosuję skrót *PW*.

² W *Kalendarzu biograficznym* Gomułicki wspomina o rozmowach z Zaleskim, w których sam poeta porównuje się do wymienionych powyżej romantyków; zob. C.K. Norwid, *PW*, t. XI *Aneksy*, Warszawa 1976, s. 84.

procesu historycznoliterackiego. Poeta świadomy był nieprzystawalności swego dzieła do oczekiwań czytelniczych, jego – często wartościowanej negatywnie przez współczesnych – odmienności od cieszących się popularnością utworów. W przypadku wszystkich pięciu pisarzy można mówić o prekursorstwie ich artystycznych rozwiązań wobec przyszłych kierunków rozwoju literatury. Problem dogłębnego porównania ich twórczości, które zasugerował sam Norwid, pozostaje tematem badawczym do podjęcia³.

W tym miejscu interesować mnie będzie kwestia stosunku Norwida do dzieła Gérarda de Nerval, a właściwie tylko pewien aspekt tego zagadnienia, związany z romantycznym synkretyzmem religijnym. Ograniczę się przy tym wyłącznie do analizy odpowiadających sobie fragmentów zeszytów, zatytułowanych przez Norwida *Album Orbis w szkicu* z jednej strony, i Nervalowskiej *Podróży na Wschód* – z drugiej.

W liście do Bronisława Zaleskiego Norwid nazwał *Album Orbis* fra-pującą: *zbiorem motywów obejmujących od początku cały przebieg cywilizacji świata*⁴. Cel tak zakreślony: przedsięwzięcie o charakterze holi-stycznym, totalnym, znalazło – paradoksalnie – realizację w formie nad wyraz fragmentarycznej, jak głosi jego tytuł – szkicowej, skróto-wej, centonowej, a nawet kolażowej. Tę fragmentaryczność potwierdza już to, że trzy zeszyty składające się na *Album Orbis* w wydaniu *Dzieł wszystkich* Norwida przygotowanym przez Juliusza Wiktora Gomulic-

³ Oczywiście, zaznaczano analogię między dziełem Norwida a zjawiskami literackimi dzie-więtnastowiecznej Francji. Zob. H.R. Jauss, *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wy-dania „Vade mecum” Cypriana Norwida*, przeł. M. Kaczmarkowski, „Studia Norwidiana” 1985/1986, R. 3/4; J.W. Gomulicki, *Norwid – poeta europejski*, „Nowa Kultura” 1958, nr 21 i 22; K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, w: *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989; M. Żurowski, *Norwid i Gautier*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J.W. Gomulicki i J.Z. Jakubowski, Warszawa 1961; R. Fieguth, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, przeł. K. Chmielewska, J. Gotfryd, T. Jeż, K. Krzemienio-wa, K. Sybilska, K. Wierzbicka, P. Wolski, H. Żytkowicz, Izabelin 2000.

⁴ Cyt. za: J.W. Gomulicki, *Metryki i objaśnienia*, w: C.K. Norwid, *PW*, t. XI *Aneksy*, s. 515. Ostatnio monografię poświęcił temu dziełu Norwida P. Chlebowski, zob. *Romantyczna silva rerum. O Norwidowym „Albumie Orbis”*, Lublin 2009. Badacz przedstawia *Album Orbis* jako przekaz komplementarny wobec całego dzieła Norwida, zorganizowany na zasadzie permanentnego napięcia między dwoma siłami: rozpraszającą i scalającą. Roz-waża jego związek z ideami historiozoficznymi i formami gatunkowymi epoki, anali-zuje tematykę (jej ciągłość i rozbijanie) oraz – określoną jako montażowa – technikę łączenia w nim obrazu i słowa, sposób wykorzystywania źródeł (przez redukcję i kon-

kiego, są – wedle wydawcy – tylko zachowaną częścią projektu poety z początku lat siedemdziesiątych. Ponadto, przedstawienie rozwoju cywilizacji dokonuje się tu w sposób nieciągły – przez urywane, często bezokolicznikowe notatki dotyczące wybranych, interesujących pisarza epizodów historii świata. Jako że należą one do różnych porządków ludzkiej egzystencji, informacje na ich temat Norwid czerpie z rozmaitych źródeł, które przywołuje i przetwarza w różnym stopniu. Często włącza do zeszytów wycinki z gazet, przepisuje komentarze innych autorów, tłumaczy i trawestuje ich teksty, czyniąc z albumu rodzaj dzieła intertekstualnego, gdzie „cudza mowa” funkcjonuje na tych samych prawach, co własna. Zaznaczyć należy także, iż *Album Orbis* ma charakter intersemiotyczny – rolę równie ważną jak zapisane słowa pełnią w nim rysunki – podobnie jak w przypadku tekstów: własne, oryginalne, ale także przerysowywane, kopiowane, wklejane. Oczywiście, zeszyty albumu są bez wątpienia dziełem Norwida, mimo że znajdują się w nich fragmenty innego autorstwa. Sam proces selekcji takich, a nie innych tekstów, zapisów dziennikarskich, dzieł literackich, historycznych, plastycznych, ujawnia zamysł pisarza⁵.

Taki charakter utworu sprawia, że jest on szczególnie trudny i zarazem szczególnie zachęcający do interpretacji. Prowokuje bowiem do stawiania pytań o wizję dziejów jako wielkiej, koherentnej całości, której jednak nie daje się opowiedzieć w narracji uporządkowanej i ciągłej. Wymaga również odtworzenia licznych kontekstów, z jakich pisarz wydobywa zdania czy notatki, które same w sobie niewiele znaczą. Mimo że, jak już zapowiedziałam, niniejszy szkic jest tylko zarysem analizy pewnego aspektu *Album Orbis*, nie sposób nie zasygnalizować tu o wiele szerszego problemu, jaki to dzieło ze sobą niesie, trudności i wyzwania, jakie piętrzy przed badaczem.

Podróż na Wschód Nerval, wydana w 1851, a wcześniej pojawiająca się w różnych czasopismach w odcinkach – relacjach pisanych na bieżąco i przedrukowywanych (1840–1849), stała się jednym z tekstów

densację), a także problem podmiotu autorskiego, jego ujawniania się i rozmaitych funkcji (pisarza, plastyka, archeologa, kolekcjonera).

⁵ Choć z drugiej strony można tekst *Album Orbis* traktować jako świadectwo zakłócenia mechanizmu selekcyjnego, o którym, analizując postawę Norwida w relacji do postawy romantycznej, pisze Z. Stefanowska; zob. *Norwidowski Farys*, w: Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973.

źródłowych dla Norwidowego albumu⁶. W *Album Orbis* znajdują się dosłowne cytaty w języku francuskim, a także przekłady na polski poszczególnych fragmentów *Podróży*, trawestacje czy krótkie notatki podejmujące zagadnienia opisywane szczegółowo przez francuskiego romantyka. Na znaczenie tego dzieła dla albumu wskazywał już Gomułicki, który przytoczył odpowiednie fragmenty *Podróży* w *Metrykach i objaśnieniach* do *Album Orbis* i nazwał nawet Norwida pierwszym tłumaczem Nerval'a. Oczywiście, należy podkreślić, że nie chodzi tu o przekład funkcjonujący autonomicznie, ale o taki, który włącza tekst Nervalowski w obręb hipertekstu – dzieła późniejszego, i nie tyle wtórnego, ile podporządkowującego już istniejące teksty nowej wizji myślowej i artystycznej, oryginalnego. Spostrzeżenia Nerval'a, wyrwane z macierzystego otoczenia i usytuowane w kontekście całego dzieła Norwida, zyskują nowe znaczenia, choć – z drugiej strony – bez sięgnięcia do źródła trudno zrozumieć zamysł polskiego pisarza.

Kształt obu tekstów różni się wyraźnie. Mimo że *Podróż na Wschód* powstawała w odcinkach, wydaje się znacznie bardziej spójna niż *Album Orbis*. Przede wszystkim ma ona formę ciągłej narracji pierwszoosobowej, prowadzonej z perspektywy podróżnika – reprezentanta kultury europejskiej, zderzonej z mistycznym Wschodem – kolebką religii i cywilizacji, Wschodem, wobec którego ów francuski podróżnik ma określone oczekiwania. Dodajmy, że są to oczekiwania rozmiągające się z rzeczywistością poznawaną w bezpośrednim doświadczeniu⁷. Rozczarowanie, które Nerval wyraża wprost w listach do Teophile'a Gautiera, w *Podróży* zostaje zamaskowane. Pustka wypełniana jest dzięki wysiłkowi poszukiwania w czasie teraźniejszym wielkości i wspaniałości wieków minionych, dzięki wyobraźni zabarwiającej szarą codzienność

⁶ G. de Nerval, *Voyage en Orient*, w: *Œuvres*, t. II, Paris 1978. Wszystkie cytaty według tego wydania, dalej podaję w nawiasie numer strony. Wydanie polskie (niepełne): G. de Nerval, *Podróż na Wschód*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1967. Fragmenty nieprzełożone w wydaniu polskim (wszędzie, gdzie nie zaznaczam tłumacza) podaję w przekładzie własnym. O znaczeniu *Podróży na Wschód* dla albumu i o sposobach przetwarzania tego tekstu źródłowego przez Norwida zob. P. Chlebowski, *op.cit.*, s. 108–112, 123–124.

⁷ Można podjąć próbę znalezienia odpowiednika Nervalowskiego rozczarowania w dziele Norwida, np. w *Zwolonie*, gdzie mamy do czynienia ze zderzeniem wielkiej historii Grecji z jej niepoważną codziennością. Na temat Grecji w *Zwolonie* i *Pierścieniu Wielkiej damy* zob. M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994, rozdz. IV.

(jak fikcyjny epizod z zakupem egzotycznej niewolnicy), dzięki mitom i legendom (jak te o kalifie Hakemie czy o Balkis – królowej Saby).

Natomiast w Norwidowych zeszytach większość notatek ma charakter bezosobowy, stanowisko podmiotu rzadko ujawnia się w nich bezpośrednio. Odtworzenie postawy pisarza staje się możliwe dzięki znajomości innych jego utworów. Mimo wspomnianej już fragmentaryczności, nieciągłości albumu, można jednak mówić o jego układzie chronologicznym. Zeszyt pierwszy dotyczy przede wszystkim starożytności greckiej i rzymskiej (w czym, poza formą, przypomina *Notatki z mitologii*), drugi – wczesnego chrześcijaństwa, trzeci zawiera kilkanaście zaledwie notatek dotyczących średniowiecza oraz wieków XVII i XVIII. Porządek ten jest jednak burzony przez uwagi antycypujące i retrospektywne. Taka kompozycja wiąże się z Norwidowym rozłamaniem historii na dwie części: przedchrystusową i chrześcijańską, przy czym dzieje nie są ujmowane w sposób linearny, a obie części tworzą całość⁸. Warto również odnotować, że Nerval podróżuje przez Grecję do Egiptu; Norwid – również najpierw skupia się na starożytnościach greckich i rzymskich, potem zaś wraca niejako do wcześniejszej religii egipskiej, popełniając swoisty anachronizm. W tym sensie mentalnie idzie w ślady „realnie” podróżującego Nerval.

Jak wspomniałam, dla francuskiego romantyka aktualna perspektywa, z której spogląda na przeszłość, z której tę przeszłość opisuje, wiąże się z rozczarowaniem i prowadzi do prób zniwelowania dystansu, prze-

⁸ O traktowaniu przez Norwida historii jako historii świętej, realizującej się w sposób nieciągły i niekumulatywny, o łączeniu w myśli pisarza romantycznej historiozofii wolności i cyklicznej historiozofii pracy cywilizacyjnej pisze Z. Stefanowska, *Norwidowski Farys*. M. Piechał mówi o powtarzalności pewnych zjawisk historycznych w koncepcji Norwida nie w tym samym kształcie, a z pewną zmianą, przesunięciem, co wskazuje na nielinearność jego pojmowania dziejów; zob. *Mit Pigmaliona. Rzecz o Norwidzie*, Warszawa 1974, rozdz. V. Z kolei J. Trznadel widzi Norwidową koncepcję czasu jako kumulatywną. Pisze o stosunku Norwida do linearnego – chrześcijańskiego pojmowania czasów i do *circuitus temporum* starożytnych, o uwadze, jaką poeta poświęca przełomom epokowym, o jego augustynizmie i antyheglizmie; zob. *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978, cz. II *Postacie czasów*. O podziale dziejów na dwie epoki – głównie w *Milczeniu* i w *Rzeczy o wolności słowa* – badacze piszą często; zob. np. S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*, „Kultura i Społeczeństwo” 1958, t. II, nr 4. E. Bienkowska pisze o znaczeniu dla Norwida symbolu Wcielenia, któremu to symbolowi poeta starał się przywrócić właściwe mu miejsce w całości także na płaszczyźnie filozoficznej i historiozoficznej (historia nie jest traktowana jako upadek człowieka w czas) i nadać charakter uniwersalny; zob. *Dwie twarze losu. Nietzsche – Norwid*, Warszawa 1975.

niesienia się, także dzięki teorii metempsychozy, dzięki cykliczności mitów, w dawne czasy. Dopiero one nadają sens teraźniejszości. Dla Norwida (choć i on nawiązuje do romantycznego rozumienia procesu dziejowego jako całości, w której przeszłość, teraźniejszość i przyszłość są ze sobą powiązane) przeciwnie – to teraźniejszość nadaje znaczenie przeszłości⁹. Na początku pierwszego zeszytu szkiców Norwid formułuje swoją koncepcję ewolucji rozwiniętą w *Milczeniu* i wskazuje na wagę zrozumienia czasu minionego, podkreśla: *Przeszłość nie jest tylko mnemonicznie, nie jest tylko odpominaniem zapomnianego*¹⁰. Jej poznanie jest dla niego istotne z perspektywy dzisiejszej. Gdzie indziej pisarz stwierdza: *Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej*¹¹.

Należałoby rozważyć, na ile ta aktualność przeszłości dotyczy także kwestii antycznych religii, kwestii, które w *Album Orbis*, podobnie jak w *Podróży na Wschód*, wysuwają się na plan pierwszy. Religijność Nerval'a, wyznającego, że przyjmował za swoją każdą religię, wśród której czcicieli się znalazł, i łączącego swobodnie bóstwa o różnej proveniencji, piszącego: [...] *j'ai toujours été plus disposé à tout croire qu'à tout*

⁹ Na temat Norwidowego rozumienia dziejów na tle koncepcji romantycznych zob. A. Lisiecka, *Romantyczna „filozofia przyszłości” Cypriana Norwida*, w: *Nowe studia o Norwidzie*. Badaczka podkreśla, że konieczność przemiany postulowana przez Norwida dotyczy przeszłości, teraźniejszości i przyszłości – obejmuje całość historii. O tym problemie pisze także M. Piechal, który wspomina o liście Norwida do K. Górskiej, gdzie poeta stwierdza, że każdy moment życia jest przeszłością i przyszłością zarazem; zob. *op.cit.*, rozdz. V.

¹⁰ C.K. Norwid, *Album Orbis w szkicu*, w: *PW*, t. XI *Aneksy*, zeszyt I, s. 393 i n. 2. Dalej podaję w nawiasie numer strony i numer notatki.

¹¹ *Przeszłość*, w: *PW*, t. II *Wiersze*, Warszawa 1971, s. 18. W. Szturc pisze o *przesunięciu równoległym* pozwalającym Norwidowi widzieć w poszukiwaniu przeszłości zjawisko równie istotne poznawczo, jak postrzeganie świata w jego stanie aktualnym; zob. *Archeologia wyobraźni*, Kraków 2001, cz. *Strona Norwida*, rozdz. V. O *Wielkiej Teraźniejszości Norwida* zob. też J. Trznadel, *op.cit.*, cz. II *Postacie czasów*. Także M. Jastrun pisze o stosunku Norwida do antyku: *Studia archeologiczne i językowe służyły mu do odkrywania w zamierzonych cywilizacjach i mitach analogii do współczesności, do głębszego zrozumienia dziejów człowieka na ziemi*, w: *Gwiazdzysty diament*, Warszawa 1971, rozdz. *Monolog Norwida*, s. 71. Takie przekonanie pozwala wytłumaczyć także wskazany w *Promethidionie* związek Wenus z Milo (dzieła przeszłości) z kominem w polskim dworku szlacheckim (dzieła współczesnego), chodzi więc o kwestię związku nie tylko przeszłości z teraźniejszością, ale także sztuki wysokiej z przedmiotami codziennego użytku. O szerokim pojmowaniu przez Norwida sztuki bliskiej twórczości człowieka w ogóle, o swoistym totalitaryzmie sztuki obejmującej całą rzeczywistość, pisze też S. Sawicki; zob. *„Kształtem jest miłość” – Norwid o kulturze*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002; zob. też S. Morawski, *op.cit.*

nier [...] (zawsze byłem bardziej skłonny we wszystko wierzyć, niż wszystko negować, s. 308), sytuuje się na antypodach prawowiernego katolicyzmu Norwida. A jednak i Norwid napisał: *Ja we wszystkie legendy wierzę* [...] ¹². Czym różnią się te tak podobne do siebie wyznania? Co może mieć wspólnego ujęcie Nervalowskie wtajemniczeń w misteria Izdy ze spojrzeniem na to zagadnienie autora *Rzeczy o wolności słowa*?

Po doświadczeniu sceptycyzmu religijnego, doświadczenia, którego ślad odnaleźć można na początku drugiej części *Aurelii*, Nerval doszedł do postawy określonej mianem „chrześcijaństwa eklektycznego”, łączącej najistotniejsze elementy różnych wierzeń traktowanych równorzędnie ¹³. *Podróż na Wschód* i – bardziej jeszcze wyraźnie – *Isis*, której jednak Norwid mógł nie znać, stanowią wyraz tej postawy ¹⁴. Trudno zakładać, by autor *Quidama* ignorował rozkwitły we Francji przełomu wieków nurt synkretyczny, chociaż nie ulega wątpliwości i nie podlega dyskusji, że jest on pisarzem katolickim ¹⁵. Stosunek poety do tradycji przedchrześcijańskiej – antycznej, więc pogańskiej, wydaje się zatem szczególnie zajmujący. Objawia on się wyraźnie właśnie w *Album Orbis*. Badacze zauważali

¹² List do L. Niedźwiedzkiego, *PW*, t. X *Listy* 1882, Warszawa 1971, s. 182. Piszą o nim badacze: zob. S. Sawicki, *Wartość-sacrum-Norwid*, Lublin 1994, rozdz. *Norwida wywyższenie tradycji*; A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985.

¹³ Jest to określenie Sainte-Beuve’a. Zob. G. Królikiewicz, *Towiański i „czas proroków”*, „Ruch Literacki” 1999, z. 1; zob. też: P. Moreau, *Âmes et thèmes romantiques*, Paris 1965, rozdz. *Romantisme français et syncrétisme religieux*; B. Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800–1855)*, Paris 1942, cz. III: *La lyre spiritualiste: 1800–1830*; A. Viatte, *Les Sources occultes du romantisme français: illuminisme, théosophie, 1770–1820*, Paris 1965, t. II *La génération de l’empire* oraz P. Bénichou, *Le temps des prophètes. Doctrines de l’âge romantique*, Paris 1977.

¹⁴ Na temat synkretyzmu religijnego Nerval’a zob. J. Richer, *Nerval. Expérience et Création*, Paris 1963; *idem*, *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Paris 1947; B. Juden, *op.cit.*; G. Freyburger, *Nerval et les cultes antiques à mystères*, w: *Nerval. Une poétique du rêve. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg 1986*, red. J. Huré, J. Jurt, R. Kopp, Paris i Genève 1989; J. Dhaenens, *Le Destin d’Orphée – étude sur „El Desdichado” de Nerval*, Paris 1972; F. Constans, *Ascendance mystique, existences mythiques*, „Mercure de France” nov. 1952, n° 1071; R. Bourgeois, *Les métamorphoses d’Isis*, „Les Cahiers de GERF” 1990, n° 3; H. Bonnet, *Gérard de Nerval entre le parfum de la Bible et la vision de Jérusalem*, „Les Études Classiques” 1974, vol. 74, n° 1; A. Béguin, *Gérard de Nerval*, Paris 1945.

¹⁵ O konieczności czytania twórczości Norwida na tle ruchów odnowy religijnej ówczesnej Francji pisze A. Merdas, *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995; oraz *eadem*, „Dochodzić – trud”, czyli o problemach badań nad chrześcijaństwem Norwida, w: *Norwid a chrześcijaństwo*.

Norwidowe zainteresowanie dawnymi religiami i kulturami (bardziej jednak tymi ostatnimi), jego postawę określano mianem ekumenizmu. Zofia Stefanowska pisała o pluralizmie kulturowym Norwidowej historii uniwersalnej¹⁶, za poetę-synkretystę uznała go Alicja Lisiecka, Marian Śliwiński mówił nawet o synkretyzmie religijnym poety¹⁷.

A zatem jak ów Norwidowy ekumenizm ma się do romantycznego synkretyzmu Nerval? W odpowiedzi na to pytanie może pomóc analiza jednego wątku związanego ze starożytnymi wierzeniami obecnego i u Norwida, i u Nerval. W *Album Orbis* polski pisarz nawiązuje do dwóch autonomicznych historii *Podróży*: kalifa Hakema oraz Solimana i Królowej Poranka, a także do pewnych elementów tradycji muzułmańskiej, do zwyczajów egipskich derwiszów oraz do kultu wielkiej bogini: Astarte, Izydy, Wenus. Szczególnie ciekawy wydaje się ten ostatni wątek, nie tylko dlatego, że powraca w albumie kilkakrotnie, ale także ze względu na jego kluczowe znaczenie dla Nervalowskiego stosunku do religii. Można więc porównać sposób, w jaki każdy z poetów interpretuje te same zjawiska, podporządkowując je własnej perspektywie.

O ile w przypadku Nerval stosunkowo łatwo wyjaśnić fascynację kultem Mahdevy – Izydy utożsamianej z Kybele, Wenus, Maryją, o tyle w przypadku Norwida problem wydaje się bardziej złożony¹⁸. Mówienie o znaczeniu kultu Wielkiej Matki w twórczości tego ostatniego może budzić kontrowersje. A jednak problem czci bogini niewątpliwie zajmował autora *Vade-mecum* – wszystkie wymienione tu jej imiona padają w *Album Orbis*. I to eklektyczny Nerval był dla niego punktem odniesienia w tej kwestii.

¹⁶ Zob. Z. Stefanowska, *Norwidowski Farys*.

¹⁷ Zob. A. Lisiecka, *Norwid. Poeta historii*, Londyn 1975; R. Zajączkowski, *Kościół – naród – ludzkość. Społeczno-religijne wątki myśli Cypriana Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo* oraz T. Korpysz, *Chrześcijanin w pismach Cypriana Norwida*, w: *ibidem*; M. Śliwiński, *Norwid wobec antyczno-średniowiecznej tradycji uniwersalizmu europejskiego*, Słupsk 1992. Śliwiński podkreśla Norwidowe przeciwstawienie antyku i chrześcijaństwa, apologizujące to ostatnie.

¹⁸ O roli kobiety-inicjatorki w dziełach Nerval zob.: J. Guillaume, *Nerval et la grande amie*, „Les études classiques” 1988, vol. 56; T. Thumerel, *Maupassant ou le double surnien de Nerval*, „Les Cahiers Naturalistes” 1990, n° 64; J. Richer, *Nerval. Expérience...*, cz. II, rozdz. XV „Aurélia”: *structure et signification* oraz *Une page inédite d'„Aurélia”*, „Mercure de France”, nov. 1952, n° 1071. Na temat kultu stanowiącej syntezę wielu postaci bogini i o jej awatarach u Nerval zob. też G. Schaffer, *Le Voyage en Orient de Nerval. Étude des structures*, La Baconnière (Neuchâtel) 1967, cz. I, rozdz. 5, s. 143–179.

W notatce 9 pierwszego zeszytu Norwid pisze o inwokacjach eposowych i apostrofach do bogini (tu: Fortuny), rozpoczynających przemowy Ateńczyków, a począwszy od zapisku 12 zaczyna zajmować go żywo kult wielkiej bogini, tu także ujawniają się inspiracje Nervalowskie. Piśze: *Kobieta. Syryjska Astarte – idolatria kobiety* (s. 394, not. 13). Określenie tej religii mianem idolatrii – bałwochwalstwa ma charakter wartościujący. Następna notatka mówi o odrzuceniu *onejże syryjskiej idolatrii* przez Mojżesza, dla którego kobieta – jako przyczyna grzechu – nie może być obiektem czci. Widać więc, że Norwid przeciwstawia tu kulturę patriarchalną – judeochrześcijańską religii Wielkiej Matki. Nie ulega wątpliwości, że ta pierwsza tradycja jest tradycją Norwida. Czy jednak – zgodnie z teorią „przemilczeń” – patriarchat nie stał się możliwy właśnie dzięki dominacji kultu kobiety w epoce wcześniejszej? Poeta wspomina też *misteria bezindywidualnej miłości*, które miały zachować się u Druzów. Wspomnienie Druzów jest już pewnym tropem wskazującym na lekturę *Podróży*, gdyż Nerval wiele miejsca poświęca w niej i założycielowi tego wyznania – Hakemowi, i współcześnie żyjącym jej wyznawcom. Religia Druzów jest dla francuskiego romantyka – bliskim jego własnej koncepcji – współistnieniem elementów właściwych wielu różnorodnym kultom.

Na następnej karcie zeszytu znajduje się Norwidowa kopia słynnej antycznej płaskorzeźby z Orfeuszem, Eurydyką i Hermesem. Pod rysunkiem autor nakreślił: *Orfickiego sensu rzeczy*, nawiązując do wspomnianych wcześniej *misteriów bezindywidualnej miłości*, ale i do religii orfickiej, która powróci wraz z hymnem do Nocy (s. 394, not. 14)¹⁹. Mit orficki jest skojarzony z kultem Izidy przez Nerval, ale i przez autora *Milczenia*, który dalej – wciąż za *Podróżą na Wschód* – przytacza opis prób adepta w piramidach egipskich, prób, jakim poddany był także mityczny tracki lirnik. Rysunek Norwida przedstawia tylko postać Orfeusza, spoglądającego w oczy ukochanej Eurydyki, której jednak na karcie *Album Orbis* nie ma. Ten brak wydaje się znaczący w kontekście

¹⁹ Rysunek przedstawiający Orfeusza P. Chlebowski interpretuje (odnosząc go do doktryny orfickiej) jako symbol greckiego dualizmu ducha i materii, który w ujęciu Norwida cechuje całą grecką cywilizację; zob. *op.cit.*, zob. s. 28, a zwł. 210 i s. 213, por. też s. 218, 224.

wcześniejszych rozważań dotyczących uwielbianej kobiecości²⁰. Krytykując miłość platoniczną (w zasadzie – miłość romantyczną) jako fałszywą, pisał do Marii Trębickiej: *Wyobrażenia fałszywe o uczuciowości bez-materialnej stały się powodem zgmatwania wszystkich stosunków w społeczeństwie*²¹. Inaczej – romantycznie – zapatrywał się na kwestię miłości Nerval, który w *Aurelii* dał wyraz temu, co Norwid określił mianem idolatrii: stworzył apologię kobiety ubóstwionej, idealnej, pociągającej za sobą kochanka wzwyż, w końcu zatracającej swą indywidualną tożsamość, by stopić się w jedno z wieloimiennym bóstwem. A jednak i w dziele Norwida echa tak pojmowanej idealnej kobiecości można odnaleźć (na przykład w poemacie *Epos-nasza*), choć przetworzone²². Zofia Stefanowska pisze o Norwidowej antyromantycznej dążności do zniesienia opozycji między ideałem a życiem realnym, która w efekcie prowadzi do romantycznej spirytualizacji rzeczywistości²³.

Dalej następuje kilka notatek, stanowiących tłumaczenia krótkich fragmentów rozdziału *Podróży* zatytułowanego *Kobiety Kairu*, poświęconych egipskim spostrzeżeniom Nerval²⁴. Natomiast poczynawszy od zapisku 22 mamy do czynienia z nawiązaniem do wcześniejszej – greckiej części francuskiego dzieła²⁵. Norwid postępuje śladami narratora

²⁰ W *Milczeniu* Norwid pisze o ofierze Orfeusza rozszarpanego za to, że propagował miłość indywidualną.

²¹ C.K. Norwid, *PW*, t. VIII *Listy 1839–1861*, s. 196.

²² O polemice Norwida z romantycznym wizerunkiem kobiety pisze M. Inglot, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, rozdz. *Kreacja postaci kobiecych w twórczości poetyckiej Norwida*. Inglot, wymieniając Norwidowe bohaterki żyjące na prawach ideału: Kleopatrę, Zofię, Assuntę, Wandę, Egeinę, Julię Murcję, czyni interesujące spostrzeżenie, że wszystkie one przynależą do przeszłości, nazywa je „posągami wieków minionych”. Dwa typy kobiet w twórczości Norwida: typ idealny i typ realistyczny przeciwstawia B. Stelmaszczyk, *Autoportret poety z kobietą w tle*, w: *Rozjaśnianie ciemności. Sudia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.

²³ Badaczka pisze także o „kulcie konkretności” i jednocześnie znoszeniu jego konkretności przez symbolizującą i generalizującą refleksję, odczytywanie w nim wyższych sensów; zob. Z. Stefanowska, *Norwidowski romantyzm*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.

²⁴ Zajmują Norwida opisani w *Podróży* derwisze i wiara w metempsychozę, autor albumu podejmuje także Nervalowski podział na *natchnionych* i *heretyków*.

²⁵ Część nieprzetłumaczona na język polski. Także notatę 15 *Album Orbis*, czego nie odnotowuje Gomulicki, Norwid zaczerpnął z *Podróży: Starożytni niejednostajnie palili ciała. Jeden z Ajaksów pogrzebany w ziemi* (s. 394, not. 15). Jest to spostrzeżenie Nervalowskiego narratora, oglądającego katakumby na Cyterze i zafrapowanego obecnością w jednym budynku urn z popiołami i trumien, co wskazuje na współlistnienie dwóch rodzajów pochówku.

Podróży, odkrywającego pierwotny kult Wenus. Odnotowuje za Nervallem zdziwienie Pauzanasza dwoistą (dwupłaszczyznową) konstrukcją świątyni poświęconej tej bogini – zdziwienie Greka, który jako przedstawiciel epoki schyłkowej Hellady nie rozumiał już sensu pradawnych symboli. Ta perspektywa czasu zmieniającego wymowę mitów wydaje się szczególnie dla Norwida istotna. Widać, że jest dla niego ważne to, co u Nerval powraca niemal obsesyjnie: nakładanie się na siebie różnych kultur, religii, tradycji i ich materialnych znaków. Narrator *Podróży* wciąż odnajduje ruiny wcześniejszych budowli, obiektów kultu, lub też domyśla się tylko ich istnienia. Realne spotkanie z Grecją poprzedza zachwyt jej kulturą: *tout y révèle encore l'antiquité de cette terre aimée des cieux* (wszystko tu jeszcze odkrywa starożytność tej ziemi ukochanej przez niebiosy, s. 78). Opis przyjazdu na Cyterę naznaczony jest charakterystycznym dla całej *Podróży* rozczarowaniem, wynikłym z rozdzźwięku między oczekiwaniami zrodzonymi z lektur, ze znajomości mitologii antycznej, opisów Winckelmanna i Mme de Staël, malarstwa Watteau, a smutną rzeczywistością okupowanej przez Anglików wyspy z szubienicą zamiast posągu bogini²⁶.

Z rozdziałów *Podróży* poświęconych Cyterze Norwid wybiera tylko informacje dotyczące samej Wenus. Nie zajmuje go w ogóle przytoczona przez Nerval historią Francesca Colonna – Polyphila ani epizod pobytu Parysa i Heleny na wyspie. Pisząc: *Venus PANTHEA. Ziemia-niebiosa-podziemia* (s. 395), polski pisarz sięga po Nervalowski podział na Wenus niebiańską, ziemską i infernalną. Nawiązuje także do koncepcji nowego panteizmu, którego Nerval, przyjaciel Chenavarda (autor *Promethidion*) musiał wiedzieć o projekcie Panteonu), był przedstawicielem²⁷. To, co Norwid umieścił w zacytowanym tutaj nagłówku notatki, Nerval o bogini pisze nieco dalej:

²⁶ Pisze o tym B. Sosień, *Francuski romantyk na wyspach greckich*, w: *Dziedzictwo Odyseusza: podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007.

²⁷ Wcześniejsza notatka *Album Orbis* (not. 21) dotyczy Pana. Na temat panteizmu Nerval zob. B. Juden, *op.cit.*, cz. V, rozdz. III; tenże, *Nerval et la crise du panthéisme*, „Herne” 1980 n° 37; P. Moreau, *op.cit.*; J. Richer, *Nerval. Expérience...*. Odmienne zdania jest P. Chlebowski, wedle którego przydomek *Panthea* wiąże się z dwoistością bóstwa. O tym fragmencie albumu i jego związku z *Podróżą na Wschód* zob. *op.cit.*, s. 214–218.

Certes, il n'était pas difficile de trouver dans ses trois cents surnoms et attributs la preuve qu'elle appartenait à la classe de ces divinités panthées, qui présidait à toutes les forces de la nature [...] (s. 77)²⁸.

Uznanie Wenus za bóstwo panteistyczne, obejmujące wszystkie rzeczy, będzie mieć znaczenie także w orfickim hymnie przytoczonym później przez obu pisarzy. Choć, oczywiście, należy podkreślić za badaczami krytyczny stosunek Norwida do ruchów panteistycznych.

Warto przypomnieć, że – obok notatek – karty *Album Orbis* zapełniają rysunki starożytnych wojowników i artystów, dzieł sztuki i przedmiotów codziennego użytku antycznej Grecji, wycinki dotyczące odkryć archeologicznych. Rysunki Norwida korespondują z zapisanym tekstem. Jego notatki z Nerval'a poprzedzone są serią szkiców, wśród których znajduje się jeden przedstawiający trzy głowy kobiece. Nie są one jednak rozmieszczone w sposób dowolny, przypadkowy, ale tworzą zwartą kompozycję, w którą wpisuje się także sygnatura autora, przypominającą trzygłową postać (zob. il. 1)²⁹. Przy tym każda z nich znajduje się na innej wysokości i zwrócona jest w inną stronę tak, że wspólnie obejmują spojrzeniem wszystko dookoła. Analiza albumu rodzi pytanie, na ile ten szkic wiąże się z opisem panteistycznej troistej Wenus...

W gruncie rzeczy jednak i Nerval, i Norwid widzą w Wenerze bóstwo nie troiste, a podwójne, bo Wenus podziemna i niebiańska łączą się w jedną tajemniczą postać przeciwstawioną ziemskiej – zwyczajnej, powszechnie znanej, przedstawianej przez poetów i malarzy bogini. Obydwaj, stwierdziwszy jej potrójną naturę, charakteryzują tylko dwa oblicza Wenery (to Norwid używa zamiennie imion Wenus i Wenera). Autor albumu opisuje – za Nerval'em – dwa posągi Wenus: jeden, przedstawiający boginię uzbrojoną, drugi – z kajdanami u nóg, zakrytą woalem³⁰. Pytania o tożsamość tej drugiej, tajemniczej postaci, stawia Norwid za tekstem francuskim, zachowując jednak własną interpunkcję i podkreślenia:

²⁸ Z pewnością nie było trudno odnaleźć w jej trzystu przydomkach i atrybutach dowód na to, że należała do grupy tych bóstw **panteistycznych**, które zarządzały wszystkimi siłami natury [...].

²⁹ Na temat tego potrójnego portretu i wkomponowania w rysunek sygnatury autorskiej pisze P. Chlebowski, *op.cit.*, s. 156–158.

³⁰ O tej ostatniej Nerval pisze także wcześniej, w rozdziale *L'Archipel*, opisującym przybycie na Cyterę.

Czyli to Wenus Podziemna? którą Latyni zwą „Libitina”? Ta, która w Piekło łączy Plutona z oziębłą Prozerpiną? Która zwie się i Najstarszą z Park, i niekiedy z bladą Nemesis mięsza – (s. 395, not. 22).

Ta Wenus podziemna żywo zajmuje obu pisarzy. Seria szkiców, następująca w albumie tuż po notatkach „nervalowskich”, zawiera rysunek dwu kobiet, uosabiających dwa style w sztuce. Jest to niejako unacoenienie stwierdzenia Buffona, powtarzanego przez poetę, że *styl i człowiek to jedno*³¹. Norwid podpisuje szkic: *Doris i Jonis* (zob. il. 2)³². Pierwsza z postaci stoi wyżej z uniesioną głową, druga – niżej, ma głowę pochyloną i spuszczone oczy. Wiadomo, jak istotne było dla Norwida przeciwstawienie (bądź synteza) porządków doryckiego i frygijskiego. I choć w *A Dorio ad Phrygium* odwołuje się on do porządków muzycznych, rozpoczyna poemat od przedstawienia Apolla w sztukach plastycznych. W albumie porządek frygijski zostaje zastąpiony przez joński, para Doris (monumentalizm, surowość) i Jonis (lekkość, smukłość, ozdobność) odsyła do architektury. Wydaje się, że chodzi także o dwie kultury i dwie epoki: Dorowie zaczęli dominować po najeździe na ziemie Jonów i wyrugowaniu ich, jedna epoka zastąpiła drugą. Jednakże, jak pisze Elżbieta Wolicka, styl w rozumieniu Norwida przekracza granice swego historycznego czasu i miejsca, istnieje w cywilizacji w ogóle³³. Oba style na rysunku Norwida istnieją (stoją) więc

³¹ Powtarza to zdanie kilkakrotnie. Między innymi w *Słowie i literze*: *Styl a człowiek to jedno – a dlaczego? / Bo styl nie jest już miejsca tylko rzeczą, lecz i czasu – bo styl nie tylko do narodu, ale i do CYWILIZACJI już należy. Słowo i litera*, w: PW, t. VI Proza. Część pierwsza, Warszawa 1971, s. 319.

³² W katalogu wystawy zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w opisie tego rysunku znajdujemy informację, że Jonis, czyli postaci niższej, drugiej *zdaje się coś szeptać do ucha postać ledwie zaznaczona w głębi*; Cyprian Norwid. *Wystawa w 125 rocznicę urodzin. Katalog*, oprac. J.W. Gomulicki, Z. Rotherowa, J. Sienkiewicz, J. Ruszczycówna, Z. Stefanowska, Warszawa 1946, s. 92. Można więc widzieć i tu trzy postaci, jak trzy kolejne, następujące po sobie epoki, przy czym obie wcześniejsze – jak Wenus niebiańska i Wenus podziemna – zlewają się w jedno. Owa postać niewyraźna, zanikająca, mogłaby symbolizować epokę artystyczną, która poprzedza dominację stylu jońskiego i przechodzi już w strefę milczenia. P. Chlebowski uznaje, że najbardziej wysunięta i wywyższona postać na rysunku to alegoria syntezy obu stylów, zob. *op.cit.*, s. 221. O rysunku tym wspomina też A. Melbechowska-Luty, która odnosi Doris i Jonis do stylów architektonicznych; *op.cit.*, s. 162. W tej grupie rysunków znajduje się także jeden przedstawiający samą Jonis.

³³ E. Wolicka, „Przymierza Łuk” – o sztuce w pismach Cypriana Norwida, w: *Norwid a chrześcijaństwo*.

obok siebie. Owa dwoistość odpowiada być może opisom dwu Wenus w albumie.

Binarny kult bogini staje się wyraźny w dalszych zapiskach *Album Orbis* (not. 31–35) nawiązujących do wcześniejszych rozdziałów *Podróży*. Norwid przepisuje dosłownie z rozdziału *Alpunori* inskrypcję po grecku (wraz z tłumaczeniem francuskim), oznajmiającą, że w tym miejscu stała świątynia Wenus – pani Cytery i całego świata. Poeta zajmuje się tu drugą boginią, o której pisze: *Widocznie to Wenus popularna* (s. 397, not. 31). Opisuje przywołaną przez Nervalą płaskorzeźbę z kochankami, składającymi ofiary Wenus ubranej jak grecka dziewczyna. Jednak o ile opis francuski jest rozbudowany i dotyczy głównie ofiarników, o tyle Norwida interesuje sama bogini. Dalej przejmując on Nervalowską tezę o przeniesieniu kultu Wenus-Uranii z Syrii. W *Podróży* czytamy o bogini, wyraźnie już przedstawionej jako bogini podwójna:

La première, apportée par des habitants de la ville d'Ascalon en Syrie, divinité sévère, au symbole complexe, au sexe douteux, avait tous les caractères des images primitives surchargées d'attributs et d'hiéroglyphes, telles que la Diane d'Éphèse ou la Cybèle de Phrygie; elle fut adoptée par les Spartiates, qui, les premiers, avait colonisé l'île; la seconde, plus riante, plus humaine, et dont le culte, introduit par les Athéniens vainqueurs, fut le sujet de guerres civiles entre les habitants, avait une statue renommée dans toute la Grèce comme une merveille de l'art [...] (s. 74)³⁴

W *Album Orbis* zaś:

32. Uranijna na*... Wenus*..., przeniesiona przez mieszkańców Ascalonu z SYRII: surowa, symbolijna o płci wątpliwej...

Coś jak Diana Efezyjska lub Cybela Frygijska: tę surowszą Wenus Spartiaci przyjęli.

33. Wtóra – śmiejąca się, popularna – przez Ateńczyków zwycięskich wyniesiona nad wszystkie (to sekret wojny!) (s. 397).

Charakteryzując Wenus popularną, wielbioną przez Ateńczyków, pisarze różnią się nieco w interpretacji faktów – według Nerval kult

³⁴ Pierwsza – wprowadzona przez mieszkańców miasta Askalon w Syrii, bóstwo surowe, o złożonej symbolice, nieokreślonej płci, miała wszystkie cechy prymitywnych obrazów przeładowanych atrybutami i hieroglifami, takich jak Diana z Efezu czy Kybele z Frygii; została ona zaadaptowana przez Spartan, którzy jako pierwsi skolonizowali wyspę; druga – bardziej roześmiana, bardziej ludzka, której kult wprowadzony przez zwycięskich Ateńczyków stał się powodem wojen domowych między mieszkańcami, miała pomnik słynący w całej Grecji jako cud sztuki.

tego bóstwa był przedmiotem wojen. Dla Norwida to wyniesienie tej bogini nad inne stanowi „sekret wojny”. Akcent w tekście polskim (podkreślony wykrzyknikiem) jest więc nieco przesunięty – można z niego wyczytać, że to szeroko rozumiana popularyzacja kultu Wenus zmysłowej, roześmianej jest przyczyną wojen. I u Nerval, i u Norwida widać zresztą wpływ palingenezy Ballanche’a i jego koncepcji binarnego podziału religii i kultury na to, co ezoteryczne, dostępne tylko wybranym (*opique*) i to, co egzoteryczne, powszechne (*hostique*). Norwid z pewnością znał *Orphée*, ale to już inne zagadnienie badawcze³⁵.

Zaznaczyłam już, że to tajemnicza Wenus podziemna, utożsamiona z Uranią, interesuje pisarzy bardziej. Ważne wydaje się Norwidowe podkreślenie jej syryjskiego rodowodu – co każe łączyć ten zapis z notatką 12, w której mowa o syryjskiej Astarze i bałwochwalczym kulcie kobiety. W notatkach 22–24 mamy do czynienia z enumeracją imion bogiń: Diany, Minerwy, Wenus (dalej mowa także o Ceres, Kybele, Izydzie) z miejscami ich czci, Norwid przytacza pochodzące od epitetów Wenus jej liczne nazwy (Panagia, Pontia, Calva, Apostrophia, Peristeria), a w nawiasie powtarza za Nerval: *Goethe: féminin celeste*. Francuski romantyk stwierdza: [...] *le christianisme ne les a pas vaincus, ils l’ont plié à leurs idées; le principe féminin et, comme dit Goethe, le féminin céleste régnera toujours sur ce rivage* (s. 78)³⁶. Różne kulty bóstw kobiecych jawią się więc obu pisarzom jako rozmaite formy jednego kultu – tego, który Norwid nazwał wcześniej „idolatrią kobiety”. Tezę o takim rozumieniu przez poetę opisywanych tu religii potwierdza przytoczenie orfickiego hymnu. Narrator *Podróży* jeszcze raz podkreśla różnicę między Wenus poetów i malarzy a Uranią, do której zwracał się Orfeusz, i przytacza jego hymn. W *Album Orbis* wiersz wypełnia całą 35 notatkę:

O ty! czcigodna z bogiń, lubująca ciemności,
I widzialna, i nikła, a z której są wszystkie
Rzeczy – albowiem dawasz wszystkiemu ustawy,
Że słuchają Cię nawet Parki, Księżno-Nocy!
Orphée (s. 398)

³⁵ O znaczeniu Ballanche’a dla historiozofii Norwida, szczególnie dla symbiozy w jego myśli heglowskiego determinizmu z katolickim moralizmem, pisze A. Lisiecka, *Romantyczna „filozofia przyszłości...”*.

³⁶ [...] *chryścianizm nie zwyciężył ich [wcześniejszych kultów – M.S.], ale one podporządkowały go swoim ideom, zasada żeńska, jak mówi Goethe – niebiańska kobiecość będzie zawsze królować na tym wybrzeżu*.

Mimo że Nerval pisze o Uranii, jest to – prawdopodobnie także dla Norwida, jak wynika z kontekstu jego notatek – hymn nie do Wenus, ale do Nocy. Trudno powiedzieć, do których konkretnie hymnów orfickich nawiązywali pisarze. Oto początek *Hymnu do Nocy*, pochodzącego ze zbioru orfickiego z przełomu II i III w., a więc zbioru stosunkowo późnego: *Opiewam noc, rodzicielkę bogów i ludzi. / Noc początek wszystkich rzeczy, którą możemy również nazwać Cyprydą*³⁷. Noc ma tu podobne jak w hymnie cytowanym przez poetów przymioty, mowa w nim o jej pojawianiu się i znikaniu, a więc o jej periodyczności. Co jednak najważniejsze, przytoczony tu fragment utożsamia Noc-Nyks z Cyprydą, czyli Wenus. Zabieg ten jest charakterystyczny dla orfickiego *pantohenizmu* znanego i Nervalowi, i Norwidowi, a sprowadzającego się do przekonania o istnieniu jedności w wielości, do czci jednego Boga pod wieloma imionami³⁸.

Sens nawiązań do kultów bogini jest w obu utworach niejawni, można jednak go wyczytać, także dzięki odwołaniu się do innych tekstów pisarzy. Kluczem jest stosunek tych wierzeń do chrześcijaństwa. Nerval mówi o przeciwstawianiu Wenus mistycznej przez aleksandryjskich neoplatoników Matce Boskiej. Ten wątek podejmuje Norwid, nieco modyfikując słowa *Podróży*: *Właściwi Attacy Wenus poważną, idealną, mistyczną, tę neo-platońską, przeciwstawiają Maryi* (s. 396, not. 22). Jednak w zamyśle Nerval Maryja jest kolejną realizacją niebiańskiej kobiecości, realizacją typu *vierge sainte*; kult maryjny wchłania wcześniej. Po przyjsciu chrześcijaństwa nie zmieniła się istota dominującego na Cyterze kultu, którą pozostaje zasada żeńska³⁹.

Norwid nie jest eklektyczny, ale także znajduje wyjaśnienie zbieżności między Maryją a wieloimienną Mahdevą, wyjaśnienie zgodne z własną postawą, a więc odmienne od Nervalowskiego. Włodzimierz Szturc pisze za Jackiem Trznadlem o „archeologicznej wyobraźni” Norwida, która wiąże się z przekonaniem poety o powtarzalności pew-

³⁷ *Hymny orfickie*, przeł. J. Dziubiński, w: *Studia z filozofii starożytnej*, red. Z. Kalita, t. III, red. J. Gajda, Wrocław 1993, s. 7.

³⁸ Na temat pantohenizmu orfickiego zob. A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, Warszawa 1947.

³⁹ Ta ciągłość kultu (przechodzenie kultu Wielkiej Matki w kult Maryi) jest sugerowana już w *Podróży*, a jeszcze wyraźniej sformułowana w Nervalowskiej *Isis*. Wtajemniczenia w misteria Izdydy pojawiają się także w egipskiej części *Podróży* i są przytoczone dokładnie w *Album Orbis* (26).

nych procesów i zjawisk⁴⁰. Jednak ta cykliczność nie jest idealnym odzwierciedleniem, powtórzeniem dosłownym. Wzorem nie jest bowiem to, co wcześniejsze, ale to, co późniejsze. Norwid traktuje pewne zjawiska, mity, idee starożytne jako „przeczcucia” religii chrześcijańskiej:

*Nie tylko właściwe proroctwa, ale mity i prefiguracje.
Wszyscy oczekują Zbawcy z początku Boskiego (narodzonego z dziewicy).
Chrześcijaństwo jest końcem mitologii i proroctw.* (s. 405, not. 82)

Wynika stąd, że owe prefiguracje i mity, które wiążą się z religią i ze sztuką antyczną, w sposób pośredni zapowiadają Chrystusa. Odnajduje je pisarz w misteriach eleuzyjskich, mówi także o „ideologii greckiej” jako źródle zewnętrznych przejawów kultu chrześcijan (relikwie, obrazy, pieśni, obrzędy; s. 401, not. 54) oraz o strukturze kościelnej przejętej z antycznych misterii:

*Cała organizacja Kościoła z koryt azjatycko-greckich: ecclesia, senat biskupi (archontowie), obchody, teorie, *panegyrie, misteria...* (s. 400, not. 48)⁴¹.

W kontekście tak rozumianej prefiguracji pewnych elementów kultury antyku należy czytać Norwidowe zainteresowanie „idolatrią kobiety” – bogini. Jej kult w świecie starożytnym zapowiada bowiem kult maryjny: jest wyrazem przeczcucia dziewicy, która wyda na świat Mesjasza, przeczcucia spełnionego w chrześcijaństwie. Ponadto kult Izdy, o czym świadczy *Pompeja*, wiązał się dla Norwida z obecną już w czasach starożytnych wiarą w zmartwychwstanie⁴². Realizacja Bożego planu wpisanego w historię ludzkości powoduje, że starożytne mity – potrzebne jako przygotowanie tej realizacji – zanikają i dlatego *Chrześcijaństwo jest końcem mitologii i proroctw* (s. 405, not. 82). Wenus-Urania zostaje usunięta w cień przez Wenus popularną, a ta z kolei – przez Matkę Boską, jednak kultury wcześniejsze nie znikają, lecz współtworzą nowe. Wynika stąd, że część wieloimiennej bogini nie może być przez Norwida odrzucona, potępiona, ponieważ stanowi zapowiedź, przygo-

⁴⁰ Zob. W. Szturc, *op.cit.*, rozdz. V. Z. Szmydtowa pisze o Norwidowej historii powtarzającej się w potęgde wyżej; zob. *Norwid wobec włoskiego Odrodzenia*, w: *Nowe studia o Norwidzie*.

⁴¹ Na ten temat zob. R. Zajączkowski, *op.cit.* Badacz pisze także: *Również dla Norwida dzieje posiadały jakąś strukturę proeklezyjną; były przenikaniem Chrystusa w ludzkość*; s. 143.

⁴² O tym zagadnieniu zob. W. Szturc, *op.cit.*, rozdz. VII.

towanie religii nadchodzącej, prawdziwej. Dzięki temu i to, co poprzedza chrześcijaństwo staje się prawdziwe. Jak pisze Trznadel:

[Norwid] *Widział w kulturze wielkie kontynuacje antropologiczne, a poprzez myśl i kulturę pogańską antyku dojrzewanie i przecucie chrześcijaństwa, czyli inaczej – nowej etyki, nowego świata*⁴³.

Czy na podstawie lektury porównawczej *Podróży* i *Albumu* da się określić stosunek Norwida do Gérarda de Nerval, czy da się odpowiedzieć, dlaczego własne miejsce w literaturze Norwid uznał za paralelne do miejsca Nervalowskiego? Można niewątpliwie mówić o podobnych zainteresowaniach obu twórców, choć z pewnością ich postawa – szczególnie względem kwestii religijnych – różni się diametralnie. Zdeklarowany katolicyzm Norwida przeciwstawia się wyraźnie eklektycznemu chrześcijaństwu Nerval. Widać tę różnicę także w stosunku obu twórców do tradycji antycznej, która jednak fascynowała ich w podobnym stopniu. Norwid własne stanowisko wobec starożytności określa przez nawiązanie do poprzedzających go pisarzy; jak w wielu dotyczących jego twórczości problemach, romantyzm (tu: romantyczny Nervalowski synkretyzm religijny) stanowi dla niego tylko (aż?) punkt wyjścia. Symptomatyczne jest, że pierwszy zeszyt *Album Orbis* kończy dosłowny cytat z *Podróży*, mówiący o niezrozumieniu Wschodu, pozostającego wciąż pozornie tylko dobrze znanym przez reprezentantów cywilizacji zachodniej. Zakończenie to jest zatem postulatem podjęcia próby właściwego poznania Wschodu – jego przeszłości i teraźniejszości – splecionych nierozdzielnie.

Jak już pisałam, selekcja informacji zaczerpniętych z innych źródeł i włączonych w *Album Orbis* świadczy o autorskim zamyśle Norwida. Wydarzenia, fakty, idee, przywołane przez pisarza w zeszytach są dla niego szczególnie znaczącymi momentami w historii ludzkości, konstytutywnymi dla ewolucji cywilizacyjnej. Dlatego nie można zignorować notatek dotyczących wielkiej bogini, powtarzanych za *Podróżą na Wschód*. Opisy wytworów sztuki starożytnej, także znaków dawnych kultów, miały prowadzić Norwida do filozoficznego ich objaśnienia,

⁴³ J. Trznadel, *op.cit.*, s. 99.

ukazania ich symbolicznego wymiaru, odsłonięcia ich ponadhistorycznego sensu⁴⁴.

Wspomniałam na wstępie o szczególnej, fragmentarycznej, rozbitej formie *Album Orbis* w szkicu, którą można nazwać formą „zrujnowaną”, pamiętając o znaczeniu „porządku rozproszonego” i ruiny w koncepcji Norwida. Grażyna Królikiewicz pisze:

Bardzo charakterystycznym rysem stosunku Norwida do ruiny jest konsekwentna dwukierunkowość „projekcji”, czy też odczytywania Całości – zarówno w stosunku do konkretnej zrujnowanej budowli, jak i ruiny pojmowanej symbolicznie. Pierwszy ruch wybiega ku wymiarom utraconym, zatem w sposób, który może wydać się bliski zarówno klasycystycznym „rekonstrukcjom”, jak romantycznemu „wskrzeszaniu” przeszłości przez fantazję, ale jednocześnie z nim dokonuje się drugi – ku niedokończonym jeszcze formom przyszłego gmachu⁴⁵.

Ów pierwszy ruch ku przeszłości i przekonanie o powszechnej korespondencji w Wielkiej Całości łączy Norwida z Nervallem, jak łączy go z innymi romantykami, drugi – decyduje o jego wyjątkowości⁴⁶.

Obydwaj pisarze, zajmując się kultem starożytnych bóstw, wpisują się w nurt romantycznego mitoznawstwa. Różnica między Nervalowskim a Norwidowym spojrzeniem na kwestie religii leży także w sposobie waloryzacji wierzeń. Francuski romantyk nie uznaje wyższości jednego kultu, zakłada pozaczasową równorzędność ich wszystkich. Norwid, w myśl opisanego przez Zofię Stefanowską pluralizmu kulturowego, tę równorzędność rozumie inaczej. Dla niego wszystkie cywilizacje są równe, ponieważ każdy moment dziejów daje taką samą szansę realizacji Słowa. Polski pisarz myśli o kulturze starożytnej w kontekście temporalnym – w kontekście dziejów zbawienia⁴⁷. W *Notatkach z mitologii* zajmuje się okresem przedchrystusowym jako okresem naznaczonym oczekiwaniem i dążeniem do ekspiacji człowieka po

⁴⁴ Pisze o tym E. Wolicka, *op.cit.*, która mówi także o miejscu człowieka w historii – współtworzy on znaki profetyczne, jest podmiotem dziejów.

⁴⁵ G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 124–125.

⁴⁶ O wspólnym romantykowi i Norwidowi przekonaniu, że wszystko łączy się ze wszystkim, związanym z płynnością idei, niejednoznacznością, która jednak nie jest chaosem a całością, pisze E. Wolicka, *op.cit.* Zob. też R. Zajączkowski, *op.cit.*; G. Halkiewicz-Sojak, *O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.

⁴⁷ Tak przedstawia zainteresowanie Norwida historią A. Dunajski; zob. *op.cit.*, rozdz. I *Prolegomena do teologii dziejów*.

upadku. W tym sensie można mówić o poszukiwaniu wartości w cywilizacjach przedchrześcijańskich, także w starożytnej Grecji, o którym pisze Maria Kalinowska⁴⁸. Przytoczone tu na początku Norwidowe wyznanie wiary we wszystkie legendy dopełnia stwierdzenie: *wierzyć jest: w istocie czytać*⁴⁹. Przekonanie Norwida o prawdzie mitów wynika więc z rozpoznania ich istoty – ich wspólnego źródła, bo *Mitologie razem uważane – z jednego ludzkiego źródła pokazują się i wynikają*⁵⁰. Pojęcie sensu prawdziwej wiary staje się możliwe dzięki otwarciu na to, co ją poprzedzało i co ją określa: *Ideałowi nie wystarcza nigdy jeden widnokrąg własny* (s. 412, not. 115)⁵¹.

⁴⁸ M. Kalinowska, która pisze o zetknięciu się w myśli Norwida kultury greckiej i kultury chrześcijańskiej, podkreśla, że poszukuje on w Grecji, inaczej aniżeli romantycy, nie nowych wrażeń i emocji, ale wartości zawartych w różnych znakach kulturowych; zob. *op.cit.*, rozdz. IV.

⁴⁹ List do L. Niedźwiedzkiego, w: *PW*, t. X *Listy 1882*, s. 182. Zob. S. Sawicki, *Wartość – sakrum – Norwid*, *op.cit.*, rozdz. *Norwida wywyższenie tradycji*.

⁵⁰ C.K. Norwid, *Notatki z mitologii*, not. 118, s. 260. Sawicki pisze o znaczeniu tradycji, czasów pierwotnych dla Norwida: *Dotarcie do tego, czym był człowiek w czasie i kim jest człowiek ponadczasowy, ma być ostatecznym celem każdego badania znaków przeszłości*. Zob. *Wartość – sakrum – Norwid*, s. 167. Sawicki podkreśla, że tradycja jest także antycypacją wieczności.

⁵¹ Gdzie indziej pisze Norwid o podziale historii na chrześcijańską i przedchrześcijańską: *Tenże podział jasnym dla nas, nas, którzy [...] wiemy, iż Chrystus był na świecie pierw, nim z Marii narodził się, i że jest po pochowaniu onego na przedmieściu jerozolimskim [...]. Z powodu podręcznika Szujskiego*, w: *PW*, t. VI, s. 540.

Od podmiotu żeglującego do podmiotowości płynącej w lirykach Mickiewicza

Studium to stanowi spojrzenie na jeden aspekt przemian dzieła Mickiewicza, jakim jest kwestia podmiotu jego tekstów lirycznych. Dlaczego właśnie tych? Bo, jak pisze Czesław Zgorzelski: *Liryka stanowi najczulszy sejsmograf przemian, zarówno w widzeniu świata, jak i w poszukiwaniach nowego wyrazu poetyckiego*¹. Postanowiłam jednak dokonać zawężenia interesującego mnie zagadnienia z pełną świadomością, że jest to zawężenie upraszczające, konieczne jednak, by w krótkim szkicu uchwycić ślad linii ewolucyjnej. O Mickiewiczowskim podmiocie można z pewnością powiedzieć bardzo wiele, ale niewątpliwie prawdą jest, że to podmiot w ciągłym ruchu. Chciałabym więc przyjrzeć mu się przez pryzmat transformacji w twórczości poety motywu żeglugi, który zalicza się do zespołu motywów związanych z wędrówką, przemieszczaniem się. Topos ma bogatą tradycję w literaturze i sztuce od najdawniejszych czasów, gdzie występuje zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i – przede wszystkim – w funkcji symbolicznej. Józef Bachórz pisze: *Samotność wśród burzy na morzu stała się niejako naturalną metaforą losu człowieka w poezji romantyków*².

¹ Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza: próby zbliżeń i uogólnień*, Warszawa 2001, rozdz. *Przełom romantyczny w dziejach liryki polskiej*, s. 22.

² J. Bachórz, *Żeglarz*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1994, s. 1045. Zob. także *idem*, „Złączyć się z burzą...” *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*, Gdańsk 2005, rozdz. „Złączyć się z burzą”, czyli o romantycznych stylizacjach morza; jak również M. Śliwiński, *Człowiek-ryba: szkice marynistyczne*, Słupsk 1991, rozdz. *Żeglarz romantyczny*, s. 64. Badacze analizują awatary motywu żeglarza w romantyzmie na tle wcześniejszych realizacji toposu.

Liczne prace dowiodły, że żegluga należy do tych elementów obrazowania Mickiewicza, które stale w jego pisarstwie powracają, z czego badacze wyprowadzają wnioski dotyczące jego wyobraźniowości, by wymienić teksty Józefa Bachórze, Wojciecha Owczarskiego, Leszka Zwierzyńskiego, Dariusza Seweryna, Mariana Śliwińskiego³. Wykaz utworów poety odwołujących się do żeglugi sporządził Wacław Kubacki, który przez analizę tego obrazu chciał ukazać „linię ideologicznego rozwoju Mickiewicza”, pisząc zarazem szkic z dziejów szeroko rozumianego stoicyzmu⁴. Podejmując ten wątek, Marta Piwińska dowodzi, iż: *Można by napisać duchową biografię Mickiewicza, badając etapy tego, co Kubacki nazwał „morską metaforą” i zarysowuje stadia takiej biografii: od radości wyruszania, przez doświadczenie burzy po konfrontację z przepaścią*⁵. Przyjrzyjmy się tej metaforze i tej biografii nieco inaczej. Ruch po wodzie, przez wodę zyskał status metafory życia w tekstach Mickiewicza powstałych w różnych fazach jego pisarstwa: od wierszy młodzieńczych, klasycystycznych, przez programowo romantyczne, po późne – religijne i refleksyjne. Tutaj zajmować mnie będą tylko te liryki, w których obraz płynięcia (celowo unikam określenia „żegluga”) wiąże się z samookreśleniem podmiotu tekstów i które – w moim przekonaniu – wyznaczają istotne etapy w rozwoju postawy „ja” w twórczości Mickiewicza⁶.

³ Zob.: J. Bachórz, „Złączyć się z burzą...”... (to książka w dużej mierze zbierająca wcześniejsze artykuły); W. Owczarski, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk 2002, zwł. rozdz. II „Płynąć, płynąć i płynąć”: *Woda jako figura wyobraźni Mickiewicza*; L. Zwierzyński, *Wyobrażenia akwaticzne Mickiewicza*, Katowice 1998; a także jego artykuł *Topika morska w poezji Adama Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2; D. Seweryn, *O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza*, Warszawa 1996; M. Śliwiński, *op.cit.*, rozdz. *Żeglarz romantyczny*.

⁴ W. Kubacki, *Żeglarz i pielgrzym*, Warszawa 1954, cz. *Żeglarz*. Zbytne rozszerzenie pojęcia „stoicyzm” u Kubackiego zauważa L. Zwierzyński, *Topika...*

⁵ M. Piwińska, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 97. Badaczka pisze o metaforze żeglugi jako szczególnie bliskiej Mickiewiczowi w kontekście zdolności poety do ożywiania skostniałych toposów (zwł. s. 95–101).

⁶ Motyw to tym bardziej znaczący, że w znanej Mickiewiczowi doskonale literaturze klasycznej metafora żeglugi była metaforą twórczości poetyckiej, o czym pisze E.R. Curtius. Zob. *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 2005, rozdz. VII *Metaforyka*. O symbolice wody u Mickiewicza, także o jej kreacyjnej mocy pisze L. Zwierzyński, *Wyobrażenia...*, cz. I. O różnych postaciach i znaczeniach wody u Mickiewicza wspomina W. Owczarski we wstępnej części rozdz. II „Płynąć, płynąć i płynąć”. *Woda jako figura wyobraźni Mickiewicza* cytowanej książki.

Pierwszy z interesujących mnie wierszy marynistycznych: młodzińczy utwór z 1818 roku *Już się z pogodnych niebios...* – utrzymany jeszcze w konwencji klasycystycznej – w całości zbudowany jest na alegorii żeglugi, a jej fundament stanowi konkretny mit antyczny, którego treścią jest wyprawa Jazona i jego towarzyszy na Argo po złote runo. Postaci bohaterów greckich mają stanowić wzorzec dla młodych przyjaciół, do których wiersz jest apelem; Mickiewicz buduje paralełę między losami herosów i zbiorowego podmiotu lirycznego wiersza. Utwór przypomina zarówno w swej wymowie, jak i w formie *Odę do młodości*. Obok cech jeszcze oświeceniowych, znajdują się tu także elementy uznawane za preromantyczne, przy czym mitologiczną metaforę uważa się zazwyczaj za element klasycystyczny⁷. Owa dwoistość ma wpływ także na konstrukcję podmiotu tekstu.

Już z pierwszego wersu daje się wyczytać optymistyczną wymowę wiersza: *Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna*⁸. Sugeruje on, że niebiosa są pogodne z natury, w sposób stały, niezmienny, mogą być tylko czasem przysłonięte mgłą czy chmurami. W sposób symboliczny to inicjalne stwierdzenie stanowi wyraz wiary w ostateczne, z góry przesądzone zwycięstwo tego, co jasne, pogodne, czyste, nad smutkiem i niepewnością, stwierdzenie pozbawione relatywizmu⁹. W ten sposób

⁷ Na temat klasycystycznej retoryki tego wiersza zob. Cz. Zgorzelski, *op.cit.*, rozdz. *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości lirycznej*, s. 74 i n. J. Bachórz zalicza ten utwór – obok *Majtka* i obu wierszy *Żeglarz* – do alegorycznych ujęć morza, zob. „Złączyć się z burzą...”..., rozdz. *Mickiewiczowska wizja morza*. Zgodnie z konwencją klasycystyczną częste przywołania postaci wywodzących się z tradycji antycznej mają charakter czysto formalny, pełnią funkcję retoryczną. Widoczne w *Już się z pogodnych niebios...* przetworzenia motywów mitów o Jazonie, Achillesie, Herkulesie czy Orfeuszu to inkrustacje mitologiczne. Pisał o nich sam Mickiewicz w objaśnieniach do *Sofiówki* Trembeckiego, gdzie tłumaczył odwołania poetów do mitologii jako środek stylistyczny, który ułatwia dotarcie do odbiorcy: *Poeci lubią zamiast ogólnych i pospolitych imion, dla ściślejszego i bardziej zmysłowego oznaczania wyobrażeń, przywodzić miejsca i nazwiska z mitologii lub dziejów powszechnie znajome*. A. Mickiewicz, *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofiówka”*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. V: *Pisma proza, cz. I*, rozdz. *Pisma estetyczno-krytyczne*, s. 213, przypis do wersu 41.

⁸ Wszystkie cytaty wierszy Mickiewicza za wydaniem: A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, t. I: *Wiersze*, Warszawa 1993, s. 37. Dalej podaję numer strony w nawiasie.

⁹ O toposie przekraczania granic w *Już się z pogodnych niebios...* pisze L. Zwierzyński, który zauważa: *Mickiewicz odwraca tu antyczny schemat: już inicjalne wezwanie do żeglugi przynosi obraz świata otwartego [...], Topika...*, s. 159. Spostrzeżenie o polemice młodego Mickiewicza z wizją Horacjaną poczynił zresztą już J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. I, rozdz. III *Filomata*, s. 114.

blahe z pozoru określenie „pogodowe” zapowiada pełną optymizmu postawę podmiotu. Rozpoczynająca drugi wers apostrofa wskazuje na apelatywną formę wiersza i ujawnia jego adresata – towarzysza wspólnej żeglugi:

*Żeglarzu! ciągni rudel, wiatrom podaj płótna,
Zmocnioną wczasem dłonią słone krajaj piany;
Otworem ci przestrzenne leżą oceany.* (s. 37)

Ów zwrot retoryczny dotyczy każdego z tych, którzy dalej zostali nazwani *przyszłą Towarzystwa podporą i chlubą*. Relacja między „ja” lirycznym a adresatem jego apelu jest znamieną dla postawy Mickiewicza w tym okresie. Stosowana dalej forma pierwszej osoby liczby mnogiej – „my” wskazuje wyraźnie, że podmiot wypowiada się jako przedstawiciel, jeden z członków grupy, do której się zwraca, a której charakterystyka odnosi się także do niego – i on jest owym żeglarzem czerpiącym pewność z poczucia wspólnoty. Jest więc jednocześnie nadawcą i odbiorcą swej przemowy. Wyeksponowaniu tej postawy służy wybór mitu o wyprawie po złote runo, która była wszak przedsięwzięciem grupy herosów, jako fundamentu metafory żeglarskiej. Poeta wprost mówi o celu, jaki przyświecał mu w nawiązywaniu do mitologii: *Weźmijmyż z bohaterów greckich przykład świetny* (s. 38)¹⁰. Konsekwentnie prowadzona paralela do przygód Argonautów musi prowadzić do wniosku, że wszelkie niebezpieczeństwa, wrogie żywioły ulegną także przyjaciom–adresatom utworu. Z członkami wyprawy Jazona łączy ich, podnosząc do rangi herosów: szczytny cel, determinacja w dążeniu do jego realizacji, odwaga, ofiarność, a także liczne talenty i umiejęt-

¹⁰ Otwarte oceany leżące przed nim oznaczają nieograniczone możliwości i szerokie perspektywy, świat, nad którym w pełni panuje mimo przeciwności losu, bo jako takie przeciwności można rozumieć określenie *burzliwość powodzi*,/ *Towarzystwo nieliczne, kruchej słabość łodzi*. Są to trudności, ale przejściowe, a nie permanentne, można je bowiem pokonać tak, jak uczynił to Jazon. Co więcej, mogą się one stać nawet zaletą, dopomagającą w realizacji zadań: na końcu wiersza Mickiewicz podkreśla, iż mała liczba członków Towarzystwa jest wręcz konieczna dla zachowania jego elitarności, co pozwala uchronić je przed zepsuciem przez ludzi niegodnych, którzy nie powinni doń należeć: *Ale z takich początków wniósłby chyba tępy*,/ *Że trzeba wszystkim wolne zrobić do nas wstępy*. [...] / *Sprawmy, niechaj się tylko godni do nas garną* (s. 40). W tym kontekście – ponownie jako warte naśladowania przykłady – przywołane są wzorce starożytne: misteria pitagorejskie, eleuzyjskie i orfickie. Możliwości podmiotu zbiorowego są nieograniczone, skoro na Argonautów *Piekła i Nieba dąsały się gniewnie*, ale zostały pokonane.

ność dzielenia się nimi. Mitologiczna referencja pozwala wyrazić wiarę w solidarność, w konieczność współdziałania, w możliwość porozumienia się ludzi połączonych wzniosłymi, bliżej niesprecyzowanymi ideałami symbolizowanymi przez złote runo¹¹.

Trudno postawę „ja” mówiącego w wierszu określić mianem romantycznego indywidualizmu, przeciwnie – stale manifestuje ono swą podrzędność w stosunku do wspólnej sprawy. Taki podmiot odpowiada podanej przez Annę Nasiłowską definicji podmiotu klasycznego, który nie skupia się na wyznaniach i własnej osobowości, ale na konstruowaniu odniesień do tradycji, do wiedzy obiektywnej, do relacji społecznych¹². Co więcej, są w liryku zdania, które można odczytać jako wyraźny gest pokory. Oto podmiot zwraca się do swych towarzyszy:

Wy, którym była matką łaskawszą natura! [...]
Nam zaś, którzy w poziomszym umieszczeni rzędzie,
Że waszym śladem idziem, i to chlubą będzie. (s. 39)

A więc uznaje swoją niższość wobec tych, którzy więcej mają talentów, uważa się za kogoś, kto nie został wybrany przez los, mniej godnego, postępującego w cudze ślady.

Czy rzeczywiście ten wczesny wiersz nie zawiera tropów romantycznego indywidualizmu stanowiącego – jak pisze Marian Śliwiński – podstawę semantyki romantycznego żeglarza¹³? Można tu niewątpliwie odnaleźć cechy osobowości wybitnej, wyrastającej ponad przeciętność, tyle że są one rozłożone na zbiorowość – elitarną grupę ludzi, którzy posiadają kreacyjną moc (*nowe tworzym gmachy na nowej posadzie*, s. 38), dążą do sławy (*każdy trud zwalczony jest szczyblem do sławy*, s. 38; *Im wyżej, tym usilniej wyęzajcie pióra, / Ażby sławy podniebne dosięgłszy opoki / Innych tam braterskimi zachęcali wzroki*, s. 39), górują nad

¹¹ Mickiewicz używa określeń: *cel ślachtetny, wielkie sprawy, wspólne dobro, tworzenie nowych gmachów* – a więc określeń abstrakcyjnych. Podobnie sposób realizacji tych zamierzeń zawiera się w słowach: *Wszak praca nasze bóstwo, przyjaźń nasze godło*, nie wiadomo jednak, na czym dokładnie ta wspólna praca miałaby polegać. Tak więc z owego wiersza, który można nazwać programowym, trudno wyczytać program działania. Chodzi tu raczej o ekspresję pewnego emocjonalnego stanu, euforii wyrosłej z poczucia wspólnoty i młodości, która może uczynić wszystko – ruszyć świat z posad, ważne jest, by *młodych przyjaciół* przekonać, że mogą zrobić wszystko.

¹² Zob. A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, cz. I *Podmiot i liryka*, s. 15.

¹³ Zob. M. Śliwiński, *op.cit.*, rozdz. *Żeglarz romantyczny*, s. 70.

innymi szlachetnością, wytrwałością i wszelkimi przymiotami, co znajduje wyraz w porównaniu do Achillesa żądającego cięższej niż inni zbroi oraz do zwycięzcy olimpiady, który nie może dać się dogonić pozostawionym daleko z tyłu tłumom¹⁴.

A jednak obok „my” w wierszu obecne jest także mocne „ja” liryczne. Owszem, manifestuje ono swą podrzędność w stosunku do wspólnej sprawy, uznając się za jednego z członków grupy świetnych młodzieńców, i to nawet nie jednego z najważniejszych. Ale owo „ja” – wskazuje na to cały liryk-apel – występuje w roli mentora zarówno wobec tych w *poziomym umieszczonych* *rzędzie*, do których zalicza siebie, jak i tych, którym *pierwsze wieńce się dostały*. A więc mówi z perspektywy człowieka predestynowanego do określania celów, wskazywania dróg, pouczenia, ostrzegania, organizowania całej przestrzeni wiersza. Paradoksalnie więc stawia się w sposób ukryty – niejako sprzeczny ze swoją postawą jawnie opisywaną w wierszu – na stanowisku przewyższającym wszystkich – także jego towarzyszy. Tezę taką potwierdzają zamykające liryk słowa – jedyne, w których „ja” wypowiada się w formie pierwszej osoby: *Zgadnę przyszłość, przeszłości zmierzając rachubą:/ Że będziem wzorem innym, sobie samym chlubą* (s. 40). Zdanie to ma raczej charakter zachęty do konsekwencji w działaniu niż profecji, niemniej jednak niecierpiąca sprzeciwu konstatacja ujawnia pewność podmiotu dotyczącą prawdziwości wszystkiego, co w tym apelu zostało zawarte, a co zostało sformułowane przez niego. Jest w „ja” tego wiersza wpisana pewna dwoistość. Pozwala ono sobie mówić w imieniu zbiorowości, ponieważ uznaje się za kogoś godnego narzucenia jej programu, wchodzi więc w rolę przywódcy. Pierwszoplanowe pozostaje tu jednak poczucie wspólnoty z przyjaciółmi, których trudno nawet traktować w kategoriach „innego” – tego, co zewnętrzne wobec podmiotu. Morska metafora w utworze *Już się z pogodnych niebios...* to metafora bratniej żeglugi¹⁵.

¹⁴ Według J. Kleinera Mickiewicz pisze w wierszu o obowiązkach romantycznej jednostki wyjątkowej, zob. *op.cit.*, t. I, rozdz. III *Filomata*.

¹⁵ Na pewno ważnym etapem rozwoju Mickiewiczowskiego podmiotu są *Ballady*, które nie będą mnie tu zajmować ze względu na zaznaczone na wstępie ograniczenie przedmiotu badań. Z punktu widzenia motywu płynięcia po wodzie szczególnie warta uwagi jest *Świtez*, gdzie perspektywa podmiotu-narratora i wpisanego w tekst odbiorcy określona jest zdaniem: *Zdajesz się wisieć w środku niebokrega./ W jakiejś otchłani błękitu* (s. 58). Zdaniem tym zajął się I. Opacki, *W środku niebokrega: poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, rozdz. *W środku niebokrega. O „Balladach i romansach”* Mic-

Powstały zaledwie trzy lata później słynny, przełomowy wiersz *Żeglarz* posługuje się tą samą metaforą i zawiera podobne elementy obrazowania, ale reprezentuje zupełnie inną postawę, choć podmiot również jest żeglarzem. Zgorzelski podkreśla przejście w *Żeglarzu* od liryki klasycystycznej do osobistej i bezpośredniej¹⁶. Mamy tu już do czynienia z „ja” romantycznym określanym przez teoretyków jako „podmiot pewny siebie” czy „twarde ego”, świadomy i samowładny w swym wewnętrznym świecie¹⁷. Charles Taylor w swojej książce o źródłach podmiotowości nowoczesnej mówi o wprowadzonej przez romantyzm radykalnej indywidualizacji ekspresywnej, która stała się jednym z fundamentów współczesnej kultury¹⁸. Wiersz Mickiewicza uznać można za świadectwo kształtowania takiego właśnie zindywidualizowanego podmiotu. Porównanie pierwszych zdań obu liryków wyraźnie eksponuje różnicę ich charakteru i nastroju: optymistyczne jest stwierdzenie *Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna* (s. 37) w pierwszym z nich, *Żeglarz* natomiast zaczyna się od słów:

O morze zjawisk! skąd ta noc i słońce?
Była jutrznia i cisza, gdy był bliski brzegu!
Dziś jakie fale, jaki wicher miota!
Nie można płynąć, cofnąć niepodobna biegu!
A więc porzucić korab żywota? (s. 128)

kiewicza; zob. też L. Zwierzyński, *op.cit.*, cz. I. Na temat podmiotu cyklicznego *Ballad i romansów* zob. R. Fieguth, *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, Warszawa 2002, cz. *Struktura cykliczna „Ballad i romansów”*, rozdz. 4.3.

¹⁶ Cz. Zgorzelski, *op.cit.*, rozdz. *Drogi rozwojowe liryki Mickiewicza*, s. 39. Przy tym metaforę żeglarza uznaje za ucieczkę w maskę. Także J. Kleiner pisze, że *Żeglarz* jest pierwszym na wskroś osobistym wierszem Mickiewicza, *op.cit.*, t. I, rozdz. V *Rok przełomu*, s. 226. Według L. Zwierzyńskiego *Żeglarz* jest również przełomem w sposobie wykorzystywania topiki morskiej, zob. *Topika...*, s. 160.

¹⁷ A. Nasiłowska pisze: *Romantyk ma „twarde ego”, które może stać się w świecie wewnętrznym samowładne; wierzy przy tym, że tekst stanowi jego ekspresję, a nie tylko – personę. Powstaje „ja” zdolne do kontemplacji, introspekcji i melancholii w poczuciu nieodwracalnej utraty własnej przeszłości, świadome w każdym z tych procesów, że poza zmysłowymi wrażeniami i procesami poznawczymi są jeszcze treści życia wewnętrznego treścią i nieredukowalne istnienie dla siebie*. *Op.cit.*, cz. I *Podmiot i liryka*, s. 23–24. Zob. też R. Nycz, *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 86–87.

¹⁸ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalik, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, Warszawa 2001, rozdz. XXI *Zwrot ekspresywistyczny*.

Określenie sytuacji czy raczej stanu podmiotu dokonuje się, tutaj także, przez symboliczny pejzaż morski. Jednak o ile we wcześniejszym wierszu niepogoda i ślota ustępowały słonecznemu niebu, tu jest odwrotnie: jutrznia i cisza należą do czasu minionego, można powiedzieć, że teraźniejszość *Już się z pogodnych niebios...* staje się przeszłością *Żeglarza*, tam możliwość pokonania przeszkód nie ulegała wątpliwości, tutaj *nie można płynąć* (s. 128). Znika także stanowiąca oparcie podmiotu pierwszego liryku rama antyczna. Jednocześnie bardziej bezpośrednio są wskazówki co do przenośnego charakteru zastosowanego przez Mickiewicza obrazu żeglugi (metafory *morze zjawisk!*, *korab żywota*, *bytu otchłań*)¹⁹.

Kończące pierwszą zwrotkę zdanie pytające *A więc porzucić korab żywota?* stanowi sugestię samobójstwa. Myśl ta powraca potem jeszcze raz, ale pokusa uwolnienia się od cierpień zostaje odrzucona. Powodem, dla którego „ja” odstępuje od takiego rozwiązania, nie jest obawa ani też nadzieja na polepszenie losu, ale przekonanie o nieśmiertelności duszy:

*Co żyje, niknie – tak na mnie świat woła;
Za cóż głos ten wewnętrznej wiary nie wyziębi,
Że gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła
I raz rzucona, krąży po nieznannej głębi,
Póki czas wieczne toczyć będzie koła.* (s. 129)

¹⁹ Cztery następne strofy mają charakter bezosobowych prezentacji trzech różnych postaw życiowych w dalszym ciągu konsekwentnie przedstawianych za pomocą obrazów żeglugi. Pomimo pozornego obiektywizmu wiadomo, która z nich odnosi się do „ja” lirycznego. Dwa pierwsze modele mają charakter optymistyczny – zakładają możliwość dopłynięcia do celu, nie przez zniwelowanie niebezpieczeństw, ale przez ich pokonanie za sprawą Cnoty i Piękności, trzeci skazuje bohatera na porażkę. Co ciekawe, pozytywny skutek działań osiągnąć można nie tylko dzięki wierności człowieka względem tych wartości, ale także odwrotnie – dzięki ich wierności człowiekowi. Alegoryczna postać Piękności nie reprezentuje wartości niezmiennej, stanowi raczej odpowiednik wzajemnej miłości, w tym przypadku zawiedzionej, a może nawet kochanki porzucającej swego adoratora, bo wszak piękno jest bardziej przedmiotem uczucia niż nim samym. J. Kleiner pisał, że ten fragment wiersza to typowa alegoria klasyczna, *op.cit.*, t. I, rozdz. V *Rok przełomu*. Także L. Zwierzyński uznaje te strofy za najbardziej stereotypowe klasycystyczne alegorie, natomiast w wersach poświęconych Piękności widzi *jakaś nie nazwaną dziewczynę*, co pozwala czytać ten fragment jako realizację toposu miłości jako żeglugi; zob. *Topika...*

W strofie tej zawarta jest polemika z przekonaniem, że śmierć stanowi kres bytu ludzkiego i – wobec tego – dla podmiotu wiersza mogłaby być remedium na ból (*Nie będziem dłużej ćmieni, więcej kołatani*; s. 129). Nieśmiertelność takiej możliwości nie daje, bo cierpienie duchowe trwa także po śmierci, w nieskończoność. Przyjęcie tej drugiej postawy jest dla podmiotu kwestią wiary, wewnętrznego przekonania.

Zacytowany fragment wydaje się szczególnie ważny także ze względu na pewne przesunięcie metafory akwaticznej, które wskazuje kierunek przemian obrazowania, a – co za tym idzie – postawy poetyckiej Mickiewicza. Leszek Zwierzyński pisze: *To krok w kierunku zniwelowania wzajemnej obcości człowieka i morza zakodowanej w tradycyjnej topice*²⁰. Warto podkreślić, że pojawia się tutaj już nie okręt, ale krążąca po otchłani oceanu *gwiazda ducha*, wolna od ograniczeń, niejako wszechobecna, przenikająca głąb wód. Symptomatyczne jest, że ta zmiana pojawia się w odniesieniu do kwestii eschatologicznych, religijnych, które wysuną się na plan pierwszy w późniejszej liryce Mickiewicza²¹.

Odmienna relacja ze światem zewnętrznym przekłada się na stosunek do innych ludzi. Bratnie dusze, z którymi utożsamiał się podmiot *Już się z pogodnych niebios...*, pojawiają się także i tutaj, ale w zupełnie innej roli:

*Któż to krzyknął od lądu? jakie słysząc żale?
Wyż to, o bracia moi, przyjaciele moi,
Dotąd stoicie na nadbrzeżnej skale?
I tak się oko wasze znudzenia nie boi,
Że aż dotąd patrzycie na mnie i me fale?* (s. 129–130)

Podmiot liryczny jest tu już samotnym żeglarzem, doświadczonym przez los, dumnym, świadomym swej niezwykłości, niezrozumianym przez tych, którzy pozostali na brzegu. Nie są to ludzie obojętni, ale przyjaciele zatroskani o los osoby mówiącej w wierszu. Tragizm polega jednak na tym, że ich cele i dążenia są inne, nie ma już możliwości porozumienia. Inna jest też perspektywa, którą obrazuje usytuowanie

²⁰ L. Zwierzyński, *Topika...*, s. 164. Badacz uznaje tę strofę za punkt krytyczny, w którym dochodzi do sformułowania nowej wizji świata. Pisze o fascynacji głębią zawartej także w *Balladach i romansach*, różniących się jednak od wiersza dystansem podmiotu autorskiego.

²¹ Tu nie zgadzam się z niechętnym w ogóle liryce religijnej Mickiewicza Kubackim, który uważa, że kwestie religijne nie są tu istotne. Zob. W. Kubacki, *op.cit.*, cz. *Żeglarz*.

przyjaciół wobec żeglującego okrętu: w *Już się z pogodnych niebios...* byli oni razem na statku, którym wspólnie sterowali, pokonując burze, teraz pozostają na brzegu – podmiot zdany jest na własny los, bo tylko on rozumie zagrożenia, z którymi się zmagają; dotyczą one tylko jego życia, dlatego inni skłonni są je banalizować (*Bo wam mniej widne te czarne chmurzyska,/ Nie słysząc z dala wichru, co tu liny targa,/ Grom, co tu bije, dla was tylko błyska*; s. 130). Jest to więc subiektywizacja odbioru świata, Mickiewicz rezygnuje z podporządkowania go – jak czynił to wcześniej – ideałom obywatelskim czy jakimkolwiek innym wartościom powszechnym. Wspólnota, która w czasie teraźniejszym monologu lirycznego jest już niemożliwa, nie została jednak przedstawiona jako taka od zawsze. Strofa pierwsza, gdzie podmiot stwierdza *Była jutrznia i cisza, gdym był bliski brzegu* (s. 128), wskazuje, iż on sam przyjmował niegdyś to samo stanowisko, na którym pozostali niezmiennie jego towarzysze, istniało między nimi porozumienie, ale należy ono już do przeszłości.

W strofie ostatniej zawiera się cała postawa romantycznego indywidualisty: samotnego, przekonanego o własnej wartości, niezwykłości doznań, przeżyć dostępnych wyłącznie jemu. Alienacja, podjęcie wyzwań, które dla innych są niezrozumiałe (*Co czuję, inni uczuć chciałoby daremnie!*; s. 130), jawi się jako jego własny wybór – wybór człowieka zdeterminowanego, świadomie podejmującego walkę beznadziejną, skazującą go z góry na porażkę. W wierszu Mickiewicza można znaleźć potwierdzenie tezy Taylora o konsekwencjach, jakie romantyzm wprowadził z istnienia różnic między jednostkami: każdy posiada własną drogę, którą musi podążać, ma obowiązek realizowania własnej oryginalności, bo każdy mierzony jest – jak pisał Herder – inną miarą²². Stwierdzenie Mickiewicza *Chcąc mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie* (s. 130), nie tylko wyraża niemożność pełnego poznania innego człowieka, ale także bunt „ja” wobec poddania się ocenie. Ostatnie zdanie liryku: *Ja płynę dalej, wy idźcie do domu* (s. 130), zawiera odrzucenie możliwości wspólnoty i to odrzucenie pogardliwe: sytuacja żeglarza samotnie zmagającego się z przerastającymi niemal jego siły przeciwnościami jest skontrastowana z sytuacją stojących bezpiecznie na brzegu przyjaciół, których rola sprowadza się do pustych pouczeń i żalów. W obu wierszach metafora żegluga jest podobna, choć posta-

²² Zob. Ch. Taylor, *op.cit.*, rozdz. XXI *Zwrot ekspresywny*.

wa podmiotu zmienia się diametralnie²³. Zgorzelski mówi nawet o zmianie osobowości²⁴. W *Żeglarczy* obrazowanie zaczyna się poszerzać, marynistyczne metafory, za pomocą których definiuje się podmiot, przechodzą w innego rodzaju obrazy akwaticzne.

Między rokiem 1821 a 1826 motyw żeglugi pojawia się w lirykach Mickiewicza nader często, szczególnie w wierszach sztambuchowych²⁵. Jest to także czas tłumaczenia morskiego *Pożegnania Childe Harolda* Byrona. Utwór *Różnym losem rzuceni na świata powodzie...* (dedykowany Konstantemu Rdułtowskiemu) wydaje się charakterystyczny dla Mickiewiczowskiego podmiotu tego okresu. Ponownie też żegluga staje się obrazem postawy „ja” mówiącego. Porównanie dwóch przyjaciół do dwu kontrastowo przedstawionych łodzi prowadzi do samookreślenia podmiotu. Jawi się on tutaj jako żeglarz skazany na porażkę, rzucający kompas w morze, dotknięty zewnętrznymi (burza, morskie straszdyła, chmury) oraz wewnętrznymi (*tajny owad* toczący łódź) przeciwnościami losu. Powraca również problem relacji z innym. Jak w *Żeglarczy* podmiot odczuwa bliskość z przyjacielem, ale bliskość ta nie może przerozdzic się we wspólnotę, bo każdy skazany jest na własną, zawsze samotną drogę. Mówiące „ja” z żalem stwierdza tę konieczność: *Rozmieniem się!* (s. 181). A wiersz ten jest przecież pochwałą przyjaźni, podobnie jak *Podróźni*, w których bliski związek z drugim człowiekiem, choć stanowi uświęcony gwarant szczęścia, także napiętnowany jest chwilowo-

²³ Zapewne rację ma W. Kubacki, że oba nawiązują w różny sposób do tej samej – stoickiej alegorii, *op.cit.*, cz. *Żeglarz*.

²⁴ Cz. Zgorzelski, *op.cit.*, rozdz. *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości lirycznej*, s. 145. Eksplicacja odwołań Mickiewicza w tym okresie do motywów marynistycznych nie nastręcza trudności, choć widać przesunięcie z alegoryzacji ku symbolizacji obrazu żeglugi. Zwraca na to uwagę Cz. Zgorzelski, *ibidem*, s. 129; oraz J. Kleiner, *Liryki lozańskie*, w: *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964. J. Bachórz pisze: *Romantycy znamiennie korygują tradycyjne ujęcie alegoryczne żeglugi: nie tyle już statek (łódź), ile osoba żeglarza znajdzie się w centrum ich obrazu. Korekta oznacza zastępowanie schematycznej abstrakcji, jaką ostatecznie stał się w parenetyce okręt alegoryczny z zastygłym, jednoznacznym sensem – przez motyw bardziej zindywidualizowany, wieloznaczny, żywszy. Dzięki wyeksponowaniu żeglarza alegoria więc budzi się do funkcjonowania w roli symbolu. Żeglarz, s. 1044–1045. O przemianie alegorii żeglugi w symbol zob. także idem, „Złączyć się z burzą...”..., rozdz. „Złączyć się z burzą”, czyli o romantycznych stylizacjach morza. Mickiewicz, o czym mowa będzie dalej, nie porzucił porównania podmiotu do łodzi, ale w swej „korekcie” alegorii posunął się znacznie dalej.*

²⁵ Pomijam tu alegorycznego, trzecioosobowego *Majtka* nawiązującego do toposu okrętu-ojczyzny.

ścią. Podmiot występuje tu w imieniu ludzkości, choć przede wszystkim w imieniu swoim i adresatki wiersza, wygłaszając ogólne prawdy:

*Błądzącym wśród ciasnego dni naszych przestworza
Życie jest wąską ścieżką łączącą dwa morza. –
Wszyscy z przepaści mglistej w przepaść lecim mroczną.* (s. 182).

Istotna wydaje się tu jego perspektywa – perspektywa kogoś, kto na równi z innymi uczestniczy w tej życiowej wędrówce, ale w odróżnieniu od pozostałych ma świadomość owego „błądzenia”. Morze jawi się tu nie tyle jako określenie aktualnej egzystencji podmiotu (i człowieka w ogóle), choć nazwana jest ona *przestworzem*, ale jako punkt wyjścia i zarazem ostateczny cel – oba równie niejasne: pograżone we mgle i w mroku. Dwie przepaści opisane za pomocą metaforyki akwaticznej odnoszą się więc do tego, co poza życiem, do transcendencji.

Trwoga i rozpacz określa bohatera wiersza *Żeglarz* napisanego w Odessie w 1825 roku:

*Ilekoć ujrysz, jak zhukana fala
Po głębiach barwę przerzuca tułaczą,
Niech się anielskie serce nie użala
Nad płynącego trwogą i rozpaczą.* (s. 182)

Mamy tu do czynienia z bardzo czytelną figuracją, bo choć płynący na barce rozbitek przedstawiony jest w trzeciej osobie, jasne wydaje się, że podmiot opowiadając adresatce jego historię, mówi o sobie. Niemniej jednak nieujawnienie się „ja” lirycznego uważam za istotny sygnał zmiany stosunku (dystansowania się) Mickiewicza do obrazu żeglugi. Zauważmy, że poeta nigdy już nie powie jak w pierwszym *Żeglarzu* – *ja płynę*; w lirykach lozańskich zdanie to zostanie niejako zastąpione przez *mnie płynąć*. W wierszu odeskim ponownie pojawia się bliska istota spoglądająca na miotające nieszczęśnikiem burze z bezpiecznego dystansu, który – mimo jej współczucia – jest nie do pokonania. Nieprzystawalność ukrytego za bohaterem podmiotu do świata określa przeciwstawienie okrętu (*Na którym żeglarz swe nadzieje złożył*; s. 182), który jest jego właściwym środowiskiem, i barki (*Tę barkę wiłcher odbił od okrętu*; s. 182). Powraca tu jeszcze raz tęsknota za szczęściem z przeszłości, ale bohater przestaje już być żeglarzem, jakim był niegdyś, a staje się rozbitek i tę swoją nową pozycję akceptuje. To człowiek zawiedziony (*wszystko jest pastwą odmętu*; s. 182), odrzucający

świadomie możliwość osiągnięcia spokoju i wyzwolenia się od niebezpieczeństw (*Lepiej mu pośród żywiołów bezrządu/ Walczyć co chwila z nowymi przygody/ Niż gdyby wybrnął...*; s. 183). Wyraźne jest tu przekonanie o nieodwracalności losu, bo ratunek nie zmieniłby zniszczeń, jakie dokonały się w świadomości bohatera.

Jeśli wizja połączenia w życiu-żegludze pojawia się w lirykach z okresu rosyjskiego, jest ona zawsze niemożliwa do zrealizowania. Wiadać to wyraźnie w wierszach miłosnych, jak *Do D.D. Elegia*, gdzie owo *Płynęlibyśmy cicho po życia przestrzeni* (s. 204) pozostaje w sferze marzenia²⁶. Pojawia się tu także bardzo częste u Mickiewicza porównanie duszy do głębi morza²⁷, a także ważne dla obrazowania poety połączenie metafory płynięcia z metaforą lotu: *Chociażby los groźnymi falami powiewał,/ Jak syrena bym nad nie wzbijał się i śpiewał* (s. 204)²⁸. Określa ona pewną dwoistość podmiotu, która swój pełniejszy wyraz znajdzie w kolejnych wierszach.

Wiele obrazów morskich napotkać można w *Sonetach krymskich* (1826), poczynawszy od *Stepów akermzańskich*²⁹. Ich znaczenie i zmianę charakteru w stosunku do wcześniejszych tekstów zauważył już Juliusz Kleiner: *W klasycznym wierszu filomackim „Już się z pogodnych niebios” żeglarz stał się dla młodego poety symbolem – i symbol ten trwa przez lata, aż się na Krymie przepełni bogactwem treści i niby nasycy, ustąpi odtąd przed innymi symbolami*³⁰. Podmiot *Sonetów krymskich* nie jest jed-

²⁶ W sferze marzeń niemożliwych do realizacji jest także połączenie podmiotu porównującego się do kamyka z falą pamięci adresatki wiersza *W imionniku [Improwizacja dla E. Śledziejewskiej]*. O Mickiewiczowskim obsesyjnym pragnieniu stopienia się z czymś istnieniem, pragnieniem ujawniającym się między innymi w tym wierszu pisze W. Owczarski, *op.cit.*, rozdz. II „Płynąć, płynąć i płynąć”. Woda jako figura wyobraźni Mickiewicza.

²⁷ Ch. Taylor twierdzi, że odkrycie głębi „ja” jest wkładem romantyzmu w nowoczesną podmiotowość. Na temat tej analogii wielokrotnie pisze Zwierzyński w odniesieniu do całej twórczości Mickiewicza, zob. *Wyobrażenia...*

²⁸ Zob. W. Owczarski, *op.cit.*, rozdz. VIII „Rumaka przedzierzgnę w ptaka”. *Metamorfozy Mickiewicza*. Zob. też M. Piwińska, *Wolny myśliwy*, s. 116–122.

²⁹ „Wpłynięcie na suchego przestwór oceanu” jest metaforą morską określającą bezpośrednio realną – nie egzystencjalną – podróż lądową podmiotu cyklu. Dlatego pominię tego rodzaju sonety, chociaż ważne wydaje się podkreślenie, że i tu podmiot określa się przez odwołanie do żeglugi. W pewnym sensie owo „wpłynięcie” stanowi znak więzi podmiotu *Sonetów* z podmiotem Żeglarza.

³⁰ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, rozdz. XII *Na wyżynach artyzmu*, s. 528. Badacz zauważa, że dotąd w centrum zainteresowań poety był żeglarz-człowiek, teraz uwaga zostaje przesunięta na okręt-lódź i samą wodę.

nolity: mówi w nich Pielgrzym, czasem bliskie mu choć nienazwane Pielgrzymem „ja”, Mirza lub też narrator opowiadający o podróży krymskiej w trzeciej osobie. Oczywiście, tę wielogłosowość można za Rolfem Fieguthem uznać za zwielokrotnienie podmiotu lirycznego, choć badacz ten podkreśla, że składające się na podmiot cykliczny postaci mówiące w poszczególnych wierszach nie są identyczne³¹. Postawa „ja” sonetów jest bliska podmiotowi wcześniejszych wierszy ze względu na to, że – jak pisze Piwińska – *Samotność, nieobecność towarzyszy podróży wydaje się przyjętą świadomie zasadą komponowania cyklu*³².

Uwagę badacza śledzącego motyw płynięcia przykuwa szczególnie „marnistyczny” tryptyk: *Cisza morska, Żegluga i Burza*³³. Jednak nie wszystkie trzy sonety wydają się równie istotne z punktu widzenia kreacji Mickiewiczowskiego podmiotu. W pierwszym i w ostatnim podmiot liryczny nie ujawnia się bezpośrednio, ukrywa się, podobnie jak w odeskim *Żeglarzu*. W *Ciszy morskiej* egzystencjalna metafora odnosi się do morza (i przeciwstawienia: powierzchnia / głębia), nie do samej żeglugi. Widok spokojnych wód i kołyszącego się na nich statku kieruje uwagę ku żyjącym w głębi wodnym drapieżnikom, co z kolei prowadzi do ukazania paraleli między spokojną z pozoru powierzchnią morza i czającym się w nim niebezpieczeństwem do myśli i uczuć ukrytego podmiotu-podróżnika:

O myśli! w twojej głębi jest hydra pamiątek,
Co śpi wpośród złych losów i namiętnej burzy;
A gdy serce spokojne, zatapia w nim szpony. (s. 236)

³¹ R. Fieguth, *op.cit.*, cz. *Kwestia kompozycji cyklicznej* tomu „Sonetów” (1826) Adama Mickiewicza, rozdz. 2. Według D. Seweryna, Mirza i Pielgrzym są projekcjami podmiotu Sonetów, który, nie utożsamiając się uczuciowo z żadnym głosem, potrafi zrozumieć oba, *op.cit.*, cz. I, rozdz. I, s. 33.

³² M. Piwińska, „Sonety krymskie” czytane na Krymie w roku 2004, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4, s. 22.

³³ Odmienność motywu żeglugi w *Sonetach* wynika przede wszystkim z ich opisowego charakteru, tutaj morze stanowi element nie tylko symboliczny – jak pisze Bachórz: oznaczający niebezpieczeństwo, dwuznaczność bytu – ale także mimetyczny, sytuację podmiotu lirycznego można określić jako faktyczną sytuację pasażera okrętu, zob. *Żeglarz*. Na temat wizji morza w *Sonetach krymskich* zgodnej z nową koncepcją człowieka i przeżywania świata zob. J. Bachórz, „Złączyć się z burzą...”..., rozdz. *Mickiewiczowska wizja morza*. O obrazach żeglugi w *Sonetach* zob. W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977, rozdz. IV *Tradycje, związki, zbliżenia*.

To porównanie uruchamia drugi – metaforyczny sens opisanego momentu żeglugi, nadbudowany nad sensem pierwotnym, dosłownym. Mamy więc do czynienia z ponowieniem porównania psychiki do głębi wód.

Za najważniejszy z punktu widzenia rozwoju podmiotu Mickiewiczowskiego uznać należy utwór środkowy morskiego tryptyku. Wiatr pędzący okręt przez fale budzi euforię podróżnika. Jednak podmiot nie jest już tylko żeglarzem, utożsamia się nie z postacią, ale ze zjawiskiem, jakim jest tytułowa żegluga. „Lot masztu” opisuje jego samego, jego ducha, któremu przywrócono poczucie wolności płynącej z siły odczuwania, a przede wszystkim z mocy wyobraźni wzdymającej się jak żagle³⁴:

*I mój duch masztu lotem buja śród odmętu,
Wzdyma się wyobraźnia jak warkocz tych żagli,
[...] Lekko mi! rzeźwo! lubo! wiem, co to być ptakiem.* (s. 237)

To właśnie owo „bycie ptakiem”, które na końcu sonetu określa doświadczenie podmiotu, stanowi najwymowniejszy sygnał przekroczenia metafory marynistycznej, wyzwolenia wyobraźni poetyckiej, rozszerzenia perspektywy, które tak wyraźnie stanie się w liryce późniejszej. Zawieszenie między płynięciem a lotem sugerowane w *Do D.D. Elegii*, w *Żegludze* w pełni charakteryzuje podmiot. Pojawia się ono także w *Jastrzębiu*, gdzie usytuowane pomiędzy żywiołami „ja” porównuje się do zbłąkanego na morzu ptaka. Poeta nie włączył tego utworu do cyklu według Piwińskiej ze względu na postać Giovanny osłabiającą tak eksponowaną w *Sonetach krymskich* samotność podmiotu³⁵. *Jastrzęb* przypomina wiersze sztambuchowe, o których była już mowa: jest tu wprawdzie wspólnota, ale taka, która polega wyłącznie na świadomości podobieństwa doznawanych przez samotnych żeglarzy cierpień: *I tyś na życia morzu – widziałaś straszydła, / I mnie wicher odpędził, / słota złała skrzydła* (s. 262).

Burzę rysując postać samotnego wśród ludzi pielgrzyma można uznać za kontynuację postawy z okresu wcześniejszego. Sonet ten, któ-

³⁴ W tercynach poprzez łańcuch metaforycznych przeobrażeń człowiek wciela się w okręt, wyposażony uprzednio w cechy baśniowego, skrzydlatego rumako-ptaka. Duch podróżnego buja śród odmętu lotem masztu, pisze W. Kubacki, *Z Mickiewiczem...*, rozdz. VII *W świecie poezji*, s. 300. Badacz podkreśla zamianę aktywności między statkiem, który dotąd niósł pielgrzyma, a podróżnym, który teraz nagli okręt do pędu.

³⁵ Zob. M. Piwińska, „Sonety”...

ry wydaje się najbliższy obu *Żeglarzom*, jest jednak najmniej metaforyczny. Dominuje tu opis, a podmiot liryczny jest ukryty, co – jak już wspominałam – można uznać za znak dystansu poety wobec strategii utożsamienia „ja” z postacią żeglarza, sygnał wycofywania się z tej metafory. Kubacki pisze o poetyckiej obiektywizacji i ukryciu sfery uczuciowej. Podróżny nie wypowiada się bezpośrednio, ale jest przedstawiony, a jego myśli są przytoczone:

*Jeden podróżny siedział w milczeniu na stronie
I pomyślał: szczęśliwy, kto siły postrada
Albo modlić się umie lub ma z kim się żegnać.* (s. 238)

Fieguth mówi o owym podróżnym jako o „bohaterze lirycznym”, którego można traktować jako *alter ego* podmiotu cyklicznego, co jednak nie niweluje pewnej obcości³⁶. Zawarty tu obraz sztormu i zachowania innych pasażerów statku prowadzi – na zasadzie kontrastu – do wyeksponowania odrębności sytuacji samotnego, pomimo otaczających go ludzi, podróżnego, jak pisze Zwierzyński – absolutnie odrębnego, oddzielnego od tego, co dzieje się wokół³⁷. Żegluga staje się więc pretekstem do prezentacji bohatera, za którym ukrywa się „ja” mówiące (jak w drugim *Żeglarzu*), nie ma tu natomiast jej porównania do egzystencji podmiotu jak w *Już się z pogodnych niebios....* i w pierwszym *Żeglarzu*, ani tego, co się na nią składa – myśli i uczuć jak w *Ciszy morskiej...* czy wyobraźni jak w *Żegludze*.

Osobne miejsce należy poświęcić tercynom *Bajdarów*, które Fieguth uznaje za jeden z dwu wierszy stanowiących centrum cyklu, podkreślając, że wypowiada się w nim sam podmiot cykliczny³⁸:

*Ziemia śpi, mnie snu nie ma; skaczę w morskie łona,
Czarny, wydęty bałwan z hukiem na brzeg dąży,
Schylam ku niemu czoło, wyciągam ramiona,*

*Pęka nad głową fala, chaos mię okraży;
Czekam, aż myśl, jak łódka wirami kręcona,
Zbłąka się i na chwilę w niepamięć pogrąży.* (s. 244)

³⁶ R. Fieguth, *op.cit.*, cz. *Kwestia kompozycji cyklicznej tomu „Sonetów” (1826) Adama Mickiewicza*, rozdz. 2.

³⁷ Zob. L. Zwierzyński, *Topika...* Na temat *Sonetów krymskich* zob. także *idem*, *Wyobrażenia...*, cz. II, rozdz. I.

³⁸ Pierwsza strofa przypomina *Stepy akermzańskie* ze względu na porównanie podróży lądowej do pływnięcia – tu *jak fale potoku* pod nogami jeźdźca płyną *lasy, doliny, głązy*.

Związek podmiotu z wodą ulega przesunięciu: nie jest to porównanie, ale bezpośredni, pierwszoosobowy opis działania w czasie teraźniejszym. Nie chodzi też już o żeglugę, ale o skok w morską toń. Podmiot wychodzi żywiołowi naprzeciw, nie jako wrogiemu, choć pozostaje on nadal groźny – to chaos³⁹. W *Bajdarach* człowiek nie jest tożsamy z wodą, zetknięcie z nią jest opisane jako zderzenie obcych substancji: fala nad głową pęka. Jednak określenie *morskie łona* sugeruje, że morze ma w sobie także coś macierzyńskiego, skok podmiotu jest jak powrót do stanu pierwotnego – do owego morza *przepaści mglistej z Podróżnych*⁴⁰. To jeszcze nie „wnurzenie się”, ale już tutaj otoczenie wodą jest przez Mickiewicza utożsamiane z ulgą, zapomnieniem siebie, uwolnieniem⁴¹. Zniesienie podziału „ja”/morze pojmowane jako wyzwolenie staje się tu marzeniem, celem, ale sam akt transgresji przedstawiony jest niezwykle dramatycznie, ponieważ „ja” pozostaje silną osobowością. Akcent położono tu na nienazwane – to, co podmiot pragnie zapomnieć, choć mu się to nie może udać⁴².

Są pośród *Sonetów krymskich* także takie, w których nie ma żeglowania, płynięcia, zanurzenia jako określenia podmiotu tekstowego, ale jego postawa jest jednak związana z morzem: powierzchnią i głębią. Chodzi o sonety, które można nazwać kontemplacyjnymi: opis wód zajmuje znaczące miejsce w *Ałuszcie w dzień*, *Górze Kikineis* i – przede wszystkim – w *Ajudahu*, gdzie podmiot obserwuje spienione morze *wsparty na Judahu skale*. Sądzę, że ta kontemplacja także stanowi waż-

³⁹ Nawet jeśli miałby to być chaos pozytywnie wartościowany, twórczy, odpowiadający starożytnemu entuzjazmowi, jak chce W. Kubacki, nie niweluje to jego grozy, zob. *Z Mickiewiczem...*, rozdz. VII *W świecie poezji*, s. 313–314.

⁴⁰ Według J. Bachórzea to perspektywa powrotu człowieka do dziedziny spokoju i zapomnienia, „Złączyć się z burzą...”..., rozdz. *Mickiewiczowska wizja morza*, s. 45.

⁴¹ W. Owczarski interpretuje *Bajdary* jako wyraz pragnienia nieistnienia, roztopienia się, ucieczki od samego siebie, od własnej świadomości, podmiotu znajdującego się w stanie permanentnego zagrożenia. Podkreśla jednak, że ta pokusa samounicestwienia nie jest ostateczna: *Marzenie wzbrania się przed jednoznacznymi rozstrzygnięciami*. *Op.cit.*, rozdz. II „*Płynąć, płynąć i płynąć*”. *Woda jako figura wyobraźni Mickiewicza*, s. 53. *Bajdary* można potraktować jako wyraz ambiwalencji podmiotowego istnienia, o której pisze M. Śliwiński, interpretując *Sonety krymskie* przez kategorie indywidualizmu i subiektywizmu, zob. *Subiektywizm w „Sonetach krymskich”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, rok XIII (1978), Warszawa-Lódź 1980.

⁴² L. Zwierzyński pisze o przełomowym znaczeniu *Bajdarów*, gdzie zanurzenie się podmiotu w śmierci, w chaosie ma na celu transformację, zniszczenie „starego człowieka”, zob. *Wyobrażenia...*, cz. I, rozdz. V.

ny etap Mickiewiczowskiego podmiotu na drodze do wyzwania się od utożsamienia z żeglarzem, do przekraczania granicy między „ja” a wodą, która tym samym może przestać być żywiołem obcym, zewnętrznym. *Sonety krymskie* są kolejnym krokiem transformacji obrazowania marynistycznego. Coraz wyraźniej metafora żeglugi okazuje się dla Mickiewicza za ciasna.

Niewystarczalność tej metaforyki jasna staje się w kolejnych wierszach. W wierszu *Do samotności* (1832) podmiot określa się mianem *ptaka-ryby*, który nie umie znaleźć sobie miejsca ani w porównanej do wody samotności, ani poza nią, tęskni zawsze za tym, co inne. „Ja” płynie, ale już nie jako żeglarz: *Nurzam się i wybijam w myślach nad myślami, / Igram z nimi jak z falami* (s. 341). Do wody-samotności zawoła: *Tyś mój żywioł* (s. 341), obcość zdaje się zniwelowana. Jednak tylko czasowo. Nawet to przesunięcie nie wystarcza do pełnego zdefiniowania postawy podmiotu: z ryby staje się ptakiem, ale i lot okazuje się niewystarczający. Określa go więc płynięcie i lot jednocześnie, ale żadne w pełni⁴³: *I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole, / Równie jestem wygnanecem w oboim żywiole* (s. 341). Zapewne, jak pisze Zofia Stefanowska, liryk ten stanowi wyraz paradoksów życia duchowego poety z okresu pisania III części *Dziadów*⁴⁴.

W wierszu *Rozum i wiara* z roku 1832 poeta powraca do symbolicznego znaczenia motywu oceanu, a także do motywu żeglugi, choć – jak zauważa Kubacki – wartościowanego negatywnie⁴⁵. Jest to utwór o charakterze religijnym, stanowiący akt wiary, a jednocześnie samą wiarę afirmujący. „Ja” z żeglarza-buntownika staje się człowiekiem pełnym pokory, przyjmującym wolę Bożą i ufny w celowość Jego planu:

*Kiedy rozumne, gromowładne czoło
Zgiąłem przez Panem jak chmurę przed słońcem,
Pan je wzniósł w niebo jako tęczy koło
I umalował promieni tysiącem.* (s. 330)

⁴³ Na temat istnienia rozdwojonego w tym wierszu zob. D. Seweryn, *op.cit.*, cz. II, rozdz. I. O utożsamieniu sfery psychicznej z wodą, które otwiera drogę do liryków lozańskich zob. L. Zwierzyński, *Wyobraźnia...*, cz. III. Natomiast W. Owczarski obraz „ptaka-ryby” uznaje za ilustrację metamorficznych właściwości wyobraźni Mickiewicza, *op.cit.*, rozdz. VIII „*Rumaka przedzierzgnę w ptaka*”. *Metamorfozy Mickiewicza*, s. 188.

⁴⁴ Zob. Z. Stefanowska, *Duch-powrotnik u Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4. Na temat „ptaka-ryby” zob. też M. Piwińska, *Wolny myśliwy*, s. 116–122.

⁴⁵ Zob. W. Kubacki, *Żeglarz i...*, cz. *Żeglarz*.

Paradoksalnie, przez samoponiżenie podmiot zostaje wywyższony przez Boga, lśni już nie swoim, ale Bożym blaskiem i akceptuje rolę medium, narzędzia w rękach Stwórcy, dzięki czemu może stać się dla ludu pośrednikiem, tęczą – znakiem przymierza (*I gdy mój naród złąknie się potopu, / Spojrzy na tęczę i wspomni przymierze*; s. 330). Zgorzelski zauważa, że w tym okresie obrazy Mickiewicza zyskują szerokie, kosmiczne perspektywy⁴⁶. Wspomniałam, że motyw żeglugi jest tu obecny, ale sam podmiot liryczny nie jest żeglarzem. Sposób widzenia świata przez żeglarza zostaje tutaj odrzucony ze względu na swoją ograniczoność, podczas gdy podmiot wiersza jest tym, który wyzwolił się od wszystkiego, co krępuje poznanie. Owe ograniczenia dotyczą postawy ludzi poddających się dominacji rozumu, próbujących wyłącznie racjonalnie poznać i wytłumaczyć świat. To oni właśnie są owymi marynarzami, którzy kręcą się w koło:

*I was dostrzegłem, o dumni badacze!
Gdy wami burza jak śmieciem pomiata,
Zamknięci w sobie jak w konchy ślimacze,
Chcieliście, mali, obejrzeć krąg świata.* (s. 330)

Dumni badacze, miotani burzą, przekonani o prawdziwości swoich przekonań, w rzeczywistości są mali i śmieszni, wzbudzają pogardę „ja” mówiącego, przypominają dryfujące po *trupich wodach* samoluby z *Ody do młodości*. W wierszach zatytułowanych *Żeglarz* samotne dryfowanie pośród burz miało inne znaczenie i było heroizmem, tu jest bezsensowne i głupie. Oczywiście postawa samotnika we wcześniejszych lirykach różni się znacznie od postawy owych badaczy – oni bowiem pełni są pychy, zadufania w odkrywczą moc rozumu. Oceanem nie jest już życie, ale rozum – to po nim płyną okręty „mędrców”⁴⁷. Ich przedsięwzięcie zdaje się z góry skazane na niepowodzenie. Z tego metaforycznego obrazu wynika, iż sam rozum ze swej natury nie może prowadzić do poznania Boskich tajemnic, jest do tego środkiem niewystarczającym. Koncepcje poddane tu krytyce to determinizm – przekonanie o ślepej konieczności rządzącej światem oraz wiara w działanie

⁴⁶ Cz. Zgorzelski, *op.cit.*, rozdz. O sztuce lirycznej Mickiewicza, s. 581.

⁴⁷ *Rozumie ludzki! tyś mały przed Panem, / Tyś kroplą w Jego wszechmogącej dłoni; / Świat cię niezmiernym zowie oceanem / I chce ku niebu na twej wzlecieć toni. / Zdasz się tykać brzegów widnokreśła; / Daremnie z żaglem nawa leci chyża, / Opływa ziemię, niebios nie dosięga; / Twa fala nigdy ku niebu nie zbliża* (s. 331).

przypadku. Idea bliska podmiotowi to idea Opatrzności Bożej i zapisanego w Jego planie celu wszystkich rzeczy.

Jeżeli jednak „ja” mówiące w wierszu nie żegluje po oceanie, utożsamionym tu z rozumem, jaka jest jego perspektywa? Wiadomo, że poddając badaczy krytyce, zna ich ograniczenia, wie więcej niż oni. Mówi także:

*Przejrzałem niskie ludzkości obszary
Z różnych jej mniemań i barwą, i szumem:
Wielkie i mętne, gdym patrzył rozumem,
Małe i jasne przed oczyma wiary.*

I was dostrzegłem, o dumni badacze! (s. 330)

Podmiot wykracza daleko poza horyzont poznania rozumowego, z którym związana jest tu metafora żeglugi. Widzi więcej dzięki „oczom wiary”, pozwalającej mu objąć cały świat ludzki, i ta perspektywa wymaga innej, nowej metaforyki. Pamiętając o porównaniu go do tęczy, można stwierdzić, iż widzi on wszystko z góry, unosi ponad światem, także ponad wodami oceanu rozumu, mówi: *górnio błyszczę na niebios błękie* (s. 330). To wywyższenie jest zasłużoną dzięki pokorze łaską Boga, który w ten sposób pozwala „ja” mówiącemu w wierszu współuczestniczyć w swoim – Boskim oglądzie. Tak więc podmiot sytuuje się ponad światem. Ale nie tylko – jednocześnie przenika go, staje się z nim jednością i dzięki temu zyskuje możliwość pełni poznania. Jest to perspektywa odmienna od wyrażonej przez metaforę lotu perspektywy podmiotu *Ody do młodości*. Jednak „ja” w *Rozumie i wierze* nie przestaje być podmiotem płynącym. Nowa tożsamość znajduje wyraz w metaforze promienia światła przenikającego wody oceanu:

*A promień światła, który słońce rzuci,
Na szumnej morza igrając topieli
Nie tonie, tylko w tęczę się rozdzieli
I znowu w niebo, skąd wyszedł, powróci. (s. 331)*

Ponowne przywołanie obrazu tęczy, z którą wcześniej podmiot się utożsamiał, wskazuje, iż ten właśnie sposób poznania jest mu właściwy: to on jak promień pogrąża się, by uzyskać wewnętrzne oświecenie i powrócić do jego dawcy, stając się znakiem dla innych. Jest to poznanie przez wiarę (*promień Wiary, którą Niebo wznieca*; s. 331).

W wierszu *Rozum i wiara* mamy do czynienia z dewaluacją motywu żeglugi, który mimo to pełni istotną funkcję. Określenie postawy „ja” mówiącego wobec oceanu i żeglujących po nim okrętów – oczywiście z uwzględnieniem przypisanych tym elementom znaczeń – pozwala na uchwycenie przemiany podmiotu romantycznego, której efektem jest przyjęcie postawy pokory wobec Boga i niezachwianej wiary, dającej nieograniczone możliwości poznawcze. Wiersz ten stanowi zarazem kolejny etap pożegnania z żeglarzem jako figurą podmiotu liryki Mickiewicza, podmiotu, który będzie odtąd przenikać przez wody, płynąć, ale nie żeglować.

Kolejne wiersze Mickiewicza są świadectwem tej przemiany. W późniejszej liryce: w wierszu *Widzenie* z lat 1835–1836, stanowiącym opis wizji, ekstazy, jeszcze wyraźniej podmiot określa swoją perspektywę jako unoszenie się nad wszystkim i przenikania wszystkiego zarazem:

*I mogłem latać po całym przestworze,
Biegać, jak promień przy boskim promieniu
Mądrości bożej; i w dziwnym widzeniu
I światłem byłem, i źrenicą razem.* (s. 408)

Stworzenie Boże jawi się tutaj jako morze, nie ma jednak w tym wierszu w ogóle motywu żeglugi, który został zdyskredytowany i porzucony w *Rozumie i wierze* na rzecz przenikającego wody promienia jako metafory wyrażającej postawę „ja”⁴⁸.

Ze względu na ukształtowanie podmiotu sądzę, że liryki rzymskie są pewnym etapem prowadzącym ku lirykom lozańskim⁴⁹. W tych ostatnich bowiem (1839–1840) podmiotowość wykraczająca poza ziemskie zależności i ograniczenia – o jakiej można mówić już w *Rozumie i wierze* – znalazła jeszcze pełniejszy wyraz⁵⁰. Tutaj również pojawia się podmiot płynący po wodzie (w wodzie), ale nie ma motywu że-

⁴⁸ Według W. Owczarskiego podmiot postrzega swą sytuację jako zbliżoną (nie tożsamą) do sytuacji Boga, którego atrybutem jest zdolność do rozprzestrzeniania się; *op.cit.*, rozdz. II „Płynąć, płynąć i płynąć”. *Woda jako figura wyobraźni Mickiewicza*.

⁴⁹ Co nie zmienia faktu, że mają też pewne elementy łączące je z *Sonetami krymskimi*, za czym opowiada się M. Piwińska, zob. *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, rozdz. „I ziarno nagie duszy pozostało”. *Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*. Tu zgadzam się z A. Witkowską, która widzi w lirykach rzymskich zapowiedź cyklu lozańskiego, a z którą polemizuje M. Piwińska.

⁵⁰ Podmiot późnych (począwszy od okresu rzymskiego) wierszy Mickiewicza, jak pisze D. Seweryn: *Jest raczej ośrodkiem interpretacyjnej procedury autora, który projektuje siebie*

glugi w tradycyjnym rozumieniu. *A mnie płynąć, płynąć, płynąć...* z *Nad wodą wielką i czystą* to już na pewno nie żegluga, choć można w tym wersie widzieć – jak Józef Bachórz, Alicja Lisiecka czy Dariusz Seweryn – jakąś transpozycję obecnej już w pierwszym *Żeglarzu* maksymy *navigare necesse est*⁵¹. Chodzi tu jednak raczej – jak pisze Marian Stala – o wieczny ruch zawarty w istocie rzeczywistości⁵². „Ja” staje się tożsame z wodą, co podkreślają interpretatorzy⁵³, przejmując jej właściwości, jakimi są odbijanie i płynięcie właśnie⁵⁴. Przekonująca wydaje się także hipoteza Wojciecha Owczarskiego, który pisze, że nie chodzi tu o rozpłynięcie podmiotu, ale o pragnienie rozpłynięcia, choć jest to tylko hipoteza⁵⁵. W każdym razie stwierdzić można to, że w lirykach łożań-

w liryczną przestrzeń tekstu, osiągając dystans pozwalający wyłonić się świadomości oczyszczonej i wyzbytej złudzeń. *Op.cit.*, Wprowadzenie, s. 7.

⁵¹ Zob. A. Lisiecka, „*Nad wodą wielką i czystą...*”, w: *Liryki łożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu: antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998 (przedruk fragmentów jej książki o Norwidzie), s. 197; D. Seweryn, *op.cit.*, cz. II, rozdz. I. Nie zgodzić się wypada z J. Bachórzem, który uważa, że Mickiewicz ciągle czuje się tu żeglarzem, zob. *Żeglarz*, s. 1045. J. Prokop pisze: *W odniesieniu do podmiotu lirycznego trzykrotne powtórzenie czasownika „płynąć” oznacza bezkresny ruch, pielgrzymowanie, które jest zarazem wznoszeniem się. Jest to ruch prawdziwy, w przeciwieństwie do pozornego ruchu w porządku przemijalnych spraw tego świata. Adam Mickiewicz: „Nad wodą wielką i czystą”, w: Liryki łożańskie..., s. 181 (przedruk artykułu z: Liryka polska. Interpretacje, red. J. Prokop i J. Sławiński, Kraków 1971).*

⁵² M. Stala, *Nad wodą wielką i czystą*, w: *Liryki łożańskie...*, s. 267 (przedruk artykułu z „Ruchu Literackiego” 1978, z. 3).

⁵³ J. Przyboś, *Żal rozrzućnika*, w: *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965; J. Prokop, *op.cit.*; A. Ważyk, *Jeszcze o romantyczności*, w: *Cudowny kantorek*, Warszawa 1979; M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie czucia wieczności (czas i przestrzeń w liryce łożańskiej)*, w: *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977; W. Stróżewski, „*Nad wodą wielką i czystą*” A. Mickiewicza. *Próba interpretacji prawdziwościowej*, w: *Liryki łożańskie...*, (przedruk z: *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej*, „*Studia estetyczne*”, t. XV, Warszawa 1978); J. Brzozowski, *Fragment łożański. Próba komentarza do wierszy ostatnich Mickiewicza*, w: *Liryki łożańskie...*, (przedruk z: „*Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria*” 1991, z. 31).

⁵⁴ Natomiast nietożsamości wody i podmiotu, wieczności i chwilowości, powtarzalności i linearności w tym liryku dowodzi A. Skrendo, który pisze, że „ja” poddaje się narzucenemu prawu przemijania i pozostaje tu w sferze nietrwałości, sferę głęboką zaledwie przeczuwając, zob. *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, cz. II, rozdz. *Poezja mocna* – „*Nad wodą wielką i czystą*” Mickiewicza.

⁵⁵ W. Owczarski pisze także: *Pragnienia wyrażone w formie bezokolicznika – typowe dla większości liryków łożańskich – są chyba dobrym dowodem na to, że Mickiewicz istotnie zmagał się z własną podmiotowością. Bezokolicznik jest przecież ucieczką od „ja”. Op.cit., rozdz. II „Płynąć, płynąć i płynąć”. Woda jako figura wyobraźni Mickiewicza*, s. 68. O znaczeniu bezokoliczników w tej liryce zob. także M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie czucia wieczności...*

skich ważne jest owo wyjście poza ograniczenia czasu, przestrzeni i – w pewnym sensie – własnego *ego*. Rozmycie podmiotowości, przed którym Mickiewiczowskie „ja” broniło się we wcześniejszych wierszach, teraz znajduje wyraz także w unikaniu form osobowych.

Również w liryku *Wysłuchać się w szum wód głuchy...*, w którym w ogóle nie ma „ja”, konstytutywne dla podmiotu jest owo, odmienne od żeglowania, płynięcie, bycie w wodzie, znalezienie się w środku – ale nie w centrum, a wewnątrz – które Mickiewicz nazywa „wnurzeniem się”. Jest ono według Mariana Maciejewskiego, interpretującego ten wiersz w kontekście filozofii Schellinga, świadectwem nowego, niesensualistycznego poznania zwanego „mistycznym”, zaś według Owczarskiego nie o poznanie tutaj chodzi, ale o zapomnienie, wyzbycie się świadomości⁵⁶. Trudno zapewne tę kwestię jednoznacznie rozstrzygnąć. Znika zupełnie dylemat „ptaka-ryby”, nie ma już owego rozdwojenia, poczucia braku przynależności do jednej ze sfer życia, do jednego z żywiołów i nie chodzi bynajmniej o wybór wody jako żywiołu i rezygnację z lotu. Tutaj bowiem w ogóle kategoria przynależności staje się bezużyteczna i wybór przestaje być konieczny, lot nie przeciwstawia się już płynięciu: obydwie formy istnienia mogą określać podmiot jednocześnie. Nie chodzi o utożsamienie się z rybami, ale o uzyskanie zdolności patrzenia *ich okiem niewzruszonym*. *Rozeznąć myśl wód* może ten, kto uczestniczy w bycie uniwersalnym, znakiem są dla niego zarówno fale, jak i *wiatry lotne*. Być może problem tożsamości znika wyłącznie potencjalnie (jak chciałby Owczarski), bo – przypomnę raz jeszcze – nie ma w tym wierszu „ja”, wobec czego trudno tu mówić o „twardym *ego*”. Ale przecież liryk nie mówi jednoznacznie ani tego, że do „wysłuchania się w szum wód” dochodzi, ani że nie dochodzi. Forma bezokolicznika może wyrażać postulat, ale może także stanowić świadectwo zjednoczenia „ja” z bytem, zjednoczenia, w którym nie ma już miejsca na odrębne, oddzielające formy osobowe.

⁵⁶ M. Maciejewski, „*Rozeznąć myśl wód...*” (*Głosy do liryki lozańskiej*), „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3; W. Owczarski, *op.cit.*, rozdz. II: „*Płynąć, płynąć i płynąć*”. *Woda jako figura wyobraźni Mickiewicza*; zob. też M. Piwińska, *Juliusz Słowacki...*, rozdz. „*I ziarno nagie duszy pozostało*”. *Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*. Na temat owego „wnurzenia się” zob. również: L. Zwierzyński, *Wyobraźnia...*, cz. III; oraz J. Łukasiewicz, *Drzewo w Saint-Germain-en-Laye*, w: „*W krainie pamiątek*”: *prace ofiarowane profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1996.

W dużej mierze właśnie na konstrukcji podmiotowości w tych utworach polega specyfika Mickiewiczowskiej liryki odróżniająca go od innych romantycznych tekstów, w których dochodzi do utożsamienia „ja” z naturą (np. od *Medytacji poety* Lamartine’a czy – zwłaszcza – *Kontemplacji* Victora Hugo⁵⁷). Późne wiersze Mickiewicza fascynują czytelników i – jednocześnie – pozostawiają ich bezradnymi, ponieważ ustalone kategorie interpretacyjne są dla tych utworów za ciasne, nieprzystające. Andrzej Skrendo pisze, że ta „mocna” poezja (jak ją określa za Przybosiem) jest pisana przeciw poezji, jaką znamy, przeciw ustalonej regule poetyckości, że ustala własną regułę. Liryki lozańskie czyta on jako wyraz kryzysu, ukazujący niemożliwość nowej poezji (bardziej niż jej nowe możliwości)⁵⁸.

Badacze podkreślali ciągłość obrazowania w twórczości Mickiewicza i zarazem ewolucyjny charakter „dróg rozwojowych” jego liryki⁵⁹. Piwińska mówiła dobitnie o Mickiewiczowskim pisaniu na nowo siebie i całej romantyczności⁶⁰. Także motyw żeglowania, jako metafory wyrażającej postawę „ja” lirycznego, uległ takiemu „przepisaniu”, przekształcając się w motyw płynięcia, zanurzania się, przenikania wód⁶¹.

⁵⁷ O tych francuskich lirykach, w których „ja” utożsamia się z naturą, pisze Y. Vadé, *Formy podmiotu lirycznego w epoce romantyzmu*, przeł. P. Śniedziwski, „Teksty Drugie” 2004, nr 4.

⁵⁸ Zob. A. Skrendo, *op.cit.*, cz. II, rozdz. *Poezja mocna – „Nad wodą wielką i czystą” Mickiewicza*. Badaczka zajmuje modernizm w lirykach lozańskich i liryki lozańskie w modernizmie. Traktuje te wiersze jako arcydzieło XX wieku, z którym poeci współcześni muszą się zmierzyć. Dlatego przywołuje ich odczytania tekstów Mickiewicza. Interpretację traktuje bowiem jako czynnik zmieniający kanon modernistyczny. Pisze: *Mickiewicz przeżył kryzys nowoczesności przed samą nowoczesnością [...] Ibidem*, s. 77.

⁵⁹ Zob. Cz. Zgorzelski, *op.cit.*, rozdz. *Drogi rozwojowe liryki Mickiewicza*. L. Zwierzyński we *Wprowadzeniu* do swojej książki podkreśla, że *Wyobraźnia poetycka nie jest jednak czymś gotowym, statycznym: rozwija się i ewoluuje, a ponieważ u Mickiewicza najdoskonalsze jej wcielenie zawarte jest w lirykach lozańskich, ku nim będą ciążyć niejako jej odczytania na poszczególnych poziomach badania. Wyobraźnia...*, s. 9.

⁶⁰ Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki...*, rozdz. *„I ziarno nagie duszy pozostało”*. Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego.

⁶¹ A. Lisiecka genezę liryków lozańskich widzi w *Żeglarzu*; zob. *op.cit.*, s. 193 i 197. J. Brzozowski w cytowanej pracy – podobnie jak cytowana M. Piwińska – w *Sonetach krymskich*. O *Żeglarzu* w kontekście liryki lozańskiej pisze także M. Maciejewski, który podkreśla, że we wczesnym wierszu dominuje myślenie w kategoriach przemijania, które potem zostaje wyparte przez wiarę w wieczność, zob. *Mickiewiczowskie czucia wieczności...*. O przesunięciu znaczenia pielgrzymowania w twórczości Mickiewicza zob. M. Stala, *op.cit.* oraz D. Seweryn, *op.cit.*, cz. II, rozdz. I.

Można stwierdzić, że przemiana motywu żeglugi w lirykach Mickiewicza polega, w gruncie rzeczy, na stopniowym uwalnianiu się poety od tej metafory i od utożsamienia podmiotowości jego wierszy z postacią żeglarza. Być może dlatego, że w późnej twórczości Mickiewicz w pewnym sensie odchodzi od związanego z tym toposem romantycznego fatalizmu, pesymizmu, o którym piszą badacze⁶². Także od indywidualizmu. Zmienia się również relacja „ja” do innego: od poczucia wspólnoty w wierszach filomackich, przez przekonanie o konieczności rozminięcia się, o skazaniu na wyobcowanie i samotność, po odczucie współistnienia. Metamorficzność wyobraźni Mickiewicza, pęd do nieustannych zmian, dotyczy także jego „ja” – „ja” jego wierszy⁶³. Sam obraz ruchu, przemieszczania się, szczególnie po przestrzeni wody, jest poecie bliski od początku do końca jego twórczości. W liryce najwcześniejszej będzie wyrażać wspólne dążenia, w romantycznej – samotne działanie, aż w późnych wierszach żeglowanie przekształci się w płynięcie czy nawet roz-płynięcie się w bycie. W ostatnich lirykach Mickiewicza już nie o „podmiocie romantycznym” rozumianym jako „twarde ja” należałoby mówić, ale o „podmiotowości”⁶⁴.

⁶² M. Śliwiński, *Człowiek-ryba...*, rozdz. *Żeglarz romantyczny*, s. 76.

⁶³ Zob. W. Owczarski, *op.cit.*, rozdz. VIII „*Rumaka przedzierzgnę w ptaka*”. *Metamorfozy Mickiewicza* oraz L. Zwierzyński, *op.cit.*, cz. III.

⁶⁴ Można rozważyć, na ile ta Mickiewiczowska podmiotowość zbliża się do podmiotowości nowoczesnej. Na temat tej ostatniej zob. R. Nycz, *op.cit.* oraz *idem*, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, cz. I, rozdz. *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, s. 51.

Zatrzymany czas. Godzina myśli w zwierciadle romantycznych znieruchomień

Istotą paktu Fausta z Mefistofelem w ujęciu wielkiego mistrza romantyków – Goethego jest pragnienie zatrzymania czasu. Zakład o duszę bohatera ma, jak wiadomo, rozstrzygnąć się w momencie, kiedy ten zawoła: *Wstrzymaj się chwilo! Ty jesteś tak piękna!*¹. Faust – człowiek mający niebotyczne aspiracje, wiecznie niespełniony, rozczarowany, zawiedziony, nieumiejący odnaleźć celu w życiu, jest tak pewny, że go nie odnajdzie, iż nie waha się postawić na szali własnej duszy. Na pewno stanowisko Fausta świadczy o dewaluacji teraźniejszości w jego oczach, chwila obecna nie ma dla niego wartości. Szatańskie sztuczki Mefistofelesa pozwalają wprowadzić na swoistą manipulację czasem – odmłodzenie bohatera o trzydzieści lat, wyzwoloną od ograniczeń temporalnych i przestrzennych wędrówkę – jednak zasadniczo nie zmieniają stanu świadomości Fausta, upływającą chwilę mającego w pogardzie. Nie pragnie on zatrzymania czasu i nie wierzy, by kiedykolwiek miał tego zapragnąć. Oczywiście, myli się, czego dowodzi finał drugiej części dramatu². Wieńczące dzieło zawołanie do chwili *stój!* stanowi o porażce Fausta, ale jednocześnie jest świadectwem spełnienia bohatera i otwarciem szczęśliwego finału. Można więc powiedzieć,

¹ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. J. Paszkowski, Kraków 2004, cz. I *Pracownia* s. 65, cz. II, akt V, s. 462.

² Swoją drogą można rozważać, czy część druga, zwłaszcza pojawiające się w jej zakończeniu marzenie o utopijnym społeczeństwie – mimo że późniejsza – nie jest bliższa oświeceniowej niż romantycznej wizji świata.

że Goethe w owym zamknięciu zawarł możliwość twórczego wyzyskania pragnienia zatrzymania czasu. Nie bez przyczyny w eseju George'a Pouleta poświęconym romantycznemu stadium metamorfoz koła twórczość Goethego jest punktem kulminacyjnym, doskonałym spełnieniem harmonii i zniesieniem opozycji między podmiotem a przedmiotem, centrum a otoczeniem³.

Należałoby wobec tego postawić pytanie, czy do faustycznego dziedzictwa romantyków należy również – poza określoną postawą bohatera – stosunek do czasu? Jeśli tak, to jaki? Wydaje się, że istotą tego stosunku wpisanego już w *Fausta* jest intensyfikacja i subiektywizacja doznania ruchu (i bezruchu) czasu oraz rozpoznana przez romantyków ambiwalencja tego doświadczenia. Z jednej strony ta intensyfikacja prowadzi do zdecydowanie pejoratywnego uwięzienia w chwili, kojarzonego również ze stagnacją, zahamowaniem procesu samodoskonalenia. Z drugiej strony daje ona nadzieję na transgresję, wykroczenie poza warunki rządzące światem zewnętrznym, w tym także poza prawo przemijania.

Dla autora *Rozważań o czasie ludzkim* romantyczne ujęcie czasu polega na zderzeniu dwóch jego wymiarów: chwilowości i trwania. Poulet mówi o podwójności egzystencji romantyków, dla których teraźniejszość zostaje zaburzona przez odczucie innego życia. Ich wysiłki zmierzają do przekroczenia chwili, nadania jej głębi – nieskończoności trwania, i do zapełnienia otchłani, jaką staje się dla nich własne istnienie⁴. Jedną ze strategii realizujących owo dążenie jest uruchomienie tego, co badacz nazywa „pamięcią uczuciową” i quasi-magiczne operacje wyobraźni przywołujące: *Przeszłość, wraz z orszakiem swych wzruszeń, wylania się w chwili i ożywia ją istnieniem już nie chwilowym*⁵. Takie przetworzenie przeszłości i przeniesienie jej z wymiaru chwilowości w wymiar trwania stanowi istotę *Godziny myśli* – istotę sformułowanej w tym utworze przez Słowackiego koncepcji poezji. W tym sensie jest to powieść poetycka wstrzymująca czas, realizująca pragnienie – jak

³ Zob. G. Poulet, *Romantyzm*, przeł. P. Taranczewski (tłumaczenie z książki *Les métamorphoses du cercle*), w: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błońskiego i M. Głowińskiego, Warszawa 1977, s. 448–468.

⁴ Zob. G. Poulet, *Rozważania o czasie ludzkim*, przeł. W. Błońska (tłumaczenie z książki *Études sur le temps humain*), w: *Metamorfozy czasu...*, s. 53–55.

⁵ *Ibidem*, s. 56.

można wyczytać z *Fausta* – mające w sobie coś szatańskiego, niebezpiecznego, co prowadzić może do katastrofy (w tym do autodestrukcji), ale i do samorealizacji. Pomiedzy tymi dwoma biegunami oscyluje *Godzina myśli*.

Już sam tytuł może sugerować, że utwór nie dotyczy ani teraźniejszości, ani przeszłości, ani przyszłości, ale jest ich swoistym przetworzeniem w myśli, w której linearność temporalna zostaje zaburzona⁶. Tytuł ten można uznać za sformułowanie oksymoroniczne, jeśli przyjąć, że „myśl” według Słowackiego należy do dziedziny trwania, związana jest z życiem duchowym, którym żyją obaj bohaterowie powieści bardziej obecni *au delà* niż tu i teraz. „Godzina” natomiast stanowi chwilę – określony wycinek czasu, przypomina o jego prawach. „Godzina myśli” byłaby wobec tego nałożeniem na siebie dwóch porządków temporalnych, próbą wprowadzenia trwania w miejsce chwili. Działanie podmiotu-kreatora polega na manipulacji czasem możliwej dzięki wysiłkowi jego twórczej woli⁷. Jest to utwór odmienny od pozostałych – zdecydowanie bliższych Byronowskiemu – powieści poetyckich młodego Słowackiego, niemniej jednak subiektywizacja czasu wydaje się elementem łączącym *Godzinę myśli* z angielską realizacją gatunku⁸. Wska-

⁶ Zdaniem S. Treugutta tytuł utworu wyraża sposób zapisu wyższych stanów skupienia energii intelektualnej, oderwanie od bytu normalnego i przejście w wymiar intuicyjny; zob. *Sny z premedytacją*, „Teksty” 1973, z. 2., s. 61. E. Łubieniewska wychodząc z założenia, że rozważania dotyczące ludzkiego bycia w czasie stanowią podstawę do rozstrzygnięcia problemów egzystencjalnych bohaterów utworu Słowackiego, przeprowadza analizę form czasowych w utworze; zob. *Słowackiego „portret artysty z czasów młodości”*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, z. 16–18 (cały tekst także w książce autorskiej *Upiorny Anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1998, s. 23–70). Badaczka ukazuje, jak świat w oczach bohaterów ulotny, przeznaczony do rozpadu, zatury, zmienia się w *spektakl trwania* (s. 20–21). Analizuje pole semantyczne „myśli”, dowodząc, że częstotliwość występowania oraz połączenia w związki tego rzeczownika w utworze sprawiają wrażenie materialności myśli, co prowadzi do koncepcji wyobraźni jako ratunku przed chaosem rzeczywistości (s. 21–23). Jej rozważania zmierzają do opisu neurotycznej osobowości Słowackiego.

⁷ Określenia *manipulacja czasem* używa także M. Piwińska, która pisze: *W Godzinie myśli, gdzie mit na naszych oczach przemienia się w literaturę, zostały dokładnie opisane romantyczne sposoby robienia poezji przez pracę nad własną wyobraźnią i różne manipulacje z czasem [...]. Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 221. Jak badaczka sama zaznacza, nie interesują jej owe „sposoby robienia poezji”, czyli sposoby ocalenia, bowiem w centrum jej uwagi znajduje się przyjaciel-samobójca – *alter ego* romantycznego poety.

⁸ O trudnościach z przyporządkowaniem gatunkowym utworu pisze w odniesieniu do specyficznego układu czasowego S. Treugutt, który określa *Godzinę myśli* jako refleksję

zywano zresztą na związek polskiego utworu z dziełami Georga Gordona Byrona, szczególnie ze *Snem* znanym z wersji Mickiewiczowskiej, *Skargą Tassa* oraz – ze względu na tytuł – z *Godzinami próżnowania* (*Hours of idleness*)⁹. Odczytanie dzieła w kontekście dziewiętnastowiecznej literatury angielskiej z jednej strony sytuuje tekst Słowackiego w nurcie romantycznego indywidualizmu, z drugiej – ukazuje wyjątkowość tego utworu.

Postaci bajroniczne skonstruowane są w taki sposób, że zdają się uwięzione w przeszłości, teraźniejszość nie ma dla nich znaczenia, albo ma o tyle, o ile wiąże się z odtwarzanymi i przeżywanymi wciąż na nowo doświadczeniami. Można powiedzieć, że ma znaczenie negatywne, staje się nie do zniesienia, przedłuża w nieskończoność cierpienia bohatera. Chwila trwa, ale trwanie wiąże się nie ze szczęściem i spełnieniem jak w zakończeniu *Fausta*, ale z nieznośnym cierpieniem tego, dla kogo się zatrzymała¹⁰. Pojmowanie teraźniejszości jest w tym przypadku ściśle związane ze skrajnie subiektywnym sposobem jej doświadczenia. Znakomitym przykładem zastosowania tej techniki konstrukcji temporalnych jest *Giaur*, gdzie mowa o względności czasu poddanego dominancie emocjonalnej, o fenomenie zatrzymania i nałożenia się na siebie w jednej chwili wydarzeń całego życia: *Kto nienawidzi, ko-*

liryczną stanowiącą skrzyżowanie powieści poetyckiej i elegii; zob. „*Godzina myśli*”, w: *Juliusz Słowacki w sto pięćdziesięciolecie urodzin. Materiały i szkice*, red. M. Bizan, Z. Lewinówna, Warszawa 1959, s. 98–105. Także E. Łubieniewska, jak wcześniej P. Hertz, zwraca uwagę na elementy elegijne *Godziny myśli*, podkreśla jednak również różnice między tym utworem a elegią, dowodząc, że Słowacki idealizuje sam proces przemijania, nie przeszłość; zob. P. Hertz, *Szuflada Słowackiego*, w: *Domena polska*, Warszawa 1961, s. 238; E. Łubieniewska, *op.cit.*, s. 11–12. Według P. Hertza *Godzina myśli* zapowiada nowy gatunek poezji refleksyjnej, alternatywny wobec dominującego nurtu poezji, i stanowi odchylenie od obowiązujących norm intelektualnych i formalnych, przełamanie „mody byronowskiej”, *op.cit.*, s. 239. Z innej perspektywy o stosunku Słowackiego do Byrona pisze S. Treugutt, dowodzący, że poecie bliższy był wówczas Lamartine; zob. „*Godzina myśli*”, s. 107–108. Wskazywano także na bliskość poematu z tekstami Jean Paula, Lamartine’a, Wordswortha, Balzaca, głównie ze względu na konstrukcję fabuły i problematykę.

⁹ Zob. np.: J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Kraków 1999, t. 1 s. 219; J. Fabre, „*Godzina myśli*” czyli dwa oblicza romantyzmu, w: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury polskiej*, red. K. Kasprzyk, Warszawa 1995, s. 214–215; J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*, Poznań 1991, s. 127.

¹⁰ Na podobieństwo bohaterów Byrona – jak Faust buntowników odrzucających optymistyczny światopogląd, przekonanych, że nigdy nie poczują się szczęśliwi – do bohaterów Goetheańskich wskazywano od początku, by wspomnieć tylko *Esej o dramacie fantastycznym* George Sand.

*cha lub się boi,/ Temu za piekło jedna chwila stoi*¹¹. Chwila staje się wiecznością dzięki intensyfikacji przeżyć doznawanych nie w sposób bezpośredni, ale odnowionych we wspomnieniu. Staje się także piekłem świadomości gaura, świadomości nieodwracalności dramatycznych wydarzeń, doświadczania ich czasu jako przeszłego. Nie ma mowy o refleksji tworzącej dystans, łagodzącej minione bolesne doświadczenia, ich ponowna aktualizacja nie jest jednak prostym powtórzeniem, bo istotą tej aktualizacji stanowi przekonanie o nieodwracalności czasu. Przeszłość niejako zagarnia teraźniejszość, a doznane niegdyś – przywołane w cytowanym fragmencie – miłość, nienawiść i strach są uczuciami określającymi bohatera tu i teraz, choć minęły już przyczyny tych uczuć. Ten rodzaj zatrzymania czasu nie jest ocaleniem, współtworzy tragizm postaci, jest składową ich – by posłużyć się sformułowaniem Marii Janion – „uwięzienia w egzystencji”¹². Takie uwięzienie jest w ujęciu badaczki doświadczeniem Słowackiego i pojawia się także – do czego jeszcze wrócę – w *Godzinie myśli*, podobnie jak utwory Byrona w centrum stawiającej życie wewnętrzne bohatera.

Rozciągnięcie teraźniejszości w wieczność jest w gruncie rzeczy jej zanegowaniem. Taka konkluzja zostaje wypowiedziana przez Byrnowskiego Manfreda:

*Jesteśmy lalki czasu i słabości.
Dnie cieką na nas i ściekają. Żyjęm
W przesycie życia i obawie śmierci,
Wśród masy godzin srogiej niepewności,
Brzemienie życia na zbolącym sercu,
Co się raz smuci, raz zajęczy głośno,
Z bólu rozkoszy, nim omdli lub skona.
W tej masce godzin przyszłych i minionych,
Bo teraźniejsze w życiu nie istnieją,
Jak mało takich, nawet mniej niż mało –
W których by dusza nie pragnęła śmierci [...]*¹³

¹¹ G.G. Byron, *Giaur*, przeł. A. Mickiewicz, w: *Wybór dzieł*, Warszawa 1986, red. J. Żuławski, t. I, s. 160, w. 264–265.

¹² Zob. M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Warszawa 1984 (cz. III, rozdz. 2, s. 287 i n.). Zob. też M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, zwł. rozdz. *Romantyczne tematy egzystencji*.

¹³ G.G. Byron, *Manfred*, przeł. J. Paszkowski, w: *Wybór dzieł*, akt 2, scena 2, s. 32–33 [podkr. – M.S.].

Owa negacja teraźniejszości wynikająca z emocjonalnego doznawania czasu ma w przypadku Byrona wymiar pesymistyczny i łączy się z toposem *teatrum mundi*. Uruchomienie tego toposu zawiesza czas, bowiem wszystko – nie tylko to, co przeżywane aktualnie – okazuje się maską: ta zasada dotyczy również przeszłości i przyszłości. Uświadczenie sobie przez Manfreda iluzoryczności życia i czasu jest powodem jego poczucia wyższości wobec ludzi, nie zaś poczucia solidarności z nimi, w żaden sposób nie niweluje też jego cierpienia, które – jak w przypadku bohaterów powieści poetyckich – związane jest z niekończącym się rozpamiętywaniem przeszłości i próbami jej przywrócenia za pomocą magii. Przywoływanie Astarte do życia jest wszak także pewną operacją na czasie. W zamknięciu na świat zewnętrzny, na innych ludzi, na których bohater mści się za swój los, oraz w postrzeganiu swego bólu jako gwaranta wyjątkowości widać także podobieństwa do *Godziny myśli*.

Zacytowany tu monolog bohatera dramatu, mający charakter prawdy uniwersalnej – dotyczącej całej ludzkości, każdego, wydaje się pewnym krokiem ku przekroczeniu subiektywności, zdystansowaniu się wobec własnych cierpień i ku wyzwoleniu. Jednak do pełnej transgresji nie dochodzi, Manfred nie uwolni się od samego siebie, dumnie odrzuci wszelkie możliwości łagodzącego ból poddania się wyższej sile, do śmierci żywić się będzie własnym cierpieniem i namietnością świadczącymi o jego jednostkowości, niepowtarzalności, tkwić w egzystencjalnej pułapce, jaką jest – paradoksalnie – indywidualna wolność.

Byronowska koncepcja subiektywizacji czasu – w każdym razie zawarta w większości jego powieści poetyckich i dramatów, bo nieco inaczej rzecz wygląda choćby w *Wędrówkach Childe Harolda*, do których tu się nie odnoszę – nie pozwala na wyjście poza „ja”, a więc także na sublimację, przetworzenie przeżyć i nadanie im artystycznej formy, co wiąże się z odmową dystansu wobec siebie. Ta odmowa jest jednym z elementów polemiki z zaprezentowaną przez Williama Wordswortha we wstępie do *Ballad lirycznych*, ale także w tekstach poetyckich – jak *Preludium* – koncepcją poezji. Owa koncepcja, znakomicie opisana przez Meyera H. Abramsa¹⁴, zasadza się na stopniowości procesu twór-

¹⁴ Zob. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytyczno-literacka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, zwł. s. 115–129.

czego, w którym kluczową rolę odgrywa czas. Etap spontanicznego wybuchu uczuć stanowi tu tylko punkt wyjścia; by powstało dzieło, niezbędne jest intelektualne przepracowanie tego przeżycia, jego ponowienie, ale już pełne dystansu, pozwalające spojrzeć na siebie jako obcego. Można powiedzieć, że samo zamknięcie doświadczenia w prze-myśleniu i przywrócenie go w poezji ma charakter zawrócenia czasu, ocalenia minionej chwili. Byronowska ekstremalna intensyfikacja uczuć wchodzi w sprzeczność z refleksyjną poezją Wordswortha i nie ma w niej miejsca na ocalający dystans. Jednak i Wordsworth, i Byron są pisarzami stawiającymi w centrum „ja”. Poezja autora *Ody o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa* jest również poezją subiektywną, tyle tylko, że przepracowaną intelektualnie.

Jak wiadomo, z odmiennego stanowiska z modelem poezji zaproponowanym przez twórców *Ballad lirycznych* polemizował John Keats, nazywający swych poprzedników „wzniosłymi egoistami” i przeciwstawiający im swoją koncepcję *negative capability*, koncepcję wyzucia się przez pisarza z własnej tożsamości, wykroczenia poza subiektywizm w akcie twórczym. Można rozważyć również ową Keatsowską „zdolność do zanegowania samego siebie”¹⁵ w związku z utworem Słowackiego, choć kwestia bezosobowości jakiegokolwiek dzieła tego romantyka – tak jasna u autora *Ody do urny greckiej* – budzić może uzasadniony opór. Jak sądzę, romantyzm angielski wydaje się dobrym punktem odniesienia dla lektury *Godziny myśli*, ponieważ dostarcza pewnego języka, w którym można spróbować ująć uwikłania temporalne tego utworu, choć żadna z tych koncepcji nie jest całkowicie zbieżna z koncepcją Słowackiego.

Mimo zasadniczego podobieństwa w kreacji bohatera zamkniętego w subiektywnym oglądzie świata powieść poetycka Słowackiego różni się

¹⁵ Z. Kubiak tłumaczy to pojęcie jako „wytrwałość w negacji”; zob. *Szkoła stylu. Eseje o tradycji poezji europejskiej*, Warszawa 1972, s. 157. S. Barańczak natomiast właśnie jako antyromantyczną zdolność do zanegowania samego siebie oraz zdolność do doświadczania rzeczywistości bez narzucania jej cech osobowości artysty, Wstęp: „Gdybym mógł tak nieprzerwanie”, w: J. Keats, 33 wiersze, wybór, przekład, wstęp i opracowanie S. Barańczak, Kraków 1997, s. 12. Warto zaznaczyć, że Barańczak odczytuje poezję Keatsa w kontekście czasowym, ma ona stanowić przedłużenie momentu doskonałego piękna w wieczność; zob. *ibidem*, s. 11. Zob. także John E. Jackson, *Souvent dans l'être obscure. Rêves, capacité negative et romantisme europeen*, Paris 2001, rozdz. I.

od dzieł Byrona¹⁶. Jej odmienność wynika głównie z charakteru auto-referencjalnego – i nie mam tu na myśli skądinąd interesującego problemu stopnia autobiografizmu tego dzieła czy sylleptyczności jego podmiotu. Jest to bowiem utwór – owszem – zawierający pewne ślady autorskie, mówiący o dzieciństwie, o szczególnej wrażliwości, o przyjaźni i miłości, ale przede wszystkim – o poezji¹⁷. Słowacki idzie niejako o jeden krok dalej niż Byron, podejmując problem zatrzymanego czasu w kontekście własnej teorii wyobraźni twórczej. Pokazuje, w jaki sposób intensyfikacja przeżyć może zostać kreacyjnie wyzyskana. Takie ujęcie nie niweluje przy tym wcale konstytutywnego także dla bohaterów Byrona cierpienia, alienacji, nienawiści do świata i inklinacji auto-destrukcyjnych.

Otwierając *Godzinę myśli* zderzenie *posepnego hymnu tego świata* z harmonią Boskich sfer koresponduje z dwoma wymiarami czasu. Pierwszy z nich to porządek ziemski, linearny i niedoskonały – to porządek chwili. Jak w przypadku *Manfreda* czas ziemski wyznaczają cierpienia i fałszywe radości, bolesne doświadczenia związane także z przemijaniem. Drugi porządek to porządek niebiański, boski, idealny, wyjęty spod praw ziemskich, *in illo tempore* – porządek trwania. Te dwa nieprzystające do siebie wymiary nakładają się na siebie, nie chodzi tu jednak o tak istotną dla romantyków, także dla Słowackiego – szczególnie w późnej twórczości – hierofanię, momentalną ingerencję czasu *scarum* w czas *profanum* zawieszającą zwykły, codzienny bieg rzeczy. *Ziemia ta przeklęta* wydaje się opuszczona przez Boga – dalekiego, starotestamentalnego Jehowę, a ów ziemski hymn, na który składają się *głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczery*, hymn pełen dysonansów *Wpada między grające przed Jehową sfery, / Jak dźwięk niesfornej struny*¹⁸. Mimo że tworzą go pojedyncze i niepowtarzalne głosy, jest wieczny i stały (*Zbłąkanemi głosami wiecznie wniebowstępnymi*; s. 79, w. 3); rozbija harmonię, ale także wpisuje się w powszechną zasadę istnienia. Juliusz Kleiner dopatrywał się tu pewnego podobieństwa do głosu Mefi-

¹⁶ Raz jeszcze warto podkreślić, że mowa tu tylko o części twórczości Byrona. Problem dystansu do świata przedstawionego pojawi się w *Wędrownkach Childe Harolda* i *Don Juanie*, który potem stanie się wzorcem dla poematów dygresyjnych Słowackiego.

¹⁷ Tak też piszą o nim M. Janion i M. Żmigrodzka; zob. *op.cit.*, s. 113–116.

¹⁸ J. Słowacki, *Godzina myśli*, w: *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. II, oprac. J. Ujejski, Wrocław 1952, s. 79, w. 4–5. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Dalej podaję w nawiasie numer strony i wersów.

stofelesa rozbijającego chóry anielskie w Prologu *Fausta*¹⁹. Tym samym, choć w innej postaci, powraca w tych rozważaniach Goetheański problem czasu. W przypadku skomponowanego kontradiktoryjnie hymnu niebiańsko-ziemskiego można mówić o współlistnieniu harmonii i dyssonansu, trwania i przemijania.

Jedyna możliwa ucieczka od kakofonii to – jak się zdaje – ucieczka w głąb siebie, bo *Szczęśliwy, kto się w ciemnych marzeń zamknął ciszę, / Kto ma sny i o chwilach prześnionych pamięta* (s. 79, w. 7–8). Stefan Treugutt uznaje ten fragment za diagnozę programową utworu, a całą *Godzinę myśli* interpretuje jako wyraz niezgody na świat i poszukiwanie ratunku w psychicznym partykularyzmie, w wycofaniu się w siebie, w noc snów²⁰. Taki model zgodny byłby z paradygmatem, opisanym przez Pouleta ukazującego romantyzm jako moment, w którym pojawia się świadomość nieidentyczności „ja” stanowiącego centrum i „nie-ja” będącego okręgiem, świadomość alienacji. *Romantyk to ktoś, kto objawia się sobie jako centrum*²¹ – stwierdza badacz – i z pewnością ten rodzaj postrzegania własnego „ja” dotyczy również *Godziny myśli*. Bohater jest przedstawiany w swej odmienności wobec świata, ale także sam siebie w taki sposób postrzega. Gdyby istotnie chodziło tylko o ustanowienie centrum w „ja” i zdystansowanie się wobec innych, można by sądzić, że mamy tu do czynienia z Byronowskim modelem narcyzmu, odcięcia się od ogólnoludzkich cierpień, izolacji, koncentracji na własnych doświadczeniach. Zamknięcie się w sobie stanowiłoby w tym przypadku rodzaj błędnego koła: na *hymn posępny* składają się wszak jęki cierpiących jednostek – z których każda istnieje w oderwaniu od pozostałych. Tak jednak nie jest – choć można niewątpliwie mówić o narcyzmie obu bohaterów powieści – bowiem dopiero wyższa świadomość pozwala na postrzeganie tych dźwięków jako wprawdzie kakofonicznego, ale jednego głosu i ta świadomość jest wpisana w tekst

¹⁹ Zob. J. Kleiner, *op.cit.*, s. 228, przyp. 16. Można tu mówić o przywoływanej przez P. de Mana Goetheańskiej – porównywanej do koncepcji Wordswortha – *Dauer im Wechsel*, trwałości w ramach zmian, rozpadzie powierzchniowych aspektów natury bez naruszania jej istoty; zob. *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 202.

²⁰ S. Treugutt pisze o Bogu dalekim, w zasadzie bezosobowym, niechrześcijańskim, a nawet o braku jakiegokolwiek transcendencji w *Godzinie myśli*; zob. *Sny...*, s. 32–33, 56. Pisze także: *Transcendentalny idealizm zastąpiła psychologia*. *Ibidem*, s. 56.

²¹ G. Poulet, *Romantyzm*, s. 433, zob. też s. 431 i n.

Godziny myśli jako świadomość podmiotu – narratora²². Rzeczywista ucieczka polega na zyskaniu tej niejako zewnętrznej ponadjednostkowej perspektywy, podjęciu próby wyzwolenia się ze stanu uwięzienia, właśnie dzięki myśli połączonej tu z wysiłkiem woli – woli twórczej.

W pewnym sensie zawarta w *Godzinie myśli* koncepcja poezji zbliża się do projektu Wordswortha, w którym pojawia się kategoria *overflow* – przepływu namietności przez pryzmat refleksji, co tonuje ich siłę, nadając poezji nostalgiczny charakter. Także i u Słowackiego możemy mówić o panowaniu podmiotu twórczego-narratora nad swymi uczuciami, czasie potrzebnym do przepracowania spontanicznego wylewu emocji. Czas zatacza koło – poeta powraca i odtwarza to, co autentyczne, ale niejako zamortyzowane przez refleksję, a co ma stać się materią jego twórczości.

A jednak jest wyraźna różnica między Słowackim a Wordsworthem, choć w obu przypadkach odsunięcie od siebie przeżycia i przetworzenie go w obraz poetycki ma charakter metodyczny. Nie sposób bowiem nie zauważyć w ujęciu Słowackiego tragicznego wymiaru tak pojętej twórczości, który to wymiar w dziele Wordswortha jest nieobecny. Maria Cieśla-Korytowska, porównując *Godzinę myśli* z *Preludium*, przeciwstawia ufną wiarę angielskiego romantyka w możliwość rozwoju poety pesymistycznemu zanegowaniu takiego rozwoju u Słowackiego²³. W polskim utworze nie ma miejsca na Wordsworthowski optymizm. Można wprawdzie mówić o ocaleniu – ocaleniu przeszłości

²² Tę wyższą świadomość mają obaj bohaterowie utworu, widzący drabinę bytów, drugą stronę rzeczywistości, której inni nie dostrzegają. Ma ją także – przede wszystkim – podmiot mówiący, narrator i twórca powieści. Przekonująca wydaje się interpretacja E. Łubieniewskiej, która pisze w odniesieniu do *Godziny myśli* o uwewnętrznieniu wszechświata, nadaniu temu, co subiektywne, wymiaru kosmicznego, a w przedstawionej przez Słowackiego koncepcji Boga widzi konsekwencję skłonności do depersonalizacji obu bohaterów utworu; zob. *op.cit.*, s. 33–34. Badaczka zwraca też uwagę na sposób istnienia krajobrazu, który jest momentalny i wieczny jednocześnie; zob. *ibidem*, s. 13–15.

²³ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Słowacki i Wordsworth o dojrzewaniu*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Zioliński, Kraków 2000. Również Z. Kubiak pisze o różnicy między rodzajem autobiografizmu *Preludium* a *po-zornie materialnym* poematem-mitem, za jaki uznaje *Godzinę myśli* bliską Shelleyowskiemu *Alastorowi*; zob. *op.cit.*, s. 129, 147, 149. Z kolei J. Borowczyk zestawia Słowackiego i Wordswortha z perspektywy wpisanych w romantyczne poematy zmagających o ustanowienie nowoczesnego podmiotu, analizując *Preludium* i *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*; zob. *Poemat romantyczny w perspektywie nowoczesności*, w: *Jak czytano i jak czytać polski romantyzm*, red. M. Kuziak i S. Rzepczyński (w druku – na prawach maszynopisu).

i ocaleniu siebie przez młodszego bohatera, ale ocaleniu kosztownym, w gruncie rzeczy polegającym na wyobcowaniu, wyrzuceniu się z własnego „ja” i prowadzącym do upadku. Zaniegowanie terażniejszości staje się zatem autonegacją podmiotu.

Słowacki posuwa się dalej w stosunku do opisanego przez Pouleta modelu, bowiem obok wyobcowania wobec rzeczywistości zewnętrznej pojawia się wyobcowanie wobec samego siebie, co uzyskuje poeta za pomocą zwierciadlanych zwielokrotnień²⁴. Dystans podmiotu-kreatora w polskiej powieści poetyckiej ujawnia się w typie narracji auktorialnej jako typie dominującym, niejawności stosunku podmiotu do losów bohaterów i w formach bezosobowych (*trzeba*). Można rozważyć, czy tak wyraźnie zaznaczony dystans podmiotu do przedmiotu dzieła nie zbliża Słowackiego do Keatsowskiej koncepcji *negative capability*, zaniegowania własnej tożsamości przez poetę. Jednak o ile Keats w ogóle wyklucza subiektywizm i, co za tym idzie, ekspresywną teorię twórczości, w przypadku *Godziny myśli* trudno mówić bez zastrzeżeń o bezosobowości przedstawienia przede wszystkim ze względu na niejasny status narratora-podmiotu tej opowieści i jego relacji z młodszym dzieckiem²⁵. Zasugerowana, ale wcale nie oczywista tożsamość z tym

²⁴ G. Poulet zajmując się Mainem de Biran, pisze o częściowym oderwaniu duszy od samej siebie – od jej części pozostającej pod wpływem przedmiotów, które prowadzić może ku doświadczeniu bliskiemu mistykom – odnalezienia ukrytego Boga w sobie; zob. *Romantyzm*, s. 435. W tym kierunku Słowacki istotnie poszedł, ale znacznie później. Może także ze względu na ten aspekt, nie tylko na wątki metempsychiczne i inspiracje swedenborgiańskie, *Godzina myśli* jest pewnym etapem na drodze ku temu, co badacze nazywają filozofią genezyjską. O związku utworu z późną twórczością w aspekcie temporalnym pisał S. Treugutt: *Ten sam* [co w pismach późnych – M.S.] w zasadzie *stosunek do kategorii czasu ludzkiego* (czasu moralnego, chciałoby się rzec): *ulotna nieważność czasu terażniejszego w porównaniu do wagi pamięci o przeszłym jako rewelacji przyszłego*. *Sny...*, s. 58. Z kolei L. Libera dowodzi, iż *Godzinę myśli* i *Kordiana* łączy z pismami filozoficznymi wspólne *principium mistycznej metodologii naturalisty*; zob. *O dziecięcym filozofie Słowackiego*, „Rocznik Towarzystwa im. A. Mickiewicza” 1979/1980, s. 112.

²⁵ Problem ten poruszają: S. Treugutt za oś kompozycji utworu uznający *abstrakcyjne idealne przeżycie poetyckie* (zob. „*Godzina myśli*”, s. 107) oraz E. Łubieniewska, która używa określeń *manewrowanie pozorną bezosobowością*, *operowanie napięciem lirycznym przez hamowanie emocji*. Oboje badacze podkreślają niejednoznaczny stosunek narratora do młodszego dziecka (zob. S. Treugutt, „*Godzina myśli*”, s. 106; E. Łubieniewska, *op.cit.*, s. 11, 19). O konieczności zdobycia dystansu do dzieła jako warunku sztuki u Słowackiego i Schopenhauera wspomina Cz. Miłosz, skądinąd w swej popularyzatorskiej lekturze utożsamiający bohatera ze Słowackim i stwierdzający, że mimo trzecioosobowej formy, autor i tak siebie samego obiera za przedmiot, co miałyby świadczyć o zerwaniu

bohaterem może stanowić dowód translacji, odsunięcia od siebie własnego „ja”. Mówiąc językiem Pouleta: centrum staje się jednym z punktów okręgu, „ja” staje się „nie-ja” i dopiero jako takiego – trzecioosobowego bohatera ogląda siebie. Historia młodszego bohatera *Godziny myśli* to historia przewycięzania chwilowości istnienia, historia, której kolejnym etapem jest odtwarzanie tej historii pod *okiem pamięci* (w tym sensie ma ona charakter autoreferencjalny):

*Trzeba życie rozłamać w dwie wielkie półowy,
Jedną godziną myśli – trzeba w przeszłość wrócić;
I przeszłość jako obraz ściemniały i płowy,
Pełny pobladłych twarzy, ku słońcu odwrócić...
I ścigać okiem światła obrazu i cienie,
Jak lśniące rozprysniętych mozaiek kamienie.
Tam – pod okiem pamięci – pomiędzy gór szczytem,
Piękne, rodzinne miasto wieżami wytryska
Z doliny wąskim nieba nakrytą błękitem.* (s. 79, w. 9–17)

Rozłamanie życia w *dwie wielkie półowy* jest gestem sprawczym podmiotu powieści – przypominanie, cofanie się w przeszłość to jednocześnie odtwarzanie tej przeszłości – przywracanie jej w obrazach i słowach. Ów gest polega na wyobcowaniu – spojrzeniu na własne doświadczenia jako coś obcego, jako materiał, z którego powstaje dzieło. Takie spojrzenie możliwe jest dzięki świadomemu wyzyskaniu rozsunienia czasowego²⁶. Mamy tu do czynienia ze scalaniem tego, co rozbite i rozproszone *Jak lśniące rozprysniętych mozaiek kamienie*. Gwarantem koherencji wyłaniającego się obrazu jest *oko pamięci*. Wydaje się oczywiste, że to konkretna pamięć konkretnej osoby (w całej narracji dwukrotnie pojawia się forma pierwszoosobowa: *widziałem i pa-*

z zasadami klasycyzmu; zob. *Starajmy się zrozumieć*, w: J. Słowacki, *Godzina myśli. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1996, s. 12–14.

²⁶ Można rozpatrywać problem tak przedstawionej przez Słowackiego kreacji w związku z ujęciem P. de Mana, który uznaje, że głównym problemem romantyzmu nie jest dialektyka podmiot–przedmiot, która stanowi tylko stadium przejściowe. Właściwa dialektyka romantyczna mieści się w relacjach czasowych, zachodzących w systemie znaków alegorycznych, dla których kategorią konstytutywną jest właśnie czas. Istotą tak pojętej alegorii stanowi konflikt koncepcji „ja” postrzeganego w swej zależności od czasu ze strategią defensywną – ukrywaniem się przed tą negatywną samowiedzą (maską okazuje się symbol rozumiany jako automistyfikacja). Alegoria ustanawia swój język w pustce czasowej różnicy i udaremnia iluzoryczne utożsamienie „ja” z „nie-ja”; zob. *op.cit.*, s. 211–215.

miętam), a jednocześnie nabiera ona charakteru uniwersalnego – owo oko pamięci w tworzonym, czy raczej odtwarzanym tu świecie jest jak oko wszechwiedzącego demiurga, którego perspektywa przekracza świadomość bohaterów.

Użycie trybu rozkazującego (*Niech...*) i użycie czasu teraźniejszego w odniesieniu do obrazów przedstawianych jako obrazy minione, wydobywane z pamięci, sprawia, że akt poetycki staje się naśladowaniem aktu Boskiego. *Piękne rodzinne miasto wieżami wytryska* – obraz z przeszłości unaocznia się, aktualizuje, staje się teraźniejszością zarówno dla narratora, jak i w każdorazowej konkretyzacji tekstu²⁷. Pamięć jest tu odpowiednikiem wyobraźni – mocy kreacyjnej²⁸. Pejzaż jawi się nagle, ale nie jako twór nowo powstały, a z całą swoją przeszłością, iteratywnością – powtarzalnością pór roku, zmiennością dnia i nocy. Tym samym to, co zmienne i ruchome, zostaje utrwalone. Czas linearny jest w *Godzinie myśli* ważny, ale w sensie negatywnym – ze względu na to, że jest przez bohaterów przekraczany (jak choćby przez szukanie w zimie zapachu wiosny), że trwają niejako poza nim. Dzieci rozpoczynają życie ze świadomością jego końca, znajomości czy raczej przeczucie przyszłych doświadczeń determinuje ich teraźniejszość i nie pozwala na przeżywanie egzystencji w sposób naturalny, linearny, bo dla tych, którzy mieli *sen życia* nic nie może być nowe²⁹.

²⁷ Wydaje się, że przedstawienie miasta w taki sposób, że jego geograficzna identyfikacja nie przysparza żadnych trudności, a jednocześnie w sposób daleko wykraczający poza ramy poezji deskryptywnej, można uznać za „alegoryzację miejsca geograficznego”. P. de Man posługuje się tym określeniem w odniesieniu do opisów Wordswortha, wskazując, iż będące ich przedmiotem miejsca to miejsca konkretne, ale związane z nimi treści wykraczają poza ich geograficznie określony horyzont. Ten zabieg łączy de Man ze złudną wyższością podmiotu nad przedmiotem, podmiotu niestałego i ulegającego pokusie „pożyczenia” stałości od świata zewnętrznego; zob. *ibidem*, s. 213–214.

²⁸ O koncepcji pamięci jako kreacji zob. J.E. Jackson, *Mémoire et création poétique*, Paris 1999. K. Cysewski, który słusznie twierdzi, iż *Godzinę myśli* można potraktować jako „biblię romantycznej wyobraźni”, podkreśla, że w utworze wyobraźnia jest motywowana pamięcią, czy wręcz jawi się jako pamięć; zob. „*Godzina myśli*” – między realnością a wyobraźnią (szkic), w: Juliusz Słowacki. *Wyobraźnia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002, s. 54–55. Badacz pisze o dwu rodzajach pamięci w *Godzinie myśli* – pozaczasowej pamięci *genesis* odsyłającej do wymiaru metafizycznego oraz czasowej pamięci marzenia związanej z uwikłaniem w naoczną rzeczywistość. Wskazuje też na ambiwalentny stosunek do wyobraźni, która jest ucieczką, ale ucieczką zabójczą; zob. *ibidem*, s. 56.

²⁹ Warto zaznaczyć, że ta koncepcja wiąże się z przywołaną dalej teorią Swedenborga czytanego przez dzieci poddaną tu pesymistycznej interpretacji i związaną z zamknięciem – uwięzieniem w metempsychicznym kole czasu.

W obrazie odtwarzającym przeszłość pod *okiem pamięci* główną rolę odgrywa dziecko marzące o przyszłości. Tym samym przyszłość owego dziecka zostaje zrównana czasem narracji. Narrator marzy o przeszłości chłopca marzącego o przyszłości. Należy pamiętać, że powieść zostaje zamknięta (a raczej otwarta, skoro *powieść nie skończona*) obrazem dziecka z *odwróconym na przeszłość obliczem* – obrazem odsyłającym do podmiotu na początku utworu zwracającego się ku przeszłości. Okrąg czasu zamyka się, jak połykający własny ogon wąż oznaczający nieskończoność. Dziecko i podmiot powieści stają się dla siebie wzajem lustrzanymi odbiciami, konstrukcjami sobowtórowymi. Narrator nie utożsamiając się z bohaterem swojej historii w sposób jawny, jednocześnie stawia go w identycznej jak własna – opisana na wstępie – sytuacji:

Niech blade uczuć dziecko o przyszłości marzy [...]

*To potem wiele dawnych marzeń stanie przed nim,
I ujrzy je zmysłami, pozna zbladłe mary.* (s. 79, w. 32–36)

Nie tylko demonstrowuje swą wszechwiedzę – znajomość dalszych losów bohatera, ale także projektuje jego przyszłość jako rozpamiętywanie przeszłości, dowodząc tym samym identyczności przyszłości dziecka z teraźniejszością narratora³⁰. *Zbladłe mary* chłopca są jak oglądany przez narratora *obraz ściemniały i płowy, / Pełny pobladłych twarzy*. Pojawia się tu wobec tego sugestia, że smutne, odarte ze złudzeń „dziś” chłopca jest „dziś” podmiotu opowieści. Właśnie ten sposób tworzenia, ponownego przeżywania i odtwarzania tego, co minione, jest najsilniejszym dowodem na tożsamość podmiotu i bohatera. Obaj stosują bowiem tę samą technikę oddzielania się od siebie samego, wykorzystując czasowy hiatus:

*Młodszy marzenia stroił czarnoksięską szatą,
A potem, silną wolą, rzucał je przed siebie,
I stawały – i widział przed sobą obrazy,*

³⁰ Sytuacja młodszego chłopca jako analogiczna do sytuacji narratora pojawia się także w proroctwie starszego:

*Po długich latach, gdy wiek sił ukróci,
Gdy będziesz myślą w złotój przeszłości się stawiał,
Wspomnij na przyjaciela, który cię zostawił,
Jak przeszłość zniknął, jak przeszłość nie wróci* (s. 85, w. 278–281).

*Od których się odłamał zimniejszym rozumem:
Więc przeczuł, że marzeniom da kiedyś wyrazy,
Że się zapozna myślą, z myślnym ludzi tłumem.* (s. 81, w. 109–114)

Przedstawiony tu jako magiczny gest rzucania przed siebie myśli jest gestem powielonym potem (właściwie – jeśli przyjąć ciąg narracji, a nie ciąg fabuły – przedtem) przez podmiot powieści: „odłamanie się zimniejszym rozumem” od myśli i obrazów oraz ich obserwacja stanowi odpowiednik „rozłamania życia w dwie półowy” z początku utworu. I narrator, i chłopiec zamykają myśli w obrazy, a następnie w słowa – są poetami spełnionymi. Ten sam gest wyrzucania z siebie obrazów i oglądania seansu wytworów własnej myśli – tym razem związanych już nie tylko z wyobraźnią (marzeniami), ale i z przeżyciami powraca pod koniec opowieści:

*On sam od siebie śmierci odsunął widziadło,
Dziwném wynalezieniem cierpiącego życia.
On przed sobą przyszłości postawił zwierciadło
I rzucił w nie obecne chwile – i z odbicia
Wnosił, jaki blask przyszłe wspomnienia nadadzą
Obecnym chwilom życia.* (s. 84, w. 230–235)

Owe twory wyobraźni poety są także w pewnym sensie nim samym – raczej mają badacze wskazujący na zabiegi autokreacyjne w *Godzinie myśli*³¹. Dziecko spogląda we własne odbicie, ale już zmodyfikowane

³¹ Rewizję odczytań *Godziny myśli* jako tekstu autobiograficznego podejmuje S. Treugutt, który, porównując utwór z zapisem pamiętnikowym Słowackiego opartym na tych samych wydarzeniach, wydobywa literackość obu tekstów. Mówi o *zabiegu autobiograficznym* nasyconym w poemacie liryczną bezpośredniością i podporządkowanym idei, kompozycji i stylistyce utworu (zob. „*Godzina myśli*”, s. 77 i n.). M. Cieśla-Korytowska właściwy bohaterowi utworu Słowackiego ogląd życia z perspektywy przyszłości nazywa autokreacją i wskazuje, że jest on ratunkiem przed samobójstwem; zob. *op.cit.*, s. 29, przypis 1. K. Ziemia traktuje *Godzinę myśli* jako korelat rzeczywistego doświadczenia Słowackiego, wspomina też o rozdwarzaniu świadomości podmiotu i manipulacji marzeniami poddanymi procedurom pisarskim; zob. *Wyobraźnia i biografia: Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 121. Z kolei M. Piwińska zwraca uwagę na swego rodzaju cynizm, „literackość” owego gestu ustawiania luster; zob. *op.cit.*, s. 223. Zaś E. Łubieniewska podkreśla stałą czujność intelektu tłumiącego spontaniczność odczuć emocjonalnych. Píše też o motywach zwierciadlanych związanych z zanurzeniem bohatera w czasie; zob. *op.cit.*, 15–16, s. 18. Wcześniej J. Kleiner pisał o wyobraźni twórczej jako ratunku dla młodszego chłopca polegającym na umiejętności rozdwojenia jaźni – stawania się artystycznym obserwatorem własnych przeżyć duchowych; zob. *op.cit.*, s. 227. Podob-

przez czas, minione, rzutuje w zwierciadło swe cierpienia, by nabrać do nich dystansu i patrzeć na siebie jak na innego³². Ponieważ chłopiec jest poetą, można tu mówić o pewnym rozdwojeniu „ja” twórcy – rozdwojeniu niezbędnym, by poezja mogła zaistnieć, zacząć byt autonomiczny, oddzielając się od swego kreatora i zarazem ocalić go od autodestrukcji, której nie może uniknąć starszy z chłopców. Mieczysław Jastrun wskazuje na związek takiego ujęcia istoty poezji przez Słowackiego z Rimbaudowskim *ja to ktoś inny*, które miało zrobić taką karierę w dziejach nowoczesnej podmiotowości³³. Patrzenie przez poetę w przyszłość jak w zapisaną już księgę przypomina w pewnym sensie epizod z Novalisowskiego *Henryka Osterdingena*, którego bohater z jednej strony rodzi się jako poeta – jest nim od początku, z drugiej – musi się dopiero nim stać, spełniając tym samym własne przeznaczenie. Księga, którą Henryk znajduje w jaskini, jest po części zapełniona jego własną historią, która już się kiedyś wydarzyła, a jednocześnie która ma się dopiero wydarzyć. W przypadku Słowackiego to chłopiec-poeta jest taką zapełnioną kartą: *dusza dziecięcia jako karta biała, / Czerniła się na wieki miłością daremną* (s. 84, w. 219–220). Czy można tu mówić o tworzeniu życia tak, jak się tworzy fikcję literacką? Niewątpliwie jest to pragnienie romantyczne, by przywołać tylko Nervalowskie *chętnie układam swe życie jak powieść*³⁴. Wydaje się jednak, że w przypadku bo-

nie H. Życzynski, który zresztą polemizuje z pesymistycznym odczytaniem Kleinera, dowodząc, że *Godzina myśli* zawiera program pozytywny oparty na trzech pragnieniach (wiara w przyszłość, panteizm, platonizm) oraz ocalającym posłannictwie poetyckim; zob. J. Słowackiego „*Godzina myśli*” (*Jej geneza i znaczenie w rozwoju twórczości*), „Pamiętnik Literacki” 1925/1926, R. 22/23, s. 243.

³² S. Treugutt, odnosząc się do tego fragmentu, pisze: *To rzeczywiście wyrafinowany i mocno skomplikowany sposób podnoszenia rangi chwili bieżącej: i taka chwila bieżąca może nabrać ważności, ale przemieniona w przyszłą „godzinę myśli”; wyobrażona teraz terażniejszość jako przyszłe wspomnienie przeszłości. Sny..., s. 62.*

³³ Zob. M. Jastrun, *Walka o słowo*, Warszawa 1973, s. 33–34, zob. także s. 28–29. Jastrun w ogóle chętnie odnosi *Godzinę myśli* do późniejszej poezji – głównie symbolistów i impresjonistów; zob. *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979, s. 15–20. Wątek Rimbaudowski podejmuje A. Kubale, ale rozwija go w innym kierunku. Według niej dzieci z *Godziny myśli* odczuwają, że jest w nich ktoś inny, głos poetycki, którym przemawia do nich zakryty świat, mają przeczucie własnego mediumizmu; zob. *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław 1984, s. 87–88.

³⁴ Cyt. za: J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, s. 71. A. Kubale pisze, że w przypadku młodszego bohatera mamy do czynienia z budowaniem życia na wzór fikcji literackiej; zob. *op.cit.*, s. 84.

hatera *Godziny myśli* chodzi o proces nieco odmienny – o prowadzące o jeden krok dalej w tej konstrukcji zwierciadeł przetwarzanie życia w poezję, przez spojrzenie na siebie jak na kogoś innego – na postać literacką³⁵.

Z pewnością w odniesieniu do obu bohaterów można mówić o narcyzmie, jednak różnie rozumianym. Starszy jest charakteryzowany przez określenia zamknięcia, uwięzienia w okręgu czy kuli: *Dusza, jak w kryształowym zamknięta przezroczu/ Patrzała na świat dzikiem obłąkaniem oczu,/ Niezupełności wrażeń łamana katuszą* (s. 81, w. 123–125). Jak pisze Poulet, dla Goethego okrąg lub kula są obrazami szczęścia. Dla Słowackiego – przeciwnie: motyw zamknięcia w kuli czy kręgu pojawiający się w jego twórczości od wczesnych po ostatnie utwory zawsze wiąże się z poczuciem uwięzienia w egzystencji, stanem nieznośnym, który trzeba przezwyciężyć. W przypadku chłopca z *Godziny myśli*, podobnie jak w przypadku Kordiana na Mont-Blanc, zamknięcie w kryształach oznacza niemożność wyjścia poza siebie i niewystarczalność rzeczywistości wobec oczekiwań³⁶. Powraca tu metafora „odłamania się” od jakiejś części siebie, charakterystyczna dla narratora i czarnoookiego dziecka – tym razem jednak zaprzeczona: starszy chłopiec *Nigdy od krain myśli nie odłamał życia;/ Sprzągnął razem i powiązał dwa niezgodne światy* (s. 81, w. 117–118; podkr. – M.S.). Nie umie on pogodzić dwóch wymiarów czasu: chwili i trwania – wymiary te są dla niego jak linie równoległe, które nigdy nie mogą się spotkać: *I godzinami myśli w nieruchomość white,/ Tonąc w otchłan marzenia, szły prostymi loty,/ Za okresy widzenia, za wzroku przedmioty* (s. 80, w. 72–74). Wyobraźnia jest także i dla niego rodzajem transgresji temporalnej, chłopiec myśląc, przekracza teraźniejszość, staje się

³⁵ Odwołując się do wypowiedzi epistolarnych Słowackiego na temat *Godziny myśli* uznanej przez poetę za pamiątkę dzieciństwa, przeszłości, można uznać, że relacja narrator-bohater stanowi odwzorowanie relacji autor–narrator (autor–bohater). Badacze zajmowali się wymiarem autobiograficznym utworu, pokazując jednocześnie skomplikowane operacje, jakim poddawane są fakty. Wydaje się, że utwór Słowackiego można by określić mianem autofikcji, zdefiniowanej przez Serge’a Doubrovsky’ego jako *fikcja o wydarzeniach i faktach ściśle rzeczywistych*. Zob. S. Doubrovsky, *Autobiografia, prawda, psychoanaliza*, przeł. A. Turczyn, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2; a także R. Lubas-Bartoszyńska, *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich*, Katowice 2003, s. 123–132.

³⁶ Zob. M. Janion, *op.cit.*, s. 287–288. Janion zwraca uwagę na analogię kryształu więzującego Kordiana i szeregu luster – nazwanego *borhesowskim labiryntem nieruchomości* – w których przegląda się młodsze dziecko.

nieobecny tu i teraz, tyle tylko, że nie ma dla niego przejścia między tymi dwoma światami – może być albo tam, albo tu bez możliwości przeniesienia z jednej sfery do drugiej. Cały jest poezją, a ona wypełnia i pochłania jego istnienie, nie mogąc znaleźć ujścia, niszczy go. W tym sensie będąc poetą niespełnionym, jest poetą bardziej niż jego przyjaciel – poeta spełniony. Powrót do rzeczywistości zewnętrznej jest dla niego szokiem, przeskokiem w zupełnie inny wymiar egzystencji. Nie potrafi oddzielić jak drugie dziecko swoich wyobrażeń od samego siebie, a bezcielesność i beczasowość (pozaczasowość) myśli staje się jego przekleństwem. Brakuje mu medium słowa, nad którym władzę ma młodszy chłopiec. Skarży się:

[...] *moje myśli gasną,
Słów nie cierpią – lecz nieraz w godzinie tajemnic
Tłumnemi słowy w piersiach jak szatany wrzasną,
I wołają, ażebym je wypuścił z ciemnic,
Abym je wywiódł na świat – słów otworzył drogę.
Niech mi świat da poezję – dać mu jej nie mogę.
W tłumie myśli mam przepaść wiecznie czczą myślami,
Przepaść ciemną, głęboką; napełnię ją życiem...* (s. 83, w. 184–191)

Można uznać, że starszy bohater bliższy jest modelowi Narcyza, młodszy – Orfeusza w takim znaczeniu, w jakim przedstawia te modele Maurice Blanchot³⁷. Narcyzm według filozofa uniemożliwia uzyskanie tożsamości, bo subiektywność wchłania wszystko – kieruje się ku samemu podmiotowi, więzi go. Takie uwięzienie dotyczy starszego chłopca. Spojrzenie narcystyczne naznacza piętnem obłądności to, co znajduje się w jego kręgu. Tak właśnie – jako dotknięte szaleństwem z *obłądnością w oczach* przedstawiane i tak postrzegane jest dziecko o nieobecnym spojrzeniu skierowanym ku wnętrzu, domagające się poezji od świata i zmierzające do samozagłady. Ekstremalizacja „wsobności”

³⁷ Różnicę między spojrzeniem Narcyza a spojrzeniem Orfeusza u Blanchota problematyzuje J. Momro: *Pod tym względem Narcyz jest odmienną figurą od innej – niezwykle istotnej dla zrozumienia dzieła Blanchota – figury Orfeusza. Pomimo tego, że fakt podmiotowej zatury przez spojrzenie jest w zarysach obydwu postaci podobny, to w przypadku Orfeusza mamy do czynienia z afirmacją pieśni, czyli głosu, który jest znakiem „daru pisania”. Tymczasem Narcyz jest niemy i pogrążony w skandalu cielesności i widzialności, skandalu rozumianym etymologicznie jako materialna przeszkoda, która utrudnia dostęp do oślepiającej zewnętrzności, pogrążając podmiot w pasji umierania. Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele, red. M. Cieśła-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008, s. 404, przyp. 12.*

tego bohatera wiąże się z problemem niewyraźności. Obrazy zamknięte w słowa należą do porządku czasu linearnego, temu porządkowi muszą być poddane, natomiast w porządku trwania obrazy istnieją symultanicznie, myśli chłopca są *tłumne*, podobnie jak uwięzione w nim, niewypowiedziane, a wołające w jego jaźni słowa.

Jeśliby odnieść charakterystykę zasady kreacyjnej każdego z bohaterów do koncepcji Samuela Taylora Coleridge'a, do którego odwołuje się również Poulet, można by uznać, że dla starszego tą zasadą jest fantazja – *fancy* łącząca w sposób dowolny i chaotyczny rzeczy odległe, dla młodszego – wyobraźnia – *imagination* posiadająca moc jednoczącą, chroniącą przed rozproszeniem³⁸. Młodsze dziecko *natchnieniem dało myśl skrzydlatą*, co oznacza umiejętność manipulacji czasem, przeniesienia obrazów z trwania w wymiar chwili i jednocześnie zamknięcie ich w słowa. I on także zatracą się w marzeniach, ale zostaje ocalony w pracy dzieła, poetyckiej mowy, potrafi – jak narrator i jak Blanchotowski Orfeusz wyrazić swoje rozbitcie. *Oko pamięci* z początku poematu rozłamujące życie na dwie części staje się odpowiednikiem spojrzenia Orfeusza – spojrzenia natchnionego i zakazanego zarazem, które pozwala na przekroczenie siebie³⁹. Wracając do Pouleta, można w tym miejscu – za Marią Janion i Marią Żmigrodzką – przywołać jego koncepcję „myśli nieokreślonej” przechodzącej w kreacyjną „określoność”⁴⁰.

³⁸ Ten aspekt koncepcji Coleridge'a podkreśla G. Poulet; zob. *Romantyzm*, s. 451–454. Należy podkreślić, że jest to jednak tylko jeden aspekt Coleridge'owskiej teorii. Ważniejszym elementem odróżniającym obie zasady jest dla angielskiego pisarza odtwórczość fantazji przeciwstawionej całkowicie oryginalnej wyobraźni. Tego rodzaju przeciwstawienia w opisie obu dzieci u Słowackiego nie ma.

³⁹ Według M. Blanchota dzieło Orfeusza polega na ujawnianiu punktu, do którego on sam nigdy nie dotrze, choć stale do niego zmierza – na nadawaniu mu formy. Warunkiem tego ruchu staje się obcość, nieobecność tego, co uobecnione – umarłej Eurydyki; zob. *Spojrzenie Orfeusza*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10, s. 36–37. W zupełnie innym wymiarze poszukuje orfizmu *Godziny myśli* Z. Przychodniak, który widzi tu nawiązania do starożytnej doktryny filozoficzno-religijnej i optymistycznego w gruncie rzeczy mitu poety opartego na zasadzie współistnienia człowieka z naturą; zob. *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana” – w kregu tyrteizmu Juliusza Słowackiego*, w: *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001, s. 45–46.

⁴⁰ M. Janion i M. Żmigrodzka, *op.cit.*, s. 115–116. Zob. G. Poulet, *Myśl nieokreślona*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2004. W związku z czasem Poulet pisze o nieokreśloności u Nerval'a (s. 202–205).

Godzina myśli jest negowaniem teraźniejszości i wpisywaniem jej w wymiar trwania na wielu poziomach: metatekstowym (wypowiedzi dotyczące kreacji poetyckiej), poetologicznym (sposób odtwarzania świata przedstawionego i usytuowania go w czasie), fabularnym (stosunek bohaterów do przemijania). Uświadomienie sobie upływu czasu, uchwycenie go myślą, nasłuchiwanie chwil, ma pozwolić na zapanowanie nad nim, jak w tym bliskim cytowanemu wyżej fragmentowi *Manfreda* zwierzeniu:

Słyszysz, mój luby, jak obecna chwila
Pada w przeszłość, rzucając dźwięk tęskny, uroczy,
Ona nigdy nie wróci, ona nas nachyla
Smutniejszymi twarzami w przeszłość upłynioną. (s. 83, w. 179–182)

W przypadku starszego chłopca władza nad czasem okazuje się niemożliwa ze względu na niemożność wyrażenia w słowie, podobnie jak niemożliwe jest uchwycenie obrazu Eurydyki. Takie zanegowanie teraźniejszości udaje się młodszemu patrzącemu na przyszłość, z którą *Obecna chwila czarnym łamała się cieniem* (s. 85, w. 297), a także podmiotowi opowieści chwytającemu umykającą „godzinę myśli” i utrwalającemu ją w swej opowieści. Dzieło bohatera i dzieło narratora, ożywiony obraz z przeszłości, staje się wyrazem pragnienia zapanowania nad nieobecnością czasu, zamiany, przeniesienia w inny wymiar temporalny⁴¹.

Można tu odnaleźć koncepcję poezji jako ciągłej walki z czasem, jaka wyłania się z interpretacji Jeana-Bertranda Barrère’a⁴², dla którego metaforą procesu twórczego również staje się spojrzenie wychodzącego z piekieł Orfeusza na Eurydykę, marę gotową, by się wcielić, uosabiającą ideał i poezję. To, co stanowi materię poezji – rodzaj wyobraźniowej materii pierwszej – przybiera konkretne kształty dzięki wysiłkowi woli poety, na chaos nakładającego porządek. Ideał jednak w momencie, w którym pragnie się go uchwycić, znika – stąd analogia do Eurydyki. Spojrzenie za siebie oznacza zyskanie twórczej świadomości; poezja wymaga z jednej strony spontaniczności, z drugiej – dystansu, racjonalizacji, odniesienia do obrazów poetyckich już

⁴¹ M. Blanchot pisze: *Niecierpliwość to błąd, od którego chce [Orfeusz – M.S.] się powstrzymać w nieobecności czasu, cierpliwość, to podstęp, który chciałby zapanować nad tą nieobecnością czasu, czyniąc z niej inny czas, inaczej odmierzany. Op.cit., s. 38.*

⁴² Zob. J.-B. Barrère, *Le regard d'Orphée ou l'échange poétique. Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire*, Paris 1977, rozdz. *Le regard d'Orphée ou de Fantômes et de Poésie*.

istniejących w kulturze, jest rodzajem palimpsestu. Tę konieczność dystansu i porządkowania wysiłkiem woli zawiera również *Godzina myśli* sprawiająca, że ożywają dawne mary z przeszłości, pozostając jednak umykającymi marami. To, co przedstawiane, od początku ma status tego, co utracone.

Jeśli Słowacki pisze *jedno z dzieci kona* (s. 86, w. 343), odnosić to należy do starszego chłopca popełniającego samobójstwo, ale też do swoistej, bardziej metaforycznej „śmierci” młodszego, o którym wcześniej napisano: *młody anioł zginął* (s. 86, w. 312). Użycie czasu teraźniejszego w pierwszym cytacie zaskakuje, skoro wcześniej wiadomo, że śmierć przyjaciela już miała miejsce, taki zabieg rozciąga to konanie w nieskończoność, nadaje mu aspekt wiecznie niedokonany⁴³. Z drugiej strony młodsze dziecko *Rzuciło się w świat ciemny* (s. 86, w. 345), jego czas się zamknął, dotarło do pewnej granicy – punktu na linii czasu – do „godziny myśli”, która dzieli życie na pół i od której zaczyna się nie przyszłość, ale cofanie się w przeszłość. Jego poetycka strategia ocala go od samobójstwa, ale jednocześnie wyjaławia, o czym wiemy od początku opowieści:

*Karmił się marzeniami jak chlebem powszednim,
Dziś chleb ten zgorzkniał, piotun został w głębi czary.
Do szkieletu rozebrał zeschłe myśli ciało,
Odwrócił oczy, serce już myśleć przestało.* (s. 80, w. 37–40)

Nie sposób nie zauważyć degradacji myśli, która najpierw *ulata z zapachem kwiatów*, a w końcu pozostaje naga, rozebrana z ciała. Można rozważać, czy jeżeli pamięć staje się rodzajem kreacji, a pamięć dzieci jest od początku gotowa, zapełniona, nie jest tak, że jej zasoby się wyczerpują⁴⁴. Być może brak definitywnego i jednoznacznego utożsamie-

⁴³ Zupełnie inny wymiar temu nieskończonemu zakończeniu nadaje lektura S. Burkota, rekonstruującego alternatywną, sensacyjną i trudną do udowodnienia biografię Spitznagla, który nie miał wcale zginąć, ale wyjechać na szpiegowską misję; zob. *Tajemnice Ludwika Spitznagla*, w: *Prace ofiarowane H. Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 125. Kwestia referencji do biografii Słowackiego i Spitznagla w tym miejscu mnie nie zajmuje.

⁴⁴ W interpretacji M. Cieśli-Korytowskiej duże znaczenie ma zapełniona pamięć chłopców wykluczająca rozwój; zob. *op.cit.*, s. 32. L. Libera pisze o fatalizmie przedwczesnej wiedzy o nicości i uśmiercającym działaniu czasu, jaką daje *sen życia*, czyniący z dziecka mędrca – twór skończony psychologicznie i filozoficznie, naznaczony świadomością utraty raju; zob. *op.cit.*, s. 113–115.

nia narratora z młodszym dzieckiem wynika właśnie z wyczerpania pamięci i wyobraźni tego ostatniego, na którą nie zgadza się twórca. Być może *Godzina myśli* jest rodzajem „małej śmierci” poety, który wyczerpuje swe siły twórcze do granic, używając metafory Słowackiego – „obiera szkielet myśli z ciała”, aż nic już nie pozostanie i wtedy powieść się kończy, by rozpocząć się na nowo. *Powieść nie skończona*. Pisać, to oddawać się ryzyku nieobecności czasu, przestrzeń literatury to Blanchotowska *espace littéraire*, gdzie króluje wieczne rozpoczynanie.

Obu chłopców dotyka w końcu choroba „bezcielesności myśli” – starszego wcześniej, młodszego w punkcie dojścia. Należy rozumieć ową degradację jako wyrzucie z marzeń, ale i z uczuć, oddzielenie od tego, co stanowi kwintesencję jednostkowego doświadczenia, a więc w tym sensie – wyrzucie się z własnego „ja”. Uczucia – także cierpienia bohatera – tracą autentyczność, skoro nie są przeżywane aktualnie, stają się pożywką wyobraźni, chłopca, który *Wszystkie czucia skarby/ Ognistą wyobraźnię rzucił na pożarcie/ Wyobrażenia złotymi rozkwitały farby/ I kładła się jak tęcza na ksiąg białej karcie [...]* (s. 85, w. 300–303). Jego poezja pozbawia go życia, niszczy go, bo odbiera mu wartości ludzkie. W tym geście także widać wyraźną analogię do postawy podmiotu powieści, który mówiąc o pamięci i obrazach, oddziela się od nich, nie uznaje ich za swoje, wyobcowuje się w stosunku do nich. Nie chodzi już o pamięć emocjonalną, a pamięć twórczą – przemieniającą wspomnienie w dzieło sztuki.

Należy zgodzić się, że obydwaj bohaterowie – sobowtórówi dla siebie, połączeni „smutną poezją duszy” – stanowią zwierciadła narratora⁴⁵. Młodszy chłopiec jest mu jednak bliższy właśnie ze względu na umiejętność przetworzenia swego odczuwania rzeczywistości w myśli i obrazy, od których – nazywając je – wyzwala się (choć niezupełnie). „Ja” z przeszłości czy z przyszłości staje się już innym, obcym „ja”. Dlatego, jak sądzę, Słowacki – wbrew wzorcom romantycznym wskazującym raczej na tożsamość doświadczeń literackich z autorskimi – mówi

⁴⁵ Jest zapewne wiele racji w tym, co pisze M. Piwińska o tworzeniu przez romantyków własnych biografii alternatywnych, potencjalnych – jedną z nich miałyby być biografie przyjaciela-samobójcy zrealizowana między innymi w *Godzinie myśli*; zob. *op.cit.*, s. 220–232. Piwińska mówi o „ja” lirycznym w dwóch osobach (s. 225–228). Podobnie S. Treugutt; zob. „*Godzina myśli*”, *op.cit.*, s. 106; Z. Kubiak, *op.cit.*, s. 132. Także A. Kubale wyraźnie wskazuje na sobowtórówość dzieci, przy czym starsze miałyby stanowić część wysublimowaną osobowości poety, która musi zginąć; zob. *op.cit.*, s. 82, 86.

tu o konieczności oddzielenia podmiotu od wytworów wyobraźni, dystansu wobec spontanicznej ekspresji⁴⁶. Dla Blanchota – podobnie jak wcześniej dla Keatsa, z którego teorią *negative capability* negatywna koncepcja filozofa ma wiele wspólnego – pisarz jest tym, kto ztraca swój indywidualizm, ztraca się w literaturze. Takim pisarzem jest młodszy bohater, ale przede wszystkim narrator powieści zapisujący własne doświadczenie wewnętrzne nicości, śmierci, pustki⁴⁷.

Kontekst romantycznych koncepcji poezji w ich aspekcie temporalnym pozwala, jak sądzę, odczytać dzieło Słowackiego jako oryginalny, ale nie pozbawiony związku z innymi tekstami epoki (i nie mam tu na myśli związków genetycznych) wariant myślenia o poezji, antycypującego przyszłe zmiany w literaturze. Utwór ten wpisuje się w romantyczne ujęcie czasu opisane przez Pouleta – odkrywa napięcie między chwilowością a trwaniem, które okazuje się tu istotą tworzenia poezji.

⁴⁶ Na temat ekspresywnego podmiotu romantycznego zob.: M.H. Abrams, *op.cit.*, s. 30 i n.; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalik, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, Warszawa 2001, rozdz. XXI. M. Janion i M. Żmigrodzka, odwołując się do *Godziny myśli*, piszą o swoistej linii demarkacyjnej dzielącej „ja biograficzne” od dominującego „ja artysty”; zob. *op.cit.*, s. 115.

⁴⁷ Jak pisze C. Rowiński, dla Blanchota literatura jest zapisem doświadczenia wewnętrznego nicości, śmierci, milczenia, niewyraźnego; zob. *Prolegomena do pism Maurice’a Blanchota*, „Literatura na Świecie” 1996, nr 10.

Słowacki i nowoczesność

Juliusz Słowacki wydaje się najbardziej – poza Cyprianem Kamilem Norwidem, który wszak należy do młodszego nieco pokolenia – nowoczesnym z polskich romantyków. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak jest, może prowadzić w dwóch kierunkach. Po pierwsze, to twórczość Słowackiego, chciałoby się powiedzieć, jest nowoczesna: różnorodna, świadomie łamiąca utarte, obowiązujące jeszcze w wieku XIX normy poetyki, wyprzedzająca czasy, w których powstała, posługująca się chwytami „odkrytymi” i wyzyskanymi przez pisarzy na szerszą skalę znacznie później. Same teksty Słowackiego są nowoczesne (szczególnie te, których poeta nie opublikował): rozproszone, fragmentaryczne, wielowariantowe, o zatartych granicach, nadpisywane, zmieniane, pozostające w ciągłym ruchu, uniemożliwiające jednoznaczną edycję i lekturę¹. Po drugie, choć to zapewne wynika z charakteru spuścizny po romantyku, jego utwory dają się analizować i interpretować za pomocą nowych metod badawczych czy mód lekturowych, do których, pisząc o nowoczesności Słowackiego, nie sposób się nie odwołać.

Ponadto, jeśli spojrzeć na to zagadnienie z perspektywy Jeana François Lyotarda czy Paula de Mana, „nowoczesność” to „teraźniejszość” rozumiana ahistorycznie. Według de Mana termin „nowoczesny” nie oznacza „współczesny”, „ostatni”:

¹ Taki charakter tekstów Słowackiego szczególnie uwypuklają najnowsze przedsięwzięcia edytorskie. Zob. J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu*, red. M. Troszyński, Warszawa 1996. Ponadto M. Troszyński poświęcił *Raptularzowi* (i nie tylko) jako formie sylwicznej swoją książkę-sylwę *Austeria „Pod Królem-Duchem”*. *Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2001.

Wskazuje on ogólnie na problematyczną możliwość istnienia wszelkiej literatury w czasie teraźniejszym, na możliwość jej rozważania lub czytania z takiego punktu widzenia, który ma z nią łączyć to samo doświadczenie teraźniejszości².

Oczywiście takie rozumienie możliwe jest także dzięki określone-
mu odbiorowi literatury. W praktyce oddzielenie różnych znaczeń
związanych z pojęciem nowoczesności jest trudne. Problem ten jest,
jak wiadomo, skomplikowany, dyskusja nad nim rozpoczęła się jeszcze
w wieku ubiegłym i ciągle pozostaje otwarta. Właściwie każdy, kto za-
biera głos w tej sprawie, konstruuje własną definicję czy własną formu-
łę nowoczesności. Stan taki usprawiedliwia, jak sądzę, moją próbę
przyjrzenia się twórczości Słowackiego z różnych perspektyw charak-
terystycznych dla rozmaitych – często odległych – rozumień nowocze-
sności. Uzasadnia też szerokie potraktowanie tego zagadnienia oraz
odwoływanie się do najbardziej, moim zdaniem, reprezentatywnych
jego charakterystyk.

Podczas panelu poświęconego stanowi współczesnej humanistyki
Maria Janion wskazywała na częste używanie (czy raczej nadużywa-
nie) w Polsce ostatniego piętnastolecia słów „transformacja” i „moder-
nizacja”, także w odniesieniu do kultury³. Miałoby ono stanowić świa-
dectwo kryzysu. Kończąc swą wypowiedź, badaczka podkreślała
konieczność wprowadzenia nowej narracji w mówieniu o literaturze.
Czy jednak taka nowa narracja nie jest również pewnego rodzaju mo-
dernizowaniem dyskursu literaturoznawczego? Modernizacja miałaby
więc dwa oblicza: jedno – upraszczające i sprowadzające na siłę do no-
wych pomysłów, drugie – twórcze i odnawiające. Nie przypadkiem, pi-
sząc o Słowackim, szczególną uwagę poświęcam właśnie Marii Janion,
ona to bowiem w dużym stopniu przyczyniła się swego czasu do odno-
wienia spojrzenia na polski romantyzm, stawiając tezę, że *paradygmat*

² P. de Man, *Liryka i nowoczesność*, przeł. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 146. De Man w tym tekście nie spełnia zresztą początkowych obietnic, nie wyjaśnia, na czym tego rodzaju nowoczesność miałaby polegać i koncentruje się na krytyce historycznego, ewolucyjnego pojmowania nowoczesności przez H.R. Jaussa, H. Friedricha, M.H. Abramsa.

³ Dyskusja panelowa *Polskie nauki humanistyczne i społeczne w nowym stuleciu, w nowej Europie*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 16 stycznia 2006. Tekst opubliko-
wany pt. *Jaka jest opowieść humanistyki*, w: M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna. Fan-
tazmaty literatury*, Kraków 2007.

romantyzmu to podstawowy paradygmat czasów nowożytnych⁴; ostatnio zaś ogłosiła zmierzch owego paradygmatu. Należy jednak dodać, że formowanie nowego, w którego centrum znaleźć się ma wolność jednostki i wynikające z niej napięcia tragiczno-ironiczne, będzie – według badaczki – wydobyte również z polskiego romantyzmu, lecz inaczej odczytanego⁵.

Propozycje zmierzające w kierunku takich właśnie „nowych odczytań” romantyzmu w kontekście nowoczesności mają zazwyczaj charakter filozoficzny i nie dotyczą literatury polskiej. Podmiotowości nowożytnej poświęcił swe dzieło Charles Taylor uznany za „romantycznego modernistę” przez Agatę Bielik-Robson, tak pisząc o jego koncepcji:

Koncepcja podmiotowości zachodniej wypracowana przez Taylora jest więc najpierw romantyczna, a dopiero potem heglowska; dlatego że przypisana zostaje jej rola kluczowa w procesie pogodzenia sprzeczności epoki nowożytnej, a także dlatego że łączy, do jakiego się odwołuje, bardziej przypomina muzyczno-poetycką harmonię kontrastów niż porządek logiczny, typowy dla „filozoficznego racjonalizmu”⁶.

Badaczka podkreśla przy tym, że Taylor nie jest klasycznym modernistą (jak Hegel, Marks i Habermas), ale i nie jest postmodernistą. By

⁴ M. Janion, *Romantyczna nowożytność*, w: *Prace wybrane*, t. I *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 6 (pierwodruk w: „Polityka” 1974, nr 4). Teza o romantycznych podstawach nowoczesności pojawia się w tym samym czasie między innymi także w eseju T. Burka, który pisze: *Ale największego wylotu w awangardowym sposobie ujmowania i rozumienia kultury w XIX wieku dokonała refleksja nad pojęciem nowoczesności: wszystko bowiem, co istotnie nowe w naszej epoce, odnajdywało swój rodowód, swoje inspiracje, swoje ukryte źródła w „staroświeckim” XIX wieku. Genialny wiek XIX*, w: *Dalej aktualne*, Warszawa 1973, s. 12.

⁵ Zob. M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996. Ostatnio próbę określenia stosunku współczesnego Polaka piszącego o romantyzmie z perspektywy ponowoczesnej w sensie Baumanowskim podjęła D. Siwicka, *O obcości duchów: romantycznego i ponowoczesnego*, „Teksty Drugie” 1996, nr 1. Tezę badaczki jest zerwanie przez ponowoczesność odczuwającą wobec romantyzmu barierę obcości owego charakterystycznego dla awangardy związku z wiekiem XIX, z jego prometejską energią, projektem postępu. Niemniej jednak Siwicka podkreśla, iż postmodernizm czerpie z myśli i sztuki romantycznej, ale w sposób swobodny, a więc jednocześnie tę tradycję negując. Według niej charakterystyka ponowoczesności jest niemożliwa bez romantyzmu, bowiem świadomość współczesnego Polaka jest świadomością poromantyczną. Pragnienie nowego odczytania romantyków towarzyszy również – jak we wstępie deklaruje A. Witkowska – książce *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka i M. Bieńczyk, Warszawa 1995.

⁶ A. Bielik-Robson, *Wstęp*, w: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalik, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, Warszawa 2001, s. XX.

scharakteryzować jego koncepcję, posługuje się ona dość zaskakującym stwierdzeniem. Uważa mianowicie, że postulowane przez filozofa wycofanie się w sferę indywidualnego ćwiczenia duchowego, wykorzystanie żywotności samego podmiotu w akcie łączenia tego, co rozum rozłączył, jest *odrobinę ponowoczesne – a może właśnie tylko romantyczne*⁷. Prace Bielik-Robson można uznać za odpowiedź na wezwanie Marii Janion do sformułowania nowego romantycznego paradygmatu, choć nie jest to odpowiedź uwzględniająca specyfikę polskiego romantyzmu i jego recepcji. W *Innej nowoczesności* jako alternatywę wobec procesu emancypacji podmiotowości (modernizm) z jednej i jej anihilacji (postmodernizm) z drugiej strony – Bielik-Robson wprowadza kategorię podmiotowości nowoczesnej wywiedzioną z romantyczno-egzystencjalnej wizji subiektywności⁸. *Duch powierzchni* stanowi kolejną propozycję odczytania romantycznej filozofii podmiotowości jako filozofii konkurencyjnej wobec zwycięskiego wzorca postkartezjańskiego (ale i transcendentnego), *mającej dla nas, dzisiaj, głębokie znaczenie egzystencjalne*, kładącej nacisk na poszczególną „ja” i jego równorzędność ze światem, przy jednoczesnej istotowej podatności na wpływ⁹.

Mówienie o nowoczesności Słowackiego uprawnione jest ustalaniem przez badaczy, takich jak Hans Robert Jauss, „siodła czasowego” nowoczesności na przełom wieków XVIII i XIX. Jürgen Habermas rekonstruując w swojej książce dzieje pojęcia nowoczesności w filozofii, wskazuje jej początki na wiek XVIII i dowodzi, że jako pierwszy posłużył się nim właśnie w sensie filozoficznym Hegel¹⁰. Natomiast literaturoznawca, Hugo Friedrich ukazuje, jak koncepcje Jeana Jacquesa Rousseau i Denisa Diderota przygotowały zmiany w liryce europejskiej,

⁷ *Ibidem*, s. XXIII.

⁸ Taka podmiotowość staje się (badaczka odwołuje się do H. Blooma) kwestią woli, zyskuje *niezależność osiąganą przez pracę nad zależnościami*; zob. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 45.

⁹ Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 8 i n.

¹⁰ Nowoczesność wiązał Hegel z oświeceniowym rozumem pozwalającym na samouwierdzenie, oparcie wyłącznie na sobie i mocnej podmiotowości, indywidualizmie, prawie krytyki, autonomii działania. Jako sztukę nowoczesną traktował sztukę romantyczną pojmowaną jako forma życia, odzwierciedlenie absolutnej wewnętrzności, doświadczenia „ja”, które samourzeczywistnia się przez ekspresję. Te twierdzenia dla badacza literatury romantycznej są, rzecz jasna, dyskusyjne i upraszczające. Zob. J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przeł. M. Łukaszewicz, Kraków 2000, s. 13.

badacz mówi o romantycznych symptomach (Novalis, Victor Hugo) nowej poezji, w końcu – już w rozdziale poświęconym Baudelaire'owi – stwierdza dobitnie i zwięźle: *Nowa poezja to odromantyzowany romantyzm*¹¹. Jauss pisze, że do *Dialektyki oświecenia* Theodora W. Adorna i Maxa Horkheimera próg epokowy świadomości naszych czasów sytuowano u schyłku romantyzmu, kiedy to zerwano z historyzmem i platonizmem, i kiedy pojawiła się Baudelaire'owska estetyka przemijającego piękna¹². Niemniej jednak należy zauważyć, że już wcześniej pojawiały się znaczące koncepcje ujmujące romantyzm jako nurt nowoczesny, koncepcje, które zostały zapomniane czy wyparte, a teraz nie tyle się rodzą, ile – przemienione – powracają.

Stanisław Brzozowski w romantyzmie odnajdywał początki nowoczesnego rozczarowania¹³. Polscy moderniści: Tadeusz Miciński, Ignacy Matuszewski, Stanisław Przybyszewski, w dużej mierze identyfikowali się z romantyzmem, szczególnie z romantyzmem Słowackiego. Swoistym usankcjonowaniem spojrzenia na autora *Króla-Ducha* jako prekursora nowych tendencji stał się manifest polskiego modernizmu autorstwa Matuszewskiego zatytułowany *Słowacki i nowa sztuka*. Z tej perspektywy mówienie dziś o premodernizmie Słowackiego wydać by się mogło co najmniej anachroniczne. Ale są ważne powody, by jednak o tym mówić. Otóż, Matuszewski pisał swoją książkę jako postulat, teraz zaś i na romantyzm, i na modernizm możemy spojrzeć jako na formacje skończone¹⁴. W roku 1902, kiedy ukazało się pierwsze wyda-

¹¹ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki od połowy XIX do połowy XX wieku*, przekł. i wstęp E. Feliksiak. Warszawa 1978, s. 51. Przywołane prace potwierdzają myśl A. Bielik-Robson, że romantyzm jako rywal oświecenia w kształtowaniu nowoczesnej tożsamości zasadniczo z nim przegrał, został przez nie wchłonięty, pomimo odmienności „strategii modernizacyjnej” romantyzmu od strategii oświeceniowej, zob. *Duch powierzchni...*, cz. II, zwł. s. 48–53.

¹² Zob. H.R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. P. Bukowski, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 27 i n. Jauss mówi o trzech progach epokowych: pierwszy przyniosła rewolucja estetyczna niemieckiego klasycyzmu, zwiastująca przełom romantyczny koło 1800 r.; drugi wyznacza estetyka przemijającego piękna Baudelaire'a i Flauberta; trzeci – Apollinaire'owska euforyczna afirmacja moderny, awangardyzm.

¹³ Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, cz. I, s. 13–17.

¹⁴ H.R. Jauss pisze: [...] w obrębie dotychczas niepodzielnej świadomości epokowej jedności XX w. dokonuje się dziś stopniowy proces oddzielania się od pewnej przeszłości. Wprawdzie wygląda przy tym na to, iż doświadczenie Nowego, które nastąpiło, nie daje się jeszcze wyartykułować, lecz za to Stare, które zostało przez nie zastąpione, staje się uchwytne w swojej

nie Słowackiego i nowej sztuki, modernizm był czym innym niż dla nam współczesnych badaczy, przede wszystkim ze względu na z konieczności ograniczone przez autora manifestu ramy czasowe. Pojęcie to dotyczyło wówczas zjawisk kulturowych końca wieku XIX i oznaczało „nową sztukę” (Matuszewski używa określenia Przybyszewskiego) rozumianą jako sztuka podmiotowa w opozycji do przedmiotowej reprezentowanej przez naturalizm¹⁵. Tymczasem dziś określa się ramy czasowe modernizmu, pisząc o Młodej Polsce, dwudziestoleciu międzywojennym i współczesności, czyli w uproszczeniu – o całym ostatnim stuleciu¹⁶. Z tej perspektywy mówi się wprawdzie o wierze w syntetyzującą rolę podmiotu jako spadku romantycznym, ale podkreślając, że na skutek ustanowienia twardego *ego*, wyboru introwersji i religijnego zwątpienia doszło do utraty spoistości podmiotowej¹⁷. Zgodnie z najnowszymi badaniami nowoczesna podmiotowość wyrasta z odrodzenia indywidualizmu i z kryzysu podmiotu rozumianego jako podmiot pewny siebie¹⁸.

Wobec dzisiejszego stanu wiedzy i obowiązujących definicji nowoczesności, byłoby zapewne efektowną (oczywiście – możliwą) akrobacją intelektualną dowodzenie, że Słowacki był po prostu modernistą

zamykającej się już postaci, *op.cit.*, s. 26. Tak więc pojawienie się postmoderny, nawet jeśli nie jest zwrotem epokowym, pozwala na wyłonienie niedostrzegalnej dotąd jedności „klasycznej moderny”. To „zamknięcie” modernizmu związane z przemieszczeniem stanowiska obserwacyjnego badaczy podkreśla R. Nycz, zob. *Słowo wstępne*, w: *Odkrywanie modernizmu...*, s. 7; oraz jego książka: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 20–21. Bardzo wyraźnie ponowoczesny i poromantyczny zarazem jest projekt uprawiania historii literatury romantyzmu jako „obcowania z obcym” D. Siwickiej, *op.cit.*

¹⁵ M. Podraza-Kwiatkowska dowodzi, że Matuszewski pisząc o wzniosłości Słowackiego, charakteryzował ekspresjonistyczną praktykę poetycką, zob. *Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm*, „Teksty Drugie” 1999, z. 3. Badaczka pisze o tym, jak moderności: Matuszewski (także w innych tekstach), Przybyszewski, Miciński, czytali Słowackiego przez pryzmat koncepcji modernistycznych, np. przez teorię ewolucji twórczej Bergsona (Przybyszewski).

¹⁶ Zdezaktualizowała się już wąska periodyzacja K. Wyki, który modernizm ograniczył do lat 1890–1903; zob. A.Z. Makowiecki, *Modernizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiec, Wrocław 1993; a także R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 13–21; oraz *Słowo wstępne* do: *Odkrywanie modernizmu...*. We wstępie do pierwszego wydania *Języka modernizmu* (Warszawa 1997) Nycz ustala koniec modernizmu na lata 60. XX w., w wydaniu drugim (2002) – granicę tę przesuwając o 10 lat do przodu.

¹⁷ Zob. A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 29–31.

¹⁸ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 88–89.

i – w związku z tym – postulowanie przesunięcia obowiązujących granic epokowych. Tego nie uczynił nawet Matuszewski, dla którego związek między romantyzmem a modernizmem był związkiem genetycznym. Krytyk stwierdzał dobitnie:

*Wartość twórczości poetyckiej nie mierzy się etykietą, jaką na dziełach danego wieszczą przylepić można. Słowacki pozostanie Słowackim bez względu na to, czy w poezji jego brzmią, czy nie brzmią tony muzyki modernistycznej*¹⁹.

Słowacki był romantykiem, należy jednak nade wszystko zrozumieć, co to oznacza. Zazwyczaj badacze nowoczesności mówią o romantycznych antecedenjach czy antycypacjach tej formacji kulturowej, której granice sięgają lat 60.–70. XX wieku. Z powodów zrozumiałych i uzasadnionych – bo sam romantyzm *de facto* ich nie interesuje – posługują się uogólnionym, uproszczonym wyobrażeniem epoki Byrona, z założenia nie uwzględniając tego, co wprost stwierdził Meyer H. Abrams – znakomity badacz tej epoki – że nie istnieje żaden abstrakcyjny twór zwany romantyzmem²⁰.

Moje studium stanowić ma próbę ukazania pewnych możliwości, tkwiących w uważnie przeczytanych tekstach Słowackiego, możliwości związanych z nieco odmiennymi od ogólnie przyjętych antecedenjami nowoczesności – nowoczesności w liczbie mnogiej, bo przecież należy mieć stale w pamięci, że inna jest nowoczesność w ujęciu Matuszewskiego, inna w ujęciu Przybosa, inna zaś u Jausa, Barthesa, Nycza czy Bielik-Robson²¹.

¹⁹ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902, ks. I, s. 22. Matuszewski uznaje Słowackiego za przedstawiciela ultraindywidualistycznej „lewicy” romantyzmu, „romantyka bardziej krańcowego” niż Mickiewicz czy Krasiński, dalsze ogniwo w ewolucji literatury, której elementem następnym jest modernizm.

²⁰ Zob. M.H. Abrams, *Racjonalność i wyobrażenia w historii kultury*, przeł. P. Parlej, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*, t. IV, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1996. O nadużywaniu i wieloznaczności terminu „romantyzm” pisze także A.O. Lovejoy oraz W. Tatarkiewicz i I. Berlin (A.O. Lovejoy, *On the Discrimination of Romanticisms*, w: *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948; W. Tatarkiewicz, *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4; I. Berlin, *Korzenie romantyzmu*, przeł. A. Bartkiewicz, Poznań 2004, rozdz. I). Zob. też M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 73–77.

²¹ Trudno też podejmować się rozstrzygnięcia, czy Słowacki jest pisarzem bliższym modernistom czy postmodernistom, chociaż różne cechy obu formacji muszą stanowić pewien, narzucający się w sposób oczywisty punkt odniesienia. J. Przyboś protestował

Wykorzenienie i melancholia

Czy da się odpowiedzieć na pytanie, co sam Słowacki uważał za nowoczesność? Nie jest to łatwe. Wiadomo, że interesował się wszystkim, co działo się w życiu współczesnego mu społeczeństwa, śledził rozwój cywilizacyjny, sam był nowoczesnym inteligentem, jak pisała Zofia Stefanowska – intelektualistą w pełni świadomego swych zadań i kompetencji pisarza profesjonalisty²². Niewątpliwie, spojrzenie poety na rzeczywistość przekształcało się z czasem, choć twórca zawsze przywiązywał ogromną wagę do aktualnych wydarzeń i zmian, próbując odnaleźć w nich siebie. Niejednokrotnie w utworach Słowackiego jest mowa o nowym człowieku. Dziś może się wydawać, że nie ma nic mniej nowoczesnego niż bohater romantyczny, z jakim mamy do czynienia w wielu tekstach Słowackiego. Być może trudno w przypadku takiego bohatera mówić o charakterystycznej dla modernizmu depersonalizacji²³. Ale człowiek nowoczesny to przede wszystkim człowiek wyobcowany, poszukujący własnej tożsamości. Ryszard Nycz pisze, że centralnym czy nawet krytycznym punktem modernistycznej świadomości jest *poczucie nieprzynależności i bezkierunkowości indywidualnego życia*, oderwania od świata, i w tym kontekście omawia wprowadzoną przez Brzozowskiego figurę przybysza²⁴. Podobną, choć innym językiem napisaną, diagnozę modernizmu dał już Matuszewski: *Jednolity niegdyś świat rozpadł się na tęczyowy chaos zjawisk, w którym, pewny siebie ongi, a dzisiaj nieśmiały i niespokojny człowiek szuka po omacku własnej drogi i punktu oparcia...*²⁵.

Jeśli spojrzeć na bohaterów młodego Słowackiego, widać, że to postaci, które nie mają swego miejsca w świecie, nie są w nim zdomowione.

przeciw narzucaniu autorowi *W Szwajcarii* modelu wieszczki narodowej, uważał Słowackiego za poetę-nowatora przełamującego schematy kompozycyjne, narracyjne i opisowe, „poszerzyciela języka”, psychologa, i wizjonera, prekursora poezji drugiej połowy XX wieku, zob. *Sens poetycki*, Kraków 1967, rozdz. *O model Słowackiego*.

²² Zob. Z. Stefanowska, *Słowacki jako nowoczesny inteligent*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000.

²³ O tym wyznaczniku nowoczesności w liryce zob. H. Friedrich, *op.cit.*, a także R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, cz. I, rozdz. *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*.

²⁴ Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 72.

²⁵ I. Matuszewski, *op.cit.*, ks. I, s. 21.

Może więc niebezzasadne jest pytanie, na ile nowoczesne egzystencjalne wydziedziczenie jest spuścizną po bohaterach bajronicznych, którzy stanowili wzorzec także dla Słowackiego. Oczywiście, pytanie to należy stawiać, pamiętając, że bohaterowie Byrona zawdzięczają swą konstrukcję koncepcjom filozoficznym wywodzącym się od linii Pascala i Rousseau. Bunt człowieka bajronicznego nie jest skierowany przeciw żadnej konkretnej osobie i nie może się wyczerpać na doraźnej zemście. Godzi on nie tylko w normy obyczajowe, ale także w samą podstawę ludzkiego życia, w jej podporządkowanie przypadkowi i śmierci. Bohater pierwszych powieści poetyckich Słowackiego (*Żmija*, *Jan Bielecki*, *Mnich*, *Lambro*) wyrzeka się tradycji, z której się wywodzi, i zostaje wykluczony ze swej pierwotnej społeczności, staje się banitą. Przyjmując drugą – obcą dotąd tożsamość, nie jest jednak w stanie przyswoić jej całkowicie, w efekcie nie należy do żadnej ze wspólnot, wszędzie jest wyklęty. Wcielenie bezinteresownego zła – tytułowy *Arab* mści się na świecie i życiu za sam fakt ich takiej a nie innej konstytucji. Bajronizm, także bajronizm Słowackiego, byłby wobec tego (literackim) źródłem, ujawniającym początek problemów nowoczesnego bohatera z tożsamością²⁶.

Pewnym stadium procesu, jaki te problemy wyznaczają, są następne kreacje Słowackiego. Bohaterowie *Godziny myśli* to melancholijne, romantyczne nadwrażliwe dzieci obdarzone mądrością i psychiką starców, dotknięte chorobą wieku, które – jak pokazała to Maria Cieśla-Korytowska – nigdy nie dojrzewają²⁷. Dochodzi tu więc do podważenia wiary w rozwój indywidualny, w możliwość zmian, a jednym z naczelných problemów utworu staje się kompletna nieprzystawalność rzeczywistości subiektywnej (marzenia, wyobraźni) i świata zewnętrznego²⁸. Bohaterowie nie należą do świata, w którym żyją, od

²⁶ A. Bielik-Robson bajronizm uznaje za jeden z epifenomenów niedecydujących o istocie romantyczności, wyrazów „fałszywej świadomości” epoki. Jednak i one dowodzą przeciw podkreślanej przez badaczkę niezdolności samowiedzy, uwikłania w zależność od nieakceptowanego świata, zob. *Duch powierzchni...*, s. 12 i n.

²⁷ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Słowacki i Wordsworth o dojrzewaniu*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*.

²⁸ Życie i poezja są w utworze kategoriami opozycyjnymi dotyczącymi obu chłopców. Niemożność pogodzenia się z rozdziwieniem między ideałem a rzeczywistością jest szczególnie wyraźna w przypadku starszego z nich, który nie umie dać wyrazu wizjom, uzewnętrznic ich. Kiedy jego marzenie – wyjazd na upragniony Wschód ma się zrealizować po latach nauki, popełnia samobójstwo. Nie jest bowiem w stanie znieść zawodu,

urodzenia są w nim obcymi przybyszami, a jednocześnie świat ten jest im potrzebny do określenia ich niezwykłości²⁹. W przedmowie do *Lambra*, umieszczonego w tym samym, co *Godzina myśli* – trzecim tomie *Poezji*, Słowacki napisał:

*Lambro jest to człowiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielenie szyderstwa losu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz mrących ludzi, o których przyjaciele piszą, czém być mogli, o których nieznajomi mówią, że nie byli niczém*³⁰.

Słowa te stanowią wyraz świadomości poety, że w stworzonej przez siebie postaci daje diagnozę współczesnego człowieka poddanego szyderczemu losowi, tracącego grunt pod nogami, skazanego na niespełnienie, wieczną potencjalność, na bycie jednym z wielu, „bycie niczym”. Nuda, wewnętrzna pustka, lęk, po raz pierwszy na taką skalę pojawiające się w formie Pascalowskiej *ennui*, to stygmaty nowoczesnego podmiotu według Petera Bürgera, który w melancholii dopatruje się źródeł estetycznych modernizmu³¹. To także stygmaty melancholicznych bohaterów Słowackiego, a – jak dowodzi Taylor – lęk, poczucie bezdomności w świecie odczarowanym leżą u źródeł duchowości romantycznej³².

To, co poeta pisał o Lambrze, powtórzy o sobie Kordian: *Mogłem być czéms... będę niczym* (II, 122, akt I, sc. I). Bohater dramatu ma poczucie niedopełnienia, poczucie, że stoi na granicy nowego, które ma nadejść;

jaki – jest o tym przekonany – przynieść musi konfrontacja Wschodu jego wyobraźni z tym realnie istniejącym.

²⁹ Można tu mówić o aporii pojedynczego „ja” poddanego wpływom. Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni...*, s. 14.

³⁰ J. Słowacki, *Lambro*, w: *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952–1975, t. II, s. 11. Wszystkie cytaty tekstów Słowackiego, jeśli nie zaznaczam inaczej (czyli poza listami i *Raptularzem*), pochodzą z tego wydania. Dalej podaję w nawiasie numer tomu i strony.

³¹ Zob. P. Bukowski, *Ku topologii nowożytnego podmiotowości*, „Teksty Drugie” 1999, z. 1/2. Według P. Bukowskiego kluczową tezę wydanej w 1998 r. książki Bürgera *Zanikanie podmiotu. Historia podmiotowości od Montaigne’a do Barthes’a* jest to, że nowożytny podmiot (*das Subjekt der Moderne*) ożywia napięcie między jednostkową szczególnością, niepowtarzalnością, a ogólnością, cyt. za: *ibidem*, s. 113. Nowożytny podmiot (jako konstelacja) kształtuje się w oparciu o trzy koncepcje podmiotu: Kartezjańską (podmiot autonomiczny, uniwersalny), Montaigne’owską (jednostkowy, konkretny) i Pascalowską (pozbawiony zakotwiczenia, zanikający w pustce będącej efektem niekończącego się procesu autorefleksji); zob. zwł. s. 113–115.

³² Zob. Ch. Taylor, *op.cit.*, rozdz. XXI.

czy raczej pragnie, by to nadeszło (choć nigdy nie nadchodzi). W I akcie mówi:

*Trzeba mi nowych skrzydeł, nowych dróg potrzeba,
Jak Kolumb na nieznanie wpływam oceany
Z myślą smutną, i z sercem rozbitém...* (II, 122, akt I, sc. I)

I potem, tuż przed egzekucją:

*Może dźwięk jaki nowy struna daje...
A jam nie słyszał... Czegoś mi nie staje!* (II, 199, akt III. sc. VIII)

Jeśli nowoczesność jest poszukiwaniem stanowiącym odpowiedź na zagubienie, Kordian jest nowoczesny, nosi bowiem piętno współczesnej kondycji ludzkiej, jakim jest wykorzenienie. Figura podróżnika, wędrowca określa go w pełni³³. Bohaterów Słowackiego różni od modernistycznych to, że ci pierwsi nie godzą się na taką sytuację. Pustka im doskwiera i całe ich działanie nastawione jest na jej zapełnienie, nie uznają jej nigdy za cechę „przyrodzoną” ludzkiej kondycji. Kordiana charakteryzuje wieczne poczucie niespełnienia, głód idei, myśli, wartości, której warto by się poświęcić. Można o nim powiedzieć – jak mówi Bürger o podmiocie modernistycznym – że zmierza do samorealizacji, która wciąż na nowo okazuje się niemożliwa do osiągnięcia³⁴. Maria Janion pisała o cechującej teksty Słowackiego z okresu przedmiśtycznego świadomości uwięzienia w egzystencji³⁵. Wrażenie utraty własnego miejsca w świecie zbiega się w nich bowiem z męczącym bohaterów poczuciem zamknięcia w miejscu nie-własnym, obcym, nie-

³³ Znaczące jest również rozpadnięcie się fabuły dramatu na niepowiązane epizody.

³⁴ Zob. P. Bukowski, *op.cit.*, s. 110. Podobnie uważa D. Siwicka za Baumanem podkreślająca, że tożsamość nowoczesna nie jest dana, trzeba jej szukać, i na tej podstawie uznająca Kordiana za bohatera nowoczesnego, bo stale odczuwającego i poddającego refleksji własną problematyczną podmiotowość. Badaczka pisze: *Kordian jest człowiekiem nowoczesnym. A to znaczy, iż osobowość pojmuję on jako zadanie. Op.cit.*, s. 16. Siwicka zaznacza, że tym, co może czynić go śmiesznym, jest patetyczność nowoczesności.

³⁵ Zob. M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, cz. III, rozdz. 2, s. 110. Zob. też M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, rozdz. *Romantyczne tematy egzystencji*. Autorki piszą, że Kordiana, który konstryuuje się jako osoba szukająca centrum swej jaźni, cechuje pragnienie zintegrowania duszy (zrealizowane na Mont Blanc), strach przed rozproszeniem w nadmiarze.

właściwym, krępującym wolność, uniemożliwiającym odnalezienie tożsamości.

W XIX wieku do wykorzenienia miała nie dopuszczać idea ojczyzny. Zasadniczo teza o romantycznym ufundowaniu tożsamości jednostki w oparciu o tożsamość narodową nie budzi wątpliwości³⁶. Wystarczy przywołać teksty Słowackiego napisane podczas podróży na Wschód, w których podmiot określa się jako Polak i jego poznawanie świata jest tym faktem zdeterminowane: na szczycie piramid widzi datę powstania listopadowego, w grobie Agamemnona ważny jest nie Agamemnon, a rodacy. Jednak jeśli przyjrzeć się Kordianowi, widać, że jego polskość określa go dopiero wtedy, kiedy świadomie ją wybiera jako ideę swego życia, wybiera przy tym bez pełnego do niej przekonania. Dramat bohatera polega na niemożności jej całkowitej akceptacji, przyswojenia, na niemożności uwolnienia się od „jaskółczego niepokoju”, choć Kordian sam próbuje z determinacją przekonać się, że tak nie jest. Bohater nie ma poczucia tożsamości z rodakami. Tuż przed egzekucją zawoła: *Ludzi znać nie chcę i Nie będę z niemi* (II, 199, akt III. sc. VIII). W ostatniej scenie identyfikuje się ze zmarłymi, a nie z żywymi Polakami. Ani podczas spisku, ani w noc zamachu czy przed egzekucją bohater nie jest „u siebie”, pozostaje wyobcowany. Wszelkie jego działania wydają się skazane na porażkę, jest on wcieleniem niemocy, z którą stacza beznadziejną walkę – moderniści toczyć jej już nie będą. Wola Kordiana okazuje się jednak zbyt słaba wobec dręczącej go niepewności, wybujałej wyobraźni połączonej ze skłonnością do autoanalizy, krytycyzmu. Strach i Imaginacja ukazują, że wewnętrzny świat bohatera ma większą władzę (jest bardziej dla niego prawdziwy?) niż rzeczywistość zewnętrzna.

Tę cechę podziwiał w postaciach stworzonych przez Słowackiego Matuszewski, który dowodził, że Kordian uznaje wprawdzie imperatyw obowiązku względem ogółu, ale – w przeciwieństwie do Konrada – nie może się wyrzec swego „ja”, zaprzecić się własnej indywidualności. Jest prawdą, że bohater Słowackiego ma problem z podporządkowaniem się zbiorowości, problem, który cechuje także bohaterów modernistycznych³⁷. Jeśli – jak stwierdza Maria Cieśla-Korytowska – Kor-

³⁶ R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 71. Zob. też M. Janion, *Gorączka...*, s. 5–6 oraz M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, zwł. s. 15–18.

³⁷ Zob. A.Z. Makowiecki, *op.cit.* Odmowa ofiary z jednostkowości, łączenie „prawdy doświadczenia” z „prawdą samowiedzy”, jest charakterystyczna dla rewizji romantycznej według A. Bielik-Robson; zob. *Duch powierzchni...*, s. 27.

dian się nie zmienia, jeśli niczego się nie nauczył, nie przeszedł swej inicjacji, i jeśli w istocie zmierza ku absurdowi, to dlatego, że Słowacki świadomie uczynił go człowiekiem zagubionym, wpłątany w absurd świata, człowiekiem nowoczesnym³⁸. Kordian spełnia warunki podmiotu melancholicznego, cechują go zachowania „retencyjne” – zatrzymywanie w sobie przeszłości obciążonej winą i stratą, uniemożliwiające ruch i zmianę. Życie bohatera nie biegnie naprzód, bo hamuje je refleksja. Melancholia zaprzecza wszystkiemu – podmiotowi i światu, na tej podstawie badacze i literatury, i filozofii wskazują na jej związki z modernizmem³⁹.

Maria Cieśla-Korytowska widzi w Kordianie bohatera poszukującego własnej tożsamości, podkreśla przesunięcie – według niej chybione – jego postawy względem Mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada. Badaczka pisze, że bohater Słowackiego przegrał swoją walkę o uzyskanie tożsamości, bo nie znalazł idei, przez którą mógłby się określić, co stanowi dla autorki o porażce Słowackiego w polemice z Mickiewiczem⁴⁰. Pisze: *To prawda, że Kordian jest młodszym romantykiem – ale co nas to obchodzi?*⁴¹. Otóż, obchodzić powinno, bo Słowacki – tak jak wszyscy polscy pisarze nowocześni – musiał się zmierzyć z wielką tradycją romantyczną (oczywiście, jeszcze nie całą, ale już tą wyznaczoną przez *Dziady*), bo zauważył, współtworząc ją, pewną jej niewystarczalność, nieprzystawalność do nowej kondycji człowieka pozbawionego stałego

³⁸ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *O polskim bohaterze romantycznym po latach*, w: *O Mickiewiczu i Słowackim*. Kraków 1999. Badaczka pisze: *Bohater Słowackiego, dla którego jego przygody nie są próbą, zmierza ku – absurdowi* (s. 149). Otwartą pozostaje kwestia, czy to, że Kordian jest I częścią nieukończoną trylogii, oznacza, że Słowacki odmówił ostatecznego zamknięcia losów współczesnego bohatera.

³⁹ Zob. M. Bieńczyk, *O tych, co nigdy nie odnajdą straty. Melancholia*, Warszawa 1998, rozdz. X i rozdz. IV. Reprezentatywnym przykładem są w związku z tą kwestią opisywane przez W. Benamina życie i twórczość Baudelaire'a jako poety nowoczesnego. A. Bielik-Robson pisze o melancholii – związanej z czasem i pamięcią – monotonii istnienia od danego ciężarowi, nudzie tożsamości, egzystencjalnych powtórzeń, cechującej modernę i przeciwstawionej postmodernistycznej ekstazie, lekkości, uwolnieniu od wszystkiego, co substancjalne, zob. *Inna nowoczesność...*, rozdz. III. Zob. też. P. Bukowski, *op.cit.* A. Nasiłowska pisze o romantycznym „ja” zdolnym do kontemplacji, introspekcji i melancholii w poczuciu nieodwracalnej utraty własnej przeszłości, *op.cit.*, s. 23.

⁴⁰ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Polski romantyk w poszukiwaniu tożsamości*, w: *O Mickiewiczu i Słowackim*. Badaczka pisze także: *Ale duch Kordiana nie jest ani szlachetny, ani nieszlachetny. Jest czczy, ibidem*, s. 128.

⁴¹ M. Cieśla-Korytowska, *O polskim bohaterze romantycznym...*, s. 148.

oparcia, zauważył coś, czego Mickiewicz nie widział. Moderniści musieli zmierzyć się także ze Słowackim⁴². Odpowiadając na pytanie badaczki, w czym Kordian mógłby stanowić dla nas punkt odniesienia, można pokusić się o stwierdzenie, że właśnie w tym, że nie mógłby wcale, że całą swą postawą dowodzi braku możliwości znalezienia jakiegokolwiek punktu oparcia. Bohaterowie wczesnych utworów Słowackiego – jak dzieci z *Godziny myśli*, Lambro czy Kordian – mają cechy nowoczesnych melancholików. Jauss pisze (za Koselleckiem), iż ważnym kryterium pierwszego zwrotu epokowego nowoczesności z roku 1750 jest doświadczenie kryzysu światopoglądowego, załamania kultury, przekonanie, że żyje się w okresie przejściowym⁴³. Słowacki jest niewątpliwie tego doświadczenia sukcesorem.

Ekspresywistyczna teoria podmiotu i jej łamanie

Taylor stwierdza, że nowożytny, a więc, według niego, także romantyczny podmiot *Nie jest to już jakaś bezosobowa „forma” czy „natura”, która się stopniowo realizuje, lecz istota zdolna do artykulacji samej siebie*⁴⁴. Wczesne poezje Słowackiego można traktować jako ekspozycje „ja” typowe dla romantyzmu zrywającego z oświeceniową i klasycystyczną przedmiotowością liryki⁴⁵. Poeta mówił wielokrotnie – także i później – o utworach literackich jako o swoich dzieciach, będących świadectwem stanu ducha, myśli, autentycznych uczuć autora. Na przykład 18 stycznia 1843 pisał do matki: *Dzieci moje powiedziały wam, że cier-*

⁴² I. Matuszewski pisał: *Neo-romantyk, czyli „modernista” różni się od romantyka tem, że jest dziedzicem, spadkobiercą zarówno tego, co stworzył romantyzm, jak i tego, co stworzyły prądy późniejsze: realizm, naturalizm, weryzm, impresjonizm etc., op.cit., s. 359. Podobnie, znacznie później pisze H. Friedrich, który mówi o „stygmatazacji” przez romantyzm jego następców: Buntują się oni przeciw niemu dlatego, że stoją pod jego znakiem, op.cit., s. 51.*

⁴³ Zob. H.R. Jauss, *op.cit.*, s. 32.

⁴⁴ Ch. Taylor, *op.cit.*, s. 692.

⁴⁵ A. Nasiłowska pisze: *Ja liryczne nie stanowi przed romantyzmem wyróżnika poetyckości i głównej kategorii, op.cit., s. 21; a także: Poeta – nazwijmy go klasycznym – skupia się nie na relacji samowrotnej, wyznaniach i własnej osobowości, ale na konstruowaniu odniesień wobec istniejących autorytetów: tradycji, której przejawami są wysoka ranga mitologii, kanon tego, co uznawane jest za wiedzę obiektywną, czy nawet naukową, relacje społeczne, s. 15.*

*piałem*⁴⁶. Można więc uznać, że Słowacki wyznawał ekspresywną, charakterystyczną dla romantyzmu koncepcję podmiotu literackiego pojmowanego jako *porte-parole* autora empirycznego i nadawał swej twórczości charakter osobisty⁴⁷.

Dla Matuszewskiego Słowacki jest poetą „wywodzącym z siebie” swoje teksty, traktującym słowo jako *krystalizację procesów psychicznych*. Ponadto *Dziennik* i *Raptularz* Słowackiego, a także jego listy można czytać właściwie jako przykład autokreacji, „pisanie siebie”, które jest – jak stwierdza Bürger – sposobem ucieczki przed *ennui*. Z drugiej strony otwierają one badaczom drogę do, powracającego z wygnania, poszukiwania w dziele Osoby⁴⁸. Poza tym są jeszcze tak zwane „teksty filozoficzne” Słowackiego, liryki oraz *Król-Duch*, które także mają charakter w pewnym sensie autobiograficzny (choć jest to, naturalnie, innego rodzaju autobiografizm), polegają bowiem na odpominaniu dziejów ducha. Wydaje się, że jest pewne podobieństwo między Proustowskim wysiłkiem wspominania przeciwstawiającym się autoalienacji podmiotu sfragmentaryzowanego⁴⁹ a genezyjską anamnezą Słowackiego. W dziełach mistycznych (szczególnie w *Dialogach filozoficznych*, *Królu-Duchu* i *Samuelu Zborowskim*) dochodzi bowiem do swoistego odbudowywania własnej tożsamości przez trud sięgania pamięcią wstecz i rekonstruowania tego, czego doświadczył podmiot w swojej prehistorii, pomiędzy chwilami świadomymi. Proust opisał ten trud na przestrzeni jednego życia, Słowacki – dzięki teorii metempsychozy – wykracza poza granice pojedynczej egzystencji, mechanizm jest jednak podobny. Także nowoczesność opisaną przez Nycza cechuje zwrot ku literaturze osobistej. Analizowany przez badacza nowoczesny dyskurs autobiograficzny polega na współkonstyтуowaniu się podmiotu przez język⁵⁰.

⁴⁶ J. Słowacki, *Listy do matki*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XIII, Wrocław 1952, s. 420.

⁴⁷ Zob. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 30 i n. Zob. też cytowana przez R. Nycza: C. Lang w *Języku modernizmu*, s. 89, przyp. 3; Ch. Taylor, *op.cit.*, rozdz. XXI, s. 678.

⁴⁸ Zob. np. M. Troszyński, *Austeria...*, zwł. s. 12 i n.

⁴⁹ O próbach Prousta pisze H.R. Jauss, *op.cit.*, s. 55. Porównanie późnego Słowackiego do Prousta, a także Joyce’a, Schulza, czyli do pisarzy Księgi, piszących całe życie jedno dzieło-summę wprowadza M. Piwińska, *op.cit.*, s. 266–267.

⁵⁰ Zob. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, z. 4, s. 42; *Literatura jako trop...*, s. 66.

Romantyczne antecedence tego zwrotu są oczywiste – zakłada się przecież, iż cała literatura romantyzmu zdominowana jest przez „ja” wyrażające swe przeżycia.

Jednakże sprowadzenie koncepcji poezji Słowackiego do teorii ekspresywistycznej jest ogromnym uproszczeniem. Wystarczy przyjrzeć się nawet tak wczesnemu utworowi, jakim jest *Godzina myśli*. Ta powieść poetycka dotyczy w dużej mierze poezji, przy czym ciekawe są zarówno kreacje bohaterów-artystów, jak i relacja autor–podmiot utworu–bohater. Z dwójki przedstawionych tu niezwykle młodszy – czarnooki chłopiec ma predyspozycje, by stać się poetą spełnionym, jednak bynajmniej nie dzięki umiejętności bezpośredniego wyrażania swych uczuć. Wprost przeciwnie – dlatego, że potrafi zdystansować się zarówno wobec wytworów swej imaginacji, jak i wobec tego, co przeżywa. Traumatyczne doświadczenie nieszczęśliwej miłości staje się pożywką dla jego twórczości poetyckiej, ale czyniąc z niego artystę, pozbawia go zarazem umiejętności przeżywania, dehumanizuje. Chodzi więc o spojrzenie na siebie oczami innego, wy-obcowanie jako warunek konieczny tworzenia – co jest bliskie tendencjom nowoczesnym. *Trzeba życie rozłamać w dwie wielkie półowy* (II, 80) – mówi narrator, w jakiś sposób tożsamy z młodszym dzieckiem, na które spogląda „okiem pamięci”. Rozłamanie życia oznacza zburzenie jedności egzystencji podmiotu poematu i jego bohatera (co ważne – opisywanego w trzeciej osobie), którzy jawią się jako jedna osoba o podzielonej osobowości. Podczas tytułowej „godziny myśli” odtwarzającej minione wydarzenia, pozwalającej piszącemu przeżyć je na nowo tak, jakby je przeżywał ktoś inny, dokonuje się przemiana życia w literaturę. Wynika stąd, że dzieło może być wyrazem uczuć, przemawiać do odbiorcy i zachwycać go, pomimo że nie są to już uczucia autora, który wyzuwa się z nich, pisząc. Tekst jest więc autentyczny niejako niezależnie od swego twórcy. Trudno wobec tego w przypadku *Godziny myśli* mówić o jedności poezji i osoby empirycznej, która to jedność miałaby, według Friedricha, odróżniać poezję romantyczną od nowoczesnej. Teza o rozbiciu owej jedności dotyczy obydwu poziomów tekstu: a więc relacji autor empiryczny (Słowacki) – tekst (*Godzina myśli*) oraz relacji bohater, dziecko z czarnymi oczyma (narrator?) – jego poezje (*Godzina myśli?*). Nieco inaczej kwestia relacji autor–podmiot przedstawia się w tekstach późniejszych – ironicznych i mistycznych Słowackiego. Niemniej jednak pęknięcie widoczne we

wczesnej powieści poetyckiej zdaje się wyznaczać drogę zmian – odchodzenia od czystego ekspresywizmu⁵¹.

Nycz w *Języku modernizmu* dowodzi wysokiej świadomości językowej polskich modernistów, świadomości, której dotąd zazwyczaj im odmawiano. Romantykom jej braku nigdy nie zarzucano. Słowacki wielokrotnie wypowiadał się na temat własnej i cudzej twórczości, obdarzał swe dzieła przedmowami i komentarzami⁵². Z krytykami natomiast polemizował – także w tekstach literackich: nie tylko w *Beniowskim*, ale i na przykład w satyrycznej *Krytyce krytyki i literatury*. Ta ostatnia dowodzi głębokiej niechęci poety do badaczy przypisujących autorowi na siłę zamiary, od których był daleki, i posługujących się w tym celu tak wymyślnymi pojęciami, jak pojęcie „podmiotu” oraz pojęcie „ja poetycznego” używanymi przez Słowackiego (*sic!*)⁵³. Wprowadzenie przez poetę (w roku 1841) sformułowania „podmiot” wskazuje, że ta podstawowa dla nowoczesnej literatury kategoria istniała już w romantyzmie. W ironicznym ujęciu Słowackiego jawi się ona zresztą jako dość absurdalny konstrukt pozwalający krytykom wypisywać rozbudowane interpretacje dzieła i wmawiać twórcy wydumane stany psychiczne i zamiary, bez konieczności uszanowania jego faktycznych intencji⁵⁴. W kolejnych utworach Słowackiego wiara w możli-

⁵¹ Sama możliwość spojrzenia na podmiot tekstów Słowackiego w sposób ewolucyjny (czytanie różnych utworów poety jako etapów rozwoju tego podmiotu) jest, jak pisze A. Nasiłowska, efektem romantycznej koncepcji „ja” samoświadomego, rozpoznającego się we własnym jestestwie, *op.cit.*, s. 24.

⁵² Zob. M. Stanisławski, *Juliusz Słowacki jako krytyk literacki*, „Teksty Drugie” 2003, z. 2/3.

⁵³ A. Nasiłowska pisze, że „liryczne ja” pojawiło się dopiero pod wpływem poezji modernistycznej w 1910 r., a w Polsce w tym czasie Matuszewski posługiwał się określeniem „dusza poetycka”. Zob. A. Nasiłowska, *op.cit.*, s. 13. Dla M. Śliwińskiego lektura *Krytyki krytyki i literatury* staje się okazją do uznania Słowackiego za agnostyka refutującego filozofię podmiotu i – to teza dyskusyjna – przeciwnika logocentryzmu, *Czytając romantyków*, Zielona Góra 1997, rozdz. *Juliusza Słowackiego próby przezwyciężenia nowożytnych dyktandów*.

⁵⁴ PAN TYG.

Wpływ duszy poetyckiej... wpływ ja poetycznego na świat zewnętrzny...

SZEKSPIR

Jak to wpływ mego Ja?

PAN TYG.

Pan byłeś za krwawy w duszy swojej pisząc Mackbeta i krwawość ta, przerażenie pańskie rozlało się na karty... a przeciwnie melancholiczna duszy piosenka wtórowała stworzeniu Nocy letniej, stąd podmiot czyli...

wość traktowania dzieła jako zwierciadła psychiki twórcy zostaje podważona przez sam tekst.

Podmiotowość sylleptyczna

Refleksyjność typowa dla wczesnych bohaterów Słowackiego w innym nieco sensie charakteryzuje także ironię romantyczną. Dlatego Charles Baudelaire uznał, że i ta ostatnia jest melancholijna, krąży bowiem w zatrutym obiegu autorefleksji. Autoironia i śmiech wyrastają według francuskiego poety z doświadczenia melancholijnego⁵⁵. Poczucie rozpadu bytu, niepewności egzystencjalnej, które tak boleśnie doświadczane jest w młodzieńczych tekstach Słowackiego, w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, w *Beniowskim*, a także w *Balladynie* zostaje ujawnione i uchwycone przez zastosowanie strategii ironicznych. Włodzimierz Szturc pisze o ironii Schlegla, że jest ona *sposobem tworzenia, który wykorzystuje dialektykę przeciwieństw lub formę paradoksu użytą dla przybliżenia lub określenia zasadniczej sprzeczności bytu rozdzielonego na idealne i realne*⁵⁶.

Wymienione przeze mnie dzieła romantyka są niejednoznaczne, zrywające z dotychczasowym rodzajem pisarstwa i – jako że autoironiczne – godzące w sam romantyzm, przewartościowujące go, rozbijające jego konwencje. Wszak – jak wykazał Stefan Treugutt – *Beniowski* jest świadectwem odejścia Słowackiego od romantycznego ideału poezji i poety, świadectwem kryzysu czy – by posłużyć się słowami Zygmunta Krasińskiego: utraty serca⁵⁷. Romantyczne przeciwstawienie serca – rozumowi, dewaloryzacja tego ostatniego, przestaje mieć sens. Charakterystyczny dla ironii Schleglowskiej rozdział bytu na realne

PAN OR.

Daj pokój... widać, że nie lubi tego słowa podmiot, bo się zmarszczył, jak gdyby go igłą ukłuto. (X, 90)

⁵⁵ Zob. M. Bieńczyk, *op.cit.*, rozdz. XI.

⁵⁶ W. Szturc, *Ironia romantyczna, pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 74.

⁵⁷ Zob. S. Treugutt, „Beniowski”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964, s. 24; zob. też cz. III, *passim*. Także J.M. Rymkiewicz pisze o „kryzysie języka romantycznej poezji” w tym okresie, zob. *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989, rozdz. 15 czerwca 1841, s. 38. Z. Stefanowska dowodzi, iż postawa natchnionego romantycznego wieszczka była obca poecie, który nie kreował się na boskiego artystę, nie dawał się unosić geniuszowi, ustanawiając ironiczny kontrpunkt wobec wszelkich ekstatycznych wzlotów poetyckich, *Słowacki jako nowoczesny...*, s. 12–13.

i idealne, o którym pisze Szturc, można uznać za przyjęcie istnienia „tamtej strony” dyskursu, ale i tego, że nie mamy do niego bezpośredniego dostępu, a więc za przekonanie nowoczesne⁵⁸.

Podmiot poematów dygresyjnych wysuwa się – jako dominanta kompozycyjna – na plan pierwszy. Wydaje się, że ma on cechy „podmiotu transcendentnego”. Dzieje się to jednak nie dzięki zerwaniu z „ja” autorskim, ale dzięki jego przekroczeniu, właśnie – transcendowaniu, które wszak implikuje jego obecność. Oczywiście, „ja” nosi cechy Juliusza Słowackiego: ma podobne do autorskich doświadczenia – robi aluzje do wydarzeń z jego przeszłości i do wcześniejszej twórczości (np. przedstawia się jako autor *Balladyny* i *Lilli Wenedy*, *Anhellego*, mówi o podróżach i polemikach z krytykami mających swój odpowiednik w biografii pisarza, jako swoje przedstawia jego miłosne przygody)⁵⁹. Parabaza, ciągłe zaznaczanie obecności autora nie wyczerpuje jednak kwestii podmiotowości poematów. Nie można bowiem stwierdzić, że chodzi tu po prostu o „ja” empiryczne. Michał Kuziak podkreśla, że – mimo umocowania „ja” tekstowego w biografii autora – trudno uznać *Podróż do Ziemi Świętej* za tekst ekspresyjny i przedstawieniowy⁶⁰. Są w przywołanych utworach także takie fragmenty, które w ogóle nie poddają się weryfikacji: w *Beniowskim* narrator opowiada na przykład o tym, jak dostał w łeb od panny Praksedy *Złotym Ołtarzykiem* Stefana Witwickiego, wydaje się jednak mało prawdopodobne, by takie wydarzenie miało miejsce w życiu Słowackiego. Nawet jeśli owa Prakseida miała swój pierwowzór, tu pojawia się raczej jako karykatura pewnego typu dewotki. Tym samym, kiedy podmiot mówi o doznawanej w młodości melancholii, smutku, „troskach i krzyżach”, kiedy nazywa się bajronistą, kiedy wyznaje na końcu pieśni V swoje *credo*, nie można jednoznacznie rozstrzygnąć, czy mówi to o autorze, czy tylko o postaci mówiącej wpisanej w tekst. Zdaje się, że o obu w pewnym stopniu jednocześnie. Podmiot sam stwierdza: *A teraz odbłysek mego życia/ Na ten poemat pada niezbyt pięknie* (V, 77, p. II), uświadamiając sobie i czytelnici-

⁵⁸ Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 11.

⁵⁹ O autobiograficznym aspekcie *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* pisze K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia*, Gdańsk 2006, rozdz. „*Podróż do Ziemi Świętej*” jako autobiograficzny poemat o kryzysie tożsamości.

⁶⁰ Zob. M. Kuziak, *O Podróż do „Ziemi Świętej z Neapolu” Juliusza Słowackiego. Próba lektury (po)nowoczesnej*, w: *Dziedzictwo Odyseusza: podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2006, s. 230 i n.

kowi obecność Juliusza Słowackiego, ale obecność niepełną – będącą tylko „odbłyśkiem”. W pieśni III odmawia ujawnienia, czy jego Muza kochała się w Italii „realnie”, uzasadniając tę odmowę następująco:

Roję,
Śnię, tworzę; harfy używam lub biczu,
I to jest moja poetyczna droga –
Lecz z mego życia poemat – dla Boga. (V, 100, p. III)

Podmiot zaznacza więc, że „poemat życia” jest inny od tego, który teraz pisze, choć podkreślić trzeba, że zaraz po tej deklaracji pojawia się liryczne, osobiste wyznanie. Dorota Korwin-Piotrowska wskazuje na trzy rodzaje „ja”, trzy jaźnie podmiotu w *Beniowskim*, którymi są: ja-*porte-expérience*, ale także ja-Kreator, i ja liryczne⁶¹. Podmiotowość poematów dygresyjnych Słowackiego konstituuje się więc na różnych poziomach sukcesywnie, bądź, co ciekawsze – symultanicznie.

Sądzę, że można zaryzykować twierdzenie, iż persona wypowiadająca się w tych tekstach jest zarazem bytem autentycznym, jak i konstruktem tekstowym, fikcjonalnym, a więc ustanawia się na zasadzie sylleptycznej charakterystycznej, jak dowodzi Nycz, dla jednego z dyskursów nowoczesności⁶². Wydaje się, że „formuła pisanie sobą”, zgody na fragmentaryczność, wzajemnego oddziaływania na siebie i wymieniania się własnościami „ja” rzeczywistego i „ja” literackiego, o której pisze badacz, jest adekwatna do statusu podmiotowości w *Beniowskim* i w *Podróży do Ziemi Świętej*. Istotnym wyznacznikiem tekstu z podmiotowością sylleptyczną jest również swoiste odwrócenie porządku: zrównanie rzeczywistości empirycznej i fikcji, a więc fikcjonalizacja rzeczywistości i nadanie fikcji mocy realnej. Zrównanie takie dokonuje się w obydwu poematach dygresyjnych Słowackiego. O sylleptyczności podmiotowości *Podróży do Ziemi Świętej*, niemożności rozstrzygnięcia, czy w tym poemacie mamy do czynienia z podmiotem tekstowym, czy z pozatekstowym, pisze Kuziak, który widzi również i inne nowoczesne możliwości odczytania „ja” utworu⁶³.

⁶¹ Zob. D. Korwin-Piotrowska, „Beniowski” i jego współbohaterowie, „Ruch Literacki” 1992, z. 6, s. 634.

⁶² Zob. R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 109 i n.

⁶³ Badacz mówi również o podmiocie ironicznym i alegorycznym, zob. M. Kuziak, *op.cit.*, s. 230 i n.

„Ja” poematów jest także (czy: między innymi) tym, który sprawuje nad światem przedstawionym nieograniczoną władzę, ujawniając raz po raz jego całkowitą zależność od siebie, obnażając jego fikcjonalność, iluzoryczność⁶⁴. Friedrich pisze o liryce nowoczesnej:

*Poeta uczestniczy w swoim tworze nie jako osoba prywatna, lecz jako pisząca inteligencja, jako operator języka, jako artysta, który przekształcające akty swojej władczej wyobraźni czy też swojego nierealnego widzenia wypróbowuje na dowolnym, w istocie mało znaczącym materiale*⁶⁵.

Ta charakterystyka odnosi się także do podmiotowości *Beniowskiego*, ale – trzeba podkreślić – tylko do jednego z jej aspektów czy sposobów manifestacji. Narrator sam się przywołuje do porządku, woła: *Czekajcie! – już pieśń zacznę – jużem gotów* (V, 62, p. I), i dalej: *Różnemi drogi mój poemat wiodę [...]* (V, 74, p. II), podkreśla, że to on wybrał bohatera, podaje przy tym także alternatywne możliwości rozwikłania jego losów (zob. koniec p. II), zapowiada czterdziestoczeropięśniowy poemat i przypiski z listami *Beniowskiego*, zdradza, co pojawi się w pieśni kolejnej⁶⁶, oznajmia przekreślenie strofy, odsłania swój warsztat. Sam proces twórczy ulega w utworze tematyзації, ale, często, tematyзації ironicznej. Jeśli bowiem „ja” przyznaje się do kłopotów ze znalezieniem rymu, widać w samym tym wyznaniu, że Słowacki nie miał z rymem najmniejszego problemu, że bawił się oktawą i można przypuszczać (choć nie – rozstrzygnąć), że bynajmniej – jak nazywający się „wieszczem” narrator – nad nią nie płakał. To jeszcze jeden dowód na to, że wszechwładnego podmiotu czynności twórczych nie można utożsamić z podmiotem autorskim⁶⁷. Rzeczywiście, jak w definicji Friedricha, dzieje szlachcica podolskiego będące kanwą poematu stanowią w istocie mało znaczący materiał. Wszelako fikcja chwilami zyskuje status uniwersum niezależnego od tekstu. Podmiot sugeruje czasem, że świat poematu wymyka mu się spod kontroli. Dziwi się, że na bohatera wy-

⁶⁴ Według nomenklatury D. Korwin-Piotrowskiej jest to ja-Kreator, *op.cit.*, s. 634 i 638.

⁶⁵ H. Friedrich, *op.cit.*, s. 33.

⁶⁶ Np.: *Utworzę całe wojsko w drugiej pieśni./ Epiczny zamiar wyjawię otwarciem:/ Wyjdę z dzisiejszej estetycznej cieśni [...]* (V, 72, p. I). Podobnie w pieśniach następnych. Te zapowiedzi, zgodnie z zasadą permanentnego budowania i burzenia iluzji nie zostaną zresztą spełnione.

⁶⁷ Swoją drogą, ten sam podmiot, który przyznaje się do trudu pisania oktawami, wcześniej narzeka na swą łatwość pisania i mówi, że oktawa go pieści.

brał Beniowskiego, jakby to nie zależało od owego podmiotu, na dodatek sugeruje, że Maurycy znów niejako niezależnie mógłby zginąć, skazując na klęskę zamysł całego dzieła.

Słowacki ujawnia kreacyjną moc języka kształtującego świat przedstawiony – wszystkie jego elementy – w tym także podmiot, który tym samym staje się tworem tekstowym, konstytuuje się w językowych, pojęciowych kategoriach. Z jednej bowiem strony „ja” poematów demonstrowa swą autorytarną wirtuozerię, wolność od jakichkolwiek zewnętrznych bodźców, wołając raz po raz *Stój Muzo!* Z drugiej – ujawnia swą zależność od języka, który nie jest w stanie w sposób doskonały wyrazić myśli⁶⁸. Nycz wskazuje na romantyczne korzenie modernistycznego poczucia niewystarczalności języka, podkreśla wysoką świadomość językowo-literacką polskich romantyków – w tym Słowackiego⁶⁹. Uznana przez badaczy za romantyczną ekspresywną koncepcja języka, oparta na przekonaniu, że to, co ma zostać wyrażone w literaturze, istnieje uprzednio i niezależnie od tekstu, nie przystaje do *Beniowskiego*. Samo „ja” poematu jest uwarunkowane językiem jako niewłaściwym, acz jedynym dostępnym środkiem ekspresji literackiej. Podmiot jest też poddany samemu procesowi pisania, dziełu, które zdaje się samo prowadzić piszącego: *Lecz widzę, że mię ten liryzm zabija, / Że na Parnasu szczyt prowadzi stromy [...]* (V, 61, p. I), albo: *Tu widzę, że mi się poemat uda, / Że mi już Muza swoich łask użycza [...]* (V, 65, p. I), *Ta strofa ma pewną zawilść, / Któręj nie lubię, lecz ją skończyć muszę* (V, 75, p. II), wyznaje, że pieśni, które tworzy, nie są *według serca*. Zależność podmiotu od tekstu znajduje swój wyraz także w odwołaniu się do utrwalonego w tradycji obrazu natchnienia:

*Tylko o trochę cierpliwości proszę,
Ja sam na Muzę i natchnienie czekam
I czoło moje pomarszczone noszę,
I poematu ekspozycję zwlekam,
I weny ducha lekkiego nie płoszę [...]* (V, 61, p. I)

⁶⁸ O kryzysie języka doświadczanym w *Podróży do Ziemi Świętej*, świadomości skazania na zapośredniczenie i niemożności wypowiedzenia tego, co prekulturowe, pisze M. Kuźniak, *op.cit.*

⁶⁹ Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop...*, cz. I, rozdz. „Wyrażanie niewyrażalnego” w *literaturze nowoczesnej [wybrane zagadnienia]*.

Konieczność poddania się działaniu siły wyższej, która zsyłała twórczą wenę geniuszowi, w odniesieniu do wszechwładnego podmiotu-Kreatora *Beniowskiego* staje się problematyczna, albowiem tę jego wszechwładność podważa. Wyznaje on w innym miejscu: *Widzę, że wszystko mi stoi na wstręcie, / Nawet pisanie łatwość rzuca plamę – / Mówią, że w czterech dniach układam dramkę* (V, 76, p. II), co wskazuje wyraźnie na łatwość posługiwania się językiem jako przeszkodę w tworzeniu poematu, którego ten język jest tworzywem. Na skutek folgowania dygresyjnemu tokowi, utwór – udany jako poemat ironiczny, jest zupełnie chybiony jako epickie dzieło o Beniowskim⁷⁰.

Intertekstualność i lęk przed wpływem

Jako że sylleptyczny model podmiotowości nowoczesnej bliski jest postmodernizmowi, także dzieła ironii romantycznej Słowackiego zdają się mieć szczególnie wiele cech antycypujących tendencje literatury ponowoczesnej. Magdalena Saganiak pisze o „Słowackim postmodernistycznym”, który – szczególnie w dramatach *Beniowski* i *Fantazy* – daje diagnozę współczesnej kultury jako kultury wędrującej – odkrywającej swą sztuczność w starciu z życiem, mającej wiele wspólnego z opisem kultury ponowoczesnej⁷¹. Poematy dygresyjne, a także *Balladyna* to utwory o dwuznacznym statusie, które cechują relacje przynależności i jednocześnie zerwania z tym, co zastane, a więc spełniające warunki ponowoczesnego dzieła sztuki według charakterystyki Gianniego Vattimo. Ta dwuznaczność, zdaniem myśliciela, *polega na ironicznym kwestionowaniu własnych reguł i problematyzowaniu własnego statusu, na cytowaniu, parodiowaniu, pastiszowaniu, przepisywaniu tradycji*⁷².

⁷⁰ Zob. S. Treugutt, „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu...*, cz. II, zwł. s. 56 i n.

⁷¹ M. Saganiak, *Słowacki postmodernistyczny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999. Naturalnie, samo poczucie kryzysu kultury jest charakterystyczne także dla modernistów, stanowi element „buntu modernistycznego” przeciw zastanym formom rzeczywistości i sztuki.

⁷² A. Zawadzki, *Kres nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka*, „Teksty Drugie” 2006, z. 4, s. 31. Według Vattimo ponowoczesność to tkwienie w nowoczesności ze świadomością obcości: ograniczenia przez język metafizyki ze świadomością, że innego nie posiadamy i można go jedynie poddawać dekonstrukcji, przemieszczaniu, zniekształceniu.

To właśnie niewątpliwie czyni Słowacki w wymienionych utworach. Przede wszystkim wprowadzają one dialog z czytelnikiem, z tradycją, z wielkimi poprzednikami, z krytykami, z autorskim „ja”. Problem ich autoteliczności i intertekstualności był już zresztą wielokrotnie opisywany. Dzieła ironiczne Słowackiego to utwory „zbudowane” z aluzji, cytatów, odniesień, ich związek z każdym z wielkich poprzedników: Szekspirem, Ariostem, Dantem, Mickiewiczem, innymi dziełami samego Słowackiego, może stanowić przedmiot osobnej rozprawy. Nie sądzę jednak, by taki ich charakter uprawniał do wyprowadzenia z nich bez zastrzeżeń wniosku, że podają one w wątpliwość centralną – jak twierdzi Vattimo – dla nowoczesności wartość: *novum*, zdolność myśli do tworzenia ciągle nowych wizji, wartości, projektów, sensów. Vattimo uważa, że:

*Dla nowoczesności charakterystyczne będzie więc dialektyczne Überwindung – zniesienie, przekroczenie, odrzucenie zużytych i zdezaktualizowanych już opisów rzeczywistości w imię tworzenia opisów nowych, doskonalszych, bardziej aktualnych i adekwatnych*⁷³.

Romantyk nie odrzuca tradycyjnych opisów rzeczywistości, ale je przenicowuje, wykorzystuje w taki sposób, że przestają już być sobą, a stają się częścią nowego opisu – opisu Słowackiego⁷⁴. Można więc w przypadku tego pisarza mówić językiem Harolda Blooma o agonicznym, twórczym wkładzie w dzieło tradycji, o dwuznacznej lojalności wobec silniejszego, jakim jest dziedzictwo⁷⁵. Według samego Blooma zmaganie się – miłosne i wrogie zarazem – ze starymi mistrzami jest charakterystyczne dla literatury czasów „odczarowanych”, nie dotyczy jeszcze Szekspira (*olbrzyma wieku przedpotopowego*), autora *Lęku przed wpływem* interesującą nade wszystko teksty od romantyzmu poczynawszy.

Podmiot Blooma jest – jak pisze Agata Bielik-Robson – strategią obronną, strategią radzenia sobie z wpływami⁷⁶. W dziełach ironii ro-

⁷³ *Ibidem*, s. 31.

⁷⁴ Dla Matuszewskiego „rzekome pożyczki” Słowackiego to objaw nowoczesnej ciekawości estetyczno-psychologicznej.

⁷⁵ Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002.

⁷⁶ Zob. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność...*, cz. I, rozdz. IV, zwł. s. 91 i n.; *Duch powierzchni...*, s. 21–22; 43–45; 107 i n. Warto jednak zauważyć, że sama nowoczesność Blooma jest dyskusyjna, skoro np. Bielik-Robson zalicza go do reprezentantów „innej

mantycznej Słowackiego, ale także w jego późniejszych tekstach można mówić o tym rodzaju podmiotu. Ponadto szczególnie kuszące wydaje się odczytanie twórczości Słowackiego wedle kategorii Blooma w węższym znaczeniu: jako agonu z jego największym Poprzednikiem – Mickiewiczem. Już Krasiński uważał, że Słowackiego można zrozumieć (dialektycznie) tylko w odniesieniu do autora *Dziadów*⁷⁷. Określenie „lęk przed wpływem” dobrze charakteryzuje stosunek młodszego poety do Wielkiego Innego, walkę o własną tożsamość artystyczną, będącą wyrazem niezgody na podporządkowanie się⁷⁸. Polemika z Mickiewiczem wyraża się w *misreading*, specyficznym odczytaniu i napisaniu jego tekstów na nowo. Może niekoniecznie poszczególne etapy Bloomowskiej walki z wpływem odpowiadają kształtowaniu się sposobu Słowackiego dialogu z Poprzednikiem, choć oczywiście można podjąć prowizoryczną próbę spojrzenia na twórczość romantyka poprzez tropy Blooma.

Kordian i *Lambro* to utwory, które wyznaczałyby etap poetyckiego sprzeniewierzenia się, błędnego odczytania *Dziadów* i *Konrada Wallenroda*, skrzywienia pierwowzoru (*clinamen*), bo bohaterowie Słowackiego są właśnie skrzywieni, nieudani, i – w związku z tym, bardziej w jego zamierzeniu odpowiadający rzeczywistości. Jako dopełnienie i antytezę (*tessera*), posłużenie się w szerszym znaczeniu kategoriami Poprzednika, można interpretować *Anhellego* (w relacji do *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* oraz *Dziadów*). Próbą unieważnienia wpływu tradycji, zerwania z nią ciągłości (*kenosis*) byłby *Beniowski*, w którym dochodzi do pozornego wyrzeczenia się statusu wieszczka, „samoupo-

nowoczesności”, a koncepcja bycia sobą wobec innego może być traktowana jako antynowoczesna.

⁷⁷ Zob. Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 133.

⁷⁸ Próbę odczytania improwizacji grudniowych Słowackiego i Mickiewicza w kontekście koncepcji Blooma podjęła M. Bąk, „*I tego wieczora byliśmy z nim jak dwaj bracia*” – o relacjach między Słowackim i Mickiewiczem, w: *W cieniu Mickiewicza*, red. J. Lyszczyńska i M. Bąk, Katowice 2006. Badaczka ujmuje całą poetycką działalność Słowackiego jako próbę uwolnienia się od wpływu Mickiewicza, jej artykuł zmierza jednak do ukazania uczty grudniowej jako próby podziału wpływów, w który obydwaj (!) poeci są równie zaangażowani. Na temat improwizacji wieszczów i swoistego wyzwania, jakie rzucił Słowacki Mickiewiczowi zob. też W. Weintraub, *Pojedynek na improwizację*, w: *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982; oraz M. Piechota, *Pojedynek Słowackiego z Mickiewiczem*, w: „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005.

korzenia” poety uderzającego także w prekursora (deklaracja napisania *Beniowskiego* jako eposu szlacheckiego zmusza do porównania go z *Panem Tadeuszem*, w związku z czym świadome obniżenie rangi utworu Słowackiego godzi także pośrednio w tekst Mickiewicza). Etap *demonizacji* wiązałby się z odejściem autora *Balladyny* z Koła towiańczyków i zwrotem – ponad ich głowami – ku Sile wyższej, która dotąd przypisywana była współbraciom, szczególnie Towiańskiemu i Mickiewiczowi. Słowacki zachowuje naukę bliską temu, co w tym czasie Mickiewicz głosi w paryskich wykładach, ale oddziela ją od osoby Poprzednika. Twórczość mistyczna wiąże się z wyobcowaniem poety. Etap *askesis* – samooczyszczenia, ascezy reprezentowałyby dzieła „genezyjskie”, kiedy to romantyk zarzuca artyzm na rzecz przekazywania Prawdy (parafrazuje *Księcia niezłomnego* Calderona, pisze *Księdza Marka*, *Sen srebrny Salomei*, *Samuela Zborowskiego*, pracuje nad *Agezylauszem*, *Walterem Stadieniem*, *Zawiszą Czarnym*, *Królem-Duchem*). Etap ostatni – *apophrades* – powrót zmarłych jest trudny do wydzielenia, ze względu na to, że większość utworów powstawała wówczas jednocześnie i fragmentarycznie. Za ponowne otwarcie poety na dzieło prekursora, które miało być jego pokonaniem, odwróceniem porządku wpływania i dziedziczenia, można uznać próby napisania jeszcze raz dzieł Mickiewicza: *Dziadów*, *Pana Tadeusza*, *Konrada Wallenroda*⁷⁹.

Naturalnie, taki podział twórczości Słowackiego jest nieco sztuczny i niedokładnie odpowiada kategoriom Blooma, prowadzi też do (zawsze) niebezpiecznego podporządkowania tekstów literackich teorii, co może w efekcie wypaczyć obraz twórczości poety. Niemniej jednak warto uwzględnić i taką możliwość spojrzenia na nowoczesność romantyka, bowiem zasadniczo teoria lęku przed wpływem wydaje się adekwatna do relacji Słowacki – Mickiewicz, choć z pewnością Bloomowskie kategorie nie stanowią gotowych narzędzi do interpretacji całej twórczości poety.

⁷⁹ Na temat pisania przez Słowackiego tekstów Mickiewicza na nowo zob.: M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Wrocław 1956; A. Witkowska, *Jak Słowacki pisał Mickiewicza*, w: *Słowacki mistyczny*, op.cit.; M. Piechota, op.cit.; Z. Stefanowska, „Pan Tadeusz” – i co dalej?, „Teksty Drugie” 1997, nr 1–2; J. Bachórz, *Słowacki w Soplicowie*, w: „W krainie pamiątek”. *Prace poświęcone Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1996; S. Makowski, „Pan Tadeusz” Juliusza Słowackiego, „Poezja” 1984, nr 11–12; M. Szargot, *Koniec baśni. O [Panu Tadeuszu] J. Słowackiego*, w: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*, red. M. Piechota i J. Ryba, Katowice 2004.

Teatralność rzeczywistości

Emmanuel Lévinas twierdzi, że świat współczesny jest światem bez wyjścia, bo wszystko w nim jest jednakowe. Filozof wskazuje na sztuczność form nowoczesnej egzystencji:

Piękno pejzaży, hiperbola pojęć metafizycznych, sztuczność sztuki, egzaltacja ceremonii, magia uroczystości – wszędzie wolno podejrzewać i demaskować maszynę teatru, transcendencję czysto retoryczną, grę⁸⁰.

Podkreślanie teatralności świata jest charakterystyczne także dla tekstów Słowackiego. Dokonuje się ono, o czym pisałam, w poematach dygresyjnych, ale także w rodzaju literackim szczególnie ujawnianiu sceniczności życia sprzyjającym, jakim jest dramat. Utwory dramatyczne zajmują ważne miejsce w całej twórczości Słowackiego – od wczesnych młodzieńczych prób, takich jak *Mindowe* i *Maria Stuart*, przez arcydzieła lat trzydziestych – *Kordiana*, *Balladynę* i *Lillę Wenedę*, po późne dramaty mistyczne. Wydaje się, że wiele z wymienionych utworów poddaje się lekturze w kontekście metafory życia jako teatru. Pierwsze dzieła eksponują tragizm bohaterów miotających się między namiętnościami (*Mindowe*, *Maria Stuart*, *Beatryx Cenci*) i próbujących bezskutecznie odnaleźć własną tożsamość (*Kordian*, *Horsztyński*). Jawnie już scenicznością tekstu, odpowiadającą iluzoryczności życia, gra *Balladyna*, która jest – jak pisał autor w przedmowie adresowanej do Krasińskiego – *obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumowi ludzkiego, z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidywanych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione* (IV, 21).

Przedmowa ta świadczy o tym, że Słowacki miał pewną świadomość rewolucyjności swego dzieła. Odwołuje się w nim bowiem do różnych, często odległych od siebie konwencji i wzorców literackich: utworów Szekspira, Ariosta, Sofoklesa, ludowych ballad, tradycji średniowiecznej, sentymentalnej i romantycznej. Istotne, że te konwencje są bardzo dobrze znane przeciętnemu czytelnikowi, budzą w nim określone oczekiwania, których jednak *Balladyna* nie spełnia. Zderzenie jednej konwencji z drugą stawia bohaterów w sytuacjach dla nich nietypowych (np. pasterz-Filon przed sądem, wiejski gbur spotykający wróżkę),

⁸⁰ E. Lévinas, *Ideologia i idealizm*. Cyt. za: W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 130.

demaskuje ich fikcyjność, iluzoryczność. Efekt ten podkreślony jest przez zamknięcie dramatu *Epilogiem*, odsłaniającym teatralność całego dzieła, w którym publiczność woła do dziejopisa Wawela: ...*idź precz za kulisy...* (IV, 168)⁸¹.

Później szczególnie bliska Słowackiemu stała się wizja Calderonowska, o której Jarosław Marek Rymkiewicz pisze:

*Żyjemy, grając, a ten kto gra, ten grający, staje się – ale nawet nie staje się, bo jest, zawsze i całkowicie jest – tym, kto jest grany, a ten grany tożsamy z grającym ciągle pamięta że jest tym grającym, który gra właśnie jego, tego, co jest grany*⁸².

Badacz wyraża sąd, że przekonanie o naszej dwoistości ma rodowód romantyczny⁸³. Słowackiemu parafrazującemu *Księcia niezłomnego*, dodajmy: Słowackiemu – autorowi *Balladyny*, bliska być musiała formuła zawarta w tytule dramatu Calderona *La vida est sueño*, sugestia, że człowiek skazany jest na graniu roli, że otaczający go świat jest sztuczny. Dlatego nie można jednoznacznie stwierdzić, czy wszystko jest możliwe, ale nic nie jest prawdziwe, czy odwrotnie: wszystko jest prawdziwe, a nic nie jest możliwe. Teatralność, wprowadzanie postaci sobowtórów, podobnie jak łączenie sprzeczności, niefabularność⁸⁴, jest więc tym elementem ironii romantycznej, który łączy poematy dygresyjne i *Balladynę* z dramatami późnego Słowackiego. Osobne miejsce zajmuje oryginalny na tle pozostałych tekstów poety *Fantazy*, potraktowany przez Magdalenę Saganiak jako dramat pre-ponowoczesny. *Fantazy* to pozer, zblazowany arystokrata, romantyk, który żyje w świecie iluzji, w pozornym świecie swych fantazji, ale przy tym świadomy tej pozorności. Poszukuje zdolnych go pobudzić wrażeń, jest egocentrykiem uwiecznionym – podobnie jak jego partnerka, Idalia – przez stworzoną przez siebie konwencję. To uwiecznienie w formie wydaje się niemal gom-

⁸¹ Zob. W. Szturc, *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*. Kraków 2004, cz. II, rozdz. „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego.

⁸² J.M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria III, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981, s. 68.

⁸³ Także M. Czermińska dowodzi, że konstrukcje postaci sobowtórów oddają sytuację duchową nowoczesnego człowieka z jego sprzecznościami, wskazuje przy tym na znaczenie romantycznej antropologii podwójności; zob. *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postaci*, Gdańsk 1987, rozdz. *Bohater autobiograficzny jako sobowtór*.

⁸⁴ J.M. Rymkiewicz zauważa, że są w dramatach fragmenty zbędne z punktu widzenia rozwoju akcji, aczkolwiek bezwzględnie konieczne; zob. *Ludzie dwoiści*, s. 66 i n.

browiczowskie. Co więcej, bohater dosłownie reżyseruje niemoralną grę, wykorzystując uczucia innych, aranżuje nawet własne samobójstwo.

Ale i w „widunowych” dramatach romantyka ma miejsce swoiste rozdwojenie postaci, o którym pisze Rymkiewicz. Przejawia się ono w tym, że poszczególne postawy czy role bohaterów znoszą się wzajemnie, jak w ironii romantycznej. Słowacki zderza sprzeczności i na planie fabularnym, i psychicznym, i wyższym – powiedzieć by można historiozoficznym⁸⁵. Spójrzmy na tak charakterystyczne dla *Balladyny* łączenie w pary nieodpowiednich partnerów. Wydaje się, że to samo dzieje się w – innym z ducha – *Księdzu Marku*. Kossakowski nienawidzi Judyty i kocha ją jednocześnie. Ta nieprzystawalność przenosi się na inny poziom: sama Judyta jest „pęknięta”. Żydowska dziewczyna pogardza swym żydostwem, z którego jest dumna i z którego czerpie swą moc czynienia cudów. Jest bowiem godną politowania biedną córką karczmarza i biblijną Judytą zarazem – obie role pozostają w nieustającym napięciu, znoszą się wzajemnie, ale nigdy ostatecznie. Podobnie rozbity jest Kossakowski: hultaj, wygnany z Baru kozioł ofiarny reprezentujący wszelkie zło, a jednocześnie zbawca ojczyzny. Wzajemne podważanie ról odbywa się na zasadzie permanentnej parabazy rozumianej nie jako wychylenie się autora z kart dzieła, ale w znaczeniu szerszym: jako sprzężone, nierozdzielne tworzenie i niszczenie. De Man ukazuje tego rodzaju parabazę na przykładzie powieści *Lucynda* Schlegla⁸⁶.

⁸⁵ A. Ziółowicz ukazuje współlistnienie w warstwie językowej dramatów mistycznych dwóch dyskursów – dyskursu dramatycznego i dyskursu odautorskiego. Badaczka przywołuje argumenty potwierdzające obecność podmiotu autorskiego na różnych poziomach tekstów poety: „ja” bezpośrednio zaznacza swą obecność w tekście przez aluzje biograficzne; „ja” ujawnia się jako „ja” mówiące, postać dramatyczna; „ja” reprezentowane jest przez Chór; bohaterowie dramatów stanowią medium „ja” autorskiego; dominujący w analizowanych dramatach monolog stwarza możliwość ujawniania się nadrzędnej podmiotowości autorskiej; zob. „Ja” w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, s. 88–100.

⁸⁶ Zob. P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 30 i n.

Problem mimesis

Dla sztuki nowoczesnej przedstawianie rzeczywistości pozatekstowej stało się problematyczne. Meyer H. Abrams ukazując ewolucję estetyki europejskiej od imitacji do ekspresji, romantyzm uznał za okres, w którym faktycznie doszło do owej przemiany. Podobnie myśli Taylor⁸⁷. Słowacki wielokrotnie dawał świadectwo poczucia rozłam między światem wyobraźni, snu, literatury, a rzeczywistością empiryczną, którą świadomie – jako nieudaną, wykrzywioną – odsuwał od siebie. Marian Maciejewski pisze o trosce romantyka, by świat przedstawiony był tworem wyobraźniowym, nie rzeczywistością opartą o konkret autentycznie przez niego widziany⁸⁸. Poeta sam mówił o tym rozdźwięku wielokrotnie: na przykład we wstępie do *Lilli Wenedy* czy w liście do matki z 16 maja 1842. Kreacje Słowackiego są tu zgodne z opisaną przez Annę Nasiłowską koncepcją romantycznego „ja” zaznaczającego swą odrębność wobec świata zewnętrznego, który zderza się ze światem marzeń, „ja” narzucającego swą indywidualistyczną wizję rzeczywistości⁸⁹. Bohaterowie *Godziny myśli* żyją w świecie wyobraźni i z niej, a nie z rzeczywistości „ziemskiej”, od której są odizolowani (co znajduje potwierdzenie w ich chorowitości) przez własną nadwrażliwość, tworząc autonomiczne obrazy⁹⁰.

Ryszard Przybylski dowodzi, że zależność człowieka od wyalienowanych twórców umysłu była silna w romantyzmie ze względu na ideę

⁸⁷ Zob. Ch. Taylor, *op.cit.*, rozdz. XXI, zwł. s. 692 oraz M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa...*, rozdz. IV, zwł. s. 113–114.

⁸⁸ Zob. M. Maciejewski, „*Natury poznanie*” w *liryce Słowackiego. Dzieje napięcia między podmiotem a przedmiotem*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1.

⁸⁹ Zob. A. Nasiłowska, *op.cit.*, s. 26–27.

⁹⁰ Ciekawym z tego punktu widzenia utworem jest romansowy poemat *W Szwajcarii*. Słowacki nie ukrywa iluzoryczności świata przedstawionego tekstu, z kreacją umiłowanej włącznie. Kochanka od początku naznaczona jest znikomością, ulotnością, zwiwnością, jawi się jak marzenie, postać senna, górska boginka wychodząca z alpejskiego krajobrazu, stanowiącą jego część. Jej status nie jest do końca jasny. Podmiot mówi, że wierzy w jej wyłonione z tęczy istnienie, ale te słowa można odczytać jako próbę przekonania samego siebie, że wytwór imaginacji jest prawdziwy. Możliwa jest więc lektura *W Szwajcarii* jako tekstu o poetyckiej wyobraźni, o jej nieograniczonej mocy kreacyjnej. M. Piwińska odczytała utwór jako rodzaj autoparodii, zob. *Miłość romantyczna*, Kraków–Wrocław 1984, s. 589.

„ja” stwarzającego, a dzięki koncepcji bezcielesnego podmiotu (odkrycie podświadomości, snu, mitu, rytuału, magii) w rozważaniach nad „ja” przewyciężona została oświeceniowa idea podmiotu-ciała⁹¹. Matuszewski zachwycał się tym oderwaniem Słowackiego od realiów, stanowiącym według krytyka wyraz skrajnej podmiotowości⁹². Współcześni poeci mieli do niego o to pretensje, na które pisarz odpowiedział w *Beniowskim*. Koniec pieśni I poematu to ustosunkowanie się do zarzutów o niemimetyczność i niezgodność z faktami zewnętrznymi w *Anhellim*. Ironiczna riposta Słowackiego zmienia się w deklarację wolności twórczej i niezależności artysty od obowiązku wiernego przedstawiania natury. Można by powiedzieć za badaczami, że sztuka przestaje być pojmowana jako imitacja, a staje się ekspresją. Słowacki nie cierpiał, jak cierpieli pisarze nowocześni, z powodu dojmującego przekonania, że rzeczywistość jest nieprzedstawialna. Uznał ją po prostu za niewartą przedstawienia i wierzył, że świat wykreowany przez niego ma prawo do istnienia i do autonomii⁹³.

Oczywiście, romantyk miał nazbyt wielką świadomość twórczą, by nie zdawać sobie sprawy z problemu relacji sztuki i empirii. W pierwszej strofie pieśni II *Beniowskiego* podmiot wyznaje: *Długo po świecie, pielgrzym tajemniczy,/ Chodziłem, farby zbierając do dzieła [...]* (V, 74, p. II). Zakłada więc istnienie związku między tekstem a światem, nie jest to jednak proste odwzorowywanie, a wykorzystywanie tylko *farb*. Zapowiada stworzenie *światów trzecich* (nie ziemskich i nie *nadsłonecznych*) – tekstowych, autonomicznych. Warto tu też przypomnieć zapisany w *Raptularzu* poemat o snycerzu-artystcie, który z błota odpadłego od podkutego buta gościa, *co wszędy biega/ Tak, że doń zawsze błoto uliczne przylega...* (XII-1, 239), a więc z rzeczy przyziemnej i pozornie nieciekawej, uczynił sztukę – księżyc na głowie posągu Diany (co zakończyło się pretensjami gościa do praw autorskich, oskarżeniem artysty o plagiat i zniszczeniem dzieła).

⁹¹ Zob. R. Przybylski, *Oświeceniowy rozum i romantyczna przepaść*, w: *Problemy polskiego...*, s. 142.

⁹² Zob. I. Matuszewski, *op.cit.*, ks. I, s. 54–56.

⁹³ Ta koncepcja wyobraźni koresponduje z Coleridge’owską teorią twórczej *imagination*, odmiennej od odtwórczej *fancy*.

Zacytujmy najbardziej bodaj znany fragment *Beniowskiego*:

*Chodzi mi o to, aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa:
A czasem był jak piorun jasny, prędkie,
A czasem smutny jako pieśń stepowa,
A czasem jako skarga Nimfy miętki,
A czasem piękny jak Aniołów mowa...
Aby przeleciał wszystka ducha skrzydłem.
Strofa być winna taktem, nie wędzidłem.* (V, 128, p. V)

Hana Voisine-Jechova analizując tę strofę, dowodzi, że zadaniem języka nie jest opisywanie rzeczywistości, ale wyrażanie myśli, że język, szczególnie zaś metafora, nie służy do kompozycji pieśni, ale staje się pieśnią, piorunem, skargą nimfy, mową aniołów. Dochodzi do zatarcia granicy między przedmiotem porównywanym a tym, do którego się porównuje⁹⁴. Wydaje się więc, że mamy do czynienia z bliskim modernistycznemu ujęciem rzeczywistości, która jest dana tekstowo – tworzona i odkrywana w procesie tropologicznej prezentacji⁹⁵.

Narrator chwali się też swoim mistrzostwem, które zapewniłoby mu posąg, [...] *gdyby się słowa/ Mogły stać nagle indywiduami,/ Gdyby Ojczyzną był język i mowa* (V, 76, p. II), ale posągu nie ma, bo mowa nie jest ojczyzną, jest pośrednikiem zawsze zdradliwym, nie ma już możliwości wyrażenia tego, co pragnie się wyrazić. Najdobitniej ukazuje to fragment pieśni II:

*Czasami myśl w Etherze pływa,
Przez piękne bardzo przelatując śnicia,
Lecz później pismo, druk, tęczę obrywa
Z kształtów.* (V, 77, p. II)

⁹⁴ Zob. H. Voisine-Jechova, *Przenośnia Słowackiego w kontekście sztuki nowoczesnej*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, s. 105–108. Podejmując pytanie postawione przed stu laty przez Matuszewskiego o to, na czym polega nowoczesność Słowackiego, badaczka zajmuje się zagadnieniem zbieżności sposobu obrazowania Słowackiego i surrealistów czeskich. Píše o stosowanym przez Słowackiego, przejętym przez nowoczesnych twórców, typie metafory kojarzącej przedmioty pozornie niemające nic wspólnego, czego efektem jest napięcie między nimi.

⁹⁵ Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop...*, cz. I, rozdz. „Wyrażanie niewyrażalnego” w *literaturze nowoczesnej [wybrane zagadnienia]*, s. 12 i n.

Fragment ten wyraża nieadekwatność słowa pisanego wobec myśli, rzeczy nazywanej, która tym samym traci na „tęczowości”, co rodzi wątpliwość, czy poeta romantyczny rzeczywiście miał jednak zaufanie do języka (szczególnie jeśli chodzi o język pisany)⁹⁶. Także w podsumowaniu III pieśni znalazły się wyrazy zwątpienia w znaczenie słów, w ich mediacyjną funkcję: *Wyraz został przy wyrazie, / Nie wiem, czego chce? i czego dowodzi?* (V, 110, p. III). Podmiot jawnie kpi sobie z młodzieńczej (także własnej) wiary w tajemnicę przeświecającą przez zjawiska natury, czyli z romantycznego przekonania, że przedmiot niewyraźalny pojęciowo istnieje obiektywnie poza ekspresją artystyczną⁹⁷.

Inaczej jest w tekstach późniejszych – także fragmentarycznych, ale w innym sensie. W *Królu-Duchu* Słowacki pisze:

*Pod jego [Chrystusa – M.S.] wielką mocą ...trzymam pióro,
Snem piszę...a z mgieł rozjaśnionych biore,
I moją własną kwitnącą naturą
Nieznane dotąd oceany porę.* (XVI, 431, rapsod III, p. IV)

We fragmencie tym chodzi nie o fantazjowanie, ale o przekazywanie prawdy, która zawiera się we śnie. Istota rzeczy nie tkwi już, jak by chciał Matuszewski, w wyłanianiu światów z siebie zamiast czerpania

⁹⁶ Zob. *ibidem*, rozdz. II. Podobne problemy w *Podróży do Ziemi Świętej* analizuje M. Kuźniak, *op.cit.*

⁹⁷ *Dopókiś młody, bawią cię ballady,
Poezja gminna nadzwyczaj zachwyca,
Lubisz w wierszykach chmury, księżyc, gady,
Znajdujesz, że jest jakaś tajemnica
W mgle, w której wiersze brzęczą jak owady,
I brylantują myśl blaskiem księżycy;
I myślisz, że to sam poeta roi,
Skrzy się i błyska i leci?... On stoi.*

*Ty sam te wiersze niesiesz w kraj marzenia,
W téj mgle twych własnych myśli tęcza świta,
W tych dumkach twoje latają westchnienia;
Potém z tych wszystkich wierszy, dumań, kwita!
Potém trzy wiersze Danta, pełne cienia,
Ale rozumu: serce twoje chwyta,
Waży, rozbiera. A prawdziwa lekcja,
Która poezji uczy: jest dyssekcja.* (V, 92, p. III)

inspiracji z zewnątrz. Taylor stwierdza: *Skoro sztuka postrzegana jest jako ekspresja, nie zaś jako mimesis, ową władzę twórczej wyobraźni winniśmy przypisać nam samym*⁹⁸. Jednak to zdanie odnosić się może raczej do twórczości wcześniejszej Słowackiego, niż do późnej, w której romantyk nie tyle pragnął przeciwstawić się założeniom sztuki mimetycznej, ile raczej dążył do naśladowania rzeczywistości innej niż ziemską, ale też niesprowadzonej do fantastyki. Dla późnego Słowackiego to, co nieznanne, nie jest tym, co nie istnieje poza podmiotem, choć dotarcie do nieznanego możliwe jest dzięki doświadczeniu jednostkowemu. Jak piszą Maria Janion i Maria Cieśla-Korytowska, jak – z innej perspektywy pisze Taylor – przez własne uczucia „ja” zyskuje dostęp do prawd kosmosu⁹⁹. W *Królu-Duchu* wiedza zdobyta ma status prawd uniwersalnych – sankcjonuje ją sam Chrystus i sankcjonuje ją romantyczna teoria snu¹⁰⁰.

Nie ulega wątpliwości, że Słowacki w późnym okresie przestał dokańczać swe dzieła, nadawać im formę zamkniętą, ale i faktem jest, że ciągle powracał do tych samych tematów, motywów, obrazów, słów, jakby pisał wciąż to samo, jakby dążył do osiągnięcia formy ostatecznej, które było niemożliwe; chciał przecież, pisze o tym Marta Piwińska, powiedzieć wszystko, odsłonić tajemnicę¹⁰¹. Myślę, że pełnia, skończoność istniała dla niego jako cel finalny, jako – jak sam go nazywał – Słoneczna Jeruzalem. Nie mógł go przecież osiągnąć na Ziemi, dlatego nie mógł skończyć dzieła. Ale ciągle je pisał i widział tę całość przeświecającą przez fragmenty¹⁰². Jak dowodzą jego teksty literackie, ale przede wszystkim *Raptularz* i zapiski dziennikowe, widział rzeczy-

⁹⁸ Ch. Taylor, *op.cit.*, s. 699.

⁹⁹ M. Janion, *Gorączka...*, rozdz. *Kuźnia natury*, zwł. s. 281 i n.; M. Cieśla-Korytowska, *Romantyzm a poznanie*, w: *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997, s. 35, 88–97; Ch. Taylor, *op.cit.*, rozdz. XXI.

¹⁰⁰ Na temat romantycznych koncepcji snu zob. m.in.: A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris 1956, rozdz. *Naissance de la Poésie*.

¹⁰¹ Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki...*, cz. II, rozdz. *Może go nie ma?*

¹⁰² O fragmencie jako wyrazie romantycznego światopoglądu, romantycznej filozofii wszechświata pisze A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, rozdz. I; na temat fragmentaryczności późnych tekstów Słowackiego, w których fragment tożsamy jest z całością zob. zwł. s. 28–29. W poszczególnych rozdziałach omawia badaczka realizacje interesującego ją zagadnienia w utworach Krasińskiego, Mickiewicza, Słowackiego i Norwida. Zob. także S. Treugutt, *Słowacki i problemy interpretacji filologicznej*, w: *Geniusz wydiedziczony*, Warszawa 1993.

wistość jako *correspondences*, także własne dzieła stanowiły elementy całości. Każda rzecz, wydarzenie, sen, odkrycie naukowe, zmylenie drogi, by w zamyśleniu trafić pod pomnik Moliera, burza, odnosiły się do siebie wzajemnie, wzajemnie objaśniały, tłumaczyły los poety i losy całego świata. Ale prawdą jest też, że dzieło poety nie zamyka się, a poszczególne teksty są właściwie wariantami jednego tekstu. Romans duchowy Heliona i Helois to romans Atessy i Eoliona, Poety i Natchnienia, Króla-Ducha i Umiłowanej. Taki charakter tekstu pozwala na mówienie, jak czyni to Maria Janion, o jego porządku nieliniarnym (ale porządku) opartym na wielopoziomowych korespondencjach wewnętrznych. Przy tym owa poetyka fragmentowości i simultaniczności, o jakiej pisze badaczka, jest konsekwencją zmagania się Słowackiego z wyrażaniem niewyraźnego¹⁰³.

Sam romantyk o tej rzeczywistości, którą miał naśladować, pisał w liście do matki z 8 listopada 1845: [...] *ten świat jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłożą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek*¹⁰⁴. Bezcelowość płataniny nittek jest tylko złudzeniem, rysunek istnieje, tyle że nie jest bezpośrednio dostępny. Podobnie tłumaczył Słowacki Ludwikowi Norwidowi:

[...] *świecie idący ciągle podług sprawiedliwości, – gdzie wszystkie nici jak w pasmie tkacza różne swoje kolory łączą... w jeden obraz cudownie rozumny – i mądry. – Świecie, którego my odwrotną stronę widzimy – pełną końców uciętych i kółców rozpluwających się – i odrzutek światła złotych i srebrnych, których początkiem i końcem jest tajemnica* (XV, 206).

Fragment to znamieny, niejako ilustrujący całe dzieło Słowackiego jako odzwierciedlenie tych końców uciętych¹⁰⁵. Ale zaraz poeta pisze: *oto roztajemniczony jesteś* – niejako odwracając strony tkaniny – i choć z gramatyki wynika, że chodzi o ten sam świat, w rzeczywistości

¹⁰³ Zob. M. Janion, *Tekst dzieła mistycznego*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, zwł. s. 48–51 oraz s. 59.

¹⁰⁴ J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 493. O obrazie tkaniny u Słowackiego jako *produkcje transformistycznej pracy natury*, dziedzictwie filozofii natury, iluminizmu i gnozy pisze M. Janion, *Romantyczna nowożytność*, s. 81–82.

¹⁰⁵ M. Troszyński wskazuje na związek metafory kobierca powracającej u Słowackiego z antycznym *protoplastą sylwy*, czyli *Kobiercami* Klemensa Aleksandryjskiego, *Austeria...*, rozdz. *Romantyczna sylwa*, s. 67 i n.

pisze o sobie. Jednak nie o tym, że on widzi tę drugą stronę, ale że jest jej świadom – on i kilku wybranych, w tym konkretnym wypadku adresat listu, Ludwik Norwid. Wiedza o istnieniu właściwego, „prawdziwego” wzoru materii nie wystarcza, by go przekazać we właściwej mu formie doskonałej. Poeta skazany jest na mówienie o niej za pomocą dostępnych mu środków: tych końcówek tkaniny, z których stara się odszyfrować rewers (czy raczej awers). Dla mistycznego Słowackiego rzeczywistość nie mogła być tworzona przez pisanie tekstu, jak u pisarzy modernistycznych, ale mogła być przez pisanie objawiana. Mocna wiara Słowackiego w istnienie „tamtej strony” charakterystyczna dla nowoczesności nie jest. Niemniej założenie, że nie ma bezpośredniego dostępu do owej strony pozostaje w gruncie rzeczy to samo dla nowoczesności, dla Słowackiego ironicznego i dla Słowackiego mistycznego. Jest jednak różnica między romantykiem a jego następcami.

Niektórzy myśliciele postderridiańscy dowodzą, że Księga świata nigdy nie istniała, że były tylko jej ślady, które się zatarły. Postmoderniści chcieliby może, by i na rewersie kobierca nic nie było, żeby nie można było tam dotrzeć. Juliusz Słowacki nie godził się na dopuszczenie do siebie wątpliwości związanych z „drugą stroną”. Mimo przecucia bliskości spełnienia dziejów, miał jednocześnie przecucie, że ono jeszcze nie nadeszło, że ciągle się zbliża, pisał po wielokroć: *Wielka Epoka globowa nadchodzi* (XV, 479)¹⁰⁶. I jakby uwięziony był w tym „nadchodzeniu”, w swoistej asymptotyczności¹⁰⁷. Mówił także o doznawaniu zmienności świata dostępnego empirycznemu poznaniu, w *Raptularzu* podkreślał niestałość form, którym nie wolno skamienieć, zatrzymać się w trwającym ciągle rozwoju. Być może więc nie ma systemu Słowackiego, tylko jest dążenie do systemu, które – dzięki odsyłaniu do

¹⁰⁶ Słowacki pisał o stopniowym uwalnianiu się od materii i zbliżaniu do objawienia, nieutożsamym jednak z osiągnięciem tego objawienia: *Epoka nasza nie jest tak materialną – duch Boży zda się przelatuje po ludziach, [...] (XV, 428).*

¹⁰⁷ D. Siwicka wiąże ten ciągły ruch wpisany w twórczość Słowackiego z nowoczesnością: *To chyba właśnie Słowacki stworzył najpełniejszy w romantycznej poezji polskiej model działania ducha nowoczesnego. W swej mistycznej epopei przedstawił go w ewolucji następujących po sobie katastrof oraz kreacji, nieustannie rozbijanych po to, by wyłonić mogły się nowe. Op.cit., s. 12.* Badaczka podkreśla, iż właściwa romantykowi, zwłaszcza Słowackiemu, wiara w ład i lęk przed chaosem są nowoczesne. Dopiero dla ponowoczesności ufność, że wzór ukryty w przyszłości da się odsłonić, okazuje się iluzją, a chaos jest naturalnym stanem rzeczy, chwiejność własnego podmiotu zostaje uznana i nie prowadzi już do rozpacz.

siebie poszczególnych elementów – w jakiś sposób jest systemowe. Fryderyk Schlegel w 53 fragmencie „Athenäum” napisał, że *zawsze trzeba mieć system*, ale i że *nigdy nie należy mieć systemu*¹⁰⁸. Wydaje się, że ta aporia w sposób znakomity określa właśnie Słowackiego: nie miał on systemu bo ten był niemożliwy, ale musiał go mieć, bo nie mógł bez niego żyć.

Epifanie

Język poetycki dla Słowackiego mistycznego stał się rodzajem widzia-nych od dołu sznurków drugiej strony dywanu, które stanowią część tkaniny, a nie jej ekwiwalent. Dlatego poeta mówi o absolutnej dosłowności tego języka. Paul de Man analizując lirykę Hölderlina, pisze, że intencją mowy poetyckiej jest naturalna emanacja Bytu, epifania w sensie ontologicznym i w związku z tym wykluczenie wszelkiej metafory¹⁰⁹. Taka idealna – dosłowna wypowiedź poetycka skazana jest na porażkę, wobec niemożności absolutnej identyfikacji języka z samym sobą. Dlatego z dziedzictwa romantycznego de Man wyprowadza nowoczesny kryzys wyobraźni poetyckiej¹¹⁰. Dowodzi także, że romantycy czasami zbliżali się do całkowitego poddania się tęsknocie do przedmiotu, co powodowało, że rozróżnienie między przedmiotem a obrazem, wyobrażnią a percepcją stawało się dla nich trudne. Przykładów takiego zbliżenia dostarcza późna twórczość Słowackiego, który w okresie mistycznym pisał wprost o dosłowności poezji: metafory nie ma. Przywołane na początku *Dialogu troistego* przykłady metafor takich, jak *piersi winogron* czy *głowa kolumny* zostają objaśnione jako nie do końca uświado-

¹⁰⁸ Cyt. za: P. de Man, *Pojęcie ironii*, s. 27.

¹⁰⁹ Zob. P. de Man, *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 310–312.

¹¹⁰ Jak pisze M. Sokołowski, według Deleuze’a i Guattariego o tym, że metafora niszczy literaturę, przekonany był Kafka, u którego miejsce metafory zajmuje metamorfoza. Zob. M. Sokołowski, „*Król-Duch*” Juliusza Słowackiego a *epopeja słowiańska*, Warszawa 2004, s. 52. Podobnie dzieje się u Słowackiego, któremu chodzi o przywrócenie łączności słów z rzeczami (stąd choćby częste w późnych tekstach poety pozorne figury etymologiczne).

mione przez ich „twórców” – poetów rewelacje prawd genezyjskich (potencjalne człowieczeństwo form przedludzkich)¹¹¹.

Są w twórczości Słowackiego teksty, które można potraktować jako epifanie w różnym rozumieniu: tradycyjnym – jak *Zachwycenie*, które jest próbą opisu bezpośredniej wizji, doświadczenia obecności Boga, transcendentnego porządku, ale nie tylko¹¹². Nie ma u tego romantyka chwytania przygodności bytu, jaką można znaleźć u Norwida, są jednak pewne utwory o charakterze autoreferencjalnym, które zbliżają się (lecz nią nie są) do typu epifanii modernistycznej¹¹³. Chodzi o jeden z późnych liryków bez tytułu:

*Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała,
Że w posąg mieni nawet pożegnanie.
Ta kartka wieki tu będzie płakała
I łez jej stanie.*

*Kiedy w daleką odjeżdżasz krainę,
Ja kończę moje na ziemi wygnanie,
Ale samotny – ale łzami płynę –
I to pisanie...* (XII-1, 224)

Już pierwsze zdanie utworu zdradza wyraźnie jego metatekstowy charakter. Ujawnia, że wiersz zaczyna się *in medias res*, że będąc sam w sobie tekstem skończonym, wskazuje zarazem na swoją fragmentaryczność, odsyła bowiem do jakiejś istniejącej poza nim całości. Rozpoczęcie go od łącznika „bo” sugeruje, że jest on odpowiedzią na (niepostawione) pytanie o istotę tworzenia poezji wieszczej (nie każdej, nie jakiegokolwiek i nie przez każdego poetę): „dlaczego piszę?”, „dlaczego

¹¹¹ Zob. W. Grabowski, *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1. Badacz pisze, że Słowacki w późnym okresie zaczął stosować szczególny typ obrazowania polegający na „wprowadzeniu się w obraz”, kiedy to świat już nie jest tylko znakiem czegoś innego, ale jednocześnie tym czymś, można by powiedzieć, że *signifiant* i *signifié* zarazem. Taka koncepcja wiąże się z traktowaniem przez pisarza mitów tak, jakby miał do nich bezpośredni dostęp, a także z subiektywizowaniem i uwspółcześnianiem antyku. Słowacki *porzucił metaforyzację zjawisk od ich zewnątrz na rzecz z a m i e s z - k a n i a w o b r a z i e*, s. 79.

¹¹² Na temat różnych rodzajów epifanii zob. R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 89.

¹¹³ Ch. Taylor dowodzi, że koncepcja wyobraźni twórczej oparta na przekonaniu, że sztuka (kreacja) odsłania lub objawia, jest koncepcją obowiązującą do dziś; zob. *op.cit.*, rozdz. XXIII.

go teraz piszę ten właśnie konkretny wiersz?”¹¹⁴. Ważne jest przy tym, że podmiot nie ujawnia się w pierwszej strofie bezpośrednio. W liryku dzieje się dosłownie i naocznie to, co jest w nim opisywane¹¹⁵. Topos *exegi monumentum* ulega przekształceniu, nie chodzi o sławę pośmiertną – o dzieła, ale o „tę kartkę”, uwiecznienie czegoś chwilowego, nieuchwytnego, jednorazowego¹¹⁶. Także w tym przypadku utwór – jak pisze Nycz w związku z modernizmem – jest nie tylko zapisem, ale i miejscem epifanicznych wydarzeń¹¹⁷. Sztuka staje się ruchomym zwierciadłem, uwiecznia to, co przemijające. „Mienienie w posąg nawet pożegnania” jest oksymoronem: nieprzemijające ma być coś z natury przemijającego, co nie może trwać wiecznie, a jednak trwa. W efekcie pożegnania przestaje być pożegnaniem, nie można się bowiem żegnać w nieskończoność. To pożegnanie dzieje się na *tej kartce*, na której pisze je poeta, ale dzięki zaimekom *ta* i *tu* następuje przesunięcie desygnatu, który konkretyzuje się w każdej lekturze. Chodzi zawsze o tę kartkę, na której każdorazowo wiersz jest czytany, o każde „tu” i „teraz”. Nie jest to metoni-

¹¹⁴ O otwartej konstrukcji wiersza – charakterystycznej także dla innych „miniatur” Słowackiego z tego okresu – pisze Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981, rozdz. IV „Miniatury” liryczne. Dialogiczność liryku zauważa też D. Seweryn, *Słowacki nie-mistyczny*, Lublin 2001, rozdz. *Juliusza Słowackiego sztuka kontrapunktu*.

¹¹⁵ Interpretacja B. Kuczery-Chachulskiej koncentruje się na znaczeniu płaczu, który staje się według niej synonimem pisarskiej mocy autora, zob. *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*, Warszawa 2002, rozdz. II. Badaczka pisze także, że w wierszu tym *lża* staje się *tematem i samym wierszem (jakby jego kształt, wersy i słowa w przerywanym płaczu były tym, co skrajnie konieczne do wypowiedzenia), lżą* poety i *alegorią* czującej wieczności, s. 172.

¹¹⁶ I. Opacki traktuje ten wiersz jako realizację romantycznego „mitu wpisu” stanowiącego negację oświeceniowego typu pamiętki. Metafora „wiersz-posąg” jawi się jako konsekwencja procesu przemiany koncepcji pamiętki na przełomie epok – procesu przechodzenia od kategorii języka poetyckiego do kategorii języka metapoetyckiego. Wagę zyskuje prywatna codzienność, czego dowodem są wpisy sztambuchowe. Zob. I. Opacki, *Pomnik i wieszcz. Pamiętka i poezja na przełomie oświecenia i romantyzmu*, „Roczniki Humanistyczne” 1970, t. XVIII, z. 1. O połączeniu kultury romantycznej pamiętki z Horacjańską koncepcją wieszczą w liryku Słowackiego pisze też M. Maciejewski, który wskazuje ponadto na sakralizację wieszczą otaczającego się chwałą o Boskiej proveniencji, zob. *[Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała...]*, w: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1990.

¹¹⁷ M. Maciejewski widzi w wierszu odwołanie do tradycji prorockiej w tym sensie, że *Do natury słowa prorockiego należy to, że jest niejako tożsame z rzeczywistością, którą zapowiada*. *Ibidem*, s. 90. Podkreśla również, że dochodzi tu do uprzedmiotowienia słowa, jego przesunięcia ze świata znaków w świat rzeczy.

mia. Kartka nie występuje zamiast poety jako właściwego podmiotu płaczu, to ona płacze: „zawsze”, znaczy – „teraz”. Tym samym w momentalny porządek wiersza włączony zostaje czytelnik¹¹⁸.

Druga zwrotka stanowi dopełnienie pierwszej, jej powtórzenie i ukonkretnienie¹¹⁹. *Wieszcz* z pierwszej strofy znajduje swój odpowiednik w „ja”, pożegnanie – w dwojakim odejściu podmiotu, który żegna się z „ty” lirycznym, i ze światem – jest zarazem opuszczonym (przez „ty”) i tym, kto opuszcza (ziemię). I adresat, i nadawca odchodzą, łącznikiem między nimi – a także nimi i czytelnikiem – tym, co pozostaje, jest *ta kartka*, chociaż występuje też wyraźna różnica: pierwsze swą wędrówkę zaczyna – odjeżdża ku nowemu, drugie – kończy swoją podróż nazwaną wygnaniem (co zakłada zarazem powrót do miejsca, z którego się przybyło). Słowacki nie przedstawia relacji między „ja” a „ty” w sposób bezpośredni: ich drogi spotkały się i przecięły, ale terazniejszość wiersza to czas ich rozejścia się (odjazdy równoległe). Samotność i lzy podmiotu pozostają w sugerowanym związku z utratą drugiej osoby. Nie ma w liryku opisu pożegnania, sam wiersz jest pożegnaniem, które zamienia się – paradoksalnie – w uwieczniony ruch, wieczne uobecnienie. Ono staje się posągiem, podmiot zaś „łzami płynie” – on kończy pisanie, ale samo pisanie się nie kończy¹²⁰.

Inny liryk – także zapisany w *Raptularzu* – *Do Franciszka Szemiotha* unaocznia, jak pismo-literatura dosłownie staje się tropem rzeczywiście-

¹¹⁸ M. Maciejewski kładzie akcent nie na momentalność, ale na ciągłość doświadczenia lektury ratującą przed przemijaniem. Badacz pisze: *...ostatecznie nie o kartkę przecież tu chodzi, lecz o ciągle poruszanie wyobraźni czytelników, która udzielałaby azylu, ratując przed śmiertelnością działaniem czasu. Ibidem, s. 90.*

¹¹⁹ M. Maciejewski pisze o opozycji, zasadzie symetrycznego kontrastu między strofami: pierwszą – uwieczniającą i drugą – stanowiącą zapowiedź śmierci, odposagawiającą, przenoszącą z „poza czasu” „teraz” i „tu”. Cz. Zgorzelski odpowiada, że zwrotki *Stanowią jakby dialektyczne zespolenie dwu wzajem uzupełniających się sposobów spojrzenia na sprawę sztuki i człowieka, który ją tworzy, op.cit., s. 201.* Z lekturą Maciejewskiego polemizuje także D. Seweryn, który drugą strofę czyta jako urzeczywistnienie pierwszej, ukazując przy tym grę Słowackiego konwencjami gatunkowymi ody i elegii, grę polegającą na zniesieniu genologicznej opozycji między nimi (nie zaś na przełamywaniu konwencji gatunkowych) i prowadzącej do autentycznie nowatorskiego efektu, *op.cit., s. 198–200.*

¹²⁰ Tu moja interpretacja nie zgadza się z interpretacją M. Maciejewskiego, który uważa, że *to pisanie stanowi kolokwialny zgrzyt, nie wypracowuje wieczności.* Cz. Zgorzelski polemizuje z Maciejewskim i czyta zakończenie wiersza jako zawieszenie wypowiedzi przedłużające jej trwanie w nieskończoność.

ści. Marek Troszyński mówi o tym wierszu: *Słowo jest od razu urzeczowione – jest śladem na piasku*¹²¹. „Ja”-poeta pisze na piasku u stóp przyjaciela, *A fala morska zmyje to wybrzeże/ Gdzie ślad mych kolan jest... [i napis] i pismo moje*¹²². Ale mimo to napis pozostaje na ogromnej z piasku karcie złotej, pozostają te same ślady. Adresat ma je odnaleźć, kiedy ich już nie będzie, jak nie będzie leżącego w piasku cmentarnym poety: *Aż – odświeconych myśli moich twarze/ Ujrzysz i piasek ten, i tę godzinę* (XII-1, 236). Poezja nowoczesna to, według Jaussa, reprezentowana przez Baudelaire’a i Norwida poezja rozumiana jako doświadczanie czasu – doświadczanie teraźniejszości¹²³. Za takie nowoczesne świadectwo doświadczania czasu można uznać w pewnym sensie i te wiersze Słowackiego.

Mistycyzm jako „inna nowoczesność”

Moderniści z przełomu wieków XIX i XX cenili przede wszystkim pisma Słowackiego zwane mistycznymi¹²⁴. Dziś to ironia romantyczna wydaje się zbliżać romantyka do modernizmu, a nawet do postmodernizmu, zaś późniejsze dzieła poety są w kontekście nowoczesności problematyczne, zresztą nie tylko w tym kontekście. Zmiana w twórczości Słowackiego związana z przeżyciami z roku 1842 nastrocza badaczom trudności. Zazwyczaj osobno ujmują oni dzieła twórcy wcześniejsze i późniejsze. Magdalena Saganiak traktuje mistycyzm jako przezwyciężenie kryzysu kultury i twierdzi, że późny Słowacki jest, wobec tego, „antypostmodernistyczny”¹²⁵. Czy rzeczywiście wszystko, co pisarz stworzył do roku 1841, zostało przekreślone? Co się stało z ironią romantyczną Słowackiego po *Beniowskim*, *Balladynie*, *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*? Prawdą jest, że poeta odżegnywał się od tej twórczości i od tej postawy zwanej przez niego „donżuanstwem” i że

¹²¹ M. Troszyński, *Austeria...*, s. 262, cały rozdz. *Pamięć i tęsknota*.

¹²² J. Słowacki, *Raptularz...*, s. 248, karta [129v].

¹²³ Zob. H.R. Jauss, *Przedmowa do pierwszego niemieckiego wydania „Vade mecum” Cypriana Norwida*, przeł. M. Kaczmarkowski, „*Studia Norwidiana*” 1985/86, R. 3/4, s. 9.

¹²⁴ Modernista-Matuszewski cenił *Anhellego*, *Beniowskiego*, *W Szwajcarii*, *Lillę Wenedę* i *Balladynę*, *Kordiana*, ale szczególnie bliski był mu późny Słowacki, zwłaszcza *Król-Duch*.

¹²⁵ Zob. M. Saganiak, *op.cit.*, s. 149.

to, co napisał po owych utworach, jest inne¹²⁶. Podążając za deklaracjami samego Słowackiego, badacze podkreślają jego zerwanie z postawą ironiczną, jakie miało miejsce po jego spotkaniu z Towiańskim. Czy, jak chce Maria Żmigrodzka, odrzucenie tego rodzaju pisania było pogodzeniem się z jednostronnymi i moralizatorskimi głosami krytyki *Beniowskiego*? Dorota Siwicka stwierdza:

*Głównie za sprawą Słowackiego – choćby „Balladyny” czy „Horsztyńskiego” – duch romantyczny przekonywał, że istnienie jest grą, w której działają sprzeczności, i w której ostatecznie wszystko może się pomieścić*¹²⁷.

Siwicka łączy przy tym ironię, tragizm, groteskę – jako romantyczne sposoby na oddanie wewnętrznej ciemności człowieka, splątania ludzkiego losu, tym samym sugerując związek przedmystycznej i genetyzyskiej twórczości poety. Badaczka podkreśla, że dążenie do jednoznaczności było dla Słowackiego dominujące, o czym świadczą jego późne dzieła tę jednoznaczność niejako wymuszające. Ostatnio próbę ukazania jedności dzieła Słowackiego – ironicznego i mistycznego zarazem – podjął Jarosław Ławski, wskazując na konstytutywne dla całej twórczości romantyka cechy jego wyobraźni¹²⁸. Ławski próbuje ukazać przeciwstawienie ironia/mistyka jako pozorne i wyjaśnić je przez paradoksy pełni i nicości, bytu i niebytu. Dochodzi do wniosku, że gra między podmiotem kreacyjnym a kreowanym dziełem jest u Słowackiego stale obecna, że w twórczości zwanej mistyczną nie znika „ironiczna predylekcja” wyobraźni poety, ale zwycięża (jednak) tendencja do wchłonięcia pisanego dzieła przez tekst świadomości religijnej. Badaczowi chodzi przy tym raczej o językowe techniki ironiczne, a więc głównie o ironię retoryczną. Dlatego przyznaje, że mogła ona zniknąć, mimo że pozostała „na podorędziu”, gdy wypracowała w słowie przestrzeń dla epifanii ducha.

¹²⁶ Zob. J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, w: *Dzieła, op.cit.*, t. XIV (list do Z. Krasieńskiego z 3/4 lipca 1843). Pisze o tym M. Żmigrodzka, *Ironia romantyczna*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*.

¹²⁷ D. Siwicka, *op.cit.*, s. 18.

¹²⁸ Zob. J. Ławski, *Ironia i mistyka: doświadczenia graniczne wyobraźni Słowackiego*, Białystok 2005. Istotną sugestię dotyczącą związku twórczości mistycznej i przedmystycznej wysunęła A. Zioliowicz: *Problem podmiotowości stanowi jedną z możliwych linii spajających obraz Słowackiego-dramaturga przed i po przełomie mistycznym [...]*, *op.cit.*, s. 90.

Czy ironia romantyczna w mistycznej twórczości Słowackiego zniknęła? Są, oczywiście, fragmenty dalszych pieśni *Beniowskiego*, które wydają się jakimś hybrydycznym łącznikiem między tamtą – dawną a tą – nową twórczością. Takie, w których mamy do czynienia z jawnym zderzaniem przeciwstawnych kategorii estetycznych. Ale przecież ironii romantycznej nie da się sprowadzić do tego. Pisma de Mana dowodzą, że można na nią spojrzeć wielorako: sprowadzić ją do efektu estetycznego, redukować do dialektyki „ja” jako struktury refleksyjnej, lub wprowadzać ironiczne struktury do dialektyki historii¹²⁹. Według cytowanego przez de Mana Waltera Benjamina ironia jest radykalną negacją, przez zniszczenie dzieła odsłania absolut, ku któremu zmierzając, zironizowanie formy odkrywa transcendentny porządek sztuki¹³⁰. Oczywiście, stanowisko twórcy *Króla-Ducha* nie jest tożsame ani z myślą Benjamina, ani de Mana, którego projekt ma charakter epistemologiczny, nie zaś ontologiczny czy metafizyczny, i prowadzi do zaprzeczenia możliwości lektury i do zniszczenia podmiotowości, którą Słowacki – przeciwnie – pragnie ocalić. Niemniej jednak można stwierdzić, że poeta w okresie mistycznym nie przekreślił ironii, ale wzniósł ją na inny poziom, pozbawiając ją – by posłużyć się słowami Schlegla – maniery „pocziwego buffo”.

Ironista piszący epopeję ducha? Być może tu tkwi odpowiedź (jedna z odpowiedzi) na pytanie, dlaczego wielki projekt nie został zrealizowany w sposób ostateczny. Słowacki w ostatnich latach życia, pisząc swe wielkie dzieło, zniszczył je. Zniszczył, nie dlatego, że, jak Mickiewicz, spalił, ale dlatego, że nie przygotował do publikacji, dlatego, że kreślił i wyrzywał kartki¹³¹. Także dlatego, że zdekonstruował język

¹²⁹ Píše o tym P. de Man, *Retoryka czasowości*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 216–217 i n. oraz *Pojęcie ironii*, op.cit., s. 8–13.

¹³⁰ P. de Man cytuje Benjamina: *Ten typ ironii (który ma swe źródło w stosunku konkretnego dzieła do nieograniczonego projektu) nie ma nic wspólnego z subiektywizmem czy grą, ale z przybliżaniem się konkretnego, a zatem ograniczonego dzieła, do absolutu, z pełną obiektywizacją kosztem destrukcji*. *Pojęcie ironii*, s. 36.

¹³¹ M. Troszyński unaocznia ten proces dosłownej i świadomej dewastacji dzieła na przykładzie *Raptularza 1843–1849*, a także *Albumu podróży wschodniej*. Zob. J. Słowacki, *Raptularz...*, (zawarty tu wstęp M. Troszyńskiego „*Raptularz*” jako dzieło literackie, s. IV) oraz M. Troszyński, *Austeria...*, s. 38–39. W swojej książce badacz zestawia nieortodoksyjne traktowanie literackości przez późnego Słowackiego z poematami dygresyjnymi (rozdz. *Romantyczna sylwa*).

romantycznej poezji, rozbił klasyczną kompozycję, zamieniając ją na „nieskończoną wielokierunkowość”, stał się, jak pisze Mikołaj Sokołowski, *emigrantem we własnym języku*¹³². Krasiński odczytał pierwszy rapsod *Króla-Ducha* jako wariactwo albo kpinę z czytelnika, co wydaje się adekwatne raczej wobec tekstów ironicznych, niż mistycznych¹³³. Słowacki pozostawił skrawki papieru, na których chaotycznie zapisywał urywki różnego rodzaju: liryki, strofy *Króla-Ducha* (czasem jedne od drugich trudno odróżnić), notaty raptularzowe. Albo przygotowywał, ale potem to przygotowanie zarzucał, wycofywał, przekreślał. Może tylko w taki sposób odślaniał absolut, do którego zmierzał, bo zmierzał niewątpliwie, *Bo prawda jedna jest...*¹³⁴? Ale też Słowacki nie mógł tego, co zapisał, spalić ani zniszczyć nieodwracalnie i nie mógł też wybrać jednego wariantu, skoro stworzył więcej niż jeden. Wierzył przecież, że wszystko, co jest, jest po coś, że – choćby niedoskonałe – jest potrzebne, odślania w jakimś stopniu prawdę, więc jest ważne, reweluje, otwiera drogę do epifanii. Z tak usankcjonowanego zapisu nie można przecież zrezygnować, nie można go wyrzucić. Brak centrum organizacyjnego tekstu, zderzanie różnych poziomów rzeczywistości, tego, co celowe i co przypadkowe, rysunków, cyfr, wierszy, notat, listów, zapisów o różnym znaczeniu i stopniu ukończenia – wszystko to pozwala na mówienie o sylwiczności bądź kłączowatości późnego dzie-

¹³² M. Janion stawia tezę, że sposób pisania Słowackiego w okresie mistycznym przekracza horyzont romantyczny; *Tekst dzieła...*, s. 50. Zob. także M. Janion, *Czas formy otwartej...*, zwł. rozdz. III, s. 289–290. M. Sokołowski posługując się terminami Deleuze’a i Guattariego w odniesieniu do *Króla-Ducha*, traktuje go jako książkę-kłaczę. Mówi o nomadyczności, rozwibrowaniu języka, deterytorializacji i reterytorializacji (*op.cit.*, rozdz. *Założenia badawcze*, zwł. s. 54–55). Badacz wskazuje na podobieństwo *Beniowskiego* i *Króla-Ducha* polegające na zbliżonej formie wiersza, rozluźnianiu strof i rozbijaniu ich na mniejsze części w obu poematach; rozdz. *„Król-Duch a linie rozwojowe epiki*, s. 98. (Ciekawy jest również, zauważony przez M. Janion w cytowanych przez Sokołowskiego wykładach, związek tematu podróży – obecnego przecież i w obu poematach dygresyjnych, i w *Królu-Duchu* – z fragmentaryczną, nieciągłą formą tych utworów Słowackiego, charakterystyczną dla podróży jako gatunku, s. 31).

¹³³ *Biedny Słow[acki]. Kilka zaś strof prześlicznych, przepysznych, ale reszta bez związku, początku, końca, ciągu. Czasem jakby pijany pisał, to znów jakby wariat, to znów jakby kpiarz z czytelnika, który same brał wyrazy na oślep i kalejdoskopicznie je rzucał – a co wypadło, drukował.* Z. Krasiński, *Listy Do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. III, list z 10 lutego 1847, s. 262.

¹³⁴ J. Słowacki, *Raptularz...*, s. 220, karta [107 v].

ła Słowackiego i, być może, stanowi jakąś drogę do jego zrozumienia¹³⁵.

Król-Duch, wielkie fragmentaryczne epickie dzieło fascynuje współczesnych badaczy. Już *Przedmowa* do poematu jest zagadkowa, bo trudno zrozumieć, dlaczego Słowacki tak właśnie ją napisał, jak również dlaczego z niej w końcu zrezygnował. Czemu służyć miała ta przedziwna mistyfikacja? Kim był Jozafat Dumanowski? Nieznany, domorosły poeta, półsierota, syn uczestnika powstania kościuszkowskiego wychowany w tradycji patriotycznego heroizmu, niewykształcony i niedoceniony, chory na umyśle i w końcu umarły, porównany do Zoriana Dołęgi Chodakowskiego¹³⁶. Nosi cechy samego Słowackiego¹³⁷, ale przy tym jawi się jako jego karykatura, a zarazem jako fikcyjny autor największego dzieła prawdziwego autora. Wszystko to ponownie zmusza do myślenia o analogii z „ja” sylleptycznym, choć nawet ta formuła wydaje się dla podmiotu(ów?) *Króla-Ducha* za ciasna¹³⁸.

Dumanowski nosi imię nasuwające skojarzenie z *Apokalipsą*, nazywany jest „pasterzem bez trzody” i zestawiony ze świętym Janem.

¹³⁵ Zob. M. Troszyński, *Austeria...*, s. 37–73; oraz M. Sokołowski, *op.cit.*, s. 45–55 i n. Sokołowski dowodzi, że Słowacki nie kierował się, pisząc *Króla-Ducha* kryterium retorycznej spójności, że łamał zasady poetyki i klasycystycznej, i romantycznej, budował „małe percepcje” splatające się, a często wykluczające, tworzył poemat-nierozstrzygalnik o strukturze (barokowej) fałdy, formie pudełeczkowej (zob. zwł. s. 147–171). Także i w *Królu-Duchu*, jak pokazuje Sokołowski, a nie tylko w poematach dygresyjnych można mówić o wpisywaniu w formę utworu kształtowania jego znaczenia. Natomiast Troszyński ukazuje związek *Raptularza* z sylwami filozoficznymi i barokowymi, ale pamięta, że przyznanie statusu dzieła literackiego *Raptularzowi* możliwe stało się dzięki sylwom współczesnym, które zmieniły oczekiwania czytelnicze (powołuje się na wymienione przez U. Eco nowoczesne, a zrodzone w baroku, zasady dzieła w ruchu, dzieła otwartego) – rozdz. *Barokowa sylwa*. Badacz podkreśla również, że mimo podobieństwa formalnego nie chodzi w sylwie poety o postmodernistyczny relatywizm. W innym miejscu Troszyński pisze: *Cechy formalne wielowarstwowego i wydanego dopiero teraz Raptularza Słowackiego pozwalają na jego anachroniczną lekturę w świetle dzisiejszych tendencji literackich i paraliterackich. „Raptularz” jako dzieło...*, s. IX.

¹³⁶ Na temat znaczenia podobieństwa Dumanowskiego do Chodakowskiego, który stał się także pierwowzorem Zoriana w *Królu-Duchu* zob. M. Sokołowski, *op.cit.*, s. 32.

¹³⁷ Píše o tym M. Janion, *Tekst dzieła...*, s. 49–51.

¹³⁸ Na temat podmiotowości u Słowackiego mistycznego zob. artykuły zawarte w zbiorze *Słowacki mistyczny...*: J.M. Rymkiewicz, *Poetyckie „ja” tekstów mistycznych*; R. Przybylski, *Esencja i egzystencja w kosmicznej biografii Juliusza Słowackiego*; M. Korzeniewicz, *„Ja mówiące” w tekstach mistycznych Słowackiego*; K. Poklewska, *Ciągłość i nieciągłość osobowości*.

Prostak, ale na pozór, niezrozumiany przez nikogo przyszły wieszcz narodowy: *Dobre i czułe Polki przeczuły w tym na pozór prostaku, przyszłego kraju poetę* (XVIII, 79). Jak bohater mityczny wyrusza w podróż inicjacyjną, która ma go odmienić – i odmienia. *Przedmowa* mówi o bezładzie panującym w dziełach Dumanowskiego. *Wszystko to zmieszane razem i pożarte...a potem jakby z jednego ducha poety wyrzucone [...]* (XVIII, 80). Ta ocena w jakiś sposób tłumaczy także fragmentaryczność i brak uporządkowania tekstów Słowackiego. Zawiera przekonanie, że mimo mankamentów (w rozumieniu klasycznej poetyki) teksty te stanowią całość, której gwarantem jest duch poety. Rapsod I ma być podstawą, dzięki której da się wytłumaczyć następne dzieła, co zakłada związek między wszystkimi utworami. Myśl genezyjska pozwalała na stwierdzenie, że wszystko znajduje się w „ja”, bo w duchu jednostki zapisany jest los świata: *Król-Duch to księgi, w których sobie najgłębiej z ducha własnego starał się wytłumaczyć świat i ojczyznę...* (XVIII, 131). Jest to niewątpliwie wyraz swoiście pojętej ekspresywności koncepcji podmiotu, wiary – jak pisze Nasiłowska: odziedziczonej po romantyzmie przez nowoczesność – w syntetyzującą rolę „ja”¹³⁹. Ale przecież, jak się rzekło, Dumanowskiego nie sposób utożsamić ze Słowackim.

Ponadto autorem przedmowy nie jest domniemany autor *Króla-Ducha*, ale inna postać fikcyjna – jakiś przypadkowy szlachcic, przez co wszystko, co powiedziano w przedmowie, wzięte jest w cudzysłów. Przedstawieni w niej pierwsi czytelnicy sami uznają się za „nieumiejętnych”, wskazują na własną niekompetencję, brak podstaw do wydawania estetycznych sądów. Mimo to zauważają niestaranność dzieła, niepoprawność stylu wierszy. Niemniej jednak „nieumiejętność” owych czytelników stwarza dystans do nich i do ich sądów na temat Jozafata. Czy możliwe jest, by Słowacki, jak twórcy osiemnastowiecznych powieści, chciał przez mistyfikację zdystansować się do własnego tekstu, obniżyć rangę swojego dzieła? Przecież tekst ten traktował jako objawienie...

Wydaje się, że cel mistyfikacji jest inny. Słowacki projektuje prostego odbiorcę na wzór odbiorcy ewangelicznego, wskazuje na koniecz-

¹³⁹ Zob. A. Nasiłowska, *op.cit.*, cz. I, s. 24–32; Ch. Taylor, *op.cit.*, rozdz. XXI; M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa...*, zwł. s. 113–114. Ciekawa jest hipoteza M. Troszyńskiego: *Skoro zaś fragmenty Króla-Ducha znajdują się także w Raptularzu, więc i ten musiałby do Jozafata Dumanowskiego należeć. Austeria...*, s. 94.

ność wyjścia poza kategorie naukowe i estetyczne, na konieczność zmiany perspektywy, przyjęcia innych kategorii. Przedstawiciele szlachty przejęci są *dreszczem spółczucia, który dla nieumiejętnych jest jedyną sędzą estetycznego miarą...* (XVII, 80). Doznają pod wpływem lektury przemiany – po ukończeniu lektury stają się *duchom podobni* – zmieniają się w świadków objawienia duchowego. Ale trzeba stale mieć w pamięci, z jakim dystansem pisze Słowacki o owych szlachcicach. Takie skonstruowanie przedmowy ma strukturę obosieczną, zwrotną – czytelnicy wpisani w tekst tworzą mało wzniosły obraz Jozafata, ale ponieważ oni sami przedstawieni są z dystansem, w efekcie rodzi się dystans do nich i zniwelowanie dystansu do Dumanowskiego. W każdym razie widać, jak wielką – i nowoczesną – miał poeta świadomość współtworzenia utworu przez odbiorcę, współkonstruowania przez niego tekstu¹⁴⁰. Akt lektury ma być rewelacją, ma działać na odbiorcę słowem, wymaga natchnienia identycznego z natchnieniem autora, wymusza je na czytelniku. Taki projekt wynika z relacji szlachciców z ich doświadczeń lektury tekstu Dumanowskiego, ale zawarty jest także w przedmowie do rapsodu II skierowanej bezpośrednio do odbiorcy: *Trudu doznasz, czytając niniejsze poema – a walkę będziesz musiał odbyć, duchu czytelnika, z duchem poety...* (XVII, 81).

Mistyczna twórczość Słowackiego, mimo swej fragmentaryczności, jest przez wielu krytyków traktowana jako pewien system, całość myślowa, ideologiczna. Na przykład dla Aliny Kowalczykowej nie ulegało wątpliwości, że późne dzieła romantyka tworzą jedno spójne mistyczne dzieło złożone z wielu części, a *Poetyka tekstu mistycznego wymaga nadto, by każdy jego fragment w planie idei tożsamy był z całością*¹⁴¹. Już jednak Maria Janion w zamieszczonej w zbiorze *Słowacki mistyczny* wypowiedzi *Tekst dzieła mistycznego* podkreśla, że nie jest to system rozumiany jako „logiczno-retoryczna spójność” – jego porządek nie ma

¹⁴⁰ Oczywiście, ta świadomość jest wyraźna już w tekstach wcześniejszych obdarzanych przez autora często licznymi przedmowami, a zwłaszcza w dziełach ironicznych, gdzie roi się od zwrotów do czytelnika, które jednak służą innym celom. O świadomości niedorastania czytelników do dzieła, jaką miał Słowacki, mówi M. Janion, która *Przedmowę* widzi jako walkę o zrozumienie u publiczności, zob. *Tekst dzieła...*, s. 53. Również M. Sokołowski pisze, że poeta w ten sposób przygotowywał czytelnika na szok estetyczny (*op.cit.*, s. 32).

¹⁴¹ A. Kowalczykowa, *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, Wrocław–Kraków 1982, s. XVII.

charakteru linearnego, sukcesywnego. Dziś kwestionuje się systemowość twórczości mistycznej (podobnie zresztą jak jej mistyczność) romantyka, ale czy wszystko nie zależy w gruncie rzeczy od zdefiniowania pojęcia „system”? Sądzę, że podstawą nowoczesności Słowackiego jest nierozstrzygalność. Nie w tym, rzecz bowiem – czy nie tylko w tym – że jego teksty dają się czytać jako kłące, że można dzisiaj przeciwstawiać się traktowaniu późnej twórczości w kategoriach systemu. Nowoczesne jest to, że można je czytać na oba sposoby, bronić jednego lub drugiego stanowiska, albo próbować pogodzić obydwa, choć jest to logicznie sprzeczne, ale przecież na tym właśnie polega aporia. I to jest aporia Słowackiego.

* * *

Przywołałam tu w sposób szkicowy kilka aspektów twórczości Słowackiego, które wydają się zbliżać jego twórczość do literatury modernistycznej, które można uznać za premodernistyczne¹⁴². Jest ich zapewne znacznie więcej, co niewątpliwie potwierdza słuszność sytuowania „siodła czasowego” nowoczesności w okolicach romantyzmu. Juliusz Słowacki nie był modernistą. Podobieństwa jego tekstów do utworów modernistycznych, zwłaszcza podobieństwa formalne, nie mogą przysłonić charakteru jego dzieła. Słowacki w pierwszej kolejności był i jest Słowackim, w drugiej – romantykiem – i to romantyzm stanowi właściwy kontekst jego dzieła. Nie zmienia to faktu, że jest pisarzem nowoczesnym. Ale nie chodzi przecież o klasyfikację.

Ukazywanie związku myślenia nowoczesnego o literaturze z romantyzmem, z twórczością pisarzy takich jak Słowacki, ma czasami charakter odsłaniania prawd oczywistych, choć niesłusznie zapomnianych. Mój tekst nie jest interpretacją Słowackiego poprzez kategorie nowoczesne, ale wskazaniem możliwości takiej (takich) interpretacji. „Modernizacja” romantyzmu pozwala ukazać pewne nowe możliwości odczytań. Pamiętając jednak, że nie metody są ważne, ale to, czemu służą, należy zastanowić się, czy są one potrzebne. Wydaje się, że jednak są, że przysłużyła się Słowackiemu modyfikacja sposobu lektury

¹⁴² Odwołałam się też do zaledwie kilku arbitralnie wybranych utworów Słowackiego.

dokonana przez literaturę oraz krytykę literacką modernizmu i post-modernizmu. Diametralnie zmieniło się i spojrzenie na pisma Słowackiego, i koncepcja ich edycji. To, co dawniej było odrzucane, teraz – dzięki odniesieniu do tekstów współczesnych – zyskuje status dzieła literackiego i zaczyna istnieć, jest poznawane, „odkrywane”. Z kolei to, co dawni badacze (często w najlepszych intencjach, i niech to będzie przestrogą dla dzisiejszych, (po)nowoczesnych) spetryfikowali, ma szansę okazać się żywe, ciekawe, pełne wewnętrznych napięć, pozbawione ujednoznaczniających regulek. Słowacki może zostać nareszcie wydobyty z lamusa, ze składu *clichés* i po prostu czytany¹⁴³.

¹⁴³ Być może przyswojenie jego dzieła mogłoby dać podstawę do wydobywania z polskiego romantyzmu nowego paradygmatu, o jakim marzą polscy humaniści... To, swoją drogą, nadzieja zgodna z nowoczesnym, bo autorstwa Derridy, apelem, byśmy się nauczyli odczytywać ponownie książki i to, na co się one otwierają.

Nota edytorska

Większość zawartych w książce studiów stanowi uzupełnioną wersję wcześniejszych publikacji autorki z dekady 1999–2009.

Adresy bibliograficzne pierwodruków:

- *Tradycja misteriów i hymnów orfickich u progu romantyzmu*, w: „Hieroglifem pisane dzieje...”. *Starożytny Wschód w wyobraźni romantyków*. Studia pod red. Włodzimierza Szturca i Magdaleny Bizior-Domrowskiej, Wyd. DiG, Warszawa 2007.
- *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4.
- *Przestrzeń onirycznych ogrodów. Zygmunt Krasiński i Gérard de Nerval*, w: *Dziedzictwo Odyseusza*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Olga Płaszczewska, Wyd. Universitas, Kraków 2007.
- „Nieznany bóg”. O Nervalowskim Mickiewiczu, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 4.
- Norwida „Album Orbis” a Nervalowska „Podróż na Wschód”, w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Wyd. Universitas, Kraków 2007.
- *Od podmiotu żeglującego do podmiotowości płynącej w lirykach Mickiewicza*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.
- *Słowacki i nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Wyd. Universitas, Kraków 2009.

Indeks nazwisk

- | | |
|---|---|
| Abrams Meyer Howard 192, 209, 212, 217, 225, 240, 256 | Baudelaire Charles 17, 215, 223, 228, 251 |
| Adler Emil 30 | Bauman Zygmunt 221 |
| Adorno Theodor W. 215 | Bays Gwendolyn 18 |
| Ajschylos 21, 44 | Bąk Magdalena 235 |
| Albouy Pierre 71, 74, 75 | Béguin Albert 37, 60, 62, 85, 113, 147, 244 |
| Anakreont z Teos 25 | Bellas Jacqueline 16 |
| Andrzejewski Bolesław 106 | Bénichou Paul 45, 84, 112, 147 |
| Apollinaire Guillaume (właśc. Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary Kostrowicki) 215 | Benjamin Walter 223, 253 |
| Apollonios z Rodos 22 | Bergson Henri 216 |
| Apulejusz z Madaury (właśc. Lucius Apuleius) 21, 23, 27, 35–37 | Berlin Isaiah 217 |
| Ariosto Ludovico 234, 237 | Bertrac Pierre 25 |
| Arystofanes 19, 21, 27, 35 | Bétolaud Victor 35 |
| Arystoteles 21, 23, 26, 27, 32, 33, 35–37, 39, 42 | Białek Halina 31 |
| Aucler Quintus Natus (właśc. Gabriel-André Aucler) 21, 112 | Bielik-Robson Agata 213–215, 217, 219, 220, 222, 223, 234 |
| | Bieńczyk Marek 18, 99, 100, 213, 223, 228 |
| Bachórz Józef 109, 161–163, 171, 174, 177, 182, 236 | Bieńkowska Ewa 145 |
| Ballanche Pierre Simon 10, 20, 23, 24–30, 37–41, 43–46, 58, 155 | Bizan Marian 190 |
| Balzac Honoré de 190 | Blanchot Maurice 204–206, 209 |
| Bałus Wojciech 237 | Bloom Harold 214, 234–236 |
| Banville Théodore de 20 | Błońska Wanda 188 |
| Barańczak Stanisław 193 | Błoński Jan 85, 188 |
| Barrère Jean-Bertrand 17, 69, 73, 206 | Błotnicki Hipolit 52 |
| Barthes Roland 217 | Bobrowa Joanna 53 |
| Bartkowicz Anna 217 | Boderie Guy Lefèvre de la 21 |
| | Bonnefoy Yves 17 |
| | Bonnet Henri 147 |
| | Bonnetty Auguste 120 |
| | Borowczyk Jerzy 18, 196 |

- Borowski Andrzej 88, 162
Boulanger André 19, 20
Bourgeois René 147
Bradford Smith Elizabeth 49
Brisson Elizabeth 110, 119, 120, 132, 136
Brodzka Alina 216
Brosse Jacques 19
Brunel Pierre 16, 22, 50, 75
Bruyère Jean de la 61
Brzozowski Jacek 150, 182, 184
Brzozowski Stanisław 215, 218
Bucheze Philippe 122
Bucquoy de, ojciec (właśc. Jean Albert d'Archambaud) 112
Buczyńska Hanna 106
Buffon Georges-Louis Leclerc de 153
Bukowski Piotr 215, 220, 221, 223
Burek Tadeusz 213
Bürger Peter 220, 221, 225
Burkot Stanisław 207
Byczewska Wanda Krystyna 70
Byron George Gordon 9, 76, 136, 171, 190–194, 217, 219

Cadot Michel 76
Cagliostro Alessandro (właśc. Giuseppe Balsamo) 112
Caillaux Charles 138
Calderon (właśc. Pedro Calderón de la Barca) 236, 238
Canat René 17
Carpenter Scott D. 66, 67
Cassirer Ernest 106
Cattaui George 17
Cazotte Jacques 112
Cellier Léon 16
Chateaubriand François René de 10, 20, 24, 27, 29, 35–37, 39, 43, 131
Châtillon August de 62
Chauvin Danièle 71
Chenault Porter Jeanne 49
Chenavard Paul 123, 151
Chlebowski Piotr 142, 144, 146, 149, 151–153

Chmielewska Katarzyna 142
Chrzanowski Ignacy 127, 137
Ciemnoczołowski Artur 235
Cieśla-Korytowska Maria 17, 41, 85, 129, 151, 196, 201, 204, 207, 218, 219, 222, 223, 244
Citron Pierre 49, 50, 53, 55–57, 62, 65, 68, 69, 79
Clavaron Yves 82
Coleridge Samuel Taylor 205
Collier Peter 83
Colonna Francesco 151
Considérant Victor 122
Constans François 147
Cousin Victor 77
Creuzer Georg Friedrich 24
Curtius Ernst Robert 88, 162
Cyceron (właśc. Marcus Tullius Cicero) 27
Cysewski Kazimierz 199
Czapska Maria 76, 77, 127
Czartoryski Adam 59
Czermińska Małgorzata 238

Dackiewicz Jadwiga 50
Danek Danuta 85
Dante Alighieri 61, 62–65, 93, 101, 102, 105, 122, 234
D'Arc Joanna 117
Dąbbska Izydora 100
Delaag Henri 122
Delaperrière Maria 50
Deleuze Gilles 247, 254
Delille Jacques 96
Delisle de Sales Jean-Baptiste-Claude (właśc. Jean-Baptiste Isoard de Lisle) 24
Dernałowicz Maria 110
Derrida Jacques 259
Dhaenens Jacques 147
Diderot Denis 61, 214
Dieterle Bernard 82
Diodor z Sycylii 21, 25–27, 40, 44
Dmochowska Jadwiga 115, 144
Dmochowski Franciszek Salezy 27

Indeks nazwisk

- Dołęga Chodakowski Zorian (właśc. Adam Czarnocki) 255
 Domeyko Ignacy 77
 Dopart Bogusław 18
 Doubrovsky Serge 203
 Dramińska-Joczowa Maria 110, 127
 Druey Henri 117
 Dunajski Antoni 147, 159
 Dupuis Charles 21
 Dürer Albrecht 57
 Durry Marie-Jeanne 88
 Dynak Władysław 118
 Dziubiński Jacek 23, 37, 44, 156

 Eco Umberto 255
 Epimenides z Krety 26, 42
 Eurypides 19, 21, 27

 Fabre d'Olivet Antoine 10, 24, 25, 28, 33, 45
 Fabre Jean 190
 Fairlie Alison 15, 16
 Faryno Jerzy 88
 Faucher Léon 129, 136
 Fauré-Egervari Anna 111, 135
 Favre Yves-Alain 22
 Fedewicz Maria Bożenna 192, 225, 247
 Feliksiak Elżbieta 215
 Fert Józef 146
 Ficino Marsilio 21
 Fieguth Rolf 142, 167, 174, 176
 Flaccus Gaius Valerius 22
 Flaubert Gustave 215
 Fonyi Antonia 60, 61
 Forycki Remigiusz 110
 Freyburger Gérard 147
 Friedrich Hugo 212, 214, 215, 218, 224, 226, 231

 Gajda Janina 23, 156
 Gałęcki Jerzy 30
 Garczyński Stefan Florian 76
 Gautier Theophile 123, 144
 Gébelin Antoine Court de 21
 Genette Gérard 88

 Głowiński Michał 16, 188
 Goethe Johann Wolfgang von 9, 122, 187, 188, 203
 Gomulicki Juliusz Wiktor 37, 141, 142, 144, 150, 153
 Gotfryd Jan 142
 Górská Konstancja 146
 Górski Konrad 120, 126, 127, 133
 Grabowski Wiesław 248
 Grainville Jean-Baptiste Cousin 58
 Gray Thomas 96
 Gruszczyński Marcin 167, 209, 213
 Guattari Félix 247, 254
 Guérin Maurice de 20
 Guillaume Jean 88, 148
 Guthrie William Keith Chambers 16, 19, 20
 Guze Joanna 60, 88, 115

 Habermas Jürgen 213, 214
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 15, 16, 159
 Hamon Philippe 94, 106
 Hartwig Julia 111, 112, 202
 Hausner Bernard 57
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 213, 214
 Heine Heinrich 76
 Heraklit z Efezu 21
 Hercen Aleksander Iwanowicz 76
 Herder Johann Gottfried von 10, 23, 24, 26, 30–32, 39–41, 46, 128, 170
 Herodot z Halikarnasu 21, 27, 40
 Hertz Paweł 27, 190
 Highet Gilbert 17
 Hoesick Ferdynand 51, 56
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 141
 Hoffmann-Piotrowska Ewa 117–120, 129, 134
 Hölderlin Friedrich 20, 247
 Homer 25, 31, 40
 Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 26, 27
 Horkheimer Max 215
 Horowicz Bronisław 52
 Hugo Victor 12, 20, 23, 26, 50, 51, 58, 68–75, 79–82, 184, 215

- Inglot Mieczysław 150
Iwaszkiewicz Jarosław 52, 68

Jackson John E. 193, 199
Jacquemard Simonne 19
Janion Maria 17, 46, 191, 194, 203, 205,
209, 212-214, 221, 222, 244, 245,
254, 255, 257
Jastrun Mieczysław 146, 202
Jauss Hans Robert 142, 212, 214, 215,
217, 224, 225, 251
Jean Paul (właśc. Johann Paul Friedrich
Richer) 141, 190
Jean Raymond 65, 66
Jeanmaire Henri 19
Jełowicki Aleksander 81, 118
Jeż Tomasz 142
Journet Jean 136
Joyce James 225
Juden Brian 15, 16, 18, 21, 24-26, 30-
32, 35, 36, 41, 44, 46, 112, 123,
147, 151

Kaczmarkowski Michał 142, 251
Kafka Franz 65, 247
Kalinowska Maria 15, 144, 160
Kalita Zdzisław 23, 156
Kallenbach Józef 112, 117, 118
Kamionkowa Janina 17
Kartezjusz (właśc. René Descartes) 220
Kasprzyk Krystyna 190
Keats John 9, 193, 197, 209
Kelly David 83
Kern Otton 23
Kleiner Juliusz 55, 57, 59, 163, 166-168,
171, 173, 190, 194, 195, 201, 202,
220
Klemens Aleksandryjski 33, 245
Kochanowski Jan 51
Kolbuszewski Jacek 118, 183, 236
Kołodziej Leon 118, 127
Komierowski Józef 59
Korpysz Tomasz 148
Korwin-Piotrowska Dorota 230, 231
Korzeniewicz Maria 255

Koselleck Reinhart 224
Kostenicz Ksenia 81
Kowalczykowa Alina 17, 109, 111, 161,
257
Koziełek Gerard 31, 32
Krasicki Ignacy 51, 120
Krasiński Zygmunt 11, 15, 85-100, 104-
106, 217, 228, 235, 237, 244, 252,
254, 254
Kricher Athanasius 21
Kridl Manfred 236
Krokiewicz Adam 19, 20, 23, 28, 35, 36,
40, 156
Królikiewicz Grażyna 23, 33, 45, 57, 58,
70, 112, 114, 122-124, 127, 147,
159
Krukowska Halina 18
Krzemieniowa Krystyna 25, 142
Krzyżanowski Julian 26, 51, 76, 163,
225
Kubacki Wacław 162, 169, 171, 174-178
Kubale Anna 202, 208
Kubiak Zygmunt 193, 196, 208
Kuciak Agnieszka 93, 94, 105
Kuczera-Chachulska Bernadetta 249
Kurska Anna 244
Kuryś Agnieszka 94
Kushner Eva 15, 16, 19
Kuziak Michał 80, 121, 124, 129, 196,
199, 229, 230, 232, 243

Labuda Aleksander Wit 88
Lacarrière Jacques 28
Lam Longin 90
Lamartine Alphonse de 184, 190
Lamennais Félicité-Robert de 20, 24, 37,
43, 122, 130, 131
Lang Candace 225
Latek Olga 167, 209, 213
Lèbre Adolphe 129, 130, 136
Leconte de Lisle Charles Marie René 20,
23
Legner Leopold 33
Lelewel Joachim 76
Lemaître Louis 110

Indeks nazwisk

- Leroux Pierre 116, 122
L'Espinasse (Lespinasse) Jean-Pierre-Marie de 133
Leśniak Kazimierz 33
Lévinas Emmanuel 237
Lewinówna Zofia 190
Libera Leszek 197, 207
Limayrac Paulin 113
Linforth Ivan Mortimer 19, 20
Lipszyc Adam 167, 209, 213
Lireux Auguste 115, 116, 119, 120, 123, 126
Lisiecka Alicja 146, 148, 155, 182, 184
Lotman Jurij Michaiłowicz 88, 97
Lovejoy Arthur Oncken 217
Lubas-Bartoszyńska Regina 203
Lyotard Jean François 211
Lyszczyzna Jacek 235

Ławski Jarosław 252
Łubieniewska Ewa 17, 189, 190, 196, 197, 201
Łukasiewicz Jacek 118, 183
Łukaszewicz Małgorzata 214

Macchioro Maaes Vittorio 19, 20
Maciejewski Jarosław 190
Maciejewski Marian 182–184, 240, 249, 250
Maine de Biran (właśc. Marie François Pierre Gontier de Biran) 197
Maistre Joseph de 58, 125, 126, 131
Makowiecka Zofia 110, 116, 117, 130
Makowiecki Andrzej Z. 216, 222
Makowski Stanisław 236, 249
Mallarmé Stéphane (właśc. Étienne Mallarmé) 20
Man Paul de 199, 212, 239, 247, 253
Manzoni Alessandro 76
Mapah (właśc. Simon Ganneau) 136
Marczewska Katarzyna 121
Marès Antoine 50
Markiewicz Henryk 89, 92, 101, 207, 217
Markiewicz Zygmunt 110, 114
Markowski Michał Paweł 205
Marks Karol (właśc. Hirschel Marx) 213
Marvell Andrew 105
Maślanka Julian 119, 120
Matuszewski Ignacy 215–218, 222, 224, 225, 227, 234, 241–243, 251
Maurer George 49
Melbechowska-Luty Aleksandra 153
Mercier Louis-Sébastien 58
Merdas Alicja 147
Meurice Paul 26
Meyer Herman 92, 106
Michalik Agnieszka 167, 209, 213
Michelet Jules 110, 111, 127, 132
Miciński Tadeusz 215, 216
Mickiewicz Adam 10–12, 26, 50–52, 59, 75–83, 109–139, 161–173, 177–179, 181–185, 191, 217, 223, 224, 234–236, 244, 253
Mickiewicz Franciszek 76
Mickiewicz Władysław 117
Mickiewiczowa Celina 76
Miłosz Czesław 197
Mitosek Zofia 110, 111
Molier (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 110, 245
Momro Jakub 204
Montaigne Michel de 220
Montalembert Charles de 110, 130
Morawski Stefan 145, 146
Moreau Pierre 33, 45, 112, 123, 147, 151
Moulinier Louis 19
Munier Brigitte 49, 50

Namowicz Tadeusz 32
Napoleon Bonaparte 49, 79, 132–135
Nasiłowska Anna 165, 167, 216, 223, 224, 227, 240, 256
Nerval Gérard de (właśc. Gérard Labrunie) 10, 12, 18, 37, 50, 51, 60–62, 64–67, 82, 83, 85, 87–92, 94, 96, 98, 100–105, 110–139, 141–152, 154–156, 158, 159, 205
Niedźwiedzki Leonard 147, 160
Niemcewicz Julian Ursyn 111
Niquet Paul 63

- Norwid Cyprian Kamil 10, 12, 20, 37, 141–160, 182, 211, 244, 248, 251
Norwid Ludwik 59, 245, 246
Novalis (właśc. Friedrich von Hardenberg) 20, 23, 215
Nycz Ryszard 167, 185, 215–218, 222, 225, 227, 229, 230, 232, 242, 248, 249

Odyniec Antoni Edward 76
Okopień-Sławińska Aleksandra 85
Onomakrotos 36
Opacki Ireneusz 56, 57, 166, 249
Owczarski Wojciech 162, 173, 177, 178, 181–183, 185
Owidiusz (właśc. Publius Ovidius Naso) 22

Paciorek Antoni 33
Parlej Piotr 217
Parvi Jerzy 73
Pascal Blaise 219, 220
Paskowski Józef 187, 191
Pauzaniusz 21, 26–28, 40, 151
Pecold Kazimierz 235
Petroni Liano 84
Piasecka Maria 100, 104
Pico della Miradola Giovanni 21
Piechal Marian 145, 146
Piechota Marek 235, 236
Pigoń Stanisław 78, 81, 110, 117, 126, 127, 130, 133
Piłsudski Józef 51
Pindar 22, 25
Pitagoras z Samos 24, 25, 40
Piwińska Marta 162, 173–175, 178, 181, 183, 184, 189, 201, 208, 217, 225, 240, 244
Platon 19, 21, 23, 26, 27, 35, 42, 100, 113, 125
Plutarch z Cheronei 26
Płaczkowska Barbara 32
Płaszczewska Olga 151, 229
Podraza-Kwiatkowska Maria 22, 216
Poe Edgar Allan 141
Poklewska Krystyna 255

Porębowicz Edward 102
Potocka Delfina 11, 86, 87, 92, 94, 254
Potocka Klaudyna 76
Poulet George 188, 195, 197, 198, 203, 205, 209
Prendergast Christopher 50, 53, 71, 82
Prokop Jan 182
Proudhon Pierre Joseph 122
Proust Marcel 225
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 51
Przyboś Julian 182, 184, 217
Przybyłski Ryszard 18, 240, 241, 255
Przybysławski Artur 212
Przybyszewski Stanisław 215, 216
Przychodniak Zbigniew 18, 55–57, 205
Puchalska Iwona 204
Puchalska Mirosława 216

Quinet Edgar 26, 45, 111, 116, 132, 136

Rdułtowski Konstanty 171
Restif de la Bretonne Nicolas (właśc. Nicolas Restif) 61, 62, 112
Richard Jean-Pierre 65
Richer Jean 16–18, 30, 37, 60, 62, 67, 88, 102, 111–113, 122, 147, 148, 151
Riffaterre Hermine B. 17
Rimbaud Arthur 202
Rocher-Jacquín Marianne 49
Rolle Pierre-Nicolas 24
Ropelewski Stanisław 53
Rostkowska Agnieszka 167, 209, 213
Rotherowa Zofia 153
Rousseau Jean Jacques 214, 219
Rowiński Cezary 16, 19, 209
Ruszczyćówna Joanna 153
Rutkowski Krzysztof 117, 118, 120
Ryba Janusz 236
Rychter Marcin 167, 209, 213
Rymkiewicz Jarosław Marek 88, 96, 101–103, 105, 228, 238, 239, 255
Rytel Katarzyna 94
Rzepczyński Sławomir 196
Rzewuska Julia 76

Indeks nazwisk

- Saganiak Magdalena 233, 238, 251
 Sainte-Beuve Charles-Augustin 112, 147
 Saint-Martin Louis-Claude de 10, 23–25, 31, 32, 37, 40, 46, 124, 125
 Sand George (właśc. Amantine Aurore Lucile Dupin-Dudevant) 59, 110, 111, 116, 129, 130, 136, 190
 Sauerlander Willibald 49
 Sawicki Stefan 146, 147, 160
 Schaffer Gérald 148
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 10, 24–26, 34, 39–44, 183
 Schlebrügge Johannes von 75
 Schlegel Fryderyk 20, 75, 228, 239, 247, 253
 Schopenhauer Arthur 197
 Schulz Bruno 225
 Schuré Edouard 20
 Scott Munshawer Susan 49
 Sell Jolanta 61
 Semczuk Małgorzata 216
 Sewell Elizabeth 17
 Seweryn Dariusz 162, 174, 178, 181, 182, 184, 249, 250
 Shelley Percy Bysshe 23
 Sienkiewicz Henryk 51
 Sienkiewicz Jerzy 153
 Sikora Adam 117, 120
 Simon Gustave 26
 Sinko Tadeusz 16, 20
 Siwek Paweł 33
 Siwek Ryszard 61
 Siwicka Dorota 18, 126, 134, 137, 213, 216, 221, 246, 252
 Siwiec Magdalena 204
 Skrendo Andrzej 182, 184
 Sławiński Janusz 85, 89, 92, 94, 105, 106, 182
 Słowacki Juliusz 9, 12, 18, 20, 23, 50–62, 68, 70, 72, 75, 82, 188–191, 193, 194, 196–198, 201–203, 205, 207–209, 211, 212, 214–259
 Sobolewska Anna 216
 Sofokles 116, 237
 Sokołowski Mikołaj 247, 254, 255, 257
 Sommer Łukasz 167, 209, 213
 Sosień Barbara 60–62, 65, 151
 Sosnowski Andrzej 195, 239, 253
 Spifame Raoul 112
 Stabryła Stanisław 16
 Stäel-Holstein Anne Louise Germaine de 151
 Stala Marian 18, 182, 184
 Stanisław Marek 227
 Starnawski Jerzy 171
 Starzyński Juliusz 18
 Stefanowska Zofia 121, 129, 131, 143, 145, 148, 150, 153, 159, 178, 218, 228, 236
 Stelmaszczyk Barbara 150
 Stierle Karlheinz 49, 70
 Stróżewski Władysław 182
 Sudolski Zbigniew 87, 88, 92, 94, 254
 Sue Eugène 61
 Swedenborg Emmanuel 21, 125, 199
 Swoboda Tomasz 61, 65, 205
 Sybilska Katarzyna 142
 Szargot Maciej 236
 Szary-Matywiecka Ewa 216
 Szekspir (właśc. Shakespeare William) 234, 237
 Szmydtowa Zofia 157
 Szpotański Stanisław 78, 121, 129, 130
 Szturc Włodzimierz 146, 156, 157, 196, 218, 228, 229, 238
 Szumańska-Grossowa Hanna 69, 75
 Szuster Marcin 234
 Śliwiński Marian 34, 148, 161, 162, 165, 177, 185, 227
 Śniedziwski Piotr 184
 Tales z Miletu 21
 Tatarkiewicz Władysław 217
 Taylor Charles 167, 170, 173, 209, 213, 220, 224, 225, 240, 244, 248, 256
 Taylor Thomas 23
 Terrason Abbé Jean 21
 Thumerel Thérèse 148
 Timms Edward 83

Romantyzm i zatrzymany czas

- Towiański Andrzej 78, 79, 111, 113, 117, 122, 124–127, 130, 132–134, 136–138, 236, 252
Trembecki Stanisław 163
Treugutt Stefan 85, 189, 190, 195, 197, 201, 202, 208, 228, 233, 244
Trębicka Maria 150
Tritsmans Bruno 62–65, 88
Troszyński Marek 211, 225, 233, 245, 251, 253, 255, 256
Trznadel Jacek 145, 146, 156, 158
Turczyn Anna 203
Tyscegeski Jakób 75

Ujejski Józef 194

Vadé Yves 184
Vattimo Gianni 233, 234
Vernière Yvonne 25
Viatte Auguste 24, 41, 45, 112, 147
Vico Giambattista 21, 41, 125
Vigny Alfred de 26, 50, 56, 83, 84
Villaneix Paul 127
Voisine-Jechova Hana 242
Volney de (właśc. Constantin-François Chassebœuf de la Giraudais) 21

Waśko Andrzej 88, 104, 105
Watteau Jean Antoine 151
Wążyk Adam 61, 118, 182
Weintraub Wiktor 56, 110, 111, 114, 134, 137, 235
Weiss Tomasz 207
Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) 22, 24, 27, 62, 67
Wierzbicka Katarzyna 142

Winckelmann Johann Joachim 151
Wiszniewski Michał 52
Witkowska Alina 85, 181, 213, 236
Witwicki Stefan 78, 229
Wolicka Elżbieta 153, 159
Wolski Przemysław 142
Wordsworth William 9, 190, 192, 193, 195, 196, 199
Wyka Kazimierz 142, 216
Wyspiański Stanisław 58

Zajączkowski Ryszard 148, 157, 159
Zakrzewski Bogdan 235
Zaleski Antoni 141
Zaleski Bohdan 76, 77
Zaleski Bronisław 141, 142
Zaleski Józef Bohdan 76
Zawadzki Andrzej 233
Zgorzelski Czesław 57, 161, 163, 167, 171, 179, 184, 249, 250
Ziejka Franciszek 57, 59
Ziemba Kwiryna 201, 229
Ziołowicz Agnieszka 196, 218, 239, 252
Zwierzyński Leszek 162, 163, 167–169, 173, 176–178, 183–185

Żabicki Zbigniew 92
Żeromski Stefan 51
Żmigrodzka Maria 17, 143, 191, 194, 205, 209, 221, 222, 238, 245, 252
Żuławski Juliusz 191
Żurowski Maciej 142
Życzyński Henryk 202
Żytkowicz Helena 142

Summary

Magdalena Siwiec's *Romanticism and the Time Suspended* constitutes a collection of studies concerning Romantic literature united by a primary interpretative idea expressed by title metaphor of the suspended time. The essence of the book is a contextual analysis of texts by inter alia: Słowacki, Nerval, Mickiewicz, Hugo, Norwid, Krasiński, Wordsworth, Byron, Saint-Martin, Herder, Schelling, d'Olivet, Chateaubriand, Lamennais, Ballanche. „Casting a spell on time” is a key problem of reading: returning to the ancient traditions, religious doctrines, beliefs, resuscitating of myths, topoi, symbols, as well as a concept of poetry grown out of a tension between passing and duration likewise a question of Romantic modernity.

The tradition of the Orphic mystery play and Orphic hymns on the eve of Romanticism

The paper analyses the writings related to the doctrine of Orphism in works of Saint-Martin, d'Olivet, Lamennais, Herder, Schelling, Chateaubriand, Ballanche and shows that Orphic tradition became for them an important source of inspiration. The article points to similarities between the Orphic doctrine and Romantic concepts: dogmas on the primeval union, harmony and unity of the world, on love as the force holding together being as one whole, on coexistence of the element of good and evil in people, on immortality of the soul for which body is a prison (*sôma-sêma*), on metempsychosis, on gradual recognition. It demonstrates that on the eve of Romanticism the Orphic idea of pantohenism, unity in multiplicity, played a major role in literary output.

Between hell and heaven. Romantic Paris

The article presents two Romantic visions of Paris – the city reach of symbolic meanings, inspiring feelings of love and adoration as well as hate, fascinating and terrifying. The presentation of two Polish – Mickiewicz's and Słowacki's and two French – Hugo's and Nerval's images of Paris prove that in Romanticist literature the myth of the French capital reveals all it's complexity. On the one hand there is the infernal Paris of Słowacki seen as a damned city, a „New Sodomy” and of Nerval – an initiation area exploration of which brings pain and knowledge. On the other hand it's a holy capital, a „New Jerusalem” that emerges from Hugo's work for who it was a beloved city and – for other reasons – from Mickiewicz's writings, who didn't like Paris. The image of metropolis in Romantic literature is dynamic, situated between hell and heaven, evolving with the changes of perspective.

The oniric garden space

The article constitutes a parallel analysis of two descriptions of dreams: one from Nerval's *Aurelia*, the other from Krasiński's letter to Delfina Potocka. In spite of all differences between the literary and epistolary texts some convergences important for the Romantic conception of dreams are emphasized. A conviction that dream is a carrier of knowledge a cognition of God, of love, of a dreamer's self. The organization of oniric space with it's central topos of a paradise garden connected with the image of the beloved woman is examined. The dreamed gardens create a mythic and sacral space where every element has got its symbolic meaning that refers to ontological duplicity of the world in Romantic philosophy.

The „unknown god”. On Nerval's Mickiewicz

The paper presents the image of Adam Mickiewicz that emerges from the very few remarks in the writings of a French Romantic poet – Gérard de Nerval. The image based on certain ideas expressed in *Księgi*

Summary

narodu i pielgrzymstwa polskiego (*Books of the Polish Nation and of the Polish Pilgrimage*) and Polish professors' lectures in Collège de France is approximated by Nerval to many representatives of syncretic religious movements popular in the nineteenth-century that fascinated the French writer. His letters and articles on Mickiewicz are confronted with the two final courses in Collège de France touching upon a question of metempsychosis, modern pantheism, the religious eclecticism and its relationships to the official Church, the mission of the Slavs and of Napoleon. The comparative reading points to little known aspects of Mickiewicz as well as some faith dilemmas in Nerval's writings.

Album Orbis by Norwid and *Voyage on Orient* by Nerval

The article points to direct influence of Gérard de Nerval and his *Voyage on Orient* upon Cyprian Kamil Norwid. The analyses of *Album Orbis* – Norwid's sketchbook is juxtaposed with the corresponding chapters from Nerval's œuvre and proves that the same motives are taken out by the Polish writer from their native context and reshaped. The example of the strategy constitute Antique myth, particularly the cult of the Great Goddess presented by Nerval from the perspective of religious syncretism, by Norwid – as a prefiguration of Christianity. The comparative reading exposes a French poet's equality of all beliefs and Norwid's conviction that every moment in history gives the Word the same chance for fulfilment.

From a sailing subject to a flowing subjectivity in Adam Mickiewicz's lyrical poetry

The paper discusses the evolution of Mickiewicz's lyrical-text subject through the prism of the transformation of the motif of navigation and of sailing in his poetry. The analyses of pieces of verse written in various phases demonstrates Mickiewicz's artistic road: from classicist juvenile poems, manifesto Romanticist lyrics, to the late contemplative poems. The article demonstrates that in the earliest verse the image of moving across the ocean expresses shared strivings of a collec-

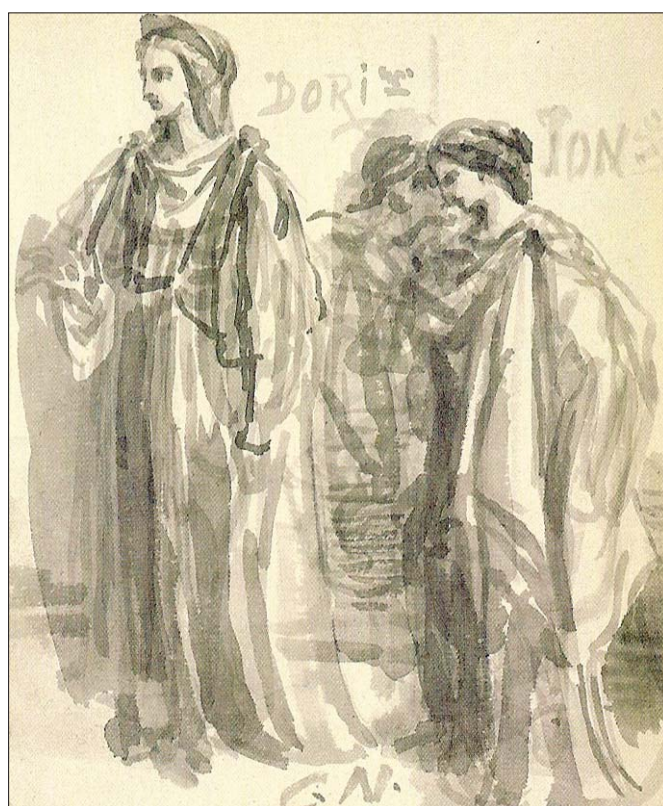
tive subject, in the Romanticist poems it's a „strong self” alone and alienated, in the late lyrics personal aspects disappear, sailing turns into flowing across.

*The time suspended. Godzina myśli (An Hour of Thought)
in the mirror of Romantic immobilities*

The paper presents an interpretation of Juliusz Słowacki's early poem *Godzina myśli (An Hour of Thought)* compared to works of Byron, Wordsworth and Keats where the problem of passing and temptation of suspension of time is of great importance. Słowacki's resolution is closed to of nineteenth-century English texts likewise it is exceptional. The negation of the present is destructive for the character of the story but it is also creative – connected to imagination and poetry. The subject of *Godzina myśli* attempts to rescue himself and his work paradoxically by its destruction, finds the other temporal dimension by exploiting a tension between passing and duration.

Słowacki and modernity

The paper discusses possibilities of a new narration in the history of literature concerning Romanticism seen as a threshold of modernity. The subject-matter constitutes a creation of Juliusz Słowacki and its potential reading in a perspective of the new tendencies in research using the modern categories. The main question of the poet's texts are confronted with modern language related to the parallel topic: problems of subjectivity – eradication, existential disinheritance, melancholy, experience of the absurdity of the world, attempts of recreation of identity, means of self-expression, inexpressibility, fragmentary and opened form of literary work, anxiety of influence, epiphanies and the experience of time, relationship between irony and mysticism, between construction and deconstruction. The analysis leads to the conclusion that the principle of Słowacki's modernity is indetermination not imposed by new methods but written in his texts.



Il. 2. *Doris i Jonis*, rysunek Cypriana Norwida z *Album Orbis*;
źródło: *Anioły. Rysunki Cypriana Norwida*, s. 44



Il. 1. *Trzy głowy kobiece*, rysunek Cypriana Norwida z *Album Orbis*; źródło: *Anioły. Rysunki Cypriana Norwida*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2001, s. 53