



A 563376

BIBLIOTEKA  
UNIW. JAGIELL.  
CRACOVENSIS

II



Marek  
Dybizbański  
Włodzimierz  
Szturc

# Mitoznawstwo porównawcze



# **Mitoznawstwo porównawcze**





**Marek  
Dybizbański  
Włodzimierz  
Szturc**

**Mitoznawstwo  
porównawcze**

Książka finansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego  
w ramach projektu badawczego Nr 1H01C 063 28

## RECENZJA

*Prof. dr hab. Maria Kalinowska*

## PROJEKT OKŁADKI

*Jadwiga Burek*

## REDAKCJA

*Robert Mitoraj*

## KOREKTA

*Jadwiga Rolińska*

## SKŁAD I ŁAMANIE

*Wojciech Wojewoda*

© Copyright by Włodzimierz Szturc, Marek Dybizbański & Wydawnictwo Uniwersytetu  
Jagiellońskiego  
Wydanie I, Kraków 2006  
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 Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN-13 978-83-233-2196-5

[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 012-631-18-81, tel./fax 012-631-18-83

Dystrybucja: ul. Wrocławska 53, 30-011 Kraków

tel. 012-631-01-97, tel./fax 012-631-01-98

tel. kom. 0506-006-674, e-mail: [wydaw@if.uj.edu.pl](mailto:wydaw@if.uj.edu.pl)

Konto: BPH PBK SA IV/O Kraków. nr 62 1060 0076 0000 3200 0047 8769

# SPIS TREŚCI

Podziękowania .....	7
<b>Wstęp (Włodzimierz Szturc) .....</b>	<b>9</b>
Parerga I. Przekształcenia mitu Syren w literaturze i sztuce (Włodzimierz Szturc)....	15
Parerga II. Troja – Wawel – Skamander – redundancja mitematyczna (Włodzimierz Szturc).....	23
Parerga III. Apollo i Marsjasz – repartycje mitu (Włodzimierz Szturc).....	30
Parerga IV. Nierządnicza babilońska – refutacja mitologiczna (Włodzimierz Szturc) .....	39
Parerga V. Transformacje mitu Babilonii w kulturze europejskiej (Włodzimierz Szturc) .....	45
Parerga VI. Oblicza Nabuchodonozora (Włodzimierz Szturc).....	50
Parerga VII. Semiramida Północy – <i>bibelotage</i> (Włodzimierz Szturc).....	56
<b>Rozdział I</b>	
Mitoznawstwo starożytne i nowożytne. Od Hekatajosa z Miletu do Giambattisty Vico (Włodzimierz Szturc).....	59
<b>Rozdział II</b>	
Mitoznawstwo romantyczne. Wstęp – Od Herdera do Friedricha Schlegla – Od Schellinga do Mochnackiego – Marks, Müller, Tylor (Marek Dybizbański) .....	81
Parerga VIII. Romantyczny mit utopii cywilizacyjnej (Marek Dybizbański) .....	134
Parerga IX. Mityczny teatr <i>Lekcji XVI</i> Mickiewicza (Marek Dybizbański) .....	161
Parerga X. Duch tragedii antycznej a mitologia na scenie teatru drugiej połowy XIX wieku (Marek Dybizbański) .....	177
Parerga XI. Podważenie prawdy mitu personalnego. Polonocentryzm a austrosławizm. Wokół sporu o „ideę czeską” pomiędzy Adamem Mickiewiczem a Leonem Thunem (Włodzimierz Szturc) .....	216
<b>Rozdział III</b>	
Współczesne kierunki w mitoznawstwie porównawczym. Od Jakoba Bachofena do Gilberta Duranda (Włodzimierz Szturc).....	227
<b>Zakończenie</b>	
„Biblioteka jako smok” (Włodzimierz Szturc).....	247



## Podziękowania

Autorzy tej książki pragną podziękować wszystkim tym, którzy wierzyli w jej napisanie. Przede wszystkim Ministrowi Nauki i Informatyzacji, Panu Michałowi Kleiborowi, za przyznany grant 1H01C 063 28, bez którego pomocy finansowej niniejsza książka nie mogła być wydana.

Dziękujemy Bibliotece Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu za możliwość korzystania ze zbiorów i za zrozumienie rangi naszego przedsięwzięcia.

Dziękujemy Bibliotece Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego za wszechstronną pomoc bibliotekarską, filologiczną i naukową.

Dziękujemy pracownikom Biura ds. Badań Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego za wszystkie prace, jakie wykonali w związku z przebiegiem grantu.

Dziękujemy Dyrektorowi Biblioteki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Panu dr. Arturowi Jazdonowi za możliwość współpracy oraz za udostępnianie zbiorów dotyczących mitologii i mitoznawstwa.

Dziękujemy Pani dr Aldonie Chachlikowskiej, Sekretarzowi Naukowemu Biblioteki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, za organizacyjną pomoc w realizacji projektu badawczego.

Dziękujemy tym wszystkim, którzy, nie patrząc na zegarek, ofiarowali nam swój czas.

Dziękujemy krakowskim studentom komparatystyki i polonistyki, Pani Annie Angielskiej, przede wszystkim za całą pracę, którą wykonała przy powstawaniu tej książki.

Dziękujemy Panu Jakubowi Czernikowi za organizowanie wykładów w *Fundacji Dynamis*, na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Dziękujemy Pani mgr Elżbiecie Białoń i Panu mgr. Adamowi Patoczce za wszelką pomoc i wsparcie, bez których ta książka by się nie ukazała.

Dziękujemy Panu mgr. Grzegorzowi Nowakowskiemu za przeprowadzenie analizy tekstu o Babilonii.

Dziękujemy naszym Studentom, dla których ta książka jest napisana.

Szczególne podziękowania za niezwykle wnikliwą lekturę i poczynione w recenzji uwagi, dotyczące literatury i mitu w kulturze europejskiej, które przyczyniły się do nadania książce jej ostatecznego kształtu, kierujemy w stronę prof. dr hab. Marii Kalinowskiej.

prof. dr hab. Włodzimierz Szturc  
dr Marek Dybizbański



# WSTĘP

## I

Niniejsza książka została pomyślana jako systematyczny wykład z historii badań nad mitologią i mitami od czasów antycznych aż do naszych dni, a także jako praca z dziedziny komparatystyki mitoznawczej, praca porównująca mity i ich warianty, które były tematem rytualnych, a często też literackich dzieł starożytnych cywilizacji: Sumeru i Babilonu, Egiptu, Grecji i Rzymu. Ponieważ dziedzictwo kulturowe – zarówno w sensie „archeologii tekstów”, jak i historii badań nad mitami (od VI w. p.n.e. po dziś) jest niezwykle bogate, a bywa, że przerażające wielowariantowością opowieści mitologicznych, książka stanowi właściwie zbiór wykładów przeznaczonych dla wnikliwych czytelników, przede wszystkim studentów kulturoznawstwa, komparatystyki literackiej, antropologii kulturowej, ale i tych wszystkich, którzy zainteresowani są ciągłością naszej cywilizacji. Dlatego też w kilku wypadkach przywołano kulturę opartą na opowieściach Starego i Nowego Testamentu.

O rzeczach skomplikowanych, znanych jedynie z ocalałych fragmentów tekstów i komentarzy do nich, trzeba mówić i pisać językiem przejrzystym, aby nie zaciemniać tego, co i tak z mroku dziejów zostało wydobyte. A przecież pisać o dawnych cywilizacjach należy właśnie dlatego, że z nich wyrastamy. Być może praca ta pomoże w odkryciu wspólnej wielu ludom „archeologii egzystencji” opartej na mitach. Mity winny być ciągle przypominane i pielęgnowane jako – jakby zapewne powiedział Maurycy Mochnacki – „wiecznie zielone drzewa”, w których cieniu człowiek znajduje uzasadnienie wspólnotowego „jestestwa”. Cień ten bywa przeważnie złowrogi, ale – może dlatego – właśnie ocalający. Drzewo jednak ustanawia porządek wertykalny, łączy to, co pod ziemią, z tym, co ponad chmurami. Podstawowym aspektem tego cienia byłby więc wymiar teologii.

Ale przestrzeń mitu ma również aspekt horyzontalny. I wówczas – tu znowu parafraza Mochnackiego – przypomina „okręgi rozchodzące się po wodzie”, zagarniające pradawną przeszłość w ciągłym przypominaniu o kamieniu – micie wrzuconym w jezioro albo w rzekę Heraklita, w której bez końca płyniemy. My – śmiertelni, a przecież żyjący w legendach, rytuałach, bajkach, porzekadłach... Mit właśnie łączy to, co osobowe, wyłączone i jednostkowe, z tym, co powszechne, obiektywne i zarazem, jak dowodzi Mircea Eliade, kosmiczne. Mit jest obiektywną prawdą, która buduje, łączy i projektuje w przyszłość – cywilizacje. Buduje, łączy, skupia – ale bywa, że właśnie dzieli, burzy, rozprasza. A tak jest wówczas, kiedy odmawia się mitowi, głównie przez ułomny ludzki rozum, tego, że jest prawdą. Nie chodzi, rzecz jasna, o takie traktowanie prawdy, do którego przyuczyła nas logika jońska i Arystoteles. Jest to

prawda inna, ani głębsza, ani „mądrzejsza” od tej, która została przywołana przed chwilą. Prawda magiczna, której zasad nie można podważyć, bo jej podstawą jest tautologia. W związku z tym mit jest tendencyjny i antydemokratyczny, a jego przywołania mają zawsze określony cel, wyjaśniają bowiem określony i pożądany skutek, udowadniają przewagę zbiorowych i ogólnych racji nad racjami indywidualnymi. W tym sensie mit jest despotyczny. To, co wieloznaczne i skomplikowane na planie egzystencji, sprowadza do „wspólnego mianownika”. W wielkich obszarach kultury odpowiada właściwie temu, co w językoznawstwie określone zostało właśnie jako „*cliché* wspólnego mianownika”; dlatego mit, podobnie jak *cliché*, jest narzędziem manipulacji. Poza tym nie można z treścią mitu dyskutować<sup>1</sup>. Mit jest opowieścią, której nie można się sprzeciwić. To siła jego tautologii: „jest tak, bo tak jest”.

Dlatego mit jest opowieścią rytualną, wynikającą z rytuału, opowieścią powtarzaną przez członków określonej zbiorowości w celu utrwalenia jej religijnej, narodowej, kastowej i społecznej tożsamości.

Definiując, na razie skrótkowo, pojęcie mitu, należy odwołać się do niezwykle skomplikowanego pojęcia, czyli sposobu rozumienia rytuału. Można go rozumieć tak, jak Victor Turner. „Rytuał – pisze – to stereotyp sekwencji działań, gestów, słów i przedmiotów wykonywanych w przeznaczonych do tego miejscach w celu oddziaływania na siły zwane nadprzyrodzonymi dla spełnienia ich [tj. tych sił] celów i dążeń”<sup>2</sup>. Mit jest zatem taką opowieścią, ustnie lub na piśmie przekazaną, że utrwała te prawa, które zanikają w ludzkiej pamięci po zakończeniu rytuału.

Można zatem powiedzieć, że mit transformuje zachowania ludzkie, ponieważ sam posiada niezwykle możliwości transformacji. Wynika stąd właśnie to uporczywe i ciągle zmaganie się z mitem, zmaganie, którego doświadczają znające jego istotę jednostki. Spotkanie z mitem bywa *kamieniem probierczym* indywidualizmu. Kto wie, czy właśnie nie na tym polega *wiecznotrwałość* mitu.

Przywołując Victora Turnera, niebezpiecznie znaleźliśmy się w dziedzinie socjologii, traktując mit jako konstrukcję światopoglądową. Irracjonalne wyobrażenia o powtarzalności rytuału, o których mit opowiada, stereotypy emocjonalne, jak, na przykład, „myślenie życzeniowe” (*wishful thinking*), racjonalizacja instynktów społecznych w celu dominacji nad tymi, którzy w przywoływanym micie się nie mieszczą, nie jest drogą, którą ta książka wędruje. Inaczej ukazywałaby mity jako racjonalizacje uprzedzeń etnicznych i religijnych, a to w pierwszej połowie XX wieku opisali już George Sorel i Wilfredo Pareto, a także, nieznacznie później, René Girard<sup>3</sup>.

Nie jest także przedmiotem tej książki traktowanie mitu jako opowieści sakralnej, która kodyfikuje wierzenia. Mit – paradoksalnie – właśnie nie kodyfikuje wierzeń, lecz podaje je w wątpliwość. Jest przecież związany z magią, z zaklęciami i czarami, ze śmiercią i *zmartwychpowstaniem*, z kultami umierającej i wskrzeszającej się lub wskrzeszanej przyrody. Jego ciągła aktywność stąd właśnie pochodzi, że odradza się dzięki indywidualnemu sprzeciwowi człowieka wobec niego. Polem znaczenia mitu nie jest więc ani religia, ani prawo. Przestrzenią jego istnienia – lub zaistnienia, jest

<sup>1</sup> Zob. J.P. Stern, *Manipulation durch das Klischee* [w:] *Sprache und Gesellschaft*, pod red. Annamarie Rucktäschel, München 1972; przekład polski: M. Łukasiewicz. J.P. Stern, *Manipulacja za pośrednictwem cliché* [w:] *Język i społeczeństwo*, wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1980, s. 282–298.

<sup>2</sup> V. Turner, *Symbols in African Ritual*, London 1972, s. 15.

<sup>3</sup> R. Girard, *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań 1992.



osobna i wyrazista już dzisiaj, a budowana przez 2600 lat nauka zwana mitoznawstwem.

Oczywiście, mity jako opowieści sakralne znane były wszystkim ludom. Miały funkcję wyjaśniającą świat natury, zjawiska przyrody i anomalie jej rytmu. Wielu antropologów kultury sądzi dotąd, że mit jest reliktem religii pierwotnych, że powstał dopiero wówczas, gdy kult i rytuał formowały podstawy monotelistycznych religii. Tak rozumiana pragmatyczna i eksplikatywna teoria mitu, od Jamesa Frazera po Mirceę Eliadego, nie wyczerpuje merytorycznego duktu tej książki. Ani animizm, ani wiara w istnienie duchów przodków (manizm), ani totemizm, ani fetyszyzm nie ogarniają istoty mitu opowieści zawierającej platoński dualizm pomiędzy Stwórcą a Stworzeniem, pomiędzy początkiem a chwilą obecną. Istotą mitu jest bowiem zniesienie hierarchii, a nie jej ustanowienie. Mit jest powtarzany, ponieważ „uspołecznia” hierarchię, przeciw której powstał. Co więcej: kiedy symbole, obrazy i alegoryczne przedstawienia zawarte w micie zostaną przyjęte i zaakceptowane, stają się przedmiotami kultów religijnych. Mit jest ojcem religii. Ale jest, jako ojciec, przedmiotem buntu tych, którzy są zobowiązani ów mit kultywować. Mit kodyfikuje sądy przodków i budzi bunt ich następców. Mit wyraża zatem walkę przeszłości z indywidualnym „teraz” człowieka. Mit jest po to wytworzony przez człowieka, aby się mu poddać, albo po to, aby się z nim zmagać. Bo mit nie znosi sprzeciwu.

Można, oczywiście, tak rozumieć mit jak Porfiriusz<sup>4</sup>, uczeń Plotyna i kodyfikator jego dzieła, któremu bezkarnie nadał porządek i tytuł *Enneady*. Znosząc, pod wpływem teorii emanacji Filona z Aleksandrii, platońskie rozróżnienie pomiędzy transcendencją a rzeczywistością, Porfiriusz uznał, że jego mistrz rozumiał mit jako drogę duszy schodzącej z wysokości, na której znała absolutny początek i znała kosmogenezę, ku realnemu, to jest u Plotyna nieprawdziwemu światu. Mit jest u Porfiriusza (nie wiemy, czy u Plotyna) opowieścią o spirytualistycznym monizmie. To z niego miała się brać wstępująca ku górze triada: ekstaza, estetyka, etyka.

Nauka o micie wedle Plotyna – Porfiriusza, miałyby więc przede wszystkim cechy doktryny emanacyjnej: oto *stare prazródło* ciągle istnieje w losach ludzkich, ciągle „generuje” nowe myśli. Idee te przejęli romantycy, niemieccy zwłaszcza, traktując mit jako *wichtige Quelle* (konieczne źródło) wszelkiej twórczości. Mit w sensie estetycznym, wedle Plotyna, przyjął w swej filozofii sztuki Karl Philip Moritz; mit jako źródło wszelkiej działalności artystycznej rozumiał jako pierwszy Friedrich Creuzer; mit jako źródło narodowych mitologii „przejęli” po setkach lat bracia August Wilhelm Schlegel i Friedrich Schlegel. Mówiono także o tym, że mity różnicują narody, jak chcieli bracia Grimm w przeróżnych wyjaśnieniach ich ludoznawczego trudu.

Najgłębiej Plotyna – jednak w układzie Porfiriusza – rozumiał Friedrich Wilhelm Schelling.

Z myśli Schellinga właśnie płynie *moc* tej książki. Mit jest mową natury, która musiała być wyrażona ludzkim słowem. Mit jest zatem *opowieścią graniczną* pomiędzy naturą a kulturą. Wynika z rytuału natury i powtarza, już w słowie, ten rytuał przez wieki.

---

<sup>4</sup> Porfiriusz z Tyru [Porphyrios], ok. 234–303, początkowo uczeń Orygenesusa w Cezarei Palestyńskiej, gdzie poznał chrześcijaństwo, które stale zwalczał (*Kat a christianon*) w 15 księgach, potem w Atenach, uczeń Plotyna. Po śmierci Plotyna (270 r. n.e.) utworzył własną szkołę. Głosił naukę o pograżeniu duszy w bóstwie. Twierdził, że mity polegają na włączeniu człowieka w świat bogów, tak że bogowie są ciągle obecni w życiu człowieka.

Co innego poetyka mitu. Jako pierwszy zwrócił na to zagadnienie uwagę Platon, oddzielając „ludową mitologię” od filozoficznej interpretacji mitu. Sam zresztą pokazał, jak mity można budować, czy to w paraboli jaskini czy o „dwóch koniach”, czy wreszcie o Atlantydzie. Ale u Platona mit rozpada się na *mimesis* (przedstawienie mitu) i *diegesis* (narrację mitu). Widać to właśnie w opowieściach o Atlantydzie i prapradziadku Kritiasza w *Timajosie* i *Kritiaszu*. Mit u Platona polega na wypowiedzeniu (*lexis*) i uzasadnieniu dzięki szczególnej konstrukcji (*poiein*) prawdy obiektywnej i niedwołałej. Na wypowiedzeniu, nie na zapisaniu, albowiem tylko przekaz ustny ma u Platona właściwy filozoficzny sens.

Idee Arystotelesa, będące podstawą jego refleksji o micie, dają się wyprowadzić właściwie tylko z teorii (i definicji) tragedii zawartej w *Poetyce*. Tragedia, rozumiana jako naśladownicze przedstawienie „akcji poważnej” i „zamkniętej”, to przecież naśladownicze przedstawienie mitu, ponieważ to właśnie oznaczają te słowa: „akcja poważna” (a więc dotycząca bogów, herosów i królów) i „zamknięta” (zatem posiadająca początek, środek i koniec). Tragedia nie jest zarazem niewolniczym odwzorowaniem mitu, o czym świadczy *Król Edyp* Sofoklesa, który do swej tragedii, pierwszej zwolnionej z kanonu trylogii, do mitu tebańskiego wprowadził temat zarazy związany z przeżyciem Sofoklesa w Atenach. Dramaturg, kapłan Apollina, występuje w roli obrońcy boga, któremu służył, a który był obrażany przez Ateńczyków jako ten, który dopuścił do epidemii w ich *polis*. Wydawać się może zatem, że Arystoteles rozumie mit jako taką akcję, która, nie zmieniając kierunku ani porządku, dopuszcza różne inwarianty.

U Arystotelesa mit, *mythos*, jest więc tożsamy z fabułą, której dostępne są jej własne inwarianty, *allomity*. *Mimesis*, jako naśladownictwo mitu, byłaby zatem jednoczesnym *imitatio* i *representatio*, odnawianymi i dopowiadanymi w różnych formach poprzez cechy dynamiki akcji (*praxis*). Można, z pewnym wahaniem, powiedzieć, że tragedia była (bywała) w rozumieniu Arystotelesa interpretacją mitu w takim stopniu, w jakim mit był interpretacją dziejów bogów, herosów i królów. Gdyby tak miało być istotnie, wówczas taka nauka Stagiryty miałaby swoje kontynuacje w rozumieniu mitu przez Zenona z Kition i stoików, dla których mit rozwiązywał zagadki historii i natury, będąc tych zagadek alegoryczną zarazem interpretacją. Właśnie stoicy, zwłaszcza Zenon z Kition, uczeń Sokratesa, twórca i nauczyciel szkoły w Malowanym Portyku (*Stoa Poikile*), ale i Chryzop z Soloi, wprowadzili do refleksji o mitach kategorię funkcjonalizmu: wedle nich mit jest reprezentacją roli, którą odgrywa, tak jak bóg jest personifikacją jego funkcji.

Ujmując rzecz z tego stanowiska, spójrzmy, jakim przeobrażeniem uległa bogini Atena. Wiemy, że miała wiele przydomków, i to właśnie one zaczęły zastępować jej koturnową, niezmienną – wydawać by się mogło – jednolitość. *Atena Pallas* to mądrość, wyskoczyła bowiem z głowy Zeusa; *Atena Ergane* to pracowitość, bo wynalazła koło garncarskie; *Atena Glaukopis* to mądrość pokoju, którego atrybutami są łabędź i sowa (*glaukopis* = sówioka), i oliwka, znak przymierza; *Atena Pronaja* to ta, która wskazuje drogę ku Apollinowi w Delfach, zatem *orędowniczka*; *Atena Gorgonaja* to ta, która *jest zemstą* zaopatrzoną w atrybuty właściwe meduzom (węże na tarczy) i Aresowi (włócznia).

O każdym bogu hellenickim można by napisać w podobny sposób. Znaczenie myśli stoików w odniesieniu do nauki o mitach na tym więc polegało, że zastąpili bogów personifikacją ich funkcji.

Warto w tym miejscu dodać, że będący pod wpływem myśli stoików Diogenes Laertios zastosował ich metody do tworzenia mitologii personalnej, jeśli można tak powiedzieć. To przecież jego *Żywoty [...] filozofów* powstałe dopiero w III w. n.e., stały się nie tylko załącznikiem doksografii (umiłowania lektury filozofów), ale i podstawą mitograficznych prac nad biografiami „wielkich myślicieli”.

Szkoła Epikura, filozofa z III i IV wieku n.e., wedle której wiedza i poznanie miało uwolnić człowieka od lęku przed fatalizmem przeznaczenia, poddała mity rozsądnemu panowaniu zasady „czterolecznictwa” – *tetrapharmakon*: bóg nie jest okrutny – śmierć jest bezbolesna – to, co dobre, leży w zasięgu ręki – to, co złe, może być bez wysiłku zniesione. Rzecz jasna – w takiej koncepcji – antropologicznej przecież – mity, jakże okrutne i domagające się ciężkich ekspiacji za grzech czy to *hybris*, czy *hamartii*, musiały ulec transformacji i zyskać rangę jedynie użytecznego instrumentarium dostępnego władcom i kapłanom. Mity – u Epikura i, później, u Sekstusa Empiryka – to zbiór argumentów uzasadniających pochodzenie władzy lub sposoby wyróżniania tego, czego rozum pojąć nie potrafi. Owa laicyzacja oraz „socjopolityczna” interpretacja mitu stała się w ostrej opozycji wobec neoplatońskiej koncepcji objaśniania świata przez mity, w której właśnie *hermeneia*, wyjaśnienie przez mit, objawić miała emanacyjny porządek wszechświata. Można przyjąć, że te dwie szkoły rozumienia mitu będą przejawiać się w mitoznawstwie porównawczym aż do naszych dni pod postaciami mitoznawstwa symbolicznego (*hermeneutyka*) i mitoznawstwa redukcyjnego (*strukturalizm*).

We wstępie tym przywołane zostały jedynie uogólnione refleksje nad filozofią starożytnych mędrców, którzy, z natury i rangi uprawianego „zawodu”, *bycia filozofem*, nie byli mitografami. Prezentację idei starożytnych i nowożytnych mitografów i mitoznawców oferuje Czytelnikowi niniejsza książka. W tym wstępnym rozdziale został jednak ujawniony stopień trudności (a zarazem odwagi) w sformułowaniu definicji, a zarazem teorii mitu. Pewna jest jego inwariantna powtarzalność, pewien jest jego związek z rytuałem, pewien jest jego ideologiczny cel, pewne jest to, że jest opowieścią. Pewne jest, że stanowi narzędzie pozwalające chronić wybraną sferę (od Freuda aż po strukturalistów zwaną *tabu*) i że umacnia pozycję *centrum* zagrożonego przez jego peryferia (umacnia zatem rolę *totemu*). Wymienione tu składniki pola semantycznego słowa „mit” nie wyczerpują wszakże jego bogactwa, zwłaszcza że przyjęto tu optykę schellingiańską. Brak zatem w tej teorii kategorii rozwoju i ewolucji.

Ów „ewolucjonizm” nie jest w żadnej mierze rozumiany w kategoriach postępu czy rozkwitu. Nie oznacza zatem, że stan obecny naszego rozumienia mitu może być wyjaśniony jedynie jako efekt przemian rzeczy i zjawisk w kategorii cywilizacji. W ewolucji mitu nie ma bowiem ciągłości, a raczej, jak wykazał to w odniesieniu do tragedii greckiej Tadeusz Zieliński, pojawiają się rudymenty, boczne linie, które, jak gałęzie drzew, wprowadzają nowe układy interlacyjne (ang. *interlacement* – rozgałęzienie). W tym sensie ewolucja mitu przypomina konstrukcję Peiperowskiego „poematu rozkwitającego”, w którym jedno ziarno tematu rodzi różne, często skazane na szybką śmierć, rośliny. W tym właśnie sensie przedstawiona w niniejszej książce teoria i praktyka mitograficzna unika zarówno Marksowskich rozwiązań dialektycznych (*eo ipso* – rozwiązań Heglowskich) jak i Darwinowskiej, naturalistycznej koncepcji procesu doskonalenia idei poprzez nieodwracalne, progresywne przemiany. Przeciwnie: w ewolucji mitu właśnie odwracalność i antyprogresywizm ma znaczenie

kluczowe. Poza Howardem Beckerem<sup>5</sup> zwrócili na to uwagę Tadeusz Kotarbiński<sup>6</sup> i Jan Szczepański<sup>7</sup>. Należy też przywołać prace Roberta Harrisa Lowiego<sup>8</sup>, jako podstawowe źródła do badań nad mitoznawstwem.

## II

W ewolucji mitu wielkie znaczenia mają zjawiska, które – na pierwszy rzut oka – nie stanowią żadnej wartości dla ewolucjonizmu. Chodzi tu głównie o przywołane już zespoły rudymentów, rozumianych jako konglomeracje szczątków i pozostałości, śladów początku i podstawy mitu. Takie – łańciskie przecież słowo – *rudimentum* (strzęp) w rysowanym tu projekcie wykracza poza rozumienie rudymenarności znane z pracy Zielińskiego, wydanej pod tytułem *Szkice antyczne*<sup>9</sup>. W ewolucji mitu bowiem, inaczej niż w biologii, elementy mitu, a zwłaszcza jego składniki podstawowe, *mitemy*, zanikają, by po jakimś czasie się odrodzić. *Rudimentum* to właśnie ów *fragment, strzęp, ślad*, które odradzają się, czasem kapryśnie i nieobliczalnie, w innych miejscach i okolicznościach. *Strzęp* zatracił, być może, swoje pierwotne znaczenie, ale może dać początek nowej opowieści. W micie żaden *mitem* nie może być rozumiany jako element zanikający, lecz powinien być traktowany jako początek, ognisko i ziarno nowego mitu. Zjawisko to znane było już w dramaturgii starożytnej, jeśli porówna się trzy tragedie: *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa, *Antygonę* Sofoklesa i *Fenicjanki* Eurypidesa lub *Króla Edypa* i *Edypa w Kolonos* Sofoklesa, widać wyraźnie, jak czynniki polityczne i osobiste stawały się źródłem przekształceń w obrębie mitu o Labdakidach.

Sposób, w jaki stosuje się w tej książce zasadę rudymentu, jako budowy nowych mitów na dawnych, wyjaśnia poniższy tekst dotyczący transformacji mitu Syren w literaturze powszechnej i cywilizacji europejskiej. Przyjęto bowiem zasadę, że w niniejszym wstępie, obok tekstu głównego, wprowadza się teksty poboczne, ilustrujące zagadnienie, ale niestanowiące ogniw w zasadniczym łańcuchu rozważań. Określa się je greckim słowem *parerga*.

Włodzimierz Szturc

<sup>5</sup> H. Becker, *Social Thought From Lore to Science*, ed. 2., Washington 1952.

<sup>6</sup> T. Kotarbiński, *O lekceważeniu ewolucyjnego punktu widzenia w metodologii humanistycznej* [w:] *Elementy teorii poznania i logiki formalnej i metodologii*, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961.

<sup>7</sup> J. Szczepański, *Socjologia*, Warszawa 1961.

<sup>8</sup> R.H. Lowie, *History of Ethnological Theory*, New York 1924.

<sup>9</sup> Owe szkice są zestawieniem tekstów wydanych po polsku po śmierci uczonego. Teorię motywów rudymenarnych opublikował Zieliński w lipskim wydaniu *Tragodumenon libri tres* z 1925 r. Zob. też: *Szkice antyczne*, wybór A. Biernacki, wstęp J. Parandowski, Kraków 1971.

## Przekształcenia mitu Syren w literaturze i sztuce

### I

Kiedy Odyseusz żegnał wyspę, na której spotkał Kirke, dowiedział się od czarodziejki, jakie przygody czekają go jeszcze w drodze:

Będziesz musiał przepłynąć obok wyspy należącej do syren, które pięknym głosem zwodzą żeglarzy. Są one córkami Archelooosa lub, jak twierdzą inni, Forkysa i muzy Terpsychoy lub Sterope [...]. Mają twarze niewiast, lecz nogi i pióra ptasie. Ludzie rozmaicie tłumaczą ich osobliwe kształty, między innymi utrzymują, że bawiły się z Korą, kiedy uprowadził ją Hades, i Demeter, nie mogąc im wybaczyć, że nie przyszły z pomocą córce, dała syrenom skrzydła i kazała szukać Kory po całym świecie<sup>10</sup>.

Istniały jeszcze inne wersje tłumaczące pochodzenie Syren: zamieniła je w ptaki Afrodyta, ponieważ „uniesione pychą, nie chciały oddać swego dziewictwa ani ludziom, ani bogom”<sup>11</sup>.

Zalepisz swym ludziom uszy woskiem [...]. Jeśli zaś sam chcesz usłyszeć śpiew syren, każ się przywiązać do masztu, a towarzysze muszą przysiąc, że nie zdejmą więzów bez względu na twe rozkazy<sup>12</sup>.

Odpłynął, gnany zachodnim, dobrym, jak to w Grecji, wiatrem.

Okręt znalazł się w cieśninie przy Wyspie Syren. Odyseusz, przywiązany do masztu, rozkazywał, aby go odwiązano. Wiemy jednak, że żeglarze, posłuszni jego wcześniejszemu rozkazowi, jeszcze mocniej go krępowali.

Okręt przepłynął, Syreny popełniły samobójstwo. To podobna historia do historii Edypa. Po tym jak Edyp odpowiedział na pytanie Sfinksa, w wąskim przesmyku górskim niedaleko Teb, Sfinks popełnił samobójstwo.

Nie jest przypadkiem, że Syreny i Sfinks przestały istnieć na skutek przechytrzenia. Ale do tej analogii, związanej z „umiejętnym przejściem” człowieka między dwoma strażnikami życia po śmierci, przyjdzie jeszcze wrócić.

Spośród załogi Odysa tylko jeden Bootes popłynął na Wyspy Syren. Ale i tak nie został rozszarpany, ponieważ Afrodyta Anadyomene wyłowiła go z morza i zabrała ze sobą na jej wyspę. Czy była to Kitarą (Cytera), czy Cypr – o tym mitografowie milczą.

O samobójstwie Syren powiada nie tylko Homer w XII pieśni *Odysei*. Znawcy literatury klasycznej<sup>13</sup> wymieniają Apollodorosa, który w *Epitome* (VII, 19) powtarza tę prawdę za Homerem. Rzecz jednak komplikuje się, kiedy przywołamy *Argonautyki*

<sup>10</sup> Historię Odyseusza przytaczam za: R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1982, s. 608.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Te i inne przywołania można zweryfikować, sięgając do: A.M. Kempański, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 1993, *Słownik pisarzy antycznych*, pod red. A. Świderkówny, Warszawa 1982, oraz licznych compendiów mitoznawczych, także polskich.

Apolloniusza z Rodos, a więc z wyspy róż, który potwierdza również sąd Homera, ale w innych miejscach wiąże tę, już teraz zagadkową śmierć, z wyprawą Argonautów: to przecież w drodze powrotnej z Kolchidy Orfeusz zadziwił i zaskoczył Syreny cudowną pieśnią i grą na lirze. Dwóch podróżników – Orfeusz z załogi Jazona i Odys dowódca nawy – stało się tymi „Edypami” ludzkiej odysei, odysei ominięcia śmierci. Logografowie i mitografowie uważają, że śmierć Syren była jednak wynikiem fortelu Odyseusza, przedstawiciela drugiego, po Jazonie i Orfeuszu, pokolenia żeglarzy. Można przypuszczać, że był to podstawowy problem Apolloniusza, autora *Argonautyk*, który swój poemat o Jazonie pisał właściwie dwa razy. Drugi raz właśnie na Rodos. Ale logicznej zagadki podwójnej śmierci Syren nie rozwiązał. Dlatego zazwyczaj podtrzymuje się wersję Homera, jak czynią to Elian w dziele *O naturze zwierząt* (XVII, 23), Owidiusz w *Metamorfozach* (V, 552–562), Pauzaniusz w *Greciae descriptio*, których skontaminowane fragmenty są przetłumaczone na język polski w *Opisaniu Grecji* (IX, 34,3), Hyginus w *Fabulae* (125, 141). Wiadomo też, że wersję tę wykorzystał Sofokles w – znanej dziś tylko we fragmentach wydanych przez Pearsona – czy tragedii? – pt. *Odyseusz*. Postawiłem znak zapytania, ponieważ Odys nie był w literaturze klasycznej bohaterem tragicznym, jako zdrajca i kłamca. Fragmenty zaginionego dramatu nie pozwalają jednak na jednoznaczny pewność co do gatunku Sofoklesowego *Odyseusza*. Niektórzy pisarze epoki klasycznej sądzili, że były tylko dwie Syreny, jak chciał Homer. Inni powiadali, że trzy, nadawszy im imiona. Najważniejsze z nich to imię Partenope. Podróż Odyseusza miałyby zatem być tak żmudna, że gnany złością Posejdonu Odys, dopłynął aż do wyspy Capri u wejścia do Neapolu, którego dawna nazwa to właśnie Partenope lub Partenopolis? Jej siostra, o białym obliczu, Leukozja, czyż była ową „białą boginią”, która, wedle *Odysei*, ocaliła Odyseusza? Owidiusz twierdzi, że ta boginka morska, Leukotea, gdy Ino rzuciła się do morza z synem Melikertesem, została przemieniona w opiekunkę żeglarzy... Rzecz znana tylko z przywołań, z tragedii Eurypidesa. Czy „biała bogini” z „białej wyspy” nie stała się boginią śmierci, Syreną, drugą Syreną obok Partenope? Trzecią Syreną miała być Ligeia – bogini wyspy o tej samej nazwie. Jedna Syrena śpiewała, druga grała na flecie, trzecia na lirze. Inne Syreny, w układzie modelu z tej triady, to Pejsinoe, Aglaope i Telksepaia. Do ich gromady przylgnęła Molke. Ale młodszy mitografowie wymieniają już cztery Syreny: Teles, Rajdne, Telksjone i Molke. Tak sądzi Plutarch z Cheroni w *Rozmowach biesiadnych* (IX, 14,6), Hyginus w *Fabulae* (141), Tzetzes w dziele *O Likofronie* (712) oraz Eustatios *O Odysei Homera* (XII, 167).

Ile więc tych Syren było? Im bliżej epoki hellenistycznej – tym więcej. Gdzie były ich wyspy? W epoce hellenistycznej, właściwie na każdym znanym morzu. Jak wyglądała mapa podróży Odyseusza? Był przecież wszędzie. Bo problemem wędrówki Odyseusza jest zagadnienie śmierci. Niedługo to wyjaśnię. Historia spotkania Odysa z Syrenami, Odyseusza powtarzającego drogę Orfeusza, jest problemem z dziedziny antycznej tanatologii. W każdej podróży – Grekom i nam – towarzyszy zawsze Eros i Thanatos. Pamiętajmy o tym, jak Afrodyta Anadyomene uratowała Bootesa od Syren, uczyniwszy z niego swojego kochanka. Tak czują podróż potomkowie Odyseusza, choć nie są jego naturalnymi synami, jak Telemak. Podróż jest wypadkowym wektorem pomiędzy skalą śmierci a skalą miłości.

Nie mówimy – oczywiście – o Syrenach znanych z *Iliady* (XVIII, 36) Homera i z *Epiteme* (II 4,3) Apollodorosa... Nie mówimy o pięćdziesięciu nereidach, syrenach wodnych, córkach Doris i morskiego rapsoda Nereusa, znanego z tego, że wzorem Proteusza umiał zmieniać swoją postać, jak morskie fale.

Nie mówimy też o syrenach pokonanych przez Heraklesa, które wytępiwszy centaury, schowały się albo nad rzeką Euenos, albo schroniły się w Eleusis, dzięki pomocy Posejdona, o czym przekonuje Tzetzes w dziele *O Likofronie* (670), Apollodoros w *Epiteme* (II, 4,3) i Diodor z Sycylii w *Bibliotheke* (IV, 12).

Nie wierzymy, że wytępił je Herakles jako ptaki o skrzydłach z brązu, poświęcone Aresowi, podobne do żurawi, jak sugeruje Hyginus, ani w to, że były uosobieniem gorączki, że, jak pisze Graves, nawet w Anglii wysysały oddech chorych na gripę. Sprawa Syren jest o wiele bardziej poważna. Dotyczy drogi Odyszeusza i jego potomków.

## II

Berossos (lub Berosius w wersji zlatynizowanej), kapłan świątyni Bela-Marduka w Babilonie, około 275 roku p.n.e., napisał poświęcone królowi Antiochowi I Soterowi dzieło pt. *Babilonika*. Donosił w tej wielce uczonej rozprawie między innymi o tym, jak Babilończycy myśleli o powstaniu świata:

Był czas, w którym wszystko było wodą i ciemnością; w wodzie były dziwne wyglądające stwory: ludzie o dwóch lub czterech skrzydłach i dwóch głowach; byli inni, którzy mieli jedno ciało i dwie głowy, mężczyzny i kobiety, oraz męskie i żeńskie narządy płciowe; byli ludzie, którzy mieli kozie rogi i nogi, inni zaś końskie kopyta; inni byli z przodu jak ludzie, a z tyłu jak konie, podobni do centaurów. Były zwierzęta z ludzkimi głowami, psy z czterema ciałami, a z tyłu z rybimi ogonami. [...] Oprócz tego ludzie zmieszani z różnymi zwierzętami. Ryby, ptaki, węże, gady i wszelkiego rodzaju dziwne istoty, które miały różne formy mieszane<sup>14</sup>.

W przywołanym tekście nie ma mowy o syrenach, choć jest to dzieło młode jak na historię cywilizacji Bliskiego Wschodu.

Przywołałem Berossosa ze względu na bliskowschodni „kanon” sztuki, na formy antropozoomorficzne, obce, od VII do III wieku, sztuce helleńskiej. Sztuka ta, oraz, co oczywiste, mity, dla Greków barbarzyńskie – były elementem kultu państwa Isztar (Starte), państwa śmierci, którego Grecy bardzo się bali. I to nie tylko w czasach dominacji Asyrobabilonii na Wschodzie, ale i w czasach, a może zwłaszcza, w okresie zagrożenia rosnącą potęgą militarną i kupiecką Persji pod władzą Kserksesa.

Kultura Grecji starożytnej, zwłaszcza sztuki funeralnej, wyrażającej się dobitnie zwłaszcza w rzeźbie, jeszcze w VII i VI wieku p.n.e. dążyła do przedstawiania harmonii i młodości człowieka oraz proporcji i monomorfii ciał zwierząt. Było tak nawet w VII wieku p.n.e., kiedy cmentarne „kopie” zmarłych, w postaci Kor i Kurosów, jeszcze azjatycko zaokrąglone na podobieństwo ludzi Wschodu, nie miały związków z formami hybrydycznymi, z elementami animalnymi. Fidiasz i Praksyteles, prawie cztery wieki później, tę „ludzką” harmonię udoskonalali. Wystarczy oglądnąć postać Wielkiej Ateny z frontonu Gigantomachii, aby się przekonać, że już w 525 roku p.n.e. rzeźbiarz uczynił ją groźną, jako panią życia i śmierci, tylko przez ornamentalną figurę węża, trzymanego w dłoni, a przecież na wzór perski mógł postać bogini zmonstrualizować na sposób zoomorficzny.

<sup>14</sup> Cyt. za: P. Schnabel, *Berossos und die babylonische hellenistische Literatur*, Leipzig 1923, s. 179.

Skąd więc w mitologii greckiej tyle potworów, tyle gryfów, gorgon, sfinksów rodzaju żeńskiego (swinga), syren, meduz, owych „zwierzo-człeko-upiorów”? Ich liczba i monstrualność nasila się, im bliżej epoki hellenistycznej. W każdym razie pierwsza połowa III wieku p.n.e. stanowi tu cezurę.

Moja hipoteza jest następująca:

Wraz z dynamiką konfliktów z Bliskim Wschodem – śmierć, co powtarzam, której Grecy bardzo się bali, została ikonicznie związana z antropozoomorficznymi wyobrażeniami Persów, a wcześniej Asyryjczyków i Babilończyków. Lęk przed inwazją cywilizacji azjatyckich, widoczny przecież w retoryce Hezjoda i Herodota (*hellenizm przeciwko azjanizmowi*), w ustawach Solona i Likurga (VII/VI w. p.n.e.), którzy prawo zemsty rodowej zamienili na abstrakcyjne prawo cywilne, zakazując między innymi lamentacji, przybrał postać oczywistych symboli właściwych dzieciom Asyrii: Persom.

Tyrania wschodnich satrapów, okrucieństwo władców i ich armii, obca helleńskiej harmonii i prawu, przybrała mitopeiczną postać nowej ikonografii, której podstawą stały się dwa potwory broniące tajemnicy śmierci: Sfinksa i Syreny. Tak więc podróż w zaświaty – do Elizjum albo do Tartaru – zawsze była związana z ryzykiem przejścia przez *Edypową hierofanię* górskiego przesmyku, który rzeczywiście istnieje, albo przez Odysowe zwycięstwo w cieśninie przy Wyspach Syren – niezależnie od tego, gdzie te wyspy miałyby się znajdować. Warto dodać, albo lepiej powtórzyć ze wzmocnieniem, że sztuka grecka i literatura klasycznej Hellady narażane są na inwazje potworów wprost proporcjonalnie do zbliżania się ku początkowi naszej ery. Im literatura młodsza – tym więcej lęku przed śmiercią i tym więcej potworów, które obraz tej śmierci mają przedstawiać. To jest obraz nie tylko schyłku klasyki, ale i postmodernizmu. Jak myślę, chodzi tu o ważne w kulturach wygasających pod wpływem wzorów obcych emblematy śmierci. Już nie ikony, ale kulturowe reprezentacje, które, może zbyt śmiało, chcę nazwać *bibelotage*. Syreny jako *bibelotage de la mort*. Może nie błędę? A może błędę? W końcu ten tekst jest też przecież podróżą.

### III

Na cmentarzach Aten, na *kerameikos* i na cmentarzu dypilońskim, postaci zmarłych były przedstawiane jako młode. Są tam najczulsze sceny rozstań. Nie ma żalu ani płaczu w harmonii twarzy, ale są czule gesty odejścia. Na skrajnie ustawionych kolumnach puszą się jeszcze antropozoomorficzne Sfinksy i Syreny. Kobieto-ptaki. Dlaczego właśnie kobiety-zwierzęta, jak w przypadku Syren? Bo kobiety urodziły, a potem żegnają. Wielka radość dającej życie, ale i tej, która w Grecji nazywa się *Pronaja* lub *Eleuziaka* (jak Matka Boska), a potem wyprawa dziecka ku śmierci. Kiedy czyta się uważnie *Odyseję*, a zwłaszcza ten fragment, w którym podróżny spotyka Matkę w Hadesie, w rycie *nekji*, od razu się zauważa, że podróż jest przede wszystkim rozstaniem. Jest miłością, śmiercią i pożegnaniem.



## IV

W tanatycznej obrzędowości Greków, od IV wieku p.n.e., Syrena, podobnie jak sfinxa, była strażniczką tajemnicy krainy zmarłych. A zwłaszcza zmarłych samotnych podróżników – po górach i po morzach. Po górach, a Grecja to same góry, goniły Sfinksy. Po morzach – Syreny. Skrzydła Syren – na stelach grobowych – są zawsze złożone, ale tak, że są do lotu gotowe. Szpony, zazwyczaj trzy, szpony ptasich łap, mocno przywierają do kolumn steli. Syrena, strażniczka grobu, przypomina o stałej gotowości do uniesienia duszy w zaświaty. Ale to mocne przytwierdzenie do grobu informuje o rzeczy zgoła przeciwnej: o niechęci uczestniczenia w tym, co nazwę „zawodem Charona”. Dlaczego tak sądzę? Ponieważ kobieca część Syreny nie jest w stanie „zaakceptować” ptasiej, żarłocznej funkcji zwodnicy. Kobieta, nawet uskrzydłona jak chrześcijański anioł – a takie są nagrobne Syreny – nie może wyprawić w świat zmarłych swoich dzieci. Dlatego greckie Syreny są gotowe do lotu, ale tego lotu, lotu w świat nieśmiertelnych, wcale nie pragną.

W tym widać zresztą inną funkcję Syreny – już nie ptasiego demona z historii Odyseusza, ale strażniczki śmierci i życia. Na ile takie przekształcenie wiąże się z perskimi wyobrazeniami Syren – kobiet-ptaków – będących istotami granicznymi pomiędzy życiem na ziemi a życiem po śmierci? Na ile syreny wiązały się z metafizyką Platona, który widział w nich twórczynię harmonii uniwersalnej, który w ich śpiewie wystyszał muzyczną jedność uniwersum, dyskutując przeciw z Pitagorasem i jego teorią *grajacego kosmosu* opartą na rozwiązaniach fizycznych i hipotezach związanych z materialistycznym obrazem wszechświata? To są zagadki trudne do rozwiązania. Odpowiedzi na nie próżno dziś szukać, ponieważ w dziejach kultury zaznaczył się zarówno aspekt rytualno-magiczny (Syreny z Persji), jak i filozoficzny (Syreny Platona).

Ikonografia Syren także jest dość urozmaicona. Nie wszystkie mają skrzydła złożone, jak te z cmentarza na Keramejkos w Atenach. Bywają przedstawiane jako piękne półkobiety o ptasich nogach, trzymające w rękach lub pod ramieniem instrumenty muzyczne – najczęściej lirę. Takie przedstawienie Syreny z IV wieku p.n.e. odnajdziemy na statui z cmentarza dypilońskiego w Atenach. Czy świadczy to właśnie o możliwej „platonizacji” strażniczki grobu? Córki Ziemi, wedle niektórych towarzyszeki dusz zmarłych w drodze do Hadesu, uległy znacznemu przekształceniu ze względu na funkcję „wołania” i „wabienia” ku śmierci. W średniowieczu stały się alegorią pokus nieczystych. Owo „wabienie”, obce greckiej rzeźbie sepulkralnej i malarstwu wazowemu, w sztuce europejskiej stanie się głównym tematem wyobrażeń kobiety-kusicielki. Najprawdopodobniej to przekształcenie wiązało się ze sztuką wysp brytyjskich XI wieku, kiedy to powstał motyw pół kobiety, pół ryby, córy morza, co język angielski oddaje z precyzją: *siren* (wedle tradycji greckiej) ma swoją rybokobietką odpowiedniczkę w *mermaid*.

W mniejszej skali można to przekształcenie oglądać w historii herbowego znaku Warszawy.

Najstarsza pieczęć Warszawy, z 1422 roku, przedstawia motyw klasycznej greckiej Syreny (kobieta-ptak). Ta Syrena ma uskrzydłony tułów, męski tors, nogi byka, ogon lwa. W rękach trzyma miecz i tarczę. W połowie XVI wieku kształty Syren z pieczęci stały się kobiece, ale skrzydła ptasie zastąpiono smoczymi, uda pokryte zostały smoczymi lub jaszczurczymi łuskami, łapy wyposażono w szpony, dodano długi ogon

jaszczura. Takie godło Warszawy przetrwało do połowy wieku XVIII. Na skutek mody na hellenizm, a raczej na skutek wyobrażeń o sztuce greckiej, Syrena warszawska stała się żeńską formą trytona – mężczyzny z rybim ogonem. Ta trytonida, jako Meluzyna, wyobrażała tzw. morską pannę – kobietę z rybim ogonem, ale z tarczą i mieczem w dłoniach<sup>15</sup>. Czy stało się to za pośrednictwem ikonografii angielskiej? Morska panna, *mermaid*, podobnie jak niemiecka *Meermädchen*, poprzedniczka Lorelay, była bardziej kobietą – strażniczką żywych niż tajemniczą postacią z pogranicza światów. Co więcej, patronując kilku miastom – wyraźnie oddzielała porządek natury (ryba) od porządku cywilizacji (kobieta-wojownik). Pierwsze badania nad przekształceniami Syren-ptaków w morskie panny, reprezentowane przez *Jungfrauen*, pojawiły się w mitoznawstwie niemieckim w II połowie XIX wieku<sup>16</sup>.

W dziejach Syren zaznaczyła się – już od średniowiecza – dominacja form ichtiomorficznych nad omitomorficznymi. Z tych drugich form pozostał właściwie tylko głos. Zmienność obrazu Syren stała się przedmiotem licznych spekulacji oraz podstawą nowej mitologii. Przekonuje o tym np. *Zoologia fantastyczna* Borgesa, w której czytamy nawet o Syrenie oddającej cześć Matce Boskiej u morskich bram Hagi. Wielokrotnie poddawana mitologicznym przekształceniom – jak w *Małej syrence* Andersena, w *Rybaku i jego duszy* Oskara Wilde’a, w sztuce Annibala Carracciego, Thorvaldsena i Rodina. Wszędzie jednak – niezależnie od formy postaci – Syrena wiązała się z podstawową funkcją: nawoływaniem.

Swoistymi postaciami Syren, ze względu na funkcje śpiewu wołającego ku śmierci, najczęściej w wodzie, są zapewne *rusałki*, żeńskie demony wodne, znane na Rusi już w wieku XI, owe *beregirnie* (odpowiedniczki polskich *boginek* – *wodnic*, *dziwozon*), wyobrażane bądź jako piękne panny wodne, bądź – przeciwnie – odrażające upiory. To również wodne *wiły* i *brzeginie*, związane ze świętami wiosny lub świętem róż (znamy je przecież z obyczajów Amazonek z południowej Rumunii). Stąd łaciński rdzeń słowa *rusałka*: *rosalia* to rzymskie święta róż, uwodzicielskie święta zaślubin młodości. Choć daleko tu do greckich Syren – w etymologii pozostał podstawowy sens słowa *seirenes* – wiązać, pętać, zawiązywać, wić, wikłać (*wiły*). I taka jest druga funkcja syreniego śpiewu: wiązać, przywiązywać, pętać. Pętać młodość ze śmiercią. Żeglarzy z Wyspą Syren. Człowieka z tajemnicą *Eros* i *Thanatos*.

W literaturze XX wieku istnieją dwa arcydzieła, w których Syreny łączą się osobno z *Eros* i osobno z *Thanatos*. Pierwsze, to *Ulisses* Joyce’a, w której to powieści zwodnicze głosy syren udzielone są barmankom nawoływającym Blooma do miłości, oraz głosowi Marty wabiącej Bucka Mulligana:

Stateczny, pulchny Buck Mulligan wynurzył się z wylotu schodów, niosąc mydlaną pianę w miseczce, na której leżały skrzyżowane lusterko i brzytwa. Żółty, nieprzewiązany szlafrok powiewał za nim lekko w łagodnym, porannym powietrzu. Uniósł miseczkę i zaintonował: *Introibo ad altare Dei*. [...]

Rozśpiewana. Śpiewała. *Oczekiwanie*. Przewracałem jej nuty. Głos jak perfumy jakich perfum twoja kwiat bzu. Gdym ujrzał piersi dwie, pełne, szyję nucałą. Gdym ujrzał raz. Podziękowała mi. Czemu ona mi? Los. [...]

<sup>15</sup> Zob. W. Trojanowski, *Rodowód godła herbowego Warszawy*, Warszawa 1917.

<sup>16</sup> Chodzi o P. Schradera, *Sirenen*, Berlin 1868. Zob. też J. Weicker, *Die Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst*, Leipzig 1902 oraz *Sirenen* [w:] *Meyers Lexikon*, Bd. IX, Leipzig 1942, s. 1676.

Przybądź, o utracona!

Przybądź, o ukochana!

Sam jeden. Jedyna miłość. Jedyna nadzieja. Jedyna moja pociecho, Marto, twój wdzięk jest w rejestrze piersiowym, wróć.

Przybądź.

Wzleciał ptak, szybował, szybki czysty głos, wzleciawszy na srebrzystą orbitę, falował spokojnie, przyspieszając, zwalniając, aby przybyła. [...]

Spełnione<sup>17</sup>.

Natomiast tanatyczna funkcja Syren ujawnia się w *Powrocie Odysa* Wyspiańskiego. W dramacie tym, ukończonym w roku śmierci artysty, w 1907 roku, Odys sam wchodzi do morza śmierci. Syreny śpiewają mądrze, głosząc *credo* śmierci jako stanu dojrzałości do nowego życia:

SYRENY

1. Pieśń żywota twego, bohaterze,  
pieśń żywota nuć.

Pieśń wieczystą wydzwaniam na lirze,  
w pieśni żywota wróć.

2. Nieśmiertelny zadźwięczysz na lirze,  
ciało twoje przekazuję na spiżę,  
pieśń żywota wichrami poniosę.

3. Pieśń wichrami poniosę na światy,  
pieśń żywota poniosę na morza,  
pieśń żywota twego, bohaterze,  
pieśń wieczystą – – –

(*Giną ich głosy na wietrze*)

SYRENY

Nikt żywy w kraj młodości raz drugi nie wraca.

Młodość, raz już miniona, minęła niezwrotnie.

Nowe rozpoczniesz życie – nowa czeka praca:

Życie nowe, wznawiane życie – wielokrotnie.

Świat inny, w którym będziesz – co już cię otacza,  
zmienion jest, w twoich oczach – myśli twoich zmianą.

Byt duszy nieśmiertelny – zaś doła tułacza

Widzi wszędy daremno ojczyznę kochaną.

We snach ją widzisz jeno, w sennym przypomnieniu,

Gdy nie ma już jej dla cię w prawdzie i sumieniu.

Ojczyznę miałeś w sercu – dziś masz ją w pragnieniu,

dziś tęsknisz jeno do niej – cień – tęsknisz po cieniu.

Dalej i dalej – pływ z falą.

ODYS

(*wśród fal*)

Wołają mnie – wołają<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> J. Joyce, *Ulysses*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1969, s. 295–296.

<sup>18</sup> S. Wyspiański, *Powrót Odysa* [w:] *idem, Dramaty*, Kraków 1972, t. 2, s. 392–393.

I tak okręt Odysa, tym razem, co niespotykane w literaturze światowej, bohatera tragicznego, ale i zbrodniarza, dobił do kresu. Śmierć, którą wybrał, połączyła się tu z nawoływaniem Syren. Jest to jednak nawoływanie ku śmierci jako krainie absolutnej wiedzy o życiu. W ten sposób Wyspiański nawiązał do cmentarnych Syren z klasycznej sztuki greckiej. Odys przybił do brzegu tajemnicy życia i śmierci. Podróż zakończona. Podróż jako miłość i śmierć przynależy wszystkim nieślubnym dzieciom Odysusza.

*Włodzimierz Szturc*

Drugim ważnym w przedstawionej w tej książce teorii mitu elementem jest zasada redundancji mitematycznej. Redundancja, zgodnie z łacińskim rozumieniem tego terminu, jest tą cechą przekazu, która zawiera w sobie nadmiar informacji. Zwykle możemy dopiero z perspektywy wieków ocenić, które z elementów żywego mitu uległy rozciągnięciu, rozwleczeniu, a które zanikły wskutek owego nadmiaru wiedzy skupionemu w jednym elemencie. Jako przykład wskazuje się sposób, w jaki Wyspiański wykorzystał mit wojny trojańskiej, sprowadzając znaną historię do walki żywiołów i przekształcając ją w nową mitologię grecko-polską tworzoną przez artystę.

## PARERGA II

Troja – Wawel – Skamander – redundancja  
mitematyczna

*Figlio, non tanto forte,  
alzate troppo la voce*<sup>19</sup>.

## I

Mickiewicz – jako poeta i jako osoba dramatu – został właściwie przywołany przez Wyspiańskiego dwa razy: w pochodzącym z 1900 roku *Legionie* i w *Wyzwoleniu* z roku 1903. Nie znaczy to, że teksty wieszczca nie oddziaływały na wyobraźnię Wyspiańskiego, że nie budowały przestrzeni narodowego dialogu: jak w *Lelewelu* czy, co dziwne, w *Legionie*, gdzie funkcjonowały one na zasadzie ekfrazy: Wyspiański komunikował się przecież ze współczesnością za pomocą dzieła sztuki nie tylko plastycznej, ale, często, literackiej właśnie. Jeśli w konstrukcji operowych wypowiedzi postaci w dwu przywołanych wyżej dramatach słycać echa *Balu u Senatora* lub tego, co nazywamy lirycznym poematem, a co jest w zasadzie istotą konstrukcji *Dziadów* cz. IV, to jest oczywiste, że słyszenie orkiestracji świata dramatu Mickiewicza przez Wyspiańskiego ma charakter muzyczno-wersologicznego odwołania do „arcy dramatu”. Pamiętajmy też, jak na kształt dramatu wpłynęła szczególna wizja inscenizacyjna *Dziadów*, jaką obmyślił Wyspiański w roku 1901. Do tej inscenizacji przyjdzie odwołać się kilkakrotnie, choć nie jest ona podstawowym zagadnieniem niniejszego artykułu.

Choć *Legion* jest w istocie dramatem fantastycznym składającym się z dramatu scen, to jego podstawą jest znajomość dostępnych Wyspiańskiemu źródeł historycznych i literackich, których zawartość merytoryczna została już zweryfikowana. W bibliotece Wyspiańskiego znajdowały się prace tematycznie związane przede wszystkim z historią powstania legionu polskiego we Włoszech oraz – hagiograficznie traktowaną – martyrologiczną biografią Matki Makryny Mieczysławskiej. Trzeba dodać, że Wyspiański był przekonany o jej misji dziejowej, nie mógł bowiem znać ostatecznych rezultatów badań nad „fałszywą legendą”, zweryfikowaną przez ks. Jana Urbana T.J. w rozprawie z 1923 roku<sup>20</sup>.

A zatem w bibliotece Wyspiańskiego, co wykazała Anna Gruca<sup>21</sup>, znajdowały się między innymi: Władysława Mickiewicza *Mémorial de la Légion Polonaise* (Paryż, 1877), Stanisława Tarnowskiego *Zygmunt Krasiński* (Kraków, 1893) oraz ważne dla biografii wieszczca z okresu Legionów – listy Krasińskiego do Małachowskiego<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> „Mniej głośno, mój synu, mów nieco ciszej” – słowa papieża Piusa IX wypowiedziane do Mickiewicza w czasie audiencji poety w Kwirynale w 1848 roku. Tymi słowami papież miał uciszyć rozpaloną przemowę Mickiewicza. Wedle: Władysław Mickiewicz, *Legion Mickiewicza. Rok 1848*, Kraków 1921, s. 40.

<sup>20</sup> J. Urban T.J., *Makryna Mieczysławska w świetle prawdy*, Kraków 1923.

<sup>21</sup> A. Gruca, *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1983, maszynopis.

<sup>22</sup> *Listy Zygmunta Krasińskiego do Stanisława Małachowskiego*, Kraków 1885.

Z badań Jana Nowakowskiego wynika, że Wyspiański czytał również pracę Józefa Pelczara o Piusie IX i jego pontyfikacie (1897) oraz *Historię Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego* (wydawaną w Krakowie w latach 1892–1896)<sup>23</sup>. Wymieniam tu tylko niektóre prace znane Wyspiańskiemu, niektóre źródła, głównie epistolarne, konieczne dla zrozumienia trybu pracy nad wizją Mickiewicza zawartą w *Legionie*. Jak zwykle u Wyspiańskiego – źródła stały się podstawą skonstruowania mitu, w tym przypadku Mickiewicza; sam zbudowany przez artystę mit uległ potem licznym przekształceniom, przekształceniom tak znaczącym, że Mickiewicz z planu historycznego został przeniesiony w plan metafizyczny i symboliczny, wedle reguł, jakimi zwykł posługiwać się Wyspiański: od konkretności ku syntezie sztuk, religii, kontekstów społecznych i narodowych, które, oderwane od realiów lat czterdziestych XIX wieku – miały stanowić o randze nowej sztuki, opartej wszakże na polskim temacie.

Aby spojrzeć na sposób mitologizowania i przekształcania postaci Mickiewicza w *Legionie*, przypomnę, bo to ważne, tematykę kolejnych, poddanych silnej liryzacji i dramatyzacji, scen.

1. W 1845 roku, w *Stanza del Eliodoro* w Watykanie (sala nazwana tak od tytułu kompozycji malarskiej Rafaela, *Wygnanie Heliodora z (jerozolimskiej) świątyni*), spotyka się papież Grzegorz XVI z Matką Makryną Mieczysławską, którą podtrzymuje ksiądz Aleksander Jełowicki, zmartwychwstaniec. Matka Makryna opowiada swe dzieje męczennicy benedyktyнки i powiadamia o rychłym spotkaniu papieża z carem, Mikołajem I, oraz z geniuszem polskim – poetą.

2. W katakumbach św. Kaliksta przy Via Appia ks. Jełowicki objaśnia Matce Makrynie znaczenie i historię męczeństwa pierwszych chrześcijan.

3. Na tle *Colosseum* rozgrywa się niezwykle dramatyczne spotkanie Mickiewicza z Krasińskim. *Colosseum* jest tu tłem, podobnie jak w *Irydionie* Krasińskiego, akcji rywalizacji teatru Wyspiańskiego z wizją *Colosseum* jako amfiteatru „rywalizującego” – *sit venia verbo* – z Watykanem. Tematem tej sceny jest walka Rzymu papieży z Rzymem cesarów. Do walki o zwycięstwo, podobnie jak w *Nocy Listopadowej*, nawołuje Sława (jako Pallas Atena). „*Do broni!*”

4. W klasztorze *Trinità de Monti*, na wzgórzu Pincio, wiodącym na Piazza di Spagna (gdzie Krasiński i Mickiewicz często siadywali), dyskutuje Matka Makryna z Wandą Kuszlówną, później Walewską, na temat haftowania sztandaru dla formacji zbrojnej legionu. Orzeł, Pogoń (*ptak biały, rycerz na koniu*). Wzrasta mesjanistyczne napięcie w Mickiewiczu.

5. Mickiewicz u Jełowickiego jak petent prosi o rozmowę. I o to, by Jełowicki wyprosił rozmowę z papieżem. Mickiewicz musi się jednak u Jełowickiego wypowiadać. Jest to warunek otrzymania pozwolenia na wizytę u papieża.

6. Jest rok 1848. Mickiewicz znajduje się wreszcie w Kwirynale. Na tronie papież Pius IX. Wchodzi wraz z Mickiewiczem deputacja polska. „Na czele idzie Mickiewicz ze sztandarem w ręku. Idzie z wolną w narzuconym płaszczu szerokim pielgrzymą, z odrzuconym w tył okrągłym kapeluszem pielgrzymą; – maska twarzy, znamionująca potęgę i Światło, okolona włosami już siwym”<sup>24</sup>.

7. Scena siódma rozgrywa się w „Kościele św. Piotra”. Papież, z właśnie odnalezioną relikwią św. Andrzeja, apostoła Słowian (głowa), błogosławi legionom polskim.

<sup>23</sup> J. Nowakowski, [Wstęp do:] *Stanisław Wyspiański, „Legion”*, Wrocław–Kraków 1989, s. XXXVIII.

<sup>24</sup> S. Wyspiański, *Legion, op.cit.*, s. 59.

Na wielkich przestrzeniach kopuły Bazyliki św. Piotra, które są dużymi „estradami”, pojawiają się kardynałowie w purpurach, ciężka szata papieża, wraz z tiarą o trzech koronach. Na przedzie – sam Mickiewicz z „ludy słowiańskimi”, Matka Makryna Mieczysławska z deputacją polską. „Las chorągiew”, pisze Wyspiański – a do tego chóralne *Veni Creator*. Papież błogosławi „ludy” głową św. Andrzeja. Głowa apostoła rozmawia z Chórem, a Chór nawołuje Mickiewicza do walki za wolność ludów.

8. Rzecz dzieje się w kopule Bazyliki św. Piotra, gdzie wmurowane są kolosalne posągi cesarzowej Heleny (czyli św. Heleny, Flavii Julii, matki Konstantego Wielkiego, która zmarła w 328 roku i po Chrystusie). To ona miała znaleźć drzewo Krzyża św., na którym Chrystus był umęczony i powieszony. Tam też, w tejże kopule, znajdują się pamiątki po Longinusie, który, aby skrócić męki Pana Jezusa, przebił jego bok. (Reminiscencja *Dziadów* cz. III, Widzenie ks. Piotra). Tam też znajduje się Weronika i jej chusta, z obrazem Chrystusa, której wzorec miał służyć Matce Makrynie do haftowania proporców Legionów Mickiewicza. Cały czas słysząc modły, litanie, widać kadzidła. *Vera Ikon* pojawia się tu jako znak uświęcenia Mickiewicza przez Makrynę Mieczysławską.

9. Scena ta rozgrywa się na Kapitolu. Schody, opisywane dokładnie przez Krasieńskiego, wiodą, wśród „krzewów lauowych”, aż ku niebu. Z nieba schodzą tu „byty bliskie, a pomocne sobie”. Dioskurowie: Kastor i Polluks, Starcy, chwytają szalone konie Feba. Pochodnie oświetlają drogę Mickiewicza. Tłum różnych postaci prowadzi wieszczka.

10. Scena dziesiąta. To Forum Romanum. Nad ruinami widać resztę kolumnad. Resztki Łuku Triumfalnego Septimiusa Severusa. Im dalej – tym bardziej ruinowo. Wąwóz – ciemny, rozpadliwy „Łuku Konstantyna”. Chmury, „ciemne i burzowe” – ogień – rozpadliny bazylik i kurii. Tłum – odziany w maski – chowa się w pustych i ciemnych ruinach. „Wchodzi Brutus – Mickiewicz”<sup>25</sup>. Chór woła o republikę, Mickiewicz – wierzy tylko sobie i przepowiedniom Makryny Mieczysławskiej.

11. Scena jedenasta rozgrywa się na Via Appia. Jest to długi „dramat stacji” na drodze wśród grobowców. Cyprysy, wierzby płaczące, walące się groby. Dalekie zegary biją na chwałę Boga, ale i na przestrożę dla ludzi. Pośród ostów i traw w cieniu cyprysów, Mickiewicz wraz z dwunastoma uczniami – apostołami jego wiary – formuje legion. Pobłogosławiony przez papieża – ale nie na audiencji prywatnej, lecz na audiencji powszechnej, wsparty naukami Matki Makryny, opuszcza Rzym w stroju pielgrzyma. Rozdaje uczniom komunie pod postacią chleba i łez. Mówi jak Chrystus podczas ostatniej wieczerzy: „Zaprawdę wielu z was mnie zdradzi”. Jeden z uczniów, ten, powiada Mickiewicz, „podobny Janowi”, pyta Mickiewicza o powód jego smutku. I oto odpowiedź poety:

Jako ptak w chwili odlotu,  
jak żuraw w chwili powrotu  
ku północy, do mojej ziemi  
[...]  
Że w nowej Jeruzalemie  
w Jeruzalemie złotej,  
pielgrzymi będą radośni,  
przetom smutny, mój miły,

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 121.

że to nie ja, nie ja was wewiodę  
za bramy te złote, do bram.

[...]

Nie ujrzę, nie ujrzę bram.

Przetom smutny, pielgrzymia gromado,  
jako muszę odbiec stado,

Chociażem zaprzysiągł wam<sup>26</sup>.

12. I wreszcie część dwunasta, która rozgrywa się w nocy. Skłębione ciała, jak te z płótna Géricaulta *Tratwa Meduzy*, wzajem się szarpią, mordują. Scena rozgrywa się na łodzi właśnie, której zagiel – to słynna chorągiew, dzieło Matki Makryny – przedstawia *Vera Ikon* Chrystusowej twarzy. „Nad falami w powietrzu unoszą się skrzydlate Harpije, Zmory, Syreny, Erinije”<sup>27</sup>. Mickiewicz z pochodnią w ręku stoi przy maszcie. Zapala łódź. Ogień trawi cały korab, woda i płomień stają się żywiołami niszczącymi całą załogę. U steru stoi Tanatos, w postaci męskiej, i kieruje łódź ku śmiertelnej nicości.

MICKIEWICZ

Spełnione dzieło zagłady,  
Zmartwychwstania Przysięga.

CHÓR

Giniemy, belki się wała,  
śmierć, śmierć u steru łodzi,  
płomień piersi pałą.

MICKIEWICZ

Zmartwychwstaniecie – młodzi!<sup>28</sup>

To ostatnie słowa dramatu. Po nich następuje tylko przerażająca cisza bezprze-  
strzennego królestwa niebytu.

## II

Stała dyspozycja wyobraźni Wyspiańskiego, czyli łączenia – na zasadzie przeciwieństwa – żywiołu ognia i wody (wystarczy zobaczyć, jak funkcjonuje ono w związku z tematem trojańskim, jak w *Achilleis*), wyznacza ów szczególny dramat Wyspiańskiego, jakim jest dramat zagrożenia ze strony matki – wody – niosący śmierć. Zanim rozwiążę ten układ, pragnę przypomnieć, jak bardzo silnie poeta przeżywał odejście swej matki, której nie dość – jak sądził już jako dorosły – okazywał uczucie. Odwołaniem literackim i mitycznym będzie dla niego ta część *Iliady*, przecież przez niego ilustrowana, w której do rozpaczającego po śmierci Patroklesa – Achillesa przychodzi z morza Tetis (Tetyda) nie po to, aby syna pocieszyć, lecz po to, by stać się znakiem

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 149–150.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 169.



śmierci. Na ilustracji do *Achilleis* widać to wyraźnie. Rozpaczający na brzegu morza Achilles lęka się spotkania z wylaniającą się wraz z muszlami z morza matką. Wydaje się, że całe ciało kurczy się przed jej dotknięciem. Włosy Tetis stają się falami martwego morza. Wiadomo z mitu, o co chodzi. Tetis ma przyjść do syna jako zwiastunka jego śmierci. Ten akt miał się wiązać z przepowiednią, wedle której Achilles zginie wówczas, kiedy odejdzie jego najbliższa osoba. Tą osobą był Patrokles. Zatem Tetis przybywa nie jako znająca boleść syna matka, lecz jako zwiastunka rychłej śmierci Achillesa. Wiemy z *Iliady*, że ta już wkrótce nadejdzie.

Chciałbym zaproponować w tym miejscu nie tyle nową interpretację *Legionu*, nową, bo obcą tradycji Boya i w ogóle tradycji odbrazowania Mickiewicza, ile interpretację całości dzieła Wyspiańskiego: jego istotą jest walka męskiego żywiołu ognia z żeńskim żywiołem wody, który jest zawsze znakiem śmierci. W *Legionie* ku tej śmierci woła Mickiewicza właśnie „mameczka”, Matka Makryna Mieczysławska, która w licznych rozmowach – spowiedziach namawia Mickiewicza do czynu, a zatem do utworzenia legionu, który stanie się przeciwieństwem legionem śmierci. Pałaca się na wodzie łódź z ikoną Chrystusa – jest śmierci tej całkowitym powiązaniem z życiem wiecznym. Najważniejszy, obecny nawet w dramatach o Bolesławie Śmiałym, wątek trojański, budujący jedność wszystkich dzieł Wyspiańskiego, przekłada się w *Legionie* na relację: Mickiewicz – Achilles, Matka Makryna – Tetis, uczniowie Mickiewicza – skazani na śmierć wiosłarze. Warto też zobaczyć, jak temat łodzi Charona funkcjonuje w wyobraźni Wyspiańskiego w okresie końcowym jego własnego życia, kiedy pomiędzy 1904 a 1907 rokiem pisze *Powrót Odysa*, będący przeciwieństwem dramatem, w którym śmierć przychodzi z wody, a jej zapowiedzią jest przepowiednia Penelopy. Co więcej, wydaje się, że Mater Polonia była dla Wyspiańskiego ową żądną ofiar matką – wodą – grecką harpią i erynią (stąd tak często postaci kobiece w twórczości Wyspiańskiego mają wspólną cechę jako okrutne *kery*).

Analizując w ten sposób stanowisko Wyspiańskiego wobec mesjanizmu Mickiewicza okresu legionów, nie odrzucam wcale tych interpretacji, które przypisują Wyspiańskiemu postawę „antybrązowniczą”, będącą postacią rozrachunku z tradycją wieszczą. Pragnę ją jedynie wzbogacić o pewien wątek, Wyspiańskiemu bliski szczególnie: *wątek pracy i dobrze wykonanego czynu*; i praca, i czyn mogłyby zastąpić religijno-mistyczną wizję historii, której poddał się Mickiewicz, i w tej wizji „spalił” i „zatopił” zarazem zapał uczniów. Co więcej, sądzę, że Wyspiański czuł w sobie przekonanie, że mógłby być nowym Mickiewiczem, gdyby nie „otumanienie” przez Mickiewiczowską wizję historii i gdyby społeczeństwo pozwoliło mu na tego rodzaju aktywność. A o tym, jak był Wyspiański odrzucał i niesłuchany, wiemy aż zbyt wiele. Otóż ten sposób myślenia prowadzi wprost do *Wyzwolenia*, dramatu z 1903 roku, z roku będącego apogeum niechęci do poety, a zarazem roku największej siły twórczej, siły graniczącej z obłędem.

Kiedy przywołuje się *Wyzwolenie*, zwykle mówi się i pisze o konflikcie czynu (Konrad) z czarą słodowego napoju, w którego oparach Geniusz (Mickiewicz) usypia naród. To rozwiązanie, mimo swej jasności, wydaje mi się zbyt prymitywne jak na Wyspiańskiego, któremu zawsze były obce wszelkie populistyczne dychotomie. Rozumiem *Wyzwolenie* w ten sposób, że jest to tekst rozprawiający się z wygodną postawą społeczeństwa, które chowając się w cień mesjanizmu Mickiewicza, odnalazło sposób na usprawiedliwienie własnej bierności, nepotyzmu, bezsilności i głupoty politycznej. Traktując wieszczą jako parawan beczynności, uczyniło zeń po prostu wygodną metaforę narodu wybranego i powołanego do męczeństwa. I kiedy myślę o *Wy-*

*zwoleniu*, myślę nie o Konradzie, o poplątaniu języków w tzw. dialogach z Maskami, lecz o dwóch scenach i didascalium na temat Dzwonu Zygmunta i o monologu Starego Aktora. Nie wprowadzając na razie żadnych dyrektyw interpretacyjnych, pozwolę sobie zacytować fragmenty przywołanych scen, których idea jest w zasadzie jedna: teatralizacja zachowań społecznych, wdzierająca się na miejsce mesjanizacji historii Polski, mesjanizacji przypisywanej Mickiewiczowi i wynikającej z oczekiwań emigracyjnej i krajowej gromady jego wyznawców, a nie z intencji samego poety.

„Tam-tam” nazywa się narzędzie  
w orkiestrze, które dzwon udaje.  
Jak mówią teatralne zwyczaje,  
używa się mniej więcej wszędzie,  
gdzie się do sztuki dzwon dodaje  
A więc w „Kościszce” do przysięgi,  
z dna wód w „Zaczarowanym kole”

[...]

Jest „tam-tam” rzeczą właśnie taką,  
że zawsze się w nią tłucze jednako.

[...]

„Tam-tam” jest w stanie dzwon Zygmunta  
z przedziwną oddać dokładnością,  
waży zaś ledwo kilka funtów  
i każdy dźwignie go z łatwością,  
co uprzystępnia szerszej masie  
w teatrze drzeć przy tym hałasie.

[...]

O Zyguncie! słyzałem ciebie  
i natychmiast poznam, gdy usłyszę

[...] żeś ty w ruch puszczony,

że wołasz, wołasz: PÓDŹCIE ZE MNA,  
i wołasz wiek już nadaremno.

Otóż między Mickiewiczem a jego czcicielami jest taka różnica, jak między dzwonem Zygmunta a „tam-tamem”.

I fragmenty z monologu Aktora z aktu III *Wyzwolenia* z tego fragmentu, w którym opowiada on o reakcji matki na teatralny sukces *Hamleta*.

Ojciec, poległy w powstaniu styczniowym, nie ma na grobie nawet kwiatów:

„Mój synu” – mówi matka – „ho, to twój ojciec z bronią  
walczył za świętość naszą, zdobył się na czyn...”

(Legł w sześćdziesiątym trzecim, dziś zapomniany grób:)

„nikt wieńców mu nie dawał, nie rzucił kwiatów, świec”.

Mój ojciec był bohater, a ja to jestem nic.

Lektura Mickiewicza przez Wyspiańskiego była próbą dotarcia do geniuszu, któremu wyrządzono – w odbiorze – wielką szkodę: posłużono się jako znakiem narodowej drętwy; zapomniano o tym, że był to człowiek czynu. Dlatego nie bardzo miałbym odwagę wiązać lekturę Wyspiańskiego z tym nurtem, zrodzonym z wątpliwej jakości merytorycznej pism Boya. Wyspiański nie znał książki Władysława Mickiewicza

o ojcu. Gdyby jednak ją znał – nie odwołałby swoich sądów. Wołał Mickiewicza pochować, tak jak Norwid Bema... w glorii żywołów, a nie w narodowym skłóceniu języków na jego temat, co było przecież głównym wątkiem dramaturgicznym *Wyzwolenia*. *Wyzwolenie* jest okrutnym rozrachunkiem z polską myślą społeczną i polityczną. Nie jest natomiast rozrachunkiem z Mickiewiczem. Z geniuszami rozmawia się cicho.

*Figlio, non tanto forte,  
alzate troppo la voce.*

*Włodzimierz Szturc*

Trzecim, równie ważnym w teorii mitu składnikiem jest zasada *repartytywności mitemów*. Słowo *repartycja* odnosi się do leksyki palestranckiej starożytnych Rzymian i składa się z przedrostka *re* (znów, kolejny raz) oraz rdzenia *partiutio* (od *partire* – dzielić). Repartycja jest więc czymś w rodzaju nowego podziału, nowego rozłożenia akcentów w innych miejscach, w naszym przypadku, mitemach składających się na mit. Tak jak w praktyce palestranckiej – w zależności od wymagań osoby sądzonej – adwokat inaczej rozkładał ciężar retoryki. W mitoznawstwie zjawisko to jest bodaj najczęściej spotykanym składnikiem ewolucji mitu. Prześledźmy je na przykładzie metamorfoz mitu o Apollonie i Marsjaszu.

## Apollo i Marsjasz – repartycje mitu

### I

W wierszu *Apollo i Marsjasz*, pochodzącym ze zbioru *Studium przedmiotu* (1961) i umieszczonym pomiędzy *Czarną różą* a *Fragmentem*, co okaże się znaczące dla sensu kompozycji całego zbioru poetyckiego, Zbigniew Herbert, jako narrator opowieści mitologicznej, pisze:

Właściwy pojedynek Apollona  
z Marsjaszem  
(słuch absolutny  
contra ogromna skala)  
odbywa się pod wieczer  
gdy jak już wiemy  
sędziowie  
przyznali zwycięstwo bogu<sup>29</sup>.

To zadziwiające przekształcenie mitu, będące jego oryginalnym i rudymenarnym zarazem wariantem wyrażającym stosunek Herberta do dramatycznej sytuacji artystów na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, polega na przesunięciu sensu pojedynku olimpijskiego boga i frygijskiego kozłonogiego pasterza z konkursu instrumentów i sprawności muzyków na „właściwą” rywalizację Apollina i Marsjasza, rywalizację przeciwników rozumianą jako wymierzenie kary. Ten ironiczny punkt widzenia poety przekształca – wielowariantową zresztą wersję mitologiczną – w dramat najnowszej historii, w której wyroki sędziów są decyzjami w pewnym sensie niezależnymi od właściwych zmagañ przeciwników.

Mit o rywalizacji Apollina i Marsjasza charakteryzuje się rozległą wieloznacznością – można go dobrze wpisać w różne modele objaśniające stosunek artysty do jego losu konfrontowanego z narzucaną mu społeczną i polityczną funkcją sztuki. Służył – w wielu swoich, malarskich zwykle przedstawieniach – do ujawnienia rozmiaru cierpienia artysty odchodzącego od obowiązującego kanonu sztuki. Głównym, choć nie jedynym, celem tego studium, jest porównanie wariantów mitu Apollina i Marsjasza, realizowanych w dziełach Tintoretta, dziele Tycjana, wierszu Herberta oraz w znanej rzeźbie Myrona z V wieku p.n.e., ukazującej pojedynek boga i satyra, w przedstawieniach malarskich tego tematu będących wynikiem osobistych zmagañ z losem w twórczości Michała Anioła, Rubensa i Tiepolo. W obręb porównania realizacji mitu zostanie też wprowadzony muzyczny temat rywalizacji muzyków, znany z kompozycji (będącej podstawą baletu) Dellapiccoli, który w 1949 roku uczynił z antycznego tematu zagadnienie ważne dla rywalizacji dwóch porządków współczesnej muzyki: harmonii

<sup>29</sup> Z. Herbert, *Apollo i Marsjasz* [w:] *idem, Poezje zebrane*, Warszawa 1982, s. 133.

i tonalności oraz aleatoryzmu i powrotu do skal pierwotnych, zwłaszcza pentatonalnych.

Poza wymienionym celem tego studium, pragnę zaproponować pewną wizję nowej gałęzi nauki o mitach, którą chcę nazwać antropologią instrumentów muzycznych. Będzie to jednak poboczna linia proponowanych wyżej rozważań.

## II

Marsjasz był satyrem, pasterzem o kozlich, porośniętych sierścią nogach. Pochodził z Frygii (lub Tracji), a więc z tych krain, które dla Aten i świętych centrów Grecji – Delf i Eleuzis – były częścią północnej, borealnej barbarii. Był uczniem Kybele, a zatem frygijskiej, anatolijskiej i syryjskiej Kubaby. Pochodzenie Kybele, utożsamianej często przez Greków z Attyki z matką–ziemią o imieniu Rea<sup>30</sup>, wiązane było ze starymi, barbarzyńskimi kultami Wielkiej Matki (*Magna Mater*), której wizerunki – reprezentujące zarówno cechy wszechpotężnej natury (brzech z wyrazistym *omfalos* – pępkiem), jak i kultury (figury Kybele były przedmiotem czci i rytuałów) – miały dowodzić niższości świata niehelleńskiego wobec cywilizowanych południowych, głównie jońskich, *polis*. Wiązano ją również z pierwotną, ekstatyczną muzyką i z lamentacjami, których uprawiania zabronił w IV wieku p.n.e. mędrzec Solon, a to ze względu na orgiastyczny i eskalujący pragnienie zemsty *goos* – wrzask, wycie, krzyk<sup>31</sup>.

Frygijski satyr, wspólne dziecko człowieka i zwierzęcia, uczeń Kybele, musiał więc być traktowany jako hybryda antropozoomorficzna, obca wyobraźni dążących ku harmonii obywateli Jonii i Peloponezu, zwłaszcza najbogatszych władców, którzy za cenę harmonii w sztuce wynosili się ponad przeciętność artystów przeciwstawiających hellenistyczne piękno barbarzyńcom z Północy i ze Wschodu.

Wedle pierwotnego założenia mitu, choć musimy przypomnieć, że jest to być może tylko jeden z jego wariantów, Marsjasz podglądał Atenę, która, pod postacią Ateny – Pięknej, ćwiczyła grę na podwójnym flecie, przypominającym w kształcie harfę, a mającym cechy aulosa, uczynionym z rozgałęzionego poroża jelenia. Ćwiczyła w lesie frygijskim, zrażona śmiechem, jaki wywołała wcześniej, kiedy podczas uczty bogów naraziła się Herze i Afrodycie, koncertując bez znajomości gry na aulosie<sup>32</sup>.

Można sobie wyobrazić, jak wyglądała bogini o nadętych policzkach, ćwicząca na flecie dwurożnym, patrząca w wodę (strumień, staw lub... kałużę). Zobaczywszy swe odbicie, rzuciła flet i obłożyła kłatwą każdego, kto instrument weźmie do ręki<sup>33</sup>.

Flet ten zabrał oczywiście Marsjasz, wyuczony gry na takich instrumentach przez Kybele. Flet, piszczałka, róg – wszelkie instrumenty dęte – to przecież atrybut pastery. Jego wysoką – tj. fletu – reprezentację stanowi *flemia Pana* i *aulos*. Flet Ateny sam zagrał przyłożony do ust Marsjasza. Odtąd grał na nim pasterz w orszaku Kybele.

<sup>30</sup> Zob. A.M. Kempieński, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań 1993, s. 244.

<sup>31</sup> J. Przyłuski, *La Grande déesse*, Paris 1950.

<sup>32</sup> Zob. R. Graves, *Mity greckie, op.cit.*, s. 81.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

Frygijczycy tańczyli do jego muzyki. Mówiono, a wieść rozniosła się po całej Helladzie, że gra piękniej lub równie pięknie jak Apollo na swej lirze (kitarze, lutni). *Hybris* Marsjasza polegało na tym, że tym pochwałem nie był przeciwny. *Hamartija* zaś na tym, że przyjął wezwanie Apollina do wzięcia udziału w zawodach. Apollo przeciw Marsjaszowi, lira przeciw fletni. Oto podstawa sporu dwu kultur: harmonii opartej na siedmiu strunach liry oraz skali pentatonalnej fletu, opartej na archaicznej muzyce doryckiej wypieranej przez septatonalną skalę jońską. Frygia i Ateny stały się symbolami przeciwstawnych kultur, albo raczej archaicznej protocywilizacji i apollinijskiej harmonii. „Flet” (a tak będę nazywał odtąd każdą formę drewnianego instrumentu dętego), reprezentuje nie tylko archaiczną strukturę instrumentów znanych już w neolicie (flet Ateny uczyniony był z kości zwierzęcia, rogowca, a wiadomo, że najdawniejsze piszczałki – piszczele – wykonywano z kości), ale również ową pierwotną, znaną wszystkim kulturom, także na Podhalu i w Beskidach, skalę pięciotonową. Pięciotonalny strój był (i jest) także podstawą stroju archaicznych skrzypiec, np. gęśli. Flet, poza oczywistą symboliką erotyczną, jest związany z pierwiastkiem bezstannego mnożenia natury (związek z Kybele) poprzez wprowadzanie jej w trans, w stan zaczarowania, w to, co Rzymianie nazywali *incantatio*: *zaśpiew*, ale i *zaczarowanie*. Gra na flecie polega na grze na własnym oddechu; jest całkowitym oddaniem tchnienia (boskiego preludium twórczego) dla stworzenia. Jeżeli przypomnimy, że np. w tybetańskim i indyjskim buddyzmie *proces stwórczy* kosmosu rozpoczyna się od gry na flecie (stąd zaklinalenie kobry jako odnowienie kosmogenezy), to zauważymy, jaka potencja stwórcza łączy ten falliczny symbol z procesem kreacji bytu. Flet ma związek z trzcina i wodą, a zatem łączy się również z symboliką żeńską. Wyraża „ból miłosny i żalobny”<sup>34</sup>, ekstazę, narodziny i śmierć. Staje się zatem instrumentem odwołującym istnienia ku ich *arché*. W grze na flecie stykają się dwa pierwiastki stanowiące o ciągłości bytu. Archaiczny charakter fletu stanowi zasadniczą spójnię świata naszych przodków ze współczesnością. Jeszcze więcej na temat fletu i jego znaczenia można dowiedzieć się z praktyki starożytnych *choregów*, nauczycieli tańca, ćwiczących kroki chórów antycznych. Otóż dźwięk aulosu, który towarzyszył tańcom na orkestrze, miał wymiar kosmiczny w sensie archaicznym: zanim Platon, przeciwnik idei Pitagorasa dotyczących muzycznego charakteru wszechświata, wprowadził słowo *kosmos* (czyli porządek), dawnym słowem greckim oznaczającym przestrzeń wszechświata było słowo *chora*. Wyrażeniem tym opisywano zarówno muzyczny charakter wszechświata, jak i taniec (rytualny), który tę przestrzeń miał rytmizować i – poprzez to – ocalać. Podobnie jak w trastach hinduskich, np. w *Natjasiastrze* Bharaty – taniec, muzyka, śpiew, recytacja i teatr – to owe *silpy*, które podtrzymują firmament niebieski. *Chora* – muzyczna przestrzeń wszechświata – jest przecież ciągle obecna w językach europejskich jako *chorał*, *harmonia*, *akord*, *horda* (struna) i *horda dorsalis* (struna grzbietowa w kręgosłupie). Muzyczna harmonia *Universum* – obecna w archaicznej, przedplatońskiej myśli greckiej – ujawnia więc znaczenie muzyki fletu i jej przejście na dawne skale skrzypcowe, które, poprzez wywoływanie melizmatycznych drgań przenoszą podstawową skalę pentatonalną na wiracje i glissanda instrumentów smyczkowych.

Co innego lira, instrument Apollina. Jej strój, siedmiotonalny, odpowiada platońskiemu kosmosowi, a nie mistycznej wizji wszechświata – *chorze* Pitagorasa. Istotą strojenia liry jest modus oparty na *siódemce*, świętej liczbie racjonalizmu greckiego.

<sup>34</sup> Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 131.

Lira była symbolem harmonii. Liczba jej strun odpowiadała liczbie planet. Lira, podobnie jak flet Ateny, sporządzona była z rozdławających się rogów jelenia, pomiędzy którymi przeciągnięto struny. Przestrzeń pomiędzy rogami reprezentowała relację między ziemią a niebem. W *Księdze Wyjścia* (38,2) – przypomnijmy – między tak przedstawionymi rogami snuje się dym łączący niebo i ziemię<sup>35</sup>. Apollińska lira była więc obrazem harmonii uniwersalnej, którą można wyrazić muzyką opartą na dźwiękach siedmiu strun. Wyraża panowanie rozumu i wiedzy nad arkanami wszechświata. Frygijski flet jest instrumentem oczarowania i tworzenia. Bóg stworzenia i bóstwo tworzące muszą spotkać się w nieuchronnej rywalizacji.

### III

Zasady relacji dwóch porządków: apollińskiego i frygijskiego, doryckiego i jońskiego, zostały wyraźnie określone. Pozostało jednak otwarte pytanie, tak niezwykle rozwikłane przez Norwida w *A Dorio ad Phrygium*: czy dojdzie do zmiany stroju muzycznego, a więc do zmiany świata i jego ontologii? Jeśli tak – to co będzie przyczyną sprawczą owego *rite de passage*? Czy nastąpi – jak u Norwida – zmiana manieri malarskiej, akademizmu, dzięki pierwotnej, lecz wedle poety zakorzenionej w chrześcijaństwie, zmianie punktu widzenia na miłość? To są, oczywiście, zaledwie zaczątki myślenia o nowej sztuce, które odnaleźć można w greckim micie.

Wróćmy do tego mitu.

Rozgniewany pychą Marsjasza, Apollo wezwał satyra na zawody. Wedle niektórych sędziami byli sami bogowie, wedle innych królowie oceniający sprawność muzyków pod przewodnictwem króla Midasa, sprawiedliwego bogacza. „Zwycięzca miał prawo ustalić dowolną karę dla pokonanego. Marsjasz się zgodził. Apollo zaś na sędziów powołał muzy [trzecia wersja mitemu konkursu – W.S.]. Zdawało się, że zawody nie będą rozstrzygnięte, oba bowiem instrumenty spodobały się muzom [...]”<sup>36</sup>. W dwóch przypadkach, mianowicie bogów i muz jako sędziów, spór był rozwiązany przez nepotyzm: bóg i władca muz miał przecież większe szanse niż pasterz, który i bogom, i muzom się wprzódy naraził. Wersja „z królami” jest bardziej demokratyczna, choć również niepewna... Zadanie jest znane: obrócić instrument, grając na nim i śpiewając równocześnie. Flecista przegrał. Apollo śpiewał hymny ku czci bogów i grał na lirze. W akcie wyrównania sprawiedliwości i niegodziwości, Apollo zdął z Marsjasza skórę i przybił ją do sosny (lub platanu). Z jaskini, w której wisi owa skóra do dziś, wypływa rzeka Marsjasz, o czym świadczą Hyginus (*Fabulae*, 165), Pliniusz (*Historia naturalna*, XVI, 89) oraz Ksenofont (*Anabaza*, 1, 1 b). Rzeka płynie, a skóra Marsjasza wisi.

Ponieważ każdy mit jest „całością skończoną”, „akcją zamkniętą”, jak chce Arystoteles, trzeba dopełnić go o zamykające konsekwencje początku dalsze mitemy, które, w sposób rudymentarny, będą otwierać nowe perspektywy mitu Apollina i Marsjasza.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 230.

<sup>36</sup> R. Graves, *Mity greckie*, *op.cit.*, s. 81.

Chodzi o historię króla Midasa. Miał on być przewodniczącym składu sędziów podczas drugiego konkursu Apollina, tym razem walczącego z innym flecistą, bożkiem Panem. Wyodrębnienie tego mitu jako odrębnej całości świadczy o jego młodości. Pokonawszy Pana, Apollo został bogiem muzyki i grał na siedmiostrunnej lirze, towarzysząc ucztom bogów. Zastąpił więc nieudolnie grającą na flecie Atenę, od której rozpoczął się, teraz już dramat Marsjasza.

Król Midas nie był pewny osądu królów, ale nie mógł nikomu powierzyć swych wątpliwości. Wykopał więc dołek w ziemi i wyraził jej swe wątpliwości. W tym miejscu wyrosła trzcina – podstawa fletu – i to ona rozsiała po świecie to, co ziemi powierzył Midas. Za karę król otrzymał ośle uszy, które ukrywał otąd pod czapką. Tajemnicę tych uszu znał tylko jego balwierz. Ale historię Midasa i Pana zaczęła opowiadać grająca trzcina – fujarka, prababka fletów, aulosów i trąbek.

## IV

Z tego mitu wywodzą się również inne mitemy, tłumaczące niejako karę, której wykonawcą był Apollo, zwycięzca Pana i jego mistrzowskiej gry na *syryndze*, fletni Pana: uczył pięknego Dafnisa gry na tym instrumencie (stąd naraził się na homoerotyczną zazdrość Apollina), próbował uwieść Afrodytę i zmusił Erosa do interwencji, dość jednak humorystycznie przedstawionej w rzeźbie greckiej; sprawiał, że hetery i cudzołożnice grały na fletach podczas uczt, na których wieszano liry Apollina na ścianie. Wywoływał też mitemy przeciwne: oto uczniowie Apollina, np. Linos, uczył młodzieńców, np. Ifikle-sa, gry na lirze. Aojd, jedyny uszanowany przez tradycję, ale nie przez Platona, śpiewak hymnów ku czci Apollina, wykonuje swoją muzykę na formindze. Mity te i ich allowarianty (bo są to mitemy o wielostopniowym pochodzeniu) straciły wreszcie swoją moc replikacyjną i repartytywną w kulturze starożytnej. Zaczęły się odradzać jako cząstki mitu personalnego artysty od czasów renesansu. Archaiczny flecista stał się częstym wystrojem grobowców, jak ten z grobowca Leopardów w Tarkwinii.

Inspiracją dla nowożytnej sztuki stało się, jak sądzę, przeciwstawienie apollinińskiej symetrii i harmonii żywiołowości Marsjasza, znane z rzeźby Myrona. Piękność Apollina, wieczna młodość, ściera się tu z naturalną żywiołowością satyra. Kultura przeciwstawia się naturze, wymuskane ciało – ledwie co marzącej o harmonii bryle.

Jednak w recepcji tego mitu w sztuce nowożytnej zaznacza się to, co w dziele Michała Anioła określa się za pomocą pojęcia *terribilità* – doskonałość, która wyraża się w okrutnej męce. Okrucieństwo, odzieranie ze skóry każdego posągu mieszkającego w marmurze, pokazuje, że akt twórczy jest *de facto* agresywnym wydobywaniem nieskazitelnie pięknych form – jak w przypadku posągu Chrystusa w *Santa Maria sopra Minerva* w Rzymie w tzw. *Pietà Palestrina*. Boleść wyluskanego z szat ciała odpowiada temu, co Michał Anioł chciał uzyskać, pokazując przykład Marsjasza jako bólu twórczego artysty, jako krzyku będącego zarazem kresem aktu twórczego, osiągnięciem celu, który jest jednocześnie ukrzyżowaniem sił twórczych.

Zadziwiająca jest to, że od czasów przemieszczenia mitu (wedle terminologii Northopa Frye'a) w malarstwie XVI wieku – Marsjasz próbuje, właśnie „próbuje”, grać na skrzypcach. To ujęcie wprowadził Tintoretto około roku 1543, tworząc, do



1545 roku, dwie wersje tematu Apollina i Marsjasza. Pierwsza, znajdująca się obecnie w National Gallery of Art w Waszyngtonie – to właściwie „linearne *pismo* w typie Schiavona”, w którym pełno „kruchych, dziwacznych postaci, wtopionych w płazczyzną pierzastych drzew”<sup>37</sup>. Ale to „linearne *pismo*” należy czytać, jak sądzę, raczej od prawej strony ku lewej. Punkt ciężkości płótna leży bowiem po uwidocznionej po prawej stronie postaci Marsjasza, który usiłuje obrócić skrzypcami i grać na nich jedynie za pomocą palców prawej dłoni. Byłoby to więc *pizzicato*, któremu nie towarzyszy nawet skromna melodia ani – co gorsza – śpiew. Stąd zamknięte usta Marsjasza, postawa człowieka przegranego. Budzi ona wyraźne zniechęcenie Apollina, który upozowany, z lirą w dłoniach, z oburzeniem spogląda na konkurenta. Scenę tę teatralnie i manierystycznie ukształtowaną, obserwują królowie, z których jeden, spoglądający na centralnie w tej grupie usadowionego Midasa, wyraża bezradność wobec całej tej sceny. Mamy więc do czynienia ze szczególną metamorfozą mitu flecisty, któremu zamiast fujarki dano w ręce skrzypce, ale odmówiono smyczka. Czy Tintoretto mógł wiedzieć o tym, jak dźwięk fletu może łatwo być zamieniony – funkcjonalnie – w dźwięk skrzypiec? Raczej wątpię. W manierystycznym malarstwie Tintoretta ta metopeja wiąże się raczej z tematem oszukania Marsjasza przez zamiannę jego instrumentu. W końcu Tintoretto pokazuje oburzające oszustwo Apollona, bezradność sędziów i klęskę naiwnego przecież Midasa.

Inaczej mit ten pokazuje Tintoretto na obrazie *Apollo i Marsjasz*, znajdującym się w Wadsworth Atheneum w Hartfordzie. Namalował go zapewne w 1545 roku, o czym świadczy list Piotra Arretino, w którym, właśnie w 1545 roku, składa artyście podziękowania za „dwie *historie mitologiczne*”, które miały zdobić strop jednej ze ścian w jego weneckiej rezydencji<sup>38</sup>. Biskup Arretino wymienia, poza *Apollinem i Marsjaszem* zaginiony obraz *Merkury i Argus*.

Dekoracyjny charakter dzieła Tintoretta, w którym dominują zimne, błękitne i zielone partie pejzażowe, a postaci malowane są tak, jakby stanowiły część tego pejzażu (ciała oliwkowe i z błękitniałe), wiąże się również ze szczególnym upozowaniem grupy postaci na rodzaj teatralno-muzycznego popisu, jednoliniowo ustawionych postaci Apollina, grającego na skrzypcach, i Marsjasza, trzymającego flet. Apollo „udrapowany” jest tu na modłę rzymską i jest przerysem młodzieńczego szkicu nagiego mężczyzny, który znalazł w tece Tintoretta uczony Hadeln w zbiorach Christ Church Library w Oxfordzie<sup>39</sup>. Sędzią owego sporu jest Atena, ukazana w manierze rzymskiej Minnerwy, która nie zwracając uwagi na agon boga, z wieńcem laurowym na głowie, i pasterza – obraduje z sędziami – doradcami.

Przeniesienie pierwotnych sensów mitu jest widoczne. Zastanawia jednak to, że tym razem Tintoretto dał Apollinowi możliwość gry na skrzypcach, wyposażywszy boga w instrument i smyczek, czego odmówił Marsjaszowi we wcześniejszej wersji tematu. Ale przecież nie można grać na skrzypcach i obracać ich zarazem... Mamy tu więc do czynienia z pierwszym etapem konkursu: zarówno Marsjasz, jak i Apollo będą grali równie pięknie. To potem, w ramach nowego elementu rywalizacji, będą grali na tym samym instrumencie, ale Apollo nie odda Marsjaszowi smyczka. Tak rozumiem koncepcję mitematyczną, jaką w tych latach przeprowadził Tintoretto.

<sup>37</sup> K. Secomska, *Tintoretto*, Warszawa 1984, s. 16.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Wstrząsającą, ale też będącą wynikiem powrotu do źródeł mitu, interpretację historii rywalizacji Apollina z Marsjaszem przedstawił Tycjan na wielkim, opartym na planie kwadratu o powierzchni ponad 4 metrów kwadratowych obrazie *Apollino i Marsjasz*. Obraz pochodzi zapewne z 1575 roku, kiedy to malarz, niegdyś wielki i sławiony, znalazł się u progu całkowitej samotności, braku zrozumienia, w obliczu zbliżającej się śmierci. Bogactwo materialne Tycjana, roztrwonione przez syna Pomponio, bogactwo czyniące go jednym z najbardziej wpływowych artystów XVI wieku, zostało jedynie we wspomnieniach malarza już głuchego, opuszczonego i krytykowanego. Jeśli porównać barwy Tycjana z okresu malowania *Assunty* (1516–1518), *Venus z Urbino* (1538) z tymi, które pojawiają się na płótnach po 1570 roku – to widać wyraźnie, jak żywa kolorystyka niknie, a barwy przechodzą w szarawe brązy, wytarte złoto i gnijące zielenie.

Z powodów autobiograficznych trzy wielkie dzieła ostatniego okresu życia Tycjana zamykają się – tak sędzę – w cyklu: *Cierniem koronowanie* (1570), *Apollino i Marsjasz* (ok. 1575) i *Pietà* (1576). Stary i niesłyszący malarz potraktował ten cykl jako serię portretów wewnętrznych, w których jest niemyym świadkiem wydarzeń. Widać go zawsze po stronie lewej obrazu. W *Cierniem koronowaniu* wgląda w historię męki Jezusa, w *Apollinie i Marsjaszu* – siedzi z brodą podpartą jak melancholik, zastanawiający się nad sensem sceny, którą maluje, w *Pietà* – jako łysy starzec. Zwraca się bezpośrednio, na kolanach, do Ukrzyżowanego, próbując dotknąć Jego zwisającej ręki. Że są to autoportrety Tycjana – o tym przekonuje zestaw ikonograficzny jego „samopredstawiń”, a przecież było ich wiele.

W centrum tego układu – od *Cierniem koronowania* do *Pietà* – jest ukrzyżowanie. Ale jest to przecież ukrzyżowanie Marsjasza, głową w dół, jak świętego Piotra. Analiza tego przedstawienia pozwala wyjaśnić zarówno zagadkę centralnego miejsca, jakie w tym trójgłosie zajmuje, jak i sensu cierpienia artysty, który będąc świadkiem innego cierpienia, Chrystusa i Marsjasza, nie jest już w stanie niczego dokonać. Nie może pomóc.

W odróżnieniu od Tiepolo i Rubensa, w których obrazowaniu Apollina i Marsjasza dominuje walka dwóch porządków estetycznych, dążącego do harmonii i dążącego ku zmysłom, obraz Tycjana jest niezwykłym przekazem doświadczenia samotności artysty będącego głuchym na ryki Marsjasza i milczącym świadkiem cierpienia. Wersja Tycjana jest autotematyczną, personalną mityzacją antycznego tematu. Centralnym punktem obrazu jest splot słoneczny Marsjasza, wyraźnie rysujący się ponad pępkiem. Odzierany ze swej koźlej postaci, umierający w milczeniu Marsjasz, otoczony jest przez upozowane na figury *etapów życia* postaci. Od dziecka wyglądającego ku tym, którzy ten obraz oglądają, przez autoportret starca – Tycjana, ku barbarzyńcy podającego wiadro z oliwą do odzierania skóry, będącego prawdopodobnie portretem syna artysty. Po stronie lewej obrazu – przygrywający oprawcom skrzypek, oniemiały, obłudny i anielski zarazem, Apollino. Podziwu godna jest precyzja, z jaką odziera się tu Marsjasza. Jest to dociekliwość nieomal medyczna i anatomiczna. Spokojna praca oprawców kontrastuje z dzikością podającego wiadro z oliwą. Tycjan – skulony i zanurzony we własnych myślach – zdaje się nie reagować na całą tę scenę. Centralną oś obrazu wypełnia zawieszony na drzewie i stający się jego częścią, ukrzyżowany

à rebours, frygijski flecista. Natura, która ma być tłem tej sceny, jest w stanie rozproszenia i chaosu. Przypomina rozhukane, brudne morze, wołające już nie wiadomo do kogo o ratunek. Tyle więc pozostanie po artystach tak wielkich, jak Marsjasz i jak Tycjan? To wydaje mi się najbardziej istotną metamorfozą Marsjasza i Apollina w dziejach myśli ludzkiej. Kres artysty jest zawsze krzykiem Marsjasza. Krzyk Marsjasza zapowiada zawsze kres wielkiej sztuki. Zapowiada ukrzyżowanie, ale, jak u Tycjana, bez nadziei zmartwychwstania. Dlatego tak ważne wydaje mi się potraktowanie przywołanego tu ciągu trzech obrazów jako autobiograficznego tryptyku, a zarazem mitologii personalnej, zbliżającego się ku śmierci artysty, który niegdyś malował *Assuntę*, a potem spoglądał nie ku niebu, lecz w grób. Pozostała mu jedynie, nieomal świętokradcza, cześć oddawana Chrystusowi w indywidualnie ujętej wersji *Pietà*.

## VI

Zbigniew Herbert, znając obraz Tycjana, odkryty zresztą dopiero na początku XX wieku w czeskim miasteczku Kromeriz i tam eksponowany (Krumlov), stanowiący zresztą przełom badań nad ostatnimi latami artysty, dokonał wiwisekcji Marsjasza, odsłaniając, jak Rembrandt w *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, wewnątrz Marsjasza. Uczynił więc to samo z przedstawieniem Marsjasza przez Tycjana, co Tadeusz Kantor z trupem z obrazu Rembrandta w norymberskim happeningu i *dezembalażu* jednocześnie, kiedy to na stole operacyjnym wyjmował z manekina przedmioty codziennego, zwłaszcza szpitalnego, użytku: bandażę, łyżeczki, strzępy tkanin...

Wiwisekcja Herberta jest granicznym przekształceniem mitu Marsjasza i Apollina, jest też powrotem do pytania o granice sztuki, o możliwości przejścia, właśnie „siłowego” z doryckiego na frygijskie lub – z frygijskiego na jońskie.

Cóż zatem widzimy w krzyczącym wewnątrz Marsjasza? Widzimy opowieść jego ciała, będącą opowieścią o jego „nieprzebranym bogactwie”:

łyse góry wątroby  
pokarmów białe wązoły  
szumiące lasy płuc  
słodkie pagórki mięśni  
stawy żółt krew i dreszcze  
zimowy wiatr kości  
nad solą pamięci<sup>40</sup>.

A co słyszymy? Słyszymy *stos pacierzowy* Marsjasza, istotę owej *horda dorsalis* z anatomii muzykofonicznej teorii wszechświata Pitagorasa. Słyszymy wreszcie tylko „A”. Od tego krzyku, jak na obrazach Tintoretta, bieleją i wyziębiają się kolory natury. Nawet drzewo siwieje.

Tryptyk Herberta, o którym pisałem na początku: *Czarna róża*, *Apollo i Marsjasz* oraz *Fragment* odpowiadają „malarskiej trylogii” Tycjana. *Czarna róża* – to kolce z *Cierniem koronowania*, odsłaniająca zakres ludzkiego bólu, w którym elementy pa-

<sup>40</sup> Z. Herbert, *Apollo i Marsjasz*, *op.cit.*, s. 134.

toanatomiczne, a zwłaszcza uwolniona żółć i odsłonięte tkanki (mięśnie i krew) są tym składnikiem cierpienia, który wskazuje na ich ludzki, nie boski wymiar cierpienia. *Czarna róża* Herberta, chowająca się wśród „martwych muszek elektronów”, przypomina ukierunkowanie kijów i włóczni w stronę Chrystusa na obrazie Tycjana *Cierniem koronowanie*.

Druga część tryptyku to *Apollo i Marsjasz*; potraktowany chrystologicznie przez Tycjana, a w sposób artystowski przez Herberta, mit, dotyczy znaczenia ofiary wybitnej, choć mało znanej jednostki, dla restytucji prawdy o świecie. Apollin Tycjana i Apollo Herberta stracili kontrolę nad rzeczywistością, którą sami zbudowali. Ten Tycjana patrzy niewinnie ku pustemu niebu. Ten Herberta:

wstrząsany dreszczem obrzydzenia  
[...] czyści swój instrument<sup>41</sup>.

Trzecia część, czyli Herbertowy *Fragment*, jest prośbą antycznego chóru o wybaczenie skierowane do Apollina:

Usłysz nas Srebrnołuki przez zamęt liści i strzał  
przez bitwy uparte milczenie i mocne wołanie martwych  
[...]  
nie o wieniec kamienny Troi prosimy Cię Panie  
[...]  
lecz jeśli możesz przywrócić splamionym twarzom dobroć  
[...]  
obłoki zsyłaj Apollo obłoki zsyłaj obłoki<sup>42</sup>.

Modlitwa i prośba o uspokojenie jest też tematem obrazu *Pietà* Tycjana. Gest samoprezentacji artysty w tym przedstawieniu odsłania jedną prawdę: u Tycjana doszło do chrystologicznej apoteozy mitu Marsjasza. U Herberta nastąpiła chrystianizacja tej apoteozy. Ale – czyż umarłych Marsjasza można jeszcze budzić bezkarnie?

Jeśli można – to ujrzymy tylko (albo aż) satyra płaczącego nad swym własnym grobem.

Włodzimierz Szturc

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 135, 136.

## PARERGA IV

## Nierządnica babilońska – refutacja mitologiczna

*Widziałem kobietę siedzącą na czerwonym jak szkarłat zwierzęciu, pełnym błuźnierczych imion, mającym siedem głów i dziesięć rogów. A kobieta była przyodziana w purpurę i w szkarłat i przyozdobiona złotem, drogimi kamieniami i perłami, a miała w ręce swojej złoty kielich pełen obrzydliwości i nieczystości jej nierządu. A na czole jej wypisane było imię o tajemniczym znaczeniu: wielki Babilon, matka wszetecznictw i obrzydliwości ziemi<sup>43</sup>.*

*Objawienie św. Jana 17,3–5*

Ugruntowany przez proroka Jeremiasza obraz Babilonu jako najbardziej grzesznego miejsca, przeciwko któremu trzeba zwołać wszystkich łuczników (*Jeremiasz 50,24*), pojęcie plugawego imienia, które będzie „wygładzone” (wedle *Izajasza 13,19*) podobnie jak „jego ród i potomstwo”, wreszcie personifikacja Babilonu w postaci kobiety – „niszczycielki”, czyli właśnie „córy Babilonu”, która została wprowadzona w *Psalmach* (137), wiązały się z przywołanym przez św. Jana, autora *Objawienia*, związkiem kobiety, imienia wypisanego na czole oraz rozpusty. Wypisanie imienia na czole, jak w przypadku znamienia Kaina, jest swego rodzaju piętnem i znakiem szczególnego pohańbienia, tego, które Grecy ukrywali pod pojęciem *poneros*, czyli brud<sup>44</sup>. Odpowiedniość przypisywanego Babilonowi zewnętrznego przepychu i zła wiązała się zapewne z obserwacją czynioną przez Żydów: Babilończycy bogato ubierali swe posągi, zwłaszcza Isztar i Marduka, których rozbicie tak chwalił *Izajasz* (14,22).

Wyrazny związek rozpusty z kobiecością ma swój rodowód nie tylko w przeciwstawieniu Czystej Dziewicy – rozpustnej nierządnicy, ale w obrzędzie należącym do kultu płodności, który miał swoją formę publicznej kopulacji na *zigguracie* w dwunastym dniu miesiąca *nissan* (lub *nisan*), kiedy to w trakcie recytacji poematu *Enuma elisz* (*Gdy w górze...*) poświęconego Mardukowi, kapłan Marduka i zarazem władca Babilonu publicznie obcował z kapłanką Isztar, dając hasło do rozpoczęcia publicznych aktów płciowych jako rytów zapłodnienia ziemi. Był to zresztą stary kult wegetacyjny związany z narodzinami wiosny, gdy słońce wchodziło w znak Barana, w czasie odpowiadającym naszemu kwietniowi.

Dla Żydów miało to znaczenie podwójne: raz – w sposób jaskrawy przekraczało zasady moralne Dekalogu, to jest I, VI, IX i X przykazanie, dane na Synaju; dwa – że wiązało się z naruszeniem prawa obchodzenia *paschy*, która na ten właśnie okres przy-

<sup>43</sup> Podaję za: *Nowy Testament*, nowy przekład języka greckiego, Brytyjskie Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1974.

<sup>44</sup> Zob. W. Szturc, *Czy jest możliwa symbolika dobra?*, „Znak”, 1999, nr 9, s. 24–36.

padała. W dodatku, co wydaje się ważne dla ikonografii nierządu, wykroczenie to przedstawiano alegorycznie jako świnie, zwierzę dla żydów nieczyste, a dla późniejszych już chrześcijan – zajmowane przez demony wygnane z szaleńców przez Jezusa. Odnowienie emblematu datuje się od wojny luteran i katolików, to znaczy od malarzkich i rysunkowych przedstawień Łukasza Cranacha, który nie pozostając dłużny rysunkowym pamfletom katolików, przedstawiał katolickich księży w postaci owego opatrzonego w ryjek tłustego zwierzęcia. Potępienie „nierządniczy” i „świni” będzie też ważne w malarskim ujęciu Williama Blake’a *Nierządnicza babilońska*. „Naczynie rozpuszty pełne” jest wynikiem przeciwstawienia „pańskim naczyniom” „naczyń pustych”, pod których obrazem Jeremiasz rozumie lud wybrany przez Jahwe. Kwestia użytych do nierządu naczyń, rozjaśniona przez Ezechiela i zwłaszcza Ezdrasza (5,14) wiąże się z rabunkiem przedmiotów liturgicznych ze świątyni Salomona przez Nabuchodonozora II, które wróciły z Babilonu dzięki zwycięstwu Cyrusa nad Asyrią. Wreszcie trzeba także zaznaczyć znaczenie przepychu jako synonimu Babilonu, owego „kolosa na glinianych nogach”, zbudowanego ze złota (głowa), srebra (piersi) i brązu (łędźwie). Upodobanie do metali szlachetnych było w Babilonii czymś „nadmierzająco zwyczajnym”.

Dosadność biblijnego obrazowania Babilonii związana była często z przywoływaniem tematyki wulgaryzującej jej wybujały erotyzm: „Córa Babilonu – powiada Jeremiasz (51,33) – jest jak klepisko, kiedy je ubijają; już niedługo przyjdzie na nią czas zniwa”<sup>45</sup>.

Babilońskie rytuały inicjacyjne, związane z libacją kultową, z warzeniem piwa i produkcją (oraz spożywaniem) wina, były przez proroków kojarzone z prowadzącym do rozpusty pijaństwem. Píše Jeremiasz (51,7): „Babilon był w ręku Pana złotym kielichem, upajającym całą ziemię. Jego wino piły wszystkie narody, dlatego w szal popadły”.

Obraz Babilonii (i miasta Babilonu) w *Starym Testamencie* został oparty na ciągu izotopów (według terminologii Greimasa)<sup>46</sup> przekształcających obiektywny obraz państwa nad Eufratem w wizję retorycznego ciągu: bogactwo (złoto) → pijaństwo → rozpusta → nieczystość → szal → nierządnicza babilońska → córa Babilonu. To taki obraz został przekazany literaturze starożytnej (np. Horacy mówi o nieuczciwych pieniądzach Babilonu) i nowożytnej. Posługiwali się nim Ojcowie i Doktorzy Kościoła, a używali go w polemikach religijnych tacy reformatorzy, jak Marcin Luter w *O niewoli babilońskiej Kościoła*, piśmie skierowanym przeciwko Rzymowi. Już bowiem od czasu św. Jana, autora *Apokalipsy*, Babilon określał Rzym (miasto na siedmiu górach = siedmiogłowa bestia) i za pośrednictwem tej metonimii w dziejach cywilizacji określał kolejno Aleksandrię, Paryż, Amsterdam, Londyn, a nawet Warszawę (u Tuwima). Babilonem Joyce’a był Dublin... Chodziło zatem o miasta nierządu, kwitnące i rozpustne, oczekujące na karę Bożą. Przeciwstawiano je ruinom Jeruzalem (np. K.K. Baczyński w tekście: [*O miasto, miasto – Jeruzalem zalu*]) lub odrodzonej Solimie, Nowej Jerozolimie, jak u św. Jana. Zastanawiające jest to, że toposy tej opozycji przetrwały prawie trzy tysiące lat i są znakiem dualizmu naszej cywilizacji. „Pisać na Babilon” i „pisać do Jeruzalem” – oto dwie twarze człowieka wyrażone w samotni-

<sup>45</sup> Cytaty ze *Starego Testamentu* podaje według *Biblii Tysiąclecia*.

<sup>46</sup> Z *Du sens*, Paris 1970, gdzie izotopy oznaczają czynniki dominujące obrazu, stanowiące o jego transformacji.

czym pamiętniku Norwida. Tam, jak się wyraził Wacław Potocki, „nalewa babilońska swacha”<sup>47</sup>, tu, jak chce Baczyński – cierpiące najazd nowego Babilonu – zgłiszcza Warszawy.

Pejoratywne określenie bogactwa rozpustnego Babilonu wiązało się z przeniesieniem pojęcia na wszelkich ciemiężycieli. Tym, czym Babilon był dla Żydów, tym Rzym stał się dla chrześcijan z II wieku n.e., na przykład św. Jana na Patmos. Teologia biblijna tego nie ukrywa. W komentarzach do *Objawienia św. Jana*, nawet tych najprostszych, czytamy, że „Babilon to nazwa stolicy starego babilońskiego cesarstwa, a w *Nowym Testamencie* użyta jako nazwa stolicy, Rzymu, gdy cesarz rzymski kazał prześladować chrześcijan”<sup>48</sup>. Inna paralela pojawiła się już w *Ewangelii św. Mateusza* (1,11) ze względu na podobieństwo deportacji chrześcijan do Rzymu do deportacji Żydów do Babilonu w 587 roku p.n.e. Ten sam paraboliczny sens pojawi się w atakach luteranizmu na katolicyzm, kiedy to Luter, w przywoływanym już tekście *O niewoli babilońskiej Kościoła*, będzie utożsamiać państwo kościelne i papieża z Babilonem i jego nierządną córą. Nie bez znaczenia będzie tu przepych i bogactwo Watykanu. Tak więc renesans, któremu „nic co ludzkie nie było obce” utrwalił pejoratywną „*cliché* pierwszego mianownika”. Trzeba od razu wyjaśnić, że spór ten dotyczył zawsze słowa *Pan*, na którego określenie Babilończycy mieli słowo *Bel* lub *Baal*, choć to drugie określenie bardziej przystawało do sekt kanaanejskich. Stąd Babilon – „brama Pana” – musiało konkurować z innym „miastem Pana” – Jeruzalem. Także dziś, w pięć tysięcy lat po Sumerze w imię Pana = *Baala* = *Bela* prowadzone są wojny. Jedyną cywilizacją, która tylko raz, i to z poduszczenia Herhora, prowadziła wojnę o Pana, był szczęśliwy Egipt. Pozostałe wojny zawsze były wojnami skrycie lub otwarcie religijnymi. *Baal*, ten babiloński, a potem palestyńsko-syryjski bóg, głównie czczony jako bóstwo faliczne, przeciw któremu walczył Elias, o czym pisze św. Paweł w *I Liście do Koryntian* (19,19) oraz w *Liście do Rzymian* (11,4), to każdy władca, a więc dla Jeremiasza i Izajasza – Marduk, czyli bóg wymagający ofiar, którego *Dzieje Apostolskie* (7,43) wymieniają pod imieniem „bóstwa pogańskiego Molocha”, i uznają za fałszywego boga wymagającego ofiar z dzieci (*II Księga Królewska*, 23,10 oraz *Jeremiasz* 32,35). Ponieważ w tych, często teatralnie upozorowanych ofiarach, brały udział kobiety babilońskie – oddzielono *zło* od *jego przyczyny* i zaczęto utożsamiać ofiarę niesubstytucyjną z krwawą przemocą rytualną przypisywaną Babilonii<sup>49</sup>.

W obrazie Babilonii, o czym decyduje kolorystyka imaginatywna, decydującą rolę odgrywa czerwień – kolor krwi i jej naturalny, substancjonalny odpowiednik – barwnik purpury. Jest to każdy rodzaj krwi przelanej i także krwi nieczystej. Antropologia miałaby tu wiele do powiedzenia, chodzi bowiem zawsze o „przekroczenie tabu ciała”. To przekroczenie znamy z kultur semickich i asyrobabilońskich. Nie było o nim mowy w Egipcie, gdzie kult ciała i duszy (pierwiastek „Ba”) nie mógł być narażony na zniszczenie (stąd chirurgia zwłok naprawianych po śmierci, o czym przekonuje mumia dziewczyny, poddana operacji plastycznej w czasie historycznym, przechowywana

<sup>47</sup> Staropolskie słowo *swacha* jest zgrubieniem słowa *swat* pochodzącego od *swój*. *Swacha* byłaby więc rodzajem zbratania lub przymierza z tym, co zhańbione.

<sup>48</sup> *Nowy Testament, op.cit., komentarz*, s. 421.

<sup>49</sup> Warto rozpatrzyć w tym momencie propozycję Réne Girarda, z książki *Sacrum i przemoc*, przeł. M.J. Plecińscy, Poznań 1997, który zbyt jednostronnie, jak sędzę, uznaje każdą ofiarę za sposób budowania *sacrum*. Takiego rozróżnienia nie znali Asyryjczycy; jest ono dziedzictwem współczesnej antropologii redukcyjnej.

w Muzeum Archeologicznym w Krakowie). Zatem nierządnicą babilońska, także ta z obrazu Blake'a, to purpurowa, splamiona krwią reprezentantka kultu *Marduka* – *Baala* – *Pana*. Być może chodzi o Isztar – Astarte? Ale dla teologii Kościoła powszechnego chodzi już o córę Babilonu – Romę, wieczne miasto cesarów.

Spójrzmy jeszcze raz, jakich to miejsc nierządu miała być panią córa Babilonu: wedle Sędziów (3,3) chodziło o rytuały na górze Baal-Hemon, wedle Jozuego (11,17) o górę Baal-Gad. Baal miał być też wnukiem Saui Meri, Meribaalem (*Księga Kronik* 9,39). Ten Baal w Kanaanie był bogiem płodności, a więc bogiem tych miast, gdzie owa płodność była widziana w całym jej demograficznym wyżu. Istniało miasto zwane *Baala*, graniczne miasto Judei i dawnej Asyrii, w której szerzył się kult Marduka, o czym donosi Jozue (15,9–29). Dzisiejsze, już nie graniczne miasteczko Kiriath-Jearim, to dawna forpoczta Babilonu, *Baala Baal Pana panów*.

Od razu należy rozważyć konfuzję terminologiczną. Otóż semicka nazwa Babilonii nie różni się od Babilonu. Przykłady tego mamy także w poezji polskiej XIX wieku.

Przede wszystkim jest to motyw pojawiający się u Słowackiego, który łączy „babilońską ludu wieżę” z wizją babilońskiej wszetecznicy, jak jest to w *Kordianie*, w porównawczych słowach Podchorążego:

Więc zemsta! Nierządnicą i car Katarzyna  
Zabijające oko trzymała nad nami;  
Osądziła nas wartych męczeńskiego wieńca,  
Wymyśliła męczeństwo... Wziąwszy czaszkę spadła  
Z burbońskiego tułowiu – krwawą i pobladłą,  
Wsadziła ją na tułów swego oblubieńca  
I dała nam za króla, króla z trupią głową<sup>50</sup>.

To oczywiście przyniesie wyrok zemsty, który już wypowiedziany – ma się tylko dopełnić:

Idźmy tam... i wypalmy ogniami na murze  
Wyrok zemsty, zniszczenia, Wyrok Baltazara.  
Carowi niedopita z rąk wypadnie czara,  
Błękitnym blaskiem mieczów napisane słowa  
Wytłumaczy śmierć mędrsza niż głos Danijela<sup>51</sup>.

Wyrok Baltazara, ten pisany na ścianie, powróci jeszcze raz w *Królu-Duchu* jako ostatnie i ostateczne napomnienie Popiela – prowokatora niebios:

Myślałem, że duchy zobacę  
Gdzieś do łabędzi podobne rumianych  
Od których jęczy powietrze i płacze;  
Albo ze ścian, ogniem zapisanych,  
Wyjdą pająki z ognia... straszne tkacze!  
Na ściennych ogniach się swych zakotyszą  
I wyrok jakiś ogniasty napiszą!<sup>52</sup>

Retoryka związana z Babilonem jest w polskiej literaturze retoryką frenezji lub, jak u Mickiewicza, biblijną zapowiedzią katastrofy:

<sup>50</sup> J. Słowacki, *Dziela*, pod. red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1959, t. VI, s. 233.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 234.

<sup>52</sup> *Ibidem*, t. V, s. 37.



Pan wstrząśnie szczeble assurskiego tronu,  
Pan wstrząśnie grunty miasta Babilonu;<sup>53</sup>

– powiada Mickiewicz w wierszu *Oleszkiewicz w Ustępie do Dziadów cz. III*.

Babel lub Babilon to słowa w języku hebrajskim oznaczające „bramę Boga”, czyli *babel*. Była to kraina nad Eufratem, ale też miasto leżące w granicach Izraela. Wiele przecież miast poświęconych jest Panu, choćby *Bethlehem* (od *Bethel* – dom Boży). Tak więc *Babel* lub *Babilon* jest rezultatem zmieszania pojęć.

W grze tych słów, ważny był układ pojęć i ich nazw: *babel* – brama Boga oraz *balal* (mieszać) i *Baal* (Pan). Babel – Babilon miał być miejscem innej niezrozumiałej mowy. Jeżeli zobaczymy jeszcze, że *bethel* (czyli dom Boży) jest tym samym, czym dla Asyrii był *ziggurat*, wówczas w badaniach imagologicznych musimy postawić pytanie: jak to może być, aby u innych dom nazywał się *house* lub *Haus* lub *maison*?

Zatem dom Boga, *ziggurat*, był zbudowany jako wieża tarasowa (*etemenanki*), będąca łącznikiem nieba, ziemi i podwodnego oceanu. Byłaby to więc Eliadowska *axis mundi*. Tego rodzaju centrum stanowiła świątynia Salomona (*bethel*) w Jerozolimie. Dlatego w *Starym Testamencie*, głównie w *Księdze Rodzaju* (11) i u Izajasza (13,1) pojawia się siła wroga, prowadząca do pomieszania języków nieznanym wybranemu ludowi. Opowiadanie to kończy zresztą prehistorię Izraela. Pouczenie, że ludzie nigdy nie zaznają spokoju ze względu na wiele języków, jest wyraźną dominacją semickiego Jahwe nad Mardukiem oraz *bethel* nad *zigguratem*. Język hebrajski pełen antybabilońskich treści, zaczął wiązać wszystko, co złe, z *zigguratem*.

Babilonia-Babel to złowroga potęga nierządniczy, której szaty, już w II wieku n.e. przybrał Rzym, także w czasach reformy, jako złowroga potęga Kościoła. Tak był przedstawiany w *I Liście św. Piotra* (5,13) oraz w *Dziejach Apostolskich* (14,8; 17,5).

Pojęcie Babilonii odnosić się miało do kraju położonego między Dolnym Eufratem a dolnym Tygrysem, kraju obecnie nieistniejącego na mapach świata, ponieważ dziś rzeki te łączą się, a nie są równoległe, jak niegdyś, wpływając do Zatoki Perskiej. Otóż historia Babilonii dotyczy czasu, kiedy Babilon (Babel asyryjski, nie semicki) był założony przez królów sumeryjskich z dynastii władającej w Ur, mieście Abrahama. Babilonia, jako oddzielny kraj, zyskała niezależność za rządów Amoryty Sumuabuma, a własne rządy prawne nadał jej Hammurabi, który określił granice aż po Assur, Mari i Niniwę. Rządy semickiego, asyryjskiego króla Mursila I, i anatolskich (dziś tureckich) Hetytów, zakończyły w 1530 roku dynastyczne rządy władców Babilonii. Dopiero w pięćdziesiątych latach XVI wieku p.n.e., za rządów Assuruballita I, Babilonia stała się organizmem niezależnym, mającym swój kodeks i swoje granice, które częściowo opuścili już Hetyci. Nabuchodonozor I (1128–1106 r. p.n.e.) przywrócił dawną potęgę Babilonii. Są to właśnie te czary, o których opowiadają niektóre księgi *Starego Testamentu*. Po nim, z ważnych władców, należy wymienić wspomnianego już Assurbanipala, który gromadził dawne teksty w swojej bibliotece. Jego następca, Nabopolassar, ogłosił powstanie Chaldei. Nabuchodonozor II (605–562 r. p.n.e.) podbił Egipt i Jerozolimę, spowodował „niewolę babilońską”.

W XIX wieku obraz „babilońskiej nierządniczy” wiązał się przede wszystkim z obszarem świata pozbawionego wstydu i poczucia grzechu; był zarazem nacechowany cielesnością i demonicznością, jak na obrazie Blake’a, i rozpustą towarzyszącą dworowi Sardanapala u Delacroix. Jednakże obraz wszetecznictwa nie zawsze wiązał się

<sup>53</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, wydano w setną rocznicę śmierci poety, Warszawa 1955, t. III, s. 303.

z cielesnością, zaproponowaną przez Byrona w dramacie *Sardanapal*; wydaje się, że w odbiorze powszechnym zwyciężyła wizja „grzeszna”, wyrażona w tradycji chrześcijańskiej; ta sama, którą wskazał *Stary Testament* w związku z prostytutką kultową, uprawianą na cześć najstłynniejszej prostytutki babilońskiej o imieniu Szamhat, reprezentującej zarazem opiekuńczą boginię prostytutek – Isztar; i to zapewne, przez związek ze słowem *szabat*, mogło być odczytywane przez Żydów jako parodia ich święta. Ponadto należy dość jednoznacznie stwierdzić, że Babilon, który musi upaść, a „wówczas zadrzy ziemia i krzyk o tym rozlegnie się wśród narodów” (*Jeremiasz* 50,45), był traktowany jako odrodzone Sodoma i Gomora, które również jako perły świata zostały „wywrócone” i pozostały po nich popioły – jak pisał Izajasz (13,19).

Połączenie Babilonu, Sodomy i Gomory stanie się istotnym tematem w literaturze XVIII wieku. Literatura libertyńska ukaże cały teatr mieszkańców Babilonu, a hultajskie i profanujące świątynie widowiska odsłonią dramat przybytku Salomona, zniszczonego przez Nabuchodonozora II w makabrycznych seansach rewolucji francuskiej 1789 roku i Komuny Paryskiej. Myśląc więc o mieszkańcach osiemnastowiecznego Babilonu i o bohaterach przez tych mieszkańców kreowanych, przywołam kilka dzieł, także filozoficznych, które staną się w XIX wieku obszarem szczególnie podporządkowanym „babilonizacji”, ze względu na obrazy wszetecznictwa i nierządu, z jakimi zapoznawali: Markiz de Sade (*Niedole cnoty, Cortes et Fabliaux de XVIII Siècle, Justyna, czyli nieszczęścia cnoty oraz Nowa Justyna*), Jean Baptiste de Boyer d'Argens (*Thérèse philosophe*), Denis Diderot (*Le Jouer, Zakonnica, Suite d'entretien* oraz *Przyczynki do podróży Bongainville'a*), Edward Moore (*The Gamaster*), Voltaire (*Dziewica Orleańska*), Nicolas Fréret (*Lettre de Trasibule à Leucippe*).

Można też przywołać kilka dzieł z dziedziny etyki i fizjokratyki, w których autorzy, ufając w prawo natury i w zasady mechaniki biologicznego popędu, także stawali się osiemnastowiecznymi mieszkańcami Babilonu, usprawiedliwiając popęd do występku. Byliby to Paul Thiry d'Holbach (*System przyrody*), Julien de La Mettrie (*Człowiek-maszyna*), Claude Hélyvetius (*De l'Esprit*), Thomas Malhus (*An Essay. The Priciple of Population*), François Quesnay (*Tableau économique*) i Victor Mirabeau (*L'Ami des hommes ou Traité sur la population*). Znalazłoby się pewnie jeszcze sporo *minorum gentium*. Wymienieni pisarze i myśliciele byli traktowani jako grupa manifestująca odradzający się fanatyzm płci i wieczne prawa wojny połączone z kupieckim stosunkiem do człowieka jako produktu natury. Nic też dziwnego, że wiele osobistości oświecenia i rewolucji francuskiej traktowano jako symbol powrotu nierządnego Babilonu. W tej piekielnej hierarchii na szczególne miejsce zasługuje carowa Wszechrosji – Katarzyna II.

Włodzimierz Szturc

## Transformacje mitu Babilonii w kulturze europejskiej

Złożony historycznie i kulturowo obraz Dwurzecza, tej pierwszej – zdaniem Kramera – cywilizacji w dziejach ludzkości wynika z wielowiekowych migracji ludności, głównie semickiej i elamickiej na tereny położone w dorzeczu Tygrysu i Eufratu. Obraz ten próbuje z coraz większym powodzeniem uściślać nowoczesna asyriologia badająca piśmiennictwo klinowe Sumerów, Babilończyków i Asyryjczyków oraz archeologia Mezopotamii, poszukująca właściwego kształtu badanych przez, przeżywające rozkwit, dyscypliny zwane sumerologią, akkadystyką i babilonistyką. Z pewną pomocą przychodzi też nauka o świecie starożytnego Wschodu, stanowiąca istotną gałąź archeologii biblijnej i biblistyki. Są to nauki nowe. Ich początek wiąże się z drugą połową XIX wieku, konkretnie zaś z rokiem 1872, kiedy to zaczęły się pojawiać publikacje naukowe, związane zresztą z pierwszymi wystawami w British Museum, w Louvre, w Vorderasiatisches Museum w Berlinie oraz Muzeum w Bagdadzie. Warto przypomnieć, że tereny Dwurzecza należą obecnie do Iraku, co nie ułatwia prac wykopaliskowych, ponieważ islamskie państwo posiada zupełnie inną tradycję niż różne od siebie kultury: sumeryjska i babilońsko-asyryjska. Trzeba też pamiętać, że sami Asyryjczycy byli ludźmi reprezentującymi różne kultury; najsilniejszy był pierwiastek semicki, związany z miastem Assur w północnej części Dwurzecza (obecnie okolice Mosulu). Ale obok niego współistniały elementy rdzennie sumeryjskie (a więc zapewne tybetańskie), akkadyjskie, przejmujące cechy dawnego państwa nad Tygrysem, elamickie, związane z dominacją Suzy na północnym wschodzie za Tygrysem, wreszcie huryckie i hetyckie, związane z kulturą – obecnie tureckiej – Anatolii.

A jednak jeszcze przed 1872 rokiem w Europie wiedziano wiele (choć czasem błędnie) o „przedpotopowym” i „popotopowym” Dwurzeczu. Źródłem był oczywiście *Stary Testament*, ale nie tylko. Europa zaczęła mieć niejakie pojęcie o Babilonii (choć to państwo dość późne w dziejach ziem nad Eufratem) dzięki podróżnikowi włoskiemu Pietro della Valle, który, po wielu niefortunnych zbiegach okoliczności w życiu osobistym, udał się przez pustynię na Wschód i przywiózł do Europy skopiowane przez siebie, przerysowane napisy klinowe oraz ozdoby babilońskie. Było to oczywiście „nowinką” we Włoszech, ciekawostką odrysowaną i przekazywaną sobie wzajemnie jako rysunki prymitywnych plemion zza Morza Czerwonego. Granice wyobraźni należało jednak przesunąć aż ku Zatoce Perskiej, która zresztą w czasach archeologicznych ostrzej i głębiej wciniała się w kontynent azjatycki.

Znalezisko Pietro della Valle budziło zainteresowanie, ale nie jako dokument historyczny. Nikt przecież nie znał pisma klinowego ani tym bardziej sposobu jego odczytania. Wykute w skale napisy nie świadczyły przecież o tym sposobie konserwacji gliny, jakim było wypalanie. Paradoksalnie, wieści o cywilizacji Sumerów przetrwały dzięki ogniovi, a więc dzięki najazdom. Kiedy słowiańskie chaty stawały się popiołem i płonęły w pożogach – ogień ratował Sumerów, owych „ludzi o czarnych głowach”, lub, wedle innej etymologii, „synów słońca”.

Początki prac nad pismem klinowym wiążą się dopiero z rokiem 1711, kiedy to Chardolin wydał kopię trójjęzycznego napisu klinowego, sporządzonego w językach: staroperskim, elamickim i babilońskim. Jak zwykle pojawiły się spekulacje polegające na odczytywaniu klinów jako obrazów pojęć. Czyniono więc podobnie jak z hieroglifami egipskimi w epoce przed Champollionem. Wiadomo, jakie rezultaty badawcze mogła przynieść taka lektura. Trzeba było jeszcze około stu lat, aby w 1802 roku Grotenfeld odczytał napis staroperski z owego trójjęzycznego naskalnego klinu, wyrzeźbionego w Behistunie w ówczesnej Persji. Tekst opublikowany przez Rawlinsona, który badał go w latach 1846–1851, wreszcie „przemówił” językiem Babilończyków. Tak więc dopiero w 1857 roku napis dotyczący króla asyryjskiego Tiglatpilegara I został naukowo odczytany przez badaczy i stał się podstawą gramatyki języka asyryjskiego, której pierwsze wydanie, w 1858 roku, zawdzięczamy zespołowi profesora Opperta. Tę datę uważa się za początek współczesnej asyriologii i babilonistyki. Miała ona swoje znaczenia dla podjęcia nowych i owocnych wypraw archeologicznych, natomiast nie wprowadziła zmian do rabunkowej wojny między Francją a Anglią (między Louvrem a British Museum) rywalizującymi o pozyskanie „skarbów Babilonu”. Nie miała też znaczenia dla zmiany stereotypu (negatywnego wizerunku) Babilonii, jaki ugruntowała egzegeza *Starego Testamentu* i *Apokalipsy św. Jana* z jej obrazem „babilońskiej nierządniczy”. Głównych wykopalisk, jeszcze o charakterze rabunkowym i pseudoarcheologicznym, dokonano w Niniwie (P.E. Botta) i w Chorsabat (P.E. Botta), w Nimrud (A.H. Layard) i w Nippur (R. Koldewey i A. Andrae). Te ostatnie wykopaliska zamknęły się datą roku 1900. Dalsze prace związane już były z Babilonem, Assurem, Ur i Uruk. Trwają zresztą do tej pory. Najważniejszy jednak cel został wytyczony w drugiej połowie XIX wieku: objaśnić tektonikę kultury Dwurzecza.

Raporty Sir Leonarda Woolleya wydane w 1928 roku pt. *The Sumerians* potwierdzają, że większość stanowisk archeologicznych Dwurzecza była osadzona na cmentarzyskach dość dokładnie splądrowanych w wieku XIX. Także pracujący nad odkopaniem Babilonu Koldewey opowiadał, jakie przerażenie ogarnęło go, gdy spoglądał na przejawy dewastacji dokonywanej przez rabusiów: „Przy północno-wschodnim narożniku [...] był widoczny jeszcze przed rozpoczęciem wykopalisk zarys posągu wielkiego lwa z bazaltu, kroczącego nad leżącą pod nim postacią mężczyzny. Człowiek ten wyciągał prawą rękę do boku zwierzęcia, lewą zaś do jego pyska. Pysk został odrąbany przez zabobonne ręce wandalów. Lew pokryty był również śladami miotanych w niego kamieni oraz kul wystrzelonych z broni palnej. Uważano go bowiem za budzącego strach *dżina* (ducha). Arabowie wykuli mu w jednym boku głęboki otwór, obecnie zalany cementem. Dziura ta powstała w następujących okolicznościach: przybył tu kiedyś pewien Europejczyk, zapytał od razu o lwa, o którym mógł się dowiedzieć z literatury podróżniczej. Arabowie pokazali mu go. Obejrzał go dokładnie. Spomiędzy wielu małych otworów, które znajdują się w bazalcie, wyszukał odpowiedni, włożył do niego klucz i pokazał dłoń pełną sztuk złota. Żartowniś poszedł, języka arabskiego nie znał. Jednak naiwny Arab, pragnąc zawładnąć skarbem, wykuł wspomniany otwór w boku lwa, co musiało go kosztować wiele trudu, gdyż kamień był bardzo twardy”<sup>54</sup>.

O podobnych wypadkach dewastacji, niszczenia sztuki, która miała być przecież cenniejsza niż kruszec, z którego pochodzi, donosili także odkrywcy z lat czterdzie-

<sup>54</sup> Cyt. za E. Lorenz, *Odkrywcy i rabusie starożytności. Rzecz o wykopaliskach*, przeł. J. Lipińska, Warszawa 1977, s. 73.

stych XIX wieku (Layard), a nawet Claudius James Rich, konsul Bagdadu, który już w 1808 roku opowiadał o zniszczeniu wielu starożytnych rzeźb uważanych przez ludność arabską za obce im bóstwa.

Początki refleksji historycznoliterackiej nad tekstami asyryjskimi (za takie będziemy uważać kliny pochodzące już z okresu pierwszej połowy II tysiąclecia p.n.e.) sięgają połowy XIX wieku, kiedy to Layard i Rassam odkopali bibliotekę Assurbanipala tworzoną w latach 669–626 p.n.e. w Niniwie.

Początków badań porównawczych asyrsko-babilońsko-hebrajskich będziemy szukać w dwufazowych studiach nad eposem o Gilgameszu, zwłaszcza nad tablicą X zawierającą opis potopu, o którym opowiada Utnapisztim (odpowiednik Noego); studia te najpierw wiązały się z odkrytymi w gruzach Niniwy w 1853 roku tabliczkami z III tysiąclecia p.n.e., a później finansowanymi przez „Daily Telegraph” wyprawami po dalsze tablice. Od tych wypraw datuje się też krytyczne spojrzenie na oblicze Babilonu pozostawione w *Starym Testamencie*, zwłaszcza w tej jego części, która została sporządzona podczas niewoli babilońskiej narodu żydowskiego (okres podbojów Nabuchodonozora II i deportacji około 80 tysięcy Żydów do Babilonii w latach 586 do 538 p.n.e.). To właśnie z tym okresem wiąże się wiele faktów, które wpłynęły na ukształtowanie się negatywnego obrazu miasta-państwa nad Eufratem.

Przypomnijmy znane biblistyce fakty: najprawdopodobniej już w 607 roku Nabuchodonozor oblegał Jerozolimę i jako okupant Palestyny zdobył to miasto w latach 597 i 586. Mieszkańców pojmał i zmusił do emigracji. O pobycie już w tym okresie Żydów w Babilonii pisze prorok Jeremiasz (39,46) oraz nieznan autor *II Księgi Królewskiej* (24–25). Zniszczona w 586 roku p.n.e. Jerozolima, wraz ze świątynią Salomona, oznaczała też całkowity upadek państwa Judy, zatem części południowej królestwa żydowskiego. Stąd też ten rok przyjęto za początek niewoli babilońskiej. O liczbie wziętych do niewoli informuje dekret Cyrusa (z 538 roku p.n.e.), na którego mocy wysiedlony naród mógł wrócić do swoich miast po zwycięstwie Persów nad Asyrią. Najpełniejsze informacje z okresu – by tak rzec – adaptacji inteligencji żydowskiej w Babilonii pochodzą od czterech proroków: Daniela, Jeremiasza, Ezechiela i Barucha. Natomiast na temat dekretu Cyrusa dowiadujemy się z *II Księgi Królewskiej* (22,36), z pierwszego rozdziału *Księgi Ezdrasza* oraz z rozdziału 41 *Księgi Izajasza*.

Nie przybliżając jeszcze teraz obrazu Babilonii ukształtowanego w *Starym Testamencie* i tą drogą przenikającego do chrześcijańskiej Europy, wymienię nazwy związane z Babilonią (a także z Asyrią), które odnajdujemy na kartach *Biblii*. Zaczniemy od nazw miejscowych:

1. Akkad – miasto Nimroda wymienione w *Księdze Rodzaju* (10,10) z okresu Sargona, założyciela dynastii akkadyjskiej w roku 2350 p.n.e., stolica państwa neoasyryjskiego w V wieku p.n.e., podbita przez Cyrusa, „króla Babilonu, Sumeru i Akkadu”, miasto kodeksu Hammurabiego, podobnego zresztą do *Księgi Praw ze Starego Testamentu*;
2. Ararat (Uratu) – góra w Armenii, gdzie wedle *Księgi Rodzaju* – dalej *Rdz.* – (8,4) miała spocząć arka Noego, znana z klinów z okresu IX–VII wieku p.n.e.;
3. Asyria – jako „moc zła” wspominana wielokrotnie w *II Księdze Królewskiej* (18,7; 13–19,37) ze względu na wojnę z Sennacherybem (władcą z lat 705–681 p.n.e.);
4. Babilon – posiadający około 200 notacji w *Starym Testamencie* (będzie przedmiotem osobnego omówienia);

5. Eufrat – rzeka utożsamiana z rajsą rzeką Perat (*Rdz.* 2,41);
6. Haran – kraina na wschodnim brzegu Eufratu na drodze do Niniwy. Tam, wedle *Dziejów Apostolskich*, zatrzymał się Abraham w drodze do Palestyny (*Dz. Ap.*, 2–4);
7. Mari – miasto nad środkowym Eufratem, poświęcone Isztar jako bogini płodności, znane też z kultu proroków. Prawdopodobnie wędrował tamtędy Abraham, kierując się do Kanaanu (*Rdz.* 12);
8. Niniwa – miasto nad Tygrysem, którego upadek głósili prorocy Nahum (1,3) oraz Sofoniasz (2,13–15), Jest to symbol zaprzędania się bałwanom, a zarazem obraz miasta-molocha;
9. Nippur – jedno z najstarszych miast Babilonii, miejsce osiedlenia się Żydów w czasie niewoli (*Ezechiel*, 1,3; 15);
10. Tygrys – zaliczana do jednej z czterech rzek raju (Chiddekel w *Księdze Rdz.* 7,2,14 i u *Syracha* 24,25). Nad Tygrysem leżały Assur i Niniwa;
11. Ur – miejsce urodzenia Abrahama (*Rdz.* 11, 27–31; 15,7), miasto znane już pięć tysięcy lat p.n.e.;
12. nazwa miejscowa Sumeru traktowana jako Sumeryja – ogólne określenie zła i wszeteczeństwa – w tym kształcie przeszła do języka polskiego jako kolokwializm.

Następnym zespołem pojęć (często eponimicznych) są imiona władców Asyrii. Jest ich – wbrew pozorom – niewiele w *Starym Testamencie*. Do wykazu dołączę imiona urzędników i królów judzkich, związanych z Babilonią:

1. Achikar – kanclerz królów asyryjskich Seunnacheryba i Asarhadona, wedle tradycji wnuk Tobiasza (*Tobiasz*, 1,21);
2. Asa – król Judy, walczący z kultem prostytucji sakralnej i bałwochwalstwem Babilonu na przełomie X i IX wieku p.n.e.;
3. Daniel – prorok w niewoli Nabuchodonozora, który przebywał w Babilonie także za Baltazara, Dariusza i zwycięzcy Babilonu – Cyrusa. Odczytał napis na ścianie: *Mene-tekell-ufarsin*, autor prorocтва o upadku Babilonu;
4. Hammurabi – identyfikowany z Amrafelem (*Rdz.* 14,1.9), król Mezopotamii, z którym miał walczyć Abraham;
5. Izajasz – prorok opisujący przyszły upadek Babilonu (13,1; 14,23);
6. Judyta – zabójczyni Holofernesa (*Księga Judyty*, 1–16);
7. Baltazar – syn i współrządca Nabonida, wedle Daniela (5,18) ostatni król babiloński, za którego panowania nastąpił upadek Babilonu (5,25);
8. Nabuchodonozor II – (605–562 r. p.n.e.), syn Nabopolassara, który zajął w 597 roku Jerozolimę, a w 586 roku – zniszczył ją i zburzył świątynię. Sprawca deportacji Żydów (*II Kroniki*, 36,5; *Daniel*, 1,1 i nast.);
9. Sennacheryb – syn króla Sargona II (750–681 r. p.n.e.), oblegał miasta Judei. Odstąpił jednak od oblężenia Jerozolimy w 701 roku p.n.e., uzyskując daniny od króla judzkiego Ezechiasza (*I Królewska*, 18,13–19,36). Przeniósł stolicę Asyrii do Niniwy.

Najbardziej problematyczne są jednak nazwy bóstw babilońskich i asyryjskich, które zwykle określa *Stary Testament* mianem *bożków*, *złotych cielców* i *baali*. Z nimi zresztą wiąże się najstarsze imagologiczne utożsamienie Babilonii z nierządem. Na pewno należy tu wymienić:

1. Asztarte (Isztar, Izyda) – babilońska i semicka bogini płodności, opiekunka kultu sakralnej prostytucji, miłości i bogini urodzaju, czczona też jako Wenus. Była bóstwem Aszterotu (*Rdz.* 14,5) oraz Sydonu (*I Królewska* 11,5 i *II Królewska* 23,13);
2. Marduk (Moloch) – główne bóstwo Babilonu, pogromca pierwotnego chaosu, Tiamat, wedle poematu *Enuma elisz*. Czczony pod imieniem *Pana (Bel)*, o czym piszą Izajasz (46,1) oraz Jeremiasz (50,2). Daniel (14, 1–22) oraz Baruch (6) powiadają o walce proroków Izraela z jego kultem;
3. Baal (z hebrajskiego: *Pan*) – nazwa eponimiczna różnych bożków, w tym także babilońskich. Kult Baala krzewili w Izraelu Achab i Jezabel, walczyli z nim Eliasz i Jehu;
4. Złoty cielec – przejaw zoomorfii rytualnej – zapewne w związku z babilońskimi rytami Nowego Roku upostaciowana zwierzęca forma czczonego bóstwa.

Z przywołanych wyżej haseł dla naszych badań podstawowymi będą następujące klucze interpretacyjne:

1. Daniel w niewoli babilońskiej (Daniel w „jaskini lwa”) – prorocstwo na temat „wyroku Baltazara” – temat „piszącej ręki” – spełnienie prorocтва i upadek Babilonu;
2. Nabuchodonozor jako „bicz Boży” – zburzenie świątyni w Jerozolimie;
3. Kult Isztar jako początek mitu „wszeteczniczy babilońskiej”;
4. Rzeki Babilonu – niewola narodu wybranego;
5. „Niewola babilońska”;
6. „Wieża Babel” – pomieszanie języków;
7. Kult bogactwa, złota i rozpusty – „kolos na glinianych nogach”;
8. Semiramida i jej kulturowe warianty.

Hasła powyższe pojawią się w dalszym tekście nie w takim, jak wyżej zaproponowano porządku, lecz raczej „krzyżowo”, stanowią bowiem istną gmatwaninę wątków. Są to jednak główne tematy kulturowo rozumianej asyriologii w XIX wieku. Ich źródłem jest *Pismo Święte*, *Babylonika* Berossosa albo tradycja grecka i rzymska.

Włodzimierz Szturc

Inną formą przekształcenia mitu jest *bibelotage*. Słowo to oznacza wykorzystanie postaci mitologicznych i ich atrybutów do przeprowadzania materialnych, komercyjnych interesów władców, jak miało to miejsce w przypadku carowej Wszechrosji Katarzyny II oraz Bismarcka.

## Oblicza Nabuchodonozora

Obraz i historia Nabuchodonozora, jednego z hasel wywoławczych starożytnego Babilonu, wynikały z lektury, a jeszcze częściej z głoszonej po kościołach legendy przypominanej często w *Starym Testamencie*. Ponieważ głównie protestanci czytali *Pismo Święte*, należy przypuszczać, że wizerunek asyryjskiego władcy był wykorzystywany w homiliach jako negatywny obraz zagrażającego judaizmowi i chrześcijaństwu potwora znad Eufratu. To bowiem nad Eufratem, a nie nad Tygrysem, jak głosi jedna z popularniejszych dzisiaj piosenek, leżało ogromne i piękne miasto – stolica semickiej części Dwurzecza. O Nabuchodonozorze (albo Nabuketnezarze) wiemy stonkowo wiele z kart *Starego Testamentu*. Jego imię jest znaczące i wykladało się w języku babilońskim jako „Bóg Nabu ma na pieczy swego dziedzica”, zatem odpowiadałoby w swoim znaczeniu większości imion izraelskich, w których rdzeniu mieściłaby się skrócona wersja Elohima lub Jahwe. W *Starym Testamencie* Nabuchodonozor występuje poza tym jako imię ogarniające kilku władców, gdy tymczasem wiadomo, że chodziło wyłącznie o syna Nabopolassara, panującego w latach 605–562 p.n.e., Nabuchodonozora II. To ten sam król babiloński, który jeszcze za panowania Nabopolassara zwyciężył wojska egipskie w bitwie pod Karkemisz, o czym informuje autor *II Księgi Kronik* (35,20) i prorok Jeremiasz (46,2). Kiedy Nabuchodonozor został obrany na króla Asyrii, wówczas rozprawił się z sąsiednim państwem, najechał ziemie syryjsko-palestyńskie i zajął Jerozolimę, co miało miejsce w 597 roku.

Tak to rozpoczął się okres niewoli babilońskiej, trwającej około pięćdziesięciu lat i charakteryzującej się bujnym rozkwitem literatury hebrajskiej, ponieważ wzięci do niewoli Żydzi, a byli to głównie intelektualiści, nie tylko „zawiesiwszy lutnie na drzewach”, opłakiwali Jerozalem, ale także zapisywali kanon swoich świętych ksiąg. Niektórzy z niewolników, np. prorok Daniel, nawet po zwróceniu wolności pozostali na dworze babilońskim. Nabuchodonozor deportował szlachtę, mędrców i króla Jerozolimy Jojakima do miasta nad Eufratem, nad czym płakali Daniel (1,1–4) oraz autor *II Księgi Kronik* (36,5–7). Babilon był w tym czasie państwem niezwykle bogatym i wyjątkowo ekspansywnym. Miało się to ujawnić już w 586 roku, kiedy Nabuchodonozor II najechał ponownie Izrael, zniszczył jego stolicę i świątynię, a wielu Żydów zabrał jako niewolników, co było straszliwym policzkiem dla narodu wybranego, który zaczął traktować najeżdżcę jako bicz Boży. Było to o tyle dotkliwsze, że, jak na ironię, Żydzi znaleźli się w krainie, z której pochodził Abraham. Wedle tradycji kapłańskiej, a więc ustalonej w okresie niewoli babilońskiej, Abraham pochodził z chaldejskiego miasta Ur w południowej Mezopotamii, a urodził się na przełomie XIX i XVIII wieku p.n.e. (*Księga Rodzaju* 11,28). Wedle starej elohistycznej tradycji, np. u Jozuego (24,2), Abraham pochodził „z tamtej strony rzeki” (Eufratu) – co było dość częstym określeniem ludów i państw sąsiednich – opuścił Charan, czyli Ur, udał się do Kanaanu albo ze względu na powszechną wówczas migrację ludów, albo ze względu na zagrożenie ze strony Aramejczyków. Dalsza droga Abrahama jest znana: Betel, Negeb,



Egipt, Mamre pod Hebronem. Tymczasem brat Abrahama, Lot, został pojmany przez Babilończyków, a próby jego odbicia powziął właśnie Abraham. Tak więc spłot historii patriarchy narodu wybranego i końca niepodległego królestwa Izraela wiążą się właśnie z Dwurzeczem. Starotestamentowe informacje na temat tego regionu, tak ważne dla tradycji europejskiego myślenia o Mezopotamii, dotyczą zresztą wielu hasel powszechnie przyjmowanych, choć prawie nierozumianych, w XVIII i XIX wieku. Wśród nich wymieńmy najpierw nazwy geograficzne, częściowo przywołane w rozdziale wstępnym, choć na zupełnie innych prawach; teraz w związku z Nabuchodonozorem należy je rozwinąć.

1. Akkad, miasto Nimroda (*Księga Rodzaju* 10,10), centrum handlu i administracji za Sargona I, który założył dynastię królów akkadyjskich około połowy III tysiąclecia p.n.e. To właśnie to miasto, podbite przez Cyrusa w V wieku p.n.e., dało nadzieję Żydom na koniec ich niewoli. Cyrus, ogłaszając się królem Babelu, Sumeru i Akkadu zwrócił Izraelowi zrabowane i zbezczeszczone naczynie liturgiczne zagrabione przez Nabuchodonozora i używane do haniebnej uczy przez niejakiego Baltazara.
2. Asyria, nazywana również Asurem, zamieszkiwana przez pokrewne Izraelitom plemiona semickie, była u szczytu swego rozkwitu w X wieku p.n.e. Jej stolica, Niniwa, opisywana przez Jonasza jako miasto, wzdłuż którego brzegu biegł, krzycząc, przez trzy dni, była tak samo jak Egipt zagrożeniem dla Izraela. Wiemy, że spełniło się to za panowania Salamanassara III, który podbił królestwo Judy i Izraela za rządów Achaba i Jehu i doprowadził do zmuszenia Żydów do płacenia ogromnych kontrybucji. W okresie waśni pomiędzy Judą i Izraelem, król Judy, Achaz, zwrócił się o pomoc do króla Asyrii w wewnętrznej wojnie przeciw Izraelowi i Syrii. Otrzymawszy pomoc, stał się niewolnikiem asyryjskim, ułatwiając tym samym wcielenie sąsiedniego Izraela, pogrążonego w waśni z asyryjską już Judą, do państwa Salamanassara V i Sargona II. Dopiero król Judy, Ezechiasz, wystąpił zbrojnie przeciw Asyrii i przyniósł zwycięstwo Judzie w walce z Sannacherybem, co miało ten skutek, że około VI wieku p.n.e. Asyria jako państwo przestała istnieć. Jej bogactwo przejęli Babilończycy. Informuje o tym przede wszystkim *II Księga Królewska* (18 i 19 rozdział), ale także znane poematy inicjacyjne Babilonu, wydobyte z ruin biblioteki Assurbanipala w Niniwie tablice klinowe zawierające, odczytane już w wieku XIX, teksty eposu o Gilgameszu i rytualną litanię Nowego Roku – *Enuma elisz*.
3. Babilon to oczywiście główny poegipski wróg Izraela, wróg tak mocno osadzony w wyobraźni judeochrześcijańskiej, że za pośrednictwem *Objawienia św. Jana* i pism Ojców i Doktorów Kościoła, a także reformatorów protestanckich, przejdzie do historii kultury XVIII i XIX wieku jako źródło wszelkiego zła i rozpusty. Historia Babilonu rozpoczyna się wraz z założeniem miasta Babel, mylonego często, także w wieku XIX, z miastem Babel, w którym stanąć miała wieża tykająca nieba. Tymczasem owa „babilońska ludu wieża” budowana była nie nad Eufratem, ale w ziemi Sennar, dokąd wedle *Księgi Rodzaju* (11 rozdział) przybyli potomkowie Noego, którym, dla ich pychy, Bóg pomieszał języki. Jest to o tyle ważne, że właśnie północna część królestwa Izraela, Sennar, była pod wielkim wpływem wielojęzycznych plemion fenickich, huryckich i hetyckich, stąd też zapewne owa próba zbudowania teorii wielu języków różniących rozmaite nacje cywilizacji starożytnego świata. Jednak dla określenia cha-

osu i poplątania języka, w nowożytnej Europie szczególne znaczenie miało nie tylko neologiczne „baboté”, czy po polsku „beblanie”, ale przede wszystkim recepcja dzieł sztuki, z których wymienię tu trzy najważniejsze, mianowicie obraz Pietera Breughla Starszego *Budowa wieży Babel* znajdujący się w wiedeńskim Kunsthistorischen Museum, obraz Maertena van Valckenborcha pod takim samym tytułem z Galerii Drezdeńskiej, obrazy – paryski i monachijski *Wieża Babel* Lucasa van Valckenborcha. Wszystkie te obrazy pochodzą z drugiej połowy XVII wieku, mają charakter alegoryczny i symboliczny zarazem. Na szczególne miejsce zasługuje też szereg wawelskich arrasów z połowy XVI wieku stanowiących cykl, któremu nadano nazwę *Budowa wieży Babel*. To za pośrednictwem tych dzieł sztuki, oraz egzemplarycznej nauki Kościoła, obraz wieży Babel i pokaranych przez Boga jej budowniczych zaczął funkcjonować jako synonim całego Babilonu. Sprzeczność historyczna i geograficzna na wiele wieków zaciążyła nad recepcją Dwurzecza. Przywołania mitu wieży babelskiej, nie babilońskiej, jak chciano w tradycji Europy, uzasadniały różnice języków i naiwnie tłumaczyły ich wspólne źródło, wskazując, że różnicowość i inność jest rezultatem grzechu pychy. Miało to znaczenie dla przeciwstawienia jedności i jednolitości ludów Izraela, ludu wybranego, różnowiercom „zza rzeki”.

Okres niewoli babilońskiej, tak rozpamiętywany przez monoteistyczny Izrael, dający początek niezwykle ważnemu toposowi *super flumina Babylonis* wiązał się najpierw nie z podbojem samego państwa Izrael, ale z odebraniem mu Palestyny. Nabuchodonozor II oblegał i zdobył Jerozolimę, wziął do niewoli, wedle dekretu Cyrusa, około 80 tysięcy Żydów, z czego większości dał równe prawa gospodarcze z Asyryjczykami i potraktował jako uczonych mędrców, którzy właśnie w niewoli babilońskiej skodyfikowali swoje księgi i zredagowali *Psalmy*, zostawiając być może przez pomyłkę psalm, w którym opisują radość Egipcjan na wieść o opuszczeniu ich ziemi: „Egipt uradował się z ich wyjścia, bo padł na nich strach przed nimi” (*Psalms* 105,38), mimo że, jak czytamy w wersie poprzednim, Pan wyprowadził ich z Egiptu „ze srebrem i złotem, a nie było ułomnych wśród ich plemion”. Ta martyrologiczna postawa będzie też przyczyną niezwykle oszczerczego stosunku do Babilonii, której wielu z „internowanych”, jak prorok Daniel, chętnie służyło. Wpływ tego rodzaju postawy odnajdziemy w mesjanizmach słowiańskich (polskim, czeskim, słowackim i ukraińskim) w wieku XIX.

Kupujący ziemię i osiedlający się nad kanałem Kebar Izraelici, których ducha czystości i poczucia wybrania strzegli prorocy (Jeremiasz, Baruch, Daniel, Ezechiel) wystrzegali się obcych wpływów i dbali o rytualną czystość. Nagrodą za to było przywrócenie Izraelowi wolności i odbudowa świątyni nie tyle z woli Pana, ile z mocy dekretu Cyrusa, o czym, choć dyskretnie, informuje *II Księga Kronik* (36,22), *Księga Ezdrasza* (1. rozdział) i *Księga Izajasza* (41. rozdział).

Postać Nabuchodonozora, twórcy wielkości opasanego potrójnymi murami Babilonu, poprzez medium tradycji starotestamentowej przetrwała w kulturze europejskiej XVIII i XIX wieku w postaci kilku tematów. Były nimi:

a) przywołana już niewola babilońska, także w metaforycznym znaczeniu, jako niewola narodu wybranego w świecie carskiej Rosji oraz reformowanego Kościoła wobec papieża, jak chciał Luter w *O niewoli babilońskiej Kościoła*;

b) temat „Króla – zwierzęcia”, o którym pisze prorok Daniel (4,29–33), że „jest owym wielkim Babilonem”, po którym przechadza się jego król, Nabuchodonozor II, podziwiający swą doskonałość: „Onejże chwili wypędzony spośród ludzi jadał trawę

jak bydło, a jego włosy urosły jak u orłów pierze”, „a jego paznokcie jako u ptaków pazury”. Jest w tym jakieś echo postaci młodego i dzikiego, też „trawozernego”, Enkidu, który uprawiał miłość *modo bestiarum*;

c) temat snu Nabuchodonozora o posagu na glinianych nogach, snu wyjaśnionego przez proroka Daniela jako obraz czterech królestw Babilonu (złota głowa posagu, srebrna pierś, miedziane biodra i żelazno-gliniane nogi). Ów „kolos na glinianych nogach” (zwróćmy uwagę na odrzucenie żelaza) miał być powalony uderzeniem spadającej skały, co odnosiłoby się do Cyrusa, który rzeczywiście zniszczył Babilon. Natomiast metafora „kolosa na glinianych nogach” przetrwała w kulturze przez wieki;

d) wreszcie chodzi o jeden z podstawowych mitemów Nabuchodonozora, o *Nabucco* w operze Verdiego, która w zasadniczy sposób ukształtowała pozabiblijny wzorzec Nabuchodonozora w kulturze połowy XIX wieku w Europie. Mediolańska, zatem lombardzka, premiera opery do libretta Temistocla Solera, przywróciła Nabuchodonozora jako postać znaczącą nie tylko w historii biblijnej, ale i w świecie współczesnym. Wiemy, że opera miała znaczenie polityczne i wiązała się z patriotyczną działalnością Verdiego, który, podobnie jak Manzoni, pragnął uniezależnić Lombardię od władzy Austrii i zespolicć całe, rozbite na księstwa, Włochy. Historia nowożytnej myśli politycznej Włochów zaczyna się od reakcji na operę o Nabuchodonozorze, operę, w której kończący drugi akt chór *Va pensiero* był oklaskiwany 15 razy i zmusił odpowiednie czynniki dyplomatyczne do ostrej reakcji o charakterze politycznym. Władcą, pragnącym zjednoczenia Włoch, był Wiktor Emanuel II, który za wszelką cenę pragnął wyzwoić północną Lombardię spod okupacji austriackiej. Trzy opery Verdiego: *Joanna d'Arc*, *Nabuchodonozor* i *Lombardzcy* mają właśnie za temat poparcie dla idei Wiktora Emanuela II. Na tym tle została zbudowana paralela pomiędzy historyczną sytuacją Izraela, północnej części państwa żydowskiego, dewastowanego przez babilońskie wojska Nabuchodonozora II. Było to niezwykle czytelne i trzeba przyznać, że mediolańska prapremiera w 1842 roku wywołała wielkie poruszenie w kręgach patriotów lombardzkich. Podobnie miała być odebrana – szybko zdjęta z afisza – niemiecka wersja *Nabuchodonozora* Verdiego wystawiona w roku 1850 we Lwowie. Paralela: Włochy – Austria i Polska – Austria wydawała się jednoznacznie czytelna.

Akcja opery rozgrywa się w 587 roku p.n.e. w Babilonie i w Jerozolimie. Jej przebieg przytoczmy w całości:

*Akt I. Na dziedzińcu świątyni jerozolimskiej lud błaga Boga o ratunek przed zbliżającą się armią babilońską, którą prowadzi król Nabuchodonozor. Hebrajczycy spodziewają się, że zakładniczką pokoju zostanie znajdująca się wśród nich Fenena, córka Nabucca. Uwolniła ona z niewoli babilońskiej młodego księcia Izmaela i wraz z nim uszła do Jerozolimy. Na czele zbrojnego oddziału babilońskiego wracza na dziedzińiec Abigail – pierworodna, lecz nielegalna córka króla Babilonu. Ona także kocha Izmaela i teraz triumfuje, widząc swoją rywalkę, Fenenę, zdaną wraz z Izmaelem na jej łaskę. Pojawia się też Nabucco, grożąc śmiercią wszystkim Żydom. Nie słucha prośb Zachariasza i zamierza się mieczem na Fenenę. Szczęściem w ostatniej chwili ostantia ją Izmael, zaś Nabucco, poznawszy swą córkę, w porywie ojcowskiej czułości bierze ją w ramiona. Zarazem jednak przysięga ukarać srogo naród żydowski.*

*Akt II. Odstona 1. Abigail nie posiada się z gniewu, że król na czas swojej nieobecności w Babilonie powierzył władzę nie jej, lecz Fenenie. Gdy więc arcykapłan Baala, oburzony życzliwością Feneny dla Żydów, proponuje Abigail królewską koronę, młoda dziewczyna podchwytuje tę myśl z zachwytem. Postanawiają wspólnie rozpuścić mię-*

dzy ludem wieść, że Nabucco zginął na wojnie, następnie zaś wprowadzić Abigail na tron.

*Odłona 2.* W innej części królewskiego pałacu stary Zachariasz modli się, aby Bóg oświecił jego umysł. Lud żydowski jest przekonany, że Izmael to zdrajca; jedynie Zachariasz i jego siostra, Anna, wierzą w dobrą wolę Izmaela i Feneny. Pałacowy sługa, Abdallo, wpada z wieścią o śmierci Nabucca. W ślad za nim wkracza Abigail wraz z Arcykapłanem Baala, pragnąc odebrać Fenenie królewską koronę. Wtem nieoczekiwanie pojawia się wśród zebranych Nabucco i wkłada koronę na swe skronie. Ogarnięty szatem żąda, aby wszyscy oddali mu hołd jako bogu. Zachariasz nieustraszenie sprzeciwia się temu, a i córka Nabucca, Fenena, daje się poznać jako wyznawczyni wiary izraelskiej. Gdy Nabucco brutalnie nalega na oddanie mu czci boskiej, grom z niebios powala go nagle na ziemię. Triumfująca Abigail stroi się w królewskie szaty.

*Akt III. Odłona 1.* We wspaniałych wiszących ogrodach Babilonu Abigail jako władczyni zasiada na tronie. Arcykapłan uzyskuje od niej wyrok śmierci na Fenenie i wszystkich Żydów. Aby spowodować zagładę plemienia izraelskiego, Abigail wykorzystuje zrzęcznie słabość Nabucca, którego umysł uległ zamroczeniu. Kiedy jednak król dowiaduje się, że i Fenena ma ponieść śmierć, odmawia zatwierdzenia wyroku. Wówczas Abigail rozkazuje go uwięzić.

*Odłona 2.* Żydzi siedzący nad wodami Babilonu skarżą się gorzko na swój los z dala od ukochanej ojczyzny. Zachariasz dodaje im otuchy i zaręcza, iż lew Judy w końcu odniesie zwycięstwo (chór „*Va pensiero*”).

*Akt IV. Odłona 1.* Z głębokim smutkiem rozmyśla Nabucco o Fenenie, którą ujrzał przez okno prowadzoną na miejsce stracenia. W tej tragicznej chwili błaga o pomoc Jehowę, Boga Izraela. Obłęd ustępuje i Abdallo na rozkaz swego pana przynosi mu miecz.

*Odłona 2.* U wejścia do świątyni Baala Arcykapłan oczekuje skazańców. Fenena, umocniona na duchu przez Zachariasza, żegna się ze światem. Zanim jednak Arcykapłan rozpoczął krwawą ofiarę, pojawia się groźny Nabucco. W tym momencie rozlatuje się na kawałki posąg Baala i rani śmiertelnie Abigail. Chcąc odkupić swe przewinienia, w ostatniej chwili życia prosi ona o połączenie małżeńskim węzłem Feneny z Izmaelem i umiera z imieniem Jehowy na ustach. Wzruszony Nabucco wspaniałomyślnie darowuje wolność wszystkim Żydom, zaś Zachariasz intonuje pochwalny hymn na cześć potężnego Jehowy<sup>55</sup>.

Przytoczenie skrótu libretta wydało się ważne z kilku powodów: po pierwsze – ujawniło paraboliczny stosunek tradycji i współczesności; po drugie – wskazało na to, że biblijny kostium historyczny, w jaki został odziany Nabuchodonozor, nie ma nic wspólnego z odrębnością kultury babilońskiej od akademicko rysowanego portretu semickiego. Przy okazji – ujawniły swą aktywność dwa – chyba jednak podstawowe dla recepcji kultury Dwurzecza – paradygmaty: wiszących ogrodów Semiramidy i skargi Żydów nad rzekami Babilonu. Szczególne znaczenie ma tu Zachariasz, wprowadzający już temat „Iwa z pokolenia Judy”, a więc zapowiadający Chrystusa.

Podobnych przemieszczeń dokonał Verdi wielokrotnie w stosunku do innych tematów. Wystarczy wspomnieć operę napisaną na zamówienie z okazji otwarcia Kanału

<sup>55</sup> *Nabuchodonozor, opera G. Verdigo* [w:] J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1964, s. 281–283.

Sueskiego w roku 1869. Wówczas to kedyw Egiptu, Izmail Pasza, zamówił operę, którą przedstawiono po raz pierwszy w Kairze w 1871 roku. Była to słynna *Aida*. Tu tematem zasadniczym jest konflikt Egiptu (Faraona) z władcą Abisynii, zakończony, jak wiadomo, śmiercią etiopskiej Aidy i wodza egipskiego, Radamesa, w komorze grobowej (aria *O terra addio*). Konwencje operowe, podobnie jak w przypadku *Nabucco* zostały narzucone na historyczną prawdę, a obiegowe, czerpane głównie z historii biblijnych, opowieści, stanowiły ciąg dalszy nieporozumień nie tylko wokół Egiptu, ale i Dwurzecza. Wystarczy zresztą przypomnieć, jak opera i właściwa jej libretto konfabulacja, posługując się gotowymi historiami ze *Starego Testamentu* jako podstawą libretta, zdołała unifikować gust publiczności kulturalnej XVIII i XIX wieku, odsuwając na bok dociekliwość badawczą spektatorów. Jeśli w oratoriach rozpoczął te konfabulacje Händel (*Izrael w Egipcie, Ester, Deborah, Saul, Machabeusz, Jozue, Jefta*) oraz Giacomo Carissimi (*Judicium Salmonis, Jonas*), to w operze pierwszeństwo należy się nie Verdiemu, ale Francuzom, pod których wpływem długo tworzyli Włosi. Etienne Méhul (*Józef w Egipcie*), dziewiętnastowieczny poprzednik Giacomo Meyerbeera, jest tu dobrym przykładem na zastosowanie klucza konwencji operowych do przekształcenia prawd historycznych (lub ich opuszczania).

Najważniejszy twórca opery początku XIX wieku, piszący do librett Scribe'a, autora „dobrze skrojonych sztuk” (*pièce bien faite*), Giacomo Meyerbeer – to właśnie główny stylizator antyku ze względu na obowiązujące w teatrze i operze XIX wieku konwencje. Cykl oper heroicznych, a zwłaszcza *Il crociato in Egitto* (1824) i *Prorok* (1825) w całości tę tezę potwierdzają.

Włodzimierz Szturc

## Semiramida Północy – *bibelotage*

Wpływ na Diderota wywarła caryca Katarzyna II, Diderot zaś kształtował gusty nie tylko wieku XVIII, ale znacznie przyczynił się do ekspansji idei tolerancji w wieku XIX. Dla literatury i kultury polskiej owa prorosyjska orientacja Francji była czymś okrutnym, czymś, z czym będzie się jeszcze zmagał Mickiewicz w czasie wykładów w Collège de France w latach czterdziestych XIX wieku. Korespondencja Diderota z carycą oraz głoszone poglądy o „matce rodu monarchów rosyjskich” spowodowały, że nad Sekwaną mówiono o Katarzynie II „Semiramida Północy”. Fryderyk pruski zaprosił Voltaire’a na swój dwór, Katarzyna – Diderota.

Sześćdziesięcioletni pisarz zjawił się w Petersburgu w 1773 roku i mieszkał w Rosji przez siedem miesięcy. Zakupiona została biblioteka Diderota z dożywotnim okresem jej użytkowania. Bawiono się w nieskromne zajęcia. Katarzyna wyznaczyła dożywotnią rentę pisarzowi. Czytała jego listy, pisane do niej, byłej mieszczki ze Szczecina, opatrzone zawsze nagłówkiem „droga Zofio” (to było jej prawdziwe imię). „Semiramida Północy” umiała dbać o swoje francuskie ogrody. Nic też dziwnego, że w stosunku do Semiramidy różniły się znacznie uczucia polskie i francuskie<sup>56</sup>.

Semiramida była – wedle greckiej legendy – królową Asyrii, żoną i zabójczynią władcy Ninosa. Przypisywano jej jeden z cudów świata: założenie wiszących ogrodów w Babilonie. Jeżeli ufać tradycji, to należałoby wskazać jako prawdziwą Semiramidę żonę króla Asyrii z końca IX wieku p.n.e., Szamsziadada V, która nosiła imię Szammurama. Była uznawana nie tylko za mądrą i piękną organizatorkę państwa, ale także za uosobienie dobrodziejstwa, filantropii, za opiekunkę artystów i rzemieślników. Ogrody Semiramidy, bajecznie kolorowe i wiecznie żywe, miały być dowodem kultu i pielęgnacji tego, co piękne. Taki właśnie obraz samej siebie przedstawiała Katarzyna II w korespondencji z łatwowiernym utopistą Diderotem i bystrym D’Alembertem, którego chciała zaprosić do Petersburga, by stał się gubernatorem jej dziecka. D’Alembert jednak nie przyjechał, a więc nie powtórzył cudu Kartezjusza, który skorzystał z zaproszenia do pobytu na dworze Karystyny, królowej Szwecji. Czy Katarzyna II była Semiramidą? Raczej Mesaliną Północy, o czym wiedzieli ci, których uszy przyrosły do ścian jej apartamentów.

Nazwa nadana przez Diderota Katarzynie II musiała jednak skądś się wziąć. Przecież w XVIII wieku Babilon nie istniał jako problem naukowy, co najwyżej miał znaczenie w publicystyce i dodatkowo wiązał się z poszukiwaniem materiałów do *Encyklopedii*, a właśnie fiasko tych poszukiwań zmobilizowało Katarzynę do otwarcia skarbcza. Znane Diderotowi pisma greckie, m.in. Plutarcha i Berosiusa (Berossosa) oraz tzw. *Atthides* (zbiory podań attyckich) spowodowały zajęcie się tematem sztuki Dwurzecza i jej mitologicznej funkcji. Zwłaszcza kapłan Marduka, owego Baala babilońskiego, Berossos, jako autor greckiej historii Babilonii sporządzonej w III wieku p.n.e. dla króla Antiocha III, ma tu szczególne znaczenie. Lektura jego *Babylonicae* otwo-

<sup>56</sup> Zob. W.A. Serczyk, *Katarzyna II, caryca Rosji*, Wrocław 1983, s. 163–196.

rzyła oczy na dawne kultury, dla których uogólnieniem były właśnie ogrody Asyrii. W tym samym czasie następuje odkrycie Indii przez lekturę Megasthenesa oraz Egiptu dzięki dziełom Manethona. Jakby na to spojrzeć: *Encyklopedia* i prace poszukiwawcze Diderota mają znaczenie dla odsłonięcia obrazu starożytnego teatru świata.

W rywalizacji pomiędzy Francją a Niemcami w dziedzinie archeologii, nagle pojawił się muzyk, który obcując ze światem naukowców, skomponował ku ich czci muzykę do baletu na temat dotąd nieznaną: *Semiramidę*. Muzykiem tym był Christoph Willibald Gluck. Wróciwszy – po ekspedycji paryskiej i frankfurckiej – do Wiednia w 1765 roku, rozpoczął studia nad Dwurzeczem, a zwłaszcza nad informacjami dotyczącymi Dalekiego Wschodu. Tam skomponował balet *Semiramida*, będący drugą próbą po *dramma per musica*, *La Semiramidę riconosciuta* (3 akt), nawiązania do historii Babilonu. Libretto dla Glucka napisał Pietro Metastasio, a libretto do baletu *Semiramis* ułożył Gullio Angiellini, posługujący się tekstem Voltaire'a *Semiramide*. Gluck w tej *drammie* zastąpił arie tekstami różnych poetów, chwalcących piękno i mądrość asyryjskiej władczyni, wypowiadając zresztą wojnę koncepcjom Metastasia. Dlatego też *Semiramidę*, *drammę* kontrowersyjną dyskutowano w Europie, przyczyniając się, zwłaszcza we Francji, do popularyzacji Babilonii. Gluck zrobił tyle samo dla Semiramidy, ile dla Orfeusza. Pokazał możliwe szczęśliwe zakończenie w świecie pasji i namiętności. I to dwa razy: w balecie i w początkowej fazie opery, właśnie w *dramma per musica*. Spowodował jednak – poprzez synkretyzm muzyczny – „hinduizację” Mezopotamii.

Owa „hinduizacja” była również wtórna, ponieważ na temat asyryjski nałożyła znane w Europie motywy muzyki przypisywanej tańcowi Salome, zatem – jakby na „trzeciej katarakcie” – pojawiły się u Glucka motywy tureckie. A przecież wiadomo, że asyryjska muzyka oparta była na śpiewie z towarzyszeniem harfy, kołatek i grzechotek. Grzechotki imitowały dźwięki kobry, harfy – szum rzeki. Były używane tamburyny, bębny (*maszu-maszu*), o których tyle w *Gilgameszu*, liry z korpusem rezonansowym, a więc z pogwizdem wiatru, cymbały i rytualny *asor*, lutnia zbudowana jak tykwa, o długim gryfie i dużym rezonansowym brzuchu. Używano także podwójnego fletu, który został przez Greków – jako aulos – przejęty z Babilonii<sup>57</sup>. W pierwszych latach naszej ery nastąpiła arabizacja asyryjskiej muzyki. Stąd u Glucka ten synkretyzm. Znałe dzięki randze wiedeńskiego Hofftheater dzieło Glucka, z Nancy Lévier w roli Semiramidy, zaczęło po 31 stycznia 1765 roku swą międzynarodową karierę. Temat Wschodu, obojętnie: Bliskiego czy Dalekiego, zaczął pojawiać się w spektaklach baletowych, operowych i dramatycznych, wtórując dziełom filozofów i artystów XVIII i początku XIX wieku.

Trzeba jednak przyznać, że znaczna część zainteresowań Semiramidą i jej cudownymi ogrodami, zaliczonymi przez starożytnych Greków do cudów świata, związana była z sięgającymi po ten temat operą i baletem orientalnym. Odrębnym i znanym dziełem opera o Semiramidzie napisana przez Rossiniego, ale przecież sceny w ogrodach Semiramidy rozgrywają się także w *Nabuchodonozorze* (*Nabucco*) Verdiego, elementy orientalnego, choć mocno zhinduizowanego Dwurzecza słyhać w heroicznym operach Meyerbeera *Prorok* i *Il crociato in Egitto* (1824) oraz we wcześniejszych oratoriach Händla: *Żydzi*, *Esther* czy *Deborah*.

<sup>57</sup> F.W. Galpin, *The Music of the Sumerians and Their Immediate successors, the Babylonians and Assyrians*, London 1937.

Ale Semiramida nie oznaczała jedynie „straszliwie” dbającej o swoje „europejskie sioła” carowej. W literaturze polskiej wieku XIX jest raczej związana z tym pohańbionym cudem świata, który Grecy stawiali na równi z Kolosem Rodyjskim lub świątynią Artemidy w Efezie. I choć Mickiewicz w *Konfederatach barskich* powiada o Katarzynie II: „Nazywają ją Imperatorową Katarzyną Semiramidą Północy” [mówi Wojewoda – W.S.], to przecież nazwa ta jest ironiczna i cyniczna zarazem. W *Przedmieściach stolicy*, w *Ustępie do Dziadów cz. III*, odwołanie do wiszących ogrodów jest jeszcze bardziej czytelne:

Przed nami miasto. – Nad miastem do góry  
Wznoszą się dziwnie, jak podniebne grody,  
Słupy i ściany, krużganki i mury,  
Jak babilońskie wiszące ogrody:  
To dymy z dwiestu tysięcy kominów  
Prosto i gęsto kolumnami lecą,  
Te jak marmury kararyjskie świecą  
Tamte się żarzą iskrami rubinów<sup>58</sup>.

Włodzimierz Szturc

\* \* \* \* \*

Proponowane wyżej – historyczne i teoriopoznawcze aspekty mitoznawstwa porównawczego, pozwalają ustalić tę koncepcję mitu, z którą w niniejszej książce będziemy ciągle się spotykać. Proponuje ona dość szeroką definicję mitu i dość wąskie rozumienie mitoznawstwa porównawczego.

Mit jest opowieścią powtarzaną w mowie, piśmie lub w dziełach malarskich i muzycznych, powtarzaną i odtwarzaną w celu nawiązania kontaktu ze źródłem określonej cywilizacji. Jest zatem *entelechią*. Utrwala rytuały i podstawowe zasady określonej kultury, ale podlega również transformacjom i metamorfozom ze względu na przemiany struktur rodzinnych, społecznych, religijnych i narodowych. Jest zawsze powrotem do pierwotnego źródła, w którym każda grupa społeczna musi odnaleźć podstawę samoidentyfikacji.

Mit ma charakter ewolucyjny, a istotę jego rozwoju nie stanowi linearność, lecz jego wewnętrzne prawa oparte na zasadach *rudymetryzmu*, *redundancji mitematycznej* i repartywności mitemów. Pełni funkcję „obrońcy centrum” przed naporem kulturowego peryferium. Mit jest łącznikiem, który spaja, ale i dzieli, współczesność z jej często archaiczną przeszłością.

Opisem „wędrowki” tak rozumianego mitu, zajmuje się właśnie nauka zwana mitoznawstwem porównawczym.

Włodzimierz Szturc

<sup>58</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, wydano w setną rocznicę śmierci poety, Warszawa 1955, t. III, s. 385.



## ROZDZIAŁ I

# MITOZNAWSTWO STAROŻYTNE I NOWOŻYTNE

## Od Hekatajosa z Miletu do Giambattisty Vico

**Hekatajos z Miletu**, mędrzec żyjący na przełomie VI i V wieku p.n.e., był logografem jońskim. Nazwą tą starożytni Hellenowie określali autorów piszących prozą, obecnie jednak termin używany jest w sensie bardziej ścisłym i wiąże się z określeniem grupy pisarzy starożytnych z końca VI i początku V wieku p.n.e., którzy zapewne jako pierwsi zaczęli interesować się historią i opisaniem świata – geografiami. Geografia starożytna nie ograniczała się jedynie do opisu oglądanego przez podróżników świata, wiązała się także z opisywaniem krain wymyślonych, wymarzonych lub krain przeklętych, a więc miała wyraźny charakter mityczny. Dysponujemy opisami miejsc, których nigdy nie było, a które były jedynie projekcją utopijnych lub antyutopijnych idei człowieka.

Określenie „jońscy” oznacza, że autorzy dzieł opisujących świat używali języka jońskiego, który był jednym z dialektów Hellady. Jonia, najbogatsza kraina Grecji starożytnej, przeżywała wówczas szczególny rozkwit. Wiązał się on z dążnością do przejścia centrum ówczesnego życia intelektualnego i kupieckiego. Tak więc dialekt joński stał się niejako językiem podstawowym dla ukazania mocy, wartości i prestiżu tej krainy. Logografowie, zapewne aby wzmocnić pozycję Jonii, choć nie wszyscy się z niej wywodzili, zerwali z tradycją cyklicznych opowieści mitycznych, znanych na przykład z Homera czy z Hezjoda, i próbowali zespolić mity ze współczesną historią. Można widzieć w ich zabiegach pierwszą w dziejach Europy tendencję do ukazania świetności współczesnej krainy poprzez głębokie zakorzenienie jej dziejów w często idealistycznych, wymyślonych legendach.

Autorów – logografów możemy wymienić wielu, o bardzo zróżnicowanych poglądach. Niektórzy z nich odrzucali to, co w dawnych mitach było cudowne, niektórzy wręcz przeciwnie – podkreślali rangę cudowności, jako elementu boskiego, sakralizującego współczesne wydarzenia. Do najważniejszych, spośród grona logografów jońskich, możemy zaliczyć Hekatajosa z Miletu, Ferekydesa z Aten czy Hellanikosa z Lesbos. Także Charon z Lampsakos uznał, że można wyrazić znane nam z Herodota mity i opowiadania o charakterze historycznym w postaci mało skomplikowanych fabuł. Można więc powiedzieć, że dzięki uproszczeniu tradycji mitycznej pisarze jońscy otworzyli drogę ku nowemu gatunkowi, jakim była nowela. Jednym z dzieł Hekatajosa z Miletu o znaczeniu podstawowym dla starożytnego mitoznawstwa były *Genealogie* (*Genelogiai*) w czterech księgach. Dzieło napisane prozą, oczywiście w dialekcie

jońskim, jest przykładem połączenia literatury podróżniczej – w sensie opisanie świata istniejącego i nieistniejącego – i historii. Dla mitoznawstwa istotnymi cechami *Genealogii* są następujące elementy.

Hekatajos z Miletu opowiada przede wszystkim mity na temat epoki bohaterskiej, a więc tej epoki, w której nie miała już najważniejszego znaczenia legendarna, boska przeszłość i wyblakli już półbogowie, czyli herosi. Rzecz dotyczy więc przede wszystkim powstania wielkich bohaterów helleńskich, jako tych, którzy przejęli władzę daną im od bogów i sami stali się ich naśladowcami na ziemi. Hekatajos z Miletu jest właściwie redukcjonistą. W traktowaniu dawnych, a więc również dla niego starych i po części przebrzmiałych mitów dominuje wymazywanie tego, co cudowne. Można tu mówić o próbie przedstawiania dziejów na sposób realistyczny. To, co wprowadza Hekatajos do swojego widzenia historii, polega na podkreślaniu rangi genealogii rodów. Być może był pierwszym z Hellenów usiłującym tworzyć drzewa genealogiczne, w których to korzeniach mieszkali bohaterowie dawnych mitów. Obliczył, że jedno pokolenie trwa 40 lat. Na tej podstawie próbował ustalić długość historii świata. Jego idea była uhistorycznienie mitów, a także chronologiczne uporządkowanie dziejów greckiego patrycjatu. Drugim, być może dla mitoznawstwa ważniejszym dziełem, było *Obejście ziemi* (*Ges priodos*) – swoista tekstowa mapa, która wcale nie odpowiada faktycznemu stanowi helleńskiej geografii. Jest to mityczna mapa tekstowa. Ziemia przedstawiona jest na niej jako wielka soczewka, którą okrąża rzeka Okeanos. Widać tu związki z wyobrażeniami wielu starożytnych ludów, zwłaszcza z Azji Mniejszej i Dwurzecza Mezopotamii, które miały podobne pojęcia dotyczące wyobrażenia świata. Do mityzujących czynności logografa należy również badanie ludów, które tę Ziemię zamieszkują, nadawanie im nazw i określanie cech ich charakteru. Oczywiście w centrum świata jest Hellada i Hellenowie. Dookoła nich mieszkają przedziwne ludy, które możemy nazwać ludami bajecznymi. Na północy mieszkają Hiperborejczycy, związani oczywiście z północnym, zimnym wiatrem – Boreaszem. Ziemię zamieszkują również Pigmeje, ludy niższej rasy, najprawdopodobniej związane z południową stroną świata, a więc Afrykanie. Zamieszkują ją również od strony wschodniej Arymaspowie. Hekatajos opisuje również Hiszpanię, krainę Celtów, Egipt. Opisy te wiążą się z podaniem wieści o ich urządach, legendach, wierzeniach i codziennym życiu. Tak więc logograf, który w swoich deklaracjach zawartych *implicite* w *Genealogiach*, sam stworzył mitologię i, można by rzec, wpadł w pułapkę własnego myślenia. *De facto* domagając się od mitografów postawy antyredukcjonistycznej, skreślił cudowność z bajecznych dziejów Hellady, a stworzył cudowność nową, mającą przecież charakter nowej utopii.

Młodszy od Hekatajosa, bo żyjący w V wieku p.n.e., **Hellanikos z Mitylenu na Lesbos**, jako pierwszy tworzył dzieła wielotematyczne. Prawdopodobnie źródłem jego informacji były prace w bibliotekach. Jego marzeniem było zbudowanie takiej wizji świata, w której wszelkie możliwe sprzeczności pomiędzy mitologiami zostałyby usunięte. Opisywał więc życie w różnych krainach oraz dzieje rodów, które tymi krainami władały. Już samo zestawienie tytułów jego dzieł informuje nas o tym, jaki był kierunek jego badań. *Atlantias* to historia rodu Atlasa, *Deukalioneia* opowiada perypetie potomków Deukaliona, *Asopis* to przedstawienie historii rodu Asoposa. Wykorzystywał znane sobie, lub być może przez niego pisane, chronologiczne listy władców, sędziów i możnych Attyki. W dziele *Hereiai hai en Argei* (*Kapłanki argejskie*) jako podstawę określania czasu przyjął porządek następujących po sobie kapłanek Hery z Ar-

gos. Komentatorzy sądzą, że wielokrotnie wzorował się na geograficznym dziele Hekatajosa z Miletu oraz na źródłach perskich, mających podobny charakter, co prace jońskich logografów.

Z pierwszej połowy V wieku p.n.e. pochodzą prace **Akusilaosa z Argos**. Argos było miastem w krainie Dorów, mimo to Akusilaos używał w swoich pismach dialektu jońskiego. Jest autorem *Genealogii (Genealogiai)* w trzech księgach, w których przekształcił znane sobie mity hezjodyjskie, stosując do ich wyjaśniania chronologię znaną mu zapewne z dzieł Hekatajosa z Miletu. Wbrew próbie uporządkowania dawnych mitów doprowadził do rozchwiania ich niezwykle różnorodności, wprowadzając do znanych opowieści Herodota te mity, które jako mieszkaniec Argos znał ze swego dzieciństwa.

Logografowie jońscy, z których tylko kilku przywołaliśmy wyżej, otworzyli jednak drogę ku takiemu rozumieniu mitografii, z jakim będziemy mieli do czynienia w całej starożytności. Demontując stare, utrwalone mity, będące przecież przedmiotem wiary i religii, otworzyli dotąd zamknięty skansen, ujawnili możliwości rozmaitych transformacji dawnych opowieści. Była to więc pierwsza ścieżka od mitu do literatury.

Kilkakrotnie przewinęła się w tych rozważaniach o mitografach jońskich postać **Herodota z Helikarnasu**. Miasto, z którego pochodził, zostało założone przez plemiona doryckie, ale w V wieku p.n.e., kiedy żył Herodot, uległo silnym wpływom kultury jońskiej. Warto dodać, że był zaprzyjaźniony z Sofoklesem; znał, jako podróżnik, wybrzeże Morza Czarnego, Babilonię, Sycyję, Egipt, Fenicję, a nawet Sycylię i Italię. Uczni mitoznawcy i historycy nie są jednak przekonani o tym, że Herodot odbywał swoje wędrówki naprawdę, czy nie były one przynajmniej w części dziełem jego imaginacji. Chodzi tu zwłaszcza o dwie ostatnie podróże do południowej Italii i na Sycylię. Zapewne nigdy nie dowiemy się o śladach Herodota na mapie ówczesnego świata.

Najważniejszym jego dziełem, znowu napisanym w dialekcie jońskim, choć przecież nie był logografem, są *Dzieje (Historiai)*, w późniejszych czasach podzielone nie przez niego przecież na części, którym tytuły zostały nadane od imion kolejnych muz. Podział dzieła jest całkowicie sztuczny, imiona muz nie mają nic wspólnego z zawartością ksiąg.

Żyjąc w czasach gwałtownych wojen pomiędzy Persją a Grecją, a więc pomiędzy Wschodem a Zachodem, próbował w *Dziejach* zgłębić przede wszystkim historię i jej znaczenie dla współczesności Aten. Pisząc zaś o wierzeniach, historii i sytuacji Wschodu pod panowaniem Kserksesa, odbiega znacznie od prawdy historycznej i przedstawia podania oraz legendy perskie w sposób niezwykle barwny, by nie rzec naiwny. Widać to zwłaszcza w opisanu Babilonii i Sycyiii. Miało to służyć pogłębianiu antagonizmu pomiędzy barbarzyńskim Wschodem a klasycznym pięknem Hellady. To, co istotne w jego widzeniu mitów, przede wszystkim helleńskich, to podkreślanie znaczenia interwencji bóstw w ludzkiej historii. Choć stara się być racjonalny w swoim oglądzie historii, nie wycofuje się z potrzeby objaśniania znaków, wróżb, magii i wyroczeni, tworząc w ten sposób niezwykle wyrafinowany obraz mitu jako podstawowego elementu zakorzenienia współczesności w jej jednak boskim wymiarze. Właściwie postępuje podobnie jak Hekatajos z Miletu, zwłaszcza wtedy, gdy opisując życie w krajach Wschodu i w Egipcie, nie unika przechodzenia na styl nowelistyczny, w sensie takim, jaki został tu przywołany w odniesieniu do logografów jońskich.

Z okresem wojen persko-greckich wiąże się postać **Ksenofanesa z Kolofonu**. Swoje miasto opuścił, kiedy zostało ono zajęte przez nieprzyjacieńskie wojska. Wiemy

o nim bardzo mało. Był wędrownym rapsodem, śpiewakiem, o którym mówiono, że tułał się na Sycylii, a później widziano go w Elei. Pisał eposy o założeniu Kolofonu i Elei, i był, jeśli można tak powiedzieć, twórcą tej części mitografii, która za swój temat wzięła przede wszystkim tworzenie bądź odtwarzanie mitów założycielskich miast-państw, mitów fundacyjnych. Dziełem, które może stanowić przedmiot mitoznawstwa, jest *Peri physeos* (*O naturze*). Zawiera ono krytykę politeizmu i wyobrażeń o bogach, mających charakter antropomorficzny. Można przypuszczać, że był zwolennikiem monoteizmu, co rzadkie w Helladzie; głosił bowiem, że istnieje jeden wieczny bóg. Bóg ten jest rozumny i choć go nie widać, to bezustannie czuje bliskość ludzi. Mity rozumiał jako próby nadania zjawiskom przyrody charakteru ludzkiego. Można przypuszczać, że jego myśl przybrała taki oto kierunek, w którym doceniona została ludzka potrzeba ogarnięcia żywiołów, poprzez nadanie im charakteru człowieczego.

Zupełnie wyjątkową pozycję wśród mitografów i mitologów starożytnych zajmuje **Euhemeros z Messeny** na Sycylii. Żył na przełomie IV i III wieku p.n.e. O jego dziele *Hiera anagraphē* (*Święty zapis* albo *Święty napis*) wiemy z łacińskiej przeróbki Enniusza oraz ze streszczenia Diodora Sycylijskiego. Euhemeros przede wszystkim odrzucił boskie pochodzenie mitu oraz nie akceptował greckiej religijności. Stał się myślicielem ateistycznym, właściwie prawodawcą myśli antyteologicznej. *Hiera anagraphē*, *Święty napis*, bo takie tłumaczenie chcemy tu przyjąć, to opis wymyślonej, fikcyjnej podróży po Oceanie Indyjskim. Bohaterowie docierają do archipelagu i wychodzą na brzeg największej wyspy, która nosi miano Panhaja. W jej środku znajduje się świątynia Zeusa Tryfijskiego, a w centrum świątyni złota kolumna z zapisem czynów pierwszych królów tego miejsca. Królami Panhai byli więc Uranos, Kronos i Zeus. Wynika stąd, że ani stary Uranos, ani młodszy Kronos, ani najmłodszy Zeus, jako przedstawiciele dawnej i współczesnej religii greckiej, nie mieli boskiego pochodzenia – byli po prostu ludźmi. Zajmowali poczesne miejsce w hierarchii wyspy, ale nigdy nie posiadali charakteru boskiego.

Jest to rzecz jasna utopia, jedna z wielu, jakie znajdujemy i w pismach Platona, jak na przykład w *Kritiaszu* i *Timajosie*. W przypadku historii Atlantydy podobną utopię znajdujemy także w *Peri Hyperboreon* Hekatajosa z Abdery. Jednak dzieło Euhemerosa ma dla mitoznawstwa wielkie znaczenie. Odślania fikcyjność mitu, prowokuje do stawiania pytań o rolę bóstw, także lokalnych, w tworzeniu politycznej władzy. Nie bez powodu Euhemeros, nawet w XX wieku, stał się patronem laików. Jego tradycja zatem będzie, również poprzez Woltera, promieniować na całą antyreligijną i ateologiczną postawę ludzi naszych czasów. Można powiedzieć, że już u zarania badań nad mitami, już u początków mitoznawstwa, objawiły się różnego rodzaju tendencje do traktowania mitu, wyrażające krytyczny stosunek do tego, co pozostało w spadku po Homerze i Hezjodzie, a także tego, co znane było tylko z tradycji ustnej.

Mitoznawstwo Hekatajosa z Miletu dążyło do redukcji tego, co nieprawdopodobne, i do scalenia mitów w cykle. Stało się jednak samo podstawą do tworzenia nowego mitu. Herodot związał wiedzę o mitach ze współczesną mu historią, stał się więc, by tak rzec, orędownikiem politycznego i socjologicznego znaczenia opowieści mitycznych. Ksenofanes z Kolofonu rozwinął właściwie symbolologiczną teorię mitu, próbując wskazać, jakie jest znaczenie opowieści o dziejach dla przekształcania religii politeistycznej w monoteistyczną. Euhemeros z Messeny, wprowadzając swoje kategorie, polegające na antropomorfizacji tego, co ludzka wyobraźnia przyniosła na ten

świat, stał się prawodawcą cynicznej i antyreligijnej postawy w mitoznawstwie. Jednocześnie Euhemeros i Hekatajos wprowadzili mit i mitologię w obręb literatury, takiej zwłaszcza, która za swoją podstawę przyjmuje mit jako fikcję, a opisanie świata w micie jako utopię.

\* \* \* \* \*

Uważnego czytelnika tej książki dziwi zapewne brak jak do tej pory informacji o **Hesiodosie z Askry w Beocji**. Żył on około 700 roku p.n.e. i był przede wszystkim poetą i pasterzem. Właśnie z tym jego ziemskim życiem wiąże się pewna historia, o której sam mówi w swoim dziele *Teogonia*. Kiedy paść owce na stokach Helikonu, góry, na której mieszkali Muzy, zeszyły one ze szczytu z gałązką laurową na znak pokoju i przyniesienia mu miana poety. Jako taki miał opowiadać o tym, co było, i przewidywać to, co będzie.

*Teogonia*, o której mówimy, nie jest dziełem z zakresu krytyki mitów, którą tu się zajmujemy, jednak przywołanie tego utworu jest niezbędne, a to ze względu na znaczenie, jakie ma Hezjod w dziejach literatury i mitologii. Jego zasługą podstawową było ujednoczenie wiedzy o mitach, zwłaszcza tych dotyczących powstania świata i nauki o bogach. Jest więc twórcą skodyfikowanej kosmologii i kosmogonii oraz teogonii. I tak właśnie *Teogonia*, jako jego główne dzieło, stała się źródłem dla wielu badaczy mitów, ponieważ przedstawiała rodowód bogów, ich pochodzenie, ich wzajemne relacje oraz porządek, w jakim po sobie następowali. Do niego należy stworzenie mitów o władających jeden po drugim, mitologicznych bogach rządzących światem: Uranosie, Kronosie i Zeusie. Ta triada stanowi podstawę religii i nauki Hezjoda. Ustalenie porządku następstwa bogów ma i taki cel, że ustanawia Zeusa jako ostatecznego władcę harmonii świata. Świat ten wyłonił się z chaosu i zmierza ku kosmicznemu łaadowi.

Tę wersję mitu znają prawie wszyscy, którzy zetknęli się kiedykolwiek z mitologią grecką. Na początku był Chaos, rozumiany jako ogromna przepaść. Z tej przepaści powstała najpierw Gaja, czyli Ziemia; wyłoniło się Niebo – Uranos i odsłoniło Podziemie – Tartar. Są to żywioły, ale zarazem bogowie. Wyraźna antropomorfizacja pojęć zasadniczo abstrakcyjnych będzie stałą propozycją Hezjoda.

Tym, co powoduje ciągłą zmienność i rozwój kosmosu oraz świata ludzkiego ku harmonii, jest Miłość – Eros. On bowiem sprawia, że ze związku Uranosa i Gai zrodzone zostały następne pokolenia. Byli to Tytani. Dla mitologicznej konstrukcji wyobrażeń teogonicznych Hezjoda najbardziej istotni Tytani to Kronos i Rea. Młode pokolenie zbuntowało się jednak przeciwko swoim stwórcom, doszło do zaciętej walki. Walki te powtarzają się cyklicznie, ponieważ każde następne pokolenie, reprezentowane przez Zeusa, powtarza schemat pluralizacji pomiędzy generacją nowych bogów (Zeus) a bogów starych (Kronos). Cały znany nam panteon młodych bogów, takich jak (obok Zeusa) Posejdon, Hefajstos, Hera, po zwycięstwie odniesionym nad swoimi rodzicami, którzy zostali strąceni do Tartaru, przejęli władzę i ustanowili rządy nad światem – rządy sprawiedliwe i roztropne. Można przypuszczać, że genealogiczne idee Hezjoda, związane z uporządkowaniem mitów tak odmiennych w różnych częściach nie tylko Beocji, ale i każdego innego miejsca Grecji, wynikało z przystosowania kategorii rodowych, by nie rzec rodzinnych, do mitologii. Rodzina zatem – przepływanie

pokoleń – stało się zasadą scalającą nieuporządkowane przecież różne mity i nadające im wręcz logiczny charakter.

W świecie starożytnym, w mitologiach i religiach antyku, nie jest to niczym nowym. Wystarczy przypomnieć najstarsze eposy sumeryjskie, na przykład *Gilgamesza*, gdzie uzasadnienie pochodzenia tytułowego bohatera przez przywołanie jego boskich antenatów jest istotną cechą albo epicką, albo (co dotyczy kultury, którą tutaj nie będziemy się szczególnie zajmować) wynikłą z tworzenia katalogów rodowych opartych na następstwie potomków, czego najbardziej jasnym przykładem jest *Księga Rodzaju*, wyliczająca kolejne pokolenia po Adamie i po jego synach. Paternalistyczna genealogia Hezjoda musiała również znaleźć swoje przedłużenie w próbie określania źródeł pochodzenia wielkich rodów. W tym też celu, jako rezultat *Teogonii*, pojawiły się pisma, przypisywane często Hezjodowi, choć zapewne nienapisane jego ręką, określane ogólnym tytułem *E'hoie*. Tytuł oznacza pierwsze słowa każdej z części tych dzieł i może znaczyć „albo jaka była”, ponieważ celem tych utworów było pokazanie tym razem matriarchalnej wizji rozwoju ludzkości w sensie demograficznym. Opowiada się w tych katalogach historii matek rodów, w katalogach heroin, z jakiej to bohaterki jaki ród powstał. Zatem i tu, podobnie jak w *Teogonii*, mamy do czynienia z rozumieniem mitologii jako opowieści o następstwie rodów. Warto zauważyć, że części odnoszące się do bogów, związane są z dominacją ojca, a części *E'hoi*, podobnie jak *Teogonii*, traktujące o historii ludzkości, nawiązują do matriarchatu.

Wizja Zeusa jako boga mądrego, uczciwego i sprawiedliwego oraz, co niemniej ważne, gospodarnego, najmocniej została ugruntowana przez inne dzieło Hezjoda – *Prace i dni* (*Erga kai hemeraí*). Jest to epos dydaktyczny, w którym jednak nie brak elementów mitologicznych, choć jest apoteozą uczciwej pracy i rozsądku życia. Powiada o dwóch boginiach Eris – uczciwej, która domaga się, aby ludzie rywalizowali między sobą, oraz drugiej, nieuczciwej, wywołującej kłótnie i nienawiść. To ona właśnie staje się powodem wprowadzenia do *Prac i dni* mitu o Prometeuszu i puszcze Pandory. Mit ten ma objaśnić, skąd na świecie tyle zła i cierpienia. W stosunku do *Teogonii*, która przecież wyraża optymistyczny stosunek do świata, objawiając prawidłą dojścia do harmonii, *Prace i dni* są utworem mimo wszystko dość ciemnym i wieloznacznym. Centralne umieszczenie mitu o Pandorze zdaje się wyrażać przekonanie, że świat, mimo że pomyślany dobrze i utworzony z miłości, jest jednak światem nienawiści, dziełem nieudanym, w którym ideał pracy dla dobra wszystkich został zniweczony przez wewnętrzną potrzebę walki i kłótnie. To Herodot powiedział, że Homer i Hezjod stworzyli Grekom ich bogów. Ustawił ich (Hezjoda i Homera) w sytuacji konfliktu. Ta idea stała się podstawą wielu spekulacji oraz wielu dzieł literackich, których tematem jest walka Hezjoda i Homera. Rywalizacja wielkiego epika Greków z ich wielkim nauczycielem. Był to po prostu agon dramatyczny, rozprawa między dwoma wielkimi poetami, z których pierwszy uczył posagowej wielkości mitów, a drugi uczciwej pracy. W słynnym zbiorze, opatrzonym tytułem *Agon Homeru kai Hesiodu* (*Zawody Homera z Hezjodem*), znanym w wersji łacińskiej jako *Certamen*, zwycięstwo przypadło Hezjodowi. Było to jednak już w III wieku p.n.e. Na tym przykładzie widać istotną różnicę między wielkością Homera, która ulega wyciszeniu, a wielkością Hezjoda, który od III wieku stanie się symbolem uczciwej, ludzkiej pracy. Było to także znakiem pewnego sceptycyzmu, jaki starożytni Grecy wyrażali wobec postaw religijnych swoich przodków. Można by rzec, że spełniło się

pesymistyczne proroctwo Hezjoda – świat starożytności, deprecjonując wartość bogów, zmierzał ku upadkowi.

\* \* \* \* \*

Obok mitografii starożytnej, krytyki mitów i mitoznawstwa tak bardzo rozwijanego w epoce hellenistycznej, starożytna nauka o mitach wprowadziła też do dzisiaj funkcjonującą teorię, którą można nazwać teorią tworzenia mitu filozoficznego. Jej początki związane są z refleksją (bardzo różnorodną) Platona. To on właśnie zaszczyił w myśleniu europejskim świadomość mitu, świadomość jego istnienia i świadomość tego, że mit należy do dziedziny filozofii. Oczywiście nie każdy mit. Platon bowiem rozróżniał ludową mitologię od filozoficznej interpretacji dziejów i postaw ludzkich. Włączył także mit do dziedziny poetyki, ponieważ, jak się wydaje, kluczem do poznania mitu była jego konstrukcja i koncepcja. Mit, wedle Platona, byłby zatem sposobem wysławiania, zatem należałby do kategorii *lexis*. *Lexis* zaś obejmuje w jego koncepcjach pojęcie *mimesis*, czyli przedstawienie mitu przez *diegesis*, czyli narrację mitu. I choć, wedle Platona, pewną i prawdziwą wiedzę, czyli *episteme*, która jest zarazem pewna, niezmienna i obiektywna, uzyskujemy tylko przez poznanie w umyśle, ponieważ tylko tak możemy zbliżyć się do idei, to przecież jesteśmy także zanurzeni w świecie ciągle zmiennych procesów i zjawisk, które nie podlegają tylko i wyłącznie *episteme*, ale związane są z tym, co Platon określa terminem *doxa*, właściwie wiara, zapewne mniemanie. I właśnie w *Państwie*, chyba najbardziej dojrzałym dialogu Platona, ludzi poprzestających jedynie na mniemaniu, na sądach niedomkniętych, często paralogicznych, przyrównał do zamkniętych w jaskini, przykutych do ściany więźniów poznania, obserwujących jedynie cienie, które daje im światło do jaskini padające. To jest jeden z czterech, w naszym przekonaniu, mitów filozoficznych Platona – człowiek w jaskini, człowiek-więzień, oglądający jedynie cienie przedmiotów, ponieważ przedmiotem jego *episteme* nie jest obiektywna wiedza, lecz subiektywne domniemanie prawdy. Mit, także ten filozoficzny, należałby zatem do przestrzeni wytworzonej przez pojęcie *doxa*, a nie do kręgu filozoficznego osadzonego na pojęciu prawdziwej i obiektywnej wiedzy, którą stanowić miała *episteme*. Platon związał zatem kategorie antropologiczne z ontologią i ujawnił także w wielu stworzonych przez siebie mitach filozoficznych dwoistość człowieka. Dwoistość ta wynika z materialnego i duchowego charakteru ludzkiej egzystencji. I chociaż dusza, która u Platona nie jest tożsama z ideą, choć ku niej zmierza, prowadzi nasz byt materialny, czyli ciało, ku coraz większej doskonałości, to ciało – ten element więzienny ludzkiego życia – stanowi wyraz przekonania, że jest ono nie tylko jaskinią, więzieniem, ale i grobem wyższej istoty, zwanej duszą. Właśnie w formie mitu, w X księdze *Państwa* objawił Platon swoją teorię. Dusza, jako dyspozycja i jako zasada istnienia, o czym pisał w *Fedonie*, jest również zasadą ruchu, jak chciał Platon w *Fajdrosie*. Dusza, składająca się z części rozumnej, emocjonalnej i pożądlivej, powinna być podporządkowana rozumowi. Stąd w *Fajdrosie* Platon powiedział o niej, że jest jak uskrzydłony rozum, który spoczywa na rydwanie wprzęgniętym w dwa konie. Dusza, tak rozumiana, rozdarta na dwie części, kierowana przez woźnicę, czyli przez rozum, przeżywa tragiczne rozdarcie między pragnieniem formy a pragnieniem ciągłego, zmiennego istnienia. Ten właśnie mit, zwany mitem woźnicy, stanie się na wiele lat przyczyną dyskusji nie tylko na temat

mitów, ale będzie także powodem refleksji nad antropologią tragiczności, jak np. u Friedricha Schillera w jego *Listach estetycznych*, *Listach o wychowaniu estetycznym* oraz w traktacie *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, gdzie właśnie owa teoria rozdzicia duszy, pragnącej kształtu i pragnącej bezustannej zmienności jest obrazem rozdzarcia człowieka, będącego, jako człowiek właśnie, fenomenologiczną podstawą każdej tragedii. To drugi mit, który tu chcemy przywołać. Trzeci mit, być może najbardziej dojrzały, znajdujemy w późnym dziele Platona *Timajos*. Jest to dialog dotyczący przede wszystkim historii człowieka. Otóż Bóg, jako prawdziwa idea, jako absolut, idea idei, jest prawdziwy, rzeczywisty i transcendentny. Nie można go dotknąć ani opisać, ponieważ zasadą jego istnienia jest harmonia, która mieści się w proporcjach i łańdże wyrażanych przez liczby. Bóg niższy, Demiurgos, który ulepił człowieka z gliny, jest bogiem warunkowanym, tak jak jego dzieło. Zatem życie człowieka, każdego pojedynczego człowieka oraz wszystkich ludzi, będzie na tym polegało, aby się doskonalić w kierunku absolutu w sposób postępowy, jako wielki łańcuch bytów (teoria Leibniza) albo poprzez epifanie, w których w symbolicznej rzeczywistości prześwieca to, co wyższe, w tym, co niższe. I tak się właśnie rozwija świat – albo przez epifanię, przez znaki, iluminację, albo przez mozolne dążenie ku doskonałości, której nigdy nie osiągnie. Jest to mit antropologiczny Platona i można przypuszczać, że w tym późnym dialogu, który mógłby już napisać Plotyn, założyciel Akademii Platońskiej dał wyraz swojemu przekonaniu, że człowiek, chociaż w *Timajosie* nazwany istotą niebiańską, ma tylko się do takiej istoty zbliżać, o czym pisze Platon w dialogu *Teajtet*. Człowiek, na miarę swoich możliwości, ma się ku Bogu zbliżać. To trzeci mit. Wyraża on przekonanie o konieczności podjęcia mozolnej drogi ku prawdzie, ku pięknu i ku dobru. Cieleśność poruszana przez miłość ma także zmierzać ku sublimacji. Rozdzarcie duszy w micie woźnicy, nieświadomość prawdziwej *episteme* w micie jaskini, chyba właśnie w *Timajosie* i w *Teajtecie* uzyskuje rozwiązanie. Czwartym i najważniejszym z punktu widzenia mitoznawstwa porównawczego mitem stworzonym przez Platona, już wtedy bardzo kontrowersyjnym, był mit dotyczący Atlantydy.

Uczeń Platona, **Arystoteles ze Stagiry**, właściwie nie miał żadnego stosunku do mitologii, wyrażał jedynie o niej dość powściągliwie, a często nawet ironiczne stanowisko. Podobny był stosunek Arystotelesa do religii. Mity wedle Arystotelesa nie są racjonalne, ponieważ nie zajmują się przyczynami tego, co jest, i ignorują logiczną ścisłość w rozważaniu związku historii i współczesności. W *Metafizyce* powiada, że subtelności mitologiczne nie zasługują na poważne badanie. Nawet w stosunku do Hezjoda, o którym wiemy, jakie znaczenie przypisywano mu nie tylko w mitografii, ale i w rozwoju myśli ludzkiej, wyrażał się z lekceważeniem. Teologia, która w zasadzie została przez Hezjoda utożsamiona z mitologią, była przedmiotem drwin Arystotelesa. Mit, być może ten, o którym Platon mówił jako o ludowym podaniu, przeciwnym mitowi filozoficznemu, nie spowodował jednak całkowitego zamknięcia oczu Arystotelesa na rangę powagi i znaczenia mitu w dziejach ludzkości. Bóg Arystotelesa, bóg filozofów, jak to później określano, nie mógł pogodzić się z politeistycznym mitoznawstwem i politeistyczną mitologią Grecji. Takie przesłanie wynika z *Metafizyki* Arystotelesa.

Co innego w *Poetyce*. Widać wyraźnie, że kategorię mitu Arystoteles wiąże z jego teorią i definicją tragedii. To druga strona rozumienia mitu przez Arystotelesa. Kiedy się czyta rozdziały *Poetyki* dotyczące tragedii, widać wyraźnie, że już sama jej defini-



cja pozwala umieścić mit w centrum zainteresowań Stagiryty zjawiskiem tragedii i tragiczności. Tragedia jest bowiem naśladowniczym (i tu kategoria *mimesis*) przedstawieniem akcji poważnej i zamkniętej, skończonej, a więc takiej, która według Arystotelesa ma swój początek, środek i koniec. Wystarczy zastąpić zgodnie z regułami Arystotelesa pojęcie akcji poważnej, skończonej słowem „mit”, by otrzymać bardzo klarowną definicję tragedii, bardzo skróconą zarazem. Tragedia jest naśladowniczym przedstawieniem mitu. To wiązało się oczywiście z zakazem wystawiania tragedii o temacie współczesnym, a także historycznym. Zakaz ten wydano po zawaleniu się teatru w Milecie, kiedy to mieszkańcy tego miasta w trakcie oglądania tragedii Frynichosa, *Oblężenie Miletu*, ulegli panice, ponieważ sami byli uczestnikami, ale również świadkami niszczenia ich miasta. Odtąd zakazano prezentowania tragedii na tematy współczesne. Jediną zachowaną tragedią dotyczącą historii i współczesności są *Personie* Ajschylosa.

Jeżeli teoria mitu Arystotelesa wiąże się z teorią tragedii, to musimy przyjrzeć się temu, co o micie powiada Stagiryta w *Poetyce*. Mit, czyli *mythos*, jest tożsamy z fabułą dramatu. Jeżeli tragedię, która ten mit, czyli tę fabułę, ma przedstawiać w widowisku danym oczom i emocjom tych, którzy ją oglądają, to wówczas kategoria *mimesis* powinna być rozumiana jako *imitatio* i *representatio* zarazem. Tragedia byłaby więc naśladownictwem, ale i reprezentacją tego, co mieści się w opowieściach zwanych mitologiami. Można wyrazić przekonanie, że fabuła mitu należy u Arystotelesa do dziedziny akcji, to znaczy do dziedziny *praxis*. Stanowi więc podzespół lub podsystem tej kategorii, którą Arystoteles określa mianem twórczości rzemieślniczej, czyli *poiein*. *Poiein*, czyli twórczość oparta w tym przypadku na zrealizowaniu poprzez akcję opowieści mitycznej, tłumaczyłaby się jako *mimesis praxis*, to znaczy naśladownictwo akcji. *Mimesis* u Arystotelesa może być niezależna albo zależna. Niezależna, jeżeli przywołujemy mit w jego kształcie znanym z opowiadań lub z dzieł przekazanych przez wielkich epików, lub zależna wtedy, kiedy służy, jak w *Królu Edypie* Sofoklesa, do przekazania również informacji na temat stosunku autora, czyli poety tragicznego, do współczesności. I tak właśnie jest w *Królu Edypie*.

Przypomnijmy, że mit tebański dotyczący dziejów rodu Labdakidów, a więc ten mit, który obejmuje dzieje Labdakosa, Edypa, Antygony, jej siostry i braci, nie był związany nigdy z dramatem zarazy. Sofokles wprowadza w pierwszej pieśni chóru temat zarazy dotykającej Teby. Tymczasem wiemy, że w czasie, kiedy Sofokles pisał swoje dzieło, zaraza dotknęła mieszkańców Aten. Ateńczycy za ową zarazę obwinili Apollona, którego kapłanem był Sofokles, przeto zwrócili się zarazem przeciwko kapłanowi boga olimpijskiego. Sofokles, wprowadzając temat zarazy do znanego mitu tebańskiego, transformował mit tebański po to, aby właśnie w sposób pośredni odsłonić swoją postawę negującą hańbę Ateńczyków, którzy obniżając hierarchię apollinią, właściwą mieszkańcom Aten, dokonali czynu haniebnego, obraziwszy boga i jego kapłana. Tak więc mit tebański został niejako wprzęgnięty we współczesną refleksję nad światem, refleksję tego wielkiego poety, stratega i kapłana. Wykorzystanie mitu o Edypie w celach dydaktycznych, aby uświadomić Ateńczykom marność ich postawy wobec bogów, zdaje się właśnie tym zaświadczać, co rozumie Arystoteles, kiedy pisze o koncepcji *mimesis* jako o naśladownictwie, *imitatio*, ale i o *mimesis* jako *representatio*. W ten sposób Arystoteles staje się źródłem takiego rozumienia mitu, wedle którego można orzec, że mit jest zarazem przekazywaną opowieścią oraz instrumentem perswazyjnym. Nie trzeba dodawać, że takie rozumienie mitu utrwaliło się w historii

ludzkości i funkcjonuje także dziś, ponieważ mit jest opowieścią prawdziwą, ale również może być wykorzystany jako element manipulacji. Nie element, lecz sposób i środek manipulacji.

Czyż nie blisko tutaj do teorii dwudziestowiecznych, w których mit podobnie jak *cliché* wspólnego mianownika lub slogan może być wykorzystywany jako broń okrutna, którą Roland Barthes nazwałby terroryzmem języka? Czy właśnie dwoistość postawy Arystotelesa wobec mitu zarówno jako historii opowiedzianej i przywołanej na nowo, jak i fabuły, nie zawiera w sobie tego dramatu człowieka w micie, którego to dramatu efektem jest wieczne rozdwojenie na życie w realnej ocenie zjawisk codzienności przy jednoczesnym motywowaniu tych zjawisk w świecie nieznanym, nierozpoznanym, mglistym, jedynie mimetycznym.

Podobnie jak w samej historii mitografii starożytnej, tak i w historii filozofii zajmującej się choćby pobieżnie mitami, dostrzegamy rozpad dawnej wielkości i dawnej patetyczności postaw wobec mitu, dawnego patosu, cierpienia, z którym człowiek identyfikował się, oglądając wielkie tragedie. Dawnej potrzeby posiadania bóstwa, które rządziło światem.

Taką zmianę obserwujemy również w ewolucji bądź przeciwnie – w rozmywaniu się tragedii greckiej, kiedy spoglądamy na rozpad patosu, wielkości i także teologii, który to rozpad znamionuje dzieje dramatu greckiego od Ajschylosa do Eurypidesa. Już stoicy, na przykład Zenon z Kition na Cyprze, interpretowali mit jako alegoryczną i funkcjonalną zarazem opowieść o tym, jak można tłumaczyć dzieje człowieka i świata. U stoików bóg staje się personifikacją jego własnej funkcji, wszelkie zjawiska przyrody interpretowane w kategoriach mitów kalendarzowych na przykład, jak zejście Kory do podziemia oznaczające nadejście zimy, było rozumiane jako ucłowieczenie funkcji tego zjawiska. Wszystkim bowiem przestał rządzić już czas rozumiany jako Chronos, a na plan pierwszy wyszła dola ludzka. Zjawisko to odnajdujemy również w niezwyklej dramaturgii losu ludzkiego właśnie u Eurypidesa.

W szkole Epikura największym mitoznawcą okazał się **Sekstos Empeirikos** (łac. Sekstus Empiricus). To właśnie w jego pismach odnajdujemy pojęcie mitu związane z jego funkcją wyjaśniającą. Mit, sądził Sekstos, stanowi dogodny narzędnik argumentacji dla kapłanów. Mity są sposobami wyjaśniania pojęć lub narzędziem władzy. Wahania Arystotelesa dotyczące możliwości wykorzystania mitu dla różnych potrzeb stają się w szkole epikurejskiej oczywistością. Mit wyjaśnia, mit argumentuje, mit służy, a przede wszystkim odgrywa rolę użytecznego narzędzia władzy. Jeszcze inaczej będą pojmować mit neoplatonicy, a zwłaszcza **Plotyn**. Konfrontuje on mity z kategoriami logicznymi. Twierdzi, że stare mity należą do rzeczywistości zamierzchłej, natomiast powstawanie nowych mitów ma funkcję objaśniającą świat istniejący. Ta funkcja nazywa się po prostu *hermeneia*. I taką hermeneją dającą początek hermeneutyce są mity związane z ideą emanacji Plotyna wyrażoną w *Enneadach*. Można przypuszczać, że w *Enneadach* Plotyna pojawiają się mity teologiczne i filozoficzne o charakterze *de facto* mistycznym – w koncepcjach drogi powrotu człowieka do miejsca, z którego wypadł, do pierwotnej jedni. Oczywiście człowiek już na ziemi może być spełniony i szczęśliwy, kiedy wznosi się na poziom tego życia, które stało się jego wzorem. Jest to wyznanie religijne. Plotyn uważał, że na drodze życia człowieka nie mają znaczenia ani sakramenty, ani rytuały, ani magia. Są to bowiem czynności związane z ciałem. Dlatego, by wskazać drogę powrotu ku prajedni, Plotyn, tak przeciwny mitologiom, tworzy swoje własne mity filozoficzne. Powiada na przykład, że ku prajedni można

wznieść się dzięki przebyciu trzech dróg. Pierwszą jest etyka, drugą – estetyka, a trzecią – filozofia. Wszystkie one biegają różnymi duktami, ale wszystkie mają wspólny cel – osiągnięcie prapoczątku, prajedni.

Dla mitoznawstwa najważniejsza jest ta droga, która prowadzi przez estetykę, czyli przez osądzanie, wartościowanie i tworzenie sztuki oraz rozumienie piękna jako drogowskazu ku doskonałości. I choć świat materialny, w którym sztuka jest zawsze zanurzona, jest więzieniem celu, do jakiego droga prowadzi, to jednak odczuwanie piękna formy, przysługującego sztuce, umożliwia człowiekowi odkrycie blasku świata wyższego. Mit, który zawarty jest w sztuce, także mit tworzenia, wiąże naturę i artystę w jeden świat kontemplatywny. Dlatego też tworzenie sztuki opartej przecież w czasach Plotyna na mitologii stanowi prawdziwy zasiew rzeczywistości wyższej, która stanowi prapoczątek człowieka.

Mitologia będąca źródłem i przedmiotem sztuki byłaby więc u Plotyna elementem łączącym pomiędzy światem źródła a światem celów. Celowo użyto tutaj wyrażenia „świat źródeł” i „świat celów”, ponieważ należą one właśnie jako „światy” do rzeczywistości materialnej, nie duchowej. Natomiast ich funkcja na tym polega, że przez pierwiastek miłości do piękna wywołują w duszy człowieka, skazanego na ciało, marzenie, kontemplację i poczucie blasku. Blask ten przechodzi przez oczy. W stosunku do Platona i do jego pojęcia piękna, które zawiera się w proporcjach określanych przez liczby w boskiej geometrii, u Plotyna właśnie ów blask dodaje tego, czego człowiekowi w jego drodze ku prajedni potrzeba – energii. Można więc powiedzieć, że *Enneady* Plotyna są dziełem filozoficznym, ale zarazem mitycznym. Dzieło to pokazuje bowiem nie tylko historię upadku i odnowienia bytów, ale przede wszystkim objaśnia teorię blasku jako warunku powrotu do prajedni, czyli do Boga.

Wpływ Plotyna na estetykę, teologię i mitografię Bizancjum jest zatem oczywisty. Mitografowie bizantyńscy będą tworzyć legendy i mity o świętych, którzy dla dotarcia do prawdziwego blasku będą przechodzić przez straszliwe męczarnie cielesne na tym świecie. Czyż nie jest to mit, który odsłania nam dwoistość kultury Europy?

O ile Plotyn stanie się prawodawcą mitologii, także zawartej w religijności prawosławia Wschodu, o tyle Platon będzie duchowym ojcem sztuki i mitologii Zachodu prowadzącej w swoich konsekwencjach aż do dwudziestowiecznego konstrukttywizmu. Co do Arystotelesa to miał on znaczenie dla mitoznawstwa nowożytnego jako przedstawiciel kierunku zwanego arystotelizmem. Nie bez znaczenia będą tu trudy Alberta Wielkiego, Tomasza z Akwinu, którzy przyswoili dorobek Stagiryty europejskim łacinnikom. Arystotelizm zwany ortodoksyjnym, wiążący się z miłowaniem Arystotelesa jako odkrywcy prawdy, nie miał znaczenia dla rozwoju refleksji mitoznawczej, natomiast awerroizm łaciński, czyniący z Arystotelesa postać mityczną, zrozumiał podwójną prawdę filozoficzną i teologiczną Arystotelesa, mógł stanowić i stanowił źródło rozważań nad sensem alegorycznym i prawdziwym starożytnych mitów. We Włoszech i w szkole oksfordzkiej pod piórem Bacona rozwijały się różne zawile alegoryczne interpretacje mitów starożytnych, które miały także wprowadzać do mitów objawienia religijne, chrześcijańskie. Choć nowożytność w Europie wiąże się ze zwrotem ku Platonowi, to jednak arystotelicy z Oxfordu próbowali stworzyć własne mity również personalne oparte na dwuznaczności teologiczno-filozoficznej Arystotelesa, tak interpretowanego w nowożytnej Europie. Ta trójca – Platon, Arystoteles i Plotyn – stanie się źródłem trojkiej drogi rozwoju myśli mitoznawczej w nowożytnej Europie.

Można powiedzieć, że oprócz różnego rodzaju alegorycznych, retorycznych rozwiązań nauki o mitach, istotny dla rozwoju mitoznawstwa porównawczego jest kierunek, który określamy mianem posteuhemerowego redukcjonizmu. Jak wspomiano, Euhemeros z Messeny, sceptyk i utopista z przełomu IV i III wieku p.n.e., autor *Świętego napisu*, stworzył jedną z istotniejszych dla rozwoju mitoznawstwa utopijnych teorii mitu. Przypomnijmy, że bogowie dla Euhemerosa nie mieli charakteru ponadludzkiego, że mity wbrew prawdzie, jak ją widział Euhemeros, miały uzasadniać iluzję ubóstwienia, marzeń i ludzkich dążeń. Taka refleksja nad mitami byłaby bliska sofistom. Oświecenie greckie bliskie niewiernym uczniom Sokratesa, a więc cyrenaikom i cynikom, w dość istotny sposób zaważyło na rzymskiej nauce o mitach, która właśnie poprzez pisma Euhemerosa tłumaczone na łacinę przez Enniusza, poprzez wpływ Epikura oraz Demokryta z Abdery, który zajmował się w swoich pracach bóstwami Wschodu i któremu przyświecała ta sama idea, co Euhemerosowi, przekształciła się w apologię rozumnego, jak sądzono, interpretowania mitu jako obrony politeizmu i jako sposobu na podniesienie rangi określonej religii. Człowiek jako ten, który zawsze poddawany był władzy – czy to politycznej, czy religijnej, został więc wprzęgnięty w taką mityzację herosów i bogów, która tego właśnie człowieka miała utrzymywać w karności i pokazywać mu, że, paradoksalnie, jedyną drogą do wolności jest jego uległość wobec magicznych mityzacyjnych czynności kapłanów i królów, utrzymująca go w niezachwianej wierze w mity.

Wyrażamy przekonanie, że niezależnie od poglądów religijnych, kontynuatorem redukcjonizmu Euhemerosa oraz nauk o znaczeniu mitu jako sposobu religijnego i kulturowego nacisku był niezwykle ważny dla mitoznawstwa europejskiego wieku XVII Francis Bacon żyjący w latach 1561–1626. Niech ten przeskok dziejowy obejmujący około 800 lat, licząc od przejścia euhemeryzmu przez Enniusza, nie dziwi Czytelnika. Chcemy bowiem teraz przedstawić jedną z dwu linii, wzdłuż których mitoznawstwo rozwijało się w nowożytnej Europie. Zaslugą Francisa Bacona było przede wszystkim stworzenie instytutu badania nauki. To on dał początek nowej naukowej teorii mitu jako twórcą królewskiego towarzystwa wiedzy o przyrodzie. Źródłem powołania owego towarzystwa była wydana w 1627 roku praca Bacona *New Atlantis*. Rok po śmierci Bacona to właśnie dzieło stało się początkiem królewskich instytucji naukowych w Wielkiej Brytanii, które istnieją do dziś. Można zatem wysunąć hipotezę, że scjentyistyczne i prakseologiczne kierunki w socjologii angielskiej kształtowały się od połowy wieku XVII aż do dnia dzisiejszego. Jeżeli funkcją *New Atlantis* Bacona było otwarcie drogi ku scjentyistycznej i pragmatycznej analizie mitów, analizie odrzucającej alegoryczne, symboliczne i teologiczne myślenie o mitologiach, to dla mitoznawstwa porównawczego najważniejszym dziełem Bacona było *Novum organum*. Tytuł nawiązuje do zbioru *Organon*, który komentatorzy Arystotelesa określili jako grupę prac logicznych, matematycznych i dotyczących praw natury. Tak więc *Novum organum* Francisa Bacona było nie tylko aluzją do dzieł Stagiryty, ale również próbą nawiązania do niego i do Platona, którzy, jak zostało to już napisane, mieli do mitów stosunek negatywny. Traktowali je bowiem jako wymysł człowieka lub jako logiczną próbę określenia praw natury, o których to prawach ludzie wierzący w mity nie mieli pojęcia. Euhemerowy relatywizm, Epikurejski sceptycyzm, pragmatyzm Demokryta

z Abdery, Francis Bacon zastąpił kategorią indukcji eliminującej wszystko to, co zaciemnia ludzki umysł uciekający od praw wynikania (indukcji właśnie), które to prawa stanowiły podstawę normalnej logiki Arystotelesa.

Bacon uważał, że podstawową cechą umysłu ludzkiego jest potrzeba fantazjowania, traktowania wyobrażeń jako prawdy, uznawania subiektywności w oglądzie świata za obiektywne prawa rodzaju ludzkiego. Słynne jego powiedzenie, że „umysłowi ludzkiemu nie potrzeba skrzydeł, lecz potrzeba mu ołowiu” stanowi zasadę podstawową jego *par excellence* nowoczesnej teorii mitu. Sformułował cztery, dotyczące nowożytnej już interpretacji mitu, kategorie zastąpienia potrzeby mityzowania świata przez człowieka, nazywając te kategorie pojęciem *idoli*. Po pierwsze pokazuje, że człowiek po to tworzy mity, aby wyrazić swoją skrywaną skłonność mówienia nieprawdy i zastrępowania tego, co obiektywne, oczywiste przez to, co subiektywne i nieoczywiste. Ta skłonność nazwana jest przez Bacona *idol tribus*. Twórca to zatem ten, który mówi nieprawdę, identyfikuje to, co wyłączone, osobliwe, a zarazem niepewne, przepelnione lękiem z tym, co wyraża jako ogólność, powszechność, jedność. Mamy tu zatem obraz urojeń o charakterze schizofrenicznym. Są to uznawane przez jednostkę jako prawdy powszechne jej megalomańskie urojenia, sny, marzenia. Ten rodzaj mityzacji czczony w postaci fetyszów wyobraźni, nazywa Bacon *idol spectus*. Pojęcia Bacona dotyczące genezy mitotwórstwa wskazują również, że ich twórca rozumiał genetyczny charakter przekazywania mitów jako potrzeby utwierdzenia się człowieka w jego genealogii. Gdyby izolować dziecko od świata dorosłych, nigdy nie powtarzałoby ono jako dojrzały człowiek tego wszystkiego, co wynosi z domu. Zasadą, o której myśli Bacon, była bowiem zasada oglądania siebie przez prawdy i nauki, a także lęki wynoszone z domu, ze środowiska, w którym człowiek się wychował. Było to właśnie uporczywe oglądanie, widzenie siebie w kontakcie z przeszłością. Zgodnie z greckim rozumieniem słowa *theatromai* (oglądam, postrzegam, przywołuję), Bacon myśli o przedzeniach wyniesionych z przeszłości, które spoglądają na nas w życiu dorosłym i towarzyszą aż do starości. Ten rodzaj mityzacji opartej na spoglądaniu w przeszłość nazywa Bacon *idol theatri*. Wreszcie człowieka, który tworzy mity, postrzega Bacon jako uczestnika wiecznej agory. W centrum zainteresowań filozofa pojawia się zatem zagadnienie języka, który traci już cechy użytecznego narzędzia komunikacji i przekształca się w język metafory, wieloznaczności, iluzji, a także ironii. Zresztą iluzja w tym sensie może być właśnie określona jako ironia. Owa dwuznaczność języka wynikająca z zagubienia, dojrzałej formy komunikacji społecznej, z odejścia od jednoznaczności mowy ludzkiej sprawia, że język staje się narzędziem sporów, w których argumentacją może być, ale nie musi, powoływanie się na wielkich, a dawno zmarłych antenatów, na dziwne zjawiska przyrody, które miały człowiekowi towarzyszyć, na owe zagadnienia rozpatrywane ciągle w wiekach średnich, a także później – cudownych narodzin, męczeńskich śmierci i zmartwychwstań. Mit wykorzystuje więc owo „targowisko języka”, które przekształca jasność mowy w wielojęzyczność nierozumiejących się ludzi. Ten rodzaj mitu jako czczony uludy nazywa Bacon *idol fori*. Wydaje się, że najlepszym łacińskim określeniem tego rodzaju mitotwórstwa jest formuła *fuit fama*. Oznacza ono to, że zastępuje się osobową konstrukcją czasownika w zdaniu przez formy bezosobowe. *Fuit fama*, jak źródło plotki, pomówienia, a także mitu, powinna być więc tłumaczona na język polski poprzez kalki z pojęcia stugębnej famy jako „widziano”, „mówiono, że”, „słyszano, że”, „wiedziano, że”. Otóż wkład Bacona w mitoznawstwo porównawcze polega na potraktowaniu mitu jako swego rodzaju

plotki i wyobrażenia, które ze swej natury posługują się językiem nieprzezroczystym, osłaniając się zarówno gramatycznymi formami bezokoliczników, jak i imiesłowów. Tam, gdzie nie ma osoby, która mówi, a są tylko określenia, że coś zostało powiedziane, tam pojawia się zarówno mit, jak i plotka. Redukcjonizm Euhemerosa, który pojawił się w postaci indukcji eliminacyjnej Francisa Bacona, odnawia się w wielu dziedzinach mitoznawstwa komparatystycznego wieku XVIII.

Myśl Francisa Bacona nie będzie, rzecz jasna, jedynym kierunkiem w wieku XVII i dalej XVIII, który zwłaszcza ze względów językowych określi dalsze postępy. Słowo to traktujemy tutaj jednak jako wyraz ewolucjonizmu dziejów mitoznawstwa. Prace Bacona stały się źródłem określonej interpretacji mitu polegającej na wymuszaniu konfrontacyjnych postaw badaczy innych kultur. Angielski filozof odłonił bowiem charakter przepaści, jaka oddzielała i jaka zapewne do dziś dnia oddziela różne wyobrażenia w innych kulturach. Można powiedzieć, że od *Novum organum* Bacona rozpoczyna się nauka zwana dziś historią mentalności, ale również ta nauka, która nosi miano imagologii. Imagologia jest próbą dotarcia do narodowego, a więc i językowego charakteru mitoznawstwa porównawczego, mitoznawstwa mającego za cel rozróżnienie mowy o jakiejś kulturze z jej własną prawdą o niej samej. Tak częste dzisiaj prace na temat postrzegania jednego narodu przez drugi, tak zabawne, choć do granic ludzkiej godności doprowadzone rozumienie dowcipów, jakie przedstawiciele jednego narodu opowiadają o drugim, mają przecież charakter językowy. Ta część komparatystyki mitoznawczej, która zajmuje się tymi zjawiskami współcześnie, ale której początki sięgają rozmyślań Bacona, nazywa się blagologią (*blagologie*). Jest to jednak kwestia, która dojrzała do sensu naukowego dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku.

Tymczasem podstawy imagologii jako jednej z dziedzin mitoznawstwa porównawczego odnajdziemy u następców Bacona żyjących w wieku XVIII. Byli nimi przede wszystkim mitoznawcy francuscy. Nic w tym dziwnego, ponieważ pisarze i myśliciele francuscy XVIII wieku z podziwu godną rzetelnością próbowali określać podobieństwa i różnice pomiędzy kulturami innych cywilizacji, kulturami starożytnymi a współczesnością znaną zajmującym się mitami badaczom.

Redukcjonizm Euhemerosa oraz indukcja eliminacyjna Bacona dała początek mitoznawstwu komparatystycznemu w dwóch zapoznanych dzisiaj dziełach. Pierwsze z nich to napisane w roku 1723 *Moeurs des sauvages Américaines comparée aux mœurs des premiers temps*. Autor, będący jezuickim misjonarzem wśród Irokezów w Kanadzie, po powrocie do Europy zapragnął skonfrontować swoje doświadczenia i obserwacje z tym, co wiedział o kulturze starożytnej Grecji. Określa on zasadę mitologii jako zasadę objawienia i na zasadzie tej, rozważanej na sposób racjonalistyczny, wysnuwa tezę o możliwości badań dawnych cywilizacji przez ich konfrontację z tak zwanymi prymitywnymi cywilizacjami, które jednak człowiek może odnaleźć we współczesnym świecie. Wyrażamy tu przekonanie, że wspomniany jezuita, czyli **Joseph François Lafiteau**, stał się pierwszym antropologiem, dla którego, jak w naszym wieku, odnajdywanie zagubionych i nieznanymi wcześniej cywilizacji schowanych na wyspach Polinezji oznaczało objawienie prawdy o dawnych ludach. Tego rodzaju funkcjonalizm, będący jednak ewolucjonizmem, jest nam obcy. Nie wyraża bowiem specyfiki odrębnych kultur, mimo że te kultury dawne i współcześnie odkryte porównuje za pomocą zespołu symboli i czynności rytualnych. Ten rodzaj myślenia doprowadzi wreszcie do ewolucyjnych teorii Sir Jamesa Frazera i będzie przedmiotem krytyk dwudziestowiecznych socjologów i antropologów.

Drugim z wielkich badaczy wieku XVIII był **Bernard de Fontenelle**. Autor *Historii o wyrokach bożyszcz pogańskich* uważał, że człowiek, chcąc poznać swoje nieznanne początki, chcąc dowiedzieć się, skąd pochodzi i dokąd zmierza, musi tworzyć mity. Siłom, których nie zna, nadaje zatem cechy ludzkie, aby były bliżej jego wyobraźni i jego odczuwania świata. Zdaniem Fontenelle'a, w świecie współczesnym człowiek musi odnajdywać idole, które realizuje w porządkach obrzędów, rytuałach i zabobonach, ponieważ to właśnie one jako umniejszenie, nie jako hiperbolizacja nieznanego, sprawiają, że człowiek „uczłowiecza się” w nieznanym i straszliwym dla niego świecie. Można sądzić, że tego rodzaju myślenie jest bliskie zarówno teoriom Hekatajosa z Miletu, jak i Euhemerosa. Jeżeli mit może być rozumiany jako hiperbolizacja nieznanego, to w *Historiach o wyrokach bożyszcz pogańskich* Fontenelle'a można raczej upatrywać miniaturyzacji nieznanego przez nadanie siłom przyrody charakteru ludzkiego.

Te dwa nazwiska wydają się o tyle ważne dla komparatystyki mitoznawczej, że stały się one powodem, nie jako wpływ bezpośredni, ale jako pewna droga rozwoju, dwudziestowiecznego strukturalizmu, który nie zgadzając się rzecz jasna z teoriami ewolucyjnymi, jednak wykorzystał ten rodzaj myślenia o mitach, który w XVIII wieku właśnie we Francji się pojawił. Przypuszczamy zatem, że droga wiodąca od Hekatajosa z Miletu, poprzez sceptyków, a wcześniej Arystotelesa, a także Platona, cyrenaików i cyników – prowadzi za pośrednictwem Francisa Bacona do redukcyjnej teorii mitu, której skutkiem będzie dwudziestowieczny strukturalizm oraz semiologia.

\* \* \* \* \*

Chcemy podkreślić, idąc zresztą za badaniami Henryka Markiewicza, że rozwijająca się od końca wieku XVI komparatystyka literacka musiała wyłonić wreszcie mitoznawstwo porównawcze, o którym wcześniej tu wspomniano. Pierwsze studia komparatystyczne, rozumiane właśnie jako porównywanie, dokonywały się przecież w dziedzinie literatury. W 1598 roku Francis Heres napisał pracę *A Comparative Discourse of our English Poets with the Greek, Latin and Italian Poets*, w której porównywał różnice retoryki i sposobu wyrazu różnych poetów współczesnej Europy. Nieomal sto lat po tym znany skądinąd jako autor poematów heroikomicznych René Rapin napisał dzieło pt. *Comparaisons*. Był to rok 1668, w którym próbował ustalić miejsca wspólne różnych wypowiedzi poetyckich. Autor bajek Charles Perrault w 1688 roku wydał dzieło *Parailles des Anciens et Modernes*, w którym pokazywał zbieżności i różnice pomiędzy współczesnymi a starożytnymi pisarzami, uczestnicząc w toczącej się walce nowożytników ze starożytnikami. Konsekwencją tych badań będą rzecz jasna prace młodych wówczas filologów francuskich, o których niebawem się dowiemy, oraz różnego rodzaju odkrycia wybitnych anatomów, fizjologów, a także teologów wieku XVIII i początku wieku XIX. Na fali zainteresowania kategorią porównawczości, jak u Lafiteau i Fontenelle'a, zaczęły pojawiać się w poważnych pismach naukowych Francji i Anglii rozprawy dotyczące możliwości porównywania różnych kultur, literatur i mitów, mające zawsze charakter redukcyjnistyczny. Jako pierwszy do badań nad literaturą i nad mitami wprowadził termin *Étude comparée* monsieur Gerat, który w periodyku „Mercure de France” wprowadził pojęcie studiów porównawczych. Z perspektywy dzisiejszej można powiedzieć, że istotą tych nauk, oczy-

wiście redukcjonistycznych, była kategoria synkrezu. Pokazywał on wpływ Demostenesa na Plutarcha, a przez to na Cyncerona. Można sądzić, choć nie jesteśmy o tym przekonani, że pierwotną formą komparatystyki mitoznawczej było porównywanie traktowania mitu przez jego „przekształcicieli”. Być może taki sposób rozumienia mitoznawstwa legł u podstaw tzw. wpływologii.

Gdyby przyjrzeć się późniejszemu rozwojowi tej sztuki interpretacji, którą zawdzięczamy rozwojowi badań porównawczych, można by rzec, że ważne prace Augusta Wilhelma Schlegla, dotyczące badań porównawczych, wyrażone w jego wykładach z historii dramatu, ale także w dziele *Porównanie „Fedry” Racine’a z Fedrą Eurypidesa* (w przypadku Eurypidesa chodzi o *Hipolita uwięzionego*) prowadziły do – z jednej strony – utrwalenia pewnych zasad podstawowych dla porównań realizacji mitów w literaturze, a z drugiej otwierały nowe drogi zwłaszcza filozofii romantycznej dla budowania konstrukcji symbolicznych, traktujących mit jako wieczne osadzanie człowieka w przeszłości. Nie był to jednak redukcjonizm.

W naszym pojęciu ostatnią zdobyczą redukcjonistycznej teorii badań nad mitami są teorie Paula van Tieghema, który w 1940 roku określił istotę *literatury porównawczej* jako *literatury powszechnej*. Możemy więc za nim uznać także mitoznawstwo porównawcze o charakterze redukcjonistycznym za zbiór metod badania mitów określany przez następujące kategorie: po pierwsze, genologię mitoznawczą – zajmującą się podobieństwami i różnicami między gatunkami, w których mity były wyrażane, i między stylami, w jakich były zapisywane; po drugie – tematologię mitoznawczą, określającą tematy, typy, rodzaj opowieści, opowiadania, bajki, które dają się zespolić niezależnie od kultur, w jakich się pojawiały; po trzecie – naukę o mentalności ujawnianej przez mity – jej tematem byłby sposób wyrażania ludzkiego wnętrza poprzez różnego rodzaju prezentacje psychologicznej warstwy ludzkiej egzystencji; można także po czwarte mówić o doksiologii mitoznawczej. Byłaby to nauka o przechodniości i oddziaływaniu prawd, które z mitu na mit promieniują. Reformując myśli Paula van Tieghema na temat literatur porównawczych, możemy powiedzieć również tak, że w mitoznawstwie porównawczym powinna ulec wyodrębnieniu nauka zwana krenologią. Być może najważniejsza nauka w mitoznawstwie. Stanowi ona bowiem źródło porównywania pochodzenia danego mitu z innym mitem, pochodzenia z pochodzeniem, drogi, jaką przebył dany mit, aby się wyodrębnić w pewnym określonym czasie. I wreszcie można zaproponować użycie terminu Paula van Tieghema „mezologią” dla badań mitoznawczych. Byłaby to nauka, która mówiłaby właśnie o zapośredniczeniach, o tym, jak jeden mit wpływa na drugi. To wydaje się bardzo ważne dla wszystkich badań europejskich, postnietzscheańskich, na przykład dla prac Tadeusza Zielińskiego, a wcześniej Rudolfa Otto.

Jeżeli do poprzedniego kierunku mitoznawstwa zaliczylibyśmy Francisca Bacona, który, jak sądzimy, stał się źródłem socjologicznej teorii mitu, to w tej części chcemy przyjrzeć się osobie **Giambattisty Vico** jako postaci, która skierowała badania nad mitami na drogę badań symbolicznych, romantycznych, wielokształtnych i metaforycznych. Redukcjonizm i logika Bacona kończąca się semiotyką nauk o mitach w wieku XX jest zatem traktowana przez nas jako nurt opozycyjny, ale i komplementarny wobec prac nad mitologiami, które zostały napisane przez włoskiego – dziś znanego, a niegdyś zapomnianego – filozofa. Dziś ci wszyscy, którzy zajmują się literaturą, historią idei, historią sztuki, a także romantyzmem, wiedzą, że Vico



ukszttałował określony kierunek w rozumieniu historii jako dialektyki. W odróżnieniu od innych kultur, kultura polska odnalazła jego znaczenie głównie dzięki Krasieńskiemu i Cieszkowskiemu, natomiast nie dla tych wyraźne historiozoficzne cechy myśli Giambattisty Vico jest istotna dla mitoznawstwa porównawczego. Co więcej, Vico stworzył taką filozofię mitu, która dopiero po jego śmierci zyskała rangę nowego kierunku myślenia o człowieku. Ironia dziejów, o której tak wiele pisze Hegel, odbiła się na myśli Vico w sposób szczególny. Dopiero dziś jest nam tak znany, jakby to był twórca szczególnej drogi w myśleniu o przeszłości, która prawem spirali tworzy przyszłość, bezustannie zagarniając elementy zamierzczej cywilizacji. Marzeniem Vico było stanięcie na czele katedry prawa. Początkowo swoje dzieła wydawał za własne pieniądze, jako człowiek niedoceniany. Dopiero w drugiej połowie, a właściwie pod koniec XVIII wieku dzieła Giambattisty Vico zaczęły stanowić podstawę nowej filozofii. W grupie tych dzieł najważniejszym jest *Nauka nowa*. Pełny tytuł pracy brzmi: *Principi di Scienza nuova d'intomo alla comune natura delle nazioni*, a więc *Zasady nowej nauki o wspólnej naturze narodów*. Pisarz, który w swej estetyce ma wiele wspólnego z barokiem, barokiem włoskim, jest zarazem zanurzony w Arkadii. I właśnie filozofując przeciwko Francji, przeciwko Kartezjuszowi i racjonalizmowi francuskiemu, sięga do ideałów greckich. Jego lektury, klasyczne oczywiście – Owidiusza i Wergiliusza – pozwalają sądzić, że rozumie on dyskurs filozoficzny jako ciągle nawiązywanie do tradycji, z których sam pochodził i które sam jako filozof i niezrealizowany historyk prawa chciał przedstawić jako istotne źródła nowożytnej cywilizacji.

Widzimy zatem w poglądach Giambattisty Vico inną niż wcześniej przywoływaną tradycję. Jest to tradycja Hezjoda, Owidiusza i Wergiliusza, ponieważ właśnie tam można odnaleźć sposób nieschematycznego i nieidealistycznego rozumienia dziejów. Dlaczego tak się stało? Mimo że Vico był traktowany (niestety, zwłaszcza przez Hegla) jako filozof rozdzielający prawdę i nieprawdę, fikcję i zmyślenie, tezę i antytezę, to przecież dyskurs jego myślenia zawartego w *Nauce nowej* na tym polega, że wydobywał z historii cywilizacji sprzeczności, które jednak miały charakter komplementarny. Dlatego skupił się tylko na tym, co może o sobie powiedzieć. Wydzwięk tej nauki możemy dziś odnaleźć np. w teoriach van Gennepa. Sądzimy, że nauka Hegla, która przejęła pewne schematy rządzące strukturą myślenia, lecz nie wyobraźni Giambattisty Vico, zniweczyła jego myśl. Vico, o czym wiemy z jego *Nauki nowej*, jest przekonany, że człowiek nie może poznać przyrody. Przyroda jest dla niego dziełem Boga. Cóż zatem poza samym sobą może poznać człowiek – tylko energię oraz twórczą myśl. W tym sprzeciwia się panującemu wówczas myśleniu, że istnienie i myśl znaczy to samo. Dlatego tak bardzo nauka Giambattisty Vico jest sprzeczna z teorią badań nad mitami uprawianą przez Francuzów i Anglików. Był przekonany, jako samotny obywatel nowej filozofii, że istnieje czysta filozofia, i że nie podlega ona prawom mody ani prawom zmienności kultury. W ten sposób zaczął rozważać teorię prawa, której nigdy nie dokończył. Uważał, że początki cywilizacji są pierwszymi formami prawa i nie podlegają żadnemu nowoczesnemu nazewnictwu. Jest zatem oczywiste, że ani Kartezjusz, ani żadna racjonalistyczna filozofia ówczesnej Europy nie była dla Giambattisty Vico ani interesująca, ani ważna. W *Nauce nowej* ten, kto poznaje, może tylko poznać to, co działa, a więc historię i sposób, w jaki człowiek o niej mówi. Czysta filozofia, będąca w naszym pojęciu wyprzedzeniem teorii matematycznych XX wieku, a zwłaszcza zasady Heisenberga, ma następujący kształt: jeżeli bada jakiś

przedmiot, to badanie tego przedmiotu jest badaniem sposobu, w jaki ten przedmiot poznaje.

Vico nazywano uczonym, ale on sam uczonym nie był. Autor *Nauki nowej* opracował jednak pierwszą europejską, nowożytną, a zarazem symboliczną teorię mitu na tym polegającą, że sama konstrukcja, a więc forma mitu staje się jego tematem. Wprowadził więc do badań nad mitami dwutematyczność. Jej istotą było to, że mitoznawca bada nie tylko treść mitu, ale także sposób, w jaki ten mit jest opowiedziany. Nie bez znaczenia są tu antyczne oraz łacińskie wpływy filozofii – bo tak to teraz chcemy nazwać – mitu rozpoczęte przez Herodota i Owidiusza. Mitom tym nadał pewien mglisty kształt Wergiliusz. Vico, żyjąc w czasach schyłku renesansu, który zniszczył świadomość obecności Hellady w dziejach Europy i przyznał pierwszeństwo Rzymowi jako odnowicielowi dawnej kultury, nie mógł nie wiedzieć o tym, że właśnie w epokach schyłkowych, będących zarazem początkiem nowych dziejów, rodzą się nowe odkrycia i nowe tendencje w rozumieniu świata oraz przemian człowieka. W tym też sensie pragniemy tu uznać tym razem bez wahania tradycję Owidiusza, Wergiliusza i Giambattisty Vico jako prawodawców mitu nowoczesnego, który opisał Jung oraz jego kontynuatorzy. To, czego świadkiem był Giambattista Vico, odpowiadało zanikowi Rzymu pod koniec rządów cesarów. On, jako Toskańczyk z pochodzenia, nie mógł patrzeć na zacieranie prawdziwego języka starożytności w świecie nowożytnym. W ten sposób sięgnięcie do Wergiliusza, a zwłaszcza do Owidiusza, o którym wiedział, że płakał nad Morzem Czarnym, oznaczało przekroczenie rodzących się i bezdusznych konstruktów nowej epoki i Vico odczuwał głęboko przekształcanie nauk o prawie oraz o mitologii w konstrukty francuskiego umysłu. Jeżeli redukcjonizm Fontenelle'a zakładał, że musimy ponieść straty, aby ocalić przeszłość, Vico zakładał, że właśnie to, co stracone, ocala przeszłość, ponieważ drzemie w nas dawny mit. I właśnie dlatego mówimy, że od Hezjoda, Herodota i Owidiusza, Giambattista Vico przejął teorię cykliczności mitu, i to nie tylko w sensie kalendarzowym, ale również w takim sensie, że logika nowych dziejów skłania człowieka do poszukiwania metafizyki w logice, mitu w wypowiedzi prozaicznej lub poetyckiej. Dziwi nas fakt, że Vico był zawsze rozumiany jako pisarz-novelistka i trzeba było dopiero wieku XIX, dodajmy – właśnie w polskiej twórczości emigracyjnej – aby jego myśl odżyła na nowo. A zatem chcemy powiedzieć, wprowadzając niejako temat Vico do „nauki nowej” wieku XIX, że pierwotni ludzie, jak on sądził, są dziećmi albo są podobni do dzieci wszystkich ludzi, dlatego że nie umieli tworzyć uogólnień w sposób pragmatyczny ani rzeczowy, że musieli wymyślać postacie mitologiczne, ponieważ one tworzyły dla nich podstawę egzystencjalną. Jak widać, w tym myśleniu nie ma żadnej postaci, która by służyła Heglowi czy Marksowi za oparcie w ich teorii. Teoria Vico w jego czasach nie była dialektyczna. Dopiero późniejsi, badając raczej dialektyki w państwie, w religii i w człowieku, nadali Vico, który już nie miał sposobu się obronić, charakter człowieka dwuznacznego moralnie. Vico w *Nauce nowej* wyraża jeden tylko pogląd, naszym zdaniem oparty jednak na *Tristiach* i na *Metamorfozach* Owidiusza. To jest – człowiek samotny wymyśla takie postacie, które by odpowiadały tym wzorcom, jakie jego wyobraźnia byłaby w stanie obronić jako podstawę utożsamienia się z całością świata. Nie ma też rodzaju ani uniwersaliów. Wzorce są podobne do idealnych portretów.

O mądrości poetyckiej, w której mieszkają mity, Vico powiadał, że najważniejszą z nich jest mądrość pierwotna i ona, jak sądzi, zaczęła się od metafizyki. Była to metafizyka przyrody, o której twierdził, że jest oparta na uczuciu i na wyobraźni. Była ona

także zmysłowa, bogata, była patrzeniem nie w horyzont, ale w całość kosmosu. Była to zdolność wrodzona człowieka pierwotnego, przedkulturowego, ponieważ sama natura darzyła tego człowieka siłą wyobraźni, która tworzyła jego rozum. A więc Giambattista Vico twierdzi, że sama natura nas ukierunkowuje w taką stronę języka, która pozwala rozdzielać wyobraźnię, lęki, przeżycia, bóle, radości i myślenie, jasno, ciemno. Ta zdolność pochodzi, wedle Vico, z przyczyn, o których sam nie wie, a które są być może w podobnym stopniu refleksjami Owidiusza. Na początku byli poeci. Poezja była na początku. To, co podziwiamy, naprawdę istnieje, a tego, czego nie znosimy – jak sądzi – tego naprawdę nie ma. Spójrzmy na dzieci ludów pogańskich, to są dzieci rodzącej się ludzkości. One, te dzieci, tworzą początek rodzącej się ludzkości, ponieważ same robią to, co sobie wyobrażają, a potem, kiedy kultura się rozwija, pragniemy dowieść, że to nieprawda. Dziecko jest poezją. Trzeba ją przewyższyć. Dlaczego się opowiada mity? Bo odkrywają prawdę. Dlatego ani u Platona, ani w *De sapientia vertum* Bacona z Werulamu nie pojawia się sąd, że mit był najwyższą formą mądrości filozofów. Mit, wedle Vico, jest bajką młodych i dzieci. Nie ma tu postawy heroicznej, homerycznej. Panują tutaj zmysłowość i emocje. Mit jest personifikacją, jak u Herodota, tych cech człowieka, które możemy nazwać żądzami. Mit jest właściwie metaforą – ale czego? Metafora po grecku to jest przejście, a więc mit, można teraz powiedzieć, jest pewnym wynalazkiem, który rozwija nie umysł, ale wyobraźnię, nie formy abstrakcyjne i nie rodzaje, ale gatunki, i właśnie wedle Vico w pierwszych narodach ludzkości nie rodzaje, ale gatunki, nie ogólność, ale identyfikacja i tożsamość miały sens. Język bohaterski, język poetycki właśnie, dlatego jest sensem mitu, że pokazuje, jak z wyobraźniowej nieokreśloności wchodzimy w logikę określonej niemetafizyki. Może dlatego najbardziej odległy od nas okres dziejów kulturowych ludzkości widział Vico w logice, metafizyce, ekonomii, fizyce i nauce o Ziemi, czyli geografii rozumianej jako nauka o najbliższym otoczeniu. Mity pojmował zatem jako jedność myślenia, wyobraźni, doświadczenia cielesnego oraz opisu tego, co człowiek widział. I tak właśnie u Vico mit naśladuje to, co jest w człowieku. Wszystko, co jest poza nami, jest poza prawami mitu. Ta realistyczna postawa, która pokazuje, jak człowiek kształci się w micie podczas swego życia, jest właściwie pierwszym krokiem w mitoznawstwie symbolicznym. Vico nie podsumowuje swojej nauki. Powiada jednak o różnych koncepcjach, które mogą doprowadzić do całkowitych postaw redukcyjnych oraz do takiego rozwoju, o jakim niedługo będziemy pisać przy Herderze. Można powiedzieć, że również nauka Vico, oparta, jak powiedzieliśmy, na antyarystotelizmie i antyplatonizmie, pozwala zobaczyć, jak można traktować mit hermeneutycznie jako postawę człowieka, który, aby znać świat, musi stać się tym światem.

W naszym przekonaniu ta teoria, mimo że nigdy nieprzywołana przez Van Gennepa, jest podstawą hermeneutyki mitoznawczej, o której wiemy dopiero po wielkich badaniach w wieku XX. Może osiągnięcia tych badań są małe wobec intuicyjnych osiągnięć Giambattisty Vico. Może są za wielkie wobec krytyki Vico i jego wykorzystania przez heglistów Krasieńskiego i marksistów, ale chcemy uważać, że teoria Vico ściągająca obrazy z dawnej przeszłości jako elementy spirali dziejów nie zawsze musi układać się w taki porządek, w jakim myśl Giambattisty Vico ujął Hegel, Marks, Feuerbach, a następnie marksolodzy. Nie zawsze kantyści są następcami Kanta, a marksiści następcami Marksa. Vico ujawnił, o czym będzie mowa poniżej, pewną strukturę nawrotów cywilizacyjnych, o której wiemy od Eliadego. Vikiańska idea powtarzalności ciągle odwracalnej funkcjonuje przeciwieństwo w teorii ciągłej nawracalności dziejów Eliade-

go i nie tylko jego. Vico po raz pierwszy zauważył, że można pojąć najstarszą mitologię jako naśladowanie natury, tym samym zburzył porządek klasycznego rozumienia Nemezis i wprowadził ją w rodzaj myślenia filozoficznego jako sposób odtwarzania w ciągłych, nowych obrotach czasu tego, co najważniejsze. Jest to dla nas w tej książce jeden z najważniejszych punktów wyjścia. Zawsze do przodu, ale zawsze tam, gdzie byliśmy. Czy byłaby to filogeneza, czy ontogeneza zawsze punkt mamy jeden, ten sam, tamci i przyszli. I ta funkcja łączenia przeszłości i przyszłości w tej teorii jest dla nas najważniejsza, bez niej nie byłoby ani romantyzmu, ani teorii Herdera.

Trzeba jednak zreasumować poglądy Vico na temat mitu i pokazać, jak bardzo jego myślenie było zakorzenione w tradycji dzielenia historii ludzkości i historii bogów na poszczególne epoki. Będzie to zarazem klucz do rozumienia dalszych etapów naszych badań. Klucz łączący systematykę starogrecką Hezjoda i Herodota za pośrednictwem Owidiusza z nową wizją mitów, która była zarazem kontynuacją dawnej dielektyki.

Po pierwsze, Vico wyodrębnia epokę bogów, którą przenosi w mitach na społeczeństwo dziecięce, tworzące wraz z naturą własne wyobrażenie o bogach i ludziach. Dziecięce społeczeństwo jest naiwne, podobnie jak każdy mit. Dziecko nie rozróżnia natury i kultury. Każdy bóg dla dziecka jest początkiem mitologii, która za każdym razem odnawia jego związek z początkiem. Drugą epoką, wyróżnioną przez Giambattistę Vico, jest epoka herosów. Jest to społeczeństwo młodzieńcze – niebawem poznamy je, pisząc o Winckelmannie. Heros jest kimś, kto chce być bogiem, a zarazem nie wyrósł jeszcze z młodzieńczej naiwności. To młodzieńcze społeczeństwo jest dla Vico znakiem kultur upadających. Tworzy ono przede wszystkim eposy, opowiadania, prozę. O ile w pierwszej epoce, epoce bogów, przeważa mądrość poetycka, metafizyka i wyobraźnia, bezkarność, całkowite poddanie się naszemu nieświadomemu losowi, o tyle w epoce herosów uczymy się rozróżniać podmiot i przedmiot, naukę i zmyślenie, jawność i prawdę, obłudę i fałsz. Jest to zarazem epoka wzrostu, kiedy młodzi ludzie, dojrzewając, uważają się za dorosłych, co jest prawem biologicznym, ale także prawem poznawczym człowieka, rozpiętego pomiędzy niebem a ziemią, pomiędzy wielkim a małym. W ten sposób rodzi się u Vico proza, romans, opowieść, gawęda, być może przypowieść. I wreszcie w trzeciej epoce mamy społeczeństwo ludzi dojrzałych, którą po epoce bogów i herosów nazywa Vico epoką ludzi. O ile w pierwszej epoce dominowała mądrość poetycka, metafizyka i wyobraźnia, to po epoce heroicznej, czyli stawiania za wzorzec Boga, przy świadomości bycia człowiekiem, rozpoczyna się okres prozy. I tak Vico sądzi, że jeśli pierwszą epoką naiwności poetyckiej jest metafizyka, a w niej rodzi się sprzeciw wobec dzieciństwa, który Vico rozumie jako heroizm, to czas zwany prozą jest sumą tego, czego nie było i co jest zakwestionowane. Proza jako ostateczny wynik rozwoju ludzkości byłaby więc syntezą tego, co nazywamy wyobraźnią, i tego, co określamy heroizmem. W rozważaniach nad ciągłością gatunku w epoce bogów Vico wyróżnia stan dziecięcy, stan młodzieńczy i stan przewidywalnej dojrzałości. Jednak z tych młodzieńczych potrzeb rodzą się trzy epoki: przywołana epoka bogów, stan dziecięcej kultury wzrostu, epoka herosów, stan ucywilizowania pierwotności oraz stan jasności, właściwy cywilizacji wieku XIX. To jest stan ludzi, którzy wiedzą, jaki ciężar przeszłości niosą za sobą. A więc w pierwszej epoce, w dominacji dziecięcej pokazuje Vico znaczenie mitologii i poezji, głównie liryki. W drugiej poprzez heroizm postaw młodzieńców wskazuje na dramat, a w trzeciej jako dojrzały owoc rozwoju cywilizacji oraz jednostki podkreśla znaczenie prozy jako dojrzałego owocu. Te myśli Vico, które jak powiedzieliśmy, nigdy nie były uznawane za

jego życia, stały się podstawą myśli romantycznej. Zostały jednak przejęte w pełnej akceptacji za pośrednictwem chronometru i cyrkla filozofii Hegla. I w tej sfalszowanej postaci przeszły jako podstawa dialektyki romantycznej, ale także marksistowskiej, do ujęcia romantyzmu jako epoki podziału. Vico nie miał tego na myśli, rozumiał mit jako mowę dziecka, która przetwarza pierwotną poezję poprzez dramat w prozę życia. Postąpił więc podobnie jak płaczący nad Morzem Czarnym stary i wygnany Owidiusz.

*Włodzimierz Szturc*



## ROZDZIAŁ II

# MITOZNAWSTWO ROMANTYCZNE

## Wstęp – Od Herdera do Friedricha Schlegla – Od Schellinga do Mochnackiego – Marks, Müller, Tylor

Oświeceniowa myśl wieku XVIII pozostawała z założenia niechętna mitologii, w epoce panowania rozumu odbieranej w kategoriach wytworu ciemnoty i fałszu. Mity poddawano zabiegom racjonalizacji (odczytując w nich odbicie rzeczywistych historii władców i bohaterów, wyolbrzymionych do rozmiarów boskich) lub alegoryzacji (poprzez dostrzeganie w nich cech parabolicznych wykładów o charakterze filozoficznym czy moralnym), albo po prostu uznawano za świadome zmyślenia kapłanów, produkowane w celu podporządkowania sobie wspólnoty wiernych. W opozycji do tych praktyk kształtowała się romantyczna koncepcja mitu. Pierwsze symptomy wyłomu wiążą się z wystąpieniami włoskiego uczonego Giambattisty Vico, pracami Herdera oraz dyskusjami estetycznymi w okresie zwanym w historii myśli estetycznej „czasami Goethego”, określanym też jako „przełom Winckelmannowski”, naznaczonym kryzysem kategorii *mimesis*, rodzeniem się idei sztuki treściowej oraz sformułowaniem dyskutowanego później intensywnie problemu estetycznej relacji między przedmiotem a dziełem sztuki. Tradycyjnym utożsamieniem mitu z poezją zachwiał nowy sposób odczytania dzieł Homera, który od czasu rozpraw Blackwella (z 1735 r.) tracił pozycję twórcy idealnego wzorca klasycznego kunsztu epopeicznego na rzecz miana „prymitywnego” barda pierwotnych greckich plemion. Dalszy rozwój romantycznej teorii mitu przebiegał w obrębie dwóch oddzielnych, a jednocześnie trudnych do jednoznacznego rozgraniczenia zjawisk: romantyzmu w literaturze i sztuce (teoretycznie ujmowanego w pismach braci Friedricha i Augusta Wilhelma Schległów oraz Novalisa, czyli Friedricha von Hardenberga) i spekulatywno-dialektycznego idealizmu w filozofii (reprezentowanego przez Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga, obwołanego w swoim czasie głównym wyrazicielem myśli romantycznej i krytycznego wobec romantyzmu Georga Wilhelma Friedricha Hegla). W toku dyskusji estetycznych i filozoficznych status mitu zaczęły uzyskiwać również takie obszary, jak religia, narodowość czy historia. Z jednej strony ta właśnie rozległość pojęcia, z drugiej zaś „wewnątrzobozowe” spory, a nawet sprzeczności w rozumowaniu poszczególnych autorów, nie pozwalają mówić o romantycznej teorii mitu jako zjawisku jednolitym i zamkniętym. Należy ją postrzegać jako dynamiczny proces kształtowania wyobrażeń w trakcie dyskusji toczących się wokół kilku zasadniczych zagadnień. Główną zasługą romantycznych pisarzy i filozofów pozostaje sam fakt sformułowania pytań.

**Relacja mitu i sztuki.** W romantycznej filozofii mit uchodził zazwyczaj za fenomen estetyczny, lecz jednocześnie dostrzegano w nim prototyp twórczości artystycznej o głębokim znaczeniu symbolicznym (w związku z odrzuceniem tradycyjnej, alegorycznej interpretacji mitu). Mimo obowiązującej fascynacji współczesnym indywidualizmem i chrześcijańskim średniowieczem nie zanikał w romantyzmie tradycyjny kult starożytności. Niemiecki hellenizm, zapoczątkowany w połowie XVIII wieku wystąpieniami Winckelmanna<sup>1</sup>, nie zawsze też przybierał wyraziście romantyczne kontury. Sam Winckelmann hołdował właściwie tradycyjnemu postrzeganiu greckiej sztuki jako wzoru łagodnego piękna i harmonii, bardziej godnego naśladowania przez sztukę współczesną niż „dzika”, rozwichrzona natura.

Domniemanym źródłem homeryckiego eposu czynił „boską poezję”, czyli mitologię, Vico, wyprowadzający ją z kolei z niedojrzałych form myślenia „dziecięcego” ze względu na zmysłową konkretność i emocjonalność sztuki greckiej, nieodwołującej się do kategorii rozumowych i pojęć abstrakcyjnych. Przy tym założeniu także i tropom poetyckim należało przypisać mitologiczny rodowód (wiążąc je z charakterystycznym rodzajem wyobraźni społecznej „wszystkich pierwszych poetyckich narodów”), który właśnie takimi środkami musiał się wyrażać niezależnie od indywidualnych predyspozycji twórcy.

Friedrich Schlegel, przekonany o istnieniu – u źródeł procesu twórczego – dialektycznego napięcia między szaleńczym objawem boskości i racjonalnym jej oglądem, już w młodzieńczych swych pracach (z lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku) dopatrywał się śladów dionizyjskich uroczystości w antycznych komediach. Stąd wynikał jego sprzeciw wobec „fałszu” współczesnej sztuki klasycystycznej, która posługuje się klasyczną mitologią, nie troszcząc się o przekazanie jej istotnej prawdy. Natomiast poglądy Schellinga, a przede wszystkim Hegla sprawiają wrażenie powrotu do koncepcji Winckelmannowskich. Podejmując myśl Geорга Friedricha Creuzera, Hegel wyprowadzał sztukę i mit ze wspólnego religijnego źródła, przypisując im zarazem rozbieżność torów rozwojowych – o ile mit, zrodzony z symbolu, zachowuje swój religijny charakter, o tyle sztuka odrywa się od swych korzeni i wobec mitu przyjąć może z czasem postawę otwartej wrogości. Poprzednik Creuzera – Jan Arnold Kanne – utrzymywał, że pierwotne społeczności, zachowujące czyste pojęcie bóstwa, potrafią w ogóle obyć się bez sztuki, która i tak nigdy nie będzie zdolna go przedstawić. Takimi oto drogami dyskusja o micie przeprowadzała dyskusję o sztuce w sferę pojęć religijnych, akcentowana zaś swoista konieczność pewnej nieprzystawalności zakresu „wyglądów” dzieła sztuki do sfery jego znaczeń skłaniała do podejmowania dyskursu o wartościach poznawczych symbolu i alegorii.

**Symbol i alegoria.** Sama potrzeba rozróżnienia pojęć i związanych z ich powstaniem i odbiorem procesów myślowych zrodziła się wraz z przezwyciężeniem tradycyjnej, alegorycznej interpretacji mitu, zapoczątkowanym w pracach Christopha Gottloba Heynego, który wyobraźni mitotwórczej przypisywał cechę obrazowości, wynikającą z niezdolności do myślenia pojęciowego. Alegorię zaś powołuje do życia świadomość abstrakcyjna.

<sup>1</sup> *Myśli o naśladownictwie greckich dzieł w malarstwie i w rzeźbie (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst)* z roku 1755 i *Historia sztuki czasów starożytnych (Geschichte der Kunst des Altertums)* wydana w roku 1764.



Na polu estetyki centralnym zagadnieniem dyskusji o symbolu i alegorii stała się kwestia znaczenia i wartościowania sposobów sprawiających, że dzieło sztuki znaczy. Cechą najbardziej dla tej dyskusji znamioną była chwiejność stanowisk, a nawet sądów wartościujących, przyznających wyższość symbolowi lub alegorii na przemian. Uczestnicy kilkakrotnie zmieniali zdanie, by spór zamknąć ostatecznie około 1820 roku brakiem zdecydowanych rozstrzygnięć i swoistym powrotem do wyjściowej pozycji rozmycia granic definicyjnych.

Także i w tym wypadku mówić można o różnych obszarach czy poziomach dyskursu. Koncepcje Winckelmanna, Goethego i Schlegla wywodziły się z refleksji nad sztuką, traktowaną jednak w kategoriach życiowej konieczności, ugruntowanej w samej istocie stosunku starożytnych Greków do wszechświata. Spory estetyczne toczyły się *de facto* wokół problemu wprowadzenia w obręb sztuki doświadczenia transcendentalnego przez użycie przedmiotów łączących walory zmysłowe z pewnym naddatkiem znaczenia.

Do tej tradycji nawiązywał Schelling, kiedy mitologii starożytnej przypisywał charakter symboliczny, religii chrześcijańskiej zaś alegoryczny, oglądając je – co było ówczesnie nowością – w perspektywie logicznego następstwa historycznego. W tym ujęciu epoka kultury chrześcijańskiej – intelektualnej, skupionej na nieskończoności, lekceważącej świat istnień ziemskich i w związku z tym wyrażającej się nie w kształtach symbolicznych, lecz poprzez alegorię – stawała się etapem przejściowym na drodze do przyszłej syntezy, której zapowiedzią była pogańska kultura starożytnej Grecji. Najwyższym rodzajem syntezy w sztuce pozostawał mimo wszystko symbol – przeciwstawny jednostronnej alegorii. Jednocześnie etap cywilizacji chrześcijańskiej był konieczny dla ugruntowania przyszłej syntezy na wyższym poziomie duchowym. Ów przyszły idealny symbol mieści w sobie potencjalnie strukturę alegoryczną, która domaga się dopełnienia w syntezie. Przewyciężenie ograniczeń alegorycznej wyobraźni Schelling odnajdywał w poezji orientalnej i w twórczości Dantego, która wykorzystując chrześcijański z natury pierwiastek cudowności, odtwarzała obraz historii przebiegającej w porządku boskiego objawienia.

Stopniowe dowartościowanie kategorii symbolu w dyskursie estetycznym objawiło się choćby za sprawą korekty dokonanej w latach dwudziestych XIX wieku przez Fryderyka Schlegla w nowej edycji jego *Dzieł*, do której konsekwentnie wprowadzał termin *symbol* (niekiedy w miejscu dawnej *alegorii*), marginalnie traktowany w refleksji teoretycznej sprzed dwudziestu lat. W sferę ponadestetycznej mistyki przesunął kategorię symbolu Creuzer – dla jego teorii sztuka nie była punktem wyjścia, lecz dojścia, i to w dodatku nie najwyższej próby. Creuzer uczynił symbol nagłym, gwałtownym „rozbłyskiem” religijnej tajemnicy. Pełni tego momentalnego obrazu przeciwstawiał cząstkowość mitu, pojmowanego jako niedoskonałą z konieczności, „przegadaną” próbę narracyjnego zapisu symbolicznego doświadczenia. Także Goethemu symbol – z czasem coraz mniej stanowczo przeciwstawiany alegorii – jawił się jako przedmiot „ogładowy”, jako obraz.

W fazie ostatecznych podsumowań, przypadającej na lata dwudzieste (a więc na czas narodzin romantyzmu polskiego, który w tym sporze nie zdążył zaistnieć), na wszystkich płaszczyznach dyskusji – zarówno filozoficznych, jak i krytyczno-artystycznych – doszło do ponownego zbliżenia obu kategorii i osłabienia pozycji symbolu, który lepiej odpowiadał zapotrzebowaniu fazy początkowej na środek zawierający w sobie znaczenie, niekonwencjonalny i posiadający moc bezpośredniego przeprowa-

dzenia odbiorcy w sferę bytu nieskończonego. W etapie końcowym wartości nabrała właśnie pewna nieodpowiedniość „wyglądu” i znaczenia, zaświadczająca o swoistej nieprzystawalności istoty nieskończonej do jej objawów w skończonej rzeczywistości i w języku.

**Język.** Wyrazista polaryzacja stanowisk utrzymała się w filozofii języka. Vico pisał o religijnych i artystycznych korzeniach mowy, wywodząc prozę z poezji, a poezję z mitu – miał przy tym na uwadze głównie przekształcenie metafory w znaki językowe i język symboli epoki greckiej. W późniejszej koncepcji Schellinga nowy „język” symboli stanowić miał o harmonii świadomości, która scalać będzie wspólnotę przyszłego państwa wolności, ukształtowaną na gruncie nowej mitologicznej syntezy.

Uchodząca za jeden z najistotniejszych przyczynków do powstania nowoczesnego językoznawstwa *Rozprawa o pochodzeniu języka* Herdera z 1770 roku uwalniała tę naukę od dominacji teologii. Herder polemizował z opinią Johanna Petera Süssmilcha, który twierdził, że „mowa ludzka wzięła swój początek od Stwórcy”. Podobne przekonanie głosił nauczyciel i przyjaciel Herdera – Johann Georg Hamann. Koncepcja Herdera zakładała jednak pośredni udział Boga – za sprawą obdarzenia człowieka rozumem, dzięki któremu ten wynalazł język, umożliwiający mu lepsze zrozumienie i poznanie świata. Jednym z argumentów na rzecz tezy o ludzkich – a nie boskich jednak – źródłach języka pozostawała jego historyczna zmienność według racjonalnie wytłumaczalnych praw rozwoju. Argumentacja ta wymagała z kolei rozpoznania właściwości ludzkiego rozumu. Przeciwn Heynego wobec alegorycznej interpretacji mitów, powstałych w „przedpojęciowej” epoce rozwoju wyobraźni, forsował zarazem teorię ewolucji ludzkiego umysłu od myślenia obrazowego po abstrakcyjne. Podobnie Herder (w *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784–1812) utrzymywał, że rozum nie jest wrodzoną i niezmienną automatyczną konstrukcją, lecz podlega rozwojowi odzwierciedlonemu właśnie w zmianach językowych, poświadczających odchodzenie od zmysłowości opanowywanej mocą abstrahowania.

Żywotność napięcia między dwiema szkołami językoznawczymi, zasadzonymi na założeniu o boskiej lub ludzkiej proveniencji języka, poświadcza jeszcze w latach czterdziestych XIX wieku przywołanie obu koncepcji w prelekcjach Mickiewicza, który zaproponował rozwiązanie kompromisowe – tj. rozróżnienie współistniejących pierwiastków ludzkich i boskich – ale tylko dla języków słowiańskich.

**Mit Słowiańszczyzny** współtworzył mitologiczną świadomość romantyzmu od czasu ogłoszenia rozpraw Herdera. W szerokiej perspektywie rozważań historiozoficznych, podporządkowanych rozwijaniu idei człowieczeństwa, przypisywał on znaczącą rolę systemowi oświeconego absolutyzmu, którego idealny model odnajdywał w krajach słowiańskich, zwłaszcza w Rosji, gdzie pełni dobrej woli władcy nie napotkają przeszkód w kształtowaniu nowego społeczeństwa, gwarantującego godne warunki życia. Utopijna wizja Herdera zawdzięczała swą spójność umykaniu przed formułowaniem konkretnych projektów społeczno-gospodarczych oraz pominięciu aktualnych kwestii politycznych, związanych z położeniem poszczególnych narodów i szans ich udziału w kształtowaniu przyszłości według idyllicznego obrazu patriarchalnie zorganizowanej wspólnoty.

Inny portret Słowian kreślił w 1825 roku Maurycy Mochnacki, gdy postulowanym źródłem inspiracji dla romantycznych twórców czynił – obok rycerskiej kultury średniowiecza i mitologii skandynawskiej – właśnie „starożytność słowiańską”. Jej wizję kształtował w opozycji do tej, którą sześć lat wcześniej zaprezentował Kazimierz Bro-

dziński. Ponieważ ugruntowana już romantyczna „metodologia” rozpoznawania charakteru narodów wymagała uwzględnienia warunków geograficzno-historycznych, Mochnacki wprowadzał korekty zarówno do historii, jak i do klimatu. Podczas gdy łagodni Słowianie Brodzińskiego zażywali radości życia w promieniach południowego słońca, Słowianie Mochnackiego nieustannie zagrożeni najazdami „wędrownych hord”, żyli w srogim północnym klimacie na terenie nieurodzajnych stepów.

Teorie najazdu rozpowszechniły się w romantycznej historiografii. Henryk Lewestam w pracy zatytułowanej *Pierwotne dzieje Polski* (Paryż 1839–1841) rozwijał koncepcję podboju ziem słowiańskich przez Celtów; Adam Czarnocki, który pod pseudonimem Zorian Dołęga-Chodakowski ogłosił w 1818 roku rozprawę *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, obwinił chrześcijańskich najeźdźców o zniszczenie piękniejszej i wyższej kultury pogańskiej Słowian. Mickiewicz w prelekcjach paryskich dostrzegał już w narzuceniu Słowianom religii chrześcijańskiej konieczny etap duchowego i cywilizacyjnego rozwoju tych ludów, akcentując łatwość, z jaką tę zmianę przyjęły, co miało dowodzić ich zdolności do przyjęcia nowego, przyszłego objawienia, ugruntowanej na bliskich kontaktach z naturą i zachowaniu „przyrodzonego poczucia bóstwa”.

W Mickiewiczowskich wykładach starty się dwie romantyczne koncepcje mitu. Późniejszą, opartą na teorii pierwotnego objawienia, stanowiącego źródło mitologii, związał Mickiewicz z mitologiami skonkretyzowanymi w opowieściach o historiach bogów, skodyfikowanymi przez mitografów i poetów, dostrzegając w nich fałsz „odszczepeństwa” od prawdziwej religii objawionej. W pozytywnie charakteryzowanej duchowości Słowian znalazła natomiast odbicie koncepcja zrodzona we wczesnej fazie romantyzmu, traktująca mit jako „religię natury”.

**Natura.** Filozofia oświecenia, zdominowana przez koncepcje zakładające stałość niewzruszonych praw natury, odnoszonych także do natury ludzkiej, zmierzała w dydaktycznych wykładach moralistycznych do rozstrzygnięć uniwersalnych, potwierdzających aprioryczne tezy, którym podporządkowano także materiał historyczny. Teoria niewzruszonej całości *Universum* nie stwarzała warunków dla rozwoju pogłębionej refleksji filozoficznej na temat człowieka i jego stosunku do zmysłowo postrzeganej rzeczywistości. Aprioryczność filozoficznych sądów znalazła zaś swoje odzwierciedlenie w estetyce klasycystycznej, podporządkowanej kategorii *mimesis*, czyli naśladowania natury, pojmowanego jednak w sposób dość specyficzny. W poetykach francuskiego XVII-wiecznego klasycyzmu „natura czysta”, czyli dostępna zmysłom rzeczywistość przyrodnicza i społeczna, skażona błędem i przypadkowością, oddzielona została od „natury idealnej”, a więc teoretycznego modelu, będącego właściwym przedmiotem naśladowania w sztuce. Rozwinięciem tej idei stał się zaproponowany przez Perraulta trójpodział natury na „naturę czystą”, „naturę piękną”, objawiającą się w rezultacie rozumnej selekcji zjawisk, i „naturę idealną”, zrodzoną w wyobraźni artysty. W tym układzie można by już dostrzec otwarcie furtki dla koncepcji romantycznych.

Romantyczny historyzm podważył potęgę rozumu porządkującego sens dziejów, czyniąc źródłem poznania żywą materię historyczną. Statycznej wizji oświecenia, konstytuującej wyobrażenie świata i historii jako zegarowego mechanizmu oraz Boga w roli zegarmistrza, romantyzm przeciwstawił jako podstawową kategorię oglądu wszechświata pojęcie rozwoju, wyrażone w symbolice drzewa. To spojrzenie znalazło odbicie w niektórych postulatach wiązanych z ideą „poezji transcendentalnej”. Fried-

rich Schlegel oczekiwał od niej co prawda głównie połączenia estetyki z filozofią poprzez nasycenie obrazów poetyckich filozoficznymi treściami za sprawą poddania refleksji samego aktu obrazowania, ale już Novalis formułował postulat sztuki w romantycznym sensie „mimetycznej”. Pojmował on filozoficzno-artystyczną jedność jako połączenie świata nieskończonego ze skończonym w wizji artysty zdolnego wznieść się ponad ograniczenia wynikające z jego własnej przynależności do świata bytów skończonych i zneutralizować w ten sposób stan napięcia między swoim „ja” i zewnętrzną wobec niego rzeczywistością. Ten model tworzenia umożliwić miał uchwycenie refleksyjnej natury wszelkiego bytu. Maurycy Mochnacki, wychodząc od książki dziejów świata spisanej już w nieświadomych zmysłowych objawach rzeczywistości transcendentalnej, formułował program „naśladowania” przez powtarzanie w kreacyjnym geście artysty procesów twórczych natury.

**Historyzm** nie powinien właściwie sprzyjać zainteresowaniu mitem – ze względu na konstytutywną ahistoryczność mitycznej świadomości. A jednak romantyczna fascynacja mitem wykroczyła daleko poza naukową systematykę religijnych wyobrażeń ludów pierwotnych, konstruowaną już w poprzedniej epoce. Oczekiwania romantyków w stosunku do całej przeszłości wiązały się z wyjaśnieniem teraźniejszości i określeniem przyszłości. Całą przeto historiozofię tego okresu cechuje natłok zjawisk charakterystycznych dla myślenia mitycznego i świadectw nieustannego pokonywania sprzeczności, jakiego wymagało godzenie obu porządków.

Już Herder, a potem Görres przekonywali, że jakkolwiek mit przynależy do przedhistorycznej epoki tradycji ustnej, to jednak w swej treści skoncentrowany jest na tych samych zagadnieniach co historia i w toku swej ewolucji poza stadium pierwotne zaczyna opowiadać dzieje narodu. Görres posunął się nawet do stwierdzenia, że sama historia jest mitem.

„Przyszłościowa” orientacja romantycznej historiografii postawiła przed nią zadanie ukształtowania nowego sposobu odczytywania znaczeń biegu historii, co stało się możliwe właśnie dzięki wpisaniu jej w mit i zespoleniu dwóch odmiennych modeli pojmowania czasu. Właściwa wszystkim ludom pierwotnym koncepcja helleniska – cykliczna – zakładała powtarzalność w czasie porządku nieruchomej wieczności w kolistym przebiegu faz nieustannego niszczenia i odradzania świata. Linearna koncepcja hebrajska i chrześcijańska, symbolizowana w obrazie strzały biegnącej do celu, zakładała ciągły postęp ku zbawieniu, którego związek z historią realizował się w zapowiedzi końca świata. Według planu Bożego, człowiek miał być jednak istotą wolną i świadomą, a więc zdolną do odczytania zamiarów Opatrzności, zapisanych w wielkiej księdze historii. To zaś okazywało się możliwe przy założeniu dla historii takich praw rozwoju, które godziły mityczne koło z chrześcijańską strzałą w koncepcji spirali, sformułowanej dla romantyzmu przez Vico, a dopuszczającej powtarzalność pewnych ogólnych zarysów zjawisk, ale na kolejnych, coraz wyższych piętrach ciągłego postępu ku wytyczonemu celowi.

Koncepcja ta, pozwalająca rozpatrywać mity w perspektywie historii zbawienia, odpowiadała obu głównym kierunkom romantycznego mitoznawstwa. Pierwszy – uniwersalistyczny – badał mity różnych kręgów kulturowych. Studia ówczesnych orientalistów nad sztuką i religią Egiptu oraz Indii przyczyniły się też do rozpowszechnienia przekonania o identyczności pierwotnych początków wszystkich ludów. Kierunek drugi przypisywał szczególne znaczenie kategorii narodu, przez który Bóg objawia się w historii świata. W tym przekonaniu widzieć należy źródło zainteresowania oka-

zywanego przez romantyków narodowym legendom, stąd też wywodził się ich szacunek dla ludu – twórcy narodowych mitów, pielęgnującego pierwotną tradycję.

Znaczenie mitycznych początków dla romantycznej historiozofii konkretyzowało się w dwóch ujęciach ich relacji z historycznym rozwojem i samym celem finalnym. Święty początek mógł powtórzyć się przy końcu historii albo – według innych koncepcji – stanowić rodzaj ziarna, zawierającego w sobie zapowiedź wszystkich późniejszych form rozwojowych. Uruchomienie tego kontekstu przydawało refleksji o dawnych mitach cech przyszłościowej utopii. Rehabilitując myślenie utopijne – nie tyle ahistoryczne z natury, jak mit, ile programowo antyhistoryczne, bo negujące rzeczywistość zastaną i przebieg procesów dziejowych, które do niej doprowadziły – romantyzm tak samo wpisywał je w porządek historii. Tym samym przekształcał mitoznawstwo w **mitotwórstwo**, które było też jednym z programowych założeń reformatorskich, najdobitniej sformułowanym przez Friedricha Schlegla, uzależniającego w ogóle możliwość odrodzenia i rozwoju współczesnej kultury od jej zdolności mitotwórczych. Schemat utopijnego mitu realizowały wszystkie filozoficzne teorie tej doby, które przejawiały ambicje wpływania na bieg dziejów – zarówno mesjanistyczne, jak i socjalistyczne.

**Mapa stanowisk** – ze względu na ogromną różnorodność i wzajemną przenikalność obszarów myśli romantycznej, podejmujących i wykorzystujących problematykę mitoznawczą, niewyodrębnioną jeszcze w osobną dyscyplinę i w imię realizacji ideału wielkiej syntezy wiedzy nieraz traktowaną czysto służebnie w rozważaniach religijnych, filozoficznych, estetycznych, społecznych, politycznych czy futurologicznych – nie wydaje się możliwa do precyzyjnego wykreślenia. Podwaliny romantycznego mitoznawstwa stworzył Vico, ale jego teorii – niemającej oparcia w etnografii, łączącej alegoryzm z pogłębionym rozumieniem symboli – literatura przedmiotu przyznaje miano raczej filozofii mitu, niż oryginalnej metody naukowej. Etap przejścia od oświeceniowego do romantycznego traktowania mitu reprezentuje w tej perspektywie Herder. Właściwa romantyczna myśl mitoznawcza, kształtująca się stopniowo w pracach Heynego i Moritza, a na polu estetyki w wystąpieniach braci Schległów, najpełniej wyraziła się w pismach Schellinga, który podobnie jak poprzednicy – i podobnie jak Hegel – wywodził ją z refleksji o sztuce. Równocześnie jednak z Schellingiem pisali o micie w innych perspektywach: Creuzer, Görres, Kanne i bracia Grimm. W Polsce korzystaliby z ich ustaleń Mochnacki i Mickiewicz. Z romantycznej filozofii mitu wyrosły poglądy Marksa, a i ściśle naukowa językoznawcza szkoła badania mitów, ukształtowana w drugiej połowie XIX wieku, nie zerwała z nią całkowicie. Zdecydowanie odcięła się od niej dopiero ewolucjonistyczna szkoła Tylora.

\* \* \* \* \*

**Johann Gottfried Herder** urodził się 25 sierpnia 1744 roku w pruskim mieście Mohrungen (dzisiejszym Morągu koło Olsztyna). Jako osiemnastolatek wyjechał na studia do Królewca, gdzie otrzymał posadę nauczyciela w pietystycznym Collegium Fridericianum. To finansowe zabezpieczenie pozwoliło mu od roku 1762 podjąć studia najpierw w zakresie medycyny, później – teologii. W 1764 roku przeniósł się do Rygi, gdzie został nauczycielem szkoły katedralnej i pastorem. Wyjazd do Francji w roku 1769 nie wyznaczył żadnego przełomu w biografii intelektualnej Herdera – w Paryżu

więcej czasu spędził w bibliotekach niż na dyskusjach z czołowymi filozofami oświecenia, nie udało mu się także zrealizować planów dalszych podróży – do Anglii i Włoch. Sytuacja finansowa zmusiła go ostatecznie do powrotu do Niemiec i przyjęcia posady wychowawcy syna świeckiego księcia-biskupa Lubeki, któremu towarzyszyć miał w podróży do Włoch. Atmosfera arystokratycznego dworu nie odpowiadała jednak Herderowi. Atrakcyjniej pod tym względem przedstawiał się dwór hr. Wilhelma von Schaumburg-Lippe (zainteresowanego filozofią oświeceniową) w Bückebergu, gdzie w roku 1771 Herder został radcą konsystorsialnym i dworskim kaznodzieją. Wcześniej jednak, w 1770 roku, Herder poznał w Darmstadt swą późniejszą żonę – Karolinę Flachsland, a następnie w Strasburgu Johanna Wolfganga Goethego – wówczas młodego studenta prawa. Po kilku latach za jego pośrednictwem otrzymał propozycję objęcia funkcji generalnego superintendenta Kościoła luterńskiego w Weimarze, którą przyjął z radością, gdyż nadzieje na ułożenie poprawnych stosunków z feudalnym dworem bückeburskim okazały się płonne. W Weimarze Herder spędził 27 lat (1776–1803), wszakże tam pozostawał już w zasadzie na uboczu głównego nurtu życia intelektualnego. Nawet podróż włoska w latach 1788–1789 nie przyczyniła się zanadto do ożywienia estetycznej myśli Herdera, a i spotkania z przedstawicielami świata władzy i polityki (w których mógł uczestniczyć jako towarzysz podróży księżnej Anny Amalii Weimarskiej) nie wniosły wiele do jego historiozoficznych przemysłań. Mimo że księstwem weimarskim rządził oświecony mecenas sztuki, Karol August, stosunki z dworem nie układały się najlepiej. Najwyższe stanowisko w hierarchii kościelnej księstwa wymuszało też koncentrację uwagi przede wszystkim na sprawach Kościoła i szkolnictwa. Narastające różnice poglądów w zakresie estetyki i filozofii historii wpłynęły też na ochłodzenie przyjaźni z Goethem, by doprowadzić z czasem do niemal całkowitego zerwania kontaktów. Osamotniony i rozgoryczony, Herder umarł w Weimarze 18 grudnia 1803 roku.

PISMA. W biografii intelektualnej Herdera wyróżnia się zwyczajowo trzy okresy. Pierwszy, królewiecko-ryski (1762–1771), uznawany jest za czas formowania się jego programu teoretycznoliterackiego, później wygłaszane opinie na temat literatury i sztuki kształtowane były już raczej przez inne obszary zainteresowań. Na okres bückeburski (1771–1776) przypada wzmoczone zaangażowanie w sprawy religii, natomiast w okresie weimarskim (1776–1803) zainteresowania Herdera koncentrowały się głównie wokół zagadnień filozofii historii. Często jednak poglądy wypracowane w jednym okresie najpełniejszy wyraz znajdowały dopiero w następnym, gdy ukazywały się drukiem większe prace, na bieżąco zaś formułowane były zazwyczaj w drobnych wypowiedziach okazjonalnych – pojedynczych krytykach i polemikach.

W Rydze dopiero ukazały się prace zawierające przemyślenia z czasów nauki w Królewcu. Najważniejszą publikacją tego okresu stały się *Fragmenty o nowszej literaturze niemieckiej* (*Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente*, 1767) oraz *Gaje krytyczne, czyli rozważania dotyczące nauki i sztuki piękna podane według nowszych pism* (*Kritische Wälder, Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Massgabe neuerer Schriften*, 1769), które w literackich kręgach Niemiec wzbudziły prawdziwą sensację. Wówczas powstały również *Fragmenty archeologii Wschodu* (*Fragmente zu einer „Archäologie des Morgenlandes“*, 1768–1769), pozostające w ścisłym związku z pracami nad poezją biblijną, a jednocześnie zapowiadające już nową – w stosunku do oświeceniowej – wizję kultury Orientu.

Podróż morska do Francji zaowocowała *Dziennikiem mojej podróży w roku 1769*, wydanym pośmiertnie, a zawierającym plany przyszłego projektu reformy szkolnictwa i zapowiedź opracowania uniwersalnej historii ludzkości.

W Bückebergu Herder ukończył i opublikował wiele rozpoczętych wcześniej prac. Wśród nich znalazły się *Wyjątki z wymiany listów o Osjanie i pieśniach dawnych ludów* (*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*) oraz Szekspir (*Shakespeare*), wydane w zbiorze *Von deutscher Art und Kunst* (1773), a także stanowiące prawdziwy przełom w kilku dyscyplinach naukowych *Rozprawa o pochodzeniu języka* (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772). Ponadto ogłosił wówczas Herder ważne pisma teologiczne, takie jak *Najstarszy dokument rodu ludzkiego* (*Älteste Urkunde des Menschengeschlechts*, 1773–1774 i 1776) i *Do kaznodziejów* (*An Prediger. Fünfzehn Provinzialblätter*, 1774), jak również dzieło historyczofizyczne zatytułowane *Jeszcze jedna filozofia historii* (*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, 1774).

Sz szczególnie wyraziła koncentracja zainteresowań Herdera na problemach filozofii historii datuje się od lat osiemdziesiątych. Ogłaszane wówczas rozprawy historyczno-i teoretycznoliterackie stanowią właściwie kontynuację prac podejmowanych w okresach poprzednich. Z okresu weimarskiego pochodzi edycja pieśni ludowych różnych narodów – *Pieśni ludowe* (*Volkslieder*, później ogłaszana pod tytułem *Stimmen der Völker in Liedern*, 1778–1779) i rozprawa *O podobieństwie średniowiecznej poezji angielskiej i niemieckiej wraz z wszystkim, co z tego wynika* (*Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget*, 1777). Kontynuacją badań nad poezją biblijną była praca *O duchu poezji hebrajskiej* (*Vom Geist der Ebräischen Poesie*, 1782–1783). Nowe spojrzenie Herdera na literaturę i sztukę w tym okresie kształtowały jego studia z zakresu filozofii historii, które najpełniejszy wyraz znalazły w dziele *Myśli do filozofii historii ludzkości* (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784–1791), wspierane badaniami historycznych struktur politycznych – taką perspektywę prezentuje rozprawa *O wpływie rządów na nauki i nauk na rządy* (*Vom Einfluss der Regierung auf die Wissenschaften, und die Wissenschaften auf die Regierung*, 1780), podporządkowana rozwijanej przez Herdera idei człowieczeństwa i ukazująca rolę pisarza i człowieka nauki w procesie jego kształtowania.

W ostatnich latach życia – z tych samych pozycji filozoficznych – prowadził Herder zdecydowaną polemikę zarówno z pisarzami weimarskiego klasycyzmu, jak i z romantykami. Jej wyrazem stały się *Listy wzywające do krzewienia człowieczeństwa* (*Briefe zu Beförderung der Humanität*, 1793–1797) i artykuły drukowane w czasopiśmie „Adrastea” w latach 1801–1803.

**POPRZEDNICY.** Pierwszym, podstawowym źródłem kształtującym osobowość młodego Herdera był pietyzm – ruch religijny rozwijający się od końca XVII wieku, który zespałał w sobie mistycyzm z aktywnością społeczną, realizowaną głównie przez rozwój szkolnictwa. Mimo że religijność domu rodzinnego Herdera nosiła wyraźne cechy pietyzmu, sam ruch wpłynął na niego jednak raczej poprzez swoje formy działalności świeckiej. Szkoły kierowane przez pietystów w poważnej mierze ukształtowały urzędnicze kadry XVIII-wiecznych Prus, wpajając wychowankom cnoty posłuszeństwa, obowiązkowości i pracy dla ogółu w charakterze religijnego posłannictwa. Herder do końca życia przywiązywał ogromną wagę do misji kształcenia i pracował

nad reformą szkolnictwa. Pietyzmowi także zawdzięczał pierwsze impulsy dla rozwijanej później w jego myśli idei i religii człowieczeństwa.

Na młodego studenta królewieckiego uniwersytetu oddziaływały ponadto wyraźnie dwie wielkie osobowości. Immanuel Kant, wykładowca uniwersytecki, głosił w tym czasie tezy przedkrytycznego jeszcze okresu swej filozofii. Herder przyswoił sobie wówczas Kantowską przyrodniczą kosmologię, zawartą głównie w *Ogólnej historii naturalnej i teorii nieba* (*Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, 1755). Z czasem, akceptując stałe podstawowe założenia dotyczące przyrodniczych prawidłowości jako podstaw procesów historycznych, Herder (sprowokowany recenzją swych *Myśli o filozofii dziejów* z 1785 roku) wdał się w polemikę z mistrzem, broniąc Kanta „wcześniejszego” przed Kantem „późnym”, Kantem okresu „krytycznego”.

Drugą postacią okresu królewieckiego, która na myśli Herdera wyryła niezatarty ślad, był Johann Georg Hamann, urzędnik administracji, już wówczas nazywany „magiem północy”. Oświeceniowemu racjonalizmowi, niezdolnemu rozwikłać zagadek bytu, Hamann przeciwstawiał sferę uczucia i przeżyć religijnych. Jako znawca *Biblii* i języków orientalnych otwierał też przed Herderem nowe obszary literatury i kultury oraz odmienne od klasycystyczno-oświeceniowego sposoby lektury. Również kwestia kreatywności jednostki, która zaowocowała w myśli Herdera koncepcją geniusza, rozważana była w dyskusjach z Hamannem. Przy całej jednak zażyłości i wspólnocie poglądów, Herder pozostał niezależny, zachowując wyraźne związki z filozofią oświecenia w zakresie wizji człowieka i historii.

Śmiało powiedzieć można, że od czasu wyjazdu z Królewca Herder zdecydowanie częściej już wywierał wpływ niż wpływowi ulegał.

POGLĄDY. Herderowska teoria literatury, powstała na gruncie badań językoznawczych, kształtowała się zasadniczo w opozycji do estetyki klasycystycznej. Zgodnie z tendencją swojego czasu Herder pod pojęciem literatury rozumiał ogół piśmiennictwa, a własną myśl teoretycznoliteracką łączył z refleksją historiozoficzną i teologiczną. Sztukę postrzegał w ścisłym związku z warunkami społecznymi i politycznymi, wśród których powstawała. Umieszczając zaś refleksję teoretycznoliteracką w szerszym kontekście rozważań o roli i miejscu człowieka we wszechświecie, wprowadzał ją w ten krąg zagadnień filozoficznych, który nauka dzisiejsza określiłaby mianem antropologii filozoficznej.

Wiele z tych wątków myśli historyczno- i teoretycznoliterackiej podjęli romantycy, lecz w istocie sam Herder rozpoczął walkę z normatywną poetyką klasycyzmu (zalecającą naśladowanie „idealnej” natury za pomocą gotowego repertuaru skonwencjonalizowanych środków, wypracowanych w tradycji antycznej i renesansowej) przede wszystkim w tych punktach, w których kłóciła się z podstawowymi ideami oświecenia. Nawiązał przy tym do najgłośniejszych zjawisk życia literackiego tej epoki, takich jak spojrzenie na *Biblię* jako dzieło literackie, a na Homera jako piewę „prymitywnej” (czyli „przedliterackiej”) kultury Greków oraz popularność wydanych w roku 1765 przez Jamesa Macphersona *Pieśni Osjana* – zręcznego fałszyfikatu traktowanego zrazu jako zbiór zabytków dawnej poezji celtyckiej, a z czasem – w miarę rosnącej podejrzliwości krytyki i coraz głośniejszych wątpliwości, których autor nie zdołał rozwiać – jako wzór sentymentalnej, melancholijnej poezji północy, wyrosłej z tradycji ludowej. Dostrzeżenie w *Biblii* pomnika poezji starohebrajskiej wiązało się z rozszerzeniem dotychczasowych geograficznych podziałów poezji (na poezję północy i poł-



dnia) o obszar Wschodu. I tę tradycję podejmował Herder, łącząc ją z zainteresowaniem „źródłami” poezji, czyli poszukiwaniem najwcześniejszych jej stadiów.

Pierwotnie – twierdził Herder – człowiek „posiadał wspólny język ze zwierzętami”. *Rozprawa o pochodzeniu języka* (powst. 1770, wyd. 1772) pomyślana została przede wszystkim jako polemika ze zwolennikami boskiej proveniencji języka. Wśród nich znajdował się także Hamann, lecz Herder, w intencji polemicznej, przywoływał inny jeszcze kontekst współczesnych sobie polemik, mianowicie koncepcje Condillaca, Rousseau, a szczególnie rozprawę Johanna Petera Süssmilcha z 1766 roku, zatytułowaną *Próba dowodu, iż pierwszy język swój początek otrzymał nie od człowieka, lecz wyłącznie od Stwórcy* (*Versuch eines Beweises, dass die erste Sprache ihren Ursprung nicht vom Menschen, sondern allein vom Schöpfer erhalten habe*). Podejmując argumenty Süssmilcha, wykazywał Herder, że z nich „wynika nie boskie, ale, przeciwnie, zwierzęce pochodzenie” języka. Podstawowa teza autora *Rozprawy o pochodzeniu języka* ustanawiała jednak swoisty kompromis: język został wynaleziony przez człowieka dzięki otrzymanemu od Boga rozumowi. Co więcej – i w tym także wyraża się nowatorstwo Herdera – ów produkt boskiego daru, jak wszystko co ludzkie, podlega dynamicznym prawom rozwoju cywilizacyjnego. I niestety „taki język, dzieło rozsądku i wspólnoty, mało tylko albo nic nie może już wiedzieć o dzieciństwie pierwszego języka, natomiast stare, nieuformowane języki tym więcej mają z niego, im bliżej są początków”<sup>2</sup>. „Bliżej początków” – wedle panujących w ówczesnej Europie pojęć – znajdowały się języki orientalne, gdyż w ich rozwoju nie uczestniczyła cywilizacja, dzięki czemu zachowały naturalne elementy i stanowią naturalny obraz kolebki cywilizowanych plemion, źródła ich religii i poezji. Stąd też u Herdera zainteresowanie kulturą Orientu.

Oświeceniowa wizja Orientu krystalizowała się w wyobrazeniach „dobrego dzikusa”, na których Rousseau budował krytykę chrześcijańsko-feudalnej cywilizacji, a Wolter koncepcję praojczyzny rodu ludzkiego zlokalizowanej w Indiach. Te wyobrażenia epoki rozwijał Herder w *Mysłach o filozofii dziejów*, lecz jego orientalizm kształtował się już wcześniej, pod wpływem poglądów Hamanna i lektur z jego biblioteki.

Herder dostrzegł wówczas analogię między Osjanem a orientalną „poezją natury” (*Naturpoesie*), którą przeciwstawił klasycystycznej literaturze XVIII wieku, nie rezygnując wszakże z podstawowej zasady jej poetyki – kategorii *mimesis* (naśladowania). Naśladowanie – w nowym rozumieniu – zasadzać się miało nie na kopiowaniu starożytnych wzorów, lecz poszukiwaniu w rodzimej poezji i języku pierwotnych źródeł ożywczych dla twórczości literackiej. Powoływał się przy tym na twierdzenia szwajcarskich teoretyków literatury i sztuki – Johanna Jakoba Bodmera i Johanna Jakoba Breitingera, którzy racjonalizmowi niemieckiego klasycyzmu przeciwstawiali kategorię uczucia i fantazji. Podkreślał ponadto, że Szwajcarzy „w większym stopniu zachowali u siebie rdzeń języka niemieckiego”, gdyż pasma wysokich gór i góralska дума narodowa tamowały skutecznie napływ cywilizacyjnych naleciałości, więc „język ich pozostał wierniejszy dawnej niemieckiej prostocie”. Dowartościowanie piśmiennictwa średniowiecznego – chociażby poprzez stwierdzenie, że „ze starych szwabskich poezji można się – przynajmniej w sprawach języka – o wiele więcej

<sup>2</sup> Cytaty z *Rozprawy o pochodzeniu języka* w przekładzie Barbary Płaczkowskiej. J.G. Herder, *Wybór pism*, oprac. T. Namowicz, BN II 222, Wrocław 1987.

nauczyć niż od Logaua<sup>3</sup> (poety niemieckiego baroku) nie oznaczało tu jednak prostej wymiany wzorca antyčno-renesansowego na średniowieczny. Program odnowy poezji sięgał znacznie głębiej.

Jeżeli w przypadku pojęć zmysłowych, empirycznych, prawd prostych oraz w jasnym języku życia zgodnego z naturą myśl tak nierozzerwalnie związana jest z jej wyrazem, to dla tego, kto najczęściej musi czerpać z tego źródła, kto był niejako władcą udzielnym tej sfery (a przynajmniej w dawnych zmysłowych wiekach świata), myśl musi się mieć do jej wyrazu nie jak ciało do skóry, która je obleka, lecz jak dusza do ciała, które zamieszkuje – i tak też rzecz się ma dla poety. Powinien on wyrażać uczucia. Wyrażanie uczuć językiem obrazów w książkach jest przedsięwzięciem trudnym i właściwie niemożliwym. Okiem, twarzą, dźwiękiem i gestykulacją przemawia uczucie we właściwy sposób, martwym myśлом pozostawiając obszar martwego języka. [...] Stąd bierze się potęga poezji w owych surowych czasach, kiedy to dusza poety, przyzwyczajona jeszcze do mówienia, nie do paplania, nie pisała, lecz mówiła, a w słowie pisanym dźwięczał żywy język; w owych czasach, gdy dusza odbiorcy nie czytała, lecz słuchała, i nawet czytając, potrafiła widzieć i słyszeć – otwarta bowiem była dla wszystkich przejawów prawdziwego i naturalnego sposobu wyrażania. [...] Cały upadek poezji wynika z tego, że uprowadzono ją matce naturze, przywieziono do kraju sztuki i uważano za córkę sztuczności [...]<sup>4</sup>.

„Życie zgodne z naturą” to nic innego jak świat żywego mitu, lektura otwartej księgi przyrody. Już we *Fragmentach o nowszej literaturze niemieckiej* Herder formułował opinie na temat mitu. Pod tym pojęciem rozumiał jedność poezji z objawieniem. Rozróżnienie między mitem a pojęciem objawienia pozwalało mu z kolei sytuować mitologię przed religią i właściwie poza historią. Oświeceniową koncepcję Orientu, którego kulturę rozpatrywał właśnie w perspektywie prapoczątku czasu, Herder wzbogacił o psychologię uczucia, zapewniającego odczuwającej jednostce poczucie jedności ze światem, łączność z wszelkimi przejawami życia w naturze. Człowiek pierwotny sam ustanawiał prawa przyrody, a mitologia i poezja natury (w tym relacje o stworzeniu świata i pieśni pochwalne o nim) powstały niejako same z siebie – pod wpływem bezpośrednich doznań. W konsekwencji uczucie okazuje się narzędziem boskiego objawienia, które jest zanurzeniem uczucia w jego własny świat, będący obszarem bóstwa, i wynurzeniem świadomego siebie życia w ustroju boskim.

W planie estetycznym za klucz do literatury orientalnej uznał Herder symbol. Rekonstrukcję pierwotnej świadomości przeprowadzał także na języku *Biblii*, przyjmując jego obrazowość za integralną cechę orientalnej poezji. Poszukiwaniom wspólnych źródeł dla poezji biblijnej i orientalnej (indyjskiej) towarzyszyło poszukiwanie – na całym zróżnicowanym religijnie obszarze – wspólnych doktryn moralnych. W ten sposób stworzył Herder pole dla badań porównawczych. Metodę komparatystyczną podjęli za nim kolejni badacze starożytnych mitologii. Dla literatury natomiast odkrywane w świecie Orientu symbole, mity, bajki i cała sfera magii – traktowane jako źródło folkloru – wskazywały na podstawowe tworzywo poezji.

Kultura Wschodu stanowiła ciekawy materiał dla porównań idealizowanej Grecji z dorobkiem starszej od niej cywilizacji. Badaniom źródłowym towarzyszyła obserwacja ewolucyjnych zmian literatury na przestrzeni dziejów. Odmiennosc charakteru epok historycznych prowadziła zaś do wniosku o konieczności historycznego trakto-

<sup>3</sup> J.G. Herder, *O nowszej literaturze niemieckiej. Fragmenty*, przeł. D. Kasprzyk [w:] *idem, Wybór pism, op.cit.*, s. 7.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 34–36.

wania wszelkich zjawisk kulturowych, co stało się podstawowym postulatem Herderowskiej estetyki. Zachowując przeto najważniejszą kategorię klasycystycznej poetyki – *mimesis* – naśladowanie tłumaczył jako uchwycenie związków zachodzących między procesem historycznoliterackim a zjawiskami społecznymi i postulował ukazywanie w powstających współcześnie dziełach ducha narodu i epoki. Na tym, zdaniem Herdera, zasadał się sukces poetów starożytnej Grecji. Jego koncepcja geniusza zakładała tym samym uwikłanie wybitnej jednostki w społeczno-polityczne życie zbiorowości.

Historyzm Herdera nie ograniczał się wszakże do zjawisk literackich. Obejmował także refleksję teologiczną i antropologiczną. Żadnej z tych dziedzin zresztą Herder nie postrzegał w oderwaniu od pozostałych. Dlatego też nie rezygnował z charakterystycznych dla epoki wymagań stawianych literaturze, a jego antyklasycyzm jawi się w tym kontekście jako realizacja oświeceniowych postulatów pełniejsza od tej, jaką proponowała literatura klasycystyczna. Pisarze i krytycy doby oświecenia literaturę traktowali służebnie, czyniąc z niej narzędzie oddziaływania na czytelnika poddawanego zabiegom dydaktycznym, które prowadzić miały do dobrowolnego i obustronnie korzystnego podporządkowania jednostki życiu społeczności. Ten wąski pragmatyzm literackiego programu oświecenia Herder pragnął rozwinąć w ideę kształcenia człowieka przez rozwijanie wszystkich dobrych i twórczych cech jego osobowości w imię dobra wspólnego. Ma się rozumieć, przy takim założeniu twórcza swoboda geniusza została wydatnie ograniczona – prawa wybitnej jednostki określała rola, jaką powinna odegrać w pochodzie ludzkości ku coraz doskonalszym formom rozwoju.

Spojrzenie na historię w kategoriach postępu – albo raczej rozwoju, ze względu na dostrzeganie możliwości występowania potwierdzonych historycznie momentów regresu – łączyło się u Herdera z teleologiczną wizją dziejów. Jego historiozofia zakładała niepojętość boskich zamiarów wobec ludzkości – co pozwalało usprawiedliwiać takie paradoksy, jak znaczenie wojen dla ogólnego rozwoju – i jednocześnie możliwość oddziaływania przez człowieka na procesy rozwojowe prowadzące ku finalnym celom. Człowiek stwarza zatem formy życia społecznego, podobnie jak formy artystycznej ekspresji, konieczne dla realizacji Bożego planu przyszłości świata.

W założeniu istnienia nadrzędnego planu Bożego, którego człowiek nie może w pełni pojąć, ale dzięki darowanemu od Boga rozumowi może go częściowo odgadnąć, analizując historię ludzkości, wyraziło się Herderowskie spojrzenie na sprawy wiary w kategoriach idei człowieczeństwa. Chodziło o takie pojmowanie istoty Boga i świata, które pozwoli wyjaśniać zjawiska historyczne i przyrodnicze bez nieustannego odwoływania się do nieodgadnionej woli Stwórcy przy jednoczesnym zachowaniu podstawowych metafizycznych wartości chrześcijaństwa. Stąd przeświadczenie o niezmiennych wyrokach opatrności Bożej łączyło się u Herdera z przekonaniem o autonomiczności i konieczności poszczególnych okresów historii. I tylko w porządku historycznym, ziemskim odbywać się może realizacja idei człowieczeństwa przez podporządkowanie sobie świata innych stworzeń i wszechstronny rozwój otrzymanych zdolności, czyli bezwiedne wypełnianie woli Bożej.

Idea człowieczeństwa krystalizowała się w refleksji Herdera w okresie bückeburskim, cechującym się szczególnie silnym zaangażowaniem w sprawy religii. Znalazła ona swój wyraz w *Myślach o filozofii dziejów*, wskazujących na zbliżenie intelektualne między Goethem a Herderem, objawione w koncepcjach panteistycznych. Herder był jednak mniej konsekwentny w swym panteizmie – całkowite utożsamienie Boga (wiodącego ludzkość ku z góry upatrzonym celom) z naturą nie było dla niego możliwe.

W ostatnich latach poglądy Herdera coraz wyraźniej określała opozycja wobec dawnych ideowych pobratymców. Zasada podporządkowania nawet wybitnej jednostki czasoprzestrzennym, a przede wszystkim społecznym ograniczeniom – nie pozwalała mu akceptować koncepcji geniusza stojącego ponad normami etycznymi, lansowanej przez poetów Burzy i Naporu. Oświeceniowy moralizm i dydaktyzm Herderowskiej filozofii sztuki oddalał go także od programu weimarskiej klasyki – Goethemu i Schillerowi zarzucił z czasem „amoralne” uprzywilejowanie wartości wyłącznie estetycznych oraz idealizację wzorców starożytnej Grecji z pominięciem bogatych źródeł inspiracji odkrywanych właśnie w dorobku innych kultur. Mimo tak romantycznego z ducha zarzutu pod adresem klasyki, nie znalazł Herder wspólnego języka również z romantykami niemieckimi. Zwalczał Fichtego i Schellinga, w końcu wdał się w polemikę z Kantem, atakując podstawowe zasady jego filozofii krytycznej w *Metakrytyce krytyki czystego rozumu* (*Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*) z roku 1799, a poglądy estetyczne – w pracy zatytułowanej *Kalligona* z roku 1800. Także Kanta Herder oskarżył o czysty, a więc „amoralny” estetyzm i odrywanie sztuki od życia społecznego. Polemiczne zaciętrzewienie w ostatnich latach życia było zapewne wynikiem rozczarowań Herdera wobec sposobów realizacji postulatów oświeceniowych i rezultatów rewolucji francuskiej, z którą początkowo wiązał – jak wielu ówczesnych intelektualistów – ogromne nadzieje. Obserwacje prowadziły do ponurych wniosków o niemożności zarówno „oświecenia” poddanych i władców w ramach istniejącego systemu społeczno-politycznego, jak i kształtowania przyszłej ludzkości drogą rewolucyjnych przewrotów. Najistotniejszy nawet dla dorobku oświecenia wątek myśli Herdera – koncepcja idei człowieczeństwa – nie znalazł w tej sytuacji szerszego odzewu.

W historii badań nad mitami Herder uchodzi za przedstawiciela etapu „przejsiowego” między interpretacją oświeceniową a romantyczną. Jego badania pierwotnych struktur mitu bywały przeciwstawiane estetyzmowi Winckelmanna. Wszakże i Herder, i podobnie później romantycy rozpatrywali mitologię w kontekście całego kulturowego dorobku narodu. Romantyczna teoria mitu najpełniejszy wyraz znalazła w pismach Schellinga, któremu drogę torowali Heyne i Moritz.

**Christian Gottlob Heyne** urodził się 25 lipca 1729 roku w Chemnitz, zmarł 14 lipca 1812 roku w Getyndze. Jako syn biednego rzemieślnika dorastał w nędzy i tylko dzięki własnej wytrwałości oraz wsparciu miejscowego protestanckiego proboszcza Seydela zdołał rozpocząć naukę w gimnazjum. W 1748 roku podjął – motywowane troską o byt materialny – studia prawnicze w Lipsku, rychło jednak objawił zainteresowanie filologią – mimo że nie uczęszczał na wykłady Johanna Augusta Ernesti ze względu na niemożność uiszczenia opłaty wstępnej. Po ukończeniu studiów – podobnie jak w czasie nauki – zarabiał na utrzymanie jako nauczyciel domowy. Z czasem przeniósł się do Drezna, gdzie początkowo znalazł schronienie u teologa Sonntaga. W roku 1753 wstąpił do służby u saksońskiego hrabiego Heinricha von Brühla (1700–1763), ministra na dworze Augusta II (polskiego Augusta III). Pełnił tam obowiązki kopisty i bibliotekarza. Analogiczną posadę u rywala von Brühla – hrabiego Heinricha von Bünau (1697–1762) zajmował w tym czasie Winckelmann, którego Heyne poznał zimą 1753 roku. Skromny budżet latał Heyne tłumaczeniami z angielskiego i greckiego, lecz filologiczną jego sławę ugruntować miały edycje Tibulla i Epikteta, a w późniejszych latach – wydania krytyczne dzieł Wergiliusza i Pindara. Planowany awans

w służbie dworskiej udaremniiony został wybuchem wojny siedmioletniej (1756) i ucieczką hrabiego von Brühla, w dodatku podczas działań wojennych w Dreźnie przepadł skromny dobytek i papiery Heynego, który w 1757 roku zdobył posiadłość w Boitzen. Jego pozycja uległa zmianie dopiero, gdy po śmierci Johanna Matthiasa Gesnera w 1761 roku zwolniła się Katedra Wymowy i stanowisko kierownika biblioteki na uniwersytecie w Getyndzie. Co prawda kanclerz uniwersytecki usiłował pozyskać Davida Ruhnkena, ten jednak sam rekomendował Heynego, który w roku 1763 został ostatecznie powołany na katedrę.

Heyne był niezwykle płodnym autorem; ogłaszał nie tylko własne rozprawy naukowe, ale i liczne przekłady z literatury angielskiej i francuskiej, a także tysiące (7–8 tys.) recenzji. Jako inicjator badań nad mitami w ramach klasycznej nauki o starożytności Heyne uchodził w pewnym sensie za twórcę historii religii w ogóle. W kontekście współczesnego „osjanicznego zapału” i Herderowskich badań nad poezją ludową w swojej edycji Apollodora z 1783 roku traktował mit (*Mythus*) w kategoriach fachowego terminu gatunkowego, różnego od „niepoważnej”, opartej na zmyśleniach baśni (*Fabula*). W rozumieniu Heynego mit był historycznym i uniwersalnym gatunkiem, uformowanym w epoce „przedjęzykowej” pierwszym świadectwem ludzkiego rozumienia świata i bytu. Wyróżniał jednak w odniesieniu do mitu *genus philosophicum, historicum* i później jeszcze *genus poeticum*. W odpowiedzi na wcześniej formułowane teorie Heyne podkreślał, że mit nie jest przypadkową konstrukcją, lecz świadomą formą kolektywnej wypowiedzi, której właściwą zawartość treściową należy dopiero rozszyfrować. Jego punkt widzenia kształtowały w znacznej mierze lektury zapisów etnograficznych obserwacji zwyczajów amerykańskich ludów pierwotnych, zawarte w ówczesnej literaturze podróźniczej, którą Heyne poznawał jeszcze w czasach swej bibliotekarskiej służby na hrabiowskim dworze, a w Getyndzie szczegółowo analizował. Postulat prowadzenia badań porównawczych nad organizacją życia prymitywnych szczepów – sformułowany w wykładzie *Vita antiquissima hominum Graeciae ex ferorum et barbarorum populorum comparatione illustrata* z 1779 roku – podjęli w XX wieku rytualiści z Cambridge (James George Frazer, Jane Ellen Harrison), jakkolwiek Heyne nie przeprowadzał rozróżnienia między mitem i rytuałem i nie szukał nici wiążących ze sobą obie formy. Z drugiej strony także we własnych badaniach nad starożytnością poszukiwał odcisniętych w społecznej i religijnej kulturze ludu śladów jego życia prywatnego. Z tym wszystkim teoria Heynego nie podważała jednak obiegowego obrazu antycznej Grecji, gdyż mitotwórcze skłonności sytuowane w niej były w czasie przedhelleńskim. Wraz z Heynem kończy się wszakże na Zachodzie epoka admiracyjnego spojrzenia na Homera. Opinie wykładowcy (zachowane w studenckich notatkach) podjął jego uczeń (od 1777) Christian Wilhelm August Wolf w swoim przełomowym wstępie do *Iliady* z 1795 roku, który wyciągnął skrajne wnioski, ogłaszając w roku 1802 tezę, że w „figurze” Homera skompilowano w VI wieku p.n.e. ustnie przekazywany materiał *Iliady* i *Odysei* w epickiej strukturze. Heyne skrytykował tezę Wolfa – w obliczu braku fragmentarycznych zapisów dzieła Homera argumentował, że tak obszernego materiału, obejmującego ok. 28 000 wersów, żaden śpiewak nie zdołałby bez pisemnego utrwalenia opanować pamięciowo. Drugim autorem starożytnym szczególnie przez Heynego badany był Pindar (520–440 p.n.e.). Przypuszczalnie Heyne jako pierwszy podjął krytyczną lekturę pierwszej edycji jego poezji w opracowaniu Erasmusa Schmi[e]jda (Wittenberga 1616), zmierzając do filologicznego uporządkowania jej skomplikowanej metryki. Stworzył tu jednak raczej pole dla następców, któ-

rzy wykorzystali jego spostrzeżenia, odrzucając wnioski. W gronie uczniów Heynego wymienić należy – oprócz wspomnianego Ch.W.A. Wolfa – także tłumacza Homera Johanna Heinricha Vossa, który z czasem znacznie się od poglądów mistrza oddalił, oraz Georga Friedricha Creuzera i braci Schleglów.

Największą jego zasługą na polu mitoznawstwa był zdecydowany sprzeciw wobec traktowania mitów jako naiwnych przesądów czy zmyśleń poetów. Heyne widział w mitach autonomiczny system znaków, służący rozumowi o niewykształconej jeszcze zdolności myślenia abstrakcyjnego. Rozwijał teorię „dzieciństwa ludzkości”, przebiegającego właśnie w świecie żywego mitu. W tym ujęciu zrozumiała stała się niemożność bezpośredniego odbioru mitów przez rozum ludzkości dojrzałej, który zamiast obrazów posługuje się abstrakcyjnymi pojęciami i strategią przyczynowego porządku. Czyniąc owe cechy dojrzałego rozumu warunkiem rozwoju sztuki poetyckiej, sytuował Heyne mity poza obrębem poezji, alegorii i w ogóle sztuki. Dostrzegał w nich jednak manifestację prawdy. Naiwnej, bo u podstaw jego teorii leżała koncepcja rozwoju umysłu od podporządkowania go wyobraźni po wykształcenie zdolności myślenia pojęciowego.

Jak Heyne sprzeciwiał się traktowaniu mitów jako fałszywych historii baśniowych (a tym bardziej świadomych kapłańskich zmyśleń), tak na kolejnym stopniu rozwoju myśli romantycznej polemikę z alegoryczną interpretacją mitów podjął Karl Philipp Moritz.

**Karl Philipp Moritz**, urodzony 15 września 1756 roku w Hameln w Westfalii, zmarły 26 czerwca 1793 w Berlinie, pochodził z ubogiej rodziny, gdzie dorastał w atmosferze konfliktu religijnego między ojcem, wojskowym oboistą i zwolennikiem kwietystycznego separatysty Johanna Friedricha von Fleischbeina, a matką, wyznawczynią pietystycznego luteranizmu. W 1763 roku, po zakończeniu wojny siedmioletniej, rodzina przeniosła się do Hanoweru. Ojciec przeznaczył syna do zawodu kapelusznika i na naukę wysłał do Brunswiku, skąd młody Moritz wrócił po półrocznym okresie terminowania (przed czasem, po nieudanej próbie samobójczej wywołanej złym traktowaniem). Po powrocie zwrócił na siebie uwagę garnizonowego pastora – katechety, który wystarał się o stypendium, umożliwiające Moritzowi wstęp do hanowerskiego gimnazjum. Skromne warunki bytowe nie dawały wszakże wielkich nadziei na dalszą karierę. Jak wielu jego rówieśników (m.in. szkolny kolega Iffland), także i Moritz uległ zrazu teatromanii i w zespole Hansa Konrada Dietericha Ekhofa (1720–1778, założyciela pierwszej niemieckiej szkoły aktorskiej w Schwerinie w 1753 roku, a od roku 1774 dyrektora teatru w Gotha) spróbował w roku 1776 szczęścia w zawodzie aktora. W tym samym roku zapisał się na studia teologiczne w Erfurcie, które ukończył w Wittenberdze, uzyskując w 1779 stopień magistra. Zmuszony okolicznościami, podjął decyzję o pracy nauczycielskiej – najpierw przy wojskowym sierocińcu w Poczdamie, później w berlińskim gimnazjum. W roku 1782 odwiedził Anglię, a dwa lata później, porzuciwszy służbę szkolną, wyruszył w kolejną podróż – najpierw przez Niemcy, a następnie (w latach 1786–1788) do Włoch. W Rzymie spotkał Goethego, u którego po powrocie z Włoch spędził kilka tygodni w Weimarze (od grudnia 1788 do stycznia 1789), udzielając księciu Karolowi Augustowi lekcji języka angielskiego. Na skutek interwencji księcia Moritz otrzymał w 1789 roku nominację na profesora teorii sztuk pięknych w Akademii Sztuki, gdzie jego wykładów słuchali m.in. Aleksander von Humboldt, Wilhelm

Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck. W 1791 roku Moritz został mianowany radcą dworu i członkiem Pruskiej Akademii Nauk. Los jednak nie szczędził mu dalszych ciosów – teraz w sferze życia prywatnego. W ciągu jednego roku (1792/1793) nastąpiły po kolei: zaręczyny i ślub z Friederike Matzdorff, uprowadzenie młodszej o 20 lat żony przez dawnego kochanka, rozwód i ponowne zaślubiny rozwiedzionych małżonków. Kilka miesięcy później Moritz zmarł na gruźlicę.

Najbardziej znanym dziełem Moritza jest 4-tomowa powieść psychologiczna *Anton Reiser* (1785–1790), zawierająca opis jego własnego rozwoju, a pozostająca jednocześnie dokumentem życia duchowego i literackiego pokolenia, z jego szacunkiem dla Szekspira, miłością do natury, wiarą w przeznaczenie i wewnętrznym rozedrganiem. Spośród pism teoretycznych pewne znaczenie zyskała rozprawa *Versuch einer deutschen Prosodie* (1786), lecz dziełem ważniejszym w rozwoju estetyki klasycznej w Niemczech okazała się – inspirowana dyskusjami z Goethem – praca *Über die bildende Nachahmung des Schönen* z roku 1788. W 1791 roku Moritz opublikował obszerną charakterystykę mitologii greckiej, zatytułowaną *Götterlehre*. W wymienionych pracach sprzeciwiał się Moritz alegorycznym wykładniom mitologii, wychodząc od refleksji nad sztuką:

Czyż ktokolwiek, patrząc na Jowisza, dzieło mistrzowskiej ręki Fidiasza, pomyślałby najpierw o wyższych sferach atmosferycznych, które miałyby oznaczać Jowisz, i przecząc wszelkiemu uczuciu wzniosłości i piękna, byłby w stanie traktować to najwyższe dzieło sztuki jako hieroglif czy martwą literę, całą swą wartość zawdzięczającą temu, że znaczy coś znajdującego się poza nim<sup>5</sup>.

W charakterystyce mitologii greckiej zwracał Moritz uwagę na osobowościowe wyodrębnienie bogów, na wewnętrzną dialektykę ich przeciwstawnych cech, z której wyłania się dominujący rys stosunku do świata. W opisie mitotwórczej umysłowości szczególnie akcent padał na rolę fantazji.

Fantazja nie stawia tym postaciom bóstw żadnych ograniczeń – stwarza dla popędu tkwiącego i dominującego w każdej z nich jak najszerze pole gry, prowadząc go chętnie aż do momentu, kiedy staje się szkodliwy właśnie dlatego, że w tych poezjach ścierają się ze sobą wielkie masy *światła* i *cienia* oraz płodne przeciwieństwa w naturze, które zazwyczaj oko spostrzega tylko w rozproszeniu i pojedynczo, i dlatego, że poniekąd każda z postaci bóstw ujmuje samą istotę rzeczy z jakiegoś wyniosłego punktu widzenia, zbiera ją w sobie<sup>6</sup>.

Spostrzeżenia Moritza dotyczące fantazji znajdowały swoje rozwinięcie m.in. w koncepcjach Schellinga.

**[Karl Wilhelm] Friedrich von Schlegel**, syn protestanckiego pastora, urodził się 10 marca 1772 roku w Hanowerze. Zainteresowania literaturą i starożytną filozofią przejawiał już we wczesnej młodości i rozwijał w czasie studiów prawniczych podjętych w 1790 roku w Getyndze, a kontynuowanych w Lipsku w latach 1791–1793. Zadebiutował w roku 1794 rozprawą *Von der Schulen der griechischen Poesie*. Po ukończeniu studiów w 1796 roku zamieszkał zrazu w Berlinie, ale szybko, bo latem tego samego roku, przeniósł się do Jeny, gdzie jego starszy brat, August Wilhelm, uczynił już był ze swego domu miejsce spotkań twórców romantycznej szkoły jenańskiej. Tam

<sup>5</sup> Cyt. za: K. Krzemieniowa, *Wstęp* [do:] F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. i oprac. K. Krzemieniowa, Warszawa 1979.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

poznał Novalisa, Tiecka, Schellinga oraz Fichtego, który wywierał ówczasie znaczący wpływ na wszystkich pisarzy tej grupy, a na rozwój estetycznych poglądów Schlegla oddziałął przede wszystkim wskazaniem na genetyczną metodę badania zjawisk kulturowych. Jakkolwiek szybko urwała się współpraca z Schillerem przy wydawaniu czasopisma „Die Horen” (Hory), która była pierwotnym impulsem do przeprowadzki Schlegla do Jeny, wkrótce jednak zajaśniała nadzieja swobodnej wypowiedzi na łamach wydawanego od maja 1798 roku „Athenäum”. Pismo redagowane przez obu braci Schległów stało się naczelnym organem wczesnego romantyzmu niemieckiego. Nie cieszyło się jednak współcześnie powodzeniem. W tymże roku opinii Friedricha Schlegla zaszkodził dodatkowo skandal towarzyski związany z rozbitiem małżeństwa Dorothei Veit, córki filozofa Mosesa Mendelssohna, którą poślubił dopiero w 1802 lub 1804 roku, uczyniwszy wcześniej ów związek kanwą własnej powieści *Lucinde*, wydanej w roku 1799. W sytuacji kryzysu literackiego i ideowego, jaki w kręgu jenajskim zarysował się około 1800 roku, a także w obliczu zagrożenia ruiną finansową (jako że wykłady z filozofii transcendentalnej, wygłaszane w Jenie w latach 1800–1802, a mające stanowić materialną podstawę egzystencji, nie cieszyły się powodzeniem), Schlegel przeniósł się do Berlina, a następnie do Paryża, gdzie w latach 1803–1805 wydawał czasopismo „Europa”. Narastał wówczas w jego poglądach dystans wobec koncepcji wczesnego romantyzmu, zmieniały się też zapatrywania na sprawy religii, co w konsekwencji doprowadziło w 1804 lub 1808 roku do przejścia na katolicyzm. Niebawem przeniósł się do Wiednia, by podjąć pracę w administracji państwowej, dopóki w roku 1818 nie odsunął go od służby książę Metternich, niechętny mistycyzującym wątkom katolickim, coraz wyraźniej objawiającym się w poglądach Schlegla. Pierwiastki te narastały w jego myśli w okresie redagowania czasopisma „Concordia” (1820–1823), głównego periodyku wiedeńskiego „politycznego romantyzmu katolickiego”, reprezentowanego m.in. przez Adama Müllera, Zachariasa Wernera, Franza von Baadera. W ostatnich latach życia myśl Schlegla, opanowana już całkowicie mistycyzmem, koncentrowała się wokół przepowiedni nadejścia Sądu Ostatecznego. Friedrich Schlegel zmarł w Dreźnie 12 stycznia 1829 roku.

PISMA. Obszerny wykład swej ewoluującej ku mistycyzmowi filozofii zaprezentował Schlegel w takich dziełach, jak *Geschichte der alten und neuen Literatur (Historia dawnej i nowszej literatury, 1815)*, w *Philosophie des Lebens (Filozofia życia, 1828)*, *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte (Wykłady z historii filozofii, 1829)*. Wszakże najsilniej na rozwój myśli i literatury romantycznej oddziaływały jego wczesne prace, zmierzające do syntezy szeroko rozumianych zjawisk i procesów kulturowych pod znakiem estetycznie pojmowanej mitologii. Najważniejsze okazały się młodzieńcze eseje krytyczne o Lessingu i *Wilhelmie Meistrze Goethego, Fragmenty* drukowane w „Athenäum” i w „Lyceum”, a przede wszystkim *Gespräch über die Poesie (Rozmowa o poezji)* w czterech częściach: 1) *Epoki w sztuce poetyckiej*, 2) *Przemowa o mitologii*, 3) *List o powieści*, 4) *Szkielet o różnaitości stylu we wcześniejszych i późniejszych dziełach Goethego*.

POGLĄDY. Już w tym pierwszym – i najważniejszym – okresie rozwoju myśli Friedricha Schlegla daje się zaobserwować podział na kilka faz. W pierwszej z nich, przypadającej na lata 1795–1797, nastąpiło przejście od literatury antycznej do współczesnej w sensie krytycznym. W latach 1797–1798 rodziła się teoria ironii romantycznej, a dalej program romantycznej poezji uniwersalnej, sformułowany w 1798 i 1799 roku. Między rokiem 1799 a 1802 zarysowuje się nowe spojrzenie na mitologię i religię.



Punktem wyjścia do określenia zasady ironii romantycznej było wspólne bodaj wszystkim romantykom (choć różnicami w szczegółach uzasadniane) przekonanie o boskiej proveniencji poetyckiego natchnienia. Przebieg procesu twórczego wyznacza więc dialektyka relacji między szaleńczym objawem boskiego *Universum* i racjonalnym tegoż *Universum* oglądem. Motyw szaleństwa jest tu bardzo wymowny. Już w pierwszych studiach z literatury starożytnej Schlegel – w odróżnieniu od idealizującego „słoneczną Grecję” Winckelmanna, najślawniejszego wówczas archeologa i historyka sztuki – akcentował pierwiastek dionizyjski w sztuce antycznej. W komediach Arystofanesa – którym w 1794 roku poświęcił rozprawę zatytułowaną *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* – dostrzegł ironiczną reakcję na leżący u podstaw poezji bakchiczny szal. Arystofanes – według Schlegla – ośmieszając poezję natchnioną, sam tworzył także pod wpływem szaleńczego boskiego natchnienia, ale potrafił zdobyć się na dystans, zakwestionować jednym zdaniem zdanie poprzednie, parodią podważyć wartość pisanego w szaleństwie własnego tekstu. Naczelny kategoriami ironii romantycznej stały się zrazu pojęcia „samostworzenia” i „samozniszczenia”, współistniejące w objawach kreacyjnego gestu artysty w obrębie dzieła sztuki.

Przez analogię do Boskiego dzieła stworzenia świata Schlegel oczekiwał od artysty wzniesienia ducha na podobieństwo wlotu Ducha Bożego „nad wodami”, przypisując temu stanowi charakter mityczny i wiążąc go z filozofią idealizmu transcendentnego. Zdolność spojrzenia ponad poziom własnej „cnoty czy genialności” gwarantowała doświadczenie boskiej wolności. Jedynym – za to poważnym – jej ograniczeniem pozostawała konieczność podejmowania aktualnych problemów epoki. Postulat nowoczesnej i aktualnej poezji kłócił się ponadto z programowym szacunkiem należnym dziedzictwu tradycji i założeniem jej podejmowania – jakkolwiek w miarę rozwoju teorii ironii romantycznej malała w myśli Schlegla ranga starożytności w stosunku do współczesności i literatura antyczna stopniowo traciła pozycję wzorca do naśladowania w miarę odkrywania pozytywnych tendencji rozwojowych literatury współczesnej. Rozwiązanie tych sprzeczności przynieść miała teoria romantycznej poezji uniwersalnej.

Program poezji uniwersalnej – znoszącej granice między dawnością i aktualnością, między prawdą i zmyśleniem, łączącej rzemiosło z entuzjazmem i realne z idealnym – kształtował się w takt rozwoju Schleglowskiej teorii powieści. Ewolucję poglądów wyznaczały zmiany postulowanych składników „romantyczności”. Do najbardziej stałych należały fantastyka, mimiczność i sentymentalność rozumiana na sposób schillerowski, a więc jako zasada tworzenia właściwa poezji współczesnej, powstającej w rezultacie świadomej konstrukcji artystycznej, w przeciwieństwie do dawnej poezji „naiwnej”, czyli „naturalnej”, spontanicznej, niepoprzedzonej wyobrażeniem artystycznego „ideału” i współcześnie niemożliwej. Z czasem – pod wpływem pism Spinozy – Schlegel rozszerzył ten zestaw o pojęcie Boga, ideał poetycki nieutożsamiany jednak całkowicie z *Universum*, lecz oznaczający tegoż *Universum* kwintesencję, czyli jego nieskończony pierwiastek. Podobnie fantastyka, sentymentalność i mimiczność zasilać miały poezję uniwersalną jedynie w swej nieskończonej kwintesencji, z pominięciem wszelkich nieistotnych treści tych pojęć.

Historycznym „drogowskazem” dla romantycznej poezji uniwersalnej stać się mogły – w przekonaniu Schlegla – dzieła Dantego, Szekspira i Goethego, w których rzemiosło „samospelniało się boskością”, a to dzięki sile nazwanej fantazją i określonej jako „boska gra” wyobraźni i intelektu, oscylująca między światem natury i światem transcendencji. Rozległość planowanej syntezy i sposób jej realizacji uświadamia

fragment 116 z „Athenäum”, przynoszący w miarę pełne sformułowanie teorii romantycznej poezji uniwersalnej:

Poezja romantyczna to progresywna poezja uniwersalna. Jej przeznaczeniem jest nie tylko ponownie zjednoczyć wszystkie odrębne gatunki poezji, nie tylko skojarzyć poezję z filozofią i retoryką; pragnie ona też i powinna raz mieszać, raz stapiać poezję z prozą, genialność z krytyką, poezję kunsztowną z poezją samorodną; ożywiać poezję, czynić ją sprawą towarzyską i społeczną, życie zaś i społeczność upoetyczniać; chce ona i musi poetyzować koncept oraz przesycać formy sztuki różnorodnym tworzywem udatnej formacji, ożywiając je drgnieniem humoru. [...] Tylko poezja romantyczna potrafi stać się zwierciadłem całego otaczającego świata, wizją czasów na miarę eposu. Ona jednak najlepiej, z całą realną oraz idealną bezinteresownością, zdola także na skrzydłach poetyckiej refleksji trwać w zawieszeniu między przedstawiającym a przedstawianym, potrafi ową refleksję potęgować i powielać niczym w nieskończonym ciągu zwierciadeł. [...] Inne rodzaje literackie są gotowe, przez co można je analizować całościowo. Gatunek literatury romantycznej wciąż powstaje; ba, wręcz istotą jego jest to, że może tylko wiecznie się stawać, nigdy zaś osiągnąć pełni. Nie wyczerpie go żadna teoria, chcąc zaś określić ideał tej poezji, krytyka mogłaby jedynie powążyć się na jej apoteozę. Ona jedna, poezja romantyczna, jest nieskończona; ona też jedna jest wolna i jako pierwsze swe prawo uznaje to, że swoboda poety nie znosi nad sobą żadnych praw. Jedynie gatunek romantyczny jest czymś więcej aniżeli rodzajem, stanowiąc zarazem sztukę poetycką; w pewnym bowiem sensie romantyczna jest lub powinna być wszelka poezja<sup>7</sup>.

W przekonaniu Schlegla romantyczna poezja, która łączy w sobie wszystkie obszary myśli i wyobraźni, spaja się w naturalny sposób z filozofią, a dokładnie – metafizyką, zatem „przez analogię do filozoficznego języka sztuki musiałaby się nazywać transcendentalną”. Sama idea związku poezji z filozofią nie była nowością. Schlegel postulował jednak ściślejsze ich zespolenie z życiem, a powstała w ten sposób nowa jakość zaczęła z czasem uzupełniać o nieobecną dotąd w jego refleksji kwestię religijną. Wśród możliwych okoliczności zewnętrznych, które wpłynęły na takie ukierunkowanie myśli Schlegla, wskazuje się przede wszystkim główne przeżycie pokolenia, jakim stało się rozczarowanie rewolucją francuską. Doświadczenie to rodziło potrzebę trwalszego, konserwatywnego w istocie oparcia. Dalsza rozbudowa teorii romantycznej poezji uniwersalnej rozszerzała ją o związki z niemieckim średniowieczem i poezją Wschodu. Nie słabło wprawdzie zainteresowanie starożytnością, lecz antyczna sztuka coraz wyraźniej postrzegana była nie w kategoriach wzoru do naśladowania, lecz opozycyjnego paradygmatu, godnego uwagi pod warunkiem „przetłumaczenia” go na estetyczny, filozoficzny, społeczny i moralny „język” współczesności. Tak na przykład udostępnienie problematyce romantycznej starożytnych tragedii obwarowywał Schlegel warunkiem zastąpienia dawnej mitologii współczesną fizyką. Jakkolwiek bowiem zasadniczą różnicę między poezją antyczną a romantyczną widział w jej stosunku do historii, która jest oparciem dla romantycznej sztuki, tak jak mitologia była źródłem sztuki antycznej, to punktem wyjścia dla świadomego rozwoju przyszłej poezji uniwersalnej wzbogaconej o nowe pierwiastki religijne czynił właśnie fizykę – współczesną. Swoją epokę – słusznie i zgodnie z powszechnym wówczas przekonaniem – postrzegał jako czas wielkich odkryć naukowych, pośród których najpopularniejsze i najbardziej widowiskowe doświadczenia z elektrycznością (wśród nich próby ożywienia prądem martwej materii) rokowały nadzieje na rozszyfrowanie tajemnic natury.

<sup>7</sup> F. Schlegel, *Aforyzmy*, przeł. J. Ekier [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, BN II 246, Wrocław 2000, s. 206–208.

Ostatnim krokiem wczesnej fazy rozwoju myśli Schlegla, zapowiadającym dalszy odwrót od tendencji epoki napoleońskiej w kierunku restauracji, był postulat znalezienia trwałego centrum – ośrodka duchowego, który mógłby się stać fundamentem budowy przyszej kultury rozumianej jako synteza duchowego dorobku ludzkości, czyli jedność filozofii, nauki, poezji, życia. Temu celowi służyć miał program stworzenia nowej mitologii.

Przechodzę zatem do sedna rzeczy. Brakuje, twierdzą, naszej poezji takiego ośrodka, jakim była dla starożytnych mitologia, i wszystko, w czym nowoczesna sztuka poetycka ustępuje antycznej, daje się ująć w słowa: nie mamy mitologii. Dodam jednak, że nie jesteśmy daleko od tego, aby ją mieć, albo raczej, że nadchodzi czas, kiedy powinniśmy poważnie przyczynić się do jej wylonienia.

Bowiem przyjdzie ona do nas zupełnie przeciwnymi drogami niż dawna, nowoczesna, która wszędzie była pierwszym kwiatem młodzieńczej fantazji, bezpośrednio nawiązując do tego, co najbliższe, najbardziej żywotne w zmysłowym świecie i wokół tego zmysłowego świata tworząc. Nową mitologię natomiast trzeba wyłonić z najgłębszych głębin ducha; musi ona być dziełem najbardziej sztucznym spośród wszystkich dzieł sztuki, gdyż musi wszystkie inne objąć, jako nowe łożysko i naczynie dawnych, odwiecznych prążyć poezji, a nawet jako nieskończony poemat, który osłania zarodki wszelkiej twórczości.

Możecie się uśmiechnąć nad tym mistycznym poematem i nad nieporządkiem, który mógłby powstać z tego naporu i obfitości utworów. Ale najwyższym pięknem, a nawet najwyższym porządkiem jest piękno i porządek chaosu, takiego chaosu, który tylko czeka na dotknięcie miłości, aby rozwinąć się w harmonijny świat, taki świat, jakim była również dawna mitologia i poezja<sup>8</sup>.

Zrodzona z nowej mitologii sztuka będzie symboliczna (czy też alegoryczna – bo Schlegel zasadniczo pojęć tych nie odróżniał), gdyż tylko symbol (alegoria) potrafi wyrazić łączność skończoności (poezji) z nieskończonością, sytuując znaczenie na miejscu złudzenia. Podstawą zaś nowej mitologii stać się winna natura upiękuszona przez fizykę i fantazję. Nadając pojęciu fizyki rys panteistyczny, przekształca ją Schlegel w mistykę przyrody, przydaje pierwiastków irracjonalnych i teozoficznych (podobnie w zamysłach Novalisa „magiczny realizm” wyrażał harmonię między światem idealnym i realnym).

Mitologia ma wielką zaletę. To, co w innych sytuacjach wечно umyka świadomości, tu daje się, jak dusza w otaczającym cieple, przez które jarzy się w naszym oku i mówi do naszego ucha, z zmysłowej postaci dojrzeć i pochwycić mocą ducha.

Mitologia to ten właściwy punkt, który pozwala na to, abyśmy w obliczu najwyższych spraw nie byli zdani jedynie na siły własnego ducha. [...] Mitologia jest [...] dziełem sztuki utworzonym przez naturę. W jej przedziwie powstaje rzeczywiście to, co najwyższe; wszystko jest odniesieniem i przemianą, tworzone na kształt i przekształcane, a to tworzenie i przekształcanie jest właśnie jej swoistym postępowaniem, jej wewnętrznym życiem, jej metodą, jeśli tak mogą rzec.

Znajduję oto wielkie podobieństwo z owym wielkim rozumem romantycznej poezji, który objawia się nie w pojedynczych elementach, ale w konstrukcji całości, i który tak często odsłaniał nam już nasz przyjaciel w dziełach Cervantesa i Szekspira<sup>9</sup>. Tak, ten kunsztownie uporządkowany zamęt, ta podniecająca symetria sprzeczności, to cudowne, wieczne następstwo entuzjazmu

<sup>8</sup> F. Schlegel, *Mowa o mitologii*, przeł. K. Krzemieniowa [w:] *Manifesty romantyzmu*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 176.

<sup>9</sup> Chodzi prawdopodobnie o Christopha Martina Wielanda (1733–1813), tłumacza sztuk Szekspira i autora wzorowanej na *Don Kichocie* powieści *Don Sylvio von Rosalvo* (1765).

i ironii, które żyje nawet w najmniejszych członkach całości, zdają się już stanowić pośrednią mitologię<sup>10</sup>.

**Friedrich Wilhelm Joseph Schelling**, urodzony 27 stycznia 1775 roku w Leonberg w Wirtembergii syn pastora (a od roku 1777 profesora Wyższego Seminarium przy klasztorze w Bebenhausen, cenionego znawcy języków orientalnych) już w młodych latach przejawiał dojrzałość i aktywność intelektualną. Jako ośmiolatek rozpoczął naukę w szkole w Bebenhausen. Szkoła w Nürtingen, do której trafił w 1785 roku, nie spełniła oczekiwań, wrócił zatem do Bebenhausen, by wspólnie ze starszymi od siebie seminarzystami poznawać języki orientalne i kulturę antyku. Już w roku 1790 podjął studia na uniwersytecie w Tübingen, uzyskując po dwóch latach – zgodnie z programem studiów – stopień magistra (na podstawie samodzielnej dysertacji). Podczas studiów zaprzyjaźnił się z Heglem i Hölderlinem. Studium teologiczne ukończył w 1795 roku, po czym podjął pracę nauczyciela w domu barona von Riedesel w Stuttgart, a w marcu 1796 wyjechał do Lipska. Dwuletni pobyt w Lipsku, strawiony na pogłębianiu studiów przyrodniczych i medycznych, zaowocował samodzielnymi pracami z zakresu filozofii przyrody, co wzbudziło zainteresowanie kręgu jenajskiego osobą Schellinga. Dzięki poparciu Goethego otrzymał on katedrę w Jenie, gdzie spotkał Schległów, Novalisa, Tiecka, stając się na jakiś czas sztandarowym filozofem romantycznej szkoły jenajskiej, a odchodząc jednocześnie od pierwotnych swych inspiracji filozofią Fichtego. Ów pierwszy pobyt Schellinga w Jenie (od października 1798 do maja 1800) przypadł na okres zgodnej współpracy romantyków z jenajskimi klasykami – zgrzyt towarzyski wywołał za to sam Schelling, poślubiając Caroline, byłą żonę Augusta Wilhelma Schlegla. W atmosferze ożywionych dyskusji o sztuce, naturze i odkryciach naukowych krystalizowały się w Jenie zasadnicze zręby indywidualnej filozofii Schellinga.

Stopniowe uniezależnianie się myśli Schellinga od wpływów Fichtego (który w wyniku oskarżeń o ateizm został w końcu zdymisjonowany), polemika z Heglem, napięcia w stosunkach towarzyskich i wzrastająca niechęć romantyków pogarszały jednak stopniowo atmosferę. W roku 1803 przyjął Schelling posadę w bawarskim uniwersytecie w Würzburgu, który – dla zaspokojenia ambicji dworu bawarskiego – aspirował do zastąpienia ośrodka jenajskiego. Mimo dużej aktywności (poświadczonej także współredagowaniem od 1805 roku czasopisma „Jahrbücher der Medizin als Wissenschaft”) Schelling zawiódł jednak pokładane w nim nadzieje, związane z jego sławą reprezentanta nowoczesnych kierunków – sam już coraz wyraźniej zwracał się do tradycji i romantycznej mistyki religijnej. W roku 1806 porzucił uniwersytet w Würzburgu i podjął pracę w Akademii Nauk w Monachium. Filozofia natury schodziła w tym czasie w pismach Schellinga na dalszy plan, zainteresowania jego koncentrowały się głównie na zagadnieniach z zakresu estetyki, w sztuce widział najwyższy z objawów twórczej działalności człowieka. Uroczysty odczyt *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (*O stosunku sztuk plastycznych do natury*) z roku 1807 zjednał mu nowych (i dawnych) zwolenników i przyniósł powszechne uznanie, które wyraziło się w powierzeniu Schellingowi funkcji generalnego sekretarza Bawarskiej Akademii Sztuk Plastycznych, założonej w roku 1808. Odżyły wówczas kontakty z romantykami – A.W. Schleglem, L. Tieckiem, Schelling zawarł znajomość z Kle-

<sup>10</sup> F. Schlegel, *Mowa o mitologii*, *op.cit.*, s. 179–180.

mensem Brentano, najsilniej zaś poddał się oddziaływaniu mistyka Franza Baadera. Najbliższe lata upływały jednak pod znakiem kryzysu wywołanego ochłodzeniem stosunków z Heglem i śmiercią Caroline w 1809 roku. W roku następnym Schelling poślubił Pauline Gotter. Mimo że nie unikał publicznych wystąpień, zapowiadane pisma nie ukazywały się drukiem. Przyczyn tego stanu upatruje się w rosnącej pozycji Hegla oraz osobistym zwątpieniu Schellinga (coraz bardziej przeciwnego wszelkim rewolucjom) w sens uprawiania filozofii, która nie ma wpływu na politykę.

Po latach powrócił Schelling do pracy uniwersyteckiej, od roku 1820 w Erlangen, później – od 1827 – w Monachium. W Erlangen ponownie zajął się problematyką filozofii transcendentalnej, w wykładach monachijskich głosił filozofię mitologii i objawienia. Gdy po rewolucji lipcowej umocniła się w Bawarii reakcyjna koalicja Kościoła i państwa, Schelling podjął starania o powołanie do Berlina, uwieńczone sukcesem dopiero w 1841 roku. Nie zdołał jednak osłabić pozycji heglizmu, a konieczność nieustannej konfrontacji własnej myśli filozoficznej z kolejnymi przewrotami politycznymi i narodzinami ruchu socjalistycznego zniechęcały Schellinga do dalszej pracy i skłoniły wreszcie do wycofania się z życia uniwersyteckiego. Zmarł w Bad Ragaz w Szwajcarii – dokąd udał się dla poratowania zdrowia – 20 sierpnia 1854 roku.

PISMA. Dorobek Schellinga dzieli się w badaniach na cztery okresy:

1) W pierwszej fazie idealizmu subiektywnego Schelling podejmuje zrazu myśli Fichtego i wobec jego pism się określał. Główne dzieło Schellinga z tego okresu – *Vom Ich als Prinzip der Philosophie (O Ja jako zasadzie filozofii)* (1795) – było reakcją na rozprawę Fichtego *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794). W tym samym, 1795 roku powstały *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus (Listy filozoficzne o dogmatyzmie i krytycyzmie)*, których pierwsza część była polemiką z teologiczną wykładnią Kantowskiej interpretacji prymatu rozumu praktycznego, uprawianą w Tübingen, część druga zaś (ukończona w styczniu 1796), zapowiadała już przejście do następnej fazy jego filozofii.

2) Od roku 1797 datuje się okres pracy Schellinga nad filozofią przyrody. Proces zarysowywania się nowych koncepcji dokumentuje kilka prac, wyrazem najpełniejszym systemu jest *Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie (Wprowadzenie do zarysu systemu filozofii natury)* (1799) oraz *System des transcendentalen Idealismus (System idealizmu transcendentalnego)* z roku 1800, sygnalizujący już wątki charakterystyczne dla kolejnego okresu twórczości.

3) Okres „systemu tożsamości” przypadł na lata 1801–1813. Opracowywany w tak długim czasie system ulegał przekształceniom – ewoluował od charakteru estetycznego do etycznego. W tej fazie powstały m.in. *Darstellung meines Systems der Philosophie (Przedstawienie mojego systemu filozofii)*, 1801; *Philosophie der Kunst (Filozofia sztuki)*, 1802–1803; *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch (Bruno albo O boskiej i naturalnej podstawie rzeczy. Rozmowa)*, 1802.

4) Najistotniejsze w ostatnim – teozoficznym – okresie dociekania dotyczące mitologii i objawienia, prezentowane w wykładach monachijskich i berlińskich, zebrane zostały w wydanych dopiero pośmiertnie dziełach *Philosophie der Mythologie*, 1856 (*Filozofia mitologii*) i *Philosophie der Offenbarung*, 1856–1858 (*Filozofia objawienia*).

POGLĄDY. Już młodzieńcze prace – mieszczące się zasadniczo w nurcie filozofii idealistycznej, której drogi wyznaczał Fichte – świadczą o samodzielności myśli Schellinga. W centrum jego rozważań stoi od początku Absolut, a cel stanowi próba

określenia Absolutu jako czegoś niezależnego od ludzkiego rozumu. Schelling, w przeciwieństwie do Hölderlina, nie oddziela pojęcia Absolutu od pojęcia Ja filozofującego – Absolut to dla niego absolutne Ja, Ja autonomiczne i bezwarunkowe. Draży więc problem poznania Absolutu. W rozprawie *Vom Ich...* stawia pytanie, jak w tradycyjnej wiedzy teoretycznej odnaleźć przesłanki dla rozpoznania tego, co bezwarunkowe. W odróżnieniu od Fichtego punktem wyjścia czyni nie uwarunkowania świadomości, ale pojęcie bezwarunkowości, dochodząc do wniosku, że akt odsyłania przez wiedzę, czyli to, co warunkowe, do czegoś, co pozostaje nieuwarunkowane, stanowi właśnie ów jej właściwy pierwiastek bezwarunkowości. Absolut Schellingański nie jest bowiem jakimś oderwanym pojęciem, ideą, czystym myśleniem. Jest tożsamością tego, co realne, i tego, co idealne. Mimo to Ja indywidualne nie jest w stanie go pojąć ani przedstawić. Ponieważ jednak pojmowanie Absolutu tylko na drodze odrzucania kolejnych jednostronnych hipotez (materialistycznych bądź idealistycznych, ale zawsze wyrażających sądy o absolutie według jego pojedynczych zewnętrznych objawów) nie mogło zadowalać, Schelling wprowadził kategorię oglądu intelektualnego. W swej wczesnej, niewykryształizowanej jeszcze postaci oznaczała ona podstawę samowiedzy – samoogląd, w którym zatracana się indywidualna świadomość. Do wyrazistszego ukształtowania się tej koncepcji – jakkolwiek nie w sposób bezpośredni – przyczyniły się późniejsze prace Schellinga nad filozofią przyrody.

Filozofię przyrody postrzegał Schelling jako jedną z możliwych, przeciwstawnych sobie dróg dochodzenia do absolutnego Ja – drugą widział w filozofii transcendentalnej. Pierwotna tożsamość bytu rozpada się bowiem w jego mniemaniu na przeciwieństwa. Tę biegunowość dostrzegał we wszystkich zjawiskach przyrody, dowody znajdując w doświadczeniach Galwaniego i pracach Lavoisiera. Przyrodoznawstwo empiryczne ingeruje za pomocą eksperymentów w bieg przyrody, dostarczając jednocześnie materiału filozofii natury, która także dąży do odkrycia wewnętrznej jedności całości zjawisk, ale z intencją tworzenia filozofii i kształtowania świadomości ku wniesieniu w nią jedności. W ujęciu Schellinga refleksja, zrodzona w wyniku porzucenia stanu natury, dąży w pewnym sensie do własnego unicestwienia, gdyż jedynym celem „prawdziwej” filozofii – możliwym do osiągnięcia tylko na drodze samonegacji – winno być osiągnięcie stanu naturalnego, będącego jednocześnie stanem wolności. Dlatego w Schellingańskiej wizji kształtu przyszłej ludzkości nie było już miejsca dla refleksji. W świecie wolnym od abstrakcyjnych podziałów zapanować miała mitologia rozumu, którą przenikną idee „estetyczne” i nastanie „wieczna jedność”. „Wyższy duch – pisał Schelling – wysłannik nieba, musi tę nową religię wśród nas ufundować, będzie ona ostatnim wielkim dziełem ludzkości”<sup>11</sup>.

Podobnie właściwie brzmiały wnioski zamykające *System idealizmu transcendentalnego*. W dziele tym Schelling podjął próbę stworzenia systemu na podstawie rekonstrukcji historii Ja, obejmującej system przyrody i dzieje ludzkości. Przyroda była w tym ujęciu polem działania praw koniecznych, historia zaś stanowiła bazę materiałową dla rozważań problemu wolności i jej stosunku do konieczności. Zwieńczeniem systemu stała się koncepcja sztuki rozumianej jako objaw tożsamości wolności i konieczności. W planie historii postulat tożsamości wolności i konieczności spełniał się

<sup>11</sup> Cyt. Za: K. Krzemieniowa, *Wstęp* [do:] F.W.J. Schelling, *System idealizmu transcendentalnego*, przeł. i oprac. K. Krzemieniowa, Warszawa 1979.

w koncepcji opatrności, leżącej ponad podziałami na nieświadome (podległe koniecznym prawom przyrody) i świadome (zdolne do aktu wolnej woli). Naturalny model takiej symbiozy – tożsamości wolności i konieczności – odnajdywał Schelling w konstrukcji organizmu. Organizm – wedle przejętej do systemu Schellinga definicji Kanta – stanowi zarazem własną przyczynę i skutek. Wszakże na drodze od przyczyny do skutku nie sposób tu wskazać wytwórcy, który odróżniałby się od wytworu. Ponieważ jednak Schelling wychodził od Absolutu, mógł założyć tożsamość dwóch rodzajów aktywności – tej, która wytwarza świat w sposób nieświadomy, i tej, która ujawnia się w świadomych aktach woli. Tożsamość tę rozpoznać może zatem tylko filozofia transcendentálna. Na wyższym pięttrze – świadomości – obszar tożsamości wolności i konieczności odnajduje w sztuce, gdzie twórczy podmiot stanowi jedność z przedmiotem, ale – inaczej niż w przyrodzie – jedność o charakterze podmiotowym. Wyrazem tego przeświadczenia jest Schellingiańska koncepcja geniuszu, wedle której przez artystę przemawia Absolut, pozwalając łączyć geniuszowi to, co podzielne, w jedną tożsamość, czyli umożliwia mu przekroczenie sprzeczności przyrody i wolności. Dzieło sztuki – powstające w procesie odwrotnym niż przyrodniczy, bo wychodzącym od świadomego zamierzenia, a zakończonym efektem zaskakującym i pozostającym w sferze nieświadomego – wyraża „świadomą nieskończoność w obszarze skończoności”. Stąd wynika podstawowe dla filozofii znaczenie sztuki, w której treściach zawiera się bezpośredni ogląd absolutu.

Poezja – pierwotny żywioł tożsamości – staje się w tej koncepcji prąźródłem religii, sztuki i nauki, które w przyszłości ma ponownie w siebie wchłónać. Ogniwem pośrednim między tymi sferami była w pojęciu Schellinga mitologia. Toteż cały system wieńczył – zgłoszony w ostatnich słowach *Systemu idealizmu transcendentálnego* – program nowej mitologii:

Zamykamy rzecz zatem następującą uwagą – System jest zupełny, jeżeli powróci do swego punktu wyjścia. Tak właśnie rzecz się ma w przypadku naszego systemu. Bowiem właśnie owa pierwotna podstawa wszelkiej harmonii podmiotowości z przedmiotowością, którą w jej pierwotnej tożsamości mógł zaprezentować tylko ogląd intelektualny, została w dziele sztuki zupełnie wyprowadzona ze sfery podmiotowości i całkowicie uprzedmiotowiona. Tym samym nasz przedmiot, samo Ja, doprowadziliśmy stopniowo aż do tego punktu, w którym rozpoczynając refleksję filozoficzną, sami się znajdowaliśmy.

Skoro jednak wyłącznie sztuce może się udać powszechnie ważne uprzedmiotowienie tego, co filozof może przedstawić tylko podmiotowo, to można stąd jeszcze wyciągnąć wniosek, że filozofia – w dzieciństwie nauk zrodzona i karmiona przez poezję – a wraz z nią te wszystkie nauki, które wiodła ku doskonałości, osiągnąwszy ją licznymi oddzielnymi nurtami, spłyną na powrót w powszechny ocean poezji, z którego wzięły początek. Co zaś się stanie ogniwem pośredniczącym w tym powrocie nauk do poezji, nietrudno w ogólnym zarysie powiedzieć, takie bowiem ogniwo pośrednie, zanim jeszcze dokonało się owo, jak się teraz wydaje, nieodwracalne rozdzielenie, istniało w postaci mitologii. Ale w jaki sposób mogłaby powstać nowa mitologia, która by nie była wynalazczym dziełem jednego poety, ale nowego rodzaju ludzkiego, stanowiącego jak gdyby jednego poetę – oto właśnie problem, którego rozwiązania oczekiwać można jedynie od przyszłych losów świata i dalszego biegu historii<sup>12</sup>.

Zagadnienia mitu i mitologii przewijały się w twórczości Schellinga niemal od początku. W latach okalających okres pracy nad *Systemem idealizmu transcendentálnego*

<sup>12</sup> F.W.J. Schelling, *System idealizmu transcendentálnego*, op.cit., s. 368–369.

pozwała się zaobserwować w jego poglądach stopniowy zwrot od spojrzenia bliższego racjonalistyczno-oświeceniowym teoriom mitu ku romantycznym już koncepcjom. Pierwsza z tego zakresu rozprawa Schellinga, poświęcona biblijnemu mitowi o grzechu pierworodnym, pozostawała jeszcze całkowicie pod wpływem interpretacji oświeceniowych i prezentowała ów mit jako poetycki wyraz prawdy o zmierzchu złotego wieku ludzkości (stanu naturalnego) wywołanym przez realizację ludzkiej potrzeby poznania. Rysem romantycznym ówczesnej Schellingiańskiej interpretacji mitologii był wszakże postulat historyzmu, a więc uwzględniania w odczytaniach mitów zarówno konkretnych warunków czasowo-przestrzennych, w jakich mity owe powstały, jak i specyficznych cech psychiki, właściwych społeczności, która je zrodziła. Próbę sformułowania definicji mitu zgodnej z tymi założeniami Schelling podjął w artykule *O mitach, sagach historycznych i prawdach filozoficznych dawnego świata*. W tym ujęciu mit stawał się opowieścią zawierającą legendę z epoki przedpiśmiennej i przekazującą tę tradycję w formie ustnej. Mit, utożsamiany z opowieścią o treści historycznej lub quasi-historycznej, został tym samym wyraźnie oddzielony od alegorii, symbolu, paraboli. Realizując dalej postulat historyzmu, sporządzał Schelling rekonstrukcję psychiki starożytnych z naciskiem na cechy warunkujące działalność mitotwórczą. Scharakteryzował narody pierwotne jako pozostające w stanie dzieciństwa, niedojrzałe, przywiązane do tradycji, o umysłowości zdominowanej przez fantazję i posługujące się językiem obrazowym i zmysłowym, w którym nie występowały pojęcia abstrakcyjne. Przyjęty kierunek rekonstrukcji (od formy mitu do cech psychiki, która go zrodziła) wskazuje dostatecznie wyraźnie, że nie godził się Schelling na traktowanie mitów jako świadomych fałszerstw – „zmyśleń” artystów lub kapłanów. Pomimo jednak tak wyraźnych rysów romantycznych ówczesna teoria mitu Schellinga nawiązywała do koncepcji racjonalistyczno-oświeceniowych – poprzez postulat różnicowania sensu mitu i jego formy oraz przyznanie zdecydowanej wyższości świadomości naukowo-filozoficznej nad mityczną.

Jednocześnie dochodziło już do głosu w pismach tego okresu (*Systemprogramm* z lat 1795–1796) myślenie kategoriami romantycznej syntezy, projekt zjednoczenia obu rodzajów świadomości w nowej epoce. Towarzyszy temu procesowi coraz silniejsze akcentowanie walorów estetycznych mitu, łączonych w tej koncepcji z wartościami religijnymi. Zmiana spojrzenia na mitologię kształtowała się w myśli Schellinga równocześnie z dochodzeniem do postulatu stworzenia nowej religii, która filozofię i naukę sprowadzi ponownie na łono poezji, a ludzkość powiedzie ku nowej epoce.

Sztuka, przedstawiając – podobnie jak mitologia – naturę w ludzkiej postaci, objawia „transcendentalną przeszłość” świadomości i łączy prawdę natury z prawdą historii. Tak samo do obu tych sfer odnoszą się mityczne opowieści. Postaci mityczne, ukazujące „naturę” człowieka, akcentują to, co ludziom jest wspólne. Tak pojmowana mitologia mogła się stać w koncepcji Schellinga siłą jednoczącą indywidualium z rodzajem ludzkim, poprzez organizowanie „wspólnotowej” wyobraźni. W przeciwieństwie do organizacji państwowej, skonstruowanej – według Schellinga – na zasadzie przymusu zewnętrznego, czyli ograniczenia wolności indywidualnej – wspólnota organizowana przez mitologię będzie stanem „równości duchów” i wolności jednostki. Program stworzenia takiej mitologii zdominował myśl Schellinga w okresie formowania przezeń zasad systemu tożsamości.

Poświęcone mitologii studenckie rozprawy Schellinga pozostawały pod wpływem Kanta, Herdera i Christiana Gottloba Heynego (który pojmował mity jako system zna-



ków – a więc już nie jako zmyślenia poetów – ale znaków zrodzonych w wyobraźni umysłów niezdolnych jeszcze do myślenia pojęciowego, a jedynie obrazowego). W okresie powstawania *Systemu idealizmu transcendentального*, a szczególnie kształtowania się poglądów zawartych później w *Filozofii sztuki* (począwszy od wykładów jenajskich z 1802–1803 roku) źródłem inspiracji dla „mitologicznych” przemyśleń Schellinga były prace braci Schległów i Karla Philippa Moritza, który jako jeden z pierwszych odrzucił alegoryczną interpretację mitologii i zwracał uwagę na wyrazistość osobowości mitologicznych bóstw.

Interpretacje te nie zadowalały jednak Schellinga, który w historycznej perspektywie pragnął zarysować stosunek mitologii do sztuki, religii, życia społecznego. W zakresie poznawczej wartości sił umysłu doszło też w jego teorii do zdecydowanego dowartościowania wyobraźni. Oddzielając wyobraźnię od fantazji, pierwszej z nich przypisał Schelling zdolność wnoszenia idealności w realność i stwarzania ich tożsamości, drugiej zaś – zdolność ujmowania ogólności w szczegóły, a więc nadawania wytworom fantazji konkretnej, szczególnej postaci czy też formy. Historyczny rozwój wyobraźni poetyckiej – wspólnej mitologii i sztuce – postępował od bezforemnych potworów, cyklopów i gigantów, do wyraźnie ukształtowanych postaci bóstw greckiego Olimpu.

Według Schellinga, postaci mitologicznych bogów są dla sztuki tym, czym idee są dla filozofii, a więc ogniwem pośrednim między absolutem a światem bytów skończonych. Dlatego mitologia pozostaje w jego mniemaniu jedynym właściwym twórczym prawdziwej sztuki, która winna tak przedstawiać ogólne, by było jednocześnie szczególnym, a szczególne jako zarazem ogólne. Realizuje ten postulat jedynie mitologia, gdyż tylko w jej obrębie postaci znaczą to, czym równocześnie są. Przedstawienie zaś absolutu w pełnej tożsamości tego, co ogólne, i tego, co szczególne, wydawało mu się możliwe tylko poprzez symbol – toteż symboliczny właśnie charakter przypisywał literackiej formie opowieści mitycznych. Symboliczność stała się w ujęciu Schellinga kryterium wartościującym, a że najwyższą wartość stanowiła w jego systemie siła syntetyzująca, więc i symbol jawił mu się jako synteza dwóch cząstkowych sposobów przedstawiania: schematu (w którym to, co szczególne, oglądane jest przez to, co ogólne – chodzi o taki rodzaj wyobrażenia, jakim posługuje się np. rzemieślnik, a więc regułą wytwórczą, która od ogólnego pojęcia stołu prowadzi do wizji konkretnego wotworu) i alegorii (odsyłającej od szczegółu do ogółu). W symbolu – wyższej jakości syntezie – nic już nie „odsyła” i nie „znaczy”, lecz wprost to, co ogólne, jest zarazem tym, co szczególne. Ideał mitologii symbolicznej realizowała w przekonaniu Schellinga mitologia grecka, będąca jednocześnie wzorcem dla nowej mitologii przyszłości.

Nowatorskim odkryciem Schellinga w badaniach nad mitologią było spojrzenie historyczne, obce zarówno Heynemu, jak i Moritzowi. Z historii, będącej domeną wolności w przeciwieństwie do poddanej koniecznym prawom natury, a zarazem wewnętrznie zdynamizowanej – bo w grze wolności realizującej opatrnościowy (a więc konieczny) plan – wyczytać należało ostatecznie kierunek przyszłego biegu dziejów ludzkości. Kultura chrześcijańska stawała się w tej perspektywie wyrazem epoki przejściowej, usytuowanej między pierwotną harmonią a przyszłą jednością. Punktem zwrotnym, wyznaczającym moment narodzin nowożytności, był w ujęciu Schellinga akt oderwania się człowieka od natury i rozpoczęcia poszukiwań nowego miejsca

w mitycznym kosmosie. Nie oznacza to jednak obniżenia historycznego znaczenia rozwoju kultury chrześcijańskiej.

Mitologia grecka była mitologią realistyczną. Przeciwnieństwo między naturą i wolnością syntetyzowała w tym, co skończone. Dzięki temu zresztą stała się mitologią symboliczną. Wyrażała jednak tylko realny aspekt absolutu. I jakkolwiek już w starożytności odnajdywał Schelling przeciwstawne takiej religii elementy „idealistyczne” – w misteriach, postrzeganych jako antycypacja chrześcijaństwa – to jednak dopiero chrześcijaństwo bezpośrednio zwróciło się ku światu idei, pomijając świat jestestw skończonych. Schelling stwierdzał, że o ile tworzywem greckiej mitologii była natura, o tyle materiałem mitologii chrześcijańskiej stał się „ogólny ogląd uniwersum jako historii”. Kultura chrześcijańska dokonała rozkładu tego, co szczególne, w imię tego, co ogólne, uniwersalną historię związała z pojęciem opatrności i wyzwoliła jednostkę z bezwysięciowego poddania naturalnym prawom losu. Ale zarazem zobowiązała jednostkę do utożsamienia się z uniwersalną historią i realizowania jej celów drogą świadomych wolnych wyborów, a zatem i do moralnej odpowiedzialności. Zobowiązanie do postrzegania uniwersum jako świata moralnego nadało wyobraźni chrześcijańskiej kierunek przeciwny do greckiej, prowadzący od skończoności ku nieskończoności, w wyniku czego zrodzona z niej mitologia przyjęła kształt alegoryczny.

Projektowana dla epoki przyszłej nowa uniwersalna mitologia miała być syntezą greckiej harmonii i chrześcijańskiej diachronii, syntezą natury i historii. Następstwo czasowe przeżywanych i realizowanych wiecznych idei zastąpić winna ich równoczesność. Źródeł tej nowej mitologii poszukiwać można – zdaniem Schellinga – w symbolicznych (lub poddających się symbolicznej interpretacji) elementach religii chrześcijańskiej (na dobrą sprawę odpowiadała temu postulatowi – w jego przekonaniu – jedynie instytucja Kościoła), a także w jego własnej filozofii przyrody, która – podobnie jak mitologia antyczna – stanowi formę oglądu nieskończoności w bytach skończonych. Intencją Schellinga było jednak nie narzucenie wypracowanych przez filozofię przyrody symboli (na podobieństwo realistycznych bogów narzuconych naturze w starożytnej Grecji), lecz zaszczerpienie naturze idealistycznego bóstwa chrześcijańskiego – w wyniku historycznej działalności rodzaju ludzkiego.

W kolejnych pismach rozważał Schelling problem pochodzenia skończonych rzeczy z absolutu w wyniku skierowania wolności przeciw Bogu (*Philosophie und Religion*, 1804) i kwestię samej wolności, nierozzerwalnie związanej z byciem w Bogu, a jednocześnie mogącej być źródłem zarówno dobra, jak i zła (którego możliwość tkwi w naturze Boga, ale jego rzeczywistość objawia się tylko w wolnej woli człowieka) (*Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, 1809).

Po wydaniu tych dzieł nastąpił okres długiego milczenia, kiedy to Schelling, niczego przez lata nie publikując, pracował nad syntezą idealizmu i chrześcijaństwa, którą zamierzał zamknąć w dziele zatytułowanym *Philosophie der Weltalter* (1811–1813). Zachowane zapiski wskazują, że projektował jego podział na trzy części, obejmujące przeszłość, terażniejszość i przyszłość. Pełny kształt uzyskała jednak tylko część pierwsza, druga pozostała w konspektach, z trzeciej nie zostało nic. Główne idee tego zamysłu przeniósł później Schelling do swojej filozofii objawienia. W *Filozofii mitologii* i *Filozofii objawienia*, powstałych w czasie postępującego zbliżania się do chrześcijaństwa, Schelling rozwijał swą filozofię religii jako przedstawienie procesu samo-

stawania się Boga, czyli Jego powrotu do samego siebie poprzez naturę, świadomość i historię.

W jenajskim kręgu romantyków, reprezentowanym m.in. przez Schellinga i Schległów, wyraziściej zarysowała się uniwersalistyczna orientacja niemieckiego mitoznawstwa – jakkolwiek trudno oczywiście w takich wypadkach mówić o bezwzględnej czyistości kierunku. Orientacji narodowej torował drogę Johann Joseph von Görres, przedstawiciel romantyki młodszej, skupionej w Heidelbergu i odznaczającej się silnym poczuciem narodowym oraz przywiązaniem do tradycji ludowej, manifestowanymi na łamach programowego czasopisma „Zeitung für Einsiedler”, redagowanego przez Görresa, Achima von Arnim i Klemensa Brentano.

**Johann Joseph von Görres**, urodził się 25 stycznia 1776 roku w Koblencji, zmarł 29 stycznia 1848 roku w Monachium, pochodził z rodziny kupieckiej. W latach 1786–1793 pobierał naukę w koblenckim gimnazjum jezuickim. Wychowany w kręgu idei oświeceniowych, rozczytany w pismach m.in. Hume’a, Monteskiusza, Rousseau, uległ w młodości fascynacji rewolucją francuską, w której widział spełnienie marzeń filozofów o szczęściu całej ludzkości i powszechnym pokoju w Europie. W roku 1797 związał się z Klubem Patriotycznym w Koblencji, który postulował utworzenie republiki reńskiej pod protektoratem Francji. Publikował wówczas w radykalnych czasopismach politycznych – „Das Rothe Blatt” (1798–1799) i „Der Rüberzahl” (1799). Pobyt w Paryżu (1799–1800) w okresie umacniania się pozycji Napoleona wpłynął na zmianę poglądów politycznych. Görres zdystansował się do rewolucji, ale w swoim zwrocie ku pozycjom konserwatywnym nie zajął nigdy stanowiska skrajnego. Wtedy też – w roku 1801 – odstąpił od pracy publicystycznej i został nauczycielem nauk przyrodniczych w szkole średniej w Koblencji. Pod wpływem kontaktów z Goethem i Schillerem poszerzył swój krąg zainteresowań – skoncentrowany dotąd głównie na fizyce i chemii – o historię sztuki. Jednocześnie zajął się historią Niemiec, głównie średniowieczną. Zaczął też hołdować ideałowi uniwersalizmu wiedzy, czego wyrazem stały się wydane w roku 1802 *Aphorismen über die Kunst. Als Einleitung zu Aphorismen über Organomie, Physik, Psychologie und Antropologie*. Mimo że Görres nie uzyskał wykształcenia uniwersyteckiego, otrzymał jednak prawo wykładania na uniwersytecie w Heidelbergu na stanowisku docenta, gdzie w latach 1806–1808 rozwijał wszechstronną działalność, prowadząc wykłady z fizyki, fizjologii, filozofii i estetyki i wreszcie z historii i dawnej literatury niemieckiej. Wtedy też miał okazję zbliżyć się do grona romantyków. Nie uzyskawszy w Heidelbergu profesury, Görres powrócił w 1808 roku do Koblencji, przyjmując posadę nauczyciela w tamtejszym gimnazjum i prowadząc dalsze badania naukowe. Przekładał wówczas poezje perskie i badał azjatyckie religie, opracowując wydaną w roku 1810 dwutomową monografię *Die Mythengeschichte der asiatischen Welt*. W okresie wojny z Napoleonem rozpoczął ostrą kampanię publicystyczną na łamach założonego w roku 1814 czasopisma „Rheinischer Merkur”, które mimo tendencji antynapoleońskich, ściągnęło na Görresa gniew książąt rzeszy ze względu na krytykę polityki restauracji i postulat ukrócenia książęcej samowoli poprzez ustanowienie monarchii konstytucyjnej, gwarantującej współudział wszystkich klas społecznych w sprawowaniu władzy. Po wydaniu rozprawy *Teutschland und die Revolution* (1819) Görres schronił się przed prześladowaniami we Francji, a następnie w Szwajcarii. Wówczas to pojechał się do Kościoła katolickim i pozostając pod wpływem Cha-

teaubrianda, J. de Maistre'a i Lamennais'go ogłaszał prace z zakresu mistyki chrześcijańskiej (m.in. *Der heilige Franziskus von Assisi, ein Troubadour*, 1826). Owocem tych studiów była kompilacyjna, czterotomowa praca *Die christliche Mystik* (1836–1842), napisana już w Monachium, dokąd Görres przeniósł się na zaproszenie Ludwika I Bawarskiego, by objąć stanowisko profesora historii na nowo utworzonym uniwersytecie.

W pismach Görresa kwestie religii wysuwały się zawsze na czoło jako fundament kultury, oddziałujący także na życie społeczne, polityczne i filozoficzne. Rewolucję francuską Görres postrzegał jako następstwo reformacji, której anarchistyczne tendencje umożliwiły dalszą destrukcję, do której postępów przyczynili się racjoniści. Krytykując protestantyzm za brak trwałej zasady jednoczącej, czynił to Görres zawsze w służbie idei wewnętrznej jedności chrześcijaństwa. Z myśli o jedności wynikała też jego niezgoda na wszelkie przejawy absolutyzacji w życiu politycznym – odrzucał przeto formy ustrojowe oparte na przywilejowaniu władcy równie stanowczo, jak formy zorganizowane pod hasłem suwerenności ludu (obu rodzajom przypisywał podłoże religijne – pierwszemu luterzańskie, drugiemu kalwińskie). W myśli politycznej Görres był zwolennikiem umiarkowanego tradycjonalizmu, odnajdującego naczelne wartości w chrześcijańskim objawieniu i w osobie Chrystusa. Podobnie jak jednostka, tak i cała społeczność winna jednoczyć w sobie pierwiastki ludzki i boski, godzić porządek naturalny z nadnaturalnym. Na tym przekonaniu opierał też założenie o właściwych relacjach między Kościołem a państwem, kształtowanych według zasady korespondencji (a nie – jak proponował Lamennais – rozdziału), która fundowałaby społeczności swoistą „osobowość moralną”.

Myślenie w kategoriach społeczności – religijnej i narodowej – określało też romantyczną teorię sztuki Görresa. W interpretacjach np. cyklu rysunków Philippa Otto Rungego, zatytułowanego *Zeiten (Pory dnia)*, które w zamyśle autora miały ukazać więź człowieka z naturą (upostaciowaną w roślinie), Görres realizował romantyczny typ odbioru dzieła w procesie jego ciągłego „stawania się” i rodzenia się znaczeń w trakcie lektury. Prezentował zatem subiektywne przeżycia, odczytywane przez współczesną krytykę jako próba realizacji „nowej mitologii”, odrodzenia sztuki pod wpływem religii objawionej. Pomysł odnowienia narodu niemieckiego na podstawie rodzimych źródeł – będący nawiązaniem do poglądów Herdera i Fichtego – zgłosił Görres już w Heidelbergu. Ówczesne jego studia nad dawnymi tekstami poetyckimi oraz mitologią i pieśnią ludową zaowocowały edycją około 50 tekstów z XV i XVI wieku, zawierających opracowania dawnych eposów i sag średniowiecznych (głównie przełomu XII i XIII wieku) i przekształconych w mieszczańską literaturę rozrywkową – w zbiorze zatytułowanym *Die deutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneibüchlein, welche theils innerer Wert, theils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat. Von J. Görres, Professor der Physik an der Secundärschule zu Coblenz*. Tytuł – *Niemieckie księgi ludowe. Bliższe omówienie przepięknych książek zawierających opisy niezwykłych wydarzeń, sprawy pogody i medycyny, które zachowały się do naszych czasów czy to dzięki swej wartości, czy też dzięki przypadkowi. Przez J. Görresa, profesora fizyki w szkole sekundarnej w Koblenzji* – wskazuje, że pojęciem „księgi ludowe” objął Görres rozmaite rodzaje piśmiennictwa. Krąg romantyków heidelberskich żywił przekonanie, że w „księgach ludowych” wyraziła się „dusza ludu niemieckiego”. Ludowe podania uchodziły wśród romantyków za skarbnicę mitów, symbolicznych przetworzeń historii i sposobów poj-

mowania świata. Przekonanie o objawianiu się Boga w historii narodu legło u podstaw badań mitologii narodowych – w Niemczech rozwinął ten kierunek Jakob Grimm – i koncepcji narodowych mesjanizmów.

Schellingiańska filozofia mitu wywodziła się z refleksji nad sztuką. Badania nad kulturą żywego mitu w kategoriach pełnej znaczeń kultury dzieciństwa ludzkości rozpowszechnił Georg Friedrich Creuzer, którego ogromna popularność przyćmiła nieznacznie wyprzedzające wykład Creuzerowskiej teorii dzieło Johanna Arnolda Kannego.

**Johann Arnold Kanne**, niemiecki pisarz, językoznawca, teolog, orientalista i badacz mitologii, używał pseudonimów: Johannes Author, Walther Bergius, Anton von Preußen. Dokładna data urodzenia nie jest znana, ochrzczony został 31 maja 1773 roku w Detmold, zmarł 17 grudnia 1824 roku w Erlangen. Był synem mistrza szewskiego Johanna Christopha Kannego i Anny Elisabeth, z domu Köhne. W 1790 roku rozpoczął studia teologiczne w Getyndze, które szybko porzucił dla filologii klasycznej. Na okres wędrownego życia w poszukiwaniu stałej posady, trwającej od 1796 do 1802 roku, przypadły krótkoterminowe posady nauczycielskie oraz pierwsze filologiczne i satyryczne pisma. W czasie wojen napoleońskich pełnił służbę w armii austriackiej i pruskiej. W roku 1809 objął posadę profesora archeologii i historii w nowo założonym norymberskim instytucie, w 1817 wykladał filozofię w tamtejszym gimnazjum, a w roku następnym przyjął stanowisko profesora języków orientalnych na uniwersytecie w Erlangen.

Wedle własnej jego oceny, przełomowym w życiu Kannego momentem stał się rok 1814, w którym doświadczył przeżyć określanych przezeń mianem religijnego przebudzenia. W rezultacie tego przełomu dorobek pisarski Kannego rozpada się na dwie części, odpowiadające dwóm fazom życia. Przed rokiem 1814 powstały utwory satyryczne i humorystyczne, które mogą uchodzić za naśladownictwa Jeana Paula i jenańskiego kręgu romantyków, poza tym prace z zakresu językoznawstwa porównawczego i badań nad mitologią, później Kanne koncentrował się na piśmiennictwie nabożnym i pracach z historii chrześcijaństwa. W pismach językoznawczych próbował dowieść pokrewieństwa wszystkich języków germańskich i greki na podstawie regularności zmian fonetycznych. Do tych badań, zebranych w rozprawie *Über die Verwandtschaft der griechischen und teutschen Sprache* (1804) sięgnął Jakob Grimm. Z prac mitoznawczych wymienić należy przede wszystkim *Erste Urkunden der Geschichte oder allgemeine Mythologie. Mit einer Vorrede Jean Pauls, 2 Teile in 1 Bd.*, (1808); *Pantheum der ältesten Naturphilosophie, die Religion aller Völker* (1811); *System der indischen Mythe, oder Chronus und die Geschichte des Gottmenschen in der Periode des Vorrückens der Nachtgleichen, mit einer Übersicht des mythischen Systems von Adolph Wagner* (1813).

W *Neue Darstellung der Mythologie der Griechen und Röme* z roku 1805 Kanne opisywał pierwotne cywilizacje jako okres dzieciństwa ludzkości. Daleki był jednak od pojmowania dziejów ludzkości w kategoriach postępu ku coraz doskonalszym formom i traktowania fazy dzieciństwa jako niedojrzałej. Przywołując geometryczne kształty sztuki pierwotnej oraz hieroglify, dowodził, że społeczności dysponujące czystym pojęciem Boga mogą obejść się bez sztuki, która i tak nie zdoła nigdy przedstawić sfery znaczeń właściwych boskiej transcendencji. Oderwanie mitu od sztuki jest tu

bardzo znamienne, a przy tym, jak się wydaje, silniejsze i bardziej zdecydowane nawet niż u Creuzera i Hegla, którzy w pierwszej fazie rozwoju cywilizacji widzieli wspólnotę sztuki i religii. Jakob Grimm, podejmując myśl Kannego, stwierdzał w *Deutsche Mythologie*, że każda z tych dziedzin pochodzi z innego świata, więc pewnych treści sztuka nigdy nie będzie w stanie zobrazować.

**Georg Friedrich Creuzer** urodził się 10 marca 1771 roku w Marburgu, zmarł 16 lutego 1858 roku w Heidelbergu. W pierwszym roku życia stracił ojca, który wcześniej przekazał najstarszemu synowi warsztat introligatorski i objął posadę poborcy podatkowego. Matka – zachęcona przykładami kuzynów z obu rodzin – kierowała syna na studia teologiczne, które podjął wiosną 1789 roku w Marburgu, a od jesieni 1790 roku kontynuował w Jenie. Teologię studiował pilnie pod kierunkiem Johanna Jakoba Griesbacha (1745–1812), wślawionego pierwszym krytycznym wydaniem *Nowego Testamentu* (1774–1775), ale ostatecznie wykłady filozoficzne Reinholda, historyczne Schillera i literackie Schütza nadały jego studiom inny kierunek. Powróciwszy w 1791 roku do Marburga, wahał się w wyborze między profesją nauczycielską a pracą pastora. Posada w gimnazjum była dlań – jako luteranina – w rodzinnym mieście nieosiągalna, założył więc wspólnie z kuzynem i profesorem Haussem prywatną szkołę. W roku 1799 habilitował się, w 1800 został nadzwyczajnym, a w 1802 zwyczajnym profesorem. Książka *Über die historische Kunst der Griechen* (1803) i wstawiennictwo przyjaciół wyjednały mu powołanie na stanowisko profesora filologii i historii starożytnej w Heidelbergu, gdzie w ożywczej atmosferze rozwijającego się uniwersytetu nawiązywał kontakty ze zjeżdżającymi tam romantykami (wśród nich znaleźli się m.in. Achim von Arnim i Johann Joseph von Görres). W roku 1809 – pod wpływem silnych wstrząsów psychicznych, wywołanych m.in. śmiercią poetki Caroline von Gröndlerode – Creuzer próbował przenieść się do Leyden, lecz po miesięcznym tam pobycie skwapliwie przyjął ministerialne wezwanie do powrotu. Wróciwszy do Heidelbergu w październiku 1809 roku, nigdy go już nie opuścił, odrzucając kuszące oferty pracy w Getyndze, Bonn i Kilonii. Okres największej aktywności akademickiej Creuzera przypadł na lata 1815–1830. Wówczas to jego wykłady o symbolice i mitologii biły rekordy popularności w skali całego uniwersytetu. Z czasem wykłady straciły urok, lecz w 1844 roku jeszcze uroczyście fetowano jubileusz 49-lecia pracy naukowej Creuzera, który do późnej starości pozostawał czynny na polu pisarstwa i w akademickich dyskusjach okazywał zarówno refleks, trzeźwość umysłu, jak i uprzejmość.

W charakterystykach umysłowości Creuzera podkreśla się zazwyczaj pomysłowość, fantazję, zmysł spekulatywny i myślenie w kategoriach historycznych, a także produktywność większą niż krytycyzm, rozległość spojrzenia, która pozwalała dostrzegać odległe podobieństwa ponad bliskimi różnicami, połączoną wszakże z pewnym niedostatkim metodologicznym. Syntetyzująca myśl Creuzera zmierzała w kierunku tezy o ideości – a przynajmniej silnym zbliżeniu – mitów, religii, języka i sztuki wszystkich ludów u zarania ich historii, która w dalszym swym przebiegu nie tyle umożliwiła im wszechstronny rozwój, ile poddaje je różnym ograniczeniom. Teoria duchowej ideości wszystkich ludów nie była, co prawda, wyłączną własnością Creuzera, lecz w jego pismach została bodaj najdobitniej i najgłośniejszym sformułowana oraz najsilniej umotywowana. Korzenie teorii Creuzera tkwiły w filologicznych studiach dawnych historyków, on sam prowadził studia porównawcze religijnych idei

i wyobrażeń starożytności na polach badawczych przynależnych zarówno filologii, jak i archeologii.

Zaczął publikować jeszcze w Marburgu (*Über die historische Kunst der Griechen*, 1803, wyd. 2. w 1845 roku), lecz największy wpływ na rozwój romantycznego mitoznawstwa wywarł czterotomową rozprawą *Symbolik und Mythologie der Alten Völker besonders der Griechen* (*Symbolika i mitologia ludów starożytnych, w szczególności Greków*) z lat 1810–1812, zwana w skrócie *Symboliką* Creuzera dla odróżnienia od późniejszego francuskiego tłumaczenia, a właściwie przeróbki sporządzonej przez Josepha-Daniela Guigniauta, który w latach 1821–1851 rozbudował dzieło Creuzera do 10 tomów, zmieniając tytuł na *Religions de l'Antiquité* (*Religie starożytności*), zwane *Symboliką* Creuzera-Guigniauta. Stąd historia recepcji Creuzerowskiej *Symboliki* biegnie dwoma odrębnymi torami. Krag niemiecki, w osobach Kannego, Görresa, Hegla i Bachofena, odwołujący się do oryginalnej *Symboliki* Creuzera, podejmował refleksję o miejscu mitu i symbolu w sferach religii i sztuki. Oparty na lekturze przekładu nurt francuski koncentrował się na kwestiach źródeł i historii religii w kontekście współczesnej kondycji chrześcijaństwa. Wolno chyba stwierdzić, że w recepcji polskiej – reprezentowanej skromnie, ale za to jakimi nazwiskami! – obie drogi skrzyżowały się w odczytaniu Mickiewicza, który w Collège de France przywoływał co prawda oryginalną *Symbolikę* w wersji niemieckiej, ale czytał ją wedle klucza francuskiej szkoły, rozwijając w ramach krytyki współczesnego Kościoła program nowej mitologii czy też religii.

Literatura przedmiotu podkreśla wielką zasługę Creuzera w zakresie uporządkowania pojęć mitu, symbolu, alegorii jako podstawowych narzędzi interpretacyjnych zarówno dla religii, jak i dla sztuki<sup>13</sup>. Według autora *Symboliki*, sztuka i mit – zakorzenione pierwotnie w religii – w toku ewolucji oddalają się od siebie, w skrajnych wypadkach dochodząc do stosunku otwartej wrogości. Sztuka ze sfery religijnej przechodzi do estetyki, mit pozostaje w tym pierwotnym obszarze. Podstawą terminologicznych ustaleń Creuzera stało się określenie wzajemnych relacji symbolu i mitu.

Pojęcie symbolu Creuzer związał z najczystsza religijnością, pierwotną jednią świadomości, która potrafi obyc się bez opowiadania treści religijnej, poprzestając na zdolności obrazowego w nią wejrzenia. Symbol w ujęciu Creuzera jest zatem obrazem (u Goethego symbol „zmienia ideę w obraz”, ale sam pozostaje niedookreślony).

Mit powstaje wówczas, gdy idea religijna – łatwo uchwytana, lecz trudno zrozumiała w gąszczu znaczeniowego bogactwa obrazów – zaczyna szukać środków jej wyrażenia. Pierwotnie mity były więc po prostu wypowiedzianymi symbolami, a konieczność ich wyrażenia rodzi potrzebę uformowania instytucji kapłaństwa. Początkowo wskazujący jedynie na symbol, mit szybko rozrasta się w rozbudowaną dyskursywną opowieść, stając się w pewnym sensie rodzajem alegorii, którą Creuzer postrzegał właśnie jako dyskursywną, opowiadającą strukturę słowną.

Ten szybki proces, zauważalny w historii wierzeń religijnych wszystkich ludów, prowadził zarazem do dewaluacji mitu. W rezultacie transformacji ze wskazania na obraz w formę baśni lub alegorii mit ztracał bowiem podstawową cechę symbolu, definiowanego przez Creuzera jako „nagle ukazujący się duch, błyskawica w nocy,

<sup>13</sup> W polskojęzycznej literaturze naukowej – zob. G. Królikiewicz, *Symbol i mit w dziele Creuzera* [w:] *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001.

moment, który zawłaszcza cały nasz byt, błysk w stronę nieokreślonej dali, błysk, skąd nasz duch powraca wzbogacony"<sup>14</sup>.

Opowieść realizowana w ciągu czasowym, czyli w następstwie momentów, rozdrabnia w swym „przegadaniu” treść, ale zarazem dzięki pewnej swobodzie, której „błyskawicowe” działanie symbolu nie pozostawia, rozwija się w poezję i inne dziedziny sztuki. Naturalnej ludzkiej potrzebie doświadczenia *sacrum* odpowiada jednak „błyskawicowe” symboliczne objawienie. O sile oddziaływania symbolu przesądzała – w ujęciu Creuzera – właśnie jego momentalność.

Wśród innych wskazanych przez Creuzera cech symbolu wymienia się przede wszystkim twierdzenie, że jest on „szczególnie znaczący” jako wcielenie idei, a właściwie sama idea zstępująca do świata cielesnego. Znaczenie symbolu zasadza się więc na wyrażaniu, wcielaniu zjawisk świata nadprzyrodzonego.

Ponadto symbol posiada zdolność pobudzania duszy. Zdolność ta jest z jednej strony odpowiedzią na naturalne ludzkie zapotrzebowanie, z drugiej zaś wynika z samej natury symbolicznego obrazu, który nadmiarem swej treści, rozsadzającym formę, „zadziwia” – mówiąc językiem *Metafizyki* Arystotelesa (jej ślady dostrzega się w tej Creuzerowskiej koncepcji) – duszę i albo dławi się w mistycyzmie, albo poddaje się artystycznej dyscyplinie i pozwala ująć w karby ascetycznej formy.

Creuzerowski symbol – w sposobie działania okreśłany jako błysk w ciemności – w swojej naturze był jednak kojarzony z ciemnością właśnie, czy raczej z półmrokiem, pejzażem właściwym porze zmierzchu lub świtu (*das Dämmernde*). Ta swoista symbioza świetlistości z półmrocznością nie została ani przez samego Creuzera, ani przez późniejszych jego interpretatorów zadowalająco objaśniona. Dość, że tajemniczość symbolu nie miała w tym wypadku oznaczać niezrozumiałości czy niemożności ogarnięcia go w ramach racjonalnego dyskursu. Jako obraz na wpół widzialny, tajemniczy, prowokujący przez to do myślenia, symbol zachowywał zarazem owo fundamentalne dla swej struktury znamię błysku oczywistości.

Przy całej tej pierwotnej oczywistości symbol wprowadzony w dziedzinę sztuki domaga się już interpretacji. Odczytanie znaczenia symbolicznego obrazu wymaga z kolei uruchomienia niejasnej, nieracjonalnej procedury uczuciowo-przeżywaniowej.

Należy jeszcze podkreślić, że koncepcja Creuzera miała charakter historyczny. Doświadczenie rewelatorskiej mocy symbolu wiązał on z pierwotną religijnością epoki przedklasycznej, a nawet przedmitycznej, czyli tej fazy rozwoju ludzkiej duchowości, w której nie wyrażała się ona jeszcze w formach sztuki. Dopiero następcy nadali tej historycznej przeciwstawności epok wymiar uniwersalny, sytuując oba typy duchowości w obrębie sztuki i przypisując każdej z nich upodobanie do konkretnych form. W teoriach estetycznych ta zmiana punktu widzenia wyraziła się w opozycji: klasyczne – nieklasyczne (antyklasyczne).

**Georg Wilhelm Friedrich Hegel**, urodzony 27 sierpnia 1770 roku w Stuttgarcie, pochodził z rodziny urzędniczej. Studia rozpoczął od teologii i do końca pozostał w zasadzie wierny przekonaniu, że „zadaniem filozofii jest postawić w sposób absolutny Boga na szczycie filozofii” (*Aufsätze aus dem Kritischen Journal der Philosophie*), które prowadziło w konsekwencji do utożsamienia filozofii z teologią. Od roku 1801 wykładał – obok Schellinga – w Jenie, którą w wyniku wypadków wojennych musiał

<sup>14</sup> Cyt. za: G. Królikiewicz, *Symbol i mit...*, *op.cit.*



opuścić, by przenieść się do Bawarii i objąć posadę redaktora dziennika, a następnie dyrektora gimnazjum w Norymberdze. Zwieńczeniem pierwszego okresu akademickiego, w którym pozostawał pod urokiem filozofii Schellinga, była wydana w 1807 roku *Fenomenologia ducha* (*Phänomenologie des Geistes*). Z czasem Schellingiański wariant filozofii idealistycznej, przesiąknięty duchem romantyzmu, przestał odpowiadać rozmiłowanemu w myślowej dyscyplinie i skłonemu do schematycznej systematyzacji Heglowi (jakkolwiek te cechy współlistniały w jego umysłowości z pisarską nonszalancją i lekceważącym stosunkiem do faktów nieodpowiadających jego systemowi). Także w swych podstawach filozofia Schellinga, oparta na wiedzy przyrodniczej i współczesnej filozofii natury, stała w sprzeczności ze skoncentrowaną na historii i jej prawach myślą Hegla. Toteż bawarski okres życia Hegla, wypełniający lata 1806–1816, upłynął mu na konstrukcji własnego autorskiego systemu, zaprezentowanego w trzynomowej *Nauce logiki* (*Wissenschaft der Logik*), publikowanej w latach 1812–1816 oraz w *Encyklopedii nauk filozoficznych* (*Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Umriss*) z 1817 roku. Dzieła te otworzyły Heglowi bramy uniwersytetów – najpierw w Heidelbergu, a od roku 1818 w Berlinie, gdzie opracowując szczegółowo poszczególne dyscypliny należące do jego systemu, wykładał do śmierci. Zmarł na cholera w pełni sił umysłowych i twórczych, u szczytu swej sławy, 14 listopada 1831 roku w Berlinie. Wśród wydanych pośmiertnie rękopisów berlińskich wykładów znalazły się m.in. *Wykłady o estetyce*, *Filozofia religii*, *Filozofia dziejów*.

Filozoficzny system Hegla był przedsięwzięciem gigantycznym. Zmierzał do ogarnięcia wszystkich zagadnień filozoficznych i rozwiązania ich wedle jednej zasady. Podstawą Heglowskiej doktryny stał się idealizm ewolucyjny, zasadą organizującą – metoda dialektyczna. Wzorem poprzedników na polu idealizmu – Schellinga i Fichtego – Hegel przyjmował pierwotność myśli w stosunku do rzeczy, będących jej wytworami. Z założenia o ideowej proveniencji bytu wynikało zaś przekonanie o jego logicznej naturze. Logiczność dotyczy wszakże pojęć ogólnych i tylko takie dotyczą prawdziwej istoty bytu, gdyż to, co jednostkowe, jest tylko wtórnym jego przejawem. W każdej dziedzinie Hegel akcentował prawa i cechy ogólne, przypisując wartość absolutu bytowi jedynie w jego całości. I tylko w tej postaci przyznawał mu walor racjonalności, logiczności. To samo dotyczyło jego wyobrażeń o prawdzie. Z przekonania zaś o logicznej naturze bytu, wyłaniającej się z ogromnej mnogości jego jednostkowych przejawów, wynikało przekonanie o jego naturze ewolucyjnej. Ta wielość postaci, w jakich byt się objawia, okazywała się bowiem w logiczny sposób dowodem zmienności bytu, który w postaci statycznej i niezmiennej nie mógłby się w tak wielu jednostkowych faktach i zjawiskach prezentować.

Posiada też swoją wymowę fakt, że wszystkie wymienione terminy – absolut, pojęcie, prawda, idea – składały się na Heglowskie wyobrażenie o boskiej transcendencji.

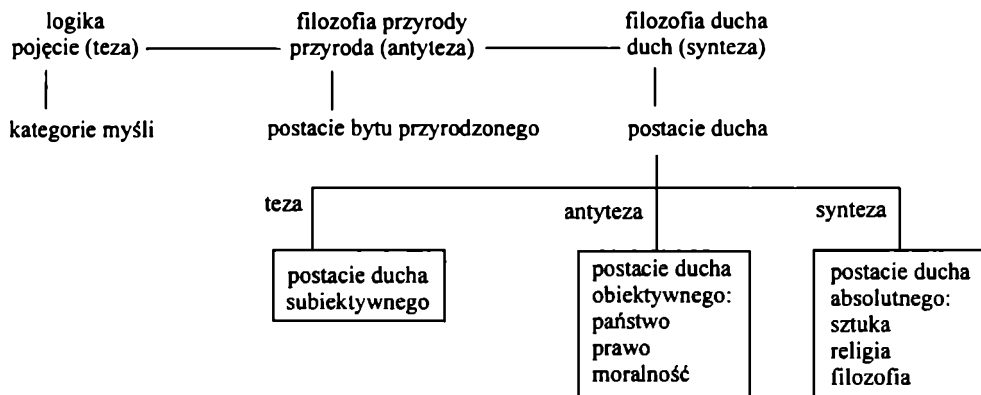
W Heglowskim wyobrażeniu Boga Absolut określany był jako jedność i tożsamość. Rozdzielenie stało się warunkiem objawienia się Absolutu, a więc on sam musiał być źródłem owego rozdwojenia na jedność i przeciwstawienie. W *Vorlesungen über die Philosophie der Religion* Hegel opisał dialektyczny proces przejawiania się Absolutu – przebiegający od pierwotnej tożsamości poprzez rozdzielenie ku ponownej odbudowie jedności – jako „tragedię, którą Absolut odgrywa wiecznie z sobą samym: wiecznie rodzi się w obiektywności, w tej swojej postaci wydaje się cierpieniu i śmierci i wznosi się ze swych popiołów na chwałę”. Ze względu na ten proces Hegel stosował pojęcie Absolutu, które bywa w systemach filozoficznych rozumiane w sposób statyczny, wy-

miennie z innymi. Jednym z takich określeń Boga uczynił Prawdę, rozumianą jako „tożsamość pojęcia i realności” – tylko w tych warunkach Prawda objawia się w Pojęciu i ono samo, stając się tym, „przez co rzeczy w świecie uzyskują swe trwanie”, odpowiada istocie Boga, jeżeli wzniesie się do poziomu Idei. I na tym jeszcze Hegel nie poprzestał, wprowadzając jako najwyższe określenie Boga pojęcie Ducha.

Pojęcie ducha stosował także w odniesieniu do człowieka, a oba jego zakresy – boski i ludzki – pozostawały w nierozdzielnym związku, gdyż właśnie w duchu ludzkim i poprzez niego możliwy jest powrót Boga do siebie samego. W charakterystyce Ducha – ujmowanej, oczywiście, jako proces – wyróżnił Hegel sześć zasadniczych cech-momentów: 1) Duch jest rzeczywisty. 2) Duch jest czynny. 3) Duch stwarza siebie samego. 4) W procesie samostwarzania Duch się uzewnętrznia i objawia się samemu sobie. 5) „Najwyższym określeniem Ducha jest samoświadomość”. 6) W samoświadomości Ducha zawiera się dialektyczny charakter jego rozwoju, polegający na tym, że z pierwszego swego stadium – bycia w sobie samym – duch przeistacza się w przedmiot, świat skończony, by w trzecim etapie procesu ponownie zjednać się z sobą samym.

W Heglowskim sposobie postrzegania natury Ducha odbiła się podstawowa sprzeczność myśli romantycznej, która prawo historycznej zmienności łączyła z ideałem zniuruchomiałej wieczności. Hegel próbował rozwiązać tę sprzeczność twierdzeniem, że proces stwarzania i znoszenia przeciwieństw trwa wiecznie – co jednak nie usuwa konieczności ujmowania go w ramy czasowe i rozpatrywania w pewnej określonej skończoności. Szansę zniesienia sprzeczności dostrzegął Hegel także w próbie zinterpretowania chrześcijańskiej koncepcji Trójcy Świętej w duchu dialektycznego prawa.

Prawem regulującym cały ruch bytu, a zarazem narzędziem umożliwiającym poznanie jego całości objawionej w owym ruchu, uczynił Hegel metodę dialektyczną. Jak każdemu twierdzeniu, tak każdej postaci bytu, tezie, odpowiada jego zaprzeczenie, antyteza – z ich starcia i pojednania wyłania się nowa, wyższa jakość, czyli synteza, która znów staje się tezą, gdy trafi na własną antytezę. Dialektyczne prawo logiki zastosował Hegel do całej rzeczywistości i w tym triadycznym rozwoju rozpatrywał wszystkie dziedziny filozofii, wszystkie postaci bytu, wszystkie przejawy aktywności ducha. Podlegały mu w tym systemie zarówno przyroda, jak kultura, a także państwo, prawo, religia, sztuka, nauka. W swym syntetycznym oglądzie ewolucji postaci ducha ku celom finalnym ulegał zresztą Hegel pokusie traktowania swojej epoki jako ostatecznej syntezy dziejów, a własnego systemu jako syntezy całej dotychczasowej filozofii. Podstawowe działy filozofii odpowiadały więc pierwotnym postaciom bytu, zorganizowanym wedle dialektycznej triady i wydającym kolejne, również triadycznie ułożone, postaci bytu:



Korona filozofii Hegla sytuowała się na przeciwnym biegunie zagadnień niż w większości ówczesnych systemów metafizycznych. Podwaliną większości teorii pozostawała modna filozofia przyrody, Hegel tymczasem najwyższe przejawy Absolutu widział po stronie kultury – w sztuce, religii, filozofii. Nawet w przejawach ducha obiektywnego wyżej cenił państwo, zorganizowane wedle prawideł kulturowych, niż społeczeństwo, powstałe w wyniku działania czynników naturalnych (inna sprawa, że teoria ta dopasowana była idealnie do konkretnych warunków historycznych, znaczących rozczarowaniem pokolenia do rewolucji francuskiej, które doprowadziło Hegla do gloryfikacji reakcyjnego modelu państwa pruskiego).

Drugi ważki czynnik – historyzm Hegla – wyrażał się w przekonaniu, że poszczególne postacie ducha objawiają swoją naturę dopiero w przebiegu swych dziejów. Uniwersalne prawo rozwoju nie przewidywało przypadkowości, więc i w dziejach narodów powinno być znaleźć potwierdzenie. Przyjmując przeto za wyznacznik dominację narodu wcielającego najlepiej postać ducha w danym momencie historycznego rozwoju, dzielił Hegel historię na cztery wielkie okresy: wschodni, grecki, rzymski i germański, odpowiadające stadiom rozwoju jako wiek – odpowiednio – dziecięcy, chłopięcy, męski i starczy. Podział ten zapowiadał *de facto* kres historii, ale zarazem – zdaniem niektórych kontynuatorów – pozostawał w sprzeczności z założeniem triadycznego rozwoju. Toteż August Cieszkowski, który – jak przystało na dziewiętnastowiecznego mesjanistę – przyjmował „przyszłościową” orientację ówczesnej myśli francuskiej, dokonał w *Prolegomenach do historiozofii* (1838) korekty Heglowskiej filozofii dziejów według – we własnym mniemaniu – podstawowych założeń samego Hegla, wyznaczając w historii trzy wielkie epoki: tezy (przeszłość), antytezy (teraźniejszość) i syntezy (przyszłość). Tak to głoszący kres historii system Hegla mógł paradoksalnie stać się argumentem na rzecz poznawalności przyszłości i to w dodatku w kategoriach epoki wielkiej syntezy, czyli jednego z najpopularniejszych mitów myśli romantycznej.

Dzieje sztuki Hegel rozpatrywał już zgodnie ze swym schematem dialektycznej triady, dzieląc je w perspektywie historycznej na epokę symboliczną, klasyczną i romantyczną. Dokonany w uniwersalnej perspektywie rodzajowej podobny podział na sztuki symboliczne (architektura), klasyczne (plastyka) i romantyczne (malarstwo i muzyka) zawierał już wszakże pierwiastek zachwiania schematu w koncepcji czwar-

tej – syntetyzującej trzy jednorodne typy – sztuki, zrealizowanej w poezji. Charakterystyka trzech wielkich epok rozwoju kultury następczała za to innego rodzaju trudności.

Podstawowym kryterium rozróżnienia i oceny – bo nie unikał sądów wartościujących – uczynił Hegel przystawalność zawartości dzieła do jego formy, prezentując historię sztuki jako teren zmagania myśli z ich zmysłowymi przedstawieniami. Centralnym momentem rozwoju stała się w tej wizji epoka klasyczna, postrzegana jako czas wykształcenia w sztuce idealnej harmonii idei z jej obrazem, które w epoce symbolicznej jeszcze do siebie nie przystawały, a w romantycznej ponownie zaczęły się rozchodzić. W swej teorii sztuki symbolicznej wykorzystał Hegel Creuzerowską koncepcję symbolu, dopuszczając się zarazem bardzo istotnego jej przewartościowania:

W sztuce tej idea szuka jeszcze swego prawdziwego wyrazu artystycznego, gdyż jest jeszcze w sobie samej abstrakcyjna i nieokreślona; toteż nie ma ona sama w sobie i w sobie samej adekwatnej sobie postaci zewnętrznej i [szukając jej] staje wobec zewnętrznych w stosunku do siebie przedmiotów zarówno w przyrodzie, jak i w życiu człowieka. Przeczując jednak, że w tym świecie przedmiotów tkwią bezpośrednio jej własne abstrakcje albo włączając się ze swoją nieokreśloną ogólnością w jakieś konkretne istnienie, wypacza i fałszuje postacie, które zastaje w świecie rzeczywistym. Może ona bowiem ujmować je tylko w sposób dowolny i zamiast do doskonałej identyfikacji może doprowadzić tylko do jakiejś aluzji i abstrakcyjnej tylko zgodności znaczenia i formy, które w tym nie doprowadzonym do końca wzajemnym zespoleniu się ujawniają swe pokrewieństwo, ale w równej mierze także swą wzajemną zewnętrzną, obcość i wzajemną nieadekwatność<sup>15</sup>.

W nieadekwatności tej Hegel nie upatrywał – jak widać – wartości pozytywnej. Na tym polegało najpoważniejsze sprzeniewierzenie się myśli Creuzera i swoista „wsteczność” Hegłowskiej teorii. Symboliczność nie była dlań wyrazem najczystszej pierwotnej religijności, płynącej z bezpośredniego kontaktu z absolutem, lecz objawem niedojrzałości. Najdobitniejszym wyrazem tego przekonania stała się interpretacja zaczerpniętej z Creuzera tezy o tajemniczości, mroczności symbolu – u Creuzera kojarzonej z iluminacyjnym błyskiem oczywistości, a przez Hegla określanej jako przeciwieństwo jasnej klasyczności:

Nawet i w dziedzinie sztuki klasycznej występuje jeszcze tu i ówdzie podobna niepewność, choć właśnie klasyczność tej sztuki na tym polega, że z istoty swej nie jest ona symboliczna, lecz w sobie samej zawsze jasna i wyraźna<sup>16</sup>.

Aż nadto wyraźne upodobanie Hegla do form klasycznych sprawiło mu jeszcze większy kłopot w ocenie sztuki romantycznej. Ta bowiem – w przeciwieństwie do symboliczności poprzedzającej fazę klasyczną – nie mogła uchodzić za dowód niedojrzałości, skoro w procesie dochodzenia ducha do samowiedzy absolutu nastąpiła po epoce idealnej harmonii znaczenia i formy zespalającej nawet w swym kulcie cielesnego piękna tę cielesność z duchowością, ponieważ w sztuce greckiej „jest zewnętrzną postacią ludzką [...] taką cielesnością, która odzwierciedla w sobie ducha”<sup>17</sup>. W perspektywie całego dialektycznego procesu dojrzewania ducha ludzkiego okres klasyczny musiał jednak przedstawiać niższy stopień rozwoju. I właśnie częstotliwość użycia słowa „musi” jest tym, co uderza w Hegłowskim wykładzie reguł, w myśl któ-

<sup>15</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, t. I, s. 481–482.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 494–495.

<sup>17</sup> *Ibidem*, t. II, s. 14.

rych klasyczna doskonałość ustąpiła romantycznej formie sztuki. Dla Schellinga, filozofa na wskroś romantycznego, naturalnym zupełnie prawem postępu było ustąpienie praw natury, rządzących światem pogańskim, wobec chrześcijańskiego ideału moralnego. Hegel natomiast dowodził, dlaczego „etyczność” greckiej sztuki pogańskiej w pewnym etapie rozwoju nie mogła już zaspokoić potrzeb ducha:

Grecka etyczność zakłada jako przesłankę już ukształtowaną obecność pierwiastka ludzkiego, obecność, w której wola, postępując tak, jak winna to czynić sama w sobie i dla siebie zgodnie ze swym pojęciem, doprowadziła do określonej treści i urzeczywistnionych, właściwych tej treści stosunków wolności, których znaczenie jest absolutne. Są to stosunki między rodzicami i dziećmi, między małżonkami, obywatelami miasta oraz państwa w jego urzeczywistnionej wolności. Ponieważ ta obiektywna treść działania jest momentem rozwoju ducha ludzkiego, dokonującego się na uznanej za pozytywną trwałej podstawie naturalnej, nie może ona już odpowiadać owej skoncentrowanej żarliwości uczucia religijnego, zmierzającego do zduszenia naturalnej strony pierwiastka ludzkiego, i musi ustąpić miejsca cnotcie wprost przeciwnej, cnotcie pokory, wyrzeczenia się wolności ludzkiej i mocnego oparcia się człowieka na sobie. Cnoty chrześcijańskiej pobożności zabijają – wskutek swej abstrakcyjnej postawy – wszystko to, co ziemskie, i czynią przedmiot wolnym tylko wtedy, kiedy absolutnie zaprzeczy sam sobie w swym człowieczeństwie<sup>18</sup>.

Konieczność dziejowa przesądza więc o wywyższeniu cnot nadnaturalnych ponad cnoty naturalne, a w dziedzinie sztuki „forma staje się bardziej obojętnym czynnikiem zewnętrznym, i w konsekwencji sztuka romantyczna przynosi ze sobą znowu rozdzielanie treści i formy, choć od strony przeciwnej niż sztuka symboliczna”<sup>19</sup> – ponieważ rozdzielanie to należy tym razem wiązać ze zdolnością kreowania piękna duchowego (i na drodze rozumowego uzasadnienia konieczności trzeba je akceptować, choć niekoniecznie z entuzjazmem).

Mniej – jak się wydaje – kłopotliwą, a wyższą przecież od sztuki postacią ducha absolutnego była w systemie Hegla religia, posługująca się narzędziem doskonalszym niż właściwa sztuce kontemplacja, mianowicie – wyobrażeniem (również w określeniu narzędzia odpowiadającego tej postaci Hegel stanął ostatecznie na stanowisku odmiennym niż romantyczna teologia, która akcentowała rolę uczucia).

Całą swą działalność pisarską rozpoczął Hegel od rozpraw teologicznych. Młodzieńcze pisma – takie jak *Religia ludowa i chrześcijaństwo czy Życie Jezusa* – powstawały pod wpływem filozofii Kanta. Religię ludową postrzegał wówczas jako harmonię zasad praktycznego rozumu z uczuciem mitologicznej fantazji, kształtującą etykę wspólnoty państwowej, co nadawało jej znamion religii politycznej. Rozbudowując swój system, doszedł do wniosku, że religia – podobnie jak wszystkie postacie bytu – przejawia się w tej najwyższej swojej formie dopiero w perspektywie całego przebiegu swych dziejów. Podzielił je oczywiście na trzy okresy: pierwszy zdominowany przez religie natury, drugi – okres religii indywidualności duchowej (podlegający także wewnętrznemu trójpodziałowi na fazę wzniosłości u Żydów, piękna u Greków i celowości u Rzymian) oraz trzeci i ostatni, podporządkowany religii prawdy, wolności i ducha, jak postrzegał chrześcijaństwo. Absolutyzacja religii chrześcijańskiej opierała się na przekonaniu, że wszystkie religie wcześniejsze pozostawały na poziomie ducha skończonego, a dopiero w ostatniej fazie dziejów religii objawił się duch abso-

<sup>18</sup> *Ibidem*, t. II, s. 207–208.

<sup>19</sup> *Ibidem*, t. II, s. 483–484.

lutny. Stąd wynikał organiczny – zdaniem Hegla – związek chrześcijaństwa z filozofią, w której widział najwyższą postać ducha, posługującą się już nie wyobrażeniami (jak religia), lecz doskonalszymi od nich pojęciami. Ma się rozumieć – cel filozofii zrealizować się miał dopiero w jej historii, która różnymi drogami i pod postacią różnych, wynikających z siebie systemów zmierzała w myśl reguł naturalnej konieczności dziejowej do systemu samego Hegla, który wchłonął wszystko i stanowi kres rozwoju.

W idealistycznej absolutyzacji religii chrześcijańskiej dostrzeżono jednak załazek jej zniesienia. Skoro bowiem w Chrystusie „abstrakcyjny stosunek do Boga w różnych religiach stał się konkretny”, to śmierć Jezusa stała się śmiercią Boga, podważając Jego wszechobecność, a więc i możność objawienia się jako Ducha. Hegel dostrzegął w śmierci Jezusa warunek zesłania Ducha. Tymczasem obecność Boga w świecie realizuje się pod postacią ducha wspólnoty. Reakcją na poglądy Hegla, w myśl których „religia absolutna” pojmuje Boga jako ducha wspólnoty (gminy), antycypującej przyszłe człowieczeństwo, stało się pytanie, czy Bóg rzeczywiście jest w tym systemie czymś więcej niż prawem dialektyki rozwoju wspólnotowego ducha ludzkości. Mickiewicz w prelekcjach paryskich, powołując się na wspomnienie Micheleta, utrzymywał, „że Hegel po dziesięciu latach wykładania filozofii w Berlinie zostawił swych słuchaczy w niepewności co do tego, czy wierzył w osobowość Boga, w nieśmiertelność duszy i czy wierzył w istnienie świata niewidomego”<sup>20</sup>.

Propagatorem pojęć niemieckiego idealizmu transcendentalnego na gruncie polskim był Maurycy Mochnacki. Pośród przeważających w polskim wczesnym romantyzmie przejawów negatywnego byronizmu (pozbawionego perspektywy Boga doskonalącego się i ewolucjonistycznego punktu widzenia) on jeden przewił idee czerpane z romantyzmu jenajskiego, przywoływał teorie estetyczne Schległów, Novalisa, a zwłaszcza Schellinga.

**Maurycy Mochnacki** urodził się 13 września 1803 roku w galicyjskim majątku Bojaniec pod Żółkwią jako jedno z pięciorga dzieci Marii z Pagowskich i Bazylego Mochnackiego, prawnika, który pragnąc zapewnić dzieciom solidne wykształcenie, wynajmował zrazu najlepszych guwernerów, a i sam uczestniczył w domowej edukacji, ucząc Maurycyego literatury i języków. Od 1815 roku Mochnacki odbierał też solidne wykształcenie muzyczne. W rezultacie, po przeniesieniu się rodziny do podwarszawskiego Czerska w 1819 roku, dostał się od razu do najwyższej klasy Liceum Warszawskiego, kierowanego wówczas przez Samuela Bogumiła Lindego. Po jego ukończeniu Mochnacki wstąpił na Wydział Prawa Uniwersytetu Warszawskiego, skąd został usunięty w 1822 roku za spoliczkowanie policmajstra. W następnym roku aresztowano go za przynależność do tajnego, niepodległościowego Związku Wolnych Polaków, do którego należał od czasu wstąpienia na uniwersytet w roku 1820. Uwolniony w lipcu 1824, drogę kariery uniwersyteckiej Mochnacki miał już zamkniętą. Zatrudnił się w roku 1826 jako tłumacz w redakcji gospodarczego czasopisma „Izis Polska”, gdzie pracował do wybuchu powstania listopadowego (1830). Jednocześnie uczestniczył w redagowaniu kulturalnych czasopism o krótkiej żywotności – „Dziennik Warszawski” wychodził w latach 1825–1826, „Gazeta Polska” od 1827 do 1829, „Ku-

<sup>20</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci* [w:] *idem, Dzieła*, t. X, Wyd. Roczn., przeł. L. Płożewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997–1998, s. 227.

rier Polski” w 1829–1830. Oprócz Michała Podczaszyńskiego, współzałożyciela „Dziennika Warszawskiego”, Mochnacki pozostawał w tym okresie w przyjacielskich relacjach m.in. z Józefem Bohdanem Zaleskim, Antonim Edwardem Odyńcem, Sewerynem Goszczyńskim i Michałem Grabowskim. To grono młodych pisarzy współtworzyło romantyzm warszawski, niewykryształizowany w jednolitą całość, ale pod przewodnictwem Mochnackiego kształtowany na sposób odmienny od wariantu Mickiewiczowskiego, realizowanego w kręgu wileńskim. Wymienione czasopisma stawały się też szybko trybuną romantyzmu. Szybko też rewolucjonista estetyczny podjął ideę rewolucji politycznej. W czasie procesu członków Towarzystwa Patriotycznego (1828) rozpowszechniał w odręcznych odpisach odezwy niepodległościowe. W miarę zbliżania się powstańczego zrywu, w którego przygotowaniu sam – jako członek cywilnej grupy tajnego Związku Podchorążych Piotra Wysockiego – uczestniczył, coraz wyraźniej występował w artykułach prasowych przeciw układowi z Rosją. Jednocześnie, w gorączkowym pośpiechu, kończył pierwszą część rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, pomyślaną jako systematyczny wykład jego estetycznej teorii i ogłoszoną już w powstańczej Warszawie. Rękopis rozpoczętego tomu drugiego przepadł w powstańczej zawierusze. W lutym 1831 roku Mochnacki zaciągnął się do pułku strzelców, brał udział w kilku bitwach, pod Ostrołęką (26 maja) odniósł poważne rany.

Po upadku powstania Mochnacki wraz z bratem Kamilem przedostał się na teren Prus i w listopadzie 1831 roku dotarł do Francji, gdzie spędził ostatnie lata życia, zagrożony w kraju aresztowaniem, a ostatecznie – wydanym zaocznie w roku 1834 przez carski Sąd Kryminalny wyrokiem stracenia przez powieszenie. Emigracyjna twórczość i działalność Mochnackiego spełniała się już wyłącznie w sferze polityki, nie przynosząc mu wszakże satysfakcji ze względu na brak perspektyw pomyślnego rozwiązania sprawy polskiej. W tej świadomości – opartej na trzeźwych analizach europejskiej polityki – dostrzega się niekiedy przyczynę niekonsekwencji w zakresie personalnych sympatii politycznych Mochnackiego, który początkowo próbował związać się z obozem demokratycznym i formacją kierowaną przez Joachima Lelewela, a pod koniec życia zbliżył się do konserwatywnego obozu księcia Adama Czartoryskiego. Rozwiązanie tych sprzeczności odnajdywali późniejsi komentatorzy w nieromantycznym wcale charakterze politycznej myśli Mochnackiego, nieskupionej na ideach moralnych, lecz w silnym swym pragmatyzmie prowadzącej do makiawelicznej z ducha strategii realizowania założonego celu bez względu na środki, podporządkowane jednemu tylko kryterium oceny – skuteczności. Krytyczna ocena działań powstańczych i błędnej – w jego mniemaniu – strategii dowództwa, artykułowana przez Mochnackiego coraz głośniej i coraz częściej, także nie przysparzała mu sympatyków. Z opracowywanej pod koniec życia monografii insurekcji listopadowej, zatytułowanej *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, Mochnacki zdążył opublikować tylko dwa pierwsze tomy w roku 1834. Planował napisanie jeszcze dwóch następnych, ale pracę przerwała śmierć pisarza 20 grudnia 1834 roku w Auxerre.

W omówieniach dorobku pisarskiego Mochnackiego, na który składają się dwie nieukończone książki i bogaty zbiór artykułów prasowych, przywołuje się zazwyczaj – w celu jej eksponowania lub zatarcia – wewnętrzną cezurę wyznaczoną wybuchem powstania listopadowego. Obszerna rozprawa *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* przypieczętowała ostatecznie zwycięstwo romantyzmu w polskiej kulturze. Po roku 1830 Mochnacki nie był odosobniony w próbach przypisania całej przedlistopadowej rewolucji estetycznej podtekstów politycznych i patriotycznych. Jest jednak

faktem, że on akurat całkowicie zaprzestał działalności krytycznoliterackiej, skupiając się wyłącznie na publicystyce politycznej. Obecnie większość komentatorów przychyliła się do opinii, że w filozofii Mochnackiego nie doszło do żadnego pęknięcia, gdyż od początku niemal uważał on za literaturę ogół piśmiennictwa narodowego, z publicystyką i pisarstwem naukowym włącznie. Ewoluconistyczną teorię zawartą w filozofii przyrody Schellinga, wedle której rozwój ducha przebiega w kolejnych etapach obiektywizacji, przystosował do własnego, wypracowanego w latach dwudziestych programu, zakładającego przejście z etapu objawienia ducha poprzez literaturę na wyższe piętro realizacji – w politycznym czynie. Wykład estetycznej teorii w perspektywie historycznej, zawarty w pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, dowodzić miał właśnie osiągnięcia i wypełnienia przez polską kulturę etapu literackiego i uzasadniać przekroczenie go – poświadczone przez autora wyborem dalszej drogi twórczej, a zapowiedziane w słynnych pierwszych słowach *Przedmowy*: „Czas nareszcie przestać pisać o sztuce, co innego zapewne mamy teraz w głowie i w sercu, improwizowaliśmy najpiękniejsze pienie narodowego powstania! Życie nasze jest poezją”.

Krytycznoliteracką ofensywę rozpoczął Mochnacki w atmosferze wyraźnej polaryzacji stanowisk, ukształtowanych właściwie niezależnie od przebiegu formowania się polskiego romantyzmu w jego czysto literackich objawach, jak dwa pierwsze tomy poezji Mickiewicza czy wychodząca niemal właśnie spod prasy drukarskiej *Maria* Malczewskiego. Nie mieściły się one zresztą w żadnej z istniejących programowych ofert krytyki. „Średnią drogę” rozwoju literatury narodowej opartej na harmonijnym łączeniu pierwiastków klasycystycznych z sentymtalno-romantycznymi proklamował najwyraźniej Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej* (1818), konserwatywnym obrońcom klasycyzmu przewodził Jan Śniadecki, który w rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* (1819) lepiej chyba niż Brodziński rozpoznał problem naporu tendencji romantycznych, wykraczając w swym sprzeciwie poza krąg wartości czysto estetycznych.

Mochnacki już od pierwszych swych wystąpień w 1825 roku (*O duchu i źródłach poezji w Polsce* i *Niektóre uwagi nad poezją romantyczną*) znosił właściwie opozycję, utożsamiając romantyczność z pojęciem poezji w ogóle. Niechęć do typologicznych podziałów – przynajmniej wobec opozycji klasycyzmu i romantyzmu, którą jednak z czasem wymienił na przeciwstawienie realizmu idealizmowi oraz podział poezji na „obiektową” (epicką) i „subiektową” (liryczną) – wynikała u Mochnackiego ze sposobu lektury nieskupionego na samych wartościach artystycznych, bo przekraczającego granice sztuki. Czytanie traktował jako proces twórczy, podobny w gruncie rzeczy do kreacyjnego gestu poety, wykonanego dzięki zetknięciu z transcendentnym wymiarem bytu. Wzorem Friedricha Schlegla Mochnacki pojmował poezję w kategoriach boskiej pracy wyobraźni. Wyrażając ducha epoki, tak rozumiana poezja pozostawała jednocześnie częścią wiecznej natury i oddawała najwyższą prawdę bytu. Dlatego poezja, będąca kolejnym wcieleniem doskonalącego się ducha, pozwalała się traktować jako księgę kosmicznych tajemnic natury. W tej perspektywie – Schellingańskiej filozofii przyrody – odpowiednio do zadania artysty i sztuki, spełnianego w ekspresji świadomości wyższych form ducha, powołaniem krytyka stało się uświadomienie tej świadomości. Autorskim wkładem Mochnackiego było już rozpoznanie wyższych pięter świadomości ducha w politycznej organizacji narodu rozwijającego właściwy mu rodzaj władz umysłowych (spośród czterech wyróżnionych przezeń przymiotów –



umu, rozumu, imaginacji i fantazji – narodowi polskiemu przypisał szczególną predyspozycję do rozwoju ostatniej z tych władz).

Traktując literaturę w sposób instrumentalny – jako narzędzie poznania tajemnicy bytu – podobnie odnosił się Mochnacki do krytycznych narzędzi poznania samej literatury. Krytykę wywodził z filozofii, pojmowanej nie mniej instrumentalnie. Nie poprzestając jedynie na roli referenta Schellingiańskiej teorii rozwoju świadomości, i nie podejmując zarazem trudu budowy własnego systemu, zmierzał przede wszystkim do celu, który w jednej z tez swojej głównej rozprawy określił jako „zastosowanie do rzeczy polskich teorii »uznania«”. Klasycystyczny model krytyki filologicznej, odrywającej dzieło sztuki zarówno od jego twórcy, jak i od kontekstu historycznego, był nie do przyjęcia.

Poszczególne etapy procesu kształtowania się własnego programu krytyki ilustrują kolejne artykuły Mochnackiego z lat 1825–1830. Artykuł, do którego powodem był „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego z 1828 roku przynosił rozróżnienia terminologiczne i uporządkowanie pojęć z zakresu estetyki, pojmowanej jako dziedzina nauk nie tyle filologicznych, ile filozoficznych. Mochnacki podzielił ją na dwa podstawowe działy. Estetyce teoretycznej przydzielił zadanie określania ogólnych praw rządzących twórczością poprzez poznawanie „przymiotów i własności władz umysłu” na drodze transcendentalnego procesu, przebiegającego ponad poziomem dzieła artystycznego. Analizą artystycznych twórców, ukierunkowaną na funkcjonowanie w konkretnych przejawach tych ustalonych wyższych praw, zajmować się miała krytyka, „praktyczna, czyli przystosowana część estetyki”. Zadaniem krytyka stało się przeto odtworzenie procesu twórczego drogą rozpoznania wewnętrznego świata pojęć samego artysty, prowadzącego do zrozumienia zawartości myślowej dzieła. Założenie to przywodzi na myśl hermeneutyczny model krytyki Friedricha Schleiermachersa, przywoływany także w pracach Augusta Wilhelma Schlegla. Mochnacki utrzymywał, że warunkiem takiego oglądu dzieła są wrodzone predyspozycje i szczególna osobowość samego krytyka.

Emocjonalność romantycznej hermeneutyki szła w parze ze spojrzeniem ogarniającym całość dzieła – na poziomie idei. W płaszczyźnie poetyki może ono bowiem realizować się w formie otwartej, wchłaniającej różnorodnie pierwiastki estetyczne i gatunkowe, które składają się na ideę nadrzędną utworu, niesprzeczną wewnętrznie w perspektywie porządku kosmicznego. Tylko w tej optyce zrozumiałe staje się miejsce szczegółu w całej konstrukcji dzieła. Przyznać trzeba, że praktyczna realizacja ambitnych teoretycznych postulatów w krytycznej pracy Mochnackiego często ograniczała się do wiernego streszczenia fabuły omawianego utworu.

Znaczącym przejawem syntetycznego oglądu zjawisk kultury było w pismach Mochnackiego wprowadzenie do refleksji nad sztuką opery i muzyki. Zastosowanie do tych dziedzin wypracowanego modelu krytyki zaprezentował w obszernym artykule z 1829 roku *Paganini dał ośm koncertów*. Wypracowując w recenzjach z koncertów nowoczesny język krytycznego opisu muzyki, umieszczał ją na szczycie hierarchii sztuk, podkreślając abstrakcyjność i bezpośrednie działanie na zmysły. Oceniał więc nie tylko warsztat artystów, ale i „ducha” muzyki interpretowanej przez Paganiniego, Lipińskiego, Szymanowską.

W pojmowaniu funkcji i artystycznych zasad sztuki teatru myśl Mochnackiego ewoluowała od utilitarnej oświeceniowej formuły teatru jako „szkoły cnoty” ku uznaniu jego artystycznej autonomii i postulatu rozwoju rodzimej sztuki dramatycznej odpowiadającej filozoficznym ideom romantyzmu. Znamienny wyraz realizacji idei syn-

tezy sztuk dostrzeżono też w synestezyjnym języku krytycznych analiz Mochnackiego, łączącym pojęcia literackie z muzycznymi, plastycznymi i teatralnymi.

W miarę rosnącego zaangażowania krytyka w politykę i przygotowanie powstańczego zrywu stwierdzić można w jego pismach obniżenie poziomu analiz estetycznych i postępujące zawężanie horyzontu myśli krytycznej. Zaprojektowany z dużym rozmachem teoretycznym projekt strategii interpretacyjnej ulegał stopniowej redukcji do jednego podstawowego kryterium – narodowości. W ocenie dorobku literackiego epoki nastąpiła też wyraźna redukcja samego pojęcia romantyzmu. Na dalszy plan odsuwał Mochnacki treści indywidualistyczne i utwory skoncentrowane na egzystencjalnych niepokojach (w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* milczeniem pominął IV część *Dziadów!*). Podporządkowując coraz wyraźniej kategorii estetyczne wartościom etycznym, w latach 1829–1830 rozwijał krytyk konsekwentnie program literatury i kultury narodowej. Znalazł jednak sposób na spojenie go z estetyką niemieckiego idealizmu, który zaprezentował właśnie w swej głośniejszej, nie tylko literackiej syntezie epoki – *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*.

Fundamentalna teza niemieckiej filozofii przyrody – obecna i u Schellinga, i u Fichtego, i u Hegla – głosiła jedność materii i idei, natury i świadomości; byt wywodziła z myśli. Argumentów dostarczał filozofom gwałtownie przyspieszony rozwój nauk przyrodniczych. Zarazem jednak mnogość odkryć naukowych, wywołująca rozbić naturalnej jedni świadomości na wąskie specjalizacje, groziła upadkiem całościowej wizji świata, o której ocalenie w historycznej perspektywie kolejnych kroków doskonalenia się ducha – za Schellingiem i Schleglem – walczył Mochnacki:

Trzy są działy w przyrodzeniu, trzy w dziejach okresy. A porządek, następstwo niewątpliwie takie: na początku spółistnienie we wszechrzeczy jestestwie i życiu wszystkich razem stworzeń. [...] To pierwszy okres! Przed wywołaniem niebieskiej z ojczyzny, kiedy jak aniołowie jednym wszystko rozumieliśmy wejrzeniem i w jednym okamgnieniu świat wszystek przebiegali [...]. – Dalej: odwrót opacznej woli, odstępstwo człowieka od porządku ogólnego, wydarcie się ze wszechrzeczy jestestwa. Czas tworzydeł fantazji, wiary, uniesień, smutku, melancholii. Wysoka poezja człowieka – mrok w blasku posępnym i łagodnym świetle księżyca. Prawdziwa romantyczność! Człowiek jest tylko snem, cieniem w tej pięknej epoce, której w naturze wegetacja roślin odpowiada. To wiek pośredni między boskim natchnieniem pierwszego a rozumem, albo raczej umem, ostatniego. Ten tedy jest drugi okres! Nareszcie jasność południa, pojęcie samego siebie, doskonała refleksja. Czas egoizmu, rozumowania, filozofii; w tym czasie my żyjemy. To trzeci okres! Cel historii taki: „bądźmy jako dzieci”, ale w umie, rozumie, w uznaniu siebie samych w jestestwie naszym...<sup>21</sup>

Powrót do pierwotnej naiwności byłby zatem niemożliwy i niepożądany. Odbudowanie naturalnego związku człowieka z objawionym w materialnych przejawach światem transcendentnych idei wymagało zniesienia opozycji natury i kultury. W tym celu od Schellinga przejął Mochnacki teorię rozwoju świata w „nieprzerwanym ciągu jestestw”.

„Natura przychodzi do refleksji”. To przedsięwzięciem okazać. [...]

W pierwszym poruszeniu, w początkowych twórcach nie ma ona uznania samej siebie. [...]

<sup>21</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* [w:] *idem, Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, BN I 297, Wrocław 2000, s. 208–209.

Długi szereg jestestw oddziela nieme glazy od rozumnego człowieka. Ale tę całą przestrzeń jedna linia przebiega. Ten cały przestwór zapełniony. Nie masz żadnej przerwy, żadnego skoku. Żadnego ogniwa w tym łańcuchu nie brakuje.

Przeto: „między tym, co jest, i tego, że jest, nie wie”, a tym „co jest i wie, że jest” zachodzi ścisły związek. – A zatem: natura przez stopnie pośrednie przechodzi od martwej materii do pojęcia [...].

Jako cień drzewa rozściela się na płaszczyźnie i jak się obraz tego drzewa maluje w ruchomym strumieniu, tak cała natura z wszystkimi stworzeniami swymi, biegami, siłami, odbija się w ostatniej mocy, w ostatniej potędze swojej – w myśli człowieka<sup>22</sup>.

W poezji, wyrastającej – według Schlegla i Mochnackiego – z uczucia nieskończoności, dzieło ludzkie ujawnia pierwiastek boski. Stąd poetyckie naśladowanie natury polegać miało na powtórzeniu w akcie tworzenia procesów zachodzących w przyrodzie. Krytyczna lektura winna zaś odtwarzać ów przebieg twórczy, dzięki czemu poezja – zgodnie z prawem naturalnym – będzie nieustannym stawaniem się, prowadzącym przez kolejne stopnie świadomości, znoszącym odtwarzaną dwoistość bytu w imię pierwotnej jedności, leżącej u podstaw zarówno natury, jak poezji. Literatura, jako wyraz świadomości, uwydatniać ma historyczną zmienność rzeczywistości, eksponując jednocześnie wieczny pierwiastek Absolutu. Tylko pod tym warunkiem zdoła ocalić całościową wizję świata i jego dziejów.

W przekonaniu Mochnackiego jednak – inaczej niż w uniwersalistycznej i indywidualistycznej filozofii Schellinga – najwyższa forma świadomego istnienia realizuje się dopiero na poziomie narodowej wspólnoty. „Literatura wyciągnięciem jest na jasną myśl narodu”<sup>23</sup>.

W literaturze polskiej (rozumianej jako ogół piśmiennictwa) ów akt objawienia świadomości narodowej dostrzegł Mochnacki dopiero w XIX wieku. Wspólną wszystkim romantikom fascynację epoką średniowiecza krępuje u niego poczucie niespełnienia literackiego tych pięknych czasów, które na gruncie polskim nie wydały wielkiego eposu ani odrębnej mitologii, a i legend pozostawiły niewiele. Późniejsza natomiast literatura – poddana wpływom obcym, głównie łacińskim i francuskim, uchodzić mogła jedynie za świadectwo poszukiwań, poprzedzających „uznanie się narodu w swoim jestestwie”.

Zawarte w rozdziale końcowym rozprawy analizy utworów romantycznych, dobranych wedle kryterium narodowości, czyli obecności oryginalnego narodowego pierwiastka, przebiegały w dwubiegunowym schemacie metodologicznym, rozpiętym pomiędzy realizmem a idealizmem (pojęciami odpowiadającymi wcześniejszej dychotomii „obiektywności” i „subiektywności” poezji). W omawianych utworach żadna z tych kategorii nie uzyskała wyłączności, chociaż w *Marii* Malczewskiego przeważał – według Mochnackiego – pierwiastek „idealny”; „realność” *Grażyny* Mickiewicza spotkała się z aprobatą większą niż „realność” *Konrada Wallenroda*, zakłócona „subiektywnym”, „idealnym” charakterem tytułowego bohatera; harmonijna równowaga obu stanów panowała w twórczości Józefa Bohdana Zaleskiego, a *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego realizował przyprawiony z lekka „idealizmem” model poezji „obiektywnej”. Dyskretnie zaznaczona sympatia krytyka stała po stronie „realizmu” obrazów historycz-

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 184–185 (otwierające wywód zdanie w cudzysłowie jest parafrazą myśli Schellinga).

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 203.

nych i nadludzkich, „kolosalnych” przymiotów bohaterów, najwyraźniej pożądaných w procesie kształtowania wspólnotowej wyobraźni narodu.

Od początku właściwie pisarskiej drogi Mochnackiego obserwować można szczególną jego skłonność do myślenia w kategoriach mitu i swoistą ewolucję mitotwórczych strategii. W pierwszym artykule programowym – *O duchu i źródłach poezji w Polsce* z 1825 roku – obok proponowanych inspiracji dla literatury polskiej, płynących z „chrześcijańskiego i rycerskiego średniowiecza” oraz starożytności słowiańskiej, wymieniał Mochnacki jako trzecie źródło mitologię skandynawską. Po krytyce Lelewela, który w polemicznej rozprawie *O romantyczności* (1825) wątpił, „ażeby mitologia skandynawska w czymkolwiek poezji narodowej polskiej przydatną być miała”, a jednocześnie proponował mitologicznych bogów zastąpić w literaturze nieromantycznymi zgoła alegoriami stanów uczuciowych, Mochnacki zachowywał większą ostrożność w zakresie wskazywania gotowych wzorów, przy rosnącej aktywności kreacyjnej wzorów nowych i rodzimych. Wszakże i krytyka Lelewela nie skłoniła Mochnackiego do przywołania najpopularniejszej w romantyzmie tradycji podań ludowych, co zdaniem niektórych komentatorów świadczy o intuicyjnym odrzuceniu kultury „wypreparowanej” z historii, istniejącej niejako poza czasem.

Mochnacki wyraźnie oddzielał mit pierwotny od mitu funkcjonującego w obrębie kultury i historii. Mit archaiczny jako złożona strukturalnie projekcja *sacrum* i głębokiej indywidualnej jaźni, zapisująca prawdy najistotniejsze i znacząca prawdziwą historią jawił mu się od strony zewnętrznej jako swoisty zapis znaków świata niewidzialnego, od wewnętrznej zaś strony – jako księga natury i człowieka, pierwotnie związanych z Absolutem (utozsamianym raczej na sposób schellingiański z ideą nieskończoności niż konkretnym Bogiem osobowym). Historyczne prawdy, obrastające i wypierające z czasem filozoficzną prawdę archaicznego mitu, zacierają istotną wartość mitycznego przekazu, oddającą stan życia w symbiozie z siłami natury. Mit odarty przez postępy cywilizacyjne z wiecznych prawd i sakralnego wymiaru, stawał się obrazem charakteru narodu, w którego kulturze funkcjonował. Proces ten pozwalał się zaobserwować na przykładzie mitologii greckiej. Mochnacki oddzielał pierwotny, „niemowlęcy” okres kultury żywego mitu od kultury Grecji klasycznej, wykorzystującej mitologię jako źródło tematów dla sztuki, która coraz wyraźniej oddawała kształtujący się charakter narodu.

Nigdy co prawda nie sformułował Mochnacki żadnej definicji mitu, ale też nie było jego ambicją tworzenie teorii mitologii dawnych. W czasach zatarcia uniwersalnego, ponadnarodowego modelu kultury, propagowanego jeszcze w myśli oświeceniowej, dostrzegał raczej potrzebę kreowania mitów nowych, wychylonych ku przyszłości własnego narodu. W perspektywie celu historii, odtworzenia pierwotnej jedności na najwyższym pięttrze świadomości, przywoływał romantyczny mit poezji i sztuki, nieprzeciwstawnej naturze dzięki związkowi z Absolutem. Doraźnie konstruował mity historyczne. Przed wybuchem powstania przydatny okazywał się piastowsko-jagielloński mit „poetyckich czasów”, w chwili jego upadku – mit rycerskiego czynu konfederatów barskich, podjęty wkrótce rzeczywiście w emigracyjnej twórczości Mickiewicza i Słowackiego. W emigracyjnej zaś publicystyce samego Mochnackiego dopatrują się dziś badacze nawet mitotwórczej stylistyki, podnoszącej temperaturę wypowiedzi poprzez obrazowo-symboliczną ekspresję i kreującej odrębną rzeczywistość z figur retorycznych oraz wątków mitycznych. W latach polistopadowych krytyk, przekonany o utracie przez sztukę zdolności do przekazania doświadczenia narodu,

proklamował nadejście czasu, w którym „dzikość będzie zaletą”. Brak perspektyw dla Polski nie znajdował w jego pismach ujęcia w popularnych romantycznych nadziejach na powszechną rewolucję ani – przeciwnych im – kalkulacjach konserwatystów obliczonych na interwencję europejskich dworów. Polityczna trzeźwość skłaniała raczej do obalania romantycznych legend, by w ich miejsce powoływać nowe, tak niepopularne mity. Zaskakuje również na tle emigracyjnych programów politycznych i romantyzmu w ogóle niktę u Mochnackiego znaczenie wątków religijnych. Całkowicie obca mu była perspektywa mesjanistyczna, tak istotna chociażby w mitotwórczych poczynaniach Mickiewicza.

Ostatnim głosem romantyzmu w dziedzinie mitoznawstwa były pisma Karola Marksa.

**Karl Heinrich Marks**, urodzony 5 maja 1818 roku w Trewirze, zmarł w Londynie 14 marca 1883 roku. Na świat przyszedł w rodzinie niemieckiej pochodzenia żydowskiego; jego dziadek był rabinem, ojciec – adwokatem, który po wydaniu zakazu pełnienia przez żydów funkcji publicznych (1815) i wykonywania wolnych zawodów (1822) przeszedł na protestantyzm. Marks wychowywał się w środowisku liberalnym, poddanym wpływowi francuskiemu. W Bonn studiował prawo i filozofię, uczestnicząc w spotkaniach lewicy heglowskiej, zajmującej się ówczesnie krytyką religii. Marks myślał o pracy naukowej, ale przewidywane trudności sprawiły, że zajął się początkowo dziennikarstwem. Po krótkim okresie pracy dla „Gazety Reńskiej” w Kolonii, zmuszony do opuszczenia Niemiec, osiadł w 1843 roku w Paryżu, dopóki i stamtąd, na żądanie Prus, nie został wydalony. Przedtem jednak Marks nawiązał kontakty z francuskimi socjalistami, a przede wszystkim zbliżył się do Friedricha Engelsa (1820–1895), z którym odąd przez 40 lat wspólnie pracował nad ostatecznym kształtem systemu filozoficznego. Tworzyli zespół wyjątkowo zgrany. Już w 1844 roku, podczas wizyty Engelsa w Paryżu, ustalili zasadnicze ramy wspólnych poglądów filozoficznych i politycznych. Pod wpływem Engelsa Marks zainteresował się problematyką ekonomiczną. W roku następnym wrócili razem do Niemiec, gdzie oprócz wspólnych przedsięwzięć pisarskich zamierzali stworzyć partię komunistyczną, która wcieliłaby ich hasła w życie. W rewolucji 1848 roku Engels wziął czynny udział, toteż w okresie reakcji, która po niej nastąpiła, obaj musieli opuścić Niemcy. Przenieśli się do Anglii. Engels podjął pracę w fabryce ojca w Manchesterze, Marks natomiast osiadł w Londynie, dokąd Engels przeniósł się w roku 1870. Rozwijając jeszcze przez kilkanaście lat po śmierci Marksa wspólną teorię filozoficzną, Engels przyznawał zmarłemu przyjacielowi większe zasługi w ukształtowaniu jej zrębów zasadniczych. Zdaniem niektórych komentatorów była to przesadna skromność.

„Procentowy” udział autorów w poszczególnych pracach trudno często ustalić. Wiadomo, że *Kapitał* (t. I ogłoszony w 1869 roku, t. II wydany przez Engelsa w 1885, t. III dopiero w 1894 roku), który stał się podstawą ekonomii socjalizmu, był wyłącznym dziełem Marksa. Do wspólnych pism obu autorów należą *Tezy o Feuerbachu* (1845), *Ideologia niemiecka* (1845–1846), *Święta rodzina* (1845). Z lat poprzedzających okres ścisłej współpracy pochodzi m.in. Marksovski *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa* (1843).

Skomplikowane związki filozofii Marksa z heglizmem pozwalają lepiej zrozumieć „romantyzm” jego teorii mitu. Krytyka heglizmu, od której Marks właściwie zaczął, ujawniała zarazem oczywiste zbieżności, wynikające z faktu wyrastania z ana-

lizowanej filozofii, a przejawiające się chociażby w całkowicie świadomym posługiwaniu się jej pojęciami. Pomimo totalnego odwrócenia fundamentalnych zasad teorii Hegla, uważanych za błędne, Marks widział w nich jednak błędy wybitnego filozofa, o którym zawsze wyrażał się z największym uznaniem. Przystosowanie metody Hegla do odmiennych założeń wymagało gruntownego jej przeformułowania, ale w ten sposób jednocześnie przeciwstawny materialistyczny system Marksa skonstruowany został na tym, co stanowiło koronę dziewiętnastowiecznego idealizmu.

Materializm dialektyczny – bo ta nazwa określa Marksowską doktrynę – był w swych podstawach zaprzeczeniem dotychczasowego kierunku rozwoju niemieckiej filozofii. Istnienie ducha warunkował jego ścisłym związkiem z materią, postrzeganą jako pierwotna i jedyna samoistna postać bytu. Wynikająca z tego założenia epistemologia akcentowała dostępność rzeczy materialnych ludzkiemu postrzeganiu oraz wiarygodność i obiektywność wiedzy zdobytej drogą doświadczenia i popartej praktyką życiową. W sferze życiowej, czy raczej kulturowej praktyki najmocniejszych argumentów dostarczał przemysł, dowodząc istnienia rzeczy samym faktem zdolności ich stworzenia przez człowieka. Była to jednak argumentacja pomocnicza, uzasadniająca rzeczywistość świata zmysłowo postrzegalnego, a także – wtórnego wobec niego – świata myśli. Bardzo znamienne i oryginalną cechą systemu Marksa było rozszerzenie świata materii poza zbiór przedmiotów nieorganicznych, podległych procesom mechanicznym i poddających się badaniom fizykalnym. Konsekwencją takiego stanowiska stało się przyznanie materii wielości i różnorodności postaci. W ten sposób postaciami materii czy którąś z jej pochodnych stać się mogły wszystkie właściwie zjawiska i procesy – także samo życie, także świadomość.

Tak szerokie pojmowanie materii umożliwiło z kolei adaptację przez materialistyczną filozofię metody spojonej dotąd nierozzerwalnie z idealizmem, a w tym połączeniu najpełniej wykorzystanej w systemie Hegla. Przystosowując Heglowską dialektykę do materializmu, czyniąc z niej właściwość nie myśli, a materialnej przyrody – Marks diametralnie zmieniał znaczenie pojęć zapożyczanych u poprzednika. Stało się to możliwe dzięki przypisaniu przyrodzie cechy odnoszonej wcześniej tylko do myśli – cechy zmienności, niustannego ruchu. W procesie ciągłego rozwoju materia wytwarza nowe jakości w drodze dialektycznej walki wewnętrznych przeciwieństw. W tej perspektywie zanikała także podstawowa sprzeczność romantycznej filozofii, która procesy rozwojowe idei kierowała ku wyobrażeniu wiecznego, niezmiennego absolutu. W dialektyce zakładającej materialny charakter prapoczątku, pojęcie ideału zniерuchomiałej wieczności po prostu się nie mieściło.

W ramach dialektycznego materializmu filozofia człowieka zakładała jego zmienność i zależność od konkretnych warunków cywilizacji. Mechanizm ten, rozszerzony na filozofię historii, pojmowanej jako dzieje materii podległej koniecznym prawom, uwydatniał rolę czynników społecznych w kształtowaniu ludzkiej osobowości. Bez względu na prymat materii w filozofii Marksa objawiał się także w przyznaniu pierwszeństwa materialnym potrzebom człowieka, których zaspokojenie stało się warunkiem odczucia potrzeb duchowych. Zasadniczym prawem dialektyki historii stała się zatem zmienność sposobów produkcji dóbr materialnych i stosunków społecznych, w jakich się ta produkcja odbywa. Spośród pięciu wyszczególnionych historycznych typów stosunków produkcji – od typu gminy pierwotnej, poprzez typ niewolniczy, feudalny, kapitalistyczny aż do socjalistycznego – żaden nie uzyskał patentu absolutyzującej skończoności, sprzecznej z podstawowym założeniem ciągłego rozwoju. Każdy nato-

miast rodził określone formy prawne i polityczne oraz religię, sztukę, filozofię. Stan zachwiania równowagi rozwoju poszczególnych form wywołuje kryzys gospodarczy i – w konsekwencji – przewrót społeczny.

Prawo dialektycznego rozwoju nie omijało w marksizmie także etyki, jako jednej z pochodnych materii, niemogącej wobec tego pretendować do absolutności, ponadhistoryczności czy ponadklasowości. W historycznej zmienności swych form etyka albo gwarantowała ochronę interesom klasy panującej, albo uzasadniała potrzeby klasy uciskanej. Przydawana jej aura religijna mieściła się również w rozwoju materialnych form jako wytwór ludzkiego umysłu.

Już w pracy doktorskiej z 1841 roku (*O różnicy między filozofią przyrody Demokryta a filozofią Epikura*) Marks sprzeciwiał się przyjmowaniu religijnych dogmatów przez wolny rozum, uważany za najwyższą, autonomiczną władzę człowieka („absolutną wolność umysłu” uosabiał dla Marksa Epikur). Poddając krytyce dowody istnienia Boga, Marks tłumaczył potrzebę stworzenia Jego wyobrażenia ludzką niezdolnością do samodzielnego nadawania sensu własnemu życiu – przy czym samodzielne wytwarzanie środka mającego nadać sens uważał oczywiście za błędne koło. W późniejszej krytyce religii, przeprowadzanej już w perspektywie społecznej (w *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa* z 1843 roku) jasno określał religię jako twór zrodzony nie w świadomości indywidualnej (tak ją pojmował Feuerbach), lecz wyraz świadomości – bądź nieświadomości – społecznej. Czynnikiem religiotwórczy dostrzegał w nędzy codziennej egzystencji klasy uciskanej, która to nędza wywołuje potrzebę pociechy, zaspokajaną przez projekcję Boga. Szkodliwość jej działania Marks widział w tym, że przesłania człowiekowi rzeczywistość – dlatego stwierdzał, że religia stanowi „opium dla ludu”, jednak – co istotne – nie narzucane odgórnie przez klasę panującą, tylko przez sam lud wytwarzane. A ponieważ Marks doktrynę swoją zdecydowanie przeciwstawiał innym systemom filozoficznym, które tylko objaśniały świat, zamiast go zmieniać, i konsekwentnie zmierzał do przekształcenia ruchu filozoficznego w ruch społeczny i polityczny – zniesienie religii, pojmowanej jako złudzenie przenoszące sprawiedliwość poza wymiar rzeczywisty, uczynił warunkiem zmian społecznej sytuacji. Z drugiej strony zwalczanie religii – stanowiącej „nadbudowę” i odzwierciedlającej zmiany zachodzące w materialnej bazie – może się dokonać dopiero za sprawą zmian samej bazy, czyli nie na poziomie filozofii, ale zmian rzeczywistych. Z samych dialektycznych praw rozwoju materii wynikało niebezpieczeństwo rozpowszechnienia się w miejscu zwalczanej religii nowej ideologii, odpowiadającej nowej panującej klasie społecznej. Marks zdawał sobie sprawę z mitotwórczych skłonności zbiorowej wyobraźni.

O mitach starożytnych Marks wyrażał się z szacunkiem, dostrzegał ich poetyckie wartości i genetyczny związek z rozwojem sztuki. Wiązał jednak mit – i wyrosłą zeń poezję heroiczną – z niskim stopniem rozwoju, niemożliwym do odtworzenia w epoce rewolucji przemysłowej i rozwoju mieszczańskiej kultury. Związki myśli Marksa z niemiecką filozofią romantyczną dostrzega się w zbliżonym do sądów Moritza i braci Grimm poglądzie na fantastykę ludową oraz w pokrewnym tezom Schellinga przekonaniu o związku mitologii z dziecięcym okresem życia ludzkości. Odrzucał jednak Schellingiańską ideę wiecznego mitotwórstwa i w uznaniu okresu mitycznego dzieciństwa za bezpowrotnie miniony szczebel rozwoju zbliżał się raczej do filozofii Hegla. Tyle że Hegel wiązał ciągły postęp z nieustannym rozwojem ducha, Marks tymczasem akcentował znaczenie procesu opanowania przez człowieka sił przyrody.

Wydaje się jednak znamienne, że w szczegółowych interpretacjach mitów tam, gdzie Marks rozumiał się Heglem, stykał się nie z mitoznawczą myślą pozytywizmu, ale z romantyzmem właśnie. Wymowną ilustracją tego faktu pozostaje odczytanie mitu Prometeusza. Hegel przede wszystkim podważał doniosłość postępowego kroku ludzkości, związanego w mitologii z osobą tytana, gdyż dar ognia nie miał dłań wymiaru duchowego i etycznego (nie znaczy to, że w ogóle nie dostrzegał związku fizycznych umiejętności z rozwojem ducha – z rolnictwa bowiem wywodził własność, życie rodzinne i prawo). W micie prometejskim akcentował zaś bliski jego własnej teorii tragizmu motyw pojednania z Zeusem, który miał się stać tematem zaginionej ostatniej części trylogii Ajschylosa. Romantycy – z pełną świadomością odstępstwa od intencji greckiego tragika – czytali ów mit przez pryzmat zachowanej tragedii – *Prometeusza w okowach* – urzeczeni siłą buntu i nieustępliwością dumnego tytana. Ten sposób lektury podjął również Marks, jakkolwiek inne wartości samemu buntowi przypisywał, pomijając demoniczne pierwiastki osobowości tytana. Dla Marksa Prometeusz był przede wszystkim obrońcą uciśnionych śmiertelników. Widział w nim wcielenie wyzwolonej filozofii, prowadzącej – przez „samowiedzę człowieka” – do jego samozbawienia. Boski pierwiastek natury Prometeusza schodził na dalszy plan za sprawą podjęcia – nieobecnego u Ajschylosa i pierwszych mitografów starożytnej Grecji – motywu stworzenia człowieka na przekór zamiarom wszechwładnego bóstwa. Sam akt narodzin człowieka stawał się zatem wyrazem buntu, umacniającym poczucie ludzkiej samowystarczalności i przyrodzonej skłonności do ingerencji w losy świata. Sam już Marksowski sprzeciw wobec ograniczania się filozofii (np. Hegłowskiej) do wyłącznego opisywania świata, bez ambicji zmieniania go, był już w pewnym sensie rysem romantycznym. Inna rzecz, że proponowanego kierunku zmian myśl romantyczna poprzezć by nie chciała.

Na drugą połowę wieku XIX przypadło wykształcenie dwóch głównych szkół naukowego badania mitów.

Szkoła językoznawcza, zwana też „naturalistyczną”, wyrastała z tradycji romantycznej, czerpiąc natchnienie z *Mitologii niemieckiej (Deutsche Mythologie)* Jakoba Grimma.

**Friedrich Max Müller** (Max Müller), twórca szkoły „naturalistycznej”, syn niemieckiego poety Wilhelma Müllera, urodzony 6 grudnia 1823 roku w Dessau, zmarł 28 października 1900 roku w Oksfordzie. Ukończywszy w roku 1843 naukę w Lipsku, gdzie oprócz języków studiował psychologię i etnologię, poświęcił się głównie badaniom nad sanskrytem i historią religii, podróżując w celach badawczych kolejno do Berlina, Paryża, Londynu i Oksfordu. Wtedy też zaczął tłumaczyć indyjskie teksty – w 1844 roku ogłosił zbiór baśni *Hitopadeśa*, w 1847 – *Kalidśas Meghadūta*. Celem Müllera, zaszczerpionym całej szkole, stała się rekonstrukcja praindoeuropejskiej mitologii na podstawie etymologicznych badań porównawczych nad językami indoeuropejskimi. W 1850 roku Müller został profesorem lingwistyki w Oksfordzie. Rozwijając w publikacjach i seriach wykładów własną teorię religii, ogarniającą wszystkie ważniejsze zjawiska, z religiami indyjskimi na czele, zawsze podkreślał znaczenie najstarszych, pierwotnych dokumentów religijnych. W roku 1875 porzucił pracę nauczycielską, by móc się poświęcić pracy nad edycją przekładów ksiąg religijnych Wschodu,



która pod tytułem *The Sacred Books of the East* objęła 50 tomów wydanych między rokiem 1878 a 1894.

Językoznawcza orientacja prac Müllera najwyraźniej objawiła się w przyznaniu językowi pierwszeństwa w stosunku do mitu. Późniejsze badania wykazały, że bliższy prawdy był wczesnoromantyczny filozof Giambattista Vico, który zakładał odwrotny kierunek rozwoju – od mitu do języka. Według Müllera, człowiek pierwotny określał pojęcia abstrakcyjne nazwami cech konkretnych, a w wyniku zatarcia ich podstawowego znaczenia powstawał mit. W przeciwieństwie jednak do wcześniejszej teorii Schellinga Müller wiązał sferę określaną konkretnymi abstrakcjami nie z doznaniem metafizycznymi, lecz sensualistycznymi. Treść mitów interpretował bowiem jako odbicie cykli przyrody, której symbolami stawali się w ten sposób mityczni bogowie. Müllerowskie wyobrażenie bogów jako symboli solarnych inni przedstawiciele szkoły (A. Kuhn, F.L.W. Schwartz) rozszerzali na ogół zjawisk meteorologicznych, wyróżniając mity astralne, lunoce, zrodzone z obserwacji opadów i burzowych wyładowań, a także zachowań zwierząt. Tę rekonstrukcję mitologii praindoeuropejskiej W. Mannhardt przeciwstawił później demonologii współczesnego folkloru, zbliżając się tym samym do klasycznej angielskiej etnografii.

Opozycyjna wobec Müllerowskiej teorii szkoła ewolucjonistyczna, wyrosła w Anglii z badań już nie językoznawczych, lecz etnograficznych, czerpała materiał badawczy nie z indoeuropejskiego piśmiennictwa, lecz z obyczajów ludów pierwotnych, konfrontowanych ze społeczeństwem cywilizowanym.

**Edward Burnett Tylor**, twórca szkoły ewolucjonistycznej, niezależnej zarówno od mitoznawstwa językoznawczego, jak i towarzyszącego refleksji filozoficznej Spencera i Comte'a, najbardziej zdecydowanie sprzeciwiał się jednak tradycji romantycznej, wypracowując metodologię bliższą w swych założeniach oświeceniowemu racjonalizmowi i angielskiemu empiryzmowi. Urodzony 2 października 1836 roku w rodzinie należącej do Kościoła kwakrów, uczęszczał do kwakerskiej szkoły, by po jej ukończeniu w szesnastym roku życia podjąć pracę w odlewni mosiądzu swego ojca. O dalszej drodze życiowej przesądziły symptomy gruźlicy i podróż podjęta w roku 1856 dla podratowania zdrowia, podczas której Tylor poznał brytyjskiego archeologa i etnologa Henry'ego Christy. Postanowił towarzyszyć mu w wyprawie badawczej do Meksyku i ta wspólna sześciomiesięczna podróż zachęciła go do pogłębienia studiów etnologicznych i religioznawczych.

Powróciwszy z Meksyku Tylor podróżował po Europie, a w roku 1861 zdecydował się opublikować zbiór studiów z meksykańskiej wyprawy, zatytułowany *Anhuac, or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*. Już w tej pierwszej książce komentatorzy dostrzegli niektóre znamienne cechy późniejszych jego prac, przede wszystkim swobodną symbiozę rzetelnej pracy naukowej opartej na metodzie empirycznej z charakterystycznym dla Brytyjczyków XIX wieku poczuciem wyższości wobec innych kultur. W roku 1865 ogłosił *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization*. Centralną tezę książki stanowiła jedynolitość historii całej ludzkości, w ramach której kultury dawne i współczesne, „prymitywne” i cywilizowane powinny być rozpatrywane jako jej części składowe, wzajemnie się objaśniające. Najważniejszym jego dziełem stała się wydana w roku 1871 dwutomowa rozprawa *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art And Custom* (opublikowana w polskim przekładzie pt. *Cywilizacja pierwotna* w latach 1896–1898),

która znalazła się w centrum antropologicznych dyskusji tego czasu. Przedstawił w niej Tylor koncepcję rozwoju ludzkości, postępującego od „dzikości” do cywilizacji, określając „dzikiego”, prymitywnego człowieka mianem „wczesnego filozofa”, który racjonalnym, logicznym sposobem stworzył mitologię, szukając objaśnienia zjawisk niewytłumaczalnych i niepoddających się kontroli. Również w tej rozprawie rozwinął Tylor teorię animizmu, po raz pierwszy zaprezentowaną w artykule z 1866 roku.

Książkowe publikacje i obfitość artykułów przyniosły samoukowi Tylorowi uznanie środowisk akademickich. Zaowocowało ono przyznaniem Tylorowi w 1875 roku godności doktora honoris causa w Oksfordzie i powołaniem w roku 1883 na stanowisko zarządcy Oksfordzkiego Muzeum Uniwersyteckiego. W 1884 roku Tylor został mianowany docentem antropologii, a w 1896 – profesorem. W stan spoczynku przeszedł w roku 1909, a w 1912 otrzymał w uznaniu zasług tytuł szlachecki. Zmarł 2 stycznia 1917 roku w Wellington w hrabstwie Somerset.

Teoria kultury Tylora odpowiadała popularnej w drugiej połowie XIX wieku optymistycznej wizji postępu. Koncepcja ewolucjonistyczna zyskała oczywiście aprobatę Darwina. Teorię prostolinijnej ewolucji kulturowej Tylor konstruował na założeniu o jednorodności psychofizycznych cech ludzkich na przestrzeni dziejów. „Dzikość” i cywilizacja stały się w tym ujęciu dwoma etapami jednolitego procesu, przebiegającego na polu religii w kilku kolejnych fazach – od animizmu, poprzez inne formy pierwotne (jak fetysyzm, totemizm czy magia) i kultury politeistyczne do monoteizmu uwieńczonego chrześcijaństwem. Jednocześnie pewne dawne formy, u ludów „pierwotnych” będące żywymi myślami czy zwyczajami, przetrwały u ludów bardziej cywilizowanych w postaci skostniałych „przeżytków”, których występowanie jeszcze w świecie współczesnym dowodziło tezy o odwiecznej jedności ludzkości oraz jednolitości typu myślenia. Za cechę charakterystyczną tej wspólnej, właściwej całemu rodowi ludzkiemu myśli Tylor uważał jej zdecydowany racjonalizm – odwieczny i niezmienny, tyle że podległy zakresowi historycznego doświadczenia. Zachowane do dzisiaj szczątki dawnych kultur mają natomiast wartość środka służącego lepszemu zrozumieniu nowoczesnej cywilizacji.

Dla pełnego jej zrozumienia Tylor zalecał badanie przebiegu nie tylko artystycznego i duchowego postępu cywilizacji, ale także jej technicznych i moralnych sprawności na wszystkich stopniach rozwoju.

Sam Tylor dbał o solidne poparcie własnych hipotez obfitym materiałem źródłowym, od antropologa wymagał ścisłości właściwej naukom przyrodniczym. Faktem o doniosłym znaczeniu było przeniesienie ewolucjonistycznych praw na obszar religii. Młode jeszcze, formujące się dopiero w odrębną dziedzinę religioznawstwo koncentrowało się właśnie na gwałtownych dyskusjach na temat powstania i rozwoju religii.

W takim historycznym kontekście rodziła się animistyczna teoria Tylora, skupiona na poszukiwaniu podstawowego „wspólnego mianownika” dla wszystkich „prymitywnych religii”, czyli religijnych pojęć niepiśmiennych kultur plemiennych. Tylor bowiem, wiążąc powstanie mitologii i religii z okresem znacznie wcześniejszym niż eksponowany przez Müllera „naturalizm”, rozwijał pojęcie „animizmu”. Termin pochodzący z dziedziny nauk medycznych zastosowany w religioznawstwie oznaczał typ religii pierwotnej oraz – w perspektywie ogólnej – uniwersalną, minimalną niejako formę religii. Tylor odnosił tę formę do wyobrażeń o duszy, powstałych w wyniku racjonalnych obserwacji i przemyśleń człowieka pierwotnego na temat śmierci, choroby, snu. Przede wszystkim doświadczenie snu sprzyjać musiało – zdaniem Tylora

– ugruntowaniu w psychice „dzikusów” przekonania o istnieniu w ludzkiej istocie jakiegoś pierwiastka zdolnego oderwać się od ciała. Przeświadczenie o nieśmiertelności tego pierwiastka rodzić zaś musiały senne wizje z udziałem osób umarłych. Tym sposobem człowiek pierwotny mógł rozszerzać pole występowania bytów duchowych także na świat zwierząt i roślin, a następnie rozwijać wiarę w demony i w bogów. Procesy te przebiegały w ten sam sposób u wszystkich ludów pierwotnych, których religijne wyobrażenia na całym świecie zachowały aż do czasów współczesnych pewne podobieństwo – co znów dowodzi przyrodzonej odwiecznej jedności ludzkiej psychiki.

Tylorowi zarzucano lekceważenie emocjonalno-wizjonerskiej strony religii. Dalszy rozwój Tylorowskich hipotez – przede wszystkim w pracach jego ucznia, R.R. Mareta – podążał w kierunku „teorii preanimizmu”, która silniej podkreślała emocjonalno-irracjonalne początki religii, zachowując jednak aprioryczne ewolucjonistyczne założenie.

Upływ czasu zneutralizował wiele zasadniczych problemów i kwestii spornych dziewiętnastowiecznego mitoznawstwa, tak że poglądy Tylora mają dziś znaczenie głównie historyczne. Wielu przypisuje mu jednak zasługę położenia fundamentów, na których religioznawcze badania mogły się opierać przez następnych sto lat.

*Marek Dybizbański*

## Romantyczny mit utopii cywilizacyjnej

Mitotwórcza skłonność romantyzmu objęła także najnowsze zjawiska cywilizacji przemysłowej. Wyspecjalizowana masowa produkcja, giełda, kapitał i maszyna parowa włączone zostały w repertuar przyszłościowej mitologii romantycznej zarówno w jej wariacie utopijnym, jak i katastroficznym.

### Środki komunikacji i romantyczna przesiadka

Ogłoszony w roku 1787 poemat Franciszka Dionizego Książnina *Balon, czyli Wieczory puławskie*, upamiętniający balonowy lot kota Filusia pod „protektorem” księżniczki Marii Czartoryskiej (późniejszej księżnej Wirtemberskiej) zimą 1783–1784 roku – uchodzi za apologię twórczej pracy zespołowej, zorganizowanej wedle demokratycznych reguł, połączonej z rozrywką i dostarczającej wrażeń estetycznych<sup>24</sup>. Wymowę patriotyczną i polityczną uzyskał poemat dzięki uwzniośleniu heroikomicznego tematu i zastosowaniu kompozycyjno-motywacyjnych schematów właściwych eposowi heroicznemu<sup>25</sup>. Użycie gatunkowej formy wysokiej dla przedstawienia treści błahej jest jednak stałą własnością wszelkiej heroikomiki, a zabiegi uwznioślające, szczególnie te, które dotyczą nie tyle procesu budowy balonu, ile samego wynalazku – wydają się co najmniej dwuznaczne. Niepokojąca jest chociażby pieśń IV, w której do wspólnego wysiłku „zagrzewa umysły Aryston opisaniem Raju”:

Na dzieło nasze i jego pożytek  
Baczny Aryston gdy pilnie uważa:  
Ten, co w prawidłach zanurzony wszystek,  
Ani pochlebia, ani więc pobłaża;  
Ten, co zna dobrze mądrości przybytek,  
Gdzie się jej cudy Filozof przeraża:  
„Kończmy! zawoła: nie lada to sprawa,  
Z której wynika i szczęście, i sława.

Kończmy co żywo i lećmy do Raju,  
Bo, jako czuję, źle tu nam wypada.  
Jać to nie byłem w owym świętym kraju!  
Nie powiem, jaka tam jego posada,  
Ale jeżeli (jak mówiem z zwyczaju)  
Tam jeno szczęście; to się tam posiada,  
Co na myśl przyjdzie, czego chęć załaknie,  
Zgoła to wszystko, czego tu nam braknie”.

<sup>24</sup> Zob. U. Jekutsch, *Leichte Poesie? Zum Verhältnis von „leichtigkeit“ und „trud“ in F.D. Książnins „Balon, czyli Wieczory puławskie“* [w:] *Między Oświeceniem i Romantyzmem*, red. J.Z. Lichański, Warszawa 1997.

<sup>25</sup> Zob. T. Kostkiewiczowa, *Książnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971.

[...]

W takim to kraju Enoch i Eliżej  
Osiedli wiecznie, od Boga wybrani.  
Nad błędy nasze i nieszczęścia wyżej  
Pewnie wzlcieli na podobnej bani<sup>26</sup>.

Wydawałoby się, że nie sposób już posunąć się dalej – ponad porównanie balonu z ognistym rydwanem biblijnych proroków. Wypowiada je ponadto bohater obeznany z tajemnicami, wobec których „Filozof” truchleje. Mowa zatem o tym kręgu wiedzy tajemnej, który Ryszard Przybylski – analizując Mickiewiczowską *Romantyczność* – nazwał „przepaścią klasyka” – w niej to „klębiły się [...] esencje dwóch pierwiastków bytu: ducha i materii”<sup>27</sup>. Może i nie na darmo Książnin uważany bywa za pierwszego romantyka. On zresztą – inaczej niż później Mickiewicz – rzetelnie i lojalnie odnotował, że do tej „przepaści metafizycznej”, której granicę „wyznaczał [...] zasięg zmysłów zewnętrznych”<sup>28</sup>, oświeceniowy filozof klasyk nie chce nawet zaglądać. Z drugiej jednak strony pomysł balonowej wycieczki do raju przypomina właściwie próby tropienia ducha za pomocą szkła powiększającego, przypisane Śniadeckiemu w *Romantyczności*. Ten właśnie obraz Przybylski uznał za najbardziej zjadliwy paszkwil w programowej balladzie Mickiewicza. Wkrótce jednak i sam Mickiewicz zmierzyć się musiał z problemem poznawczej wartości tworów technicznego geniuszu.

Poeta XVIII wieku mógł sobie jeszcze pozwolić na żartobliwe potraktowanie tego motywu. Poeta romantyczny był już co najmniej podwójnie spętany – przez prąd (romantyzm) i przez epokę (wiek XIX). Światopogląd romantyczny kazał zaświaty traktować poważnie, a jednocześnie zmuszał do myślenia kategoriami historycznej zmienności, którą z nieruchomym ideałem duchowej wieczności należało jakoś pogodzić, co już samo w sobie stanowiło poważny problem i owocowało pomysłami w stylu spiralnej koncepcji czasu Giana Battisty Vico. Na domiar złego moment dziejowy – okres burzliwych przemian społeczno-gospodarczych i gwałtownie przyspieszonych postępów techniki – wprowadzał w porządek historycznych przebiegów nieznaną dotąd regułę, których skalę i znaczenie trudno było jeszcze ocenić.

Toteż w pierwszej wersji Mickiewiczowskiej *Historii przyszłości* – pisanej jeszcze w Rosji w roku 1829, a znanej dziś tylko z listownej relacji Antoniego Edwarda Odyńca – scenariusze przyszłych losów świata rozważane w dwóch perspektywach – romantycznej historiozofii i technicystycznej futurologii – biegly mimo wszystko odrębnymi torami. Perspektywa pierwsza wyraziła się w mesjanistycznie już zabarwionej koncepcji Bohaterki znad Wisły, która dowodząc w bitwie stoczonej „przez same kobiety i nieco dwudziestoletnich młodzieńców”, ocaliła Europę przed najazdem Chińczyków. Ta bitwa rozegrana w roku 2000 zamknąć miała epokę, której znakiem był „najwyższy szczyt cywilizacji i najniższy upadek uczucia, ducha i wiary”. Odyniec zapewnia, że w powieści Mickiewicza czytał o „całych miastach domów i sklepów, budowanych z żelaza na kołach, a pędzących po kolejach żelaznych [...] na wielki jarmark pod Lizboną”, „o Archimedesowych zwierciadłach, ustawionych na ogromnych przestrzeniach w ten sposób, że ogniste litery, odbite w pierwszym, w okamgnieniu

<sup>26</sup> *Dziela Franciszka Dyonizego Książnina wydane przez F.S. Dmochowskiego*, t. II, Warszawa 1828, s. 31–36.

<sup>27</sup> R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 400.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 420.

odbijają w ostatnim”, a także o „teleskopach, przez które z balonu można całą ziemię obejrzeć, a z ziemi widzieć, co się dzieje na jej satelitach” i o „akustycznych przyrządach, za pomocą których, siedząc spokojnie przy kominku w hotelach, można słuchać dawanych w mieście koncertów lub wykładów lekcji publicznych”<sup>29</sup>. Zamykać zaś miała całą historię wizja międzyplanetarnej komunikacji balonowej, w czym być może dostrzegać można próbę pogodzenia obu porządków – skoro charakterystykę epoki odrodzonego dzięki Bohaterce znad Wisły ducha romantycznego wypełniał oświeceniowej proveniencji obraz.

Bezpieczniej wszakże byłoby mówić o jego proveniencji osiemnastowiecznej. Oświeceniowy światopogląd też miał swoje sprzeczności i ewoluował ostatecznie ku romantyzmowi. Ideał niezmiennej, harmonijnie zorganizowanej natury kłócił się na przykład z wiarą w nieustanny postęp, a ta z kolei nie znajdowała potwierdzenia w historii. Widowym objawem tych zmagających się myślowych epoki stała się kariera utopii, wyrażającej postawę programowo antyhistoryczną. Sposób rozumowania utopisty tak charakteryzuje Adam Sikora:

Nie usiłuje on istniejącej rzeczywistości reformować, naprawiać czy doskonalić. Pragnie ją unieważniać, a odmawiając jej racji bytu – unicestwiać. Uważa, iż projektowany w jego wizjach świat [...] nie może być budowany z elementów świata zastanego, odziedziczonego, historycznego tworzywa, lecz domaga się oczyszczenia pola, budowy nowej rzeczywistości<sup>30</sup>.

W XVIII wieku niezbywalny element każdego utopijnego utworu – krytyka rzeczywistości współczesnej autorowi – zaczął dominować nad prezentacją ideału. Już w *Podróżach Guliwera* dostrzega Juliusz Kacz-Palczewski „załączek anty-utopii o ostrzu wymierzonym nie tylko przeciw jednoznacznemu optymizmowi, którego wyrazicielem był Defoe, ale i przeciw nadziejom pokładanym w rozwoju nauki, a więc również przeciw wcześniejszej utopii Bacona”<sup>31</sup>. Na tym tle oryginalnie przedstawia się powieść Michała Dymitra Krajewskiego – *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący z 1785 roku*. Tytułowy bohater, zwiedziwszy na Księżycu najpierw krainę zrealizowanego utopijnego ideału, w drugim państwie księżycowym, skonstruowanym w myśl reguł antyutopii czy (jeszcze) utopii satyrycznej – objawia tęsknotę za domem, rozbudzoną widokiem spotęgowanej ojczystej głupoty. Jego pobłażliwość wobec wyolbrzymionych nawet, ale swojskich przywar świata księżycowego – kreowanego na wizerunek ziemskiej przyszłości – wprowadza tonację właściwą narracji gawędowej i pozwala dostrzegać w omawianej powieści załączek tej tradycji, którą podejmie dopiero Mickiewicz w *Wyjątkach z listu do jednego z redaktorów* (trudno powiedzieć, czy pod wpływem Krajewskiego, czy też całkiem od niego niezależnie<sup>32</sup>).

<sup>29</sup> A.E. Odyniec, *Listy z podróży*, oprac. M. Toporowski, wstęp M. Demałowicz, Warszawa 1961, t. I, s. 41–43.

<sup>30</sup> A. Sikora, *Prorocy szczęśliwych światów*, Warszawa 1982, s. 10.

<sup>31</sup> J. Kacz-Palczewski, *O utopijności i antyutopijności (szkic historyczny)*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1968, z. 2, s. 162.

<sup>32</sup> Nie ma żadnych dowodów na to, że Mickiewicz znał powieść Krajewskiego (zob. J.T. Pokrzywniak, *Mickiewicz o pisarzach polskiego oświecenia* [w:] *Księga Mickiewiczowska. Patronowi Uczelni w dwusetną rocznicę urodzin*, red. Z. Trojanowiczowa i Z. Przychodniak, Poznań 1998). Skądinąd jednak wiadomo, iż *Wojciech Zdarzyński* cieszył się dużą popularnością nie tylko w Polsce (zob. T. Kostkiewiczowa, *Wokół „Zdarzyńskiego”*. *Osiemnastowieczne świadectwa lektury powieści Dymitra Michała Krajewskiego* [w:] *W kręgu Oświecenia i teatru. Prace ofiarowane profesorowi Mieczysławowi Klimowiczowi w 70. rocznicę urodzin*, red. A. Cieński, Wrocław 1989).

Innymi słowy, *Wojciech Zdzaryński* sygnalizuje możliwość innego rozwoju literackich form futurologicznych (czy „futurologizujących”) niż ten kierunek, w którym postępowala ówczesnie utopia, ulegająca coraz chętniej skłonności do szlifowania, nie zaś tępienia ostrza satyry.

Historycznoliteracka (a może i historycznokulturowa) wartość powieści Krajewskiego zasadza się również i na tym, że wysłał on swojego bohatera na Księżyc nie w sennym marzeniu (co praktykowali jeszcze późniejsi autorzy science fiction), lecz balonem, wyposażonym „w najnowszy napęd, którym był wynaleziony przez Charlesa w 1783 roku wodór”<sup>33</sup>. Zawiódł niestety w opisie podróży, zasłaniając się omdleniem podróżnika.

W późniejszym o pięćdziesiąt lat opowiadaniu Edgara Allana Poe *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla* poza świadomością bohatera odbyło się tylko przejście w sferę przyciągania satelity, a szczęśliwy traf zdecydował jedynie o uniknięciu zderzenia z kosmicznym śmietnikiem, powstałym w wyniku erupcji księżycowych wulkanów. Z naturalistyczną zaś dokładnością opisał Hans Pfaall w liście wysłanym z Księżyca konstrukcję swojego kosmicznego balonu, którego kosz, otoczony kauczukową błoną, tworzył komorę powietrzną dzięki rurze wkręconej w „urządzenie odpowiadające skrętom śruby”<sup>34</sup>, stanowiącej aparat zgęszczający wciągane do tej kabiny pasażerskiej powietrze.

Na tym tle powieść Krajewskiego wypada może i blade, ale trzeba pamiętać, że do czasów Poeego mizerne postępy w dziedzinie doskonalenia balonów ostudziły już nieco początkowy zapał, by w piątym i szóstym dziesięcioleciu XIX wieku doprowadzić do ugruntowania przekonania, że czym jak czym, ale balonem człowiek w kosmos nie polecą. Co prawda jeszcze w roku 1821 drukowano w „Tygodniu Wileńskim” zdanie Markiza de Langle, że profesor Bernard, naczelny „powietrzożeglarz” Hiszpanii, zwiedzi niebawem górne warstwy atmosfery, „aby obaczyć gdzie i jak się formuje grad, wiatr i pioruny” i stamtąd „przyniesie mieszkańcom Alkali próbkę grzmotu”<sup>35</sup> – ale uprawdopodobnienie kosmicznej podróży Hansa Pfaalla w połowie lat trzydziestych wymagało już wprowadzenia dodatkowych pseudonaukowych rozwiązań.

„Recepcja” lotów balonowych już w skali półwiecza uклада się w historię stopniowej degradacji symbolicznego gestu potęgi ludzkiego geniuszu do jarmarcznego popisu. Rozrywkowy charakter miały oczywiście wszystkie pokazy od początku istnienia balonów, a walor naukowy eksperymentów podważano w Polsce już w XVIII wieku – w 1785 roku Komisja Edukacji Narodowej odrzuciła prośbę krakowskich aeronautów o dodatkowe fundusze, akcentując jednak w uzasadnieniu kosztowność eksperymentów i „zostawując bogatszym [...] narodom wydoskonalenie tych doświadczeń”<sup>36</sup>. Z upływem czasu jednak sceptycyzm udzielał się coraz szerszym kręgom – słabła nie tylko wiara w możliwość „wydoskonalenia”, ale i rozrywkowy walor eksperymentów. Wymownie świadczą o tym rozpaczliwie podejmowane próby podniesienia stopnia atrakcyjności widowiska, jak choćby ta z 1850 roku:

<sup>33</sup> I. Łossowska, *Wstęp* [do:] M.D. Krajewski, *Wojciech Zdzaryński, życie i przypadki swoje opisujący*, Warszawa 1998, s. 23.

<sup>34</sup> E.A. Poe, *Nieporównana przygoda niejakiego Hansa Pfaalla* [w:] *idem, Opowiadania*, oprac. W. Kopaliński, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1986, t. 1, s. 73.

<sup>35</sup> *Podróż do Hiszpanii przez Markiza de Langle*, przeł. T. Narbutt, „Tygodnik Wileński” nr 19, 15 X 1821, s. 150.

<sup>36</sup> Cyt. za: I. Stasiewiczówna i B. Ostrowski, *Balony polskie w XVIII wieku*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej”, Seria D: *Historia techniki i nauk technicznych*, z. 2, Warszawa 1960, s. 18.

7 lipca rb. żeglarz napowietrzny, Lepoitevin, wśród niezliczonego tłumu ludzi zebranego na polu marsowym w Paryżu wznosił się w powietrze na osiodłanym koniu, przywiązany do balonu. [...] Powietrze było tak burzliwe, że wkrótce osłonięny chmurami znikł zupełnie zrazu w stroonie na wschód. Wieczorem spuścił się na ziemię w Grisi w departamencie Seine-et-Oise i w dobrym zdrowiu na koniu swym do Paryża wrócił<sup>37</sup>.

W niespełna miesiąc później prasa donosiła o kolejnych śmiałych projektach:

Pan Tardini, który po kilkakroć puszczał się balonem z saskiego ogrodu, zamyśla w przyszłą sobotę odbyć podróż na jeleniu, żeby zakasować paryskiego żeglarza p. Poitevin, który tylko na koniu jeździł po powietrzu<sup>38</sup>.

Czasopisma ilustrowane komentowały licytację pokazów satyrycznymi rysunkami. Niekiedy też otwarcie wytykano aeronautom tandetne efekciarstwo:

(Koncert na koniu.) Z powodu puszczenia się p. Lepoitevin konno balonem, gazety przypominają coś podobnego z panią Catalani, tylko nie w obłokach. Sławna śpiewaczka w jednym z miast przemysłowych w Anglii zły za pierwszym razem miała koncert i śpiewała, jak zwyczajnie, w sali i stojąc. Na następny raz ogłosiła, iż śpiewać będzie, siedząc na koniu w kostiumie amazonki, i miała niezmierny tłum słuchaczów<sup>39</sup>.

Degradacja symbolicznych znaczeń balonu osiągnęła swoje apogeum w znanej noweli Norwida z 1883 roku o wyczynach lorda Singelworth. Popisy tytułowego bohatera w oczach publiczności ubarwiają tylko ostatecznie – i to nie na długo – wenecki karnawał, który zresztą okazuje się moralnie dwuznaczny, gdyż stwarzając złudę wolności, utwierdza jedynie stan pogrążenia narodu w marazmie niewoli. Sam lord, który wymowę swego gestu pragnie wprowadzić w dziedzinę pojęć metafizycznych, pozostaje przecież postacią niejednoznaczną, a jego balon – w zależności od interpretacji – przekształca się albo w rumaka dziewiętnastowiecznego błędnego rycerza<sup>40</sup>, albo w bezwartościowy substytut krzyża, który „gwarantuje poza niewielkim ryzykiem bezbolesne i wielokrotne wynoszenie się ponad innych”<sup>41</sup>. Badacze twórczości Norwida chętniej też widzą w balonie lorda Singelworth znak odchodzącej przeszłości niż zwiastuna przyszłości<sup>42</sup>.

Kryzys publicznego zaufania w połowie XIX wieku dotknął także teorii aeronautyki. Zdarzało się nawet, że futurologiczny zapał konstruktorów studzili dziennikarze. Nie tylko z pozycji życiowego pragmatyzmu, ale i fantastycznego marzycielstwa. Wymownie dowodzą tego dwie blisko z sobą sąsiadujące *Gawędy naukowe* „Gazety Warszawskiej” z 1855 roku. W jednym z pierwszych styczniowych numerów artykuł poświęcony planowanym wyprawom balonowym dookoła świata i śmiałym wizjom lotniczej przyszłości opatrzone tam nader sceptycznym komentarzem:

Zdawszy [...] sprawę z tego, co do nas należało, bierze nas chęćka powiedzieć o tym, [...] nad czym [...] każdemu zastanowić się godzi. Oto: czy też balony posłużą ludziom do odbywania podróży powietrzem, jak okręta morzem? [...] każdemu wolno robić domysły, przeto z ręką na sercu nie

<sup>37</sup> „Goniec Polski” nr 12, 16 VII 1850.

<sup>38</sup> „Goniec Polski” nr 30, 6 VIII 1850.

<sup>39</sup> „Goniec Polski” nr 39, 17 VIII 1850.

<sup>40</sup> Zob. K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 192.

<sup>41</sup> M. Adamiec, „Tajemnica lorda Singelworth” albo metafizyka balonu, „Studia Norwidiana” 3–4, 1985–1986, s. 213.

<sup>42</sup> Zob. E. Dąbrowicz, „Tajemnica lorda Singelworth”: strategia publicznego mówienia, „Studia Norwidiana” 3–4, 1985–1986; K. Trybuś, *Stary poeta...*, op.cit.



powtórzymy ani z p. Isabeau: „iż gdy balony zrobią postępy bez miary, bez granic, potomkowie nasi dziwić się będą, dla czego powietrze nie zawsze stanowiło bitą drogę dla rodu ludzkiego”; ani też z p. Dupuis Delcourt: „że po udoskonaleniu żeglugi atmosferycznej, dla handlu świata może nowe otworzą się drogi, za pomocą tych okrętów powietrznych, które naigrawać się będą z rozbitcia, ani się złąkną brzegów i skał podwodnych”. Nam się zdaje, że to skrzydło, które [...] Mongolfier dał rodu ludzkiemu, nie na użytek handlu, lecz na korzyść nauki zesłane zostało [...].

Wątpliwość naszą co do pierwszego użytku balonów opieramy: 1) na naturze przenoszącego żywołu, 2) na zależnej od niego budowie przyrządu; 3) na samejże organizacji żeglarza. Co do pierwszego chociaż byśmy przypuścili, że w tym oceanie bez brzegów, bez granic, żeglarz uniknie burzy, wznosząc się ponad chmury, w spokojnie płynące prądy powietrzne, zawsze jednak nam się jakoś zdaje, że mu się trudno przyjdzie obyć bez pewnego punktu podpory, [...] bez przystani do wytchnienia, bez kotwicy do spoczynku. Po wtóre: budowa statku, stosownie do natury żywołu, musi być lekka, a tym samym wąta i potrzebnej mocy pozbawiona. [...] Na koniec: sam żeglarz do oddechu potrzebuje koniecznie powietrza mającego pewną, określoną gęstość; a tymczasem wyższe jego warstwy coraz to rzadsze i lżejsze, tej najpierwszej życia potrzeby mu nie zapewniają; nadto, zimno w wysokich panujące strefach, pobytowi jego staje na zawadzie. Co wszystko przynajmniej nas powątpiewać zmusza, aby balony, jako statki przewozowe [...] kiedyś handlowi służyć mogły [...]<sup>43</sup>.

W miesiąc później projekt prymitywnej łodzi podwodnej (a w istocie – połączenia dzwonu nurkowego z lokomotywą), autorstwa angielskiego inżyniera Steele, ta sama gazeta przyjęła z niespodziewanym entuzjazmem:

Stanowczo do posiadłości swoich wcielając dziedzinę, w której przebywają ogromne gatunki zwierząt morskich, człowiek mógłby naprawdę pomyśleć o ich przyswojeniu; a jak zawładnął koniem, słoniem lub wielbłądem, podobnie mógłby zaprząć do swych podwodnych wozów owych władców morza, wielorybów, tych niestrudzonych pływaków, jacy by we dwóch tygodniach odbyli podróż naokoło ziemi [...]. Naówczas także będzie mógł człowiek [...] urządzić umiejętne poręby w lasach koralowych [...].

Wszelako nasz projektista [...] nie śmiał jednak takich dopuścić się marzeń. Zaledwie tylko objawivszy swój pomysł, natychmiast upewnia, że go nie podaje za prawdę, i że [...] nigdy by jednak się nie podjął podmorskiej budować lokomotywy. W naszym rozumieniu za daleko się posunął p. Steele, i gotowiśmy przyjąć na siebie obronę jego, przeciwko niemu samemu.

Cóżkolwiek bądź, zgadzamy się na to i wyznajemy, że pomysł jego jest nowym szaleństwem, które zamieścić można w długim wykazie szaleństw ludzkich [...]. Zaprawdę, balony i dzwony nurkowe nie mniejszymi dziwactwami wydawały się dla starożytności, niż lokomotywy podwodne i powietrzne wydają się dziś dla tych, co nie mają jeszcze tego przekonania, że potęga człowieka innych granic nie ma, okrom samej tylko niemożliwości<sup>44</sup>.

Innym razem, w roku 1845, doniesienie o kolejnej próbie rozwiązania problemu sterowności balonu skomentowano w „Gazecie Wielkiego Księstwa Poznańskiego” dowartościowaniem kolei kosztem powietrznej żeglugi:

O żegludze napowietrznej wyszło niedawno dzieło w Londynie, będące już dwóchsetnym z szeregu dzieł w tym przedmiocie. Autor jego, niejaki dr J.M. Sweeny, jest pełen najbujniejszej nadziei w ustaleniu się żeglugi napowietrznej: widzi już nawet w duchu te czasy, kiedy liczne balony będą unosiły misjonarzy w głąb pustyń afrykańskich lub na wyspy południowego oceanu [...]. Z tym wszystkim nie doszła jeszcze żegluga napowietrzna do tego stopnia doskonałości, a prawdę mówiąc, uczyniła tylko małe postępy od czasu swego pierwszego wynalezienia. Dr M. Sweeny zaleca kilka ulepszeń, [...] wnosi dr M. Sweeny, aby wprawiać sokoły do latania

<sup>43</sup> „Gazeta Warszawska” [27 XII 1854]/8 I 1855, nr 6.

<sup>44</sup> „Gazeta Warszawska” 26 I/7 II 1855, nr 35.

z balonem, do którego by one za pomocą długich łańcuszków były przymocowane. [...] Wszakże [...] minęły – jak się angielskim czasopiśmem zdaje – te czasy, kiedy w balonach osobliwsze środki komunikacji upatrywano; żelazne koleje mają w tym niezmierną wyższość nad balonami. [...] Jedną z najszybszych podróży napowietrznych odbył balon, który wieczór przed koronacją Napoleona w Paryżu wznosił się, a nazajutrz wieczór około Rzymu się spuścił. Odległość wynosi 980 mil angielskich, a zatem balon ulatywał około 40 mil angielskich na godzinę, co przecież jest dopiero trzecią częścią szybkości osobnego trenu na kolei żelaznej Great-Western<sup>45</sup>.

Wymowne przesunięcia tematyczne zaobserwować można również w technicyzującej poezji – w okresie międzypowstaniowym już nie do balonu, ale do kolei właśnie ogłaszano ody. Oto jak Franciszek Morawski starał się – wedle określenia Teresy Kostkiewiczowej – wydobyć „symboliczny sens ideowy” wynalazku<sup>46</sup>.

Leci – życie, czas potraja,  
Grody, rzeki, morza spaja;  
Zbliża się kres ku kresowi,  
Łączą ludy, wiążą kraje,  
Biegun bratu biegunowi  
Sąsiednią rękę podaje.  
Rzekłbyś, że Boga nakazem  
Przewraca się postać świata;  
Dziś się rozdwał żelazem,  
I dziś żelazem się brata<sup>47</sup>.

W konfrontacji z wcześniejszą o kilka dziesięcioleci poezją „balonową” zdają się te „kolejowe” ody sygnalizować przemiany zachodzące w społecznej świadomości. Z ody Morawskiego wynika, że coraz większe znaczenie dla przebiegu dziejów ludzkości przypisywano technicznym wynalazkom – „symboliczny sens ideowy” wynalazków z ody Naruszewicza sławiącej lot Blancharda nad Warszawą (w maju 1789 roku) sprowadzał się właściwie do pochwały rozumu ludzkiego:

Gdzie bystrym tylko Orzeł polotem  
Pierzchliwe pogania ptaki,  
A gniewny Jowisz ognistym grotem  
Powietrzne przeszywa szlaki,  
  
Niezwykłych ludzi zuchwała para,  
Zwalczywszy natury prawa,  
Wznawia tor klęską sławny Ikara  
I na podniebiu już stawa<sup>48</sup>.

„Powietrzne banie” stanowiły wszakże i dla autorów ód „kolejowych” istotny problem – jako niewygodny relikw, złuda przeszłości, z którą należało się rozprawić. Toteż Wincenty Smaczniański, choć nie odrzucał zdecydowanie statków powietrznych, podkreślał, że i bez nich potrafi się obejść geniusz człowieczy, który ziemię ujarzmił skuteczniej niż ptaki powietrze:

<sup>45</sup> „Gazeta W. Księstwa Poznańskiego”, 10 IX 1845, nr 211.

<sup>46</sup> T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996, s. 252.

<sup>47</sup> F. Morawski, *Droga żelazna* [w:] *Pisma Franciszka Morawskiego*, t. I: *Poezje*, Wrocław 1841, s. 212.

<sup>48</sup> A.S. Naruszewicz, *Balon* [w:] Z. Libera, *Poezja polska XVIII wieku*, Warszawa 1983, s. 162.

Jeszcze się nie udało przemysłnym ziemianom,  
 Narzucić jarzmo powietrznym krainom,  
 Przyglądać się z wysoka wieków obalinom;  
 Ale człowiek panuje lądom, oceanom,  
 [...]
   
 Bez skrzydeł na ziemi pędzi  
 Chyżej od orłów i sokołów pędzi,  
 Zdziwiony wynalazkiem cały ród sokoli,  
 Iść na wyścigi nie śmie, dziwować się woli<sup>49</sup>.

W odzie Morawskiego symboliczna przesiadka nastąpiła już w pierwszej strofie:

Szerszego życia żądzą naprzód gnany,  
 Człowiek z powietrznej wróciwszy żeglugi,  
     Spojrzał w świat ten nieprzejrany  
     I jak świat ten wielki, długi,  
 Dwa bliźnie druty narzucił tej ziemi,  
 Wsiadł w rydwan pary i puścił się niemi<sup>50</sup>.

Końcowe wersy przynosiły ostateczne rozstrzygnięcie – to kolej przesądzić miała o kształcie wieków przyszłych:

Leć, leć, wiek twój z tobą leci,  
 [...]
   
 Wiek ten stary świat przekona,  
 Góry przeszkód w proch rozdrobi,  
 On w pracowni swego łona  
 Stu wieków przyszłość wyrobi<sup>51</sup>.

Zauważalny wyraznie w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku zwrot ku kolejom żelaznym nie oznacza, że i wcześniej nie podejmowano zagadnienia przyszłego ukształtowania świata zasadzającego się na rozwoju tego środka transportu. W przeciwieństwie jednak do rozmachu prognoz balonowych, początki futurologii machin parowych przedstawiały się bardzo skromnie. Oto jak wyglądało *Domniemanie o skutkach przenoszenia za pomocą pary* zaprezentowane na łamach „Magazynu Powszechnego” w 1834 roku:

Nie masz wątplenia, że w Anglii za 50 lat wozy parowe i koleje żelazne usuną inne sposoby przenoszenia. Widomym tego skutkiem będzie prędsza i bezpieczniejsza podróż; nadto wpłyną jeszcze ważniejsze korzyści. Taniósć furmanek zrówna wszędzie wartość ziemi i jej płodów. Przez łatwość nawozu wzmoże się znacznie ogólna produkcja ziemi, a wszystkie one przedmioty, o których teraz mówią, iż nie opłacają transportu, nagle znacznej nabiorą wartości. [...] Dzierżawcy [...] lękają się, że nadal konie wcale popłacać nie będą; [...] ale przypuśćmy nawet, żeby koni zaprzęgowych wcale już nie potrzebowano, cóż stąd za strata w ogóle? Wtedy mniej będzie wychodzić owsa, za to więcej siał można pszenicy dla ludzi, a koniczyny dla owiec<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> W. Smaczniński, *Kolej żelazna (Oda)* [w:] *Poezye Wincentego Smacznińskiego*, t. I, Warszawa 1850, s. 35.

<sup>50</sup> F. Morawski, *Droga żelazna*, *op.cit.*, s. 211.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 214.

<sup>52</sup> *Domniemanie o skutkach przenoszenia za pomocą pary*, „Magazyn Powszechny” 1834, s. 71.

Wynalazek, który nie dawał i cienia szansy na wycieczkę międzyplanetarną czy podróż do raju, słabiej niż balony pobudzał poetycką fantazję. Zarazem, dzięki szybkim postępom, przynosił już odczuwalne zmiany w stylu życia cywilizowanych społeczeństw. Taki stan rzeczy sprzyjał stawianiu prognoz śmiałych, a niepozobawionych oparcia w rzeczywistości. O trafności przepowiedni nie musiały przy tym decydować naukowe ambicje futurologicznej publicystyki. Autor cyklu artykułów pt. *Podróż koleją żelazną*, zamieszczonych w „Gazecie Codziennej” z 1847 roku, wykazał się raczej intuicyjnym rozpoznaniem cech rodzimej kultury – nastawionej na łatwość komunikacji i rozwijanie techniki zwanej interaktywną, to jest umożliwiającą wzajemne oddziaływanie na siebie ludzi i kultur<sup>53</sup>. Stąd wyprowadzał przyszłą ekspansję cywilizacji zachodniej – za sprawą kolei i telegrafu świat zaczynał się kurczyć albo właśnie rozszerzać. W każdym razie przesunięciu lub wręcz zatarciu ulegała granica między prywatną zagrodą a resztą świata:

Zetknięcie się [...] różnorodnych żywiółów, wyobrażeń, obyczajów, instytucji, przemysłu i kunsztów nie wyrodził nowych więcej bystrych, silnych, rozumnych? [...] Ach, piękna to, bogata i szczęśliwa przyszłość. A czyż na samej Europie mają się te dobrodziejstwa ograniczyć? Czy [...] rozległe środkowej Azji równiny, ludne i zamożne Indie, wreszcie olbrzym Niebieskiego Państwa, Chiny, nie wcielą się do gromady europejskich ludów, nie złączą wspólnymi interesami własnej korzyści i dobra? Afryka nawet czyż się zechce uchylać od powszechnego popędu, silnej woli potężnego ducha przemysłu i oświaty? Dalekiż ten czas, gdy bankier warszawski odbierać będzie codzienne wiadomości z Nowego Jorku, Kantonu, Aleksandrii, Przylądka Dobrej Nadziei itp.<sup>54</sup>

W wizjach przyszłości pochodzących z lat czterdziestych technika awansuje zatem do roli czynnika historiotwórczego, „nowy środek transportu staje się podstawą postępu we wszystkich dziedzinach życia”<sup>55</sup>. Niezależnie od wyjściowego dla danej prognozy obiektu – zauważa Tomasz Kizwalter – „wnioski [...] wyciągano te same: nowoczesna technika zaczyna decydować o losach ludzkości”<sup>56</sup>.

W roku 1845 ukazał się w „Przeglądzie Naukowym” anonimowy artykuł zatytułowany *Przyszłe skutki kolei żelaznych dla Europy*, który zwiastował „odkrycie nowego oceanu” za sprawą pokrycia kontynentu siatką dróg żelaznych. Artykuł ten w całości był rozprawą z dziedziny ekonomii poświęconą obronie koncepcji wolnego handlu, zniesienia barier celnych. Funkcjonujący od roku 1840 na obszarze Związku Niemieckiego *Zollverein* czynił z Niemiec jeden obszar wolnego handlu, a dzięki kontroli sprawowanej przez pruską biurokrację osłabiał pozycję Austrii w Związku. Autor omawianej rozprawy rozpoczął jednak swój wywód naukowy od zarysowania śmiałej wizji czasów, „kiedy cała Europa będzie składała jeden *Zollverein*”:

Kiedy za pośrednictwem kolei żelaznych można będzie w przeciągu trzech dób z jednego końca Europy zaspokoić każdą handlową potrzebę, która się okazała na drugim jej końcu, nikt

<sup>53</sup> Wymownym przejawem różnic kulturowych są choćby kierunki rozwoju sztuki pisma w Europie i np. w Chinach. Uzyskany na gruncie pisma literowego „efekt technicznej przejrzystości” umożliwił sprawne wykorzystanie druku, choć w Chinach wynaleziono go wcześniej niż w Europie. Zob. J. Bańka, *Filozofia techniki. Człowiek wobec odkrycia naukowego i technicznego*, Katowice 1980, s. 90–91.

<sup>54</sup> *Podróż koleją żelazną*, „Gazeta Codzienna” nr 338, 19 XII 1847, cyt. za: T. Kizwalter, „Nowatorstwo i rutyny”. *Spółczesność polskie zaboru rosyjskiego wobec modernizacji (1840–1863)*, Warszawa 1990, s. 22–23.

<sup>55</sup> T. Kizwalter, „Nowatorstwo i rutyny”, *op.cit.*, s. 24.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 25.

zapewne nie będzie chciał posyłać towarów dalszą a niepewną drogą przez morze. Okrętom pozostaną tylko same ciężkie przedmioty spekulacji. Handel morski cały prawie pójdzie stałym lądem i państwa dla własnej wygody zmuszone będą nadać temu handlowi wolność działania, jaką posiada na morzu: linie celne powoli znikną; granice otworzone zostaną dla przepuszczenia oczywistej korzyści; wszystkie punkta Zachodu ściśle połączą się z sobą przez kapitały, przemysłową czynność i wzajemne korzyści; systemata zakazujące upadną same przez się, a nawet i wojna stanie się niepodobną<sup>57</sup>.

Jeśli dodać do tego przekonanie, że mieszkańcy przyszłego świata „będą oświeceni i szczęśliwsi, [...] bo nie będą mieli powodu obawiać się jakichkolwiek niepowodzeń, myśleć o poprawieniu błędów”<sup>58</sup> – można by odnieść wrażenie obcowania z najwykleszą w świecie utopią. Jej twórcy obca była jednak postawa typowego utopisty, który współczesną sobie rzeczywistość pragnie unicestwić. Postępował przecież odwrotnie – swą wizję przyszłości wyprowadzał z pewnych zachodzących współcześnie procesów, a dokładnie z jednego – procesu integracji gospodarczej Niemiec, w którym rzeczywście decydującą rolę odgrywał rozwój kolejnictwa w latach czterdziestych<sup>59</sup>. Trudno oprzeć się wrażeniu, że zarysowana tu perspektywa zjednoczonej gospodarczo i politycznie Europy dziś wydaje się bardziej prawdopodobna, niż w czasie gdy powstała, choć jej programowy optymizm mógłby nadal budzić – innego rodzaju – wątpliwości.

Romantyczna wyobraźnia nie mogła jednak zamknąć się w perspektywie horyzontalnej. Zygmuntovi Krasińskiemu widok nikałych w ciemnościach torów kolejowych z małej śląskiej stacyjki przypominał dantejską drogę do piekła.

Nie takie, co prawda, obrazy zdominowały romantyczną refleksję nad rozwojem kolei i innymi objawami postępu technicznego, ale z drugiej strony obcy był też romantykowi bezkrytyczny podziw, z jakim w roku 1853 jeden z entuzjastów technologicznego kierunku rozwoju ludzkości rzucał odważne wyzwanie poetom:

Niedługo nędza ludzka zniknie już zupełnie dzięki ogromnemu rozwinięciu przemysłu. Jutrzeńka zupełnej i doskonałej cywilizacji wschodzi pięknie dla nas. [...] Znieśliśmy zapory czasu i przestrzeni, kula ziemską, tak ogromną kiedyś, karleje pod naszymi stopami, góry maleją, lądy zbliżają się do siebie, drobnieją morza. Niech poeci, jak chcą, skarżą się na świat tegoczesny, wielce on jest poetycznym teraz, więcej jeszcze będzie malowniczym kiedyś<sup>60</sup>.

Poeci odpowiadali. Niekiedy płasko i powierzchownie. W 1851 roku na łamach „Dziennika Warszawskiego” Wacław Szymanowski podjął w poetyckiej formie myśl o zdobyciu powietrznych przestworzy:

Wieczna ci chwała, nieśmiertelny Waacie,  
Coś sobie śpiący siedząc przy herbacie,  
Z nudów wynalazł maszyny parowe.  
Przez ciebie teraz człowiek ptaka goni,  
Bankructwa biednych tyś przyczyną koni,  
Tyś pierwszy zniszczył okręta żaglowe,

<sup>57</sup> *Przyszłe skutki kolei żelaznych dla Europy*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1845, t. 3, s. 762.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 767.

<sup>59</sup> Zob. T. Kemp, *Industrializacja w XIX-wiecznej Europie*, przeł. L. Garczyński, Wrocław 1998, s. 140–143.

<sup>60</sup> *Cuda nauki*, „Dziennik Warszawski” nr 129, 9/21.05.1853, cyt. za: T. Kizwalter, *op.cit.*, s. 25.

Przez ciebie ludzie, nim wiek jeszcze minie,  
Wzlecą na księżyc w parowej maszynie<sup>61</sup>.

Rok wcześniej ogłaszano w prasie, iż niebawem „elektromagnetyzm zastąpi parę”<sup>62</sup> – wolno zatem stwierdzić, że już wtedy rzeczywistość wyprzedzała fantazję, skoro symbolem postępu cywilizacyjnego pozostawała w potocznej świadomości machina parowa.

W tym samym czasie, bo w roku 1851, Mickiewicz w rozmowie z Aleksandrem Chodźko szkicował projekt latającego pojazdu napędzanego parą, otoczonego balonowymi „kiszkami”, wypełnionymi gazem. Przewidywał jednocześnie dalsze postępy:

Kiedys może się ta sztuka tyle wydoskonić, że parowa machina będzie latać na własnych skrzydłach, bez balonu. Powietrze jest naturalnym polem komunikacji, gdzie nic nie przeszkadza i nic nie wstrzymuje. Balon będzie użyteczny, jak pęcherz w brzuchu ryby, dla pomocy machinie pływania w powietrzu, ale machina będzie mogła obyć się bez niego<sup>63</sup>.

Kwestię bliższego określenia czasu „wydoskonalenia” maszyny uchylił konstruktor (przyjmując już ton proroczy) zdaniem się na Opatrzność, która decyzję swą uzależni od tempa postępów ludzkiej moralności.

Jak się w refleksji Mickiewicza kształtowało pojęcie związków zachodzących między Opatrznością a wynalazkami – pokazują to zapisy rozmów z całego życia poety i wnioski czy raczej apele wygłaszane z katedry Collège de France. W drugim wykładzie czwartego kursu prelekcji (26 grudnia 1843) wykładowca-mistyk przestrzegał:

Niechaj was nie uwodzi doktryna prawiąca nieustannie o specjalnościach, jak gdyby przeznaczeniem młodzieży dzisiejszej było tylko doskonić drobiazgowo szczegóły przemysłu. Nikt bardziej od nas nie podziwia cudów przemysłu i jego niezmierniej potęgi, która opanuje na koniec cały świat; ale tu chodzi o sprawę wyższą, chodzi o to, jaki to duch posługuje się tymi wszystkimi niezmiernymi środkami przemysłowymi, jaki to duch obejmie rządy świata<sup>64</sup>.

Towarzyszące tej przestrodze przykłady i porównania zawarte w sąsiednich wykładach pozwalają stwierdzić, że w czasach sobie współczesnych Mickiewicz zaobserwował i opisał zjawisko, które dwudziestowieczna filozofia techniki (językiem fizyki) nazywa efektem histerezy, czyli „pozostawania w tyle”. Opóźnienie humanistyki w stosunku do postępu nauk ścisłych i techniki – chodzi oczywiście nie o rozwój humanistyki samej w sobie, ale o humanizację dziedzin tzw. niehumanistycznych – prowadzi do wyłączenia poza obręb nauki podstawowych ludzkich problemów<sup>65</sup>.

W tych spostrzeżeniach Mickiewicz nie był zresztą osamotniony. „Przełom romantyczny – zauważa Jerzy Jedlicki – żywił się tym uczuciem umysłowej i aksjologicznej czczości: ataki – jakże nieraz celne – na empiryzm, specjalizację, eklektyzm, »płytkość umysłowości«, kryterium utylitarne, wyrażały dojmujący głód syntezy, na-

<sup>61</sup> W. Szymanowski, *Przegląd tygodniowy*, „Dziennik Warszawski” nr 29, 30 IV 1851, cyt. za: T. Kizwalter, *op.cit.*, s. 18.

<sup>62</sup> „Goniec Polski” 1850, nr 64.

<sup>63</sup> Relacja Aleksandra Chodźki, *Adama Mickiewicza dzieła wszystkie*, Wydanie Sejmowe, Warszawa 1933–1938, t. XVI: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, s. 237–238.

<sup>64</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, Wyd. Roczn., t. XI: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, przeł. L. Płoszewski, s. 18.

<sup>65</sup> Zob. J. Bańka, *Filozofia techniki. Człowiek wobec odkrycia naukowego i technicznego*, Katowice 1980, s. 29.

miętne poszukiwanie uniwersalnej zasady jednoczącej naturę i przywracającej sens dziejom<sup>66</sup>.

Zródło tego „pożywienia” okazało się, niestety, niewyczerpane. Dzisiejsza filozofia cywilizacji właśnie w jednostronnym rozwoju wąskich specjalizacji widzi przyczynę lęków i zagrożeń współczesnego człowieka, prześladowanego przez zmorę technicznego monstrem. Rozłam nastąpił w epoce odrodzenia, gdy starły się ze sobą dwa przeciwstawne modele świata. Wszeghogarniający model Leonarda da Vinci – który doskonalił mechanikę, przewidując późniejsze wynalazki i badając istotę człowieka we wszystkich jej wymiarach, poszukiwał wzajemnych relacji i wyznaczał granice – przegrał wówczas z modelem Galileusza, określanym jako świat martwej materii i martwej liczby<sup>67</sup>. Romantyczny „głód syntezy” dowodzi zatem trafnego rozpoznania najbardziej palącego problemu nowożytnego świata.

Dostrzeżenie zaś w postępie technicznym czynnika historiotwórczego sprawiło, że mistycznych „przyszłościowych” syntez nie można już było tworzyć „bezkarnie” – pominięcie tak istotnego elementu świadczyłoby o archaiczności i skazywało na brak społecznego odzewu, czyli na pisarską alienację, a więc *de facto* na niebyt. Ponieważ autorzy wielkich romantycznych syntez podjęli to wyzwanie, dostrzec można w dziejach „syntetyzującej” myśli romantyzmu pewien przełom, albo raczej – przesunięcie. Diagnoza dotycząca kondycji współczesnego świata zasadniczo nie zmieniła się, ale – wzbogacona o nowe elementy – wymagała też odpowiedniego rozszerzenia proponowanej terapii. Aby nowe składniki „cywilizacji” nie mogły zaprzeczyć mistycznej syntezie, należało je także uświęcić. Dlatego też August Cieszkowski w fakcie wynalezienia sztucznego nawozu upatrywał sygnału rychłego nastania Królestwa Bożego na ziemi<sup>68</sup>. Dlatego Mickiewicz w prelekcjach paryskich porównywał boską siłę ducha narodowego do maszyny parowej<sup>69</sup>. Dlatego Słowacki dowodził w raptularzowych notatkach, że odkrycie Faradaya „działania elektryczności i siły magnetycznej na światło” posłuży do odkrycia siły ducha globowego w człowieku<sup>70</sup>. Wszystko po to, by – jak rzecz trafnie określiła Marta Piwińska – kształtujący się właśnie światopogląd naukowy – zapowiadający już przełom pozytywistyczny – „zromantyzować”<sup>71</sup>. Materia okazała się niestety oporna.

<sup>66</sup> J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują? Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, s. 67.

<sup>67</sup> Szerzej referuje ten problem Józef Bańka, *Filozofia techniki*, *op.cit.*, s. 96–101.

<sup>68</sup> Pisał Cieszkowski: „Nieleddie w każdym zjawisku tegoczesnym leży ważne przeznaczenie socjalne. Znajdujemy to tam nawet, gdzie najmniej się tego spodziewać można. Odkrycie np. w tym roku trzech sposobów fabrykacji sztucznego nawozu jest nader ważnym zwiastunem. Zbliżamy się bowiem do radykalnej reformy świata, w której też natura odrodzenia dozna i w której grzech pierworodny nie tylko moralnie, ale też fizycznie ze skutkami swymi zgładzony będzie. Ziemia więc uwolniona będzie od ciężkiego przekleństwa i odtąd nie same ciernie i głogi ma rodzić. Do tego potrzebuje znacznego użyźnienia, którego te nawozy będą środkiem”. Cyt. za: A. Walicki, *Francuskie inspiracje myśli filozoficzno-religijnej Augusta Cieszkowskiego [w:] Między filozofią, religią i polityką. Studia o myśli polskiej epoki romantyzmu*, Warszawa 1983, s. 91–92.

<sup>69</sup> Zob. A. Mickiewicz, *Dziela, Literatura słowiańska*, t. IX, s. 240–241.

<sup>70</sup> Zob. J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996, s. 99.

<sup>71</sup> Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1999, s. 249–250.

## Para i elektryczność – figury Apokalipsy. Wokół *Legendy* Zygmunta Krasińskiego

Najważniejszą, i najbardziej kłopotliwą zarazem, rekomendacją wystawioną *Legendzie* pozostaje w perspektywie historycznoliterackiej fakt omówienia jej w prelekcjach paryskich Mickiewicza. Był to jedyny – oprócz osobno analizowanej *Nie-Boskiej Komedii* – utwór Krasińskiego w prelekcjach przywołany. Dramatu o rewolucji Mickiewicz nie zestawiał jednak bezpośrednio z późniejszą przypowieścią o runięciu bazyliki św. Piotra i pogrzebaniu pod jej gruzami polskiej szlachty, trwającej przy starym papieżu, gdy św. Jan, wcielony w postać młodego kardynała, ogłasza nastanie nowego Kościoła i nadejście Królestwa Bożego na ziemi. To zrobił dopiero Wiktor Weintraub, który *Legendę* postrzegał jako odpowiedź na pisma Lamennais'go, skierowane przeciwko polityce Watykanu. *Affaires de Rome* Lamennais'go występują tu w funkcji „ogniwa pośredniego”, które pozwala się porównywać z obydwoma dziełami Krasińskiego, a sam fakt napisania przezeń wcześniej katastroficznego dramatu o rewolucji przesądza o szczególnej predestynacji do podjęcia tej polemiki.

Prawda, rozłożenie akcentów uczuciowych w *Nie-Boskiej* jest zupełnie inne niż u Lamennais'go: zwycięstwo chrześcijaństwa nie jest tam rezultatem rewolucji, ale jej przewyciężeniem. Obce są też jeszcze *Nie-Boskiej* wszelkie akcenty chiliastyczne, myśli o wejściu chrześcijaństwa w nową, wyższą fazę. Przy tym wszystkim jednak i tu, i tam bieg zdarzeń przyszłości rysował się podobnie<sup>72</sup>.

W zakresie przebiegu zdarzeń *Nie-Boska* byłaby zatem bliższa ksiądzce Lamennais'go niż *Legendzie*, w której nie ma przecież mowy o krwawej rewolucji. Jest jednak niezaprzeczalna katastrofa. Istnieje też pewna wspólna płaszczyzna w kwestii rozwiązania konfliktu, która właściwie tym się tylko różni, że raz pobrzmiewa w nim akcent chiliastyczny, a raz nie. Różnica to oczywiście bardzo istotna, nie tylko dla ortodoksyjnie katolickiej krytyki, która od początku *Legendę* przyjmowała źle<sup>73</sup>. W obu utworach pojawia się też motyw gruzów kościoła.

Wiadomo, że w *Nie-Boskiej Komedii* na gruzach „ostatniego kościoła na tych równinach” rodzi się nie nowe chrześcijaństwo, Kościół św. Jana, lecz szatańska religia Leonarda. „Lektura współczesnych myślicieli – pisze Maria Janion – mogła Krasińskiego utwierdzać w skłonności do absolutyzowania religii. Tylko bowiem religia gwarantuje trwałość społeczeństwa. Ten charakterystyczny pogląd tradycjonalistów odnajdujemy również u saintsimonistów”<sup>74</sup>. Z punktu widzenia totalitarnego przywódcy – a do tej roli sposobi się Leonard – pogląd ten wydaje się jednak całkiem słuszny i nabiera tu dodatkowego znaczenia. Zwracano już uwagę na podobieństwo obchodów świąt państwowych w ustrojach totalitarnych do obrzędów religijnych. Sprzyja temu charakter zbiorowej religijności, tak opisany przez Czesława Miłozza:

<sup>72</sup> W. Weintraub, *Dokoła „Legendy” Krasińskiego (Krasiński i Lamennais)* [w:] *idem, Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 315.

<sup>73</sup> Głosy krytyczne oparte na kryteriach ideologicznych referuje Maria Janion – zob. *Krasiński – Miłkowski – Ligęza* [w:] *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984.

<sup>74</sup> M. Janion, *Twórczość Krasińskiego do roku 1836 a problematyka ideowa romantyzmu* [w:] *Zygmunt Krasiński w stulecie śmierci*, pod red. M. Janion, Warszawa 1960, s. 159.



Edward Gibbon, opisując skutki dekretów Teodozjusza zabraniających obrzędów pogańskich [...] tak powiada: „Uczucia religijne poety czy filozofa mogą być utrzymane dzięki modlitwie, medytacji i studiom; ale odprawianie publicznych nabożeństw zdaje się być jedyną trwałą podstawą religijnych uczuć ludu, które czerpią swoją siłę z naśladownictwa i przyzwyczajenia”. [...] Ludzie wypełniający świetlicę poddają się pewnemu zbiorowemu rytmowi: myśleć inaczej niż myśli zbiorowość, wydaje się absurdem. [...] Wpływ świetlicy należy do rzędu zjawisk zbiorowej magii [...]. Jeżeli to, co głosi doktryna, jest równie prawdą, jak to, że dwa razy dwa równa się cztery, tolerowanie opinii, że dwa razy dwa równa się pięć byłoby wręcz nieprzyzwoite<sup>75</sup>.

„Zbiorowa magia” ma oczywiście na celu nie tylko zapobieganie próbom myślenia „na własną rękę”. Równie istotne jest wywołanie określonych reakcji – do perfekcji doprowadzone w Orwellowskiej wizji świata negatywnie spełnionej utopii:

Członek Partii nie powinien mieć żadnych uczuć osobistych, musi natomiast, bez chwili wytchnienia, tryskać entuzjazmem, cały czas pałać dziką nienawiścią do wrogów i zdrajców, radować się ze zwycięstw oraz bałwochwalczo wielbić Partię za jej potęgę i mądrość. Niezadowolone z mamej, jałowej egzystencji specjalnie kieruje się na zewnątrz, wyładowuje podczas takich akcji jak Dwie Minuty Nienawiści<sup>76</sup>.

„Obrzędy nowej wiary” zdają się przypominać właśnie owe Dwie Minuty Nienawiści, polegające na wywołaniu dzikiej żądy zniszczenia wroga – poprzez przypomnienie jego odpowiednio wykreowanego wizerunku – i zakończone ukojeniem przynoszonym przez – także oczywiście odpowiednio wykreowany – obraz Wielkiego Brata (przywódcy o miłym, kojącym wyglądem i głosem, ostro skonstrastowanym z odrażającymi cechami wroga). W samym już obrazie Leonarda na gruzach kościoła („pamiętki” po znenawidzonej przeszłości) streszczają się Orwellowskie „Dwie Minuty Nienawiści”, jednakże Leonard nie pragnie wiernych swych uspokajać (walka jeszcze trwa). Gdyby każdej takiej „minucie” przypisać jedną amplitudę fali nastrojów, można by rzec, iż Leonard organizuje „Trzy Minuty Nienawiści”, z których pierwszą określa nienawiść (widok gruzów kościoła), drugą ukojenie (postać Leonarda na gruzach), trzecią – kolejny (wzmoczony) przyptyw nienawiści w orgiastyczno-erotycznym szale.

Występujące w antyutopiach postaci poddające się prawom porządku społecznego oddają przywódcom we władanie swój umysł. Zażywając „pigułki Murti-Binga” (podobną do nich funkcję spełnia wszak obrzęd odprawiany przez Leonarda), zyskują spokój i szczęście, i nawet jeżeli pośrednio uczestniczą w jakimś przestępstwie, czynią to nieświadomie. Wyznawcy Leonarda uczestniczą jednak w zbrodni bezpośrednio. Trudno dociec, czy Leonard wie czy tylko podejrzewa, iż społeczność, na czele której niewątpliwie stanie, nie chce w gruncie rzeczy prawdziwej wolności. Powrót do przeszłości jest już niemożliwy, nikt by go sobie zresztą nie życzył, a jednak „najcięższe do przezwyciężenia jest – zdaniem Czesława Miłosza – poczucie winy. Niezależnie od takich czy innych przekonań każdy człowiek [...] tkwi w porządku cywilizacji narastającej wiekami. Rodzice jego byli przywiązani do religii albo przynajmniej odnosili się do niej z szacunkiem”<sup>77</sup>.

Leonard, kreując siebie na kapłana czy wręcz proroka i nakazując przy tym mordowanie „bez wyrzutów” (!), zdaje się nawet wykraczać poza „zniewalanie umysłów” i przystępować do podporządkowywania sobie ludzkich sumień.

<sup>75</sup> C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1969, s. 204–205.

<sup>76</sup> G. Orwell, *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1994, s. 215.

<sup>77</sup> C. Miłosz, *Zniewolony umysł*, *op. cit.*, s. 33.

[Zniewolenie] rozgrywa się zatem na płaszczyźnie moralnej. Człowiek jest gotów oddać swe sumienie we władanie drugiego, jeśli da się przekonać o słabości własnej natury, która jakoby nie jest w stanie udźwignąć ciężaru wolności. Dlatego też dąży do tego, aby jak najszybciej oddać skarb swej wolności w ręce iluzjonisty. Zadowolona się jedynie „małym szczęściem”, którego postać i zakres określa mu odtąd pan jego sumienia [...], który w oczach poddanego przybiera postać kogoś niewinnego, gotowego cierpieć za grzechy swoich poddanych<sup>78</sup>.

Antyutopijnej wymowy dzieła nie osłabia nawet postać Pankracego. Utopia negatywna dopuszcza wszak prezentację ideału, byleby pozostał on „głęboko ukryty lub przedstawiony [...] z podkreśleniem jego nierzeczywistości”<sup>79</sup>. Podkreśleniem nierzeczywistości ideału w *Nie-Boskiej Komedii* mogą być spostrzeżenia hrabiego Henryka (który zgodnie z antyutopijnym schematem odgrywa tu rolę bohatera obserwującego obcy mu świat), obraz obozu rewolucji, czy wreszcie – śmierć Pankracego. Można by jeszcze zapytać, czy Pankracy zdołałby zbudować raj na ziemi, gdyby jego planów nie pokrzyżował Chrystus-mściciel? Rozmowa Pankracego (w chwilę przed jego skonaniami) z Leonardem mogłaby odbyć się przy świadkach, skupiony wokół nich rewolucyjny motłoch ze zdziwieniem i odrazą wysłuchałby słów Pankracego:

[...] trza zaludnić te puszcze – przedrzyć te skały – połączyć te jeziora – wydzielić grunt każdemu, by we dwójnasób tyle życia się urodziło na tych równinach, ile śmierci teraz na nich leży. – Inaczej dzieło zniszczenia odkupionym nie jest<sup>80</sup>.

Gdyby zaś Leonard do swej odpowiedzi: „Bóg wolności sił nam podda” dodał zachętę do zabawy i – następnie – mordowania ukrytych wrogów, tłum natychmiast odwróciłby się od Pankracego.

Głupota tłumu nie jest może wystarczającym argumentem, tę scenę można jednak jeszcze rozbudować – według wzoru przedstawionego w *Folwarku zwierzęcym* Orwella:

Chyży porwał słuchaczy. W płomiennych słowach przedstawił obraz Folwarku Zwierzęcego w przyszłości, gdy brzemień nadmiernej pracy opadnie z karków zwierzęcych. [...]

Kiedy umilkł, Napoleon wstał i zerknąwszy osobliwym wzrokiem na Chyżego, wydał cieni i donośny kwik [...].

Natychmiast przeraźliwe ujadanie rozległo się na dworze i dziewięć olbrzymich psów [...] wpadło do stodoły. W mgnieniu oka rzuciły się wprost na Chyżego [...].

Wkrótce potem Krzykała został wysłany na folwark z misją przedstawienia nowych zdarzeń we właściwym świetle.

– Towarzysze – rzekł – ufam, że każde zwierzę doceni poświęcenie towarzysza Napoleona [...]. Czasem moglibyście podjąć złą decyzję [...]. Dajmy na to, że postanowilibyście pójść za Chyżym [...], który – jak to teraz wiemy – nie jest więcej wart od zbrodniarza. [...] Pewien jestem, towarzysze, że nie zycycie sobie powrotu Jonesa<sup>81</sup>.

Wystarczyłoby zamienić Chyżego na Pankracego, psy na wyznawców Leonarda, Jonesa na arystokrację, a Krzykałę i Napoleona na Leonarda, który swoją teorię o zdradzie Pankracego mógłby dodatkowo poprzeć nieodpartym argumentem: „Wiemy przecież, że odwiedzał hrabiego Henryka”. Młodzieńcza naiwność i gwałtowność Leonarda mogłaby się wszak okazać zwyczajną przebiegłością. Gdyby przy tym przed egzekucją Pankracego doszło do jego poufnej rozmowy z Leonardem, przypominałaby

<sup>78</sup> M. Jędraszewski, *Antropologia filozoficzna. Prolegomena i wybór tekstów*, Poznań 1991, s. 61.

<sup>79</sup> J. Miklaszewska, *Antyutopia w literaturze Młodej Polski*, Wrocław 1988, s. 133.

<sup>80</sup> Z. Krasieński, *Nie-Boska Komedia*, oprac. J. Kleiner, BN I 24, Wrocław 1959, s. 142.

<sup>81</sup> G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, przeł. T. Jeleńska, Kraków 1993, s. 32–34.

ona w tych okolicznościach rozmowę Winstona z O'Brienem z *Roku 1984*. Słowa O'Briena: „Jeśli jesteś człowiekiem, to ostatnim. Twój gatunek wymiera, a za spadkobierców ma nas”<sup>82</sup> oraz wypowiedziane nieco wcześniej:

Dawne cywilizacje twierdziły, że opierają się na miłości lub sprawiedliwości. Nasza zbudowana jest na nienawiści. Wkrótce wyeliminujemy wszystkie uczucia oprócz strachu, wściekłości, triumfu i samoupodlenia. Zniszczymy je; zniszczymy wszystkie! Już teraz potrzebujemy nawyki myślowe, które przetrwały sprzed Rewolucji. Przecięliśmy już więź łączącą rodziców z dziećmi, człowieka z człowiekiem, mężczyznę z kobietą<sup>83</sup>.

– mógłby wyrzec Leonard.

Takie rozwiązanie było oczywiście dla autora *Nie-Boskiej* nie do przyjęcia. Mimo że wynika organicznie z całego przebiegu akcji.

Przełamanie nastrojów katastroficznych w twórczości Krasieńskiego nieco później wyrazić się miało w mesjanistycznie zabarwionej koncepcji męża wybranego – zmarłych wstającego hrabiego Henryka<sup>84</sup>. No i w programie odrodzenia chrześcijaństwa po upadku dotychczasowego Kościoła św. Piotra. Jednakże w okresie pisania *Nie-Boskiej Komедii* Krasieński mesjanistą nie był. Był niewątpliwie katastrofistą (o czym dobitnie świadczy jego korespondencja), którym zarazem bardzo nie chciał być. Zrozumiałe staje się w tej sytuacji wprowadzenie na scenę dziejów Boga, który to manewr jednak nie tylko interpretatorom *Nie-Boskiej Komедii*, ale i samemu jej autorowi sprawił nie-mały klopot.

W kolejnych wersjach zakończenia Krasieński zrazu wyostrzył tę scenę, kazać Chrystusowi z krzyżem „jak z mieczem złotym na barkach” stąpać ku Pankracemu, następnie zaś osłabił, pozostawiając Go na krzyżu (wspartego jednak na nim „jak na szabli”), a błyskawice z ramion przenosząc do ciemnowej korony. Pozostał wszakże Chrystus „mścicielem”, Bogiem katastrofy<sup>85</sup>. W żadnym z wariantów Jego pojawienia się „nad ostrym szczytem” nie dostrzega Leonard. Brak odpowiednich adnotacji w didaskaliach<sup>86</sup> nie pozwala wątpić w szczerość Leonarda, zarazem jednak nadaje iluminacji charakter subiektywny. Czytelnik zmuszony jest wierzyć Pankracemu „na

<sup>82</sup> G. Orwell, *Rok 1984*, s. 275.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 272.

<sup>84</sup> „Krasieński jakby wprowadza I częścią trylogii w świat nie-boski. [...] Ale I cz. *Nie-Boskiej Komедii* to przede wszystkim próba odsłonięcia perspektywy historiozoficznej, także i dla dawnej *Nie-Boskiej Komедii*; uchwycenia dziejów ludzkości w planie wiecznym [...]. Do tych celów nie wystarcza jednak Krasieńskiemu plan historyczny. [...]”

Maria, Orcio, Henryk, Pankracy umierają. W planie *Nie-Boskiej Komедii* śmierć nie stwarza nowych perspektyw postaciom. Inaczej w *Niedokończonym poemacie*. [...] Krasieński odsłania nową perspektywę, by ukazać dzieje ducha, a tym samym rozwija inną niż w *Nie-Boskiej Komедii* płaszczyznę – czasu wiecznego. [...]

Krasieński w perspektywie historiozoficznej rozwija także plan mesjanistyczny. Głosi, że tak, »jak Bóg zamordowany w Człowieku – tu Ludzkość w Narodzie«. Naród wybrany staje się Bogiem ludzkości. O który naród tu chodzi? Ukonkretnienie pojawia się w scenach z *Podziemi weneckich*. Postacie z I cz. *Nie-Boskiej Komедii* mówią o Polsce w sposób szczególny, bo wyróżniający [...]”

A. Kurska, „*Niedokończony poemat*” jako fragment cyklu dramatycznego, czyli Krasieńskiego próba autokomentarza [w:] *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, s. 78–79.

<sup>85</sup> Zob. M. Janion, *Katastrofa i religia*. (O „*Nie-Boskiej Komедii*”) [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska i W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 158.

<sup>86</sup> Kwestię „ambivalencji estetycznej” dramatu, wynikającej z niejasnego statusu zawartych w nim elementów teatralnych, omawia Michał Masłowski. Zob. M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998, s. 170 i n.

słowo”, podobnie jak wcześniej wizjom Żony i Orcia (o których jednak od początku wiedział, że są oni wysłannikami niebios). Chrystus objawia się (jeżeli rzeczywiście się objawia) wyłącznie Pankracemu, nie światu, nie ludzkości, pozostawionej samej sobie. Niezależnie więc od wszelkich autorskich modyfikacji zakończenia w starciu katastrofy z „religijną wiarą w ocalenie przez Boga miłości”<sup>87</sup> bezwzględne zwycięstwo odnosi w dramacie katastrofa.

Problem „organiczności” zakończenia nie istniał w zasadzie dla Mickiewicza jako interpretatora *Nie-Boskiej Komедii*. Niewątpliwie dlatego, że wykładowca-prorok „miał po prostu romantyczną wrażliwość na bliską mu koncepcję boskiego planu świata, który góruje nad cząstkowymi racjami bohaterów”<sup>88</sup>. W tym słusznym skądinąd spostrzeżeniu Marii Janion zawiera się jednak niedopowiedziane stwierdzenie stosowania w ocenie dzieła kryteriów nie artystycznych, lecz ideologicznych, a więc niedających się podeprzeć uwagami o romantycznej poetyce (niepoddanej dyktatowi ciągu przyczynowo-skutkowego) formułowanymi przez późniejszych badaczy (Żmigrodzką, Markiewiczą, Treugutta)<sup>89</sup> w imię obrony „organiczności” zakończenia. Nawiasem mówiąc, romantyczny ciąg przyczynowo-skutkowy, przebiegający w sferach nieogarnionych ludzkim wzrokiem i niekonsekwentny w myśl praw ziemskiej logiki, bo ukształtowany wedle zamysłów Opatrzności, objawia się jednak w akcji utworów pod postacią rozsiewanych tu i ówdzie tajemnych, łatwiej bądź trudniej czytelnych znaków, natomiast finału *Nie-Boskiej* żaden znak nie zapowiada.

Mickiewicz nie uczestniczył jeszcze w sporze o „organiczność”, ponieważ dopiero sam go inicjował. Przyjmował finał *Nie-Boskiej* jako pewną oczywistość z góry daną, która w dodatku odpowiadała jego ideologii. Z dużym oczywiście uproszczeniem, ale można śmiało cały czteroletni kurs literatury i filozofii słowiańskiej, skoncentrowany na poszukiwaniu śladów profetyzmu, nazwać jednym wielkim wołaniem o cud. O konieczności jego nadejścia Mickiewicz był zresztą najwyraźniej silnie przekonany niż Krasiński w okresie pisania *Nie-Boskiej Komедii*. Jak trafnie zauważa Grażyna Tomaszewska, „w systemie myślenia Krasińskiego całkowite wyzwolenie od tego, »co straszne« mogło nastąpić tylko poza historią”<sup>90</sup> – dlatego w zakończeniu *Nie-Boskiej Komедii* pojawił się Chrystus. Wyobraźnia Mickiewicza podążyła natomiast „ku takiej próbie syntezy dziejów człowieka, w której ludzki trud, poświęcenie się – mogą radykalnie poprawić sytuację człowieka w jego historycznym czasie”<sup>91</sup> – toteż myśl jego, na długo przed wygłoszeniem tego otwarcie z katedry Collège de France, ewoluowała w stronę koncepcji Męża Opatrznościowego (a nie unicestwienia historii przez zwycięskiego Galilejczyka). Podczas sporu, który w trzeciej części *Nie-Boskiej Komедii* toczą hrabia Henryk i Pankracy – obaj zmuszeni bronić nienawistnych sobie światów (przeszłości i przyszłości) – za każdym z nich stoi już tylko szatan. Mickiewicz – powiada Tomaszewska – nawet jeżeli „znajdował wytłumaczenie istnienia zła, to zarazem nigdy nie pogodził się z myślą, że mogłoby ono stanowić element konieczny struktury świata”<sup>92</sup>. W każdym razie na pewno nie godził się na to, by stanowiło ele-

<sup>87</sup> M. Janion, *Katastrofa i religia...*, op.cit., s. 161.

<sup>88</sup> M. Janion, *Wstęp* [do:] Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedia*, BN I 24, Wrocław 1966, s. XC.

<sup>89</sup> Zob. *ibidem*, s. XCIII.

<sup>90</sup> G. Tomaszewska, *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2000, s. 12.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 12–13.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 13.

ment jedyny i ostateczny. Krasiński do takiego przekonania – któremu w istocie nigdy nie poddał się bez reszty – doszedł później i w wyniku bardziej wyrazistej ewolucji poglądów. Jednym z pierwszych objawów tej zmiany ma być właśnie *Legenda*, opublikowana w roku 1840 jako ostatnia część tryptyku, zatytułowanego *Trzy myśli pozostałe po śp. Henryku Ligenzie zmarłym w Morreale 12 kwietnia 1840 roku*.

Pisma Krasińskiego z okresu mesjanistycznego winny być zatem dla Mickiewicza narzędziem bardziej poręcznym, gdyż w pewnym sensie „gotowym”, w przeciwieństwie do *Nie-Boskiej Komедii*, która jako niewygodny właściwie – ze względu na uniwersalne, ponadnarodowe ujęcie problematyki społecznej – substytut *Dziadów*, musiała być w *Prelekcjach* na siłę „słowianizowana”. *Legenda* natomiast eksponuje kwestię misji Polaków. A jednak, aby się nią posłużyć, Mickiewicz musiał dość radykalnie zmienić treść. W dodatku tym razem pożądana okazała się uniwersalizacja:

Ów hufiec pielgrzymi wyobraza nie tylko legiony polskie, jakkolwiek zawiera w sobie tradycję duchową ich tajemniczych wędrowek; wyobraza on razem ten nieprzeliczony zastęp ludzi szukających Kościoła przyszłości. Wszyscy oni dążą do Rzymu, wszyscy muszą wstąpić do tej Bazyliki; ale nie zginą w jej zwaliskach, podtrzymają kopułę szablami. Nie oręż ziemski ani oręż jednostek zdoła ją ocalić, ale duchy narodów. Duchy narodów podtrzymają tę kopułę, zagrożona ruinieciem. Przebijają w niej otwór dla światła niebieskiego, aby była podobna do owego panteonu, którego jest odwzorowaniem, aby się znowu stała bazyliką całego świata, panteonem, pankosmosem, pandemonium, świątynią wszystkich duchów, aby dała nam klucz do wszystkich tradycji i wszystkich filozofii<sup>93</sup>.

Można odnieść wrażenie, że Mickiewicz jest tu właściwie bliższy nadziejom Krasińskiego niż sam Krasiński. Polemiki krytyczne narosłe wokół *Legendy* zasadzają się na wspólnym wszystkim interpretatorom przekonaniu, że Krasiński musiał chcieć powiedzieć tym utworem coś innego niż faktycznie powiedział, skazując Polaków na zagładę u boku starego papieża. „Gdybyśmy nawet – powiada Weintraub – nie znali skądinąd jego ideologii społeczno-politycznej, to z samego rozłożenia akcentów w *Legendzie* najoczywiściej wynika, że w taki sposób tłumaczyć nam jej nie wolno. Szlachta polska nie słucha trzykrotnego wezwania św. Jana do opuszczenia bazyliki. Z własnej woli ginie pod jej gruzami. I to właśnie wyróżnia ją spośród całej ludzkości. Ustami tegoż św. Jana przytwierdza poeta jej moralnej wyższości i słuszności jej ofiary: »Owszem, im lepiej będzie i synom synów ich«<sup>94</sup>.

Równie dobrze można by – z drugiej strony – zapytać, czy przypadkiem proroctwo zmartwychwstania Polski nie jest równie „nieorganicznym” dodatkiem, jak w *Nie-Boskiej Komедii* zwycięstwo Galilejczyka. W tym wypadku łatwiej uchylić pytanie, gdyż parabola, pisana w dodatku dostojną biblijną parataksą, niepodporządkowaną regułom następstwa, wynikania i współzależności, rządzi się zupełnie innymi prawami niż tekst dramatyczny. Ale podobno w odniesieniu do utworów romantycznych kwalifikacja gatunkowa nie znajduje zastosowania. Tym razem nieprzydatny okazuje się wytrych romantycznej swobody gatunkowej. To wszakże marginesowa uwaga, bo nie o gatunki w tej chwili chodzi.

Wiadomo, że w okresie mesjanistycznym Krasiński znajdował uzasadnienie dla klęsk i katastrof, w których widzieć chciał wypełnianie się planu Bożego. W *Traktacie o Trójcy* z roku 1841 trzecią (po epoce Jehowy i epoce Chrystusa) przyszłą epokę Du-

<sup>93</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty* [w:] *idem, Dzieła*, Wyd. Roczn., t. XI, s. 44.

<sup>94</sup> W. Weintraub, *Dokola „Legendy”...*, *op.cit.*, s. 306.

cha Świętego sytuował u schyłku okresu przejściowego, zapoczątkowanego rewolucją francuską<sup>95</sup>.

Narodziny nowoczesności wyznaczały wszelako dwie rewolucje: francuska – społeczna, i angielska – przemysłowa. Ta druga nie od razu objawiła swoją moc – i nie od razu postrzegana była jako rewolucja właśnie. Termin ukuty został później, i to ze względu raczej na rozmiar skutków niż gwałtowność przebiegu. A jeśli nawet gwałtowność, to możliwą do stwierdzenia dopiero z dystansu czasowego. Z drugiej strony – nie wymagała dystansu zbyt dużego.

Dlatego też oprócz gruzów kościoła – motywu o funkcji jakże odmiennej w stosunku do *Nie-Boskiej Komedii* – warto chyba zwrócić uwagę i na drugą, a właściwie pierwszą sceneryj, z którą w *Legendzie* dobrowolnie związała się polska szlachta. Przeźrzeć parostatku.

Wielki to i posępny okręt, bez płócien i masztów – a wszystkie fale kołami rozbija na pianę – i z pośrodku jego bucha słup dymu, który leci nazad w nieskończoność.

Coraz to ciemniej – on, jak widmo czarne, toczy się w przestrzeni, grzmiąc – dwa ogniki nocne spadły przed nim w morze. [...]

I wnet stanął okręt przy samych brzegach, biała para rozwidła się nad nim, żuźle i iskry sypnęły się z jego boków – w świetle czerwonym zajaśniał pokład na znikomą chwilę<sup>96</sup>.

Gdyby chodziło tylko o symbolikę morskiej podróży, rodzaj statku byłby w najlepszym wypadku obojętny. Symbolika chrześcijańska angażuje ponadto techniczne szczegóły żaglowca, osadzając św. Piotra za sterem, doktorów Kościoła przy wiosłach, a Chrystusa i Matkę Boską odpowiednio – przy maszcie i żaglach. Jeśli ten okręt miałby w dodatku płynąć ku epoce nowego chrześcijaństwa odrodzonego w trzeciej osobie Trójcy, to tym bardziej winien był zostać wyposażony w żagiel – emblemat Ducha Świętego<sup>97</sup>. Statek parowy z *Legendy* przekracza tymczasem nawet obraz statku-widma, nie dryfuje, lecz zgodnie z wytyczonym kursem planowo zmierza do celu, a iskry, dym, czerwone światło przydają mu raczej znamion przestrzeni piekielnej.

Inna rzecz, że polska szlachta na okręcie parowym – nie w tym konkretnym opisie, ale w potocznym odczuciu – znajduje się jakby nie na swoim miejscu. Mniejsza nawet o to, że równocześnie niemalże Mickiewicz obwiniał w prelekcjach szlachtę o hamowanie postępu nauk i przemysłu w Polsce. Wiadomo, że Krasiński nie tylko widział w niej właśnie krzewiciela postępu, ale wręcz utożsamiał z narodem. Parostatek z *Legendy* nie ma jednak uzasadnienia nawet w ówczesnej pozaliterackiej praktyce życiowej. Polacy na swoich terenach nie mieli nawet okazji wypróbować żeglugi parowej. Tym bardziej do Rzymu z Polski nie podróżowano (i nie podróżuje się do dziś) drogą morską, bo nie dość, że droga okrężna, to jeszcze wiedzie przez nieprzyjazne morza północy. Chyba że owi polscy szlachcice w *Legendzie* przybywali z Francji. Do tego wszakże wniosku nie skłania ich własna relacja – płynęli, jak twierdzą „długo”, przez „wichry i słoty na morzu”<sup>98</sup>. Morska podróż z Francji do Włoch trwała stosunkowo krótko i na spokojnym południowym morzu, w śródziemnomorskim słońcu –

<sup>95</sup> Na temat kształtowania się w myśli Krasińskiego koncepcji cyklicznego przebiegu historycznej triady – zob. A. Kowalczykova, *Poglądy filozoficzne Zygmunta Krasińskiego* [w:] *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, red. A. Walicki, Warszawa 1973, t. I.

<sup>96</sup> Z. Krasiński, *Legenda* [w:] *idem, Dzieła literackie*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1973, t. II, s. 770.

<sup>97</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

<sup>98</sup> Z. Krasiński, *Legenda*, *op.cit.*, s. 770.

przebiegała raczej przyjemnie. Kilka lat przed wydaniem *Legendy* Krasińskiego ten morski szlak przemierzył Juliusz Słowacki, zanim podjął swoją *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*:

Na morze statek wyleciał parowy;  
Wre para, słychać dźwięk żelaza szklanny,  
A jako z płaskiej wieloryba głowy  
W niebo srebrzyste tryskają fontanny,  
Tak spod okrętu młyńskim bita kołem  
Wytryska piana – a dym leci czołem<sup>99</sup>.

Wrażenie, jakiemu ulega ów obserwujący dumny start maszyny bohater-narrator w kontekście całego utworu, tutaj wydaje się zjawiskiem właściwie mimowolnym. Ujawnia zarazem wielce dwuznaczny stosunek Słowackiego do cywilizacji przemysłowej. Czas pisania *Podróży* (lata 1836–1839) nie był już okresem bezkrytycznej fascynacji.

Świadectwo ewolucji poglądu Słowackiego na przemysłowy rozwój zachodniej Europy Wiktor Weintraub dostrzegał w odmienności opisów londyńskiego tunelu, który w liście do matki z 10 września 1831 roku był „pysznyim mostem podziemnyim” z „ogromną enfiladą filarów”<sup>100</sup>, a już w *Podróży do Ziemi Świętej* objawił się – wbrew prawdzie – jako szklany walec zanurzony w wodzie („gdzie w oknach przez szyby / Anglikom się w twarz przypatrują ryby”<sup>101</sup>). Według Weintrauba, Słowacki, fałszując zachowany w pamięci obraz tunelu, postępował tak, „jakby chciał stworzyć sobie alibi, abyśmy, Boże broń, nie pomyśleli, że kilka lat wcześniej biegł oglądać to cudo techniki i zachwycał się nim”<sup>102</sup>. Droga od zachwytyłów z listu do satyry z *Podróży* prowadzić miała przez romantyczną bibliotekę. Słowacki – w myśl hipotezy Weintrauba – dowiedział się od Wordswortha, Shelleya, Scotta, Southeya i innych, że romantycznemu pocie nie wypada się entuzjasmować rewolucją przemysłową, więc zmienił zdanie.

Wszelako Shelleyowi pisanie zbliżonego do *Godziny myśli* „poematu-mitu o historii duszy poety”<sup>103</sup> nie przeszkadzało w prowadzeniu takich doświadczeń, jak podłączanie się do baterii elektrycznej czy wysadzanie drzew przy użyciu wybuchowej mieszanki własnego projektu<sup>104</sup>. A jednak i Shelleya – i to na pierwszym miejscu – wymienił Weintraub wśród angielskich romantyków, którzy „traktowali rewolucję przemysłową z głęboką nieufnością, jeśli nie ze zgrozą”, gdyż widzieli w niej „źródło groźnej choroby społecznej, wyzysku robotników”<sup>105</sup>. Zauważalną sprzeczność można chyba wyjaśnić bezpośredniością doświadczeń, układających się w ciąg przyczynowo-skutkowy – żyjąc w samym centrum przemysłowego świata, mogli wszak angielscy poeci na bieżąco przyglądać się kolejnym „cudom” techniki i obserwować rezultaty ich praktycznych zastosowań.

<sup>99</sup> J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (III, w. 1–6) [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleina, Wrocław 1952–1975, t. IX, s. 27.

<sup>100</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, t. I, s. 75–76.

<sup>101</sup> J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (I, w. 187–192), s. 22–23.

<sup>102</sup> W. Weintraub, *Słowacki i angielska rewolucja przemysłowa* [w:] *idem, Od Reja do Boya*, s. 190.

<sup>103</sup> Tak określa poemat Shelleya z 1815 roku pt. *Alastor, czyli Duch Samotności* Zygmunt Kubiak, porównując go z *Godziną myśli* Słowackiego. Zob. Z. Kubiak, *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*, Warszawa 2002, s. 30–31.

<sup>104</sup> Zob. P. Johnson, *Sily, maszyny, wizje*, przeł. M. Kucharska i W. Królikiewicz [w:] *Narodziny nowoczesności*, Gdańsk 1995, s. 605–606.

<sup>105</sup> W. Weintraub, *Słowacki i angielska rewolucja przemysłowa...*, *op.cit.*, s. 182.

Istotnym, wręcz przełomowym epizodem w życiu George'a Byrona stało się wygłoszenie przezeń w Izbie Lordów (27 lutego 1812 roku) mowy skierowanej przeciw projektowi ustawy karania śmiercią robotnika za celowe zniszczenie maszyny odbierającej mu pracę. Ponieważ Izba Gmin, w której projekt ten przygotowano po sabotażowej akcji tkaczy z Nottingham, odrzuciła poprawki, Byron zaniechał kariery politycznej w kraju, gdzie życie ludzkie okazało się mniej warte od życia maszyny<sup>106</sup>.

Wordsworth i Coleridge (z których drugi, wspólnie z Southeyem, układał nawet utopijny projekt społecznej organizacji dla północnoamerykańskiej kolonii) zwątpili – po ataku Francji na Szwajcarię w 1798 roku – w hasła rewolucji francuskiej, ale nie zwątpili w naukę, czego dowodem ich wizyty w naukowo-literackim salonie Beddoesów, w którym bywali także Erasmus Darwin i Humphry Davy<sup>107</sup>. Jednak mimo niesłabnącej wiary w chemię i elektryczność, i mimo stopniowego zwrotu w stronę ideologii konserwatywnej, obaj poeci nie pozostali obojętni wobec wyzysku robotników i w ogóle stosunków międzyludzkich w świecie drapieżnego kapitalizmu.

Trudno byłoby dowodzić, że Słowacki powtarzał doświadczenie zachodnich romantyków – nie przeżył wszak osobiście tak wielkiego rozczarowania rewolucją przemysłową, jakie stało się udziałem Byrona. Toteż raczej „względy natury literacko-estetycznej” oraz oddziaływanie francuskiej anglofobii eksponuje Wiktor Weintraub wśród możliwych przyczyn radykalnej rozprawy Słowackiego z cywilizacją angielską w drugim akcie *Kordiana*. Z wypowiedzi dozorczy parkowego wyłania się tam – jak wiadomo – portret społeczeństwa zmaterializowanego i sprzedajnego<sup>108</sup>. Konsekwentnie w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* ironia i sarkazm, objawione w ocenach współczesności, dla której turkot powozów jest *Eneidą*, a londyński tunel *Iliadą*, przenoszą się na obraz parostatku, na którym kapitan „Otyły, wesół – dowcipny i mądry, / Nas ma za śledzie, ostrygi i flądry”<sup>109</sup>. Porównanie, które w pieśni I implikowało futurologiczną groteskę o prymacie ryb nad człowiekiem w tunelu pod Tamizą, tym razem rozlało się w satyryczną panoramę społeczeństwa ściśniętego w pigułce parostatku.

Nad pierwszą klasą cień i lekkie chłody,  
Nad drugą klasą cięży jakaś para  
I komin sypie deszczem wrącej wody.  
Proszę! za czworo nędznego talara  
Można uniknąć piekła... ale za to  
W Paryżu nazwą cię arystokratą<sup>110</sup>.

<sup>106</sup> Zob. F.W. Kenyon, *Cień i światło. Życie lorda Byrona*, przeł. Z. Sroczyńska, Warszawa 1974, s. 101–112.

<sup>107</sup> Zob. P. Johnson, *Sity, maszyny...*, *op.cit.*, s. 603–604.

<sup>108</sup> Dozorca poleca Kordianowi usługi swoich braci, z których – jak można się domyślać – chętnie korzystają Anglicy:

„Pan jakby lord płaci.  
Mam honor mu polecieć siebie, moich braci...  
Jeden, jak ja, sprzedaje krzesła w parlamencie,  
Drugi, jak ja, sprzedaje groby w Westminsterze;  
Trzeci robi na sprzedaż herbowe pieczęcie”

(w. 47–51).

<sup>109</sup> J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (III, w. 10–18), s. 27.

<sup>110</sup> *Ibidem*, w. 85–90, s. 29.



Satyrycznie odmalowane rozwarstwienie klasowe nowej społeczności, uformowanej przez zmaterializowaną cywilizację kapitalistyczną, stanowi swego rodzaju przedłużenie rozważań o jej kondycji moralnej i umysłowej, zawartych w pieśni I *Podróży*. Niewygody pasażerów skazanych na ciasną i duszną przestrzeń drugiej klasy oraz cierpienia „indywiduów” z powodu morskiej choroby – sygnalizowane dochodzącymi z luksusowych kajut odgłosami czkawki (III, w. 93–95) – jaskrawo kontrastują z komfortem próżniaczego życia najniższej warstwy – neapolitańskich żebraków. Kontrast ów nie podważa jednak w żaden sposób społecznej hierarchii, przeciwnie – materialną organizację jej struktury wzbogaca o kryteria moralne. „Graf Solomon z Zante”<sup>111</sup> przynajmniej „niegdyś do wolności żarem / Przemówił” (III, w. 53–54), tymczasem żebrak neapolitański przepędził alegorię wolności, bo mu zasłaniała słońce.

Z tym wszystkim trudno jednak mówić o „trwałym klimacie niechęci do osiągnięć techniki”<sup>112</sup> w *Podróży do Ziemi Świętej*, mimo że istotnie takie wrażenie rodzić może satyryczny impet, z jakim techniczne wynalazki zostały wprowadzone dla dopełnienia charakterystyki społeczeństwa. Odpowiedzialność za karykaturalny wizerunek społeczności ludzkiej ponosi przecież nie sam parostatek, a jedynie sposób zagospodarowania jego przestrzeni. Nie ma jednak u Słowackiego szyderstwa z pychy człowieka, któremu wydaje się, że swoimi zabawkami zdoła ujarzmić żywioły natury, jest za to krytyka współczesnego człowieka – skarlałego nędznika, który własne wynalazki wykorzystuje tak, by się do reszty upodlić.

Jeszcze dalej posunął się Norwid. W *Cywilizacji*, noweli z 1861 roku, przekształcił zbanalizowany motyw katastrofy okrętu w nowoczesną parabolę dzięki wyposażeniu alegorii, starej jak sztuka retoryki, w nowoczesny silnik parowy. W interpretacji Zofii Trojanowiczowej ten prosty zabieg przydał tradycyjnej moralistycy nowych znaczeń i dostarczył nowych argumentów, gdyż parostatek „w wyobrażeniach zbiorowych epoki był symbolem triumfu nowoczesnej techniki, panowania człowieka nad żywiołem, a także – w stopniu przedtem nieosiągalnym – bezpieczeństwa podróży morskiej”<sup>113</sup>. Nieuchronność opisanej w *Cywilizacji* katastrofy odsuwa na dalszy plan problematykę braku więzi społecznej, znaną wykładnię tradycyjnej retoryki, eksponuje natomiast „przestrożę przed pychą człowieka, który zawierzył bez reszty temu, co sam stworzył”<sup>114</sup>.

Pozycja parostatku (czy w ogóle pojazdu napędzanego parą) w wyobraźni zbiorowej kształtowała się powoli. W powszechnych nadziejach na lepszą, a przynajmniej łatwiejszą i bogatszą przyszłość wypierać musiał stopniowo trywializujący się balon.

Mizernie też przedstawiał się repertuar obiektów dostępnych polskim (krajowym) pisarzom i czytelnikom – tylko dzięki przedrukowi z prasy zachodniej można było poznać na przykład prawdopodobne *Korzyści żeglugi parowej*:

Przemysł, handel, zdrowie, rozkosze, stosunki towarzyskie, pokój narodów, przedsięwzięcia, oświata, chrześcijaństwo – wszystko to zarówno ma w tym udział. Obszerniejsze targi na nasze wyroby, prędsza sprzedaż i zapłata, mniejsze zyski a większe zużycie, nowe kraje dla podróżnych i turystów, prędsze udzielanie nowin i większe utrwalenie interesów narodowych, zmniejszenie odległości pomiędzy siedliskiem najwyższej władzy centralnej państwa a naszymi zamorskimi

<sup>111</sup> Karykaturalnie zdefiniowany portret greckiego wieszczki Dionizego Solomosa (tytana strąconego w puchowe poduszki).

<sup>112</sup> L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neopolu”*, Poznań 1993.

<sup>113</sup> Z. Trojanowiczowa, „*Cywilizacja*” Norwida. *Próba nowej lektury*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XLVI, 1998, z. 1, s. 279.

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 285.

posiadłościami, rozkosz z częstszej osobistej lub listowej komunikacji pomiędzy przyjaciółmi i krewnymi, większe porównanie pomysłów i gustu co do literatury i mody we wszystkich częściach kraju, szybsze rozkrzewienie sztuk i umiejętności, powszechniejsze korzystanie z użytecznych odkryć i wynalazków, a skutkiem tego powiększone wygody życia, przyspieszone postępy cywilizacji, oświecenia i utrwalenia zdrowej opinii publicznej we wszystkich częściach świata, pędzące nawracanie dzikich i ciemnych pokoleń do Ewangelii – to wszystko mniej lub więcej zawarte jest w upowszechnieniu i rozszerzeniu żeglugi parowej<sup>115</sup>.

Dopiero w 1850 roku prasa polska zawiadomić mogła o dość mizernym sukcesie rodzimej Spółki Żegluga Parowej Andrzeja Zamoyskiego, jakim był rejs towarowego parostatku z Krakowa do Gdańska, przedsięwzięty dzięki „małej wodzie na Wiśle”<sup>116</sup>. Z drugiej jednak strony opanowanie mórz i oceanów szczególne znaczenie miało dla krajów wyspiarskich i ewentualnie dla oddzielonych od kontynentu wysokimi górami śródziemnomorskich półwyspów. Prezentowany w cytowanym artykule angielski punkt widzenia, charakterystyczny dla imperiów kolonialnych, znajdował wszakże swoje przełożenie na warunki środkowoeuropejskie. Z całym dobrodziejstwem inwentarza – także językowego:

Od roku 1842 zaczęła się nowa historia ludzkości. W tym roku postanowiono okryć całą Europę siecią kolei żelaznych. Cóż w istocie znaczy to postanowienie? Czym wskutek tego staje się nasz Zachód!... Odpowiedź jest prosta. Łąd przeistacza się w Ocean! Okręt, ze wszystkimi jego wygodami i dogodnościami, postanowiono zastosować do ładu stałego; para, ten działacz, który zwyciężył wiatry i morskie bałwany, odtąd powinien być sprężyną łądowego ruchu bystrego, taniego, przyjemnego: oczywiście, że jednoczasowe i powszechne postanowienie, aby okryć Europę relsami, wszystkie jej punkta związać z sobą żelazem i wodną parą – równa się odkryciu nowego Oceanu i urządzeniu żegluga łądowej<sup>117</sup>.

Wcześniej, w ostatnich latach XVIII i na początku XIX wieku, całą terminologię żeglarską przeniesiono w sferę powietrzne. Nie zadowoliło się co prawda w języku złożenie *powietrzeżeglarz*<sup>118</sup>, ale jako zupełnie prozaiczne nazwy funkcjonowały takie zestawienia, jak *żegluga napowietrzna* i *żeglarz napowietrzny* (i dziś zresztą nie brzmi obco „statek kosmiczny” czy tym bardziej wyrażenie „na pokładzie samolotu”). Nowy „ocean łądowy” dowodzi, jak silnie w masowej wyobraźni zadowolony był okręt. Topos żeglarza pielęgnowała wielowiekowa tradycja, nie było natomiast – i nie ma do dziś – toposu kolejarza. Gdyby taki nowoczesny topos próbowano w wieku XIX wy-

<sup>115</sup> *Korzyści żegluga parowej*, „Gazeta Handlowa i Przemysłowa” nr 2, 7 I 1843, artykuł przedrukowany z angielskiego dziennika „Morning Herald”, cyt. za: T. Kizwalter, „Nowatorstwo i rutyna”. *Spółczeństwo polskie zaboru rosyjskiego wobec modernizacji (1840–1863)*, Warszawa 1990, s. 24.

<sup>116</sup> „Teraz dopiero, przy małej wodzie na Wiśle, najlepiej ocenić możemy dobrodziejstwo żegluga parowej, zawiązanej w Warszawie pod firmą: hr. Andrzeja Zamoyskiego i spółki. Aby dać wyobrażenie o ruchu teje, przytoczymy tylko jedną wycieczkę statku parowego Kraków, który w tym roku spuszczonej został na Wisłę. Statek ten bowiem w podróży przedsięwziętej w końcu zeszłego miesiąca do Gdańska, przybywszy do Torunia, zebrał stamtąd pięć galarów i jedną cyllę, naładowane pszenicą, które w dwóch dniach poprowadził do Gdańska; skąd zabrawszy w dniu 26ym z.m. trzy gabary z rozmaitymi towarami, w dniu 5ym b.m. przyholował je do Warszawy. Nie poprzestając na tym, zaraz po wyładowaniu tych towarów tenże statek udaje się z próżnymi gabarami do Rachowa, po nowy ładunek towarów przeznaczonych do Gdańska” („Goniec Polski”, nr 36, 13 sierpnia 1850).

<sup>117</sup> *Przyszłe skutki kolei żelaznych dla Europy*, „Przegląd Naukowy, Literaturze, Wiedzy i Umnictwu Poświęcony” 1845, t. 3, s. 762.

<sup>118</sup> *Podróż do Hiszpanii przez Markiza de Langle*, przeł. T. Narbutt, „Tygodnik Wileński”, nr 19, dn. 15 X 1821, s. 150.

kształcić, Norwid prawdopodobnie obszedłby się z nim równie brutalnie, jak z innymi bożkami współczesności, którym otwartą (i chyba otwarcie od początku przegrywaną<sup>119</sup>) wojnę wypowiedział w noweli *Ad leones!*. Motyw „napowietrznego żeglarza” zdewaluował się sam – razem z balonami. Silnym akordem zamykającym ten kulturowy proces degradacji wynalazku pozostaje Norwidowska *Tajemnica lorda Singelworth* z roku 1883. Popisy tytułowego bohatera w oczach publiczności ubarwiają tylko ostatecznie – i to nie na długo – wenecki karnawał, który zresztą okazuje się moralnie dwuznaczny, gdyż stwarzając złudę wolności, utwierdza jedynie stan pogrążenia narodu w marazmie niewoli. Sam lord, który wymowę swego gestu pragnie wprowadzić w dziedzinę pojęć metafizycznych, pozostaje przecież postacią niejednoznaczną, a jego balon – w zależności od interpretacji – przekształca się albo w rumaka dziewiętnastowiecznego błędnego rycerza<sup>120</sup>, albo w bezwartościowy substytut krzyża, który „gwarantuje poza niewielkim ryzykiem bezbolesne i wielokrotne wynoszenie się ponad innych”<sup>121</sup> (wcześniej bohaterowie poematu *Kniażnina* całkiem poważnie rozważali możliwość dotarcia balonem do raj<sup>122</sup>). Badacze twórczości Norwida chętniej też widzą w balonie lorda Singelworth znak odchodzącej przeszłości niż zwiastuna przyszłości<sup>123</sup>. Jakoż i faktycznie z balonowych fantastów naśmiewano się już gromko w połowie stulecia i można by nawet stwierdzić, że Norwid dobijał w tej noweli konającego, gdyby nie to, że ciągle słychać było głosy prawdziwych szarlatanów, którzy wzorem Leonarda da Vinci wierzyli w wynalezienie latającej maszyny cięższej od powietrza i wyposażonej w silnik. Niechby nawet parowy. Statki już pływały.

W kontekście *Ad leones!* i *Tajemnicy lorda Singelworth* jeszcze wyraźniej objawia się związek nazwy „Cywilizacja” z mechanizmem napędowym okrętu – tytułowego „bohatera” noweli. W celu zdegradowania sztuki w *Ad leones!* trzeba było zmienić cały projekt rzeźby, aby ją przekształcić w potworka „Kapitalizacji”. W noweli o wyczynach ekscentrycznego lorda transformacja balonu w bluznierczy substytut krzyża wymaga od czytelnika pewnego wysiłku wyobraźni. W przypadku *Cywilizacji* wystarczyło starą alegorię podporządkować zmieniającym się parametrom technicznym, a rzeczywistość sama już nadawała jej nowe znaczenia. Wypada zgodzić się z interpretacją Trojanowiczowej.

Żyjąc na przelomie dwóch epok, Norwid widział nie tylko triumfy, ale i pierwsze porażki pozytywizmu. Mógł także stwierdzić, że nie powiodły się podejmowane wcześniej próby romantyzacji maszyny parowej, którą Mickiewicz w drugim kursie prelekcji wpisał nawet w program ocalenia europejskiej cywilizacji ożywym tchnieniem ducha słowiańskiego, prezentując słuchaczom „słowiańską przypowieść” o statku parowym:

<sup>119</sup> Zob. Z. Stefanowska, *Norwid – pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego* [w:] *Literatura – komparatystyka – folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*, red. M. Bokszczanin, S. Frybes, E. Jankowski, Warszawa 1968; [przedruk w:] Z. Stefanowska, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.

<sup>120</sup> Zob. K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000, s. 192.

<sup>121</sup> M. Adamic, „*Tajemnica lorda Singelworth*” albo *metafizyka balonu*, „*Studia Norwidiana*” 3–4, 1985–1986, s. 213.

<sup>122</sup> Zob. F.D. Książnin, *Balon* [w:] *Dzieła Franciszka Dionizego Książnina wydane przez F.S. Dmochowskiego*, t. II, Warszawa 1828.

<sup>123</sup> Zob. E. Dąbrowicz, „*Tajemnica lorda Singelworth*”: *strategia publicznego mówienia*, „*Studia Norwidiana*” 3–4, 1985–1986; K. Trybuś, *Stary poeta...*, *op.cit.*

Był raz – mówi owa przypowieść – okręt, statek parowy, płynący do odległego miejsca ziemi. W drodze załoga postrzegła, że odprowadzając część pary, gdzie indziej można jej użyć do gotowania, można nią zastąpić ogień; potem dorobiono inne urządzenia, aby wykonywać inne prace, by zmywać pokład i prać bieliznę; na koniec zastąpiono parą wszystko, co przedtem robiono pracą rąk; okręt, czysty i dobrze utrzymany, płynął dalej, a załoga radowała się pogodą i jasnością nieba. Ale oto nagle, gdy zabrakło pary, okręt stanął na pełnym morzu, nie było już siły zdolnej poruszyć go z miejsca; załoga burzyła się, nikt bowiem nie chciał zatkać przewodów rozpraważających parę do poszczególnych robót.

Owóż, co jest boskiego w duszy, stanowi siłę popędową, dającą się przyrównać do pary; ta siła wykonywa wszystkie dzieła ludzkości. Można, stosując odpowiedni aparat, wprząc tę siłę do stawiania olbrzymich gmachów: Egipcjanie zostawili nam piramidy. Inne ludy zużyły tę siłę na twory umysłu i zostawiły nam niezmiernie biblioteki, olbrzymie piramidy ksiąg. Są ludy, które wydały wyszuszek zapas tej siły na wyrób sprzętów i drobnostek służących ku wygodzie życia. Ale jest jeden lud tym szczęśliwie wyższy, że zachował ją dotąd w całej jej prężności<sup>124</sup>.

Prężność siły ducha ludu przyszłości dopomóc mu jednak miała także i w mądrym wykorzystaniu owych „sprzętów i drobnostek” (tak przynajmniej wynika z zapewnień dawanych w drugim wykładzie czwartego kursu – dla odparcia zarzutu lekceważenia specjalności)<sup>125</sup>.

Poeta szukał nawet klucza do wyjaśnienia historii wynalazków – podobnie jak historii wielkich wodzów i wielkich mocarstw – w kategoriach boskich wyroków. Ponoć już w roku 1829 w rozmowie z Antonim Edwardem Odyńcem „Adam podniósł i rozwijał przecudownie tę myśl: jak wszystkie najważniejsze odkrycia, które przyniosły światu najwięcej materialnych korzyści, uczynione były zwykle jakby przypadkiem, na drodze wyższych poszukiwań i dążeń duchowych”<sup>126</sup>. Kiedy we wrześniu 1852 roku rozmawiał Mickiewicz z Aleksandrem Choźką o machinie, która „będzie latać na własnych skrzydłach, bez balonu”, znał już odpowiedź:

Wynalazek ten już bliski odkrycia.

Wszakże Opatrzność go nie objawi wprzód, aż nie udoskonali się pewna ilość moralności w masach. Tak Rzymianom nie objawiono prochu, bo zniszczyliby świat. Proch wynaleziony w chwili, gdy chrześcijaństwo zrobiło już wielki postęp, i dzisiaj, pomimo wszelkiej łatwości niszczenia, mniej ginie na wojnach<sup>127</sup>.

Podobny pogląd głosił Słowacki w pismach filozoficznych z okresu mistycznego, uzasadniając istnienie takich wynalazków koniecznością doskonalenia ducha poprzez mękę:

Patrz... jak ów wynalazek palnej broni... [...] przyprowadził duchy do tej wysokości, że już bez żadnego zapalu krwi walką rozgrzanej, ale cicho i spokojnie składają ofiarę z organizacji obowiązkowi... Zaprawdę, gdybyś Rzymianinowi [...] powiedział o spokojności dzisiejszego żołnierza, który przez całe godzin dwanaście ogień harmatni wytrzymuje... [...] odrzekłby... że to się bez cudu stać nie mogło... [...] że takiej tortury [...] nigdzie nie wymyślono i Pan Olimpu nigdy wymyśleć nie dopuści... I zaprawdę, gdyby nasz Ojciec niebieski o ducha ludzkiego nie troszczył

<sup>124</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [w:] *idem, Dzieła*, t. IX, s. 240–241.

<sup>125</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>126</sup> *Adama Mickiewicza dzieła wszystkie*, Wydanie Sejmowe, Warszawa 1933–1938, t. XVI: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, s. 62–63.

<sup>127</sup> *ibidem*, t. XVI, s. 238.

się... i o sprawę swoją nie dbał na ziemi, a litował się nad szkodą ciał – na wynalazek ten i na inne już by spuścił deszcze siarczane i pioruny swoje wszystkie wyrzucił...<sup>128</sup>

Na tle polskiej myśli romantycznej, nawet w jej rozbujających mistycznych formach – a właściwie przede wszystkim w tych formach – Krasińskiemu przypisać wolno odosobnioną postawę nieprzejednanej wrogości. W jego systemie rola przydzielona technicznym wynalazkom w boskim planie dziejów okazuje się co najmniej dwuznaczna. Już w *Legendzie* statek parowy wiedzie polską szlachtę (tożsamą z narodem) ku odrodzeńczej być może, ale zawsze katastrofie. Później było już tylko gorzej. Widok niknących w ciemnościach torów kolejowych z małej śląskiej stacyjki przypomniawszy Krasińskiemu dantejską drogę do piekła:

Byłem aż w Szczakowie, pod samymi Maczkami. Tam pożegnałem się z Ojcem i sam zostałem przez 3 godzin, czekając na pociąg wieczorny, co miał mię odwiedzić na noc do Mysłowic. Ach! znasz Ty to miejsce? ten piasek na Saharze, piasek nagle wyległy z pośrodką łąk i lasów szląskich, jakby na oznaczenie punktu, w którym się zaczyna potęga nicestwa! i na tej pustyni sypkiej, żółtej, czyś widział te dwa sztrychy czarne szyn kolejowych, podobne do dwóch równoległych, leżących, idących w nieskończoność knutów, gotowych co chwila podnieść się i wstrząść się, i spaść z góry... Dant nie widział Szczakowy i Maczek – bo i inaczej byłby bramę, na której *Lasciate ogni, wyobrazował!*<sup>129</sup>

Nie jest zapewne przypadkiem, że cytowany list pochodzi z roku 1851. Skoro w ramach swojego optymistycznego systemu, budowanego i wyznawanego w latach 1839–1845, Krasiński traktował historię „jako argument tylko dla tez filozoficznych”, natomiast „nie interesowała go historia jako zbiór faktów z przeszłości”<sup>130</sup>, to i historycznymi faktami wynalezienia takiego czy innego urządzenia lub substancji mógł poeta nie zaprzętać sobie głowy. Wszakże Wiosna Ludów „ostatecznie rozbiła optymizm myśli poety”<sup>131</sup>, a historyczna rola postępu technicznego konkretyzować się poczęła w wynalazkach śmiertelnych. Powstała w grudniu 1848 roku poetycką wizję apokaliptycznej katastrofy rozpoczął Krasiński przepowiednią naukowo rozpracowanej masowej zagłady: „Mord elektrycznym prądem się rozpostrze”, a w politycznym *Memoriale do Piusa IX* (styczeń 1848) zarysował perspektywę wojny z udziałem broni masowego rażenia i broni biologicznej:

Spółczeństwa chrześcijańskie chwieją się na powierzchni, jak przed przyjściem podziemnego trzęsienia. Na słowo proletariatu błędna rządy i klasy średnie, ile razy to słowo wymówi się przed nimi. [...]

[...] Prąd huczy, wre, wzbiera. Obłąd szczery, najstraszniejszy ze wszystkich, udziela się żarliwie; rozpacz łączy się z nim – kto ich uspokoi? Kto ich skłoni do cierpliwości na widok przepychów i zbytek w zepsutego wieku. Kto im wytłumaczy, że mogą polegać spokojnie na dobrej wierze rządów, kiedy te rządy same powstały z oszukaństwa, z kłamstwa, z gwałtu, [...] kiedy zabierały słabsze państwa, zapewniając je ciągle o swojej stałej zycziwości i uczciwości? Czyż te rządy i teraz nie zrobią tego samego? Czy nie przyrzekną ratunku, żeby tym łatwiej zadać śmierć? Jeżeli im się zostawi czas, to któż wie, czy nie wymyślą jakich piekielnych

<sup>128</sup> J. Słowacki, *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami* [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. XIV, s. 333–334.

<sup>129</sup> Z. Krasiński, *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. I, s. 605–606 (list z 1 czerwca 1851).

<sup>130</sup> A. Kowalczykowa, *Manifesty romantyzmu, op.cit.*, s. 318.

<sup>131</sup> *Ibidem*, s. 344.

maszyn do zabijania ryczałtem albo jakich sposobów sztucznej zarazy, żeby zmniejszyć liczbę ludzi na ziemi [podkr. – M. D.]. W każdym razie potroją swoje wojska, swoje policje, swoje skarby i staną się niezwykłymi.

Co odpowiedzieć na podobne niedowierzania? [...] Jaki im dać zakład pewności, jaką rękomię? Jedna tylko jest, jedna możliwa i wykonalna; i jedna powszechna, uniwersalna, bo dostałaby się zaraz do wiadomości wszystkich i przekonałaby każde ludzkie sumienie. Ta odpowiedź zwycięska, ten zakład, ta rękomię najwyższa to odbudowanie Polski!<sup>132</sup>

Racjonalistycznie umotywowane wizje przyszłości towarzyszyły więc mesjaniistycznej historiozofii Krasińskiego jako katastroficzny wariant negatywny, jako argument przemawiający za ideą chrystianizacji polityki. Pozbawiony etycznych hamulców, niekontrolowany postęp techniczny wyznaczał historię nie-boską (od początku wszak w koncepcji Krasińskiego ludzkość stała przed wyborem jednej z możliwych dróg wiodących do przyszłej doskonałości – drogi „nastrojnej”, wyznaczonej przez Chrystusa, albo „nie-boskiej” drogi rewolucji i katastrof<sup>133</sup>). W program akceptujący drogę rewolucji społecznej łatwiej było – jak widać – wpisać także rewolucję przemysłową. Toteż romantycy tacy jak Mickiewicz, Słowacki, Cieszkowski mogli pacyfikować technologiczne zagrożenie konstrukcją w miarę spójnej wielkiej syntezy dziejów. Krasiński natomiast poszukiwał najwyraźniej alternatywy, której obrona stawała się coraz bardziej świadomą walką o przegraną sprawę. W tej perspektywie *Legenda* jest jeszcze „dokumentem zderzenia się chiliastycznych marzeń z jednej strony i tradycjonalizmu połączonego z uczuciem zgrozy wobec rewolucji z drugiej”<sup>134</sup>.

Marek Dybizbański

<sup>132</sup> Z. Krasiński, *Pisma filozoficzne i polityczne*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1999, s. 166–168.

Myśl Krasińskiego – w zakresie zastosowania broni chemicznej – nie musiała być wszakże oryginalna. Podobne pomysły mogły w ogóle „snuć się” w atmosferze epoki. Znany przecież Krasińskiemu generał Henryk Dembiński, który w latach trzydziestych opatentował we Francji kilka wynalazków (m.in. projekt „kolei balonowej”), w latach pięćdziesiątych, „po klęsce rewolucji węgierskiej, będąc internowanym w Turcji, proponował władcom tego kraju zastosowanie broni chemicznej swego pomysłu – pocisków artyleryjskich, które zawartą w nich substancją razić miały żołnierzy nieprzyjaciela zarazą morową bądź apopleksją” (Stanisław Januszewski, *Kolej balonowa*, „Skrzydłata Polska”, 13.04.1986).

<sup>133</sup> Zob. A. Kowalczykova, *Manifesty romantyzmu*, *op.cit.*, s. 323–324.

<sup>134</sup> W. Weintraub, *Dokola „Legendy” ...*, *op.cit.*, s. 316.

## Mityczny teatr *Lekcji XVI* Mickiewicza

Interpretacje słynnej „lekcji teatralnej” realizują zazwyczaj strategię izolacjonizmu. Jej oczywistość, a bodaj nawet konieczność podkreślił Jan Ciechowicz, przypominając, że *Lekcja XVI* kursu trzeciego „jest jakby spóźnioną refleksją teoretyczną, oddzieloną od wykładów o *Nie-Boskiej* czterema prelekcjami na temat mitologii litewskiej i słowiańskiej”<sup>135</sup>. Taki model lektury narzucił poniekąd sam Mickiewicz, zapowiadając na wstępie omawianej prelekcji zmianę stylu i tematyki wykładów, prezentujących dotąd – rzekomo – „badania mitologiczne i historyczne w ten sposób, aby je zawsze naginać ku poezji” (X, 191)<sup>136</sup> – na kurs filozofii. Właściwy temat – rozważania o dramacie słowiańskim – poprzedza w dodatku odwołanie do wcześniejszych wykładów, poświęconych analizie *Nie-Boskiej Komедii*.

Zapowiadany przełom nie został jednak pomyślany jako całkowite zerwanie z dotychczasowym kursem – miał być raczej dopełnieniem („Poezji i badaniom dodamy za towarzyszkę filozofię”, X, 191), więc i przywołanie w pamięci słuchaczy wcześniejszych wykładów analitycznych nie musiało zaraz oznaczać pominięcia tych bezpośrednio poprzedzających *Lekcję XVI*. Okoliczności kalendarzowe, przywołane – całkiem słusznie – za Tymonem Terleckim przez Ciechowicza, w szczególny sposób wzmagające proroczy wymiar tekstu wygłoszonego „w okresie wielkanocnym, w ramach ewangelizacji Towiańskiego, z pasyjną i rezurekcyjną oprawą”<sup>137</sup> – także nie przesądzą stanowczo o autonomicznym charakterze *Lekcji XVI*, a więc o jej niezależności od kontekstu *Prelekcji paryskich* jako całości. Zawiera ona przecież „odsyłacze” nawet do uwag o fantastyce poczynionych w trakcie kursu pierwszego, a więc dwa lata wcześniej. Poza tym w roku trzecim wykłady nie odbywały się już regularnie – następny po wygłoszonej 4 kwietnia 1843 roku *Lekcji XVI* przypadł dopiero na 2 maja, wcześniej natomiast widać nawet pewne zagęszczenie – cztery prelekcje poświęcone mitologii słowiańskiej, oddzielające „rozbiór” *Nie-Boskiej Komедii* od *Lekcji XVI* – wygłoszone zostały 3, 7, 14 i 24 marca – jakby Mickiewicz starał się zamknąć ten blok jeszcze przed wielkanocnym proroczym orędziem „lekcji teatralnej”. Może zatem dostrzec w tym trzeba celowy zabieg kompozycyjny i z należną pokorą przyznać, że o żadnym spóźnieniu refleksji teoretycznej nie ma mowy i *Lekcja XVI* znajduje się właśnie w tym miejscu, w jakim powinna była się znaleźć.

Lokalizacja wykładu w miejscu wyraźnie sygnalizowanego przełomu podkreśla nie tylko jego rangę jako wydarzenia jednostkowego, ale i jako ogniwa w łańcuchu myśli wiodącym do końcowego objawienia prawdy boskiej – nieważne, że w istocie towiańczykowskiej; Mickiewicz od dawna trenował w pismach politycznych technikę przekształcania publicystyki w ewangelię. Cztery wykłady poświęcone *Nie-Boskiej Kome-*

<sup>135</sup> J. Ciechowicz, *O różnych sposobach czytania „lekcji teatralnej” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 24.

<sup>136</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [w:] *idem, Dzieła*, Wyd. Roczn., t. VIII–XI, cyfra rzymska oznacza numer tomu, cyfra arabska – stronę.

<sup>137</sup> J. Ciechowicz, *O różnych sposobach...*, *op.cit.*, s. 34.

dii sygnalizowały, że oto duch słowiański zaczął się przez usta poetów wypowiadać, i to wypowiadać się w dramacie, który – mówiąc językiem *Lekcji XVI* (oraz wielu innych teorii dramatu romantycznego<sup>138</sup>) – „jest najsilniejszą realizacją artystyczną poezji” (X, 191) i „zapowiada niemal zawsze kres jednej, a początek innej epoki” (X, 192). Od wydania *Nie-Boskiej Komедii* upłynęło wszakże lat dziewięć, a nowa epoka nie nadeszła. Nic dziwnego, skoro w opinii Mickiewicza nie wyraża ona jeszcze w pełni owego słowa natchnionego, które szuka dopiero geniuszy, aby zostać wypowiedziane – na dramacie Krasiańskiego ciąży przecież zarzut poważnego fałszerstwa w charakterystyce ludu słowiańskiego, którego „nie można by nigdy poruszyć i popchnąć do działania w imię jakiegś krwiozerczej teorii” (X, 139), wcielonej w postać wodza rewolucji – Pankracego. Należało zatem dowieść – i czynił to Mickiewicz właśnie w wykładach o mitologii – że mimo pojawienia się pierwszych dramaturgicznych przejawów ród słowiański dotychczas „nigdy tradycji swej nie wypaczył poezją i sztuką” (X, 166) i jednocześnie wyrazić „nadzieję, że będziemy mieli artystów, ale tworzących wedle pojęć i prawideł nowych”, którzy „będą mieli wzory i mistrzów w ludowych poetach swych krajów” (X, 153), tak że ich twórczość stanie się nie wypaczeniem głębokiej wiary i uczuciowości ludu, ale właśnie objawieniem nowej religii. Mgliste zarysy takiej nowej sztuki przynosiła *Lekcja XVI* (bo nie ulega wątpliwości, że tym razem pod hasłem *Nie-Boska Komedia* ukrywał się zupełnie inny tytuł), a kolejne wykłady wskazywały, że współczesna filozofia europejska, nie uświadamiając sobie tego nawet, woła o ducha słowiańskiego, bo w teorii postuluje to, co lud słowiański realizuje w praktyce, ale jeszcze nie pokazał w sztuce – rozumianej jako „czyn”, której najpełniejszym objawem będzie dramat – w teatrze kosmicznej perspektywy.

W krytyce i teorii dramatu lat czterdziestych i pięćdziesiątych dominowało poczucie kryzysu gatunku przy nieosłabionym jeszcze uznaniu jego wysokiej rangi<sup>139</sup>. Ocena kondycji współczesnej dramaturgii stawała się przeto równocześnie diagnozą epoki i stanu kultury – starzejącej się i wyczerpanej, a niekoniecznie zwiastującej odrodzenie z własnych popiołów. Stanowisko Mickiewicza, wyrażone w *Lekcji XVI*, wydaje się oczywiste, ale trzeba pamiętać o tym, co uświadamia obustronny jej kontekst – że na kolejnym zakręcie Vikiańskiej spirali czasu<sup>140</sup> Mickiewicz przeciwstawiał wyczerpaniu cywilizacji zachodniej młodość kultury słowiańskiej (najbardziej chyba jaskrawym

<sup>138</sup> Akcentowanej w romantycznych teoriach dramatu wysokiej randze tego gatunku przypisywano jednak różne znaczenia. Zob. W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999.

<sup>139</sup> Zob. A. Kowalczykova, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997; A. Kowalczykova, [hasło:] *Dramat. Dyskusje i refleksje* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994; E. Nowicka, *Czas dramatu minął? [w:] Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.

<sup>140</sup> Mesjanizm *Prelekcji paryskich* nie był już z założenia tak silnie polonocentryczny jak wcześniejszy jego wariant, realizowany w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* oraz w III części *Dziadów*, ale Polsce przypadała w nim samodzielna rola i to jej dzieje Mickiewicz – jeśli wolno posłużyć się pojęciami z dwudziestowiecznej antropologii Lévy-Straussa – rozkładał na mitemy, osadzając na kolejnych piętrach romantycznego mitu spirali czasowej powtarzające się motywy upadku dynastii, okresu anarchii i chaosu, poświęcenia kobiety odrzucającej germańskiego króla (Wanda, Jadwiga) i odnowicielskiej misji człowieka prostego pochodzenia (Piaś, Kościuszko). Zob. wykład XVII kursu drugiego z 15 marca 1842 roku (IX, s. 228–229).



tego wyrazem jest „słowiańska przypowieść” o statku parowym<sup>141</sup>). Wiadomo, że *Nie-Boską Komedię* interpretował w duchu własnej mitologii Słowiańszczyzny, pieczołowicie konstruowanej od chwili rozpoczęcia wykładów w Collège de France. W poświęconych mitologii lekcjach kursu trzeciego nieustannie też podkreślał ciągłość swych wywodów, przywołując kurs pierwszy.

Aż dwukrotnie Mickiewicz poświęcił cztery wykłady dowodzeniu tezy, że Słowianie mitologii nie mieli. Za każdym razem inną obierając strategię. W kursie pierwszym dla potrzeb własnego programu do skrajności doprowadził Herderowskie rozróżnienie uczucia i objawienia. Spośród dwóch podstawowych dla romantyzmu sposobów rozumienia mitu, z których pierwszy wiązał go z „religią natury”, czyli naiwnym przeżywaniem cudowności świata, drugi zaś (późniejszy) z pierwotnym objawieniem<sup>142</sup>, uprzywilejował zdecydowanie ów starszy, fundujący niczym niezakłóconą trwałość świata żywego mitu – dlatego charakterystyka duchowości słowiańskiej wymagała obszernej prezentacji warunków klimatycznych i występujących w nich gatunków roślin i zwierząt. Przeciwnieństwem tej religii bliskich związków z przyrodą stała się „właściwa” mitologia płynąca z objawienia. Teorie o mitologiach płynących z objawienia zawierały ten pierwiastek nieufności, który zrodziła świadomość niebezpieczeństwa odchodzenia od pierwotnych źródeł – mit wypowiedziany, a tym bardziej zapisany tracił więc na wartości. Toteż Mickiewicz, w późnej fazie romantyzmu, nie mówi już – jak przedtem Schlegel czy Schelling – o potrzebie nowej mitologii, ponieważ inne już znaczenie tej nazwie przypisuje:

Zauważyć [...] należy, że w starodawnej religii słowiańskiej nie masz zupełnie pojęcia objawienia; nigdzie nie ma wzmianki o możliwości jakiegokolwiek związku między niewidzialnym bóstwem a ludem; nigdy Bóg nie przemówił do nikogo ze Słowian, nigdy im nie zesłał swego syna ani proroka. Religia ta nie zna objawienia; nie mogła więc u Słowian utworzyć się mitologia, ponieważ mitologia jest z wszelką pewnością niczym innym, jak tylko skażeniem objawienia. (VIII, 64)

Brak mitologii ujętej w formę opowieści, zapisów czy choćby skonkretyzowanych w swoich imionach bóstw zapewnił żywotność religii Słowian, przechowanej w zwyczajach ludu, a w pierwotnym swym kształcie osadzonej na trzech podstawowych, właściwych ponoć wszystkim dawnym religiom, dogmatach: Boga jedynego, złego ducha (Czarnego Boga) i nieśmiertelności duszy. Brak mitologii sprawił też, że nie mogła się rozwinąć instytucja kapłaństwa i klasa arystokracji. Wszelako, zdaniem Mickiewicza, ta pierwotna religia i związana z nią struktura społeczna, jakkolwiek urzekająca pięknem swej prostoty, skazana była przecież na wyjątkowanie jako niezdolna do zaspokojenia wyższych potrzeb duchowych. Twierdzenie to powtórzone zostało dwukrotnie w wykładzie szóstym i raz w siódmym – a więc już na wstępie kursu pierwszego wyrażał Mickiewicz przekonanie, że restytucja prastłowiańskiej gminy i pierwotnej religii byłaby nie tylko niewykonalna, ale i niepożądana. W jedenastym wykładzie sprzeciwił się jeszcze zakusom panslawistów zdroworoządkowym przypomnieniem o tym, „że nie można zniszczyć całej przeszłości jakiegoś ludu, aby go cofnąć do jego porządku fizycznego” (VIII, 111) – tym bardziej że lud słowiański dawno już o swej pogańskiej przeszłości zapomniał, zachowując z niej jedynie gotowość do przyjęcia objawienia, którego nigdy nie doznał. Bo jeżeli mitologie uformo-

<sup>141</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska* [w:] *idem, Dzieła* (IX, 240–241).

<sup>142</sup> Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 33.

wane, wypowiedziane, zapisane i wreszcie zdegenerowane w literaturze i sztuce zrodziły się z objawienia, to najlepszym dowodem na ciągle oczekiwanie go przez ród słowiański jest fakt, że Słowianie mitologii nigdy nie mieli. Wystarczy dowieść, że nie mieli jej w istocie, co wbrew pozorom nie było zadaniem łatwym, jak na to wskazuje wykład VII z 19 stycznia 1841 roku:

Co do mitologii słowiańskiej, nie możemy się oprzeć na żadnym świadectwie pisanym, to znaczy nic w przeszłym bycie ludów słowiańskich nie daje poparcia autorom, którzy im taką mitologię przypisują i przyznają. Historie mówiące o starożytnych Słowianach pełne są twierdzeń i wielce szczegółowych opisów bogów słowiańskich, znajdziesz tam nawet imiona i rodowody królów słowiańskich; nasz jednak systemat nic z nich nie przyjmuje, wręcz przeciwnie, wszystkie je odrzuca jako niedorzeczne i nie związane z naturą wyobrażeń słowiańskich i bytu słowiańskiego. Powtarzam, u ludów słowiańskich nie było ani mitologii, ani hierarchii, ani instytucji królewskiej. Jednakże, aby uniknąć w tej sprawie nieporozumienia, należy rozróżnić u ludów słowiańskich wszystko to, co jest czysto i pierwiastkowo słowiańskie, od tego, co było przyniesione i przesadzone, że tak powiem, z obczyzny. (VIII, 79)

Od dociekania dróg, jakimi „z obczyzny” przybyły imiona słowiańskich bogów, umknął Mickiewicz zręcznym wybiegiem wyłączenia tej kwestii z kręgu zagadnień ściśle historycznoliterackich:

Dla literatury ważną jest rzeczą zrozumieć owe słowa, zgłębić wpływ owych pojęć na polityczne i artystyczne życie tych ludów. Kwestia tak określona łatwa jest do rozstrzygnięcia. Wyrazy te nie wywarły żadnego wpływu na życie słowiańskie, pływają one, można powiedzieć, na jego powierzchni. Nie wiąże się z nimi żadne pojęcie, są to nie symbole [religijne], a tym mniej dogmaty, ale niekiedy metafory poetyckie bez jakiegokolwiek związku z dogmatem życia społecznego. (VIII, 80)

Aprioryczny ten sąd zabezpieczony został uchyleniem innej jeszcze metody romantycznego mitoznawstwa, jaką było badanie właściwości języka. Mickiewicz wspomniał co prawda o dwóch szkołach językoznawczych, z których pierwsza „uważa języki za dar objawienia”, a druga (zapoczątkowana przez Herdera) „głosi, że człowiek wyrobił sobie mowę sam z siebie” (VIII, 84), ale tylko po to, by godząc oba stanowiska, wykazać nieprzydatność Herderowskiej metody do badania właściwości wyobraźni słowiańskiej, wobec której Schellingiański podział religii na symboliczne (jak np. grecka) i alegoryczne (jak np. chrześcijańska) traci swą moc:

Nie przyznając wyższości żadnemu z tych dwóch systematów, powiem, że język słowiański zawiera w sobie pierwiastki, które mogą oba systematy pogodzić. Są w nim dwa pierwiastki: jeden boski, drugi ludzki, zmysłowy. Jest jeden język, zaczynający się od pojęć oderwanych, zstępujący od rzeczy niewidomych do widomych, od boskiego do ludzkiego. Jest dalej drugi język, odmienny, oparty na świecie rzeczywistym. (VIII, 85)

Wydaje się zastanawiające, że w tych pierwszych wykładach pierwszego kursu, uchodzącego za w miarę „normalny” cykl wykładów uniwersyteckich, z lekka tylko „przyprawionych” profetyzmem i początkowo nawet niestylizowanych na wieszczce improwizacje, Mickiewicz wyraźnie unika deklaracji metodologicznych, o współczesnych sobie teoriach mitoznawczych mówi z nonszalancją, nie przywołując nawet konkretnych autorów referuje tylko w sposób opisowy najbardziej rozpowszechnione stanowiska, które potęgą swego autorytetu podważa. Natomiast w kursie trzecim, odczytywanym z reguły w perspektywie wzmaganą się tonu profetycznego, który stopniowo

pozbawia prelekcje waloru naukowości<sup>143</sup>, poeta-prorok z zaskakującą konsekwencją stara się własną teorię mitów podeprzeć rozbudowanym kontekstem dyskusji naukowych. Przywołuje w tym celu nazwiska badaczy, wdaje się w rzeczowe polemiki, interpretuje, podejmuje uznane teorie badawcze (choćby i po to, by z nich wyciągać skrajnie odmienne wnioski). Asekuruje się także na wypadek oskarżenia o stronniczość przywoływaniem głównie pisarzy zachodnich.

Nie dziwi w latach czterdziestych XIX wieku odrzucenie poglądu głoszącego, że mitologia to „pasma baśni i zmyśleń kapłanów, jak to sądził wiek XVIII” (X, 149), który zrodził błędne strategie badawcze zdefiniowane w *Prelekcjach* jako poszukiwania jednego racjonalistycznego „wytrychu” dla ogółu podań mitologicznych, w czym celowała nauka francuska, albo – właściwie nauce niemieckiej – dzielenie na specjalności („na mity astronomiczne, historyczne, narodowe”, X, 145). Obie drogi romantykom były nienawistne, bo prawdy odkrywane w pradawnych mitach, czy choćby w samej ich strukturze, scalać miały świat współczesny, a nie krajać zamierzchły. W trosce o przyszłe losy świata przestrzegał wszak Mickiewicz przed jednostronnym rozwojem wąskich specjalizacji<sup>144</sup>.

Nowoczesną, romantyczną naukę o mitach datował zatem od wystąpienia Creuzera, który „usiłował dowieść, a przynajmniej naprowadzał na myśl, że starożytność nie była tak nieokrzesana, tak ciemna, jak to zwykle mniemali uczeni; że najbardziej zamierzchła starożytność miała o Bogu pojęcia wyższe i głębsze niż pogańskie wieki III i IV po Chrystusie” (X, 146–147). Przywołując oryginalną edycję Creuzerowskiej *Symboliki* z lat 1810–1812, uruchamiał Mickiewicz zarazem jeden z nurtów recepcji jego myśli, związany z nazwiskami Johanna Josepha Görresa i Johanna Arnolda Kannego (istniejący obok drugiego, zrodzonego z francuskiej edycji dzieł Creuzera, mocno zmodyfi-

<sup>143</sup> Nowsza literatura przedmiotu stara się podważać tezę o wewnętrznym pęknięciu Mickiewiczowskich *Prelekcji*. Z drugiej jednak strony żaden z badaczy gorliwie broniących jednolitości (czy raczej jednorodności?) prelekcji nie zakwestionował w całej pełni wewnętrznej cezurę między drugim a trzecim rokiem wykładów, w której widziano dawniej granicę oddzielającą historię od profesji czy nawet naukowy kurs historii literatury od propagandy towianizmu. Wiktor Weintraub (*Prelekcje paryskie jako profesja* [w:] *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 277–282), tropiąc ślady profetyzmu na przestrzeni całego czteroletniego kursu, dostrzegał jednocześnie wzrost natężenia tonu profetycznego w miarę zbliżania się tematyki wykładów do historii najnowszej i ostatecznie dopiero czwarty cykl uznał za tekst sensu stricto profetyczny. Andrzej Walicki (*Adama Mickiewicza prelekcje paryskie* [w:] *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, red. A. Walicki, Warszawa 1973, t. I, s. 231) potraktował prelekcje jako teren ciągłej walki tradycji z profecją, a więc przełom, jaki nastąpił po drugim cyklu wykładów, polegał jedynie na tym, że profecja zdobyła przewagę. Jeszcze wyraźniej sformułowała podobną tezę Zofia Stefanowska (*Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich* [w:] *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001, s. 298), stwierdzając, iż w dwóch pierwszych latach kursu Mickiewicz „Polskę przyszłą widział jak idealne, udoskonalone odbicie dawnej Rzeczypospolitej” i dopiero „oderwanie przyszłości od tradycji” w wykładach roku trzeciego „stało się podstawą wizji świata zupełnie nowego, natchnionego nowym objawieniem”. W intencji Stefanowskiej nie burzy jednak to spostrzeżenie założenia podstawowej jedności dzieła, gdyż jego całość „ma wspólne ognisko tematyczne i zorganizowana jest przez tę samą myśl historiozoficzną”. W tym akurat zakresie potencjalny argument na rzecz tezy przeciwnej odnajdywał Weintraub – w jego przekonaniu podstawowej jedności dzieła profetycznego nie przekreśla jego „wielka różnorodność tematyczna, nie mówiąc już o bardzo swobodnej, luźnej kompozycji”. Ale może właśnie ta różnorodność paradoksalnie ustanawiać miała jedność, a w owym współwystępowaniu nauki i profesji, tradycji i nowoczesności, badawczej ścisłości i mistycznej niejasności widzieć należy próbę zrealizowania ambitnego zamiaru połączenia religijnego spirytualizmu z naukowym obrazem świata „materii i liczby”.

<sup>144</sup> „Niechaj was nie uwodzi doktryna prawiąca nieustannie o specjalnościach, jak gdyby przeznaczeniem młodzieży dzisiejszej było tylko doskonalic drobniagowe szczegóły przemysłu”. (XI, 18).

kowanej przez tłumacza)<sup>145</sup>. Wymienieni też dalej jako następcy Creuzera Görres (profesor historii w Monachium) i Kanne (badacz kultur orientalnych) tym się przede wszystkim zasłużyli, że zmierzali do uchwycenia jedności wszystkich wiar, odkrycia prądróżła wszystkich religii – w Indiach, podobnie jak przywoływany również w *Prelekcjach* (a nawet szczegółowo „referowany”) Nork (pseudonim Fryderyka Korna) – praski kupiec, autor dyletanckich książek o mitologii i astrologii, właśnie z uwagi zapewne na swój dyletantyzm bliski Mickiewiczowi pod względem metodologicznym, gdyż „stara się wyjaśnić mitologię nie przez książki i rozumowanie, ale przez śledzenie zjawisk życia dzisiejszego” (X, 150). W końcu nie zawahał się Mickiewicz przywołać nawet fantastycznych zupełnie pomysłów etymologicznych Dankowskiego, by dowieść, że wszystkie dawne mitologie znajdują swe odbicie w językach słowiańskich (np. *Zeus – Dzeus – Dzejs – Dzen – Dzień*, X, 170). Ostatecznie więc „kto trzyma się metody Norka i tegoczesnych uczonych [...], ten po wyjaśnienie tradycji greckich i indyjskich będzie musiał zwrócić się do tradycji żywej, a jest nią tradycja naszego ludu” (X, 154). Z kolei w punkcie wyjścia z badań Norka nad Indiami „padają [...] promienie światła, które rozjaśniają mitologię słowiańską” (X, 151).

Podejmując dalej tezę Norka o historycznej ewolucji przebiegającej od religii Wschodu, poprzez judaizm do chrześcijaństwa, dokonał Mickiewicz całkowitego jej przewartościowania – wedle własnych kryteriów:

Nork nie wychodzi poza swój Indostan; przeświadczony o doskonałości religii bramińskiej, uważa ją za znacznie wyższą od hebrajskiej, a o chrześcijaństwie i nie wspomina. Wedle niego można by mniemać, jakoby wszystkie religie coraz to bardziej karłowaciały i marniały i jakoby ród ludzki szedł ruchem zstępnym. Przyjąć taką teorię znaczyłoby przeczyć możliwości postępu. (X, 160)

Religijność braminów drażniła swoim elitaryzmem i oderwaniem od sfery ziemskiej, „duch objawienia hebrajskiego” okazywał w tym kontekście swoją wyższość nakazem „zmagania się jasnowidzących, to jest proroków, objawicieli z ludem, [...] aby ten lud w samym sobie znalazł tajemnicę obcowania z Bóstwem” (X, 161), wreszcie chrześcijaństwo powołało każdego „do nieustannej i wzrastającej pracy duszy” (X, 162) na rzecz indywidualnego kontaktu z Bogiem, bez pośrednictwa przyrody (jak to miało miejsce w religiach Wschodu) i ludzi (jak było w judaizmie) – Chrystus nie zostawił spisane go systemu, a jedynie świadectwo swego życia. Z tym wszystkim pojęcie objawienia wiązał Mickiewicz dopiero z tradycją hebrajską jako bezpośrednią poprzedniczką chrześcijaństwa.

Indowie mieli tylko niejasne przeczucia. [...]

Natomiast u ludu hebrajskiego objawienie Abrahama i Mojżesza nosi zupełnie inny charakter. W objawieniach tych nie z bańkami mamy do czynienia. Jest tam wprawdzie mowa o rzeczach cudownych, ale oznacza się daty wypadków, przytacza się imiona, oblicza pokolenia: ziemia ze spala się najściślej z niebem, duch z ciałem, Bóg z człowiekiem. [...]

Uważamy zatem najdawniejsze mitologie, te, które poprzedzają epokę Abrahama, za przeczucia. [...] Z drugiej strony, wszystkie mitologie późniejsze po Abrahamie są skażeniem lub naśladownictwem jednego rzeczywistego i bezpośredniego objawienia. [...] Wszystkie te fałszywe objawienia nazywamy mitologiami w istotnym słowa znaczeniu. (X, 174–176)

<sup>145</sup> Zob. G. Królikiewicz, *Symbol i mit...*, *op. cit.*

Takiej więc mitologii nie mieli Słowianie, a nie doznawszy objawienia, zachowali kondycję duchową zbliżoną do scharakteryzowanej wyżej kondycji duchowej Indów.

Owóz Słowianie jedyni mają tę wyższość, że zachowali w całej czystości pierwotną tradycję, przyrodzone uczucie bóstwa. [...] Słowianie mają tę wyższość, że nie roztrwonili skarbu zdrożną pracą imagacji i nauki, a wreszcie nie nadużyli swych zdolności. Stanowią więc rzeczywiście plemię odrębne; [...] dlatego też ludy owe z taką łatwością przyjęły chrześcijaństwo, nie uwięzły bowiem w żadnym fałszywym systemacie, nie były skażone przez sofistów ani przez sztukę. Lud ten posiada szczególne znamię, znamię oczekiwania: jest to lud, który jeszcze nie rozwinął w pełni swego życia. (X, 176)

A jednocześnie, dzięki wrodzonej potrzebie spełnienia swej prostej wiary czynem, całym życiem, tryb życia Słowian „najlepiej zamiarom Opatrzności odpowiada” (X, 178).

Następujące po *Lekcji XVI* wykłady o współczesnej filozofii, której dotychczasowy kierunek – w ocenie Mickiewicza – okazał się autodestrukcyjny i w systemach Kartezjusza, Kanta i Hegla całą historię myśli europejskiej okrył śmiesznością – prezentowały właściwie proces rodzenia się filozoficznej reakcji na ten stan rzeczy. W teoriach Herdera, Schlegla i Schellinga odnajdywał Mickiewicz wywyższenie roli uczucia, potrzebę wiary. I nic dziwnego nie ma w tym, że bliskich sobie idei szukał u Niemców – wszak o obiektywizmie jego teorii mitoznawczej także świadczyć miało przywoływanie pism badaczy zachodnich, a z drugiej strony – nie ulegało dłań wątpliwości, że niemiecka filozofia idealistyczna wyrosła z inspiracji francuskiej – z mistyki Saint-Martina i pism de Maistre'a<sup>146</sup>. Z prezentowanych kolejno stanowisk wynika w *Prelekcjach* teza, że współczesna filozofia przygotowuje właściwie grunt dla wystąpienia na arenę dziejową Słowian. Jeżeli bowiem w poprzednich wykładach o mitologii zalecał Mickiewicz studiowanie ksiąg zastąpić obserwacją życia, a później ku zarysowaniu perspektywy przyszłości przywoływał autorów, którzy postulowali swego czasu odrodzenie świata żywego mitu, to podskórnie tętniła przecież w owych rewelacjach wskazówka, że świat żywego mitu istnieje tuż obok – na terenie Słowiańszczyzny.

Przekonywać miał o tym cały dotychczasowy kurs. Podstawowa trudność polegała więc na tym, że trzeba było mówić o literaturze już ukształtowanej, a jednocześnie dowodzić, że lud słowiański pozostaje ciągle – mówiąc językiem Creuzera – w fazie symbolicznej, a więc nieliterackiej, bo skoro zachował „przyrodzone uczucie bóstwa” (X, 176), to nie odczuwa potrzeby wyrażania jego kształtu w sztuce<sup>147</sup>. I faktycznie, kończąc dwuletni ponad kurs – wedle zamykających go wstępnych słów *Lekcji XVI* skoncentrowany dotąd głównie na poezji – Mickiewicz obwieszczał, że „jest lud, który nigdy tradycji swej nie wypaczył poezją i sztuką” (X, 166). Ta bowiem pozostawała dotąd zlepkim obcych naleciałości, mimo że co jakiś czas objawiał się w niej jakiś geniusz o zadatkach na proroka (nieraz silnie do tych zadatków „naginany”, jak w przypadku Kochanowskiego czy Skargi), i mimo że w tekstach najdawniejszych przeziiera jednak żywa słowiańska tradycja. Dobrze ilustruje te właściwości przykład fantastyki słowiańskiej, omówionej w kursie pierwszym, a przywołanej znów w *Lekcji XVI*.

<sup>146</sup> Zob. X, 222.

<sup>147</sup> Pierwszy tę myśl sformułował Kanne, ale popularność dzieła Creuzera i poetyckich jego definicji i analiz procesu rodzenia się mitu z symbolu przyćmiła jego pracę. Zob. G. Królikiewicz, *Symbol i mit...*, *op.cit.*

Słowianie, nie wytworzywszy mitologii, nie znali również pojęcia fantastyki, która – jako wyraz podziału na realne i fantastyczne, ziemskie i ponadzmysłowe – jest właśnie znakiem rozbicia jedności świata, pokawałkowania na specjalizacje. Świadectwem duchowości słowiańskiej pozostaje w tym względzie dla Mickiewicza dwunastowieczny poemat o wyprawie Igora. Tu jeszcze forma jest oryginalna, przeciwstawiona poezji normandzkiej („pełnej fantastyczności”) i greckiej (zeświecczającej religię). „U Słowian najzupełniejszy brak tych żywiołów nadprzyrodzonych” (VIII, 185). Istotnym zaś walorem *Słowa o wyprawie Igora* – walorem przeciwstawionym cudowności – staje się plastyczność i muzyczność języka utworu (wartości przetłumaczone na język teatru) oraz „obrazy [...] zaczerpnięte z przyrody” (VIII, 187), która, jak przystało na otwarty świat mitu, mówi do człowieka – i to nie za pomocą tajemnych jakichś znaków, lecz całkiem precyzyjnie, poprzez złowróżbne kruki i sroki, które krążąc nad głową człowieka w stepie, zdradzają jego kryjówkę, tudzież przychylnego dziecięcia, prowadzącego do bezpiecznego lasu. Natomiast wyraziste „jestestwo fantastyczne” – występująca w poemacie serbskim wila („jakby geniusz, gnom, sylf”, VIII 276) – jest już w ocenie Mickiewicza „zapewne obcego pochodzenia”. Nawet fantastyczne potwory z prasłowiańskich baśni okazywały się jedynie świadectwem bliskich związków z przyrodą i zarazem dostojnej pradawności tradycji plemienia, czego dowodem odkopane w szczególnej obfitości na terenach słowiańszczyzny – kości dinozaurów<sup>148</sup>.

W obu wypadkach omówienia wymownego braku żywiołu fantastycznego w literaturze słowiańskiej zmierzały do prezentacji jego alternatywy, która indywidualistyczny, osobowościowy aspekt słowiańskiej filozofii uchroniła przed rozproszeniem w jestestwie natury. Takim spersonalizowanym znakiem jedności świata widzialnego i niewidzialnego był dla Mickiewicza upiór<sup>149</sup>.

W *Lekcji XVI* do upiora i święta Dziadów prowadzi już nie krytyka cudowności „literackiej”, ale enigmatyczne bardzo rozważania o jakimś boskim pierwiastku, który będąc organicznym składnikiem dzieła poetyckiego, „w drobnych poezjach ukazuje się nam jako tchnienie z wyższej krainy, jako mgliste wspomnienie lub przeczucie świata nadprzyrodzonego, w epopei zaś i w dramacie przybiera widomy kształt istoty boskiej” (X, 193–194). W jakiej przeto skali spotęgowania tego efektu objawić się wino w teatrze! Mnożąc w ten sposób wymagania stawiane słowiańskiemu dramatowi, który powinien syntetyzować „wszystkie żywioły poezji narodowej” i do tego jeszcze „przenosić nas w świat nadprzyrodzony”, ale koniecznie poprzez cud objawienia zawartego w nim organicznie boskiego tchnienia (aby nie doprowadzić – jak tradycyjna literatura i sztuka – do wypaczenia idei religijnej) – mógł już Mickiewicz spokojnie sformułować wniosek: „Dramatu takiego dotychczas nie było” (X, 195).

Można odnieść wrażenie, że nie mniej ważnym od prezentacji ewolucyjnego procesu, zapowiadającego pojawienie się takiego dramatu, było tu uparte obstawanie przy tezie, że jeszcze do tego nie doszło. Po co w ogóle Mickiewicz wymienia „Komedię o Borysie Godunowie”, skoro przyznaje, że „Puszkina niesłusznie zacieśnił dramatu do sfery ziemskiej” (X, 196)? Dalej *Tragedia Obylicz* Milutinowicia, w której „nadprzyrodzony świat aniołów pojęty jest wedle religijnych wyobrażeń serbskich” (X, 196). Dopiero w *Nie-Boskiej Komedii* „pierwiastek cudowny, świat nadprzyrodzony jest [...] nie tylko poetycki i w duchu gminnym, ale już ujęty według pojęć rozwiniętych przez

<sup>148</sup> Zob. VIII, 58–59.

<sup>149</sup> Szerzej o tym zob. M. Janion, *Polacy i ich wampiry* [w:] *idem, Wobec zła*, Chotomów 1989.

nasz wiek” (X, 196). I, oczywiście, dramat ten „wprowadza chór duchów niższych, istne święto Dziadów, i zamyka się prorocstwem” (X, 197). Nic dodać, nic ująć.

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że taki ideał dramatu, który znosi granicę między światem ziemskim i nadprzyrodzonym, a jednocześnie akcentuje „indywidualność ducha człowieczego”, „indywidualność duchów w ogóle”, i to „według pojęć rozwiniętych przez nasz wiek” – najlepiej zrealizowały wkrótce mistyczne dramaty Słowackiego. W genezyjskiej trawestacji Mickiewiczowskich *Dziadów* Słowacki wprowadza czas historyczny w obręb rytualno-magicznego obrzędu (przez manewr odwrócenia magicznego gestu, związanego z drzwiami kaplicy – otwieranymi u Mickiewicza, zamkniętymi u Słowackiego), a Gustaw – już nie upiór, a potężny duch globowy – ukazuje się, pośród innych duchów, na niebie, ujawniając spirytualny charakter otwartej przestrzeni świata. Do tego dochodzi jeszcze znamieny dla wszystkich pism tego okresu motyw walki duchów, rozwoju przez mękę, dziejowej konieczności ruchu – czyli swoista transformacja bliskiej Mickiewiczowi kategorii czynu.

Oczywiście, wszystkie dramaty mistyczne Słowackiego powstały już po wygłoszeniu *Lekcji XVI*, a te spośród nich, które stanowiły najpełniejszy wyraz genezyjskiej filozofii, w ogóle nie zostały wówczas opublikowane, więc nie ma sensu zastanawiać się nad tym, czy w innym wypadku znalazłoby się dla nich miejsce w programie Mickiewiczowskich wykładów. Chociaż zapewne nie. I to niekoniecznie ze względu na osobiste urazy. Filozofię genezyjską zrodził przecież – a przynajmniej uaktywnił – sprzeciw Słowackiego wobec doktryny i obrzędowości towiańczyków. Mickiewicz w swych *Prelekcjach* bardzo chciał być Towiańskiemu wierny – a Wiktor Weintraub wykazał, jakim ta wierność była dla poety ciężarem<sup>150</sup>. Od czasów III części *Dziadów* Mickiewiczowski spirytualizm nieprzerwanie zmierzał ku rewolucyjnym akcjom politycznym<sup>151</sup> – całkowicie obcym charakterowi duchowości Towiańskiego. Bezpieczniej było umknąć w bliżej nieokreśloną przyszłość, tym bardziej że i układ stosunków politycznych nie zwiastował rychłego i łatwego spełnienia mesjanistycznych obietnic. Niezależnie zresztą od małych relacji towarzyskich, jak i od wielkich zawirowań światowej polityki, poetyka proroczej przepowiedni nie przewiduje precyzji. Słowo święte nie może być przecież zbyt łatwo weryfikowalne. Misja Słowian jeszcze nie zaczęła się realizować, dramat jeszcze nie istnieje, nie spłynęło jeszcze objawienie, które ma przyjąć lud słowiański – na razie dochodzą do głosu tylko ich zapowiedzi.

Wykłady kursu pierwszego o dawnych wierzeniach, o pierwszej „przyrodniczej” religijności Słowian otwierały drogę rozważaniom dotyczącym ich życia społecznego. W myśl teorii Mickiewicza nieobecność mitologii – warto przypomnieć – sprawiła, że nie mogły rozwinąć się stany kapłański i rycerski. W wyniku kontaktów z inną kulturą, sprawionych przez najazdy plemion germańskich, którym w perspektywie całych dziejów narodu Mickiewicz (polemizując z Herderem) przypisuje wartość pozytywną, plemię słowiańskie utraciło stan pierwotnej szczęśliwości i mimo przejścia „przez wszystkie stadia historii nowożytnej, przez wszystkie formy polityczne”<sup>152</sup> (IX, 322) –

<sup>150</sup> Zob. W. Weintraub, *Prelekcje paryskie jako profecja* [w:] *idem, Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 329–336.

<sup>151</sup> Zob. W. Weintraub, „*Dziadów*” część trzecia: manifest profetyzmu [w:] *Poeta i prorok...*

<sup>152</sup> Oprócz prastłowiańskich gmin-falansterów i demokracji szlacheckiej zorganizowanej na kształt Kościoła, wskazał też Mickiewicz systemy, którym Słowianie szczęśliwie zdołali się oprzeć – stagnację, do której dążyli „panowie polscy okresu piastowskiego”, feudalizm propagowany przez książąt zapatrzonych w niemieckie wzory, monarchię „wyzrozumowaną” i władzę absolutną – aż znalazł ród słowiański „w Ja-

„nie miało jeszcze dotychczas formy politycznej, w której by mogło rozwinąć życie duchowe” (IX, 321–322). Być może tak samo ma się rzecz z ich sztuką, że przy całym bogactwie stylów, kierunków, szkół poetyckich – nie znaleźli jednak właściwej sobie formy sztuki, która słowo ich ducha wcielałaby w czyn. Stąd też zapewne wynikały rozbieżności między szlifowanym na obcych wzorach dramatem a spontanicznymi objawami sztuki teatru, która w formie zinstytucjonalizowanej w ogóle się w Polsce nie rozwijała. Tym tłumaczył Mickiewicz nieszczęśliwe położenie Kochanowskiego, który według logiki *Prelekcji* zmuszony został niejako do podjęcia nienarodowych wzorów sztuki klasycznej:

W miastach polskich nie było teatrów jak w miastach włoskich lub hiszpańskich; nie można było układać misterii dla odgrywania ich przed liczną i oświeconą publicznością; trzeba było wybrać pisanie albo dla gminu, albo dla klasy wykształconej. Lud miał swoje nieduże widowiska, [...] układane z kilku motywów zaczerpniętych z Ewangelii, z historii Narodzenia Pańskiego i Męki Pańskiej; nie odczuwał więc potrzeby dramatów pisanych. Publiczność zaś oświecona, panowie polscy kształceni we Włoszech, we Francji, ta publiczność obeznana z pisarzami starożytnymi, znajdowała upodobanie tylko w dziełach dobrze zbudowanych podług przyjętych wówczas prawideł literackich. Kochanowski, przeznaczając swe sztuki dla panów, z których niejedyn sam pisał dzieła o literaturze starożytnej, musiał z konieczności odwoływać się do ich wspomnień klasycznych; był to jedyny sposób obudzenia ich ciekawości. (VIII, 509–510)

Drugie porównawcze zestawienie wymownych faktów z polskiej historii dramatu i teatru (czy raczej: polskich historii dramatu i teatru), odwołujące się już wyłącznie do żywiołu obcego, w zakresie socjologii teatru potwierdza tylko wcześniejszą obserwację. Morsztynowemu przekładowi *Cyda* Corneille’a, potraktowanemu całkiem życzliwie dla jego stylistycznej wirtuozerii, godnej klasycznej sceny francuskiej (ale bezpłodnej, bo obcej polskim tradycjom) przeciwstawił Mickiewicz w III wykładzie drugiego kursu ciekawy incydent odnotowany we wspomnieniach Paska:

Tragedia Ludwika XIV mogła być dostępna dla publiczności złożonej ze szlachty; jednak dla przyciągnięcia tłumów Francuzi, jak się zdaje, urządzili wówczas w Warszawie widowisko podobne do widowisk w Cyrku Olimpijskim. W szopie teatralnej wystawionej na placu zwieraty się pułki piechoty, odbywały się ataki jazdy; nie szczędzono ognia dział i muszkietów, przedstawiano wybornie ubiory i ruchy postaci. Jeden zwłaszcza aktor, grający cesarza austriackiego, umiał wywracać wargę – szczegół charakterystyczny dla rodziny Habsburgów. Złudzenie to doprowadziło nawet do krwawego zajścia. Pewnego dnia publiczność, przybywająca zawsze zbrojnie na takie widowiska, zaczęła wołać na Francuza, który wziął był w niewolę cesarza austriackiego, aby go nie puszczał żywcem, aby go zabił; a gdy aktor ociągał się, kilku ze szlachty dało ognia i cesarz padł martwy. Nasz autor należał bodaj do tych, co strzelali do aktora, nie, żeby uległ omamieniu teatralnemu, ale że to był sposób protestu przeciw wpływom francuskim. (IX, 36–37)

Stanowczy protest Mickiewicza przeciw interpretacji zgodnej z obowiązującą w dziewiętnastowiecznym teatrze estetyką doskonałej iluzji zastępuje chyba na po-

---

giellonach na przeciąg dwóch wieków dynastię, która zapewniała mu porządek i razem dozwalała rozwijać się swobodom” (VIII, 362). Wyliczenie eksperymentalnych (i nieudanych) reform „kilku panów polskich w ich włościach” – w tym reformy Czartoryskich, wskrzeszenia starożytnej gminy przez Brzostowskiego, przywołania russoistycznego mitu natury w teorii Wiażewicza oraz „materialistycznych” reform Chreptowicza i Staszica – wiodło do rozpoznania istoty błędu: „chciano coś utworzyć, wprowadzić jakąś instytucję, nie biorąc za podstawę żadnego dogmatu, żadnej idei” (IX, 264). I ten jedynie pożytek z bogatych doświadczeń słowiańskich, że współcześni publicyści „zajmujący się kwestiami socjalnymi mogliby stąd zaczerpnąć niemało światła i z góry przewidzieć ostateczny wynik swych systematów” (VIII, 24).



traktowanie poważniejsze niż w kategoriach ciekawostki. To prawda – co konstatuje Elżbieta Nowicka – że „Mickiewicz uchyła wyjaśnienie najbardziej – zdałoby się – oczywiste”<sup>153</sup>. Z tym że dlatego właśnie, iż najbardziej oczywiste, należało je tak zdecydowanie uchylić. „Marzony” przez Mickiewicza teatr znosić miał podziały na cudowne i realne, na iluzję i rzeczywistość, na scenę i widownię – ustanawiając przestrzeń współuczestnictwa widzów z aktorami w przeżywanej świętej prawdzie dziejów. Misteryjny ten jego aspekt pozwalał się współcześnie ukonkretnić – o czym przekonywał Mickiewicz w *Lekcji XVI* – jedynie w Cyrku Olimpijskim. W takim razie w porównaniu siedemnastowiecznego widowiska z relacji Paska do przedstawień urządzanych w paryskim teatrze braci Franconich kryć się mogła inna jeszcze sugestia. Polscy widzowie strzelający do aktorów zdobyli się przecież na czyn. Czyn faktycznie negatywny, ale też wart swojego teatru<sup>154</sup>. Dramat słowiański jeszcze w nim nie zaistniał.

Trudno także z całą stanowczością utrzymywać, że ów projektowany w *Prelekcjach* przyszły dramat, „który miał czynić z widza uczestnika zdarzenia cudownego, dawał się ukonkretnić jedynie na scenie opery, epatującej wówczas widza najwyższym stopniem teatralnego »omamienia«”<sup>155</sup>. Rzeczywiście Mickiewicz wspomniał o tym, że „niebo i piekło można by przejąć z dzisiejszych przedstawień operowych” (X, 197), ale dekoracje te zamierzał umieścić przynajmniej (z braku lepszego przykładu) w Cyrku Olimpijskim. Ten typ teatru był – jak wiadomo – zjawiskiem dość osobliwym. Z jednej strony bowiem z ogromnym przepychem dekoracji realizował estetykę sceniczną iluzji jak żaden inny (unosząca się na falach arka Noego w przedstawieniu z 1829 roku obrasta w podręcznikach legendą, która przyćmiewa największe sceny batalistyczne<sup>156</sup>). Z drugiej jednak strony jego amfiteatralna architektura, za sprawą wysuniętej ku widowni areny, mogła – pośród ważniejszych zjawisk ówczesnego życia teatralnego – stosunkowo najlepiej jeszcze odpowiadać wymaganiu otwartości, powołującej do życia

<sup>153</sup> E. Nowicka, *Czas dramatu minął? [w:] Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 246.

<sup>154</sup> Interpretacja Nowickiej, która powiada, że „szlachta polska, zajęta wojnami i sejmikowaniem, nie stanowiła wdzięcznego materiału, z którego można by uformować widownię w stylu zachodnioeuropejskim” (*ibidem*, s. 246), akcentuje socjologiczny aspekt omawianego incydentu. Rzeczywiście mowa tu nie o teatrze *sensu stricto* ludowym, ale też w *Prelekcjach* słowo lud nie obejmuje klasy społecznej. Zwracały na to uwagę Maria Janion i Maria Żmigrodzka: „Mickiewicz cały wykład w Collège de France z 9 I 1844 roku poświęcił interpretacji następujących problemów: »Znamiona epoki kończącej się. – Różnice między ludźmi przeszłości a ludźmi przyszłości. – O zapale. – Co to jest lud«. Ta sekwencja jest właśnie nader znacząca, gdyż w wywodzie tak świetnie prezentującym romantyczny sposób myślenia zarysowany został ciąg przyczyn i skutków wiążących pojęcia: człowiek przyszłości – zapal – lud. Pojęcia ludu u Mickiewicza – a tak się rzeczy mają i u większości romantyków dziedziczących tradycję rewolucyjną i jacobiną – nie należy rozumieć w kategoriach socjologicznych, jest to bowiem kategoria ideologiczna. »Lud – mówił Mickiewicz w tym samym wykładzie – to człowiek cierpiący, to człowiek wolny w duchu, to człowiek, który nie przychodzi z gotowymi systemikami«. Te stwierdzenia ujawniają właściwą romantikom programową zasadę przekładania życia nad systemy, intuicyjnie chwyconej prawdy nad wyuczone doktryny, ludu nad mędrców i mędrków” (*Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 141). Poza tym nieprzystawalność zwyczajów polskiej publiczności do modelu zachodnioeuropejskiego w kontekście *Prelekcji* akcentujących odmiennność i z nią związaną atrakcyjność warunków duchowo-obyczajowo-bytowych Słowian dla Europy nie powinna być niczym zaskakującym, a także niczym niewłaściwym.

<sup>155</sup> E. Nowicka, *Mickiewicz i sztuka opery [w:] op.cit.*, s. 215.

<sup>156</sup> Zob. M.A. Allevy-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. W. Natanson, Warszawa 1958, s. 94–97.

wspólnotę<sup>157</sup>. Po drugiej stronie – poza obrębem zainteresowań profesora mistyka – pozostawała pudełkowa scena teatru repertuarowego. Poza tym wiedział przecież Mickiewicz, jaki teatr inspirował współczesnych mu autorów (wymownie przemilczany w *Prelekcjach* Słowacki, też zapewne pod wpływem doświadczeń wyniesionych z teatrów bulwarowych, marzył swego czasu o fotografii, a może i filmie<sup>158</sup>), a drogi rozwojowe dramatu i teatru, biegnące dotąd osobno, teraz, w obliczu faktu rodzenia się dramatu słowiańskiego i nadchodzącej pory realizacji słowiańskiej misji – powinny były zacząć się schodzić. Toteż nawet słowiańskiego bazarza, „biednego chłopka opowiadającego w swej chacie baśń (X, 198) w *Lekcji XVI* „przetłumaczył” na język współczesnego sobie teatru, a konkretnie – na efekty „spektakli optycznych” fundowanych paryskiej publiczności przez „Théâtre pittoresque” („teatr malowniczy”), w którym niejaki Pierre omawiał przesuwane w tle obrazy i działania „aktorów automatów”, oraz na słynne panoramy Daguerre’a<sup>159</sup>.

Można by sądzić, że te porównania oddziaływać miały na wyobraźnię słuchaczy jak swoiste sprzężenie zwrotne – bo skoro teatralne czy parateatralne poczynania dawnych Słowian odpowiadały najnowszym koncepcjom teatrów europejskich, to znaczy, że europejski teatr stwarza właśnie warunki dla rozwoju słowiańskiego dramatu. Złudę misteryjnej wspólnoty w skali masowej mógł zaoferować jedynie Cyrk Olimpijski. I cóż z tego, że na razie oferuje tylko tępe „omamienie”? Stanie się inaczej, kiedy przemówi w nim duch słowiański – jeżeli tylko nie będzie paraliżowany warunkami scen polskich.

W świetle prezentowanej w *Prelekcjach* misji Słowian wystawianie tych dramatów tylko w polskich teatrach nie miałoby zresztą większego sensu. Misja ta wedle jednej z „mitologicznych” prelekcji (z 14 marca 1843 roku) oznaczała przeszczepienie zdegenerowanej Europie pierwotnej tradycji, „przyrodzonego uczucia bóstwa”. Przyszła integracja europejska zrodzić się miała w wyniku konfrontacji dwóch kultur – duchowego pierwiastka Słowiańszczyzny i cywilizacji zachodniej. Rosja, pod wpływem wstrząsu, jakiego dozna ze strony Francji, obrócić miała swą siłę ku celowi zjednoczenia Słowiańszczyzny i wprowadzić ją „na drogi ogólnoludzkiego posłannictwa dziejowego”<sup>160</sup>. Funkcja mediatora między symbolicznymi mocarstwami przydzielona tu została oczywiście Polsce – genetycznie i historycznie związanej z obiema kulturami. Poszczególne role w teatrze historii rozdał Mickiewicz w jednym z wykładów kursu

<sup>157</sup> Zob. D. Ratajczak, *Teatralność i sceniczność [w:] Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988.

<sup>158</sup> Opisując w liście do matki alpejskie krajobrazy, Słowacki utyskiwał: „Jak to smutnie pomyśleć, że Ty, Mamo, z tych krótkich opisów nie będziesz sobie mogła wystawić miejsc, gdzie Twój syn był – gdzie myślał o Tobie. Obrazy, które sobie Twoja imaginacja utworzy, będą może piękne, ale nie będą tymi samymi obrazami, które teraz ja widzę we wspomnieniach. Czyż ludzie nie wynajdą kiedy jakiego środka, który by lepiej niż pismo i malarstwo wystawiał przedmioty! Dziwna i głupia myśl”. (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, t. I, s. 257). Bagatelizujący autokomentarz („dziwna i głupia myśl”) podsunąć mogła jedynie chęć urwania tematu, w którym nadawca listu zapędził się tak daleko, że próba wyjaśnienia genezy pomysłu stałaby się dla adresatki całkowicie nieczytelna. Na pomysł wynalazku naprowadzić mogły jednak Słowackiego doświadczenia słynnej dioramy Daguerre’a, którą wprowadzał w tym czasie do własnych teatralnych projektów (zob. J. Maciejewski, „Kordian”. *Dramatyczna trylogia*, Poznań 1961, s. 115–118).

<sup>159</sup> Zob. M.A. Alley-Viala, *Inscenizacja...*, op.cit., s. 66–75.

<sup>160</sup> Z. Stefanowska, *Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich [w:] idem, Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001, s. 296. W przypisie Stefanowska odsyła również do prac Weintrauba, Kleinera i Walickiego.

drugiego (14 czerwca 1842): „siła popędu może wyjść jedynie z Francji”, zastosowanie dogmatu będzie zadaniem ludu polskiego, a Rosja winna później „przydać siłę obrządku” (IX, 378). Aby Francję skłonić do „wstrząśnienia” Rosją, duch polski – w dramacie polskiego autora – powinien raczej przemówić w teatrze francuskim. Jeśli do tej pory tego nie uczynił, to widocznie zamiarom Opatrzności nie odpowiada jeszcze albo dramat polski, albo francuski teatr. Na razie duch słowiański przemawia przez usta Mickiewicza z katedry Collège de France.

Tymczasem poeci słowiańscy tworzący dramaty niechaj całkowicie zapomną o teatrze i o scenie. Tę radę trzeba im często przypominać, bo z jednej strony Polacy zrażają się tym, że nie mają sceny narodowej, z drugiej zaś Czesi przywiązują zbyt wielką wagę do wzniesienia swego teatru narodowego. (X, 197)

Przed zarzutami formułowanymi przez Mickiewicza bronił teatru polskiego Zbigniew Raszewski. Wskazując na inicjatywy Skarbka we Lwowie, Chelchowskiego w Krakowie i Marcinkowskiego w Poznaniu, dowodził, że w chwili gdy w Paryżu brzmiała *Lekcja XVI* (kwiecień 1843), przez Polskę „szła fala zainteresowań teatralnych”, a istniejące w Warszawie i Lwowie gmachy teatralne nie ustępowały przywołanemu budynkowi praskiego teatru w Alei Róż (v Růžové ulici). Najwłaściwszym posunięciem ze strony Mickiewicza – gdyby go nie zmylili krajowi krytycy („często niedojrzali do swoich zadań, lekkomyślni i niecierpliwi”) – byłoby zatem „pełne poparcie dla działalności Skarbka, Marcinkowskiego i Meczysławskiego”<sup>161</sup>. Oczywiście, przypuszczenia o mylących informacjach z prasy krajowej niepodobna podważyć. Czy jednak istotnie Mickiewicz, gdyby nawet miał dostęp do informacji rzetelnej, skorzystałby – jeśli wolno się tak ahistorycznie wyrazić – z podpowiedzi Raszewskiego i poparł wymienione teatralne inicjatywy, widząc w nich realizację własnego programu? Czechom przecież wytykał zbyt silne przywiązanie do warunków istniejących. Może zatem z drobiazgowych analiz i szczegółowych porównań Raszewskiego należy wyciągnąć wniosek odwrotny? Skoro nie zadowalały Mickiewicza możliwości teatrów paryskich, to cóż dopiero mówić o warszawskim i lwowskim! Konstatacja braku odpowiednich teatralnych warunków dla rozwoju słowiańskiego dramatu mogła być nie tyle rezultatem niewiedzy, ile tezą programową – taki teatr miał po prostu jeszcze nie istnieć. Podobnie jak nieokreślony pozostawał w *Prelekcjach* przyszły społeczno-polityczny ustrój Królestwa Bożego na ziemi. Ale zapewne, podobnie jak tamten, również i teatr przyszłości nie miał być zlepkiem istniejących form, tylko nową zupełnie jakością – zachowującą odrębności narodowe, a jednocześnie odpowiadającą nowej idei religijnej, ale i „wyobrażeniom wieku” określonym przez całe wieki cywilizacji. Taką przecież wizję Europy zjednoczonej wokół idei moralnej, drogą odnajdywania wspólnej, międzynarodowej „prawdy wewnętrznej” (XI, 10), kreślił Mickiewicz w czwartym, najbardziej rewelatorskim kursie *Prelekcji*<sup>162</sup>.

W teoriach filozoficznych referowanych w następujących po *Lekcji XVI* wykładach takim ideowym „zwojnikiem” miała się stać nowa mitologia. Projektowana tam była jako wielka, wszechogarniająca synteza.

<sup>161</sup> Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1–2–3, s. 30–37.

<sup>162</sup> Przyszła jedność wszakże „nie będzie z pewnością polegała na utworzeniu jakiejś bezkształtnej bryły materialnej, jakiegoś stopu czy związku chemicznego, w którym by znikły wszystkie pierwiastki moralne, najistotniejsze cechy narodów” (XI, 61).

W imię potrzeby scalenia „pokawałkowanego” świata, stworzenia nowej mitologii „w oparciu o syntezę najwspanialszych osiągnięć ducha ludzkiego – fizyki, uniesionej do wyżyn idealizmu, i filozofii uniwersalnej, łączącej w sobie wszystkie osiągnięcia ducha ludzkiego”<sup>163</sup> domagał się Friedrich Schlegel, a Schelling pisał o mitologii zacierającej granice między nauką i magią, naturą a poezją<sup>164</sup>. Warto też odnotować, że idea wielkiej przyrodniczo-mistyczno-historiozoficznej syntezy nie była jedynie marzeniem poetów i filozofów. Swych sił na tym polu próbował również najslawniejszy chemik epoki – Humphry Davy, który w międzyplanetarnej wędrówce duchów objawionych w ziemskiej historii dowodził historią odkryć i wynalazków, postępu cywilizacji<sup>165</sup>. W pomysłach tym widzieć jednak należy nie obsesję wielbiciela nauk ścisłych, lecz znamienne przesunięcie, jakie w ciągu lat kilkudziesięciu dokonało się jeszcze w obrębie myśli romantycznej.

Za Ancien Régime’u, jeszcze i za Napoleona, esencją cywilizacji był salon literacki Paryża – wyrafinowany smak, polerowane maniere, wykwiłt życia i intelektu, i owa zdolność do wydawania sądu o wszystkim. Od czasów Restauracji inne symbole i skojarzenia wysuwają się na czoło: maszyna, giełda, kapitał – nowe potęgi świata, nowi dyktatorzy mody. A ta zmiana akcentu miała konsekwencje nie byle jakie: bo ta „cywilizacja”, która russoidom zdawała się schyłkową fazą wielowiekowej dekadencji rodzaju ludzkiego, teraz nagle objawiła się jako faza młodzieńcza, zdobycza<sup>166</sup>.

W wyniku owych przesunięć pola semantycznego wyrazu „cywilizacja” zaistniała potrzeba wykazania, „że i wzgardzony przemysł jest jedną z dróg ducha”. Dostrzeżenie w postępie technicznym czynnika historiotwórczego sprawiło, że mistycznych „przyszłościowych” syntez nie można już było tworzyć „bezkarnie” – pominięcie tak istotnego elementu świadczyłoby o archaiczności i skazywało na brak społecznego odzewu, czyli na pisarską alienację, a więc *de facto* na niebyt. Ponieważ autorzy wielkich romantycznych syntez podjęli to wyzwanie, dostrzec można w dziejach „syntetyzującej” myśli romantyzmu pewien przełom, albo raczej – przesunięcie. Diagnoza dotycząca kondycji współczesnego świata zasadniczo nie zmieniła się, ale – wzbogacona o nowe elementy – wymagała też odpowiedniego rozszerzenia proponowanej terapii. Aby nowe składniki „cywilizacji” nie mogły zaprzeczyć mistycznej syntezie, należało je także uświęcić.

W latach czterdziestych Mickiewicz musiał już to wyzwanie podjąć. Nie przyszło mu to zresztą z wielkim trudem. Problem związków zachodzących między Opatrznością a wynalazkami nurtował go od dawna. Ponoć już w roku 1829 w rozmowie z Antonim Edwardem Odyńcem „Adam podniósł i rozwijał precudownie tę myśl: jak wszystkie najważniejsze odkrycia, które przyniosły światu najwięcej materialnych korzyści, uczynione były zwykle jakby przypadkiem, na drodze wyższych poszukiwań i dążeń duchowych”<sup>167</sup>. W późniejszych swych próbach ściśle racjonalistycznej futurologii – poświadczonych zachowanymi fragmentami fantastycznonaukowej *Historii*

<sup>163</sup> A. Kowalczykowa, *Friedrich Schlegel* [wstęp do wybranych pism Schlegla w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 163.

<sup>164</sup> Zob. W. Szturc, *Friedrich Wilhelm Schelling: dylematy „nowoczesnego dramatu”* [w:] *idem, Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1998.

<sup>165</sup> Zob. H. Davy, *Wizja*, przeł. N.A. Kumelski, „Biblioteka Warszawska 1841, t. 4.

<sup>166</sup> J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują? Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988, s. 158.

<sup>167</sup> *Adama Mickiewicza dzieła wszystkie*, Wyd. Sejm., t. XVI: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, s. 62–63.

przyszłości, ale i kilkoma artykułami publicystycznymi – nie unikał także nawiązań do mesjanistycznej historiozofii. W *Prelekcjach* jednak futurologia pozostawała na usługach proroctwa.

Według Mickiewiczowskiej przepowiedni wkroczenia Słowiańszczyzny na arenę dziejową, byli Słowianie nowymi barbarzyńcami, podobnymi do tych, którzy w V wieku „odświeżyli i odmłodzili rasy Zachodu” (XI, 147). Z uwagi jednak na pokojowość i łagodność tych nowych barbarzyńców należało ich poddać przywództwu Francji. Wywód o wartości barbarzyństwa godził w cywilizację burżuazyjną, ale już technologiczny kierunek rozwoju najwyraźniej mieścił się w planach Opatrzności, a nawet współtworzyć miał to, co w przyszłości stanowić będzie przeciwieństwo wieku analizy i specjalności. Mickiewicz planował, że „gdy nadejdzie czas, że Francja spełni swą powinność, wtedy pozwoli Anglikom kopać dla niej kanały i budować drogi żelazne” (XI, 119). Funkcja technicznych ulepszeń, naukowych odkryć i wynalazków miała być jednak czysto służebna. Co więcej – wedle mesjanistycznej historiozofii prelekcji paryskich – wobec „ruchu ducha” zawsze taką była.

Wielokrotnie też podkreślał Mickiewicz w *Prelekcjach*, że niezależność wielkich odkrywców od uczonych towarzystw dowodzi po prostu ingerencji Opatrzności w postęp naukowy i techniczny<sup>168</sup>, tak samo jak w historię polityczną, więc „plemień słowiańskie”, wybrane dla realizacji nowej idei przyszłości, wykazuje właśnie gotowość do przyjęcia objawienia o randze podobnej do tego, jakie wcześniej otrzymali Kopernik, Kolumb, Montgolfier:

Zdarza się czasem, że kiedy umiejętności zmierzają do jakiegoś ważnego odkrycia, kiedy wszyscy przeczuwają zmianę w poglądach na przyrodę lub na ludzkość, pojawia się człowiek nieznan, pracujący poza obrębem towarzystw naukowych i akademii, który wyprzedza normalny postęp umiejętności. Ktoś taki, jak Kopernik, Kolumb, Montgolfier, wpada czasem na odkrycie lub wynalazek, który w zdumienie wprawia akademie i ciała uczone. (IX, 15)

Wynalazek pojawia się przeto – zależnie od interpretacji – z przypadku lub w wyniku objawienia, ale wcześniej „umiejętności zmierzają do jakiegoś ważnego odkrycia”, co umożliwi rozpoznawanie przyszłości jednocześnie w kategoriach profetycznych i futurologicznych (fakt pojawienia się balonów pozwalał, według Mickiewicza, domyślać się istnienia już w zamysłach opatrznosci – w roku 1852 przewidywał Mickiewicz w rozmowie z Aleksandrem Chodźką – maszynę, która „będzie latać na własnych skrzydłach, bez balonu”<sup>169</sup>). Trzeci wykład kursu czwartego *Prelekcji* przynosił nieusystematyzowaną charakterystykę przyjętej tu „metodologii” prognozowania. Z jednej strony podkreślał Mickiewicz, że „aby pojmwować przyszłość, trzeba koniecznie dobyć z naszego wnętrza ten boski ton, który w nim gości” (XI, 28). Z drugiej strony jednak, odrzucając wprawdzie książki i historię, deklarował, iż zamierza „wezwać terazniejszość na dowód i na świadectwo” głoszonej prawdy przyszłości (XI, 32). Mechanizm to niestety niezbyt spójny, gdyż zakłada odnalezienie w tym, co jest, przesłanek dla tego, co zdarzyć się lub powstać powinno.

Gdyby ten schemat zastosować do „lekcji teatralnej”, można by wysnuć wniosek, że kierunek rozwoju maszynierii scenicznej i teatralnych konwencji powinien również sygnalizować kształt przeszłego teatru, w którym słowiańskie misteria byłyby odgry-

<sup>168</sup> Zagadnienie to omawiam szerzej w rozdziale książki *Romantyczna futurologia* (Kraków 2005), tytułowanym *Futurologia prelekcji paryskich Mickiewicza*.

<sup>169</sup> *Adama Mickiewicza dzieła wszystkie*, Wyd. Sejm., t. XVI, s. 238.

wane. Innymi słowy – skoro Cyrk Olimpijski istnieje w sposób równie niepodważalny jak maszyna parowa, skoro teatr bulwarowy cieszy się wielką popularnością, a co za tym idzie – posiada nadzwyczajną siłę oddziaływania – to trzeba sprawić, by oddziaływał w służbie właściwej idei – idei moralnej, „prawdy wewnętrznej” jednoczącej ludzi, narody i światy (zmysłowy z nadprzyrodzonym); zmusić go niejako, aby oddziaływał mistycznym przemysem, cudem obcowania z bóstwem. Logika profetycznego rozumowania mogła przecież przybierać i ten kierunek. Zamiar wskrzeszenia instytucji dawnego słowiańskiego bazarza mógłby się okazać równie nierealny, jak restytucja prasłowiańskiej gminy pierwotnej. Oczywiście życie artystyczne rządzi się innymi prawami niż polityczne, ale publiczność miała swoje przyzwyczajenia, autorzy dramatyczni gotowi byli podporządkowywać się żądaniom doskonałej iluzji, a przez nich przecież miał przemawiać głos Opatrzności. Rzecz zatem nie w tym, że tylko teatr widowiskowy może zaferować misteryjne przeżycie cudu, ale – że duch słowiański dla przeszczepienia „przyrodzonego uczucia bóstwa” wykorzysta teatr widowiskowy i wszelkie inne formy.

O formach ustrojowych zrodzonych z ozdowieńczego pierwiastka słowiańskiego mówił Mickiewicz w jednym z wykładów kursu trzeciego:

Nie chodzi tu o formy rządu; chodzi o poznanie, który z ludów kroczył drogą wiodącą ku prawdzie, jaki tryb życia najlepiej zmiarom Opatrzności odpowiada. (X, 178)

O przyszłym rozwoju technologicznym powiadał:

Nikt bardziej od nas nie podziwia cudów przemysłu i jego niezmierniej potęgi, która opanuje na koniec cały świat; ale tu chodzi o sprawę wyższą, chodzi o to, jaki to duch posłuży się tymi wszystkimi niezmiernymi środkami przemysłowymi, jaki to duch obejmie rządy świata. (XI, 18)

Nie sposób w tym miejscu nie poczynić trawestacji: nie chodzi o formy teatralne, ale o to, jaki duch się nimi posłuży, nie chodzi o dekoracje, ale o to, jakie Słowo pośród nich zabrzmi.

*Marek Dybizbański*

## Duch tragedii antycznej a mitologia na scenie teatru drugiej połowy XIX wieku

Jeszcze na dobre nie wybrzmiały krytycznoliterackie spory z lat czterdziestych i pięćdziesiątych o kształt romantycznego dramatu, gdy w odpowiedzi na wzrastające poczucie kryzysu<sup>170</sup> objawił się gwałtowny wzrost zainteresowań tragedią starożytną Grecji. Wolno w tym fakcie widzieć kolejny przypływ fali niemieckiego neohumanizmu, zapoczątkowanego w XVIII wieku wystąpieniami Winckelmanna. Podstawowe idee tego prądu na początku wieku XIX przeszczepiał na grunt polski Gotfryd Ernest Groddeck, profesor uniwersytetu wileńskiego, nauczyciel filomatów<sup>171</sup>. Od jego też prac świadkowie i uczestnicy owego renesansu tragedii, jaki nastąpił w połowie stulecia, datowali nowoczesną polską recepcję antyku<sup>172</sup>. Sobie samym wszakże nie przypisywali jedynie skromnej roli kontynuatorów. Przeciwnie – czuli się uczestnikami, a nawet inicjatorami przełomu. Z perspektywy umożliwiającej już pewną ocenę dorobku uwydatniał aspekt przełomowości jeden z recenzentów:

Nie bez znaczenia jest, objawiający się w poezji od lat kilkunastu zwrot ku starożytności rzymskiej, a przede wszystkim greckiej.

Zwrot ten dostrzeżliśmy w literaturze niemieckiej, a obecnie i w literaturze naszej. Wielostronną i prawdziwie mozolną pracę, jakiej wymagają studia klasyczne, śmiało uważać by można za mamotrawstwo umysłowe, gdyby z niej miał urodzić się *ridiculus mus*, tj. wracający po raz czwarty, farbowany klasycyzm. Ale zdaniem naszym tak nie jest. Poeci nasi nie po to sięgają w ów świat skryzystalizowany, aby wyprutymi z niego nitkami zabarwiać typy nowoczesne, jak to było w zwyczaju w wiekach humanizmu, za Ludwika XIV lub w XVIII stuleciu.

Bynajmniej... w obecnym skierowaniu pewnej części sił artystycznych ku starożytności, zadaniem jest odszukanie pierwiastku dzisiejszego<sup>173</sup>.

<sup>170</sup> W krytyce i teorii dramatu lat czterdziestych i pięćdziesiątych dominowało poczucie kryzysu gatunku przy nieosłabionym jeszcze uznaniu jego wysokiej rangi. Ocena kondycji współczesnej dramaturgii stawała się przeto równocześnie diagnozą epoki i stanu kultury – starzejącej się i wyczerpanej, a niekoniecznie zwiastującej odrodzenie z własnych popiołów. Zob. A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997; A. Kowalczykowa, [hasło:] *Dramat. Dyskusje i refleksje* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*; E. Nowicka, *Czas dramatu minął?* [w:] *Omamienie – cudowność – afekt*.

<sup>171</sup> W historii dziewiętnastowiecznej filologii klasycznej w Polsce akcentuje się niustanny wpływ kultury niemieckiej zarówno na uczonych pierwszej połowy stulecia (jak Groddeck), jak i późniejszych wielkopolskich filologów z Gimnazjum św. Marii Magdaleny, którzy uzyskiwali z czasem katedry na uniwersytetach w Warszawie, Krakowie i Lwowie (Jan Wolfram, Zygmunt Węclewski, Antoni Matecki). Zob. S. Hammer, *Historia filologii klasycznej w Polsce*, Kraków 1948.

<sup>172</sup> W roku 1881 pisał Roman Zawiliński (*O polskich przekładach tragedii Sofoklesowych*, „Biblioteka Warszawska” 1881, t. 3, s. 367): „Powstanie właściwego pojęcia filologii, jej rozwój, wywołujący zamilowanie arcydzieł klasycznych i budzący prawdziwy romantyzm w Niemczech w wieku XVIII, nie pozostał bez wpływu i na naszą literaturę. Mamy świetne pomniki poezji romantycznej, a w tym samym ognisku, gdzie ona zajaśniała, rozwijał się pojęcie klasycznego piękna i tamował zapędy rozbujającej wyobraźni prof. E. Groddeck, znakomity filolog, jeden z luminarzy ówczesnego Uniwersytetu Wileńskiego”.

<sup>173</sup> F.J., [rec.:] „*Ajas*”. *Tragedia Sofoklesa, przekład Z. Węclewskiego, Poznań 1875*, „Biblioteka Warszawska” 1875, t. 3, s. 491.

Dziwny to był zaiste przełom i stwierdzić, że w porównaniu z romantycznym nie tak efektowny, byłoby jeszcze zbyt wiele. Ten przecież okazał się jako zjawisko historycznoliterackie zupełnie niezauważalny, a i w swoim czasie nawet nie przybrał wyrazistych konturów. Nie wydał żadnego programowego manifestu, a nawet nie napotkał przeciwnika, w którego mógłby takim manifestem uderzyć. Opierał się zresztą na twórczości przekładowej, w której więcej odbijało się różnic programowych niż podobieństw, a więc szans na uformowanie jednolitego obozu twórców o wspólnej podstawie światopoglądowej nie było od początku. Z drugiej strony trudno też mówić o stanowczych wewnątrzobozowych starciach, a nawet jasno zarysowanych polemicznych stanowiskach – krytycy z dużym zrozumieniem odnotowywali dostrzegane w przekładach odmienności metod i celów, zachęcając przy tym zawsze do dalszej pracy, gdyż sama idea tłumaczenia i popularyzacji dzieł starożytnych cieszyła się – co rozumiałe – niesłabnącym poparciem. Właśnie to założenie podstawowe tłumaczy brak ideowych przeciwników – bo niby kto i w imię czego mógłby się sprzeciwiać akcji przybliżania szerokiej publiczności wspaniałego dziedzictwa europejskiej kultury?

## Zasady przekładu i style odbioru

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych sama tylko „Biblioteka Warszawska” wydrukowała przekłady wszystkich tragedii Sofoklesa<sup>174</sup>, prezentowano też próby tłumaczeń pojedynczych dzieł Ajschylosa i Eurypidesa. Następnym krokiem były oczywiście recenzje przekładów, a w dalszej kolejności – to już lata siedemdziesiąte – edycje dzieł wszystkich trzech tragików, opracowane przez Zygmunta Węclewskiego dzięki mecenasowi hrabiego Jana Działyńskiego – i znów recenzje porównawcze różnych tłumaczeń tych samych tekstów. Wszakże już dorobek lat pięćdziesiątych umożliwiał takie spojrzenie. W roku 1861 Węclewski entuzjastycznie – na tle wcześniejszej posuchy – oceniał poprzednie dziesięciolecie, które jednak potraktował dopiero jako punkt startowy. Zestawiając ze sobą dwa przekłady Sofoklesowego *Króla Edypa* – pióra Alfonsa Walickiego, który „ani miar, ani rymu nie zachowuje”, i Kazimierza Kaszewskiego, który „zwycięsko z tego porównania wychodzi”<sup>175</sup> – wskazywał Węclewski, że spośród stosowanych i sprawdzonych technik przekładowych można już dokonywać wyboru. Nie ukrywał oczywiście osobistych preferencji, ale – zachęcając do dalszych wysiłków – zachował jednak ostrożność w udzielaniu porad. Źródłem tej powściągliwości była zapewne świadomość tego, że nie wypada występować z pozycji sędziego, będąc zarazem jednym z zawodników. I jakkolwiek chybione wydają się zawsze w takich sytuacjach metafory sportowe – ze względu na brak jednoznacznych kryteriów i z tym związaną nieprecyzyjność wyników – w tym wypadku wolno chyba pokusić się o ocenę kondycji tych zawodników, którzy dobiegli do mety. Jej wytyczenie nie jest oczywiście posunięciem ryzykownym i właściwie niezgodnym z regułami

<sup>174</sup> W roku 1853 ukazały się *Antygona* i *Edyp w Kolonie* w tłumaczeniu Kaszewskiego oraz fragment *Elektry* w przekładzie Małeckiego, w 1855 *Król Edyp*, tłumaczony przez Kaszewskiego, następnie w 1865 roku Kaszewski publikował przekład *Trachinek*, a Węclewski *Ajasa*.

<sup>175</sup> Z. Węclewski, *Studia w Polsce nad literaturą grecką w czterech przeszłych wiekach i przekłady tragików greckich na język polski*, „Biblioteka Warszawska” 1861, t. 4, s. 187.



myślenia w kategoriach procesu historycznoliterackiego, z drugiej jednak strony znajduje pewne oparcie w poglądach ówczesnych krytyków, a więc traktować je należy jedynie jako próbę rekonstrukcji ich punktu widzenia.

Podsumowania czynione w latach osiemdziesiątych wskazywały, że z licznego całym grona tłumaczy greckiej tragedii – do którego należeli m.in. Lucjan Siemieński, Antoni Małecki, Józef Szujski, Zygmunt Węclewski i Kazimierz Kaszewski – z perspektywy czasu najważniejsi, bo niejako wzorcowi, okazali się dwaj ostatni. Obaj też mieli w swym dorobku edycje dzieł zebranych wielkich tragików – Kaszewski Sofoklesa, Węclewski całej trójki. Porównawcza analiza przekładów tragedii Sofoklesa doprowadziła Romana Zawilińskiego do następującego wniosku:

Gdyby nas kto zapytał o rezultat uwag powyższych, wypadłoby nam wyznać najpierw otwarcie, że dobrego w zupełności przekładu dzieł Sofoklesowych nie posiadamy wcale, że atoli pod względem filologicznym wyszczególnia się przekład prof. Węclewskiego, pod względem artystycznym i wdzięku poetycznego przekład [...] p. K. Kaszewskiego. [...]

A z ogólnych badań i spostrzeżeń wyciągnęliśmy ten wniosek, że zadanie tłumacza wobec oryginału i różnorodnej publiczności jest bardzo trudne, zwłaszcza tłumacza dzieł świata starożytnego, i że nadto, aby przekładać ze skutkiem dzieła muzy greckiej lub rzymskiej, nie dosyć jest być filologiem, trzeba być przede wszystkim poetą<sup>176</sup>.

Do miana poety Węclewski nawet nie pretendował. Dlatego – zapewniał – nie stosował w swych tłumaczeniach wiersza rymowego:

Nie będąc poetą i nie mając do tego pretensji, obawiałem się, abym uganiając się za rymem, nie odstąpił prawdy i wierności oryginału. Żem zaś w dialogach dla słusznych, zdaniem moim, powodów tego zaniedbał, a w chórach wiersza użyłem, to dlatego[m] pracę tę sobie zadał, aby i dla ucha co zrobić przy pewnej z dawniejszych lat moich nabytej łatwości. Lubo wiem o tym dobrze, że powszechnie u nas więcej się gładkie i harmonijne wiersze podobają, niż wiernością się odznaczające, wolałem przecież podług sił moich prawdziwym i wiernym się okazać i pozostać ścisłym wierszopisem, niż fałszywym tłumaczem<sup>177</sup>.

Kaszewski najwyraźniej sam czuł się zobowiązany do obszerniejszego tłumaczenia się z zasad swego warsztatu. Osadzał je przy tym w szerszym kontekście kulturowym, sytuując pośrednio własną twórczość w określonym nurcie:

Przekłady poezji są dwojakiego rodzaju: jedne naukowe, w prozie, przeznaczone jedynie dla językowego zrozumienia; drugie artystyczne, wierszem, dla odtworzenia wrażeń wywołanych przez pierwotwory. I otóż to mozolne zadanie. Dlaczego to literatura klasyczna miała tak długo i tyłu przeciwników? Bo zadanie to nie każdy rozumiał. Tłumaczenie Vossa uchodziło w sferach przynajmniej szkolnych za jakieś arcydzieło w swoim rodzaju; tymczasem, jak słyszałem od naczynego świadka, pierwszy filolog europejski swojego czasu, Wolf, gdy się przed nim nad tym przekładem unoszono, mówiąc: „jakież to śliczne tłumaczenie, jak ten Voss idzie tuż w ślady za Homerem”, odpowiedział: „tak, prawda, ale w drewnianych trepkach”. I miał słuszość. Ileż to nie przechwalono przekładu *Iliady* Dmochowskiego, a jednak te przechwały bynajmniej na stronę Homera nie ujęły ogółu. A poszło to stąd, że obaj tłumacze żywą, serdeczną dykcją Homera ujęli w zimne, scholastyczne formy, i tego naiwnego prostaczka przyoblekli w długą, fałdzistą suknię

<sup>176</sup> R. Zawiliński, *O polskich przekładach tragedji Sofoklesowych*, „Biblioteka Warszawska” 1881, t. 4, s. 106.

<sup>177</sup> Z. Węclewski, *Studia w Polsce...*, *op.cit.*, s. 189–190.

erudycji, w której mu wcale nie do twarzy, która zakryła jego nagie, urocze kształty. Nie lepsze-  
mu losowi uległa i liryka grecka<sup>178</sup>.

Godzi się w tym miejscu przypomnieć, że zmiana orientacji w recepcji dzieł Home-  
ra – polegająca na podważeniu jego pozycji jako autora niedoścignętego wzorca klasycz-  
nego kunsztu epeicznego i dostrzeżeniu w nim „prymitywnego” barda greckich ple-  
mion – była jednym z tych kulturowych przewrotów, które legły u podstaw  
romantyzmu. Po przeciwnej stronie stanął Eurypides, postrzegany jako poeta schyłko-  
wy, odpowiedzialny za zeświecczenie sztuki teatru i trywializację greckiej kultury.  
Tymczasem Węclewski, mimo że stosował romantyczne kategorie opisu i językiem  
Mochmackiego mówił nawet o „uznaniu się narodu (helleńskiego) w swoim jeste-  
stwie”, przekonywał zarazem w *Historii tragedii greckiej*, że „rodzaj ten poezji doszedł  
do szczytu i samodzielności zupełnej” właśnie pod piórem Eurypidesa<sup>179</sup>, który pozos-  
tawał bożyszczem klasycystów od renesansu aż po wiek XVIII. W technice tragedio-  
pisarskiej Eurypidesa dostrzegał jednak Węclewski inwazję środków wywodzących się  
z dramatu satyrowego, które w tym szczytowym osiągnięciu stanowiły już pierwiastek  
rozkładu. Zasadniczo jednak unikał sądów wartościujących, więc nie można też przy-  
pisać mu intencji strącenia Sofoklesa z tronu wykutego przez romantyków i przywró-  
cenia berła Eurypidesowi. Tendencje romantyczne, wartościujące i emocjonalne, wy-  
raźniej doszły do głosu w pismach Kaszewskiego. Nawet w zakresie warsztatu  
translatorskiego, podporządkowanego postulatowi oddania „kolorytu wieku”. W za-  
kończeniu cytowanych wyżej uwag dotyczących przekładów literatury starożytnej  
w ogólności – epiki i liryki – Kaszewski zawrócił w stronę tragedii („Ale mamy przed  
sobą tragedią, mówmy o tragedii”). O sposobie jej tłumaczenia pisał dalej tak:

Przejęciu się duchem treści towarzyszył wzgląd i na formę zewnętrzną. Widzieliśmy w trage-  
diach greckich trojaką dykcją: zwyczajny teatralny dialog; części odmiennego rytmu, których  
(choć to anachronistycznie) nie możemy właściwiej nazwać jak recytatywem; i nareszcie chóry.  
Odmiany te jak najściślej przenieśliśmy i do przekładu, starając się nadać każdej z nich ton i rytm  
zgodny z naturą treści. Wiedzieliśmy i o tym, co do formy zewnętrznej, że zachowanie wiersza  
miarowego, według oryginału, o wiele ułatwiłoby pracę; ale że skądinąd wiersz taki jest zupełnie  
obcy warunkom naszego języka w zastosowaniu do poezji, i żadnej prawie nie wyradza harmonii,  
woleliśmy tedy stokroć podwyższyć trudności, używając wiersza rymowego, aby pomijając go,  
nie ujmować dziełu artystycznego wrażenia. Pod względem formy wewnętrznej trzy rzeczy wini-  
śmy byli przedstawić w języku: siłę, prostotę i koloryt wieku<sup>180</sup>.

Tłumacz przewidywał zatem, że jego styl może budzić kontrowersje, ale ostatecz-  
nie sformułowane po latach, z okazji książkowego wydania przekładu dzieł Sofoklesa  
w roku 1888, uwagi Marcina Sasa na temat jego artystycznego kształtu ograniczyły się  
do zaleceń wyrównania rozmiarów strofy i antystrofy oraz odróżnienia rytmicznego  
partii chóralnych od ściśle dramatycznych. Więcej zastrzeżeń budziły komentarze Ka-  
szewskiego. Sas wytykał mu błędy w szczegółach z biografii Sofoklesa i niedosta-  
teczną znajomość stanu badań filologii klasycznej w sporach o genezę tragedii. Za  
najlepszą zaś rekomendację jego stylu uznał... sformułowaną dwadzieścia osiem lat

<sup>178</sup> K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna* [do:] „*Edyp król*”. *Tragedia Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska”  
1855, t. 3, s. 251–252.

<sup>179</sup> Z. Węclewski, *Historia tragedii greckiej*, „Biblioteka Warszawska” 1859, t. 3, s. 12.

<sup>180</sup> K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna* [do:] „*Edyp król*”. *Tragedia Sofoklesa*, *op.cit.*, s. 256–257.

wcześniej pochwałę Węclewskiego<sup>181</sup>. Autor przekładów mniej porywających zachował więc pozycję najwyższego krytycznego autorytetu. W jakiejś mierze zawdzięczał to zapewne tolerancji okazywanej innym sposobom traktowania tekstu starożytnego. Dostrzegał przecież – a wysoka nota wystawiona pracom Kaszewskiego dowodzi, że do pewnego stopnia również akceptował – różnorodność stylistyk przekładowych wynikającą z odmienności talentów, temperamentów, a także i celów stawianych sobie przez poszczególnych autorów. Węclewski – rzetelny, wręcz pedantyczny badacz, który w swych rozprawach krytycznych zwykł przywoływać przeciwstawne sobie teorie i wyszukiwać argumentów dla poparcia własnego stanowiska – miał jednak na względzie przede wszystkim przybliżenie współczesnemu czytelnikowi antycznej skamieliny<sup>182</sup>, badania filologiczne i działania popularyzatorskie. Kaszewski miał program. Nie zdobył się co prawda na próbę precyzyjnego wytyczenia przyszłych dróg rozwojowych teatru, lecz wyrażał nadzieję, „że i teatr grecki, z właściwego stanowiska poznany, korzystnie wpłynąć może na rozwijanie się u nas dramatycznej poezji, a tym samym i przekłady tragedii na coś się przydadzą”<sup>183</sup>. Cóż to jednakaczy „z właściwego stanowiska poznany”? Żadnych stanowisk Kaszewski nie zaprezentował, nie dokonał wśród nich wyboru wspartego rzeczowymi argumentami. Nawet gest potępięczego odrzucenia siedemnastowiecznej klasycystycznej transformacji – obowiązku w takich sytuacjach od prawie stu lat – wykonał raczej z politowaniem niż pogardą i złością. Wolno się w tym domyślać wyrazu totalnej negacji wszystkich stanowisk poza „właściwym”. Pozornie dramat grecki „z właściwego stanowiska poznany” oznacza w ujęciu Kaszewskiego dramat czytany „po grecku lub w dobrym przekładzie”<sup>184</sup>, z uwzględnieniem historycznych i „psychologicznych” (w skali narodowej) okoliczności jego narodzin, warunkujących dalszy rozwój. O narodzinach greckiej tragedii pisał we wstępie do pierwszego z wydrukowanych przekładów – przekładu *Antyfony*:

Poezja nim się ozwie w pieśni, nim znajdzie swoich piastunów i kapłanów, wcześniej już ma być przedziemski: istnieje w duchu unoszącym się ponad ziemią, sama jest duchem. Zstępując ze świata wyższego do krain zmysłowych, przynosi z sobą pierwiastek cywilizacji, i w dalszym rozwoju, według ludzkich warunków, przetwarza się w sztukę. Poezja jako słowo brzmi nasamprzód w peniach religijnych, trzyma z bóstwem, jest najbliższą źródła, z którego wyszła. Następnie, kiedy lud działa w obszerniejszej sferze zewnętrznej, gdy ukazują się tu i ówdzie jednostki dźwigające cały ciężar społecznego zadania, poezja przygląda się im w samym ogniu działań, podziwia, i przejęta współczuciem, po najodleglejszych zakątkach rozpowiada wrażenia swoje – to epos, które wszakże nie tamuje swobodnego rozwijania się liryzmu, owszem, nastęrcza mu nowej treści. Kiedy wreszcie lud, po pewnym przejściu, namyśla się nad tym, co zdziałał, dopiero ukazuje się dramat. On tedy jest budową do której materiału dostarczają liryka i epos; nie poprze-

<sup>181</sup> Zob. M. Sas, *Tragedye Sofoklesa w przekładzie Kazimierza Kaszewskiego...*, „Biblioteka Warszawska” 1889, t. 4.

<sup>182</sup> W imię tak pojmowanej misji tłumacza krytykował przekład *Antyfony* Wincentego Smacznińskiego (*Studia w Polsce...*, s. 185): „Podług mego zdania, nie dosyć rzecz samą i ducha starożytnego poety odtworzyć, ale kształt także i formę, zwłaszcza też tragika, ze wszelką możliwą ścisłością zachować należy. Zaniedbał tego tłumacz *Antyfony* [...]”

<sup>183</sup> K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna* [do:] „*Edyp król*”..., s. 256.

<sup>184</sup> *Ibidem*, s. 250.

staje on na chwilowych, obecnych i pojedynczych wrażeniach, ale stając na zrębie dokonanej epoki, przejmuje się całym jej ciągiem i chłonie wszystkie jej pierwiastki składowe<sup>185</sup>.

Zaprezentowana tu hierarchia gatunków odpowiada obiegowym sądom romantycznym. Prowadząca do niej teoria o „przedziemskim” bycie poezji – prezentowana w roku 1853 – skłania mimowolnie do przywołania najbliższego chronologicznie kontekstu, czyli wcześniejszego o lat dziesięć wystąpienia Mickiewicza, który głosił z katedry Collège de France:

Na początku każdej epoki słowo natchnione obiera sobie geniusze, by nadać jej popęd; ogół jednak długo pozostaje bierny, a wtedy sztuka używa wszelkich możliwych sposobów, wzywa do pomocy architekturę, muzykę, a nawet taniec, by ogół ten ożywić; lecz jeśli sztuka wyradza się w komedię, farsę, natenczas zanika. Dramat w najwyższym i najrozleglejszym znaczeniu tego wyrazu winien łączyć wszystkie żywioły poezji prawdziwie narodowej, podobnie jak instytucja polityczna narodu powinna wyrażać wszystkie jego dążności polityczne.

W chórach tragedji Eschyla i Sofoklesa znajdziemy wzniosłą poezję liryczną czasów pierwotnych, w ich dialogach epopeję odtworzoną w działaniu, a w ustach postaci dramatu, Achillesów, Ulissesów, a nawet bogów, znanych już ludowi z powieści Homera, znajdziemy zaród krasomówstwa politycznego, które miało niebawem zabrznieć na rynku miejskim. Nigdzie nie osiągnął dramat równiej doskonałości, równie pełnej realizacji<sup>186</sup>.

Mickiewicz, zapowiadając tu przyszłą epokę odrodzonego ducha, zapoczątkowaną nowym objawieniem, które w obecnych warunkach zdolny jest przyjąć jedynie ród słowiański, formułował jednocześnie postulat rozwoju literatury romantycznej, wyrosłej z pieśni ludowych. Tragedię antyczną traktował raczej chłodno, z dystansem należnym sztuce pogańskiej. O tym jej pochodzeniu pamiętali także niemieccy idealisci, odkrywający na przełomie XVIII i XIX wieku grecką kulturę dla romantyzmu. Myśl Mickiewicza nie wyrastała jednak bezpośrednio z tradycji niemieckiego hellenizmu. Jego koncepcja nowej mitologii (nie użyłby zresztą tego słowa na określenie przyszłej religii) odbiegała też od wcześniejszych projektów Schlegla i Schellinga, odsyłała natomiast do prac Georga Friedricha Creuzera, który w ocenie Mickiewicza zapoczątkował nowoczesną, romantyczną naukę o mitach<sup>187</sup>. Można by zapytać, czy również z Creuzerowskiego ujęcia symbolu jako nagle przeszywającego błysku ducha, który „zamienia ideę w obraz”<sup>188</sup> (przeciwstawnego mitowi – refleksyjnemu, rozgadnemu i rozmywającemu znaczenie symbolu), wywodzi się wyrażona w *Lekcji XVI* idea boskiego tchnienia organicznie tkwiącego w dziele sztuki, a w kulturze słowiańskiej (najważniejszej dla przyszłości) personifikowana w postaciach upiorów. Taki Creuze-

<sup>185</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Antygona*”. *Tragedia Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1853, t. 1, s. 423.

<sup>186</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci [Lekcja XVI]* [w:] *idem, Dzieła*, Wyd. Roczn., t. X, s. 192.

<sup>187</sup> Mickiewicz podkreślał, że Creuzer „usiłował dowieść, a przynajmniej naprowadzał na myśl, że starożytność nie była tak nieokrzesa, tak ciemna, jak to zwykle mniemali uczeni; że najbardziej zamierzchna starożytność miała o Bogu pojęcia wyższe i głębsze niż pogańskie wieki III i IV po Chrystusie” (*Literatura słowiańska. Kurs trzeci [w:] Dzieła*, Wyd. Roczn., t. X, 146–147). Przywołując oryginalną edycję Creuzerowskiej *Symboliki* z lat 1810–1812, uruchamiał Mickiewicz zarazem jeden z nurtów recepcji jego myśli, związany z nazwiskami Johanna Josepha Görresa i Johanna Arnolda Kannego (istniejący obok drugiego, zrodzonego z francuskiej edycji dzieł Creuzera, mocno zmodyfikowanej przez tłumacza). Zob. G. Królikiewicz, *Symbol i mit...*, *op.cit.*

<sup>188</sup> Zob. G. Królikiewicz, *Symbol i mit...*, *op.cit.*

rowsko-Mickiewiczowski model procesu twórczego przypisał starożytnym poetom dopiero w 1876 roku Lucjan Siemieński:

Wiadomo, że w starej Rzeczypospolitej ateńskiej trzeba było być obywatelem i żołnierzem; dla poetów i artystów nie było osobnej kategorii w społeczeństwie. Ten sam człowiek umiał bronić z trybuny lub na polu bitwy tę cywilizację, którą talent jego lub geniusz ozdabiał swymi dziełami.

Dziwne pojęcia miał ten lud ateński o zawodzie artysty i myśliciela i o funkcji geniuszu. Nikt tam nie upominał się o wyjątkowe stanowisko dla talentu lub geniuszu, o prawo wyłączające go od ogólnej pracy, jako istotę wyższą od innych śmiertelnych i nie mającą nic wspólnego z powinnościami ciężącymi na współobywatelach. Zresztą w Atenach talent lub geniusz nie był jakąś osobną profesją; a mimo tego podziwiano go, zapewniając mu nieśmiertelną pamięć; atoli geniusz nikogo nie uwalniał od obowiązków społecznych, a głównie od pracy. [...]

Nie dość na tym; w dziwnym tym mieście literatura podlegała warunkom tak odmiennym od przyjętych u nas; geniusz nie tylko musiał się dzielić z najprozaiczniejszym zatrudnieniem, lecz jeszcze był pozbawiony jednego z najdzielniejszych środków dźwignia literatury i sztuk pięknych, jaki się praktykuje w nowożytnym świecie – to jest protekcji i protektorów. [...]

U tego artystycznego ludu geniuszem nazywało się natchnienie mimowolne, niespodziane, coś jakby obecność przelatującego Boga w człowieku. Któżby się ośmielił protegować Boga?<sup>189</sup>

Siemieński na potrzeby własnej wizji wyinterpretował odpowiednio państwowe dotacje teatralne w greckiej *polis* (odmienne w swym charakterze od rzymskiego i nowożytnego mecenatu jako demokratycznie przegłosowane) oraz dyskretnie pominął ten fakt, że dramatyczni autorzy starożytnej Grecji byli na ogół dobrze sytuowani. Obiegowa myśl romantyczna odsuwała na dalszy plan starożytne pojmowanie sztuki tragediopisarskiej w kategoriach *techne*, czyli konkretnej umiejętności, opanowania kunsztu. A przecież właściwa tragedii eksploatacja gotowej materii mitologicznej bywała nawet przedmiotem komediowego szyderstwa. Arystofanes, o którym wszak wiadomo, że wielkim szacunkiem darzył pierwszych tragików, w sztuce Ajschylosa dostrzegał raczej doskonałe rzemiosło niż tchnienie bóstwa, którego nie wypada sponsorować<sup>190</sup>. W tej postawie greckiego komediopisarza Friedrich Schlegel widział majstersztyk ironii. Zdaniem romantycznego krytyka Arystofanes, który – podobnie jak inni greccy poeci – sam tworzył w boskim szale dionizyjskim, potrafił zdobyć się na dystans i przy użyciu mechanizmu parodii podważyć wartość własnego słowa zrodzonego z boskiego natchnienia. Ten dopiero kreacyjny gest poety objawiony w obrębie dzieła sztuki mógł się stać podwaliną Schlegelowskiego programu poezji uniwersalnej, łączącej rzemiosło z entuzjazmem i realne z idealnym<sup>191</sup>. Na poglądach Siemieńskiego najwyraźniej zaciążyła interpretacja romantyczna – nie tak twórczo wszakże podjęta, jak w przypadku Kaszewskiego, Mickiewiczowi zaś właściwie całkiem obca. „Poeta-prorok” ironistą nie był i – z drugiej strony – nie próbował nawet dociekać, jakiego rodzaju boskie tchnienie ożywiało grecką tragedię. Przywiązany do swoiście pojmowanego chrześcijaństwa, koncentrował się na ludowych źródłach poezji romantycznej, wychylonej w przyszłość.

Kaszewski romantyzmu nie przeceniał, ludowości jakby w ogóle nie dostrzegał. Program uzdrowienia dramaturgii wiązał wyraźnie z tragedią grecką, ale też nie drogą prostego jej naśladowania. Trzeba jednak pamiętać, że uwaga o duchowej egzystencji

<sup>189</sup> L. Siemieński [rec.:] *Sofokles i jego tragedie. (Tragicy greccy, przekład Z. Węclewskiego, Poznań 1875)*, „Przegląd Polski” r. XI, z. 2, sierpień 1876, s. 169–171.

<sup>190</sup> Zob. M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 6–7.

<sup>191</sup> Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 67–75.

poezji, poprzedzającej jej objawienie w formie „zmaterializowanej” (choćby w ulotnym przekazie ustnym), nie odnosiła się u niego do czasów współczesnych – początek nowej epoki zapowiadał Mickiewicz. Epoka nie nadeszła w ciągu minionych od jego wystąpienia lat dziesięciu. Ale skoro tak samo rodziła się sztuka dramatyczna Greków, jak w zamyśle Mickiewicza powstać miał dramat nowej epoki, to może warto prześledzić i jej rozwój. Kaszewski, jak się wydaje, zakładał, że zrozumienie tajemnicy greckiej tragedii pozwoli ją „przetłumaczyć” na ideał sztuki chrześcijańskiej – odpowiadający duchowi religii, właściwy charakterowi chrześcijańskiej cywilizacji i wyrosły z jej historycznego rozwoju. Drugorzędną – a nawet pozorną – z tego punktu widzenia kwestią stawał się konflikt klasycyzmu z romantyzmem:

Rehabilitacja klasycyzmu idzie zaraz po ustaleniu się wyobrażeń o rzeczywistej poezji. Nastąpiło zawieszenie broni między tak zwanymi romantykami i klasykami, bo przekonano się, że cała utarczka była niepotrzebną, i że istotnym nieprzyjacielem był ktoś trzeci, to jest skrzywiony gust fałszywych czcicieli klasycyzmu. I dziś już wyraźnie stronnictwa te zacierają się, podział ów ustaje. Jeżeli zaś mamy rozdzielać poezję, a w ogóle sztukę, to ją rozdzielimy na starożytną, czyli pogańską, i chrześcijańską; poezja zaś romantyczna będzie tylko jednym tej ostatniej odcieniem, pieśnią prowansalów, którą nie miejsce tu rozbiierać<sup>192</sup>.

Wymowna zmiana kryteriów podziału (historycznego, ale zarazem i treściowo-formalnego) przywołuje na myśl perspektywę spojrzenia niemieckich idealistów przełomu XVIII i XIX wieku, którzy niekiedy stosowali wprawdzie podział na „klasyczne” i „romantyczne”, ale zakres tych pojęć odpowiadał opozycji „starożytnego” i „nowożytnego”, czyli poganizmu i chrześcijaństwa. Poglądy idealistów niemieckich kształtowały z kolei wcześniejsze dyskusje o charakterze sztuki greckiej i usposobieniu starożytnych Hellenów. W samym założeniu związania reguł sztuki z „usposobieniem” narodu, mającym swoje źródło w okolicznościach historycznych i warunkach klimatu, widzieć trzeba rys romantyczny. W atmosferze programowego historyzmu rodziło się wtedy myślenie o literaturze i sztuce w kategoriach procesu ewolucyjnego, w kategoriach rozwoju, ale nie postępu – zważywszy na niemiłą, acz nieodzowną przydatność takiej formuły, która uwzględnia element regresu.

Dla „momentu” narodzin prądu związanego z kultem greckiego antyku w połowie XVIII stulecia ukuto w historii myśli estetycznej nazwę „przełom Winckelmannowski”. Z drugiej jednak strony esej Winckelmanna *Myśli o naśladownictwie greckich dzieł w malarstwie i w rzeźbie* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*) z roku 1755 i jego *Historia sztuki czasów starożytnych* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764) uchodzą właściwie za ukoronowanie procesu kształtowania idealizującego modelu Grecji, od czasów renesansu postrzeganej jako krain i kultur łagodnego piękna i harmonii. Winckelmannowskiej gloryfikacji, czyniącej z greckiej sztuki wzór do naśladowania lepszy od natury, sprzeciwił się Lessing, który słonecznej wizji łagodnych jakości estetycznych przeciwstawił w *Laokoonie* (1766) tragiczne piękno fizycznych cierpień Filokteta (bohatera tragedii Sofoklesa, uczestnika wyprawy trojańskiej, ukąszonego przez węża strzegącego ołtarza na opuszczonej wyspie i tam porzuconego przez towarzyszy, którzy nieznośny ból i odrażający zapach dobywający się z rany uznali początkowo za objaw gniewu bogów). Dionizyjski pierwiastek w sztuce antycznej akcentował już we wczesnych swo-

<sup>192</sup> K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna* [do:] „*Edyp król*”..., s. 254.

ich pismach (z lat dziewięćdziesiątych) Friedrich Schlegel, a systematyczne już wywoły na temat wywyższenia sztuki dramatycznej w starożytnej Grecji przeprowadzili Hegel i Schelling. Do ich teorii przyjdzie jeszcze powrócić.

Dziwnym wybrykiem wobec dorobku niemieckich transcendentalistów i ich kontynuatorów wydał się pogląd Hipolita Taine'a, który w 1870 roku głosił, że „w charakterze Greków widzimy panującą wesołość, uczucie szczęścia, potrzebę ciągłych wrażeń”, a „przy takim usposobieniu umysłu życie staje się bezustanną zabawą”<sup>193</sup>. Zagrożenie wydawało się tym większe, że opinię taką sformułował twórca szkoły, który „ma w świecie naukowo-artystycznym zagorzałych zwolenników”, toteż drukowane w „Bibliotece Warszawskiej” doniesienie o nowym dziele Taine'a przybrało od razu postać polemiki:

Profesor podziwia łatwość, lekkość i harmonię w formach, i naucza, że te cechy umysłu greckiego są dowodem lekkomyślności. My sądymy przeciwnie. Ta właśnie lekkość, ta łatwość jest dla nas dowodem, że ludzie, którzy potrafili je osiągnąć, musieli przebywać sami owe tytaniczne prace ducha, które tak dobitnie i uroczo uwiecznili w swojej mitologii<sup>194</sup>.

Równocześnie z pierwszymi przekładami Kaszewskiego powstawały pierwsze dzieła Wagnera, za którego spadkobiercę i kontynuatora uważał siebie Nietzsche. Obaj – jak wiadomo – podważali możliwość zrodzenia prawdziwej sztuki z inspiracji chrześcijańskiej. Na to polski tłumacz Sofoklesa jeszcze by się nie zgodził – pomimo wszystkich trudności, jakie sprawiłaby mu argumentacja, którą taki sprzeciw musiałby podeprzeć. W roku 1864 Felicjan Faleński w przedmowie do własnego przekładu *Marii Tudor* Wiktora Hugo bronił francuskiego dramaturga przed zarzutami subtelnych estetyków, porównując „potworności” jego teatru z o wiele straszniejszymi „potwornościami” greckiej tragedii<sup>195</sup>. W tym przypadku tragedia antyczna miała zatem stworzyć swoisty „parasol ochronny”. Kaszewski fundował pisarzom i czytelnikom raczej kurację wstrząsową.

Było rzeczą oczywistą, że spośród greckich tragiczków najłatwiejszym w odbiorze i najbliższym wyobrażeniom współczesności jest Eurypides, który „już stoi daleko poza idealizmem mitologicznym, nie jest już hołdownikiem wieku bożego, jak jego poprzednicy”<sup>196</sup>. W zakresie konstrukcji akcji i charakterów Eurypides ujmował ściślejszym powiązaniem działań bohaterów z okolicznościami oraz wynalezieniem intrygi – nagromadzeniem wybiegów, niespodzianek, a także konstruowaniem akcji na intrydze miłosnej:

Literatura grecka do końca V wieku przed Chr. mało zajmowała się płcią piękną. Chociaż w żywych podaniach helleńskiego narodu kobiety często odgrywały ważne role, lecz poeci, którzy z tego źródła czerpali, zwracali szczególną uwagę tylko na charakter i czyny narodowych bohaterów. Miłosna intryga i miłosne sceny, rzecz tak zwykła i która stała się prawie konieczną w nowożytnej poezji, nie mają wcale miejsca w utworach największych poetów Grecji. [...]

Zupełną sprzeczność z Eschylosem i Sofoklesem w malowaniu charakterów w ogólności, a szczególnie niewieścich, przedstawia trzeci wielki tragiczek grecki, Eurypides. Idealne charaktery

<sup>193</sup> H. Taine, *Filozofia sztuki greckiej*, cyt. wg recenzji z „Biblioteki Warszawskiej”, zob. przyp. nast.

<sup>194</sup> *Nowe dzieło pana Taine: „Filozofia sztuki greckiej”*, „Biblioteka Warszawska” 1870, t. 1, s. 454.

<sup>195</sup> Zob. Felicjan [Faleński], *Kilka słów z powodu teatru Wiktora Hugo* [wstęp do:] *Maria Tudor*, „Biblioteka Warszawska” 1864, t. 3.

<sup>196</sup> „*Medea*”. *Tragedia Eurypidesa, przekład Stanisława Grabowskiego* [rec.], „Biblioteka Warszawska” 1880, t. 1, s. 508.

bohaterów tragedii Eschylosa i Sofoklesa były już [...] z góry określone przez podania (mity) i wszystkie ich postęпки wypływają z tego określenia; u Eurypidesa zaś charaktery są bardziej ludzkie. Bohaterowie tragedii Eurypidesa działają pod wpływem okoliczności, pod naciskiem namiętności: wpływ ten często nadweręża idealny charakter bohaterów, określony w mitach, i sprawia oscylacje, zrozumiałe łatwo z ludzkiego punktu widzenia, jako skutki namiętności, jako zjawiska mające głęboką psychologiczną podstawę. Bohaterowie Eurypidesa nie są wolni od namiętności i dlatego podobniejszymi są do rzeczywistych ludzi, niż idealne typy Eschylosa i Sofoklesa.<sup>197</sup>

W tych ocenach wyraźnie objawia się wszakże pewna dwuznaczność. Nawet Węclewski przyznawał:

Slusznie często przyganiano Eurypidesowi, że dwie czynności odrębne w jednym łączył dramacie, i większą część jego utworów sprawiedliwie ten zarzut spotyka. Zamiast bowiem jedną rzecz, jedno zdarzenie dramatycznie przygotować, rozwinąć i do końca doprowadzić, często niedokładnie ją opracowawszy i pobieżnie ledwie dotknąwszy nowymi, nie powiązаныmi nawet dobrze z całością, epizodami, które się podczas kompozycji nasuwały i świetnością lub wrazeniem głębokim sytuacji nęciły, a dla publiczności pragnącej w owych czasach coraz nowych po sobie następujących i silniejszych wrażeń, pożądane być się zdawały, przeplata, ale zarazem i niszczy skądinąd wspaniałą na pozór dramatów swoich budowę<sup>198</sup>.

I mimo że Węclewski dla każdego chwytu Eurypidesa potrafił znaleźć uzasadnienie (w cytowanej przedmowie do tragedii o dziejach trojańskiej królowej Hekabe „dwa ciosy, które w nią prawie równocześnie ugodziły” – tj. ofiarowanie córki na grobie Achillea i śmierć syna z ręki trackiego króla, którego osiąga zemsta nieszczęśliwej matki – odpowiadają dwóm akcjom jednej tragedii), dostrzegano przecież w Eurypidesowej technice tragediopisarskiej świadectwo zepsucia gustów publiczności i zeświezczenia sztuki – niepokojąco bliskie diagnozom stawianym publiczności i sztuce wieku XIX. Dlatego też wzorem dla pisarzy współczesnych winien stać się Sofokles, który formę dramatyczną szlifował jeszcze w teatrze nieodartym z religijnej sakry, nieoderwanym od transcendencji.

## Niedościgniony wzór Sofoklesa

Wyrozumiałość okazywana tragedii Eurypidejskiej wskazuje, jak długą historię mają obowiązujące do dziś krytyczne strategie, charakteryzowane współcześnie w dichotomicznym uogólnieniu:

Gdy na przykład Eurypidesowi nie udaje się to, co jest najważniejszym zadaniem artysty, mianowicie wystawienie zgrabnej sztuki, nie budzi to poruszenia, skłania natomiast do wynajdywania całego szeregu specjalnych wytłumaczeń, innego dla każdej z krytykowanych sztuk, bądź do przywoływania ogólnikowej tezy o nieprzystawalności czy niestosowalności. Tymczasem kiedy podobne uchybienia odnajduje się u Sofoklesa, budzi to powszechne wzburzenie; przecież potrafił lepiej. Jednakowoż warto zauważyć, że *Ajas* i *Trachinki* rozpadają się na dwie części, omal-

<sup>197</sup> L.S. Wiczór [Ludwik Szczerbowicz-Wiczór], *Eurypides – nieprzyjaciel kobiet. Studium z literatury greckiej podług źródeł klasycznych*, „Biblioteka Warszawska” 1867, t. 4, s. 169–172.

<sup>198</sup> Z. Węclewski, *Wstęp* [do:] „*Hekabe*”. *Tragedia Eurypidesa*, „Biblioteka Warszawska” 1863, t. 1.



ze tak samo fatalnie jak *Andromacha* i *Hekabe*, choć zakończenie rzekomo zakłócające kompozycję całości zauważano jedynie w *Antygonie*<sup>199</sup>.

Węclewski taktownie pominął tę kwestię we wstępie do *Ajasa*<sup>200</sup>, Kaszewski nie darował sobie w omówieniu *Trachinek*, które uznał za sztukę „niższą od pozostałych sześciu tragedii Sofoklesa [...] pod względem układu”<sup>201</sup> („Są w niej jakoby dwa dramata i dwoje bohaterów głównych wcale niezależnie od siebie stojących”<sup>202</sup>). Swoją filozofię tragedii greckiej zapisał w przedmowach do Sofoklesowych sztuk z dziejów rodu Labdakidów.

Rozległość perspektywy krytycznej uświadamia już początek wstępu do *Antyfony*, przynoszący porównanie historii sztuki greckiej z historią sztuki świata chrześcijańskiego, która wypada zdecydowanie gorzej od swej pogańskiej poprzedniczki:

Dziwna to rzecz zaprawdę, że chrześcijaństwo przejąwszy z rąk pogańskich Greków sztukę niepokalaną, z niezatartym wyższości piętnem, mógł ścierpieć tak krzyczącą jej degradacją – w oczach jego architektura stała się rzemiosłem, rzeźba zstąpiła do figur woskowych, malarstwo do dagerotypów, muzyka do katorynkowych kurantów, a poezja do bulwarowych błazeństw; słowem każda sztuka znalazła sobie odpowiednią parodię<sup>203</sup>.

W tego rodzaju porównawczych zestawieniach, sytuowanych w dialektycznym procesie rozwoju, opozycji pogańskie–chrześcijańskie odpowiada w pismach niemieckich idealistów opozycja klasyczne–romantyczne, z bezwarunkowym uznaniem wyższości romantycznej sztuki chrześcijaństwa w filozofii Schellinga. Późniejsza estetyka Hegla sprawia wrażenie kroku „wstecznego”, powrotu niemalże na pozycje Winckelmannowskie. W triadycznym podziale dziejów sztuki na okres symboliczny (nieprzystawalności znaczenia i formy, związanej z niedojrzałością), klasyczny (idealnej harmonii) i romantyczny (ponownego oddzielenia idei od jej zmysłowego przejawu) Hegel uznawał historyczną konieczność zwycięstwa sztuki skupionej na wartościach duchowych i lekceważącej kwestie formy, ale bez entuzjazmu, nie kryjąc swego przywiązania do harmonijnej jedni antyku<sup>204</sup>.

Kaszewski – jak widać – nawet nie wysiłał się na próby dowodzenia logicznej konieczności uznania sztuki chrześcijańskiej za szczybel rozwoju wyższy niż zaprezentowany w pogańskiej kulturze. Wskazywał jednak przykłady dowodzące możliwości wzniesienia jej na wyżyny godne duchowej kultury chrześcijaństwa – obok dramatów Szekspira były to *Faust* Goethego i *Dziady* Mickiewicza, wymienione w tym samym wstępie do *Antyfony*.

W charakterystyce tragedii greckiej przywoływał natomiast (nie wymieniając tego źródła) Schellingiańską koncepcję tragizmu opartą na walce wolnej woli z koniecznością, przy czym grecką konieczność wiązał z tym, „co chrześcijanin nazwałby cu-

<sup>199</sup> H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997, s. 116.

<sup>200</sup> „Biblioteka Warszawska” 1865, t. 1.

<sup>201</sup> „Biblioteka Warszawska” 1865, t. 2, s. 5.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Antygonia*”. *Tragedya Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1853, t. 1, s. 426.

<sup>204</sup> W kontekście neohellenistycznych teorii dramatu antycznego zestawia poglądy Hegla i Schellinga Jacek Bartyzel (*Antyk i dramat antyczny w estetyce pokantowskiego idealizmu transcendentalnego* [w:] *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001).

downością, a co poganin zowie musem (μοῦσα, fatum)<sup>205</sup>. Trudno powiedzieć, co rozumiał Kaszewski pod pojęciem chrześcijańskiej interpretacji cudowności greckiej, ale kontekst wskazuje na nieśmiało formułowane rozumienie nad wyraz nowoczesne. Literatura krytyczna XX wieku – najprościej i najtrafniej bodaj w esejach Rogera Caillois – odróżnia pierwotną mityczną cudowność od nowożytnej fantastyki i nowoczesnej *science fiction*<sup>206</sup>. Wolno ją czytać jako – wzbogacone o ten ostatni, nieznany z oczywistych względów przeddwudziestowiecznej krytyce, element – spostrzeżenia teoretyków romantycznych. Friedrich Wilhelm Schelling stwierdzał w *Filozofii sztuki*, że cudowność (którą rozumiał podobnie jak Caillois fantastykę) zrodzić się mogła dopiero w świecie nowożytnym – świecie podzielonym, „wytraconym z tożsamości”, w którym człowiek utracił możliwość doświadczania bytu jako całości. W niepodzielnym świecie starożytnego eposu – zamieszkałym przez ludzi i bogów – nie istniała opozycja cudowności i naturalności (ponieważ to, co w świecie nowożytnym określono by jako fantastyczne, postrzegano jako zjawiska równie naturalne, jak te, które nowożytność nazwałaby realnymi), a więc – twierdził Schelling – wydzielenie którejkolwiek w osobną kategorię traci sens<sup>207</sup>. Podobnie właściwie – jako część wielkiej mitycznej jedni natury – definiuje baśniową cudowność Caillois.

I podobnie rozumiał ją w latach pięćdziesiątych XIX wieku Kazimierz Kaszewski. Nie przeciwstawiał co prawda bezpośrednio cudowności fantastyce, ale gdy stwierdzał, że „ta cudowność, co przeszła w żywot dramatu greckiego, i z którą mu tak dobrze, z dzisiejszego usunięta, zabrała z sobą nić wiążącą ziemię z niebem, i stało się to z wielką szkodą dramatu, bo mu ujęło pełniłości”<sup>208</sup> – dostatecznie jasno dawał wyraz swemu przekonaniu, że fantastyka – jeśli nawet pojawi się w sztuce epoki chrześcijańskiej – odczuwana jest jako żywioł obcy, zaprzeczający prawom natury.

Wśród przyczyn rozbicia owej pierwotnej jedni świata wymieniano wówczas m.in. silnie spirytualistyczny charakter religii chrześcijańskiej. Według Schellinga, mitologia grecka była mitologią realistyczną i poprzez sztukę symboliczną wyrażała tylko realny aspekt absolutu. I jakkolwiek już w starożytności odnajdywał Schelling przeciwstawne takiej religii elementy „idealistyczne” – w misteriach, postrzeganych jako antycypacja chrześcijaństwa – to jednak dopiero chrześcijaństwo bezpośrednio zwróciło się ku światu idei, pomijając świat jestestw skończonych.

Kaszewski jednak nie obwiniał chrześcijaństwa, nie szukał wyjaśnienia w charakterze religii i związanej z nią strukturze wyobraźni. Postępował raczej tropem Mickiewiczowskim – do pewnego momentu. Mickiewicz w *Lekcji XVI* wywodził:

U chrześcijan dramat poczyna się po epoce bohaterkiej, po wyprawach krzyżowych wspaniałe jego zarysy mamy w misteriach. Przedstawiano tu [...] cały wszechświat, tak jak go pojmowało chrześcijaństwo. Teatr ukazywał nam niebo wraz z duchami niebieskimi, ziemię, to jest

<sup>205</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Antygoną*”. *Tragedya Sofoklesa*, s. 424–425.

<sup>206</sup> Zob. R. Caillois, *Od baśni do science fiction* [w:] *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967, oraz *Science fiction*, przedruk w zbiorze: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, oprac. R. Handke, L. Jęczyk, B. Okólska, Poznań 1989.

<sup>207</sup> Szerzej o romantycznych i klasycystycznych teoriach cudowności – zob. M. Stanisławski, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998; M. Maciejewski, [hasło:] *Epos* [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996; M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970; E. Nowicka, *Uwagi nad cudownością w operze* [w:] *Nie tylko o Norwidzie*, red. J. Czarnomorska, Z. Przychodniak, K. Trybuś, Poznań 1997.

<sup>208</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Antygoną*”..., s. 426.

właściwą scenę, krąg działań ludzkich, oraz piekło wyobrażane jako paszcza szatana, skąd wychodzili przedstawiciele zła, zła wszelkiego rodzaju, poczynając od zdrady, a kończąc na błazństwie. Dramat ten wszelako po okresie prób zaczął upadać. Z biegiem czasu pisarze, wzięwszy sobie za wzór Greków i Rzymian, odrzuciwszy chrześcijańskie niebo wraz z piekłem, zacieśnili dramat do salonów i buduarów, gdzie pozostał po dziś dzień<sup>209</sup>.

Niesprawiedliwa ocena teatru greckiego, który w pierwotnej swej odmianie był także sceną swoiście symultaniczną<sup>210</sup>, wynikała u Mickiewicza z utożsamienia go z teatrem Eurypidesa, zawierającym już pierwiastki naturalistyczne i faktycznie potraktowanym wzorcowo przez nowożytnych klasycystów. Kaszewski miał jednak przed oczami wzór tragedii Sofoklesa i w misteryjnym teatrze średniowiecza widział nie jego zaprzeczenie, lecz kontynuację:

Ten charakter religijny starożytnego dramatu znalazł echo i w świecie chrześcijańskim, średniowieczne misteria i nasze dialogi odpowiadają temu, co było w Grecji przed Eschylem – tylko że poezja chrześcijańska nie umiała korzystać z tych przedłużonych legend i urwała je, nadając zupełnie inny zwrot dramatuwi, sprowadzając go do ciasnej sfery historyzmu lub do ciasniejszego jeszcze domowego kółka<sup>211</sup>.

Zatem i realizm, i historyzm (a ściślej: realizm historyczny) pozostaje w tej perspektywie oznaką ostatecznego zwyrodnienia. Ale skoro dawna forma misteriów sygnalizowała zaprzepaszczonej szansę innego kierunku rozwoju, to znaczy, że nie zawiniła religia. Mało tego – formy sztuki wypracowane w epoce chrześcijańskiej stały w opinii Kaszewskiego w jaskrawej sprzeczności wobec charakteru panującej religii, o czym przekonuje komentarz dodany do wyrazu zdumienia faktem degradacji sztuki dziedzicznej po Grekach:

A zdaje się, że właśnie stosunek winien być przeciwnym: chrześcijaństwo wszystko naokoło siebie uszlachetnia, podnosi, wzmagają [...] <sup>212</sup>.

W ujęciu Schellinga punktem zwrotnym, wyznaczającym moment narodzin nowożytności, był akt oderwania się człowieka od natury i rozpoczęcia poszukiwań nowego

<sup>209</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci* [w:] *idem, Dzieła*, Wyd. Roczn., t. X, s. 193.

<sup>210</sup> Oczywiście nie w takim sensie, jak scena średniowiecza, chociażby dlatego, że nie przedstawiał bezpośrednio zaświatów – przynajmniej w tragedii. Ale już komedia wykorzystywała i ten model – by wspomnieć chociażby wizytę w Hadesie bohaterów *Zab Arystofanesa*.

Na przykładzie *Ofiarnic* Ajschylosa (drugiej części trylogii *Oresteja*), dowodzi symultanicznego charakteru sceny greckiej (gdzie „poszczególne punkty topograficzne sceny oznaczają różne lokalizacje, istniejące równocześnie, i tylko jakby ożywają dramatycznie w momentach, gdy akcja się do nich przenosi”) Stefan Srebrny (*Teatr grecki i polski*, wybór i oprac. Sz. Gąsowski, wstęp J. Łanowski, Warszawa 1984, s. 56–57): „Pierwsza połowa *Ofiarnic* [...] rozgrywa się na grobie Agamemnona; następnie akcja przenosi się przed dom Atrydów. I grób, i dom widoczne są od początku: grób na okrągłej orchestrze, dom w głębi, na stycznej do niej. W pierwszej połowie tragedii dom się jak gdyby nie »liczy«; dopiero z chwilą przeniesienia się akcji przed jego front dom zaczyna żyć, zaczyna grać wspólnie z aktorami, i równocześnie przestaje się »liczyć« grób. Ale faktycznie przecież i dom, i grób istnieją równocześnie, tworzą rzeczywistość teatralną, nie pokrywają się bez reszty z fikcją dramatu; i rzeczywistość ta krzyżuje się chwilami z fikcją”. Natomiast „Eurypides [w *Helenie*, scenograficznie podobnej do *Ofiarnic*] patrzy już na scenę inaczej: współistnienie pałacu i grobu staje się dlań nie elementem formy scenicznej, lecz realną rzeczywistością dramatu: jeśli grób jest na orchestrze, to znaczy, że znajduje się przed domem. A że fakt taki sprzeczny jest z obyczajami i wierzeniami jego widzów, więc trzeba go jakoś uzasadnić”.

<sup>211</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Antyгона*”..., s. 425.

<sup>212</sup> *Ibidem*, s. 426.

miejsca w mitycznym kosmosie. Nie oznacza to jednak obniżenia historycznego znaczenia rozwoju kultury chrześcijańskiej. Kultura chrześcijańska wyzwoliła jednostkę z bezwyciściowego poddania naturalnym prawom losu. Ale zarazem zobowiązała ją do utożsamienia się z uniwersalną historią i realizowania jej celów drogą świadomych wolnych wyborów, a zatem i do moralnej odpowiedzialności. Zobowiązanie do postrzegania uniwersum jako świata moralnego nadało wyobraźni chrześcijańskiej kierunek przeciwny do greckiej, prowadzący od skończoności ku nieskończoności, w wyniku czego zrodzona z niej mitologia przyjęła kształt alegoryczny. Kultura chrześcijańska stawiała się w tej perspektywie wyrazem epoki przejściowej, usytuowanej między pierwotną harmonią a przyszłą jednością.

Niewątpliwie Schelling, przeciwstawiający świat pogański, zorganizowany wedle praw natury, moralności świata chrześcijańskiego, bliższy był prawdy niż Kaszewski, który podejmując tradycję krytyki romantycznej, jednocześnie ją przeinaczał i sugerował, że chrześcijaństwo mogło przejąć i zaadaptować wzór sztuki greckiej. W dowodzeniu tej tezy należało jedynie rozmywać granice i zacierać odmienności, wskazując na postępy moralności greckiej ku chrześcijaństwu. W ten sposób łączył w swej teorii dwa modele romantycznej recepcji antyku:

Romantyzm przejmując od epok wcześniejszych zarówno traktowanie antyku i chrześcijaństwa jako epok sobie wrogich, jak i drugie wyobrażenie, pojawiające się przede wszystkim przy poszukiwaniu przez romantyków nowego chrześcijaństwa, czy wręcz nowej religii: jako epok różnych, ale następujących po sobie w realizacji boskiego planu, i antyku jako zapowiedzi chrześcijaństwa, niedoskonałego wcielenia tego, co w chrześcijaństwie osiągnęło pełnię. Romantycy poszukują podobieństw wydarzeń, postaci, motywów z historii przed i po narodzinach Chrystusa. [...] W literaturze polskiego romantyzmu powtarzalność motywów i postaci z historii pogańskiej: antycznej i prasłowiańskiej oraz chrześcijańskiej występuje przede wszystkim u Słowackiego. Kastor i Polluks jak Lelum i Polelum, a historia Dafne i Ledy jest zapowiedzią zwiastowania Marii i *parthenogenesis* Chrystusa<sup>213</sup>.

Powtórzenie motywu starcia Edypa ze Sfinksem Kaszewski odnalazł w historii Kraka pokonującego smoka i w Schillerowskim dramacie o Wilhelmie Tellu, „który wprawdzie miał do czynienia ze smokiem innego rodzaju”<sup>214</sup>. Porównanie dotyczące formatu postaci rozszerzał na kwestię samotnej walki geniusza z „fatalistyczną koniecznością”. Niemal równocześnie z Kaszewskim francuski filolog Emil Egger, popularyzowany w Polsce autor rozprawy o hellenizmie francuskim (*L'Hellénisme en France*, 1869) charakteryzował działanie greckiej Nemezis, bogini rozstrzygającej o losach śmiertelników, w moralitetowych kategoriach „Opatrzności wiodącej wszystko ku swemu celowi, prowadzącej ludzi do szczęścia, jeśli życie ich było czyste, do nieszczęścia, jeśli na nie swymi błędami zasłużyli”<sup>215</sup>. Do tego wzorca dopasował nawet historię Edypa, który tym rzekomo grzeszy, że „wiedząc o tym, iż przeznaczeniem jego zabić ojca, [...] z lichego sporu, na otwartej drodze, podnosi rękę na nieznanomego, [...] chociaż dobrze wie, że król, który go wychował [...] nie był ojcem jego”<sup>216</sup>. Kaszewski też, co prawda, obserwował „postępy” pogańskiej moralności

<sup>213</sup> E. Zarych, *Antyczne i pogańskie w kontekście romantycznego chrześcijaństwa w literaturze polskiego romantyzmu* [w:] *Inspiracje Grecji antycznej...*, s. 96.

<sup>214</sup> K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna* [do:] „*Edyp król*”..., s. 258.

<sup>215</sup> J.P., *O moralności legend dramatycznych w Grecji (z Eggera)*, „Biblioteka Warszawska” 1871, t. 3, s. 46.

<sup>216</sup> *Ibidem*, s. 48. Podkreślenia – M.D.

Greków na wizerunkach Edypa, ale w konkretnych literackich przejawach, trzymając się chronologii powstawania sztuk Sofoklesa.

W interpretacjach tragedii wcześniejszych Kaszewski podejmował, jak się wydaje, ten zespół wyobrażeń o greckiej moralności, jaki w estetyce Hegla usprawiedliwić miał nieuchronną w dialektycznym procesie rozwoju – chociaż przykrą w pojęciu filozofa o ideale piękna – konieczność zastąpienia klasycznej doskonałości romantyczną formą sztuki<sup>217</sup>:

Grecka etyczność zakłada jako przesłankę już ukształtowaną obecność pierwiastka ludzkiego, obecność, w której wola [...] doprowadziła do określonej treści i urzeczywistnionych, właściwych tej treści stosunków wolności, których znaczenie jest absolutne. Są to stosunki między rodzicami i dziećmi, między małżonkami, obywatelami miasta oraz państwa w jego urzeczywistnionej wolności. Ponieważ ta obiektywna treść działania jest momentem rozwoju ducha ludzkiego, dokonującego się na uznanej za pozytywną trwałej podstawie naturalnej, nie może ona już odpowiadać owej skoncentrowanej żarliwości uczucia religijnego, zmierzającego do zduszenia naturalnej strony pierwiastka ludzkiego, i musi ustąpić miejsca cnotie wprost przeciwnej, cnotie pokory, wyrzeczenia się wolności ludzkiej i mocnego oparcia się człowieka na sobie. Cnoty chrześcijańskiej pobożności zabijają – wskutek swej abstrakcyjnej postawy – wszystko to, co ziemskie, i czynią przedmiot wolnym tylko wtedy, kiedy absolutnie zaprzeczy sam sobie w swym człowieczeństwie<sup>218</sup>.

Według Kaszewskiego, taki model społecznej etyki w najczystszej postaci wystąpił w *Antygonie*, głównie w kreacji samej tytułowej bohaterki:

Przyglądając się *Antygonie*, dostrzemy w niej wiemy obraz pogańskiej córy greckiego tytu, ideał obowiązków rodziny zakreślonych przez samą naturę, a przez poetę, czciciela natury, urzeczywistniony w braterskiej pobożności, której tu miłością nie nazwiemy. Nie powiemy, żeby ta grecka dziewica kochała brata uczuciem bezwzględny, jednostkowym; tego w sztuce nie widać – poświęca wszakże dla jego sprawy życie przez to tylko, że będąc siostrą, powinna była ten czyn poświęcenia spełnić nie względem osoby Polinika, ale względem ideału rodziny: jest to więc posłuszeństwo głosowi natury. Stąd też indywidualność jej nie polega na tym, co ona ma zdziałać, ale na tym, jak działa: to jest na niezachwianej dzielności, z jaką przebija się przez straszliwe groźby królewskie, pomija widoki szczęścia ziemskiego i rzuca się na drogę męczarni, po której ma dojść do celu pobożnych usiłowań<sup>219</sup>.

Poparciu tej tezy służy argument o surowości okazywanej Ismenie, który przez lata silnie był eksploatowany w dowodach niedoskonałości wymaganej od bohatera tragedii. „Nie była to, co prawda, bardzo imponująca skaza, niemniej wystarczyła, żeby zeszpecić doskonałą postać *Antygony*” – powiada Kitto w komentarzu do poczytną krytyki poheglowskiej, zachęcając jednocześnie do wyrozumiałości wobec bohaterki<sup>220</sup>. Wyrozumiałość wolno chyba przypisać również Kaszewskiemu, który najwyraźniej nie miałby nic przeciwko doskonałości, skoro skazę widzi nie tyle w charakterze *Antygony*, ile w religii:

<sup>217</sup> Na częstotliwość występowania w Heglowskim dowodzie słowa „musi” zwraca uwagę J. Bartyzel, *op.cit.*

<sup>218</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, t. II, s. 207–208.

<sup>219</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Antygonia*”..., s. 428.

<sup>220</sup> H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka...*, *op.cit.*, s. 125–126.

Oczywisty poganizm jej w tym, że z dumną surowością, z wyrazem dotkliwej pogardy powstaje na Ismenę, poczwia skądinąd siostrę, z całej duszy do niej przywiązaną, która wszakże słabsza charakterem od Antygony, nie może się odważyć na uczestnictwo w jej wielkim, ale niebezpiecznym przedsięwzięciu. Dziewica chrześcijańska, jako ideał odpowiedni Antygonie, byłaby z natury rzeczy wyrozumialsza: ukryłaby owszem tę ujmę w drugim przed jego własnymi oczyma, i podniosłaby się o całą miarę pokory, cnoty nieznannej pogańskiemu światu<sup>221</sup>.

Ponadto:

Poganizm widoczniejszy jeszcze w tym, że Antygona po dokonaniu czynu, którego wzniosłość ma śmiercią opłacić, pomimo całego przekonania o prawości swych postępków, żałuje życia, utyskuje na wyrok wydzierający ją naturze wprzód, nim się zdołała względem niej wywiązać z długu jako żona i matka<sup>222</sup>.

O tym jednak, że Antygonie nawet w tej sztuce Kaszewski nie odmawiał waloru doskonałości, przekonuje późniejszy wstęp do *Edypa w Kolonie* i porównanie charakteru bohaterki w obu dramatach:

Niemniej przyjemną [niż postać Tezeusza – M.D.] jest też figura Antygony, która jak w tragedii tegoż imienia jest ideałem siostry, tak tu wyobraża rzewne dziecięce uczucie. Rozmiłował się widać Sofokles w tej postaci, gdy ją wszędy w tak pięknych przedstawia barwach. Trudno za prawdę wynaleźć na owe czasy coś piękniejszego w utworach sztuki wszelkiego rodzaju, jak tego starca z wylupionymi oczyma, który oparty na wątlym ramieniu dziecięcia, powierza się jego pieczy w dalekim tułactwie. Jak to cudnie obmyślany kontrast: starzec i dziecię, przeszłość i przyszłość na pustyni, dwie istoty bezbronne, a jednak silne wzajemną miłością. (Ten obraz stworzony przez Sofoklesa, musiał, zdaje się, wpłynąć na ułożenie tradycji o ślepcie Belizariusza). A przy tym jakież to nieocenione serce tej Antygony! Jak ona kocha tę swoją rodzinę, jak się poświęca dla niej! Miłość jej jest nawet pod pewnym względem, że tak powiem, chrześcijańską – ona kocha grzeszników, niegodnych swoich braci i modli się za nich<sup>223</sup>.

*Edypa w Kolonie* Kaszewski w całości czytał jako wyraz postępowania religii greckiej ku chrześcijaństwu. Wymownie świadczy o tym – poczynione właśnie na marginesach omówienia tej tragedii – porównanie Sofoklesowego Olimpu z wyobrażeniem świata bogów u Homera:

Tam bogowie mają jeszcze wszystkie własności natury ludzkiej: waśnią się, nienawidzą, knują pod sobą intrygi, i te wszystkie ich zatargi krupią się później na ludziach: tu Olimp, czyli świat zaziemski, nie jest już zapełniony tymi istotami fantastycznymi, ale przychodzi do pewnej jedności, która wprawdzie rozdrobniona jeszcze w politeizmie, ale już graniczy z przeczcieniem jednego Boga, do którego jasnego pojęcia przychodzi Platon za Sokratesem. [...] Co większa, tragedia dowodzi, że bogowie, jeżeli dla sobie wiadomych tylko celów zsyłają na człowieka niezastuzone cierpienia, to wszakże nie zostawiają ich bez nagrody, jeśli zwłaszcza człowiek umiał cierpieć, to jest, jeśli pomimo trudności i goryczy życia, ustrzegł się moralnego upadku<sup>224</sup>.

Edyp nabiera tedy rysów Hioba, mimo że łaska bogów – według przepowiedni – sphygnąć ma ostatecznie nie na niego samego, lecz na kraj, który udzieli mu schronienia i posiadzie opiekuńcze sanktuarium w postaci grobu Edypa. W rozstrzygnięciu sporu

<sup>221</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Antygona*”..., s. 428.

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Edyp w Kolonie*”. *Tragedya Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1853, t. 4, s. 100.

<sup>224</sup> *Ibidem*, s. 95–96.

pomiędzy Atenami (które pod rządami Tezeusza przyjęły Edypa bezinteresownie) a Tebami (skąd Kreon rozpoczął starania o odzyskanie wygnanego na wieść o przepowiedni) Kaszewski przypisał też Sofoklesowi nowożytnie poczucie patriotyzmu, które jako naczelna myśl utworu stać się miało zarazem testamentem poety:

W Grecji starożytnej długi czas wyraz *ojczyzna*, *narodowość*, czyli jakkolwiek nazwiemy to, co odrębność społeczeńską stanowi, przywiązywane było do jednego jakiegoś okręgu, do jednego miasta, do jednej gminy; bo Grecja była, jak dzisiejsze Niemcy lub Stany Zjednoczone, rzeszą ludności. Każdy uczałek działał na swoją rękę, aż póki przewaga jednego państwa nie natworzyła sobie satelitów, które koło niej jak koło słońca wirowały. Taki stan rzeczy zgubnym był dla Grecji osaczonej nieprzyjawnymi sobie żywiołami – rozbudzał namiętności wewnętrzne, podawał broń do zamieszek domowych [...]. Owoż, czyliżby nie można przypuścić, że poeta, mający wówczas na widoku wojnę peloponeską, straszne następstwo decentralizacji, mniej sobie wazył to pojęcie narodowości, przywiązane do kilku stadii kwadratowych; że wyobrazenie ojczyzny było rozszerzone przynajmniej do rozmiaru całej Grecji – że zatem sprawę pomiędzy Tebami a Atenami uważał jakby kompromis pomiędzy braćmi i rzecz rozstrzygnął na korzyść godniejszego. [...]

*Edyp w Kolonie* jest niezawodnie ostatnią z jego prac; Kolon zaś to jego miejsce urodzenia – ta więc tragedia to śpiew łabędzi, hymn pożegnalny dla rodzimego miasta. Myśl, którą przypisujemy Sofoklesowi, objawia się mianowicie w pierwszym, pełnym narodowego uniesienia chórze tragedii, który ma za cel rozślawić piękności kolonijskiej ziemi; chór ten, jakkolwiek przelozony na język dwudziestą przeszło wiekami oddzielony od tamtoczesnych form i wyobrażeń, błado wyglądać może, niemniej przeto jest jednym z najpiękniejszych kwiatów liryki greckiej<sup>225</sup>.

Wypada – w kontekście tak wysokiej oceny lirycznych partii tragedii – odnotować, że i w formie dramatycznej *Edypa w Kolonie* Kaszewski nie dopatrywał się osłabienia sił twórczych poety u schyłku życia. Przyznawał, co prawda, że „węzeł tragiczny jest tu bardzo słaby”, gdyż „polega [...] głównie na usiłowaniach Teban w odwołaniu wygnanego Edypa [...] oraz na oporze Edypa i Tezeusza”<sup>226</sup>, zauważał, że w tragedii nie ma „tej dramatyczności, jaką zaleca się *Edyp król*, ani tego życia, jakie widzieliśmy w *Antygonie*”, w związku z czym „można by ją bezpiecznie nazwać udramatyzowaną sielanką”<sup>227</sup>. Ale w próbie wyjaśnienia tych cech skłaniał się raczej ku tym uniwersalnym prawidłom, które – wedle spostrzeżenia Kitto, poczynionego przy analizie ostatniej tragedii Sofoklesa – sprawiają, że dzieła twórców w podeszłym wieku „są mniej stanowcze w wyrazie, płynniejsze w formie, głębsze emocjonalnie niż wielkie dzieła należące do okresu środkowego”<sup>228</sup>. Kaszewski, odnotowując w charakterystyce tytułowej postaci nastroj powagi i głęboką religijność, powiadał, że „wszystko, co cechuje starca, złało się tu, żeby całej sztuce nadać barwę starości”<sup>229</sup>. Jakby instynktownie przeczuwał, a nie potrafił jasno określić owej różnicy między *Królem Edypem* a *Edypem w Kolonie*, zasadzającej się na tym, „że Sofokles około roku 430 przedstawiał w dramacie akcję tragiczną, a w roku 406 tragiczną namiętność”<sup>230</sup>. Wszelako to, co w opinii współczesnego krytyka decyduje o rytmie sztuki, a więc stopniowe wzmaganie się gniewu Edypa na kraj tebański w miarę wzrastania jego pozycji, Kaszewski

<sup>225</sup> *Ibidem*, s. 99–101.

<sup>226</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>227</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>228</sup> H.D.F. Kitto (*op.cit.*, s. 353) posłużył się dla porównania przykładami Beethovena i Rembrandta.

<sup>229</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Edyp w Kolonie*”..., s. 100.

<sup>230</sup> H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka...*, *op.cit.*, s. 353.

uznał za wadę sztuki, jako że ta grzeszna emocja pozostawała w jaskrawej sprzeczności z jego tezą o ewolucji greckiej moralności ku zasadom chrześcijańskim, ilustrowaną pokorą Edypa<sup>231</sup>.

Postępy widział już w *Królu Edypie*, a to dzięki domniemanemu starciu dwóch perspektyw czasowych i właściwych im mentalności. Pierwszą – historyczną – charakteryzuje najlepiej scena starcia Edypa z Tyrezjaszem, które poprzedza odkrycie tajemnicy:

[Tyrezjasz] wie wszystko, a jednak utyskuje na swoją wiedzę; gdy Edyp nalega nań o wyjaśnienie tajemnicy, Tyrezjasz naprzód powodowany współczuciem dla niego, chce ją utaić. Aż gdy stopniowo nalegania Edypa przybierają charakter groźby i przymusu, wtedy wróżbita występuje ze swymi prawami: oświadcza mu wręcz, że on nie ma nic mu do rozkazania, że nie on jest jego władcą, ale Apollo; że oni oba są sobie równi co do władzy – Edyp dzierży berło rządów, on berło nauki. I nie jest to prostą przechwałką wróżbity, bo cały naród toż samo mu przyznaje, a nawet mianuje go tym samym tytułem królewskim jak Edypa (*anax*). I ten rzeczywiście, pomimo całego gniewu, nie był w stanie swoją królewską powagą zmusić go do działania gwooli swej, ani mścić się na nim za upór<sup>232</sup>.

Struktura mitu odzwierciedla zatem ten etap historii, w którym przyrodzona jednia mitycznego kosmosu uległa już zatarciu i człowiek zatracił zdolność bezpośredniego kontaktu z bóstwem wcielonym w naturę, a pierwotna jednolitość społeczności zorganizowanej wokół żywego mitu została rozbita na stany kapłański i rycerski. W romantycznym mitoznawstwie – zapoczątkowanym przez Creuzera rozróżnieniem symbolu (jako obrazu powstającego w momentalnym doznaniu, związanym z najczystsza religijnością, która potrafi obejść się bez opowiadania religijnej treści) i mitu („przegadanej” struktury, która rozdrabnia treść obrazu i w istocie osłabia moc przeżycia religijnego, przenosząc je z czasem w dziedzinę sztuki) – taki stan uchodził już za zwyrodnienie<sup>233</sup> (dlatego Mickiewicz tak zdecydowanie podkreślał w prelekcjach, że Słowianie nie mieli mitologii, nie znali podziałów stanowych, a więc zachowali „przyrodzone poczucie bóstwa” i gotowość przyjęcia nowego objawienia).

W przekonaniu Kaszewskiego idea tragedii Sofoklesa nie odpowiada jednak strukturze zapisanego w niej mitu, ponieważ na tę mitologiczną płaszczyznę została w niej nałożona perspektywa współczesna. Wyraża ją sceptycyzm Jokasty, „lekceważenie [...], jakie ona rozciąga do zdań wyroczni, tak, że wyraźnie nawet powiada, iż im nic a nic nie wierzy”<sup>234</sup>, co pozostaje w „dziwnej sprzeczności” z powszechnym szacunkiem okazywanym osobie i słowom wróżbity:

Aby tę sprzeczność pogodzić, trzeba wiedzieć o tym, że tragik grecki (mówimy tu mianowicie o Sofoklesie) dzieli zadanie swoje między przyobleczenie utworu kolorytem opiewanej epoki i aluzje do współczesności; bo [...] tragedia odznaczała się charakterem politycznym. Owoż, w czasach Sofoklesa filozofia już głębokie korzenie zapuściła w umyśle społeczności greckiej. Niejed-

<sup>231</sup> „Jedyny zarzut, jaki by uczynić można charakterowi Edypa, w stosunku do ogółu rysów, jest zbyt zacięta zawziętość jego przeciw Tebom. Bo, że czuje mocno osobiste krzywdy i pragnie pomsty na swych osobistych nieprzyjaciółach, na to zgoda – usprawiedliwiają go wyobrażenia wieku i pogańskiego społeczeństwa; ale z tymi domowymi jego zatargami wiąże się interes państwa, bo Edyp dla dogodzenia osobistej zemście całe Teby zostawia na łasce Aten. Takie jest znaczenie tej jego mogiły na gruncie ateńskim”. K. Kaszewski [wstęp do:] „*Edyp w Kolonie*”..., s. 98.

<sup>232</sup> K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna* [do:] „*Edyp król*”..., s. 261–262.

<sup>233</sup> Zob. G. Królikiewicz, *Symbol i mit...*, *op.cit.*

<sup>234</sup> *Ibidem*, s. 262.



nokrotnie ówczesni myśliciele – i w sposób poważny, i żartobliwy – dotykały niedorzeczności poprzednich wierzeń; i niejeden już dogmat był tylko tolerowanym jako pamiątka narodowa, ściśle z przeszłością ludu związana. Już Olimp powoli ogałacał się z rozlicznych bóstw, jakimi zapełniła go poetyczna fantazja ludu, a natomiast coraz większego nabierała znaczenia idea jedności bóstwa, coraz częściej i głośniej przechodziła przez usta wieść o nieznanym Bogu. Wobec takiego postępu wyobrażeń, rozumie się, że musiała upaść w opinii powszechnej i godność wyroczeni, głośno i jawnie osławianych przez sofistów i filozofów. Takich to pojęć organem są tu słowa Jokasty, choć może mniej zręcznie do ogólnego charakteru epoki, jaką zajmuje się tragedia, przytoczone<sup>235</sup>.

Budzi niewątpliwie już w punkcie wyjścia odruch sprzeciwu przypisanie Sofoklesowi tak grubej niezręczności. Jednakże wydaje się, że sceptycyzmu Jokasty nie tłumaczy także – bardziej skądinąd spójna – współczesna koncepcja krytyczna, zakładająca działanie w *Królu Edypie* tej samej co w innych tragediach Sofoklesa zasady *dike*, tłumaczonej jako „sprawiedliwość”, która wszakże nie ma nic wspólnego z moralnością, lecz oznacza raczej prawo naturalnej równowagi. Po prostu w *Królu Edypie* zakłócenie czy przeciwieństwo tej równowagi (*aidikia*) zostaje zniesione w sposób naturalny właśnie, czyli niezależnie od świadomości (a właściwie – nieświadomości) winy i od temperamentu bohaterów (a więc inaczej niż w przypadku *Elektry* czy *Antygony*)<sup>236</sup>.

Dzisiejszy stan wiedzy filologii klasycznej nie obala jednak bynajmniej obowiązujących w XIX wieku uogólnień, które mówią, że o ile Ajschylos przedstawiał człowieka w relacjach z bóstwem, a Eurypides, koncentrując się na relacjach międzyludzkich, oddawał już pole namiętnościom, a więc odpowiadał dewaluacji sztuki w świecie chrześcijańskim, to akcja tragedii Sofoklesa przebiegała równocześnie w obu planach – horyzontalnym i wertykalnym (dzięki wprowadzeniu trzeciego aktora bohater tragiczny mógł się prezentować z różnych stron<sup>237</sup>, a jak dyskretny teatralnie i zarazem silny dramatycznie był w tych akcjach udział bogów – to zauważyli już dziewiętnastowieczni krytycy<sup>238</sup>). I to raczej ten sposób konstruowania teatralnego kosmosu – a nie same rozstrzygnięcia etyczne – mógł najlepiej odpowiadać romantycznemu zapotrzebowaniu. Także w dramacie romantycznym porządek historii wpisywany był przeciw w perspektywę wieczności, a żaden z tych planów nie ustępował drugiemu co do swojej rangi. Wiadomo, jak drażniła Mickiewicza elitarna religijność braminów, skontrolowana w prelekcjach paryskich kulturą duchową chrześcijaństwa, zobowiązującą każdego do czynnego świadczenia prawdzie – wobec innych ludzi i całym swoim życiem.

Kaszewski nie proponował ani stworzenia nowej mitologii (jak Schlegel i Schelling), ani reformy chrześcijaństwa (jak Mickiewicz). Wyższość kultury chrześcijańskiej przyjmował jako oczywistość, ale w przeciwieństwie do podobnie rozumującego Hegla – nie rozpatrywał własnej epoki w kategoriach końca historii. Najdobitniej świadczą o tym skierowane w przyszłość postulaty dotyczące rozwoju sztuki dramatopisarskiej – z wymownym pominięciem teatru, które wszakże nie oznacza, że krytyk nie myślał o przywróceniu sztuce teatralnej właściwej godności. Mickiewicz przecież także z tą myślą w *Lekcji XVI* radził słowiańskim dramaturgom, by zapomnieli na razie o scenie. Kaszewski w przedmowie do *Antygony* wskazywał na róż-

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> Zob. H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka...*, *op.cit.*, s. 139–143.

<sup>237</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>238</sup> Kaszewski we wstępie do *Antygony* odnotował, że tylko w *Ajasie* pojawia się „fizycznie” Atena.

nice znaczenia teatru w życiu greckiej *polis* i w życiu współczesnych (europejskich) społeczeństw.

Dziś jest on [tj. teatr – M.D.] przybytkiem zabawy; napelnia się widzami tęskniącymi za wrażeniem imaginacji – jest to powszednia rozrywka pomiędzy wizytą a wieczerzą. Teatr w Grecji był instytucją narodową, religijno-polityczną; przedstawienia odbywały się w długich przerwach, w dniach poświęconych periodycznym uroczystościom, na które gromadziła się powszechność grecka; i z tego to względu był on pośrednio jednym ze stawów wiążących różne członki tego politycznego ciała. Ludność udawała się na widowisko w skupieniu ducha, przygotowana poprzednio do słuchania prawd religijnych i politycznych, jakie sztuka miała objawić, i autor byle czym zbyć widzów nie mógł, bo teatr był dla Grecji potrzebą pierwszego rzędu<sup>239</sup>.

Można domniemywać, że dopiero odnowiony dramat wpłynąć powinien na odrodzenie sztuki teatru w świecie chrześcijańskim. Kierunek to co prawda spreczny z naturalnym rozwojem, ale nawet Mickiewicz planował pobudzenie pierwiastkiem duchowym słowiańszczyzny najpierw wyobraźni dramatopisarzy, a dopiero za ich pośrednictwem – reżyserów i dekoratorów. Kaszewski nie wskazywał nawet takich naturalnych pierwiastków, jak wiara i wyobraźnia ludowa. Jego program wywodził się całkowicie z refleksji nad sztuką, ale też tragedia grecka inspirować miała twórców drogą bardzo okrężną. I nieprecyzyjnie wytyczoną. Romantyczny koloryt pozwala się tu uchwycić najlepiej poprzez negacje, gdyż w ramach postulowanej oryginalności mieściła się co prawda zgoda na czerpanie z greckich wzorów, byleby – przeciwnie do modelu realizowanego w klasycyzmie francuskim – „to naśladowanie odbywało się w duchu, nie w formie”<sup>240</sup>. Nic dziwnego, że zagadnieniom związanym z formą greckiego dramatu – jako najmniej przydatnym – Kaszewski niewiele poświęcił uwagi. Chodziło przecież o wynalezienie nowej formy dramatycznej, w której doskonalsza, wyższa kultura chrześcijańska wypowie się w takiej pełni, jak pogańska kultura wyraziła się w tragedii. Wystarczyło tedy wskazać na powiązania formy z duchem czasu i religii, uwypuklając przy tym różnice.

Zapewne zawiódłby się bardzo, kto by oceniając dramat grecki, mierzył jego piękności według dzisiejszej stopy. Jak różne stanowisko, tak różne i objawy piękna. Plastyczność form home-rycznych przeniknęła tam aż do dramatu; jest on tylko wariantem epepei, a przeto przyzwyczajonemu do wytworności i liryzmu dzisiejszej dykcji, do ruchliwości akcji, która z nędotki treściwej potrafi coś uczynić – dramat grecki wyda się za suchym, za spokojnym i jednostajnym. Bo w samej rzeczy, o ile obfituje on w zdania, o ile odznacza się prostotą, prawdą i pierwotną siłą; o tyle zbywa mu na cieniowaniu i wielostronnych objawach uczuć; tak jak w ogóle sztuka grecka nie wdaje się w mozaikowanie, ale więcej kreśli rysy całkowite od jednego pociągu. Kto zaś zna dokładnie pojęcia i obyczaje świata starożytnego, ten przyzna, że cała duchowość Grecji odbiła się w jej dramacie i nie zdziwi się bynajmniej, nie napotyając w nim tego właśnie, co w dzisiejszych jest formułą sakramentalną. Miłość np., to przewodnie uczucie nowej szkoły, trafia się i w greckiej, ale z powodu odmienności stanu społeczeństwa nie jest głównym węzłem sztuki; intryga to rzecz dla niej obca, a razić publiczność niespodziewanymi cięciami (*coups de théâtre*), zdobywać się na efekta, Grek nie potrafił i wymagania widzów po to nie sięgały<sup>241</sup>.

Tym bardziej więc postępowanie „na skróty” – od teatru antycznego do współczesnego – uważał Kaszewski za działania pozorne, chybione i niepożądane.

<sup>239</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Antygona*”..., s. 426.

<sup>240</sup> K. Kaszewski *Rozprawa wstępna* [do:] „*Edyp król*”..., s. 253.

<sup>241</sup> K. Kaszewski [wstęp do:] „*Antygona*”..., s. 427.

Wprawdzie i dziś jeszcze – powiadał we wstępie do *Króla Edypa* – zdarzają się publiczne przedstawienia tragedii greckich; ale jest to raczej uroczystością akademicką niż wyrozumowaną potrzebą ogółu – wreszcie pytanie, czy by się Grek na to przedstawienie nie skrzywił. Muzykę do nich tworzy się na domysł, a gdzież te naturalne dekoracje, maski i koturny? gdzie nade wszystko widzowie?<sup>242</sup>

Socjologia teatru swoją siłą argumentacyjną zachowywała jednak tylko w odniesieniu do teatru antycznego. Arcydzieła sztuki chrześcijańskiej, takie jak *Faust* czy *Dziady*, osiągnęły – zdaniem Kaszewskiego – wyżyny sztuki właśnie dzięki temu, że powstawały przy całkowitym lekceważeniu warunków sceny i gustów publiczności<sup>243</sup>. Toteż i sceniczność greckich tragedii nie była tą kategorią, którą tłumacz zaprzętałby sobie głowę. I chyba słusznie, skoro ówczesne pojęcia o sceniczności kształtowała estetyka iluzjonistycznej sceny pudełkowej, obca duchowi teatru greckiego.

## Mitologia na scenie – oryginały, przekłady, przeróbki i modernizacje

Według ówczesnego stanu wiedzy o estetyce greckiego teatru tragedia przedstawiała dość prosty schemat. Naszkicował go Małecki we wstępie do *Elektry* Sofoklesa, pomyślanym w całości jako historycznoteatralna analiza:

Co najwięcej może uderza w sposobie starożytnych tragiczków, to ścisłość formy, przestawianie na małym w przyborach, słowem – ograniczenie w środkach. Kiedy dramat grecki stanął pod ręką Sofoklesa na wysokości, nad jaką w wiekach starożytnych już się nie wznosił, uważano za regułę, ażeby w sytuacjach pojedynczych, tworzących wątek dramatu, nie działało na scenie nigdy więcej osób razem, jak trzy. [...]

Pomiędzy tymi trzema osobami zachodzi zawsze taki stosunek, że pierwsza wyczerpuje w sobie całe pathos tragiczne chwili danej; druga je dzieli z pierwszą, ale w sposób dopełniający tylko, i – że [tak] powiem – powierzchowny; trzecia na koniec pozostaje albo ponad, albo poniżej uczuć, zażegających tamte osoby, i jako taka stanowi w dramacie osobę tylko dodatkową, pomocniczą i podrzędnie współdziałającą [...]

Działo się zatem, że wszystkie role, które w pojedynczych sytuacjach, czyli scenach, występowały jako pierwsze, tj. jako całkowicie patetyczne, oddawano aktorowi najzdolniejszemu; wszystkie zaś role dopełniające, czyli drugie, mniej zdolnemu, a na koniec wszystkie podrzędne, czyli trzecie, trzeciemu, najmniej zdolnemu pomiędzy nimi<sup>244</sup>.

Dalej Małecki sprawnie rozdał role, przydzielając pierwszemu aktorowi Elektrę, drugiemu Orestesa, Chryzotemis i Klitajmestrę, trzeciemu zaś Ajgistosa i Sługę. Uniwersalność stosowania powyższego schematu uświadamia postępowanie Węclewskie-

<sup>242</sup> K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna* [do:] „*Edyp król*” ..., s. 253.

<sup>243</sup> „Ile dziś oglądanie się na gust publiczności zżarowało sił twórczych w prawdziwych talentach; jak dalece wstrzymało rozwój dramatu prawdziwie chrześcijańskiego; dlaczego w takim tłumie nowoczesnych utworów mamy dopiero jednego *Fausta*, jedno *Dziady* – zostawiamy to do uznania ludzi w tej kwestii interesowanych [...]”. (K. Kaszewski [wstęp do:] „*Antygona*” ..., s. 427).

<sup>244</sup> A. Małecki, *Wstęp* [do:] *Wyjątek z przekładu tragedii Sofoklesa „Elektra”, wygotowanego do druku przez Antoniego Małeckiego*, „Biblioteka Warszawska” 1953, t. 4, s. 282–283.

go, który bohaterów Sofoklesowego *Ajasa* także dzielił między protagonistę, deuteragonistę i tritagonistę, mimo że – jak sam zauważał – w tym dramacie „tylko dwóch aktorów mówi”<sup>245</sup>.

Rekonstrukcja przedstawienia *Ajasa*, zaprezentowana przez Węclewskiego, wskazuje na silne jednak piętno współczesnej sceny iluzjonistycznej odcisnięte na wyobraźni uczonego przeciw filologa. Przykładem najbardziej wymownym wydaje się sugestia zastosowania w teatrze greckim zmiennych dekoracji – pierwsze i najprostsze skojarzenie, jakie swojska praktyka sceniczna podsuwała wobec tekstu dramatycznego, przewidującego zmianę miejsca akcji:

Rzecz dzieje się w obozie okrętowym Greków, w dolinie trojańskiej założonym. W początku dramatu [...] tylną ścianę sceniczną składają: namiot Ajasa i po obu jego stronach Salamińczyków szatry. Jedną ze ścian bocznych [...] tworzyły innych Greków namioty, druga przedstawiała przestronną równinę trojańską, kończąca się nad brzegiem morza koło przylądka *Rhojteion*. W drugiej połowie dramatu scena się zmienia [...] <sup>246</sup>.

Raz przypisany tu Sofoklesowi przepych inscenizacyjny nabierał rozpędu. W pierwszej części domyślił się tedy Węclewski wysuniętego ekkyklematu z wnętrza namiotu Ajasa, w części drugiej – wykorzystania bocznych wejść na orchesterę przez chóry szukające samobójcy<sup>247</sup>. Ciekawe jednak, że nie wspomniał o żurawiu, na którym – według innych badaczy – pojawić się miała Atena, by w rozmowie z Odyseuszem spoglądać nań z wysoka. Poza tym jednym, wielce niepewnym przypadkiem nie ma jednak w tragediach Sofoklesa scen wymagających użycia żurawia. Wnętrze namiotu – jak przekonują zagorzali obrońcy inscenizacyjnej oszczędności Sofoklesa – mogło pozostawać przestrzenią domyślną dzięki ustawieniu aktora w otwartych wrotach skene. Zmienność miejsca akcji bywa natomiast wykorzystywana właśnie jako argument przeciw realizmowi malowanych dekoracji montowanych na ścianach budynku<sup>248</sup>. Nie znaczy to oczywiście, że Węclewski musiał się mylić. Dzisiejsze polemiki potwierdzają, że rekonstrukcja wykonania *Ajasa* przed publicznością greckiego teatru jest sprawą wyjątkowo kłopotliwą. Rzecz w tym, że dziewiętnastowieczny badacz problemu właśnie nie widział.

Walor naukowy tych „archeologicznych” przedstawień, o których wspominał Kaszewski, wydaje się tym bardziej wątpliwy (paryskim reżyserom wystarczyło, by na scenie stanęły chóry i już przedstawiali *Króla Edypa* „zupełnie na sposób grecki”<sup>249</sup>). Tłumacz Sofoklesa skrytykował jednak przede wszystkim tworzenie muzyki „na domysł”. Trudno powiedzieć, jaką teatralną realizację miał na myśli i czy w ogóle miał szansę oglądać którekolwiek z głośnych w latach czterdziestych przedstawień tragedii Sofoklesa z muzyką Mendelssohna (*Antygony* w 1841 i *Edypa w Kolonie* z 1845 roku), które następnymi kompozytorów – Tauberta i Commera – inspirowały do podobnych poczynań wobec *Medei* Eurypidesa i *Żab* Arystofanesa. Teatralna moda wtargnęła i do salonów, w których ponoć z muzyką do tekstów starożytnych występowali nawet Meyerbeer i Berlioz – taką przynajmniej plotkę powtarzała za prasą zachodnią „Biblioteka Warszawska” w 1845 roku, obok opisu spektaklu z muzyką Mendelssohna:

<sup>245</sup> Z. Węclewski, *Wstęp* [do:] „*Ajas*”. *Tragedya Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1865, t. 1, s. 32.

<sup>246</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>247</sup> *Zob. ibidem*, s. 26–28.

<sup>248</sup> *Zob. M. Kocur, Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 112, 214, 202 i 218.

<sup>249</sup> „Biblioteka Warszawska” 1858, t. 4, s. 423.

Muzyka do *Antyfony* składa się najprzód z introdukcji, miejsce uwertury zastępującej. Po uroczystym, acz skromnym wstępie, występuje temat łagodny i tęskny, a po nim wkrótce namiętne allegro w pośpiesznym ruchu i najwięcej nierównym rytmie, co nadaje muzyce gwałtowność, podniesioną jeszcze częstym zmienianiem się *piano* i *forte* i niemniej częstym przyciskiem pojedynczych tonów (*sforzando*). Dalej następują chóry, niekiedy krótkim i nieraz oryginalnym *recitativo* przecinane. Najlepszy pod względem muzycznym jest *Hymn do Bachusa*, najpiękniejszy chór opiewający potęgę Eros (miłości), któremu wszystko, nie wyłączając i bogów, ulega. Wystąpienie Antyfony i Kreona, jedynych osób indywidualność mających, wyborne przedstawione jest sposobem dramatycznym, to jest deklamacją wierszy miarowych (w niemieckim tłumaczeniu Donnera), podniesiona jest przygrywającą jej muzyką, albo pojedyncze przegradzającą myśli. Solo raz tylko ma miejsce; zrobione jest dla basu i przeplatane chórem, który także raz tylko bez przygrywki występuje, i jest ten sam, który władzę miłości rozważa. Obszerniejszy i bardziej drobiazgowy rozbiór byłby tutaj zbyt długi. Znaną jest powszechnie wielka Mendelssohna nauka i zdolność do kompozycji, co się też i z dzieła w mowie będącego pokazuje. Co pod względem muzycznym z dramatu Sofoklesa zrobić można było, zrobionym zostało<sup>250</sup>.

Genetyczny związek tragedii greckiej z muzyką pozostawał w oczach dziewiętnastowiecznych uczonych i krytyków faktem bezspornym. Sam Kaszewski przyznawał – ba! posunął się do stwierdzenia – że opera „lubo nie w takim jak dzisiaj znaczeniu, nie była jednak obcą narodom starożytnym”, ponieważ „tragedia [...] i komedia grecka, a następnie rzymska, miały już chóry i coś podobnego do dzisiejszego *recitativa*”<sup>251</sup>. Zaznaczał jednak, że „w jaki tam sposób muzyka była stosowaną i jaką ona była, to pozostanie chyba na wieki tajemnicą”<sup>252</sup>. Tę oczywistą prawdę powtarzał także recenzent kompozycji Mendelssohna, wyraźniej wszakże wskazując przyczynę niemożności rekonstrukcji, tkwiącą w całkowitej nieprzystawalności greckiego dramatu do dziewiętnastowiecznych pojęć o muzyce:

W takim dramacie największą grają rolę pojęcia oparte na wypadku i przeplatane bajkami mitologicznymi; dla uczuć prawie wcale miejsca tu nie ma, bo indywidualność pojedynczych osób mało się rozpościera. Chór, główną dramatu takiego część stanowiący i dający mu formę, zajmuje się opowiadaniem wypadków, z których się dramat wywiązał, poważnymi sentencjami moralności i filozoficznymi spostrzeżeniami, do których skąpe działanie i położenie osób pojedynczych powód daje. To wszystko przechodzi zdolność muzycznego języka, nawet i chórem się tłumaczącego<sup>253</sup>.

Wreszcie doszedł recenzent do przekonania, że w antycznym teatrze muzyka służyła „prawie wyłącznie do odznaczenia akcentu mowy greckiej”<sup>254</sup>, a berlińskie wystawienie tragedii w języku oryginalnym – przywołane w ostatnim zdaniu – przyjęła z jeszcze mniejszym entuzjazmem jako przedsięwzięcie ambitne, pracochłonne a bez-

<sup>250</sup> *Dramata starożytne z muzyką nowożytną*, „Biblioteka Warszawska” 1845, t. 2, s. 195–196.

<sup>251</sup> K. Kaszewski [rec.:] „*Rys historyczny opery polskiej, poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje dramatu muzycznego w Europie*”, napisał Maurycy Karasowski..., „Biblioteka Warszawska” 1859, t. 4, s. 331. Popularne te porównania – w odniesieniu jednak do klasycystycznej tragedii XVII i XVIII wieku – tłumaczy Elżbieta Nowicka podobieństwem wykonawczym tragediowej deklamacji i operowego recytatywu, ugruntowanym przez francuską szkołę deklamacji klasycznej. Zob. E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt...*, s. 113.

<sup>252</sup> K. Kaszewski [rec.:] „*Rys historyczny opery polskiej*”..., s. 331.

<sup>253</sup> *Dramata starożytne z muzyką nowożytną...*, s. 193–194.

<sup>254</sup> *Ibidem*, s. 195.

plodne, gdyż „przeznaczone tylko dla znawców, podług nas koniecznie przypuszczeniami swoją znajomość rzeczy latających”<sup>255</sup>.

Tymczasem we Francji w roku 1863 „pan Autran, autor znakomitej tragedii z greckiego naśladowanej *Córa Eschyleśa* [...] wydał [...] *Cyklopa* wedle Eurypidesa wierszem napisanego”<sup>256</sup>. Wszakże w opracowaniu dramatu satyrowego „nie tłumaczył Eurypidesa, ale tylko naśladował go z wielkim talentem”<sup>257</sup>, odpowiadającym oczywiście smakowi francuskiemu:

Autor francuski pojął, że pewne zarty dobrze przyjmowane w Atenach nie uszłyby w Paryżu; zlągodził przeto wszystko, co mogło razić delikatne ucho, ale dramatyczne kwiaty Greka odkwitły we francuskim ogrodzie<sup>258</sup>.

Podobnie inny tłumacz potraktował Arystofanesa:

Profesor literatury starożytnej, pan Fallex, przetłumaczył komedie Arystofanesa, ale te tylko, które mogą czytać wszyscy. Oddał tym sposobem przysługę publiczności i autorowi. Ogół, nie składając się z erudytów, nie ma potrzeby znać szczegółowo całego rusztowania, złożonego z aluzji, przycinków i osobistości, dziś bez znaczenia; jak również nie ma potrzeby brukać umysłu w bezwstydzie, którego nasze czasy nie znoszą. Autor może tylko zyskać na tym wyzbieraniu samych pięknych i prawdziwych rzeczy, stanowiących jego nieśmiertelność<sup>259</sup>.

W tym kontekście bardziej zrozumiała staje się obrona teatru Wiktora Hugo na drodze porównania z „okropnościami” greckiej tragedii, które w tym samym czasie przeprowadzał Felicjan Faleński. Jego mowa obrończa w 1864 roku brzmi jak spóźnione echo sporu klasyków z romantykami – próba ratowania teatru zamierającego przed naporem estetyki teatru martwego już od dawna. A jednak problem musiał być aktualny, skoro go Faleński podejmował. Tyle że dla odrzucenia klasycystycznego sposobu ożywiania antycznej tradycji używano już innych argumentów. Recenzja z okolicznościowego przedstawienia *Medei* w rocznicę urodzin Corneille’a akcentowała nieprzystawalność samej treści mitycznego podania do współczesnych konwencji zarówno teatralnych, jak i obyczajowych:

[...] *Medea* należy do grup bohaterek mitologicznych, które straciły swoje prawo obywatelstwa w nowoczesnym teatrze. Jakież zajęcie budzić mogą bajki pogańskie wyjęte ze swojego okolenia, ze swojej ramy, z tego splendoru poezji starożytnej, które im zwraca słońce i lazur rodzimy. Pozbawione cudownego żywiołu, w którym żyły, owe córki wyobraźni hellenickiej schną i stygną. Nie są już boskie – zaledwie ludzkie. Co znaczy *Medea* bez cudów złotego runa, bez swoich ziół czarownych, bez zaklętego kotła, gdzie stary Eson odmładza ludzi, bez cugów skrzydlatych węzów, które ją wożą z Kolchozy do Teb, a z Koryntu do Aten, błyszcząca jak meteor? Jest tym samym, czym by była operowa czarodziejka po zgaszeniu świeczników i zwinięciu dekoracji.

Egzorcyzmowana czarownica staje się niezrozumiałą potworą, przechodzi z królestwa piekieł do królestwa zwierząt. Na scenie schodzi do rozmiarów zazdrosnej kobiety, która się mści na niewiernym mężu, zabijając jego dzieci. Zbrodnie jej, przestając być bajeczne, stają się bezecne<sup>260</sup>.

<sup>255</sup> *Ibidem*, s. 196.

<sup>256</sup> „Biblioteka Warszawska” 1863, t. 3, *Kronika paryska*, s. 139.

<sup>257</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> „Biblioteka Warszawska” 1863, t. 4, *Kronika paryska*, s. 491–492.

<sup>260</sup> „Biblioteka Warszawska” 1868, t. 3, *Kronika paryska*, s. 307.

Romantyczna recepcja mitu Medei akcentowała motyw cierpienia<sup>261</sup>. Wszelako materii dla chrześcijańskiej tragedii, tudzież argumentów dla tezy o postępkach antycznej moralności ku chrześcijaństwu – trudno by się było w podaniu tym doszukać. Zresztą tragedie Eurypidesa, najintensywniej eksploatujące postacie krwawych mitycznych heroin, nie uchodziły już za świadectwo moralności pogańskiej – prędzej za dowód demoralizacji. Jak bardzo zaś irytowała chrystianizacja mitów pogańskich, przekonuje sprawozdanie z wystawienia w Paryżu *Fedry* Conrادية, która nawet w zestawieniu z tragedią Racine'a wypadła blado, gdyż mimo wszystko „charakter Fedry w Rasyne porywa niezwykłą siłą, ogniem namiętności, wydzierającym się z pęt narzuconych”, tymczasem Conrادی „odmienił charakter Fedry i Hipolita, odmieniając i ideę, którą tu zrobił rozwiązaniem umyślnie tendencyjnym”<sup>262</sup>.

W tragedii albowiem starożytnej bohaterowie, działając pod naciskiem nieprzełaganego fatum, stawali się ofiarami win popełnionych przez ich przodków albo ofiarami woli bogów; ulegając zaś mściwym bogom, skarżyli się bezwiednie, nie mogąc sobie ich gniewu wytłumaczyć; tu przeciwnie, autor przez usta Tezeusza i Fedry podaje objaśnienia moralno-logiczne, będące już owocem idei nowej, a kto wie, czy nie wprost chrześcijańskiej. Tezeusz rażony gromem zdrady małżonki, powiada żałośnie zawodzącej Fedrze, że jej niezgłoszenia są następstwem jej występku – porzucenia ojca Minosa i siostry Ariadny. Autor, zmieniając fatalizm na ideę postępową i moralną, chciał może dowieść, że już i w owym mistycznym świecie starożytnym półbogów i bohaterów, dniało już przecucie osobistej odpowiedzialności i kary, a nie ślepego fatalizmu. Hazardowna to nowość taka reforma, a o jej niefortunności dziś już wątpić nie można, bo *Fedra* runęła po kilku przedstawieniach, tym razem wcale sprawiedliwie<sup>263</sup>.

Można odnieść wrażenie, że kanoniczna krytyka siedemnasto- i osiemnastowiecznego klasycyzmu starzała się razem z całą kulturą romantyczną. Wraz z rumieńcem świeżości traciła siły i młodzieńczą bezkompromisowość. Po części być może wynikało to z poczucia niespełnienia w zakresie odrodzenia w romantyzmie dziedzictwa antyku – mimo całego bogactwa podejmowanych tematów i motywów. Nie wszystkie przecież uważano za zdezaktualizowane. W ocenie francuskiego klasycyzmu Kaszewski najpierw podkreślił jego zasługi w popularyzacji tragedii, później dopiero skrytykował błędną strategię naśladowczą, skupioną na przesadnym „wyglądaniu”, znajdując wszakże dla niej historyczne uzasadnienie<sup>264</sup>, i ostatecznie deklarował:

<sup>261</sup> Paradoksalną nieco prawidłowość zastąpienia w romantycznym światopoglądzie odrzuconych „politycznych” bohaterów klasycyzmu – Juliusza Cezara, Wergiliusza i Eneasza, Sofonisby i Merope – nowymi, związanymi już nie z historią, lecz z cierpieniem – jak Ifigenia, Prometeusz, Medea i chrześcijanie z czasów Nerona – odnotowuje Włodzimierz Szturc (*Tradycje antyczne w dramacie europejskim doby romantyzmu* [w:] *Inspiracje Grecji antycznej...*, s. 65–66).

<sup>262</sup> E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Biblioteka Warszawska” 1873, t. 2, s. 395.

<sup>263</sup> *Ibidem*, s. 398–399.

<sup>264</sup> „Poznajomienie ogółu z tragedią grecką winniśmy Francuzom. W XVII wieku, pod rządem wielkiego monarchy, pominiawszy dobijanie się potęgi materialnej, Francja pragnęła wszystkiego, co stanowi sławę narodu: nieodzowną tu była i literatura. Sąsiedni dwór miał swego Szekspira, którego z każdym dniem coraz bardziej ubóstwiał; dwór Ludwika XIV zapragnął własnego teatru, aby i w tem nie stać niżej od Anglii. Ależ teatr nie przychodzi tak na zawołanie, i Szekspirowie nie rodzą się jak grzyby po deszczu; zgodzono się więc na kilka talentów dramaturgicznych, i tym powierzono szlachetną misją wyhodowania teatru narodowego, który by zrównoważył angielski. Ale od czegoż było rozpocząć? W dziejach narodu leżały wprawdzie obfite materiały do dramatu, ale albo nie wiedziano, jak się wziąć do ich obrabiania, albo zupełnie oczy na nie zakryto: tak przynajmniej domyślać się trzeba. Teatr grecki, przeciwnie, dostarczał gotowe formy wypełnione bogatą treścią; na niego więc zwrócono uwagę i wzięto go za kopalnię, z której miały powstać klejnoty, zdobiące ówczesną literacką epokę Francji. Tłumaczyć wprost utwory dramatur-

Z tym wszystkim nie potępiamy naśladownictwa, ale zalecamy je o tyle, o ile ono nie przechodzi w podrzeźnianie. Już to leży w naturze rzeczy, iż wielki utwór będzie zawsze wzorem, wskazówką, nauką; bez wpływu on pozostać nie może. Iluż to poetów zawdzięczamy Byronowi: u nas cała niemal literatura piękna XIX wieku z niego wzięła początek; wiele też do niej przyłożyli się: Szyller, Goethe, a i Szekspir po części. Jednakże ta literatura nasza wcale naśladowczo nie wygląda, gdyż naśladownictwo to ograniczyło się na samym zrozumieniu pomysłów mistrza, a nie zstąpiło do ich kopiowania<sup>265</sup>.

Przeszłość bowiem „pouczać może i powinna, ale powtarzać się nie może, bo to przeciw jej przeznaczeniu”<sup>266</sup>.

Przyznać też trzeba, że Kaszewski bezbłędnie rozpoznał najważniejsze dla współczesności mity – Edypa i Prometeusza, które na sposób Hegłowski – niepopularny w romantyzmie – rozpatrywał w kategoriach tragicznego pojednania<sup>267</sup>. Mít Edypa oszałamiającą karierę zrobił dzięki Freudowi, ale i wcześniej Egger np. powiadał, że w dziejach rodzin Edypa i Atrousza „odbija się walka wszystkich namiętności, które duszę człowieka to podnoszą, to rozwijają, to gwałtem ciągną w jednym kierunku, to miotają bez sił na wszystkie strony”<sup>268</sup>. Hegel najpiękniejszy przykład pojednania wewnętrznego widział w *Edypie w Kolonie*, odczytywanym jednak wbrew interpretacji chrześcijańskiej nie w duchu boskiego przebaczenia grzesznikowi, lecz pogańskiej odbudowy świadomości „przez wyzwolenie jej z walki potęg etycznych i gwałcenia ich praw”<sup>269</sup>.

Kaszewski na trzech tragediach Sofoklesa z dziejów rodu Edypa budował swoją koncepcję greckiej tragedii odradzającej sztukę współczesną. Lektura mitu prometejskiego z uwzględnieniem szansy jego oddziaływania na sztukę współczesną przebiegała krętymi ścieżkami.

Najpierw był artykuł sprowokowany przekładem Ajschylosowej tragedii, ogłoszonym w 1867 roku. Rozprawka Kaszewskiego, *Podania o Prometeuszu. Tragedia grecka p.n. „Prometeusz w okowach”. Przekład jej dokonany przez Józefa Szujskiego*, wbrew sugestii podtytułu i zawartej w pierwszych zdaniach zapowiedzi – nie była zwykłą recenzją (wartość tłumaczenia krytyk zbył krótką wzmianką o stylistycznych postępkach Szujskiego), lecz komparatystycznym mitoznawczym komentarzem.

Konieczność sporządzenia takiego mitologicznego rusztowania uzasadniało założenie, że Ajschylos „to poeta obcujący tylko z bogami i z tymi, co się równają bogom – jego sztuka nogą tylko dotyka ziemi, ale pierś jej zawsze i na każdym miejscu oddycha powietrzem nieba”<sup>270</sup>. Dawność, pierwotność tragedii Ajschylosowej wymagała dodat-

gów greckich i przedstawiać je na wytwornym teatrze dworu, wobec woniejących widzów, było niepodobniestwem. I pod innymi nawet warunkami ani logiki, ani powodzenia zamiar ten by nie miał. [...] Nie mamy przeto za złe Francuzom, że tragedij greckich wprost dla teatru swego nie tłumaczyli: oni przedsięwzięli je naśladować. Byłoby to bardzo rozumnie, gdyby to naśladowanie odbywało się w duchu, nie w formie; ale stało się przeciwnie” (K. Kaszewski, *Rozprawa wstępna* [do:] „*Edyp król*”..., s. 252–253).

<sup>265</sup> *Ibidem*, s. 256.

<sup>266</sup> *Ibidem*, s. 253.

<sup>267</sup> Zob. M. Janion, *Tragizm* [w:] *idem, Prace wybrane*, t. 2: *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 51–61.

<sup>268</sup> *O moralności legend dramatycznych...*, s. 47.

<sup>269</sup> Cyt. za M. Janion, *Tragizm*, *op.cit.*, s. 61.

<sup>270</sup> K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu. Tragedia grecka p.n. „Prometeusz w okowach”. Przekład jej dokonany przez Józefa Szujskiego*, „Biblioteka Warszawska” 1867, t. 3, s. 271.



kowo odwołania do starożytnych mitografów i wyboru wersji legendy najbliższej owej czystej religijności świata żywego mitu.

Goethe – a za nim Marks – nakładał na obraz Prometeusza zapisany w tragedii wizję tytana lepiącego ludzi, aby – jak powiada Maria Janion – „umocnić ludzi przełomu w ich zuchwałym antropocentryzmie” przez akcentowany aspekt podobieństwa dzieła stworzenia do samego zbuntowanego stwórcy<sup>271</sup>.

Ten wątek, odnaleziony dopiero w „ostatniej wersji, którą zamieszcza Pauzaniusz”<sup>272</sup>, Kaszewski świadomie wyłączył poza obręb pierwotnej kultury religijnej Greków jako niewystępujący u Hezjoda, a więc obcy i Ajschylosowi. *Teogonia* Hezjoda stała się dla polskiego krytyka podstawowym kontekstem i głównym przewodnikiem po krainie myśli wielkiego tragika. Streszczenie całej historii powstania świata z Chaosu, małżeństwa Gai z jej synem Uranosem, pozbawionym władzy nad światem przez swego syna Kronosa, władającego wraz z Tytanami aż do ich obalenia przez najmłodszego z synów władcy – Zeusa, służyło Kaszewskiemu do zarysowania sytuacji wyjściowej, która i tak wymagała jeszcze objaśnienia skomplikowanych relacji między Zeusem, walczącym z innymi Tytanami siłą, a oszczędzonym Prometeuszem – Tytanem sprzymierzonym początkowo ze zwycięzcą, a ostatecznie też zwalczanym (za jego umiłowanie rodzaju ludzkiego, podstępne podsunięcie w ofierze bezwartościowych kości i tłuszczu oraz wykradzenie ognia), ale zwalczanym „walką sił intelektualnych”<sup>273</sup>, czyli przez podrzucenie ludziom Pandory, uwalniającej rękami Epimeteusza wszelkie plagi, i przez dręczenie przykutego do skały dobroczyńcy ludzkości.

Dopiero tak zrekonstruowaną na podstawie *Teogonii* Hezjoda strukturę mitu zestawiał Kaszewski z tragedią Ajschylosa. Sam zaś sposób zestawienia prowokuje do kroku tyleż ryzykownego, co nieodparcie pociągającego, jakim będzie pytanie o to, czy możliwa mitoznawczym analizom dziewiętnastowiecznego krytyka przypisać strategię robienia mitu na konstytutywne jego jednostki – mitemy, wynalezione dopiero w wieku dwudziestym. Oczywiście mitemy postrzegane tu być muszą nie w takim znaczeniu, jakie im nadał Claude Lévi-Strauss, definiując tę strukturalną jednostkę jako wiązkę relacji nieraz bardzo od siebie w diachronicznym porządku historii mitycznej odległych, ale w porządku synchronicznym tworzących jednolitą strukturę znaczeniową, jak powtarzający się w historii rodu Labdakidów motyw „przecenienia więzi pokrewieństwa” (w małżeństwie Edypa z Jokastą czy pogrzebaniu ciała brata przez Antygonę), konstytuujący jeden mitem, albo przeciwny mu drugi mitem, czyli motyw „odwartościowania stosunków pokrewieństwa”<sup>274</sup> (zabicie Lajosa przez Edypa i śmierć Polinejeski z ręki brata – Eteoklesa). Takich jednostek dziewiętnastowieczny badacz – przynajmniej w tej pierwszej rozprawie o Prometeuszu – jeszcze nie ustanawiał. Wiadomo jednak, że pojęcie mitemu oderwało się z czasem od ściśle strukturalistycznej teorii jego twórcy. Włodzimierz Szturc posługuje się pojęciem mitemu dla określenia „najmniejszej jednostki znaczącej mitu”, wyróżniając obok niego jeszcze architem, a więc część archimitu.

<sup>271</sup> M. Janion, *Tragizm, op.cit.*, s. 56.

<sup>272</sup> K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu...*, s. 272.

<sup>273</sup> *Ibidem*, s. 273.

<sup>274</sup> Zob. C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów* [w:] *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 185–208.

Archimit – to zazwyczaj jednolity tekst (lub spójny zespół tekstów) o znaczeniu uniwersalnym, oparty na strukturze inicjacji przedstawionej bezpośrednio przez działania bohaterów lub pośrednio przez narratora. Inicjacja polega tu na pokonywaniu coraz to wyższych stopni poznania, wtajemniczeniu bohatera w świat leżący u podstaw danego mitu. W tym sensie jest to droga, którą bohater musi przebyć, by wyjść ze stanu niewiedzy i ciemności w stan objawienia. Droga ta jest zarazem ciągiem „rytów przejścia” (*rites de passage*), których spełnienie jest warunkiem postępu. Opowieści o pokonaniu danego rytu, o udanej próbie częścikowej, stanowią treść mitemu, podobnie jak opowieść o całej drodze – treść mitu<sup>275</sup>.

Nie całkiem zgodnie z tą definicją, sformułowaną z myślą o takich mitach, „które stanowią odbicie problemów człowieka współczesnego są zarazem rekapitulacją dziejów ludzkich dążeń i poczynań, a także otwarciem nowych perspektyw rozumienia człowieka”<sup>276</sup>, ale na swój własny i zbliżony jednak sposób, swoistym archimitem uczynił Kaszewski *Teogonię* Hezjoda, na podstawie której z historią Prometeusza związał dwa archimitemy:

Źródłem więc tego podania są dwa uczucia: jednym jest stosunek bóstw do człowieka, drugim stosunek jednej płci do drugiej. Jakoż, bogowie współcześni są źle względem ludzi usposobieni, gdy przeciwnie dawniejsi byli im przyjaźni, i oto najzdolniejszy z nich występuje jako najgorliwszy i niezmordowany bohater ludzkości. Niemniej jednak sam nadmiar zřęczności jego dowodzi zupełnego upadku sprawy, którą on poślubił. Podstępem pozbawia on Zeusa najlepszej części ofiar, a tym sposobem wywołuje i usprawiedliwia zarazem groźny odwet, którego stanowczo odwrócić nie może – odwet ten odbywa się w jego nieobecności, Epimeteusz w jego niejako imieniu dobrowolnie wpada w zasadzkę, którą nań zastawiono. Tym sposobem chociaż Hezjod niewolę ludzkości przypisuje złemu usposobieniu Zeusa, jednakże pobożność jego nasuwa mu dwa powody usprawiedliwiające bóstwo: raz, że ludzkość sama pozbawiła Zeusa przynależnej mu prawnie części ofiar; po wtóre, że taż ludzkość była stroną przyzwalającą na własną zgubę. Te więc uczucia, pod względem stosunku człowieka do bóstwa, były jednym z żywiołów, które dały początek temu podaniu. Drugim żywiołem jest przekonanie, iż przyczynę wielkich nieszczęść człowieka stanowią kobiety, bez których on jednak obejść się nie może, i myśl ta często i energicznie wypowiedzi się przez usta wielu poetów greckich<sup>277</sup>.

Następnym krokiem było porównanie rozkładu mitemów u Hezjoda i Ajschylosa:

Otóż i podanie o Prometeuszu, według poematów hezjodycznych, w formie swej najdawniejszej [...] posłużyło za podstawę szczytnej tragedii Eschylesa. Poeta ten zaprowadził znaczne zmiany w toku legendy, a przede wszystkim przedstawia on ród ludzki nie tak, jakoby on już niegdyś doświadczał stanu swobody i pomyślności, którą następnie utracił, ale jakoby od razu był słabym i nędznym. Nie wspomina on ani o owej sławnej sztuce Prometeusza przy podziale ofiar, ani o utworzeniu i zesłaniu Pandory, które to szczegóły są wydatnymi punktami opowiadania hezjodycznego: przeciwnie, wykradzenie ognia, z lekka zaledwie dotknięte w Hezjodzie, wydatnie u Eschylesa z pewnym nawet naciskiem. [...]

Pokazuje się, że wykradzenie ognia, podług planu Eschyła, było głównym punktem oskarżenia przeciw wielkomyślnemu winowajcy<sup>278</sup>.

Istotnym wkładem autorskim, dostrzeżonym przez Kaszewskiego u Ajschylosa, był „nowy stosunek Prometeusza do Zeusa”, oparty na nielojalności nowego władcy wobec dawnego sprzymierzeńca i strzeżonej przez Prometeusza tajemnicy, od której wy-

<sup>275</sup> W. Szturc, *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 10–11.

<sup>276</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>277</sup> K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu...*, *op.cit.*, s. 275.

<sup>278</sup> *Ibidem*, s. 276.

jawienia zależy przyszłość Zeusa. Owej „wyższej konieczności”, zapisanej w tajemnicy Prometeusza, a potężniejszej niż wola samego władcy Olimpu, Kaszewski nie traktował – jak to dziś czyni Kitto – jedynie w kategoriach sprężyny dramatycznej. Na niej próbował opierać swą rekonstrukcję niezachowanych części Ajschylosowej trylogii, przyjmując dla jej części ostatniej tytuł *Prometeusz wyzwolony*, dla pierwszej zaś *Prometeusz ogniońca*, choć bardziej popularna teoria – przy zachowaniu założenia o ostatecznym „wyzwoleniu” bohatera – mówi, że *Prometeusz niosący ogień* miał być właśnie częścią trzecią<sup>279</sup>. Układ zaprezentowany przez Kaszewskiego był jednak – jak się zdaje – w epoce romantyzmu rozpowszechniony właśnie dlatego, że bardziej efektywnie wyglądało jego odrzucenie. Spostrzeżenie, które zanotował Stefan Srebrny, a za nim podjęła Maria Janion – że romantyczna recepcja prometejskiego mitu przebiegała „w kierunku sprzeczny z intencją autora” – było już własnością samych romantyków. W *Przedmowie* do swojego *Prometeusza wyzwolonego* Shelley otwarcie polemizował z Ajschylosem:

*Prometeusz wyzwolony* Ajschylosa przewidywał pojednanie Jowisza ze swoją ofiarą za cenę wyjawienia niebezpieczeństwa zagrażającego imperium wskutek zawarcia małżeństwa z Tetydą. Zgodnie z tą wersją tematu Tetyda poślubiła Peleusa i Prometeusza, uwolnionego z więzów przez Herkulesa. [...] Lecz, po prawdzie, odczuwałem niechęć do tak lichego rozwiązania jak pojednanie bohatera z ciemnizykiem rodzaju ludzkiego<sup>280</sup>.

Podobnie Goethe i Byron, a później Marks i Nietzsche – każdy z innego punktu widzenia i w imię innej idei – przetwarzali tragedię Ajschylosa w wyraz nieugiętego buntu, dumnego cierpienia, wzmocnionego wolą zrównania się z bóstwem<sup>281</sup>. W romantyzmie polskim Leszek Elektorowicz odnajduje przewyciężenie prometeizmu romantycznego, najsilniej wyrażone w III części *Dziadów*, którą warto przywołać w kontekście dalszych ocen krytycznych, pamiętając jednak, że to przewyciężenie – oparte na Boskim miłosierdziu i odpuszczeniu grzechu pyszałkowi dzięki wstawienictwu innych osób – niewiele ma wspólnego z Heglowskim pojednaniem, a i sam prometeizm doprowadzony został przez Mickiewicza do takiej skrajności, że w nowszej literaturze przedmiotu nawet przestał być tą nazwą określanym, zauważono bowiem, iż żądanie absolutnej władzy nad ludzkimi duszami odbiera buntowi Konrada szlachetny pierwiastek prometejski – przy zachowaniu jego tytanicznej mocy<sup>282</sup>.

Rekonstrukcja kształtu całej trylogii w wykonaniu Kaszewskiego postępowwała szlakiem wytyczonym w dziele Hezjoda i krótkiej notatce Cycyrona, jakkolwiek finałowe runięcie skały z przykutym do niej Prometeuszem nie otwiera właściwie zachowanej tragedii na takie bezpośrednie nawiązanie, przewidujące udział Heraklesa. Być może dlatego badacz uczynił swój wywód raczej podniętą dla wyobraźni, kierując uwagę na „tryumfalne wzruszenia i entuzjazm liryczny wobec takiego rozwiązania”, zwiastującego „jakiś przedsmak nieśmiertelnej doby Peryklesa i jakoby wspaniały, wstępny pochód tych czasów pełnych chwały, w których Ateny [...] patrzyły, jak przez pół wieku do tego szczupłego zakątka ziemi cisnęły się wszystkie cuda świata”<sup>283</sup>. Wizja ta

<sup>279</sup> Zob. J. de Romilly, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994, s. 59–61.

<sup>280</sup> P. B. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, przeł. L. Elektorowicz, Kraków 1982, s. 7.

<sup>281</sup> Zob. M. Janion, *Tragizm*, op.cit.

<sup>282</sup> Zob. W. Weintraub, „*Dziadów*” część trzecia: manifest profetyzmu [w:] *idem, Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*.

<sup>283</sup> K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu...*, op.cit., s. 284.

uzasadniać miała bezpardonowy atak na Shelleya, który w ajshylejskim, by tak rzec, „opakowaniu” mitologicznym przemycił „rodzaj dytyrambu na cześć jakiegoś przyszedłego wieku rozumu, którego smutne próby przedstawił i zamazał koniec XVIII-go wieku”<sup>284</sup>.

Nie była to ocena całkiem sprawiedliwa. *Prometeusz wyzwolony* Shelleya, napisany w 1820 roku, antycypował – jak wiadomo – przeobrażenie greckiego herosa w mityczną postać epoki rewolucji przemysłowej, Frankensteina, i zapowiadał przejście dziedzictwa Prometeusza przez naukę i technologię<sup>285</sup>. Ta zmodernizowana domieszka racjonalizmu – obecna przecież w micie prometejskim od zarania (pod postacią przewodniej roli półboga – opiekuna ludzkości, nauczyciela i budowniczego) – zauważalna jest w dramacie Shelleya – jak powiada Leszek Elektorowicz – „przy całej niematerialności jego tworzywa poetyckiego”<sup>286</sup>. Rozwiązanie tej kwestii widzi Paul Johnson w podążaniu myśli Shelleya drogą wyznaczoną przez Kanta, w twierdzeniu, że „materia jest u podstaw swoich niematerialna, siły elektryczności, magnetyzmu i światła tworzą dynamiczny system podobny do myśli, której materia jest niczym innym, jak siłą w spoczynku”<sup>287</sup>. Dlatego w IV akcie *Prometeusza wyzwolonego* Shelley „przedstawia prometejski ogień we współczesnej formie elektryczności”<sup>288</sup>, a sam dramat – co też wytykał Kaszewski – jawi się faktycznie jako „dziwna mieszanina symboliki i namiętności, mistycyzmu i materializmu”<sup>289</sup>. To samo jednak można powiedzieć o wszystkich mistycko-historiozoficznych syntezach późnego romantyzmu, przywołując chociażby prelekcje Mickiewicza, rozprawę Cieszkowskiego czy mistyczne pisma Słowackiego, które – wedle określenia Marty Piwińskiej – „do połowy zgadzają się z *Biblią*, a od połowy z teorią ewolucji”<sup>290</sup>. I jednak – wbrew opinii Kaszewskiego – Shelley to mimo wszystko nie „splennik zawzięty przeciw społeczności”, skoro przyszłej ludzkości na drogę opanowywania twórczych potęg natury (charakterystycznych w perspektywie mitologii i teorii ewolucji) pozostawiał w *Prometeuszu wyzwolonym* bliżej nieokreślonego „ducha wszech-miłości”. A prawda, że nieokreśloność ta podsztyta była ateizmem, na który z równą siłą jak Słowacki (w korespondencyjnych wzmiankach o Shelleyu) nie godził się Kaszewski. Ten protestował jednak w imię ocalenia ajshylejskiej prawdy mitu:

Nie w takim zupełnie duchu mogłaby nastąpić restytucja (gdyby jaka nastąpić mogła) idei Eschyłowej, i wieszcz grecki, o ileśmy go poznali, wyparłby się od dna do dna wszelkiej wspólności z podobnym kierunkiem<sup>291</sup>.

Spostrzeżenie niby trafne, choć w swym emocjonalnym tonie sprzeczne właściwie z głoszonym wcześniej programem naśladowania nieprzechodzącego w „podrzeźnianie”.

<sup>284</sup> *Ibidem*.

<sup>285</sup> Zob. L. Elektorowicz, *Posłowie* [do:] P. B. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, przeł. L. Elektorowicz, Kraków 1982.

<sup>286</sup> *Ibidem*, s. 177.

<sup>287</sup> P. Johnson, *Siły, maszyny, wizje*, przeł. M. Kucharska i W. Królikiewicz [w:] *Narodziny nowoczesności*, Gdańsk 1995, s. 606.

<sup>288</sup> *Ibidem*, s. 605.

<sup>289</sup> K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu...*, s. 284.

<sup>290</sup> M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1999, s. 250.

<sup>291</sup> K. Kaszewski, *Podania o Prometeuszu...*, s. 284.

W tej sytuacji można by oczekiwać, że późniejsza o dwadzieścia lat rozprawa Kaszewskiego pt. *Dwaj Prometeusze* okaże się swoistą repliką *Porównania „Fedry” Racine’a z Fedrą Eurypidesa*, ogłoszonego w roku 1807 przez Augusta Wilhelma Schlegla, który już na wstępie ostrożnie „mniemał się obowiązany [...] przyznać wyższość *Fedrze Eurypidesa*”<sup>292</sup> – i że w tej replice postromantyczny komparatysta zdyskredytuje romantyczny dramat z greckiej mitologii utkany, tak jak komparatysta wczesnoromantyczny sponiewierał przeróbkę klasycystyczną. Tak się jednak nie stało. Chociaż w jednej kwestii byli zgodni, gdyż pod zastrzeżeniem Schlegla, że krytyka jego nie dotyczy „niezrównanych piękności harmonijnego i prawdziwie poetycznego wysłowienia”<sup>293</sup> Kaszewski ochoczo by się podpisał.

W tym czasie pracował właśnie – albo dopiero zabierał się do pracy – nad ogłoszonym w roku 1889 własnym przekładem tragedii Ajschylosa. W dodanym do niego *Słowie wstępnym* powtarzał zasadniczy zrąb wcześniejszego swego wywodu, rozbudowując nieco partie mitograficzne, rozszerzone też o kontekst właściwy poszczególnym scenom dramatu, co nadal uzasadniał niezrozumiałością starożytnego tekstu w oderwaniu od kontekstu podań religijnych. Nie był już jednak tak bezwzględnie stanowczy w dowodzeniu „nieziemskości” sztuki dramatycznej Ajschylosa. Scenę rozgrywaną między Prometeuszem i Okeanosem rozpatrywał już otwarcie w kategoriach psychologii, przeciwstawiając nieugiętości Prometeusza „rozsądek i tchórzostwo” jego stryja, który w zalecanych pertraktacjach z Zeusem „oświadcza gotowość pośrednictwa, poświęcenia się osobistego, ale znać po całym sposobie dykcji, iż ofiaruje się tym śmielej, im bardziej po stanowczości i oporze Tytana przekonany jest, że on wszelką ofiarę z jego strony odrzuci”<sup>294</sup>. Całą tę psychologiczną rozgrywkę, przypisaną domieszką ironii, spuentował Kaszewski uznaniem w poecie „znakomitego obserwatora delikatnych stosunków ludzkich”<sup>295</sup>. A przecież Prometeusz i Okeanos są bogami!

Pogłębiony wizerunek psychologiczny postaci odpowiadał postawionej wcześniej, w artykule o „dwóch Prometeuszach”, tezie, że w porównaniu z ulotnością dramatu Shelleya tragedia starożytna nawet w swej pierwotnej Ajschylosowej formie prezentuje wyraziste charaktery. *Słowo wstępne* pomyślane zostało jako przeprowadzenie jej do wodu. Kaszewski zmierzał do wniosku, że przy całym „niewyrobieńcu” formy (zasługę jej wykształcenia, zgodnie z powszechnym mniemaniem, przypisywał krytyk Sofoklesowi) Ajschylos przedstawił już pełny „materiał dramatyczny”, czyli – po pierwsze – „konflikt pomiędzy siłami równymi, a nie mogącymi się pogodzić”<sup>296</sup> oraz – po drugie i jakby ważniejsze – złożone charaktery. Złożone, bo w postawie Okeanosa współczucie dla pokrzywdzonego i uznanie obowiązków nałożonych przez więzy pokrewieństwa ściera się z uległością wobec Zeusa i strachem przed jego gniewem, a i sam Prometeusz okazuje się nie tak wcale nieugięty. Nie znajdując lepszego uzasadnienia dla wejścia Iona – jakkolwiek późniejszym krytykom wystarczało spostrzeżenie, że „nie-szczęścia Ijony przedstawiają tu jakoby nowy i oczywisty dowód okrucieństwa Ze-

<sup>292</sup> *Porównanie „Fedry” Rasyna z Fedrą Eurypidesa. Rozprawa Augusta Wilhelma Szlegla w roku 1807 w Paryżu wydana – a w roku 1829 na język polski przełożona*, Warszawa 1830, s. 6.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> K. Kaszewski, *Słowo wstępne* [do:] „*Prometeusz w okowach*”. *Tragedya Eschylosa*, „Biblioteka Warszawska” 1889, t. 2, s. 247.

<sup>295</sup> *Ibidem*, s. 248.

<sup>296</sup> *Ibidem*, s. 251.

usa<sup>297</sup> (na tym właściwie poprzestaje Kitto) – Kaszewski dowodził, że „pobyt Ijony przyczynia się do wydobycia z Prometeusza tej tajemnicy dotyczącej Zeusa, groźnej dla niego w przyszłości”, że wręcz ulegając namowom chóru i samej Io, Prometeusz „powoli wypowiada, jakim sposobem Zeus może być przez własną nieogłędność zrzucony z tronu świata i zarazem co go ustrzec może od tej katastrofy”<sup>298</sup>. A przecież pod wpływem łagodnej perswazji chóru Prometeusz wypowiada tylko przestrożę, która we współczesnym przekładzie Stefana Srebrnego brzmi tak:

Butny jest, zadufany w sobie Zeus – a jednak  
przyjdzie nań czas pokory i strachu: albowiem  
takie zamyśli stadło, że ze stolca runie  
królewskiego i noc go pochłonie!  
[...]  
takiego przeciw sobie sam gotuje ninie  
zapaśnika, przemożne, niezwalzone dziwo!<sup>299</sup>

Dopiero ta przestroga wywołuje niepokój Zeusa i interwencję Hermesa, a na jego namowy i groźby dumny tytan odpowiada:

Nie ugnę się przed niczym i nic mnie nie zmusi,  
bym rzekł, komu ze stolca strącić go znaczone<sup>300</sup>.

Wygląda na to, że Kaszewski po prostu na siłę starał się znaleźć w tekście zapowiedź przyszłego pojednania. Niejasność przepowiedni Prometeusza Ajschylosowego dostrzegał jednak jeszcze w *Dwóch Prometeuszach*, gdzie przyznawał, że dopiero „ze szczytków ostatniej części trylogii widać, iż pomiędzy bohaterskim dobroczyńcą ludzkości a jej ciemieżcą nastąpiło pojednanie”<sup>301</sup>.

Znacząca zmiana koniunktury, jaka nastąpiła w ciągu dwudziestu lat oddzielających publikacje obu porównawczych analiz, tłumaczy zmianę punktu ciężkości, przesuniętego z tragedii Ajschylosa na dramat Shelleya. Naświetlenie sytuacji z perspektywy świadka wydarzeń przynosi inna recenzja – pióra Juliana Adolfa Świąćickiego:

Jeżeli Byron wywołał naśladowców za granicą, nie miał ich we własnym kraju, Shelley zaś wytworzył szkołę nie za życia wprawdzie, lecz dopiero w czterdzieści lat po śmierci. Od lat dwudziestu kilku wydobyto go z cienia, posypały się setki życiorysów, a wydania dzieł wszystkich mnożą się ciągle. Od Shelleya bezpośrednio pochodzi całe młodsze pokolenie poetyczne Anglii, która dziś, podług opinii krytyków pierwszorzędnych, „za najszczytniejsze w literaturze swojej postacie uważa Chaucera, Szekspira, Miltona i Shelleya” – w drodze wyjątku do tej czwórki dołączyła jeszcze Burns, a o Byronie zamilcza<sup>302</sup>.

Wzrastająca pozycja Shelleya uzasadniała (i jednocześnie – odnotowana w recenzji – reklamowała) pojawienie się polskiego przekładu. Tłumacz, Feliks Jezierski, jakby

<sup>297</sup> *Ibidem*, s. 249.

<sup>298</sup> *Ibidem*, s. 249–250.

<sup>299</sup> Ajschylos, *Prometeusz w okowach*, przeł. S. Srebrny [w:] Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, oprac. S. Stabryła, Kraków 1989, s. 66.

<sup>300</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>301</sup> K. Kaszewski, *Dwaj Prometeusze*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1887, nr 218, s. 564. Rozprawa drukowana była w numerach 218–222, ale ze względu na ciągłą paginację stron w kolejnych numerach czasopisma, w oznaczeniu dalszych cytatów można ograniczyć się tylko do wskazania numeru strony.

<sup>302</sup> J.A. Świąćicki, [rec.:] *Percy Bysshe Shelley: „Prometeusz rozpętany”, dramat liryczny w 4 aktach, przełożył z oryginału angielskiego Feliks Jezierski*, Warszawa 1887, s. 269–270.

na przekór sformułowanemu dwadzieścia lat wcześniej twierdzeniu Kaszewskiego, zapewniał:

Gdybyśmy przypuścili na chwilę, że obecny dramat wyszedł z twórczej dłoni Eschylosa, jako dokończenie jego trylogii o wielkim męczenniku, że jest to dramat osnuty na fakcie mitologicznym, a więc na pewnym rodzaju rzeczy wiści – wtedy śmiało twierdzić by można, że autor *Persów* uznałby go za dzieło swoje. Taż sama zdumiewająca śmiałość w postawieniu głównych zrębów dramatu, taż sama apoteoza woli, stawiającej czoło przywłaszczeniu, taż sama przewaga liryzmu, pochłaniającego akcję i niejako czyniącego ją zbyteczną, ten sam na koniec, instynktowo przeczuwany przez Eschylosa, zmysł naturalistyczny – oto rysy współrodnego typu, wobec których trudno byłoby oprzeć się złudzeniu<sup>303</sup>.

Kaszewski zareagował:

Jako dalszy ciąg *Prometeusza* Eschylowego, którego forma dramatyczna jest jeszcze bardzo luźną i niedoskonałą, utwór Shelleya może mniej ścisłym ulegać wymaganiom: ale i tu zachodzi wielka różnica... Eschylos, jakkolwiek modeluje swych bohaterów więcej na sposób boski niż ludzki, wszelako już i w nim prześwieca rysunek charakterów, który później za przewodnictwem Sofoklesa, a następnie Szekspira, stanie się generycznym warunkiem dramatu; nawet już i jego *Prometeusz w okowach* dążność tę okazuje.

Shelleya utwór dramatycznym jest tylko w pomyśle, ale postaci zaledwie nikłe ślady zawierają uczuć i barw ludzkich: wszystko to są jakieś mgły eteryczne bez wyrazu plastycznego, myśli egzotyczne, ideały, którym tylko wielka poezja nadaje kształty i znaczenie. Pod tym względem utwór składa hołd najczystszej romantyzmowi<sup>304</sup>.

Co jednak najbardziej zajmuje krytyka, to oczywiście kwestia romantycznej „obróbki” starogreckiego mitu, w wyniku której Prometeusz, „ten bohater pierwotnie stworzony, obok wielkiego charakteru, z uczuciami pogańskimi, pod ręką angielskiego ateusza, przerabia się na doskonałego chrześcijanina, który gotów jest modlić się za swych nieprzyjaciół i dobrze czynić tym, co go nienawidzą”<sup>305</sup>. W całej analizie przenikają się jako kategorie porównawcze poganizm, chrześcijaństwo i – osobno – romantyzm, dziwnie jakoś współgrający z obiema sferami religijnymi nawet w swym ateistycznym wariacie, najsilniej zaznaczonym w totalności buntu:

Eschylos pozostawił na tronie Zeusa, dzięki samolubnemu ustępstwu Tytana, który, gdyby nawet się upierał, to tylko przy zmianie dynastii, a uwolniony z pęt, może do pewnego stopnia ograniczać Zeusa samowolę na ziemi – i przez to wytwarza półśrodek. Shelley nie jest tak pojednawczym: on „rozpętanie” swego Prometeusza zależnym czyni nie od kompromisu, ale od zupełnego i bezwarunkowego upadku Zeusa, to jest od zniesienia wszelkiej nad człowiekiem supremacji<sup>306</sup>.

Niechający, i w wyniku oczywistej pomyłki, Kaszewski przypisał Shelleyowi lepsze rozpoznanie reguł rządzących mitycznymi historiami Greków, niż znalazł u Ajschylosa. Przypuszczał bowiem, że pod postacią przyszłego bojownika, niewymienionego w tragedii z imienia, który w myśl przepowiedni Prometeusza strącić miał z tronu Zeusa, kryje się Herakles, syn władcy Olimpu i śmiertelniczki Alkmeny. Nie wiadomo

<sup>303</sup> F. Jezierski, *Uwagi i objaśnienia* [do:] P.B. Shelley, *Prometeusz rozpętany. Dramat liryczny w czterech aktach*, przeł. F. Jezierski, Warszawa 1887, s. 122.

<sup>304</sup> K. Kaszewski, *Dwaj Prometeusze*, s. 613–614.

<sup>305</sup> *Ibidem*, s. 565.

<sup>306</sup> *Ibidem*, s. 578.

więc, dlaczego niewyjawiona tajemnica zbuntowanego Tytana miałyby się wiązać z osobą Tetydy, co za komentatorami Ajschylosa Kaszewski skwapliwie powtarzał.

Shelley [...] do zadania tego ciosu Zeusowi wybiera jego syna, lecz nie Heraklesa: byłoby to zbyt jawnym naruszeniem tradycji. On tę nową, przez siebie samego stworzoną postać, ubiera w przymioty odpowiadające określeniu Eschylosa. A więc jest to „bojownik, którego Zeus sam sobie przygotował” (czyli jego syn), „olbrzym potężny”, i „którego narzędzie bojowe od pioruna straszniejsze, a głos od grzmotu”. Nie używając tych samych wyrazów i wyrażeń, takim jednak przedstawia Shelley swego burzyciela, i daje mu imię Demogorgon. Za matkę przeznaczają mu Tetydę, a to iżby i w tym zgodzić się z tajemnicą Prometeusza Eschylowego, który proroczył, że Zeus upadnie wtedy, jak zawrze pewne małżeństwo, a jak się domyślają komentatorowie – z Tetydą<sup>307</sup>.

Wynikałoby stąd, że dopiero Shelley poprowadził mitologiczny ciąg w sposób uzasadniający niebezpieczeństwo, jakim grozić miał Zeusowi związek z Tetydą. Mówiąc językiem Lévi-Straussa, w opinii Kaszewskiego Shelley po prostu dołożył do greckiej teogonii kolejną relację do wiązki konstytuującej mitem obalenia boskiego tyrana przez jego równie boskiego syna. Sam Kaszewski wszakże, jak nie zdołał wcześniej sformułować własnych założeń metodologicznych, ograniczając je (w *Przedmowie do Trachinek*) do podważenia wartości alegorycznych interpretacji mitu<sup>308</sup>, tak też i nie zdawał sobie najwyraźniej sprawy z tego, co z jego analiz mitu prometejskiego wynika:

Jak nie rozumiemy stosunku tego połączenia do stosunku Zeusa w poecie greckim, tak mniej jeszcze rozumiemy go w angielskim. Podstawą tej przenośni jest zapewne i tu, i tam jakieś pojęcie kosmiczne. Tetys uważaną była za boginię wód: prędzej więc zrozumieć można to, że gdyby nastąpił jakiś kataklizm łączący morze z firmamentem niebios (Zeus), to świat by niszczył i tym samym władza boga nad nim by upadła<sup>309</sup>.

W przywołanym wcześniej ujęciu Schellinga, które w różnorodnych kontynuacjach i przetworzeniach stało się dobrem powszechnym romantyzmu, mitologia grecka była mitologią realistyczną i genetycznie związaną z naturą, wyobrażenia chrześcijańska podążała zaś w odwrotnym kierunku – od skończoności ku nieskończoności. Kaszewski, tak niegdyś konsekwentny w przeciwstawianiu sobie obu kultur i nadal utrzymujący, że w religii starożytnych Greków „genetyczną zasadą bóstwa są [...] zjawiska natury”<sup>310</sup> – tym razem od poety romantycznego zażądał zgodnych z helleńską filozofią objaśnień.

<sup>307</sup> *Ibidem*, s. 590.

<sup>308</sup> „Szata Nessusa jest głównym narzędziem tragicznym obecnego dramatu, tylko nie w tym metafizycznym znaczeniu, ale wprost, że tak powiem, w fizycznym. Poeci greccy późniejszych czasów brali dawne powieści mityczne *in crudo*, w ich legendowej postaci nie doszukiwali się ukrytego znaczenia, i do dziś dnia nawet trudno coś lepszego z tych powiastek uczynić. Niewdzięczna to i niepożyteczna praca owo rozbieranie mitów greckich z ich fantastycznych szat: kto się temu oddaje, porzuca punkt zapatrywania się słuchaczy pierwotnych, a nie dochodzi w zamian do ścisłego na tle historycznym znaczenia logicznego czy filozoficznego zawartych przez nie faktów. Chociaż bowiem zdarzy się nieraz wytłumaczyć przez alegorię kilka przymiotów lub faktów przypisywanych osobom uwikłanym w mity, nigdy atoli nie uda się zastosować tego postępowania do całego ciągu i objąć nim cały system”. K. Kaszewski, *Przedmowa* [do:] „*Trachinki*”. *Tragedia Sofoklesa*, „Biblioteka Warszawska” 1865, t. 2, s. 2.

<sup>309</sup> *Ibidem*, s. 590–591.

<sup>310</sup> K. Kaszewski, *Słowo wstępne* [do:] „*Prometeusz w okowach*”... s. 242.



Ale Tetys Shelleya jest „światłym obrazem Wieczności”, więc jakaż może grozić katastrofa z połączeniem boga niewiekuistego (ponieważ się urodził) z Wiecznością, i dlaczego owoc tego związku, syn, ma być tak rodzicowi straszny? Pozostało to tajemnicą autora. Dość, że Zeus już uczuwa grzę tego związku:

Dwa potężne duchy  
Spojone z sobą, stworzyły trzeciego,  
Potężniejszego od obu. On dotąd  
Niewosobniony, wpośrodku nas krążąc,  
Acz niewidzialny, ale przeczuwany,  
Czeka wcielenia<sup>311</sup>.

Badacz dzisiejszy, mający dodatkowo w pamięci filozoficzne pisma Słowackiego z mistycznego okresu jego twórczości, w których kolumny trójc obrazowały pracę ducha globalnego<sup>312</sup> – nie zapisałby tych wniosków ze znakiem zapytania. Ale Kaszewskiego raziła nieokreśloność Shelleyowskiego Demogorgona, który przedstawiał mu się jako „daleka wizja poety, mąż na kształt owego, którego imię »będzie czterdzieści i cztery«”<sup>313</sup>. Domagał się jednoznaczności i to nie takiej, jaką u angielskiego poety znajdował, usilnie ją natychmiast zamazując.

W wizji urządzenia świata po upadku Zeusa, jaką w *Prometeuszu wyzwolonym* roztacza Duch Godziny pod koniec IV aktu, Kaszewski zatrzymał się nad jednym zwrotem:

A ową zmorą zmór plugawych, Bogu  
I człowiekowi obrzydłą, pod wielą  
Imion i wielą postaci dziwacznych,  
Groźnych, widmowych, złowieszczych, przeklętych,  
Był Zeus, pogromca świata, On, któremu  
Z trwogi błędące ludy krwią służyły<sup>314</sup>.

Uwagę krytyka przykuła wielka litera w wyrazie „Bóg”, której – jak sam przyznał – nie znalazł w dostępnym sobie zapisie angielskiego oryginału. Rzeczywiście, Shelley napisał:

And those foul shapes, abhorred by god and man, –  
Which, under many a name and many a form  
Strange, savage, ghastly, dark and execrable,  
Were Jupiter, the tyrant of the world;  
And which the nations, panic-stricken, served  
With blood<sup>315</sup>

<sup>311</sup> K. Kaszewski, *Dwaj Prometeusze*, s. 591.

<sup>312</sup> „Oto zblyskawicowanie się w jedność dwojga różnych natur duchowych sprawia to, że duch trzeci, odpowiadający doskonale średniej sile i naturze tamtych sił i natur zrównoważonych... łączy się z niemi... i trzecią uderzając siłą [...] z niczego rodzi formę... Organizm bowiem jest tu tylko pomocą i wywołaniem siły ostatecznej z ducha... a duch spiorunowawszy ciało, gdy o nim zapomni, staje się twórcą. [...] trzy pioruny uderzają na siebie – i anioł jeden zmagetyzowany ciałem wylatuje [...]. [...] Ten trzeci duch, który oto, jak widzisz, na pomoc przybywa i łączy się w sile z siłą dwóch duchów w ciele będących, musi [...] doskonale dopełnić trzeciego boku równobocznego trójkąta...” (J. Słowacki, [Dialog troisty z Helionem, *Helois i przeciwnikami*] [w:] *Dzieła wszystkie*, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1952–1975, t. XIV, s. 231–232).

<sup>313</sup> K. Kaszewski, *Dwaj Prometeusze*, s. 591.

<sup>314</sup> P.B. Shelley, *Prometeusz rozpięty. Dramat liryczny w czterech aktach*, przeł. F. Jezierski, Warszawa 1887, s. 96.

<sup>315</sup> Cyt. wg: P.B. Shelley, *Prometeusz wyzwolony*, przeł. L. Elektorowicz, Kraków 1982 [wyd. dwujęzyczne], s. 136.

W dwudziestowiecznym przekładzie Elektorowicza ustęp ten oddany jest w następujący sposób:

Te zaś potwory, wstrętne bogom, ludziom –  
 O wielu kształtach i wielu imionach,  
 Upiome, dzikie, dziwne, mroczne, szpetne,  
 To wszystko był on, Jowisz, tyran świata.  
 Jemu narody w trwodze krwią służyły<sup>316</sup>.

Ciekawe jednak, że Kaszewski, zamiast zwyczajnie zrugać tłumacza, wołał na podstawie tego błędu zarzucić niekonsekwencję, „co większa, nieszczerłość” angielskiemu poecie, który raz utożsamia Zeusa „z pojęciem Boga w ogólności”, a raz ustanawia jeszcze nad nim jakiegoś wszechmocnego, nieskończonego Boga jedyne, radującego się upadkiem Zeusa. Nie mógł tego zrobić – chociaż próbował – na podstawie innego fragmentu, w którym rzeczywiście „Bóg” zapisany wielką literą został jeszcze wzmocniony charakterystycznymi przymiotnikami (*almighty God, merciful God*, a więc „Bóg wszechmocny”, „Bóg miłosierny”<sup>317</sup>) – ale w ironicznych odpowiedziach Prometeusza na pytanie Azji o imię stwórcy świata żyjącego, uczuć, woli, fantazji, miłości oraz – jednocześnie – trwogi, szaleństwa, zbrodni, nienawiści i cierpienia; odpowiedziach zmierzających do obniżenia wartości świata, ogarnianego spojrzeniem Boga, przypisanym człowiekowi<sup>318</sup>. Kaszewski zaś pragnął podważyć konsekwencję Shelleya, by „wielką poezję”, którą „odznacza wysoka moralność i czystość obyczajowa”<sup>319</sup> zaprezentować jako wyraz wahania, niepewności czy wewnętrznych zmagania autora z tajemnicą bytu, gdyż niczego – poza konsekwentnym ateizmem – nie zdołał mu zarzucić. W 1887 roku czuł się już prawdopodobnie zobowiązany do ratowania dla kultury chrześcijańskiej zarówno sztuki romantycznej, jak i greckiej.

Dyskusja wokół przekładu *Prometeusza wyzwolonego* odbywała się u schyłku epoki, dla której cała akcja uprzystępniania wzorców kultury antycznej, zainicjowana w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, okazała się zjawiskiem zupełnie marginalnym, toteż ani kryzys ideologii pozytywizmu, ani romantyzacja powieści realistycznej nie powinny były wpłynąć ujemnie na kondycję owego skromnego polskiego ruchu hellenistycznego, który poza nieśmiałyimi postulatami i przygotowaniem podłoża w wyniku dużej aktywności przekładowej żadnymi efektownymi osiągnięciami nie mógł się poszczycić. Co więcej, pośród estetyk proponowanych przez kiełkujący modernizm – klasycyzm uchodził za skuteczne antidotum na realizm. Wszakże ten silny cios, jaki zadał pozytywizmowi rozwój ruchu socjalistycznego z jego teorią walki klas, godzić też musiał w estetyczny światopogląd czcicieli klasycznej harmonii. Marksowska mitografia odwoływała się do interpretacji romantycznych. Spadkobiercami romantyzmu i wczesnoromantycznego hellenizmu – z którym polemizowali w szczególności niekiedy bardzo istotnych – czuli się także następnymi „odkrywcami” sztuki klasycznej, z których ci chyba groźniejsi sami niebawem mieli zostać odkryci, by ukształtować wyobrażenia zwycięskiej formacji. O Wyspiańskim jeszcze nie usłyszano. Za to w roku 1872 Nietzsche opublikował *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. Prawda, że mała książeczka nie od razu podbiła Europę. Efektownym natomiast fajerwerkiem

<sup>316</sup> *Ibidem*, s. 137.

<sup>317</sup> Zob. *ibidem*, s. 90–93, w przekładzie Jezierskiego – s. 62.

<sup>318</sup> Zob. W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999, s. 113–116.

<sup>319</sup> K. Kaszewski, *Dwaj Prometeusze*, s. 614.

wystrzelili w tym czasie francuski pamasizm – kwintesencja laickiej estetyczności. Przyczajony dotąd – od czasu niepoprawnych politycznie wystąpień z 1848 roku żyjący na uboczu w otoczeniu wąskiego grona poetów – przywódca pamasistów Leconte de Lisle wystawił z wielkim sukcesem w Odeonie tragedię zatytułowaną *Erynie*, opartą na motywach Ajschylosowej *Oresteji*.

Trylogię Eschyleśa poeta francuski sprowadził do dwóch aktów, przez co nadał jej tym więcej siły. Usunął zupełnie Egisthesa i Pylada, a tym samym odebrał jej dwa bodźce: uczucie miłości i przyjaźni. Mściwa nienawiść – oto jedyna oś, na której obraca się cały dramat. W pierwszym akcie Klitemnestra wiedzona zemstą stacza krew Agamemnona w okup za niewinną krew Ifigenii poświęconej bogom przed lat dziesięciu; w drugim syn Orestes mściciel ojca, morduje własną matkę. Groza panuje w każdej scenie dramatu; uosobieniem jej są tu owe straszne jędze Erynie, snujące się milcząco i tajemniczo, niby piekielne widma<sup>320</sup>.

W innym nowoczesnym dramatycznym przetworzeniu tego samego mitu znalazł się dziesięć lat wcześniej pozytywny przykład wykorzystania materii mitologicznej w konstrukcji tragedii przystającej do chrześcijańskiej wizji świata. *Ifigenia w Taurydzie* Goethego – bo o nią tu chodzi – podejmuje co prawda fragment historii rodu Agamemnona wychodzący już poza obręb *Oresteji* i zaprezentowany dopiero w tragedii Eurypidesa, ale nowsze badania wskazują na jej związek z ajschylojską filozofią tragedii bliższy niż ze sztuką eurypidejską<sup>321</sup>. Już Mickiewicz przyznawał w *Prelekcjach*, że w *Ifigenii* Goethe w sposób odmienny od francuskich klasycystów „próbował odtworzyć dramat grecki w jego formie pierwotnej”, lecz Kochanowski w *Odprawie posłów greckich* był wprawdzie „pod względem siły i namiętności niższy, ale może czystszy i bardziej grecki od Goethego”<sup>322</sup>.

W latach sześćdziesiątych popularyzowana w polskiej prasie *Filozofia Goethego* profesora Caro (która we Francji „przeszła prawie niepostrzeżona”<sup>323</sup>) podtrzymywała przekonanie, że według weimarskiego klasyka „sztuka powinna szukać wzorów w tradycjach przekazanych przez starożytność, odświeżać się zaś nieustannie tchnieniem bieżącym”<sup>324</sup>. Tę samą myśl – ze ściślejszym wskazaniem na chrystianizm „bieżącego tchnienia” – w odniesieniu do *Ifigenii* akcentowała polska krytyka. Okazją stała się i tym razem publikacja przekładu poprzedzonego wstępem, w którym tłumacz – Ludwik Jenike – podkreślał już w podsumowaniu streszczenia pierwszego aktu, skoncentrowanego na losie i samej osobie Ifigenii:

<sup>320</sup> [S. Duchńska], „*Les Erinnies*”, tragedia pana Leconta de Lisle, naśladowana z Eschyleśa, „Biblioteka Warszawska” 1873, t. 1, *Kronika zagraniczna*, s. 492.

<sup>321</sup> „Nasuwa się – pisze Edward Csató we wstępie do własnego przekładu sztuki Goethego w serii „Biblioteki Narodowej” – [...] uwaga, że [...] mitotwórcza postawa poety przypomina nie tyle Eurypidesa, ile raczej Ajschylosa i ostatnią część *Oresteji*. *Oresteja* kończy się wielkim świętem pojednania pomiędzy bogami i ludźmi, świętem o najgłębiej religijnym charakterze, wynikającym z rozpoznania i umocnienia Prawa. I w *Ifigenii* również mamy do czynienia z czymś podobnym”. E. Csató, *Wstęp* [do:] J.W. Goethe, *Ifigenia w Taurydzie*, BN II 149, Wrocław 1965, s. LXIII.

<sup>322</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, [w:] *idem*, *Dziela*, Wyd. Roczn., t. VIII, s. 516.

<sup>323</sup> „*Filozofia Goethego*” przez profesora filozofii Caro, „Biblioteka Warszawska” 1866, t. 4, *Kronika paryska*, s. 274.

<sup>324</sup> „*Fausta część druga*”. *Studium krytyczne według dzieła E. Caro* („*La philosophie de Goethe*”), „Biblioteka Warszawska” 1868, t. 1, s. 181.

Widocznie tu przebija nowożytne pojęcie miłości, której wpływ dobroczynny, spokój i szczęście szerzy dokoła, łagodząc nawet surowy umysł starego króla. Ifigenia, jako pogańska, nie powinna by czuć wstrętu do krwawych ofiar, gdyby autor w greckie jej kształty nie wlał ducha miłości chrześcijańskiej<sup>325</sup>.

Co prawda już Ifigenia Eurypidesa spełniała krwawe ofiary ze wstrętem, ale na sposób pogański tłumaczyła je „wyższą koniecznością”. Skądinąd wiadomo, że Eurypides mógł wybrać i taką wersję legendy, wedle której rodzeństwo Atrydów zabija przed swą ucieczką nawet taurydzkiego króla Toasa, ale właśnie łagodności Greków (i ich przebiegłości) pragnął przeciwstawić tępe barbarzyństwo mieszkańców Taurydy<sup>326</sup>. Wszakże Ifigenia Goethego już „wpływem swym powstrzymała okrutny zwyczaj zabijania wszystkich cudzoziemców na ofiarę bogini”<sup>327</sup>, a spostrzeżenie Jenikego nie odbiega zasadniczo od ustaleń dzisiejszych badaczy, którzy wpływ chrystianizmu w dramacie Goethego dostrzegają w rodzaju obowiązującej motywacji, zasadzonej na indywidualnych wyborach dokonywanych nie w obliczu boskiej konieczności, ale nakazów sumienia<sup>328</sup>. W tej perspektywie krytyka późniejszej *Fedry* Conradiego wydaje się dotyczyć przede wszystkim nie tyle chrystianizacji samej w sobie, ile jedynie naiwnego sposobu jej przeprowadzenia, zubażającego charakter klasycznej heroiny. Z samej zaś natury religii wynika wymóg kierunku wręcz przeciwnego – i taki dostrzegano w *Ifigenii*:

W znanej trylogii Eschyleśa (Orestesja), w części trzeciej, Eumenidy ścigają także matkobójcę i walczą z bogami o jego posiadanie; ale walka ta odbywa się czysto zewnętrznie; ścigany ucieka przed karą i błaga o pomoc bogów, a w końcu sąd, złożony z dwunastu obywateli ateńskich, uwalnia go od winy. Nie Orest tu walczy, tylko walka toczy się o niego. Przeciwnie, w Orestesie Goethego gra uczuć odbywa się wewnętrznie, walka następuje w nim, nie o niego. Winowajca oskarża sam siebie, dręczy się widzeniami i z pokorą poddaje się wyrokowi nieba. Dlatego też u poety helleńskiego Eumenidy, jako działacze zmysłowi dramatu, występują na scenie; u Goethego zaś wyobraźnia tylko Oresta w mistrzowskich opisach (akt II, sc. 1, akt III, sc. 1) kreśli nam duchową ich istotę<sup>329</sup>.

Jenike akcentował zatem wartość tego, co Schiller początkowo uważał za wadę dramatu Goethego, gdy w przywiązaniu swym do efektów teatru romantycznego proponował na scenie otoczyć Orestesa chórem Furii, zarzucając *Ifigenii* „zbyt spokojny bieg wydarzeń, rozlewność poetycką i epickie, a nie dramatyczne działanie”<sup>330</sup>. W roku 1867 Kazimierz Kaszewski, który musiał – choćby ze słyszenia czy z lektury recenzji – znać teatr romantyczny w jego najbardziej rozwichrzonej i przepelnionej efektami formie – dowodził przystawalności tej wzorcowej nowożytnej tragedii nie tylko do współczesnych pojęć moralnych, ale i do nowoczesnych reguł sztuki teatru:

*Ifigenia* ma nierównie więcej życia dramatycznego, jak *Tasso*; w niej dziwnym sposobem zerzelił Goethe pojęcia nowoczesne ze starożytną treścią i formą. Kto by zatarł imiona, w miejsce ich podstawił inne, obojętne, niehistoryczne, znajdzie w tym dziele najdoskonalszy utwór dzisiej-

<sup>325</sup> L. Jenike, *Słowo wstępne tłumacza* [do:] J.W. Goethe, *Ifigenia w Taurydzie*, „Biblioteka Warszawska” 1863, t. 2, s. 189.

<sup>326</sup> Zob. E. Csató, *Wstęp*, *op.cit.*, s. LIII–LIV.

<sup>327</sup> L. Jenike, *Słowo wstępne...*, *op.cit.*, s. 188.

<sup>328</sup> Zob. E. Csató, *Wstęp*, *op.cit.*, s. LXXV.

<sup>329</sup> L. Jenike, *Słowo wstępne...*, *op.cit.*, s. 189–190.

<sup>330</sup> E. Csató, *Wstęp*, *op.cit.*, s. LXV.

szych czasów. Kto nie jest świadomym pojęć starożytnych, kto je wreszcie odłoży na stronę, temu utwór ten wyda się najpiękniejszą tragedią klasyczną, ze względu na spokój i doskonałość jej form, a bez względu nawet na to, że rodzaj miłosnej intrygi, przyspieszony ruch sceniczny, brak chórów odróżnia ją od zwykłej tragedii greckiej. Jest to bo też tragedia, jakoby dalszy ciąg greckiej stanowiąca, ale wykonana przez artystę nowożytnego, w zastosowaniu do nowych stosunków i potrzeb, z zachowaniem wielkich tradycji sztuki<sup>331</sup>.

„Przełomu Winckelmannowskiego”, w kilkadziesiąt lat po jego wygaśnięciu w kulturze niemieckiej, nie udało się już jednak na grunt polski przeszczepić. Niemniej artystyczne dokonania prądu pozostały punktem odniesienia i kształtowały wyobrażenia o formach sztuki nowoczesnej, wpisanej w ciągłość kulturowej tradycji, a oczyszczonej z postromantycznego efekciarstwa i nieograniczonej zarazem „ciasnym horyzontem” realizmu.

*Marek Dybizbański*

---

<sup>331</sup> K. Kaszewski, *Kilka słów o przekładach Ludwika Jenikego*, „Biblioteka Warszawska” 1867, t. 4, s. 145–146.

Podważenie prawdy mitu personalnego.  
 Polonocentryzm a austrosławizm  
 Wokół sporu o „ideę czeską” pomiędzy  
 Adamem Mickiewiczem a Leonem Thunem

## I

Poznaliśmy pojęcia poetów polskich i rosyjskich; pozostają nam Czechy. Czechy, zaprzątęte jedynie przeszłością, rzadko terażniejszością, a do przyszłości wzdychające tylko, wydały kilku poetów znamienitych. Najwięcej znanym, najślawniejszym z nich, jedynym poetą o charakterze narodowym, jest Kollar, rodem Słowak, zamieszkały w królestwie węgierskim

– pisał Mickiewicz, a raczej przemawiał podczas IV wykładu (27 grudnia 1842 r.) w Collège de France<sup>332</sup>.

Kollar, zdaniem Mickiewicza, jest poetą przeszłości, ponieważ objawia wdzięczność wobec szlachty czeskiej i literacki kult wzniosłości. Inaczej niż poeci – to właśnie ludzie oświeceni, profesorowie i uczeni, prowadzą naród czeski ku przyszłości. Tymczasem Kollar „opowiada o klęsce Czechów, Polaków, Serbów”<sup>333</sup>. „Nie ma on ojczyzny: Czesi przyjęli go jako swego, ale jest z urodzenia Słowakiem; prześladowany jest przez Węgrów [...]”<sup>334</sup>.

Węgrzy – mówiący innym językiem – nie rozumieją jego poezji. Polacy – nie czytają jego dzieł. Rosjanie – nie znają nawet jego nazwiska. Tymczasem „we wszystkich sonetach – a jest ich coś siedemset czy osiemset – Kollar opiewał bohaterów słowiańskich, opowiedział wszystko, cokolwiek było poetycznego we wspomnieniach związanych z różnymi miejscowościami Czech i Polski”<sup>335</sup>. Mickiewicz, sądząc, że nadzieją Kollara jest „potęga materialna” Słowian, nakłada na poetę swą – antropozoficzną i mistyczną – wizję dziejów: wybiera z sonetów poety te fragmenty, które takiej wizji służą najlepiej:

„Gdybym z tego różnorodnego kruszcu mógł ulać posąg, z Rosji utoczyłbym głowę, Polska zajęłaby miejsce serca, a Czechy byłyby ramionami”<sup>336</sup>.

Tego rodzaju „uwzniesienie” i – w pewnym sensie – „ofiarowanie” Kollara niestowiańskim Węgrom, stanowi swoistą uverturę do dyskusji z ideami hrabiego Leona Thuna. Zanim jednak przyjrzymy się tej dyskusji bliżej – spróbujmy, idąc za głosem znawców zagadnienia, zanalizować to szczególne „umistyczenie” Kollara.

<sup>332</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska, kurs trzeci i czwarty*, przeł. L. Płoszewski [w:] *Dzieła*, t. XI, Warszawa 1955, s. 37. Ilekroć będę odwoływał się do wykładów Mickiewicza, będę stosował skrót: A.M. D., tom, strona.

<sup>333</sup> A.M. D., XI, 39.

<sup>334</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> *Ibidem*, s. 42.

W przywołanym wykładzie, który odbył się zaraz po świętach Bożego Narodzenia, Mickiewicz omówił idee polityczne Kollara, zwracając uwagę na narodowy (czeski) i słowiański charakter myśli i uczuć poety – więźnia Węgier (i Austrii), poety, który przeciwstawia się „naporowi Europy” i przez to umacnia „nieszczęśliwe plemię”<sup>337</sup>.

W 1842 roku, znający już wcześniej poezję Kollara Mickiewicz zrewidował swoje poglądy. Tym razem piszący po czesku Słowak zmienił stosunek Mickiewicza do idei wszechsłowiańskiej. W 1826 roku, 16 lat wcześniej, polski poeta, wygnaniec do Rosji, „przeczytał na łamach »Dziennika warszawskiego« różne przekłady słowiańskich pieśni ludowych wraz z przedmową Kazimierza Brodzińskiego [...]. A ponieważ także wiemy, że Mickiewicz napisał w liście do swego przyjaciela A.E. Odyńca [...] »czytałem [...] piosnki słowiańskie Brodzińskiego«, możemy stwierdzić, że przeczytał tam również kilka pieśni oznaczonych jako słowackie”<sup>338</sup>. Te pieśni pochodzące ze zbioru Františka Ladislava Čelakovskiego *Slovanské národní písně*, nie były dla Mickiewicza żadną inspiracją. Poeta źle się wyrażał o sądach Jozefa Šafárika, filologa i etnografa słowackiego piszącego po czesku, ponieważ Brodziński powołał się na autorytet uczonego<sup>339</sup>. Choć Brodziński odwołał się do dzieła Šafárika *Pisně světské lidu slovenského v Uhřích*<sup>340</sup> (*Świeckie pieśni ludu słowackiego na Węgrzech*), to nie wiedział, że autorem wstępu i opracowania nie jest profesor Šafárik, lecz poeta Jan Kollar. Mickiewiczowi nie odpowiadała propagowana przez Brodzińskiego idea „cichej prostoty” i sielskości; źle oceniał Šafárika – źle, przez zaniedbanie, potraktował Jana Kollara.

Ale w tym samym 1826 roku, Mickiewicz przeczytał pracę Šafárika o językach i literaturach Słowian<sup>341</sup>. Od tego momentu zmienił stosunek do uczonego, a zatem i do Kollara, którego ciągle jeszcze nie znał, myląc go z Šafárikim<sup>342</sup>.

Z pracy Šafárika dowiedział się wiele o kulturowej odmienności Słowaków. Wiedział też, że stanowią „słowiańską część królestwa Węgier”<sup>343</sup>.

Kwestię znajomości pism i edycji pieśni słowiańskich (czyli – jak myślano wówczas – słowackich), przez długie lata badał polski slawista, Henryk Batowski. Ale nie tylko on, ponieważ wiedzę Mickiewicza o Czechach przed rokiem 1840 badali najznakomitsi czescy slawiści. Uznawani za najwybitniejsze filologiczne umysły Europy, wysyłali do Wilna swoje teksty i opracowania naukowe. Zanim Mickiewicz odbył drogę przez Sudety do Pragi, a potem do Karlsbadu (Karlové Váry), znał relacje z prakskiej podróży Franciszka Malewskiego, który, jako towarzysz polskiego poety w „rosyjskiej periodzie” jego życia, wiele mu – zapewne – o Czechach opowiadał.

W pierwszym okresie Mickiewiczowego słowianoznawstwa na stosunki z Czechami przypada tylko bardzo niewiele miejsca. W czasie pobytu w ojczyźnie poeta nasz nie miał sposobności do wejścia w pośredni choćby kontakt z zachodnimi pobratymcami, poza jednym epizodem pra-

<sup>337</sup> *Ibidem*, s. 41, 42.

<sup>338</sup> H. Batowski, *Mickiewicz a Słowacy*, „Slovanské štúdie”, III, Bratislava 1960, s. 350–351.

<sup>339</sup> Zob. *ibidem*, s. 353.

<sup>340</sup> P.J. Šafařík (śl. Šafárik), J. Blahoslav, *Pisně světské lidu slovenského v Uhřích*, t. I, Peszt 1821.

<sup>341</sup> P.J. Šafařík, *Geschichte der slavischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*, Peszt 1826.

<sup>342</sup> Zob. H. Batowski, *Ze słowiańskich mickiewiczianów. Przyczyunki historyczne o stosunku Adama Mickiewicza do narodów słowiańskich*, Warszawa 1980, s. 142, 143. Zob. też: J. Magnuszewski, *Mickiewicz wśród Słowaków*, Wrocław 1956, i H. Batowski, *Adam Mickiewicz a Čechové v revolučních letech 1848 a 1849*, „Československý Časopis Historický”, VI/1, 1958 – tu autor pokazuje przemianę stosunku do Czechów w okresie Wiosny Ludów.

<sup>343</sup> A.M. D., VIII, 19. Tu po raz pierwszy wspomina Kollara. Wykład z 20 grudnia 1840 r.

skiej podróży Malewskiego. Potem w Rosji inne problemy tak bardzo absorbowały Mickiewicza, że właściwie w tym okresie ani jednej nie znajdujemy pozycji bohemistycznej. [...] Dopiero po opuszczeniu państwa carów możemy zanotować jedną, prawdziwie okazałą, taką pozycję: wizytę Mickiewicza w Pradze i jego osobiste zaznajomienie się z Hanką<sup>344</sup>.

O spotkaniu z doktorem Hanką, autorem *Krółodworskiego rękopisu* i *Pieśni Libuzy*, tekstów napisanych w XIX wieku i opublikowanych jako rewelacyjne teksty średniowieczne, wiele napisano, ale raczej przed 1939 rokiem<sup>345</sup>. Wiadomo, że Hanka dopuścił się oszustwa, publikując staroczeskie teksty, których sam był autorem. W autentyczność rękopisów – wbrew czeskim filologom – Mickiewicz zawsze wierzył. Może dlatego, że znał Hankę osobiście i wiele mu zawdzięczał, gdy chodzi o popularyzację własnego imienia w Czechach.

Słowianoznawcy, zarówno czescy, jak i polscy, zastanawiali się nad tym, co też Mickiewicz mógł robić w Pradze w 1829 roku. Mógł weryfikować swoją wiedzę wyniesioną z rozmów z Malewskim, z lektury dzieła Šáfarika i antologii Čelakovskiego. O tym, że spotykał się z Hanką i Čelakovskim przy kielichu („pod wiechą”) opowiadał Mickiewicz po latach Józefowi Wacławowi Fričovi<sup>346</sup>. Dowiedział się także o pracach wybitnego filologa z Pragi, przeciwnika „odkryć Hanki”, profesora Józefa Dobrovskiego i – być może – poznał jego wielkie dzieło *Geschichte der böhmischen Sprache und Literatur* (Praha 1822). Zapoznał się z pokazanymi mu przez Hankę dalszymi tomami antologii Čelakovskiego, który właśnie w 1829 roku wydał *Ohlas písní ruských*, w których Mickiewicz, jak sądzi Heidenreich, odnalazł ślady własnej inspiracji<sup>347</sup>.

Badacze polsko-czeskich związków literackich sugerują, że poznał także *Básně Jana Kollara* (wydane w 1822 r.) oraz wydanie *Slávy dcery* z 1824 roku<sup>348</sup>. Mógł też, twierdzi F. Kvapil, czytać lub przeglądać nowe rozprawy Šáfarika, np. wydaną w 1828 roku rozprawę *Über die Abkunft der Slaven*, zapoznać się ze zbiorem *Básně Chmelenského* (tłumacza *Sonetów krymskich* na czeski), przeglądać czeskie periodyki „Krok” i „Časopis Českeho Musea” – w których to właśnie w 1828 roku ukazały się przekłady sonetów<sup>349</sup>. Z całą pewnością Mickiewicz szukał w Pradze i potem w niemieckim *de facto* Karlsbadzie śladów własnej sławy. Sądzę, że nie tyle czeska literatura i czeska myśl go zajmowała, ile, jednak pełne prowincjonalnej pychy, odkrywanie własnego znaczenia, jako poety, dla literatury czeskiej; bezkrytyczne umiłowanie sprzyjającego mu Hanki i odrzucanie filologicznej logiki Dobrovskiego – zdają się o tym świadczyć. Mickiewicz nie był zainteresowany literaturą czeską. Miał o niej mgliste, a często mętne, pojęcie. Praga i Karlové Váry były jedynie pomostem w drodze do Weimaru.

O ile zaś o książkach, jakie mógł nasz poeta zobaczyć, snuć domysły było stosunkowo łatwo, to trudniej będzie zrobić to z osobami. Poza Hanką i Čelakovskim nie możemy z pewnością wymienić istotnie nikogo. Najwyżej możemy wiedzieć, z kim się Mickiewicz nie widział. A takich

<sup>344</sup> H. Batowski, *Mickiewicz a Słowianie do roku 1840*, Lwów 1936, s. 12.

<sup>345</sup> J. Máchal, *Mickiewicz a Čechy*, „Čes. Čas. Hist”, 1898; F. Kvapil, *Adam Mickiewicz v Čechách*, „Osvěta” 1898, II; M. Szykowski, *Polská účast v české národní obrozování*, Praha 1931–1935; K. Górski, *Mickiewicz jako historyk i krytyk literatury czeskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1925, nr 6; J. Heidenreich, *Mickiewiczův vliv na českou literaturu předřeznovou*, Praha 1929 (č. I a II).

<sup>346</sup> J. Máchal, *Mickiewicz a Čechy*, *op.cit.*, s. 370, 371.

<sup>347</sup> J. Heidenreich, *Mickiewiczův vliv*, *op.cit.*, s. 372.

<sup>348</sup> Tak sądzi H. Batowski, *Mickiewicz a Słowianie*, *op.cit.*, s. 182.

<sup>349</sup> F. Kvapil, *Adam Mickiewicz v Čechách*, *op.cit.*, s. 634.



jest niestety legion i są to wszyscy właśnie najwybitniejsi intelektualiści czescy owych czasów. Tak przynajmniej można sądzić ze wspomnień szeregu z nich, gdzie nigdzie niema wzmianki o poznaniu osobistym z Mickiewiczem<sup>350</sup>.

Poznanie praskich filologów i rozpatrzenie się w ich dziełach leżało niewątpliwie na linii zainteresowań Mickiewicza, ale nie było jedynym celem jego praskiej wycieczki. Gdyby tak bowiem było, gdyby poeta istotnie zamierzał owo rozpatrywanie się przeprowadzić gruntownie, byłby chyba pozostał w Pradze dłużej niż dwa do trzech dni<sup>351</sup>.

O braku wniknięcia w istotę ideologii czeskiej, zwłaszcza słowiańsko-czeskiej, informują również odkryte przez Jana Máchala fragmenty pamiętników Józefa Wacława Friča. Mickiewicz powiedział o Czechach, że „prześiąknęły [...] filozofią niemiecką”. „Jeśli zaś idzie o nastroje słowiańskie, pachną one [jemu – tj. Mickiewiczowi – W.S.] najbardziej oczywistym pogaństwem, a może już bezbożnością<sup>352</sup>”.

Sądzę, że aż do 1840 roku, do pierwszego zimowego wykładu w Collège de France, Mickiewicz nie interesował się braćmi Słowianami. Jego wiedza była wiedzą zasłyszaną, a tak wyraźne pomyłki (Kollar – Šafarik) świadczą tylko o tym, że poza śladami własnej potęgi literackiej w Czechach niczego nie szukał. Dziwne jest to, że czescy słowianoznawcy bardziej dbali o rozgłos poety polskiego z Litwy niż on o przypisywaną mu ciągle, jedność Słowian. Właściwie lekceważył Czechów. Nie poświęcił im tyle miejsca, ile Czesi jemu. A przecież mógł mieć kontakt z najlepszymi wówczas w Europie filologami. Szanował tych, którzy go chwalili i tłumaczyli. To przecież Hanka, świadomy plagiatu, który popełnił, i w który – *nolens volens* – uwierzył polski wieszcz oraz Antoni Edward Odyniec, ten błogosławiony plotkarz romantyczny, doprowadzili do notatki w „Kurierze Polskim” w listopadzie 1830 roku: „Słychać, że Adam Mickiewicz ukończył zagranicą nowe poema z dziejów czeskich pt. *Žyžka*<sup>353</sup>. Ale *poemy* nie skończył.

## II

Leo Thun von Hohenstein wydał w Pradze w roku 1842 małą książeczkę zatytułowaną *Über den gegenwärtigen Stand der böhmischen Literatur und ihre Bedeutung*. Pisał w niej o tym, jak wiele „mniejsze narody słowiańskie zawdzięczają Austrii, a przede wszystkim rodowi Habsburgów. Austria daje możliwość rozwojowi duchowemu i materialnemu Słowian, zwłaszcza Czechom. Powinni być oni wdzięczni za to, że chroni ich od polityki Rosji”. Emigracja czeska w Paryżu, dla której broszura Thuna była przeznaczona, rozumiała, że związek Bohemii z Austrią i znienawidzoną,

<sup>350</sup> H. Batowski, *Mickiewicz a Słowianie, op.cit.*, s. 183. M. Szykowski, *Mickiewicz jedzie do Pragi* [w:] *Wileńscy filomaci w Pradze, „Pamiętnik Literacki” 1935, II*; jest to uzupełnienie polskie o nowe „odkrycia” na temat relacji Malewskiego i Mickiewicza, dookreślające cytowany już tekst M. Szykowskiego *Polská účast v čes. nar. obroz. I, II, Praha 1931–1935*.

<sup>351</sup> H. Batowski, *Mickiewicz a Słowianie, op.cit.*, s. 181.

<sup>352</sup> F. Kvapil, *Adam Mickiewicz v Čechách, op.cit.*, s. 639. W podobnym tonie wypowiedział się Čelakovský w liście do Kamaryta z 24 lipca 1829 roku cytowanym przez K. Górskiego [w:] *Mickiewicz jako historyk i krytyk literatury czeskiej, op.cit.*, s. 288. Podobną opinię formułuje H. Batowski, *Mickiewicz a Słowianie, op.cit.*, s. 182 oraz J. Máchal, *Mickiewicz a Čechy, op.cit.*, s. 382.

<sup>353</sup> Za: H. Batowski, *Mickiewicz a Słowianie, op.cit.*, s. 184.

zwłaszcza przez Słowaków, Hungarię, jest (i będzie) lepszy, niż uzależnienie wszystkich Słowian od Rosji, jak to było w Królestwie Polskim po 1815 roku. Thun przekonywał, że tradycyjne związki Austrii, Bawarii i Czech są dowodem nie tylko na możliwość zachowania tożsamości wielu narodów w cesarstwie Habsburgów, ale na zbudowanie silnej opozycji przeciw pruskiej i rosyjskiej dominacji w Europie. „Czesi winni być wyróżnieni [sami przez siebie – *durch sich auszeichnen* – W.S.], że nie tracą swej własnej idei, jako narodu, gdyż Austria daje im wolność”<sup>354</sup>.

Taka ideologia, rozwijana głównie przez Franciszka Zacha (polska prawica w Belgradzie od 1842 roku) oraz czeskiego towiańczyka, Wacława Štecha (Stacha), wiązała się z tzw. problemem austro-czeskim, który w okresie mesjanizmu Towiańskiego, polono- i maryjocentryzmu polskiego wywoływał sporą konfuzję ideologiczną w myśli Mickiewicza – towiańczyka<sup>355</sup>. W kręgu towiańczyków, za pośrednictwem Zacha i Štecha, pojawiła się myśl Leona Thuna von Hohenstein.

Czesi, o których Mickiewicz miał blade pojęcie, co widać już z wykładów I kursu w Collège de France, nagle zaistnieli jako zagrożenie w wykładach z grudnia 1842 roku, ponieważ przeciwstawiali ideologię austro-slawonii – polonocentryzmowi. Informacje o tej, niezwykle sprzecznej z ideologią narodu wybranego, czeskiej, przecież jednak husyckiej, rebelii intelektualnej, znamy nie tylko z wykładów Mickiewicza, który nagle zaczął wynosić idee Jana Kollara (wspólnota słowiańska) nad ideologię austrobohemitów, ale, przede wszystkim, z listów Joachyma, czeskiego towiańczyka, do doktora Hanka; Joachym przywiózł zresztą list Mickiewicza Hance, wówczas propagatorowi idei Austro-Czech<sup>356</sup>.

O stosunkach Zacha i Štecha z Mickiewiczem wiemy więcej. Ci dwaj, z których pierwszy był niegdyś uczestnikiem powstania polskiego 1831 r., a drugi brał udział w spiskach antyaustriackich w Galicji, na pewno rozmawiali z polskim poetą o politycznym położeniu Czech i perspektywach na przyszłość. Z tymi dwoma emigrantami czeskimi o nastawieniu politycznym i bojowym Mickiewicz na pewno prowadził rozmowy w duchu antyaustriackim o konieczności współpracy wszystkich słowiańskich narodów<sup>357</sup>.

František Zach okazał się więc nie tyle przyjacielem Mickiewicza, wykładowcy i wskrzesiciela idei słowiańskiej o charakterze polonocentrycznym, ile koniem trojańskim austroslawizmu, który rozkrzewiał wśród czeskiej emigracji w Paryżu od 1842 roku. Dlatego Mickiewicz zajął się Czechami.

Ale owo „zajęcie się” czy lepiej „przejęcie się” ideą czeską było – w moim przekonaniu – nieudolne. Niewiedzę, albo wiedzę zapośredniczoną dzięki ustnym relacjom o Czechach, pokrywał Mickiewicz nagłym odkrywaniem, od 27 grudnia 1842 roku, wartości „słowiańskiej wzajemności” Jana Kollara. Stąd, w przywołanym na początku

<sup>354</sup> Thun, L. von Hohenstein, *Über den gegenwärtigen Stand der böhmischen Literatur und ihre Bedeutung*, Praha 1842, s.10.

<sup>355</sup> Zob. V. Žáček, *Tři čeští revolutionáři v Haliči*, „Časopis Národního Musea”, Praha 1938, s. 220–222.

<sup>356</sup> Wedle badaczy list ten dostarczył Václav Žáček. Ogłoszony został przez Vladimira Aleksandrowicza Franceva [w:] *Pisma k'Wjaczestawu Gankie iz slawianskich z'emiel*, Praha 1905, s. 604. Analizując ten list, H. Batowski sądzi, że był on wyrazem konfliktu pomiędzy polonomartyrologiczno-centrystyczną postawą Mickiewicza a ideologią Hanka i Thuna, będącą wyrazem austroslawizmu. Zob. H. Batowski, *Mickiewicz a Słowacy*, „Słowanské Štúdie”, *op.cit.*, s. 351 oraz tegoż, *Ze słowiańskich mickiewiczianów*, *op.cit.*, s. 19.

<sup>357</sup> H. Batowski, *Ze słowiańskich mickiewiczianów*, *op.cit.*, s. 19, 20.

tego tekstu wykładzie, poeta czeski, słowianofil i tłumacz Mickiewicza, jest przeciwstawiony Leonowi Thunowi, zdobywającemu coraz większe poparcie ze strony czeskiej emigracji w Paryżu. Mickiewicz znalazł się więc w pułapce: antycarskie (a nie antyrosyjskie) idee poety „rymowały się” z antycarskością Czechów. Czesi jednak szukali oparcia w Habsburgach i Austrii (przeciw Rosji), a Austrii i Habsburgów Mickiewicz nienawidził w tym samym, o ile nie większym, stopniu co Prus. Polonocentryzm wpadł więc w pułapkę antycarskości moskiewskiej i prohabsburskości czeskiej.

Gdyby nie wnikliwe, ponadpięćdziesięcioletnie badania profesora Uniwersytetu Lwowskiego, Henryka Batowskiego, oraz sławisty Giovanniego Mavera, nie byłibyśmy dziś w stanie określić owego trójkąta nieporozumień, jaki powstał w 1842 roku w Paryżu, pomiędzy polonocentryzmem Mickiewicza, austrosławizmem Thuna i towiańczyków z Czech, a twórcą bohemicocentryzmu habsburskiego, wybitnym historykiem Františkem Palackim, który wcześniej niż hrabia von Thun, szerzył idee zachowania idei słowiańskiej Czech pod kuratelą habsburskiej Austrii. Miłość do Słowian, tak propagowana przez Jana Kollara, spotkała się z niechęcią do braci-Czechów Mickiewicza: ze względów politycznych (bohemiaustrocentryzm) i religijnych (husyci); a reformacji w Kościele Mickiewicz nie znosił.

František Zach, czeski i polski patriota, okazał się niewdzięcznym synem powstania listopadowego. To on przecież dawał do czytania książeczkę Leona Thuna i propagował idee austrosławizmu wśród polskiej emigracji w Paryżu<sup>358</sup>. Umiłowani Czesi, a więc Zach i „Stach”, czyli tak nazywany w Kole Sprawy Bożej Vaclav Štech (Štěch) okazali się niewdzięcznymi synami idei polonocentryzmu. Winą za ten stan rzeczy obciążył Mickiewicz w grudniowym wykładzie Leona Thuna. Akcentując jego znaczenie, obniżył zarazem rangę prac historycznych Františka Palackiego, uważając, że niszczy demokratyczne idee czeskich intelektualistów na emigracji w Paryżu. Nie wiedział nasz poeta-polonocentrysta, że w gronie najbardziej aktywnych i radykalnych demokratów w Paryżu byli właśnie Czesi. Udało się ich rozproszyć w okresie Francji orleańskiej dopiero w czerwcu 1848 roku po klęsce powstania w Pradze.

Leon Thun, pradziad obecnych autorów kalendarzy bioagronomicznych na Zaolziu i Śląsku Cieszyńskim, uznał, że słabe narody, jak czeski czy słowacki, muszą zrezygnować z samodzielności politycznej (nie obyczajowej) na rzecz dającej autonomię dynastii Habsburgów. Mówił też o tym Mickiewicz w grudniowym wykładzie. Obecny na wykładzie Zach przesłał informacje o opiniach Mickiewicza samemu Leonowi Thunowi. Powiadomił też księcia Adama Czartoryskiego. Znowu zmiana: Mickiewicz przecież spotkał hrabiego Leona Thuna w Dreźnie w 1832 roku, a sprawcą spotkania był doktor Hanka<sup>359</sup>.

Kiedy hrabia Leon Thun dowiedział się o stosunku polskiego poety do jego idei (i osoby), wysłał do Zacha list z poleceniem oddania go Mickiewiczowi, w którym usprawiedliwia i podtrzymuje swoje stanowisko. List ten, opublikowany przez Henryka Batowskiego<sup>360</sup> tak, w przekładzie, wygląda:

<sup>358</sup> H. Batowski twierdzi, że zanim austrosławizm stał się ideologią czeskiej emigracji dzięki rozprawom Palackiego, „protagonistą austrosławizmu był Leon Thun”. Zob. tegoż, *Przyjaciele Słowianie*, Warszawa 1956, s. 105–107.

<sup>359</sup> Jest to odkrycie H. Batowskiego, zob.: *Mickiewicz a Słowacy*, prwd. „Slovanské Štúdie”, *op.cit.*, s. 352.

<sup>360</sup> *Adam Mickiewicz a Czesi w l. 1848–1849 [w:] Ze słowiańskich mickiewiczianów, op.cit., s. 31.*

P. Mickiewicz omylił się co do mego stanowiska. Stan naszego obecnego położenia jest mu nieznan; jego sposób pojmowania słowiańskości nie zgadza się z moim. Wydaje się, przynajmniej według tego jego wykładu, że on przypuszcza, tak jak Węgrzy, nadejście jednego państwa słowiańskiego, po uprzednim oddzieleniu się ich [Słowian – H.B.] od ich obecnych rządów. Jest to wielka omyłka. Szczerze podzielam przekonanie, że kwestia narodowa oddziela się od politycznej, gdy chodzi o granice państwowe. Kombinacja, która łączy Czechy z Austrią, wydaje mi się właściwsza niż jakakolwiek inna, a żadna przyszłość możliwa dla mnie do pojęcia nie pozwala mi ujrzeć innej [kombinacji – H.B.], jeżeli rząd austriacki zechce zastosować do Słowian zasadę równości uprawnień narodowych. Bogu za to chwała, spotykamy się z tym coraz częściej. Właśnie intencjom przychylniejszym rządowi zawdzięczamy już oddalenie się wszystkich przyjaciół słowiańskości w Czechach od rewolucji politycznych, a cel tych, którzy jej pragną, nie przestaje być niebezpieczny przez to, że z roztropności odsuwa się moment wykonania, oraz przez to, że [dla tych ludzi – H.B.] jest obojętne, czy uznają za państwo zwierzchnie Polskę czy Rosję<sup>361</sup>.

Zach, znający odpowiedź Mickiewicza, natychmiast zreferował ją, znużonemu w kwestiach słowiańskości i polityki w ogóle, hrabiemu Czartoryskiemu z Hôtel Lambert: Mickiewicz nie chce już jednego państwa Słowian, ale nie chce też dominacji żadnego innego narodu ani państwa; Mickiewicz nie wierzy w dominację Austrii nad Czechami; Mickiewicz ufa, że Czechy są predestynowane do objęcia wielkiej roli wśród Słowian, ale ich czas jeszcze nie nadszedł. Kraje rządzone przez Austrię, sądził poeta-prorok, muszą dojrzeć do idei samowyzwolenia, ale natenczas narody słowiańskie winny sobie pomagać<sup>362</sup>.

Tego samego roku, a więc 1843, Zach wyjechał do Serbii. Pracował w Belgradzie jako przedstawiciel Czartoryskiego i Hôtel Lambert. Z Czechów – tylko Štěch został przy Mickiewiczu, czyli przy Towiańskim. Ale idea radości słowiańszczyzny pod berłem Polski została już ostudzona. Propagując idee dawnego Kollara, przeciwstawianego hrabiemu Thunowi, Mickiewicz odłonił swoją ignorancję, trwającą od 1824 roku, wobec „braci Czechów”, których nawet nie odróżniał od „Sławian”, czyli „Słowaków”<sup>363</sup>. Dopiero w 1848 roku Mickiewicz innymi okularami obejrzy tzw. „austro-czeską sprawę”, czyli jego pomyłkę<sup>364</sup>.

Lud czeski – mówił Mickiewicz – nigdy nie chciał przyjąć materialistycznej idei poety [tj. Kollara – W.S.]; ogół narodu czeskiego nigdy nie chciał oprzeć się o Rosję; nie czynił wprawdzie wysiłków, by odzyskać swój byt narodowy; wołał czekać, ale nigdy nie ogłosił, że Rosja jest jedyną nadzieją, jaka pozostała Słowianom. Oto dlaczego nigdy nie chciano śpiewać sonetów Kollara; nie dojrzano w nich obrazu życzeń i pragnień ludu słowiańskiego.

Co więcej, literaci i dyplomaci poznali lepiej od Kollara potrzeby i dążności narodu czeskiego. Niedawno temu, hrabia Leon Thun, z pozycji swej należącej do arystokracji austriackiej, a z urodzenia do Czech, napisał dzieło o problemie słowiańskim u Czechów. Jest to pierwsze

<sup>361</sup> Taki list, dowodzący istnienia ruchu patriotycznego w Czechach, ruchu antyrosyjskiego i antypolskiego, musiał wyrzucić wielkie wrażenie na poecie-proroku-profesorze. Spowodował jaskrawe wyostrzenie opozycji pomiędzy Kollarem a Thunem oraz skazał myśl czeską na potępienie, czyli na milczenie w wykładach w Collège de France.

<sup>362</sup> List do hr. A. Czartoryskiego (10 IV 1843), org. francuski, „Twórczość” 1948, z. 12, s. 15–16. Edytor i tłumacz: H. Batowski. Przekład i całość listu [w:] tegoż, *Przyjaciele Słowianie*, *op.cit.*, s. 105, 106.

<sup>363</sup> Kiedy Zach został ministrem czeskim w Serbii, nawet *gli Slavi* oznaczało dla poety Słowacy – Sławianie. To ministerstwo zostało nadane Zachowi dzięki wstawiennictwu Czartoryskiego.

<sup>364</sup> Mickiewicz *nota bene* nie zauważył znaczenia J.V. Friča, radykalnego polonofila. Dlatego Frič w swoich pamiętnikach (*op.cit.*) raczej milczy o wieszczu. Była to kolejna zmarnowana szansa unii polsko-czeskiej.

dzieło polityczne wydane w Austrii z przyzwoleniem rządu. Uważane jest nawet za pewnego rodzaju manifest. Zdania tego dzieła są przedmiotem najrozmaitszych wyjaśnień i komentarzy uczonych słowiańskich, którzy z jego dwuznacznych czasem wyrażań chcą dociec istotnej myśli rządu austriackiego.

Hrabia Leon Thun stwierdza najpierw zjawisko, dla niego dziwne, obudzenia się narodowości czeskiej.

„Wychodzą – powiada – dzieła, dzieła te wywierają wpływ na opinię publiczną; zaczyna się nimi zajmować lud; a jednak warstwa oświecona Czechów, szlachta, magnaci czescy, mówiący po francusku i po niemiecku, zdają się nie wiedzieć, co się dzieje wokół nich, poniżej nich”.

Hrabia Thun chce arystokracji przedstawić usiłowania literatów czeskich, to jest cel jego dzieła. Rozważając jednak wszechstronnie sprawę słowiańską, zapowiada zarazem, czego Słowianie mają spodziewać się od Austrii<sup>365</sup>.

Odstąpiwszy, prawem retardacji, od komentowania ideologii Thuna, Mickiewicz opisuje dalej statystyki rządowe cesarstwa. Wynika z tych statystyk, że Słowianie w monarchii Habsburgów stanowią mniejszość, zdominowaną przez 6 milionów Niemców i 2 miliony Austriaków... 3 miliony to kupcy i osadnicy. Choć cesarstwo austriackie, jak sądzi, liczyło 34 miliony obywateli – to jedynie ludność austriacka i „germańska” nimi rządzi. Są to reguły oparte na lojalności i powszechnej zgodzie na prawa cesarstwa:

Uznano wreszcie za najlepsze utrzymać *status quo*, wolano w administracji państwowej używać języka niemieckiego, a prowincjom i miastom zostawić ich dawne instytucje, czyli zamknąć się w legalności. Legalność stanowi teraz całą moc cesarstwa austriackiego. Hrabia Thun w tej legalności upatruje rękojmię dla Słowian. Stara się on przede wszystkim zabezpieczyć swoich rodaków od ponęt ze strony Rosji; broni literatów czeskich przed podejrzeniami o rusofilstwo i wyraża się ironicznie [...] <sup>366</sup>.

Tłumaczenie fragmentu broszury hrabiego Thuna jest wyraźnie tendencyjne. Przeczytajmy:

Ujawniono już cel, do którego dążymy; chodzi nam rzekomo o nic innego jak o stworzenie powszechnej monarchii, co by wstrząsnęło Europą i zagroziło bytowi państw sąsiednich. Nie podobna jednak wyobrazić sobie zjednoczenia rodu słowiańskiego pod jednym berłem. Z chwilą gdy narodowość jednego ludu słowiańskiego jest zagrożona przez inny lud tegoż rodu, wszelkie poczucie braterstwa znika pomiędzy nimi, uważają się za zupełnie sobie obce...

Zjednoczenie wszystkich Słowian pod berłem rosyjskim spowodowałoby zagładę dwudziestu pięciu milionów Słowian, którzy nie należą jeszcze do tego państwa...

Rząd rosyjski, wmiészany w sprawy europejskie, zniewolony do pomnażania sił materialnych, zamiast zająć się moralnym rozwojem swych poddanych, ujrzał się zmuszonym przyjąć obcą formę rządzenia – (Thun winien by raczej powiedzieć: ducha obcych rządów) – aby działać na zewnątrz, to mu się udało tylko za cenę zniszczenia zarodku tej brzemiennej w przyszłość narodowości i stworzenia sobie trudności, których wagę okażą wieki następne w miarę rosnących ciągle potrzeb moralnych tego ludu <sup>367</sup>.

<sup>365</sup> A.M. D., XI, s. 42–43.

<sup>366</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>367</sup> Tak tłumaczył Mickiewicz początkowy fragment *Über den gegenwärtigen Stand der böhmischen Literatur und ihre Bedeutung* (Praha, 1842, s. 12). Zachował jedynie te fragmenty, które w sposób jawny poddawały Czechów idei austrosłowiańskiej. A.M. D., s. 46.

Poeta-profesor-prorok, jakby lękając się konfrontacji z tymi ideami, które hrabia Thun głosił, zastrzegał, że zachowuje w tłumaczeniu „pewną dwuznaczność”<sup>368</sup>. Napisał (lub powiedział), że „trudno [mu] przełożyć zwrot niemiecki *dieses engherzige Prinzip* – „tę zasadę o ciasnym sercu”; gdyby – powiada – język francuski dopuszczał podobne wyrażenie: *principe sans entrailles*, tzn. zasadę sprzeczną z miłością”<sup>369</sup>. Mickiewicz, niekiedy mylnie tłumaczący pracę hrabiego Thuna, nie wiedział, że *dieses engherzige Prinzip* oznacza po prostu „małoduszność” (od *engherzig* – małoduszny) w sensie ewangelicznym. Zarzut tym większy wobec Polaków, którzy, zdaniem hrabiego Thuna, zawsze gardzili Czechami<sup>370</sup>.

Mickiewicz, jak nikt inny w tej epoce, posiadał umiejętność samoasekuracji i zakładania maski: Praga i Karlsbad były dla niego tylko etapem podróży do Goethego, który, obłaskawiony przez ostatnią miłość swojego życia, Marię Szymanowską, nauczycielkę muzyki moskiewskich carewiczów i matkę przyszłej żony wieszczka, Celiny, traktował wspólnotę słowiańską jako balast idei austrobohemiai, którą piętnował, nie znając, i nie chcąc znać, czeskich realiów. Niektórzy przyjaciele Mickiewicza poczuli się rozczarowani<sup>371</sup>.

Jak przeczytał Mickiewicz, w roku 1842, książeczkę Thuna? Jako zagrożenie własnych idei. Spróbujmy w punktach przedstawić ówczesne myślenie *poety-wieszczka*:

1. Thun uważa, że Czechy są „obozem warownym” [słowa Lutra z hymnu protestanckiego „Warownym grodem”] w środku Europy; mają sobie „najpierw przyswoić to, co jest głębokiego, wielkiego w filozofii europejskiej, zająć się wykształceniem sąsiednich plemion słowiańskich i stać się pośrednikiem między krajami słowiańskimi a Europą”<sup>372</sup>. Tylko taka misja, zdaniem wieszczka, przyświeca Czechom.

2. Thun mniema, że „rozwój słowiańskości przyniesie korzyść Austrii”<sup>373</sup>.

3. Czesi są austrofilami. Cała nauka czeskiej filologii jest proaustriacka<sup>374</sup>.

Czesi – powiada Mickiewicz – powinni by zastanowić się nad tym zjawiskiem; powinni by zauważyć, że w niebie stworzonym przez poetę Kollara, tym niebie pełnym literatów i poetów, nie masz innych bohaterów prócz polskich i rosyjskich, że bohaterów do tej Walhalli dostarczyły wojny polsko-rosyjskie; powinni by [Czesi – W.S.] więc przede wszystkim śledzić bieg spraw w Rosji i Polsce; powinni zadać sobie pytanie, dlaczego i w jaki sposób Polacy podczas wojen Republiki i Cesarstwa odgadli słabość Austrii. Powinni też [Czesi – W.S.] zapytać siebie, dlaczego w czasie ostatnich walk między Polską a Rosją Czesi zachowali bezwzględna neutralność. A jeśli prawdą jest, że obawiają się Rosji, jak to powiedział dyplomata Leon Thun, uznają tym samym, że sprawą najwięcej ich obchodzącą jest zgłębianie dążności narodu polskiego<sup>375</sup>.

<sup>368</sup> A.M. D., s. 46.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

<sup>370</sup> Thun, L. von Hohenstein, *Über den gegenwärtigen Stand der böhmischen Literatur und ihre Bedeutung, op.cit.*, s. 13.

<sup>371</sup> J.V. Frič, *Pamětki*, t. II, Praha 1883, s. 109.

<sup>372</sup> A.M. D., XI, 46.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> *Ibidem*, s. 45–48.

<sup>375</sup> A.M. D., XI, 49,50. W tym pouczeniu są jednak nieścisłości. W polskich zrywach patriotycznych, również w 1830–1831 roku, brało udział wielu Czechów, literatów i krytyków właśnie; byli oni reprezentacją sił demokratycznych, które w końcu doprowadziły do powstania praskiego. Sąd Mickiewicza wpłynął negatywnie na przyjaźnię poety z przedstawicielami czeskiej emigracji w Paryżu.

Mickiewicz znał broszurę hrabiego Thuna *Über den gegenwärtigen Stand der böhmischen Literatur und ihre Bedeutung* (1842 rok). Sądy Leona Thuna traktował jednak jako opinię reprezentowaną przez czeskich literatów i filologów, których przeciwstawiał zresztą Kollarowi i jego idei „sprzymierzenia braci Słowian”. Na Czechach zależało Mickiewiczowi wówczas, kiedy potrzebował ich sił do walki zbrojnej (u boku Słoweńców i Chorwatów) przeciw Austrii. W *Składzie zasad Legionu polsko-słowiańskiego* (manifest „dany” w Rzymie 29 marca 1848 roku), pisał o potrzebie pomocy ze strony „pobratymczych czeskich ludów” i wypowiedział się w imieniu „brata Czecha i ludów pobratymczych czeskich”<sup>376</sup>. Nie bardzo jednak potrafił rozróżnić Czechów i Słowaków; być może było tak ze względu na to, że historycy, filolodzy i poeci słowaccy (Šafárik, czeski Šafařík, Kollar) pisali swe dzieła w języku czeskim. Kollar, ów „madziarsko-austriacki więzień”, też tłumaczył sonety Mickiewicza na czeski. Zach, do pewnego momentu przyjaciel Mickiewicza, pochodził z Moraw... To wszystko nie zmieniło jednak „globalnego”, ogólnoczeskiego spojrzenia na naród, tak przecież historycznie i politycznie podzielony (Słowacja, poddana Węgrom i Austrii była zupełnie inną krainą niż Morawy i Czechy, wykazujące tendencje proaustriackie, a bywało też, że progermańskie). A właśnie Prus i Austrii Mickiewicz nienawdził. Sympatie prorosyjskie (choć antycarskie) były jednak trudne do zrozumienia przez Słowaków, których kraj, niegdyś będący częścią *Imperium Romanum* (Nitra, Koszyce), w XVIII i XIX wieku wbił się klinem między Rosję i Austrię, cierpiąc w dodatku poniżenia ze strony prohabsburskich Węgrów, czyli Uhrów.

W stosunku Mickiewicza do braci Czechów, husytów w końcu, do których, podobnie jak do wszystkich odłamów reformacji, poeta miał negatywne uczucia, rysuje się pewna cecha dość charakterystyczna dla politycznej myśli autora *Ksiąg Narodu Polskiego*: analizuje politykę czeską wedle wzorca, jaki narzucił mu w czasie wygnania w Rosji zaprzyjaźniony z Hanką – Malewski. W latach czterdziestych, już jako profesor literatury słowiańskiej, nie potrafił rozwiązać zawikłanej kwestii narodowej i uczuciowej tożsamości Czechów. Katolicyzm czeski, jeśli w ogóle był, to był wątpliwej jakości. Husytyzm – dla Mickiewicza nie do przyjęcia. Austrosławizm rysował się jako zagrożenie idei braterstwa Słowian. Progermanizm urastał do rozmiarów rosyjskiego panslawizmu. Komplikacja „duszy czeskiej” wydawała się nie do pojęcia. Dlatego Mickiewicz wolał jawnie rozprawiać się z rosyjską, paradoksalnie „protowiańską” młodzieżą, niż z tym skomplikowanym, czeskim i słowackim „żmudem” nie do objaśnienia i nie do rozwiązania. Przypomnijmy, jak Mickiewicz obszedł się z delegacją rosyjskich studentów i emigrantów, którzy przyszli do profesora, aby złożyć mu hołd i wyrazić poparcie dla idei słowiańskiej konfraterni. Mickiewicz tak odezwał się do gości, którym zresztą kazał długo na siebie czekać w „antyszambrze”:

I cóż wy zrobiliście? Czy podniesiecie głos braterski, czy wskazaliście carowi, że wy mścić się nie chcecie, że ta zemsta niesprawiedliwa, niereligijna, nieludzka? Nie! Wy byliście narzędziem i pomocą! Carscy najemnicy, ustąpcie ode mnie! Zmyćcie plamy krwi Abła na czołach i rękach waszych, a wtenczas dopiero, jako Słowianie, przychodźcie po radę do wolnego Słowianina. Dziś nie mam wam nic do powiedzenia! Patrzcie, co dzieć się będzie w Europie, przy zdobywaniu praw swoich przez europejskie ludy. Całujcie knut carski lub wzniescie się do rzędu lu-

<sup>376</sup> A.M. D., XVI, 181.

dzi! A gdy tę drugą obierzecie drogę, gdy brud zwierzęcia, całującego kij na was podniesiony, zrzucicie z siebie, bez mojej rady wiecieć będziecie, co wam czynić wypada<sup>377</sup>.

Tego rodzaju reprimenda podważa właściwie prorosyjską ideę Mickiewicza, ponieważ poeta w zasadzie utożsamiał antycarskość, która była jego doktryną, z antyrosyjskością. Dokonał w ten sposób zerwania z ideą „braterstwa Słowian”, którą przejął przecież od Kollara.

Można przypuszczać, że w latach czterdziestych idee Mickiewicza co do Słowian zachodnich i wschodnich były mało wykrystalizowane. Dlatego apele i nawoływania do zbrojnej pomocy Czechów, Słoweńców, Chorwatów, Włochów i Serbów – były jednak, co tu dużo mówić, politycznym głosem wołającego na puszcy polskiego poety. Polonocentryzm Mickiewicza kłócił się bowiem zarówno z ideą wspólnoty słowiańskiej, jak i, co oczywiste, z czeskim austrosławizmem. Paradoksalnie, także dla Słowian południowych, ratunek miała przynieść antykatolicka, mułzumańska Turcja i prawosławna Bułgaria.

*Włodzimierz Szturc*

---

<sup>377</sup> Cyt. wedle: A. Mickiewicz, *Dziela wszystkie*, Wyd. Sejmowe, t. XVI, s. 295–297.



## ROZDZIAŁ III

# WSPÓŁCZESNE KIERUNKI W MITOZNAWSTWIE PORÓWNAWCZYM

## Od Jakoba Bachofena do Gilberta Duranda

**Jakob Bachofen** – szwajcarski historyk prawa, zwłaszcza prawa rzymskiego – związany był z uniwersytetem w Bazylei i tam rozpoczął swoje studia porównawcze oraz studia dotyczące komparatystyki prawa. Urodził się w roku 1815, zmarł w 1887. Właściwie nie oddalał się od Helwecji. Ponieważ zajmował się głównie prawem rodzinnym, prawem spadkowym i relacjami pomiędzy linią ojcowską a matczyną w prawie rzymskim, zauważył, że podobne zasady dają się odnaleźć w rozwoju kultury. Jego główne dzieło z roku 1861 nosi tytuł *Das Mutter Recht. Eine Untersuchung über die Genekokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, co można przetłumaczyć jako *Prawo matriarchatu. Poszukiwania kobietokracji w starożytnym świecie ze względu na religijną i prawną zasadę*. Właśnie to dzieło dało początek nowemu ujmowaniu problemów mających określić genezę ustrojów o charakterze rodzinnym, które przecież zdominowały myśl pierwotnych mitografów, na przykład Hezjoda. Po raz pierwszy Bachofen wprowadził do badań nad mitami pojęcie matriarchatu. Dowodził, że nastąpił on po wcześniejszym promiskuityzmie, czyli wolnej miłości pomiędzy mężczyznami. Z naszego punktu widzenia to właśnie epos o Gilgameszu odpowiada znakomicie intencjom Bachofena. Enkidu, żyjąc najpierw na sposób zwierząt, związał się z seksualnie wolnym Gilgameszem, aby następnie z błogosławieństwem matki Gilgamesza rozpocząć długą inicjację w kierunku odnalezienia struktury patriarchalnej, która miałaby przypieczętować znaczenie Gilgamesza jako półlegendarnego i półboskiego króla. Wedle Bachofena, struktura mitematyczna rozwoju człowieka zasadza się na inicjacyjnych przejściach od początkowego promiskuityzmu poprzez stadium matriarchatu aż do patriarchy. Sądził ponadto, że pierwotne dystynkcje, określone wyżej przywołaną triadą rozwoju, objawiają się nie tylko w rozwoju osobniczym człowieka, ale także w rozwoju prawnie funkcjonującego społeczeństwa. Przewagę matki w społeczeństwach pierwotnych łączył z dominacją symboliki lunarnej. Wiązał ją, jak w starych poematach sumeryjskich i babilońskich, z dominacją księżyca. Nowa kultura, patriarchat, kultura ojcowska, łączyła się w myśli Bachofena z dominacją symboliki solarnej.

Mimo że praca Bachofena powstała w drugiej połowie XIX wieku, widać wyraźnie, że był on zwolennikiem idei ewolucji, znanej już w wieku XVIII. Ta myśl o ciągłym rozwoju społeczeństw od pierwotnego animizmu aż do ostatecznego patriarchy, rozumianego jako dojście do istoty najwyższej, a więc Boga Ojca, wyrażona jest w jego

studiach nad symboliką i rytualnym znaczeniem idoli starożytnych grobowców. I chociaż rozważania na temat symboliki grobowej zawarł Bachofen w książce z roku 1859, zatytułowanej *Greven Symbolik*, to sumę rozważań nad symboliką funeralną oraz sztuką grobową starożytności objawił w drugiej ważnej książce z roku 1867 pt. *Das Unstrelchkeitslehre der Orphischen Theologie auf den Grabdenkmellern des Alterung*. W pracy tej, która zajmowała się orficką teologią w starożytnych malarskich przedstawieniach zmarłych, określał wiarę jako siłę objawiającą się poza wszelkimi zjawiskami życia. To od Bachofena, mimo wielu sprzeciwów wobec jego idei, rozpoczyna się mitoznawstwo porównawcze, dotyczące sztuki funeralnej i tanatycznej, a także od niego rozpoczynają się badania nad związkami mitów i symboliki religijnej.

Niemiecka poromantyczna szkoła mitoznawcza, rozwijająca się poprzez rozdzielenie ścieżek, w drugiej połowie XIX wieku podążała albo drogą Bachofena, albo przywołaną już wcześniej romantyczną ścieżką Jakuba Grimma, zarysowaną w *Deutsche Mitologie (Mitologii niemieckiej)*. Tradycja romantyczna zaszczerpiona przez Grimma pojawiała się w wielu pracach mitoznawczych schyłku wieku XIX, lecz została zdominowana przez ówczesne porównawcze językoznawstwo indoeuropejskie, którego początek upatrujemy w tłumaczeniach i analizach dzieł „starożytnych Indów” Augusta Wilhelma Schlegla. To językoznawstwo stawiało sobie za cel odtworzenie dawnych mitów poprzez stosowanie narzędzi etymologii porównawczej. Z tego założenia wyszedł Max Müller, który uważał, że człowiek pierwotny tworzył mit jako „chory język”; ponieważ nasz przodek nie mógł, zdaniem Müllera, określić rzeczywistości przez abstrakcyjne metafory, tworzył opowieści. Mit jako „choroba języka” miałby zatem odsłaniać prawdę o pierwotnym człowieku, który budując mity, komunikuje się ze swoją przeszłością, ale zarazem ze współczesnymi sobie ludźmi, mieszkańcami tej samej plemiennej wioski. Z powodu dominacji Słońca i jego kultów w kulturach pierwotnych, Müller uznał, że mity związane są z symboliką solarną. Dla innych kontynuatorów myśli Grimma, na przykład Kuhna i Schwartza, mity były nie tyle rozbudowanymi symbolami nieokreśloności bądź narracją nie do końca jasnych metafor, ile wyrażeniem stosunku człowieka do zjawisk natury, a zwłaszcza do burzy, gradu, deszczu i suszy. Dla Kuhna i Schwartza mitologia oraz jej poznanie, czyli mitoznawstwo, była niczym innym, jak próbą antropomorfizacji zjawisk przyrody. Bogowie jako symbole przyrody domagali się zrozumienia poprzez opowieści mityczne, które miały przenieść ich niezrozumiały język żywiołów na język ludzkiej opowieści. Ta szkoła, nazwana w mitoznawstwie szkołą naturalistyczną, odwołuje się do dawnych teorii greckich. Sprowadzenie mitu, jako sposobu porozumienia się ludzi, do fabuły oraz traktowanie mitologii jako księgi wyjaśniającej prawa natury, bądź praw tych zakłócenia, określiło mitoznawstwo drugiej połowy XIX wieku, wyrastające wszakże z myśli Grimma, jako antropometeorometryzm.

W opozycji do niemieckiego mitoznawstwa porównawczego, opartego na badaniach lingwistycznych, dotyczących wszakże języków indoeuropejskich, czyli, dla Niemców, praaryjskich oraz aryjskich, wyrosła w Anglii nowoczesna szkoła mitoznawcza, zwana też szkołą ewolucjonistyczną, której głównym przedstawicielem był sir Edward Burnett Tylor, urodzony w 1832 roku w Londynie. Był to wybitny etnolog angielski oraz jeden z pierwszych socjologów w nowoczesnym znaczeniu tego słowa, reprezentujących teorię rozwoju społeczeństw poprzez przemiany klas społecz-

nych. To Tylor właśnie, jako twórca ewolucjonistycznej teorii religii, ukazał, że przedmiotem badań religioznawczych i mitoznawczych są przede wszystkim zagadnienia genezy. Mitoznawstwo porównawcze określa ten kierunek badań jako kratologię, to znaczy naukę o wspólnych źródłach i zróżnicowaniach mitów w różnych społeczeństwach ze względu na jedność źródeł. Nie był to uczony, który siedział za biurkiem. Podróżował. Przełomem w jego badaniach stała się wyprawa do Meksyku, która zainspirowała go do dalszych studiów nad mitologią ludów określaną jako pierwotne. To właśnie Tylor uznał, że podstawowym zagadnieniem mitoznawczym jest problem przekształcenia pierwotnego animizmu w opowieści o przodkach. Uważał, że możliwa jest powszechna figura mitu, która odpowiada tak zwanemu minimum w religioznawstwie. Religie oraz rytuały rozpatrywał w ujęciu prestrukturalnym. Rozumiał podobieństwa i różnice między rytuałami i wierzeniami jako elementy tego samego systemu, który w różnych krajach i w różnych czasach przyjmował rozmaite postaci. Można więc powiedzieć, że droga Edwarda Burnetta Tylora była drogą od religioznawczego traktowania animizmu do dynamicznych struktur mitoznawczych. To on wprowadził takie terminy do nauki o mitach, jak fetysyzm, manizm, totemizm, magia. Od jego czasu też nauka o mitach zaczęła rozważać istotę kultur wieloteistycznych jako przejście od politeizmu do monoteizmu. Politeizm jest wedle Tylora pierwotną formą wyrażania wierzeń religijnych, która przyjmuje różnorakie, często sprzeczne z sobą, postaci. Jako ewolucjonista, Tylor był przekonany, że owa wielość w postępie ludzkości dąży do utraconej niegdyś jedności z bogiem. Poszukiwaniem tej jedności miała zająć się przede wszystkim magia, religia oraz rytuały. Tę teorię zawarł w dziele wydanym w roku 1871 pt. *Primitive Culture Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom* (polskie wydanie w dwóch tomach już w latach 1896–1898 jest zatytułowane *Cywilizacja pierwotna*). Dzieło to stało się fundamentem mitoznawstwa ewolucjonistycznego i to z niego właśnie natchnienie czerpali tacy wielcy mitoznawcy, jak Andrew Lang, sir James Frazer i Bronisław Malinowski. Tylor był stosunkowo wcześniej znany w Polsce, ponieważ w 1911 roku została wydana książka pt. *Antropologia. Wstęp do badań człowieka i cywilizacji*, napisana w roku 1881. Spośród uczonych będących pod wpływem Tylora najważniejszym wydaje nam się Andrew Lang, głównie dlatego, że był tłumaczem, jednym z najlepszych, *Odysei i Iliady* Homera oraz że zajmował się rolą magii i religii w społeczeństwie. Jego najważniejszym dziełem w tym zakresie była praca *Myth, Ritual and Religion (Mit, rytuał i religia)*, wydana w dwóch tomach w roku 1887 i chociaż w pracy *Magic and Religion (Magia i religia)*, wydanej w roku 1901, skrytykował poglądy ewolucjonisty sir Jamesa Frazera, ponieważ nie zgadzał się, że religia jest wynikiem upadku możliwości poznania świata przez magię, to jednak sądził tak jak on, że idea absolutu jest tożsama z ideą religii.

Kilkakrotnie przywoływany tu **sir James George Frazer**, protektor i mistrz Bronisława Malinowskiego, urodzony w roku 1854, był ewolucjonistą. Jak zwykle u mitoznawców, miał związek z teologią protestancką. Studia w Glasgow i w Cambridge ukształtowały go tak solidnie, że został przyjęty do najważniejszej chyba uczelni świata, którą była Trinity College. Był założycielem, a potem profesorem pierwszej katedry antropologii na uniwersytecie w Liverpool. Życie swoje związał jednak z Cambridge. Ze względu na słynną wówczas teorię Edwarda Burnetta Tylora oraz z powodu własnych zainteresowań nad pierwotnością ludów europejskich, rozpoczął

prace nad mitoznawstwem porównawczym, które wówczas ze względu na żywą obecność myśli Tylora rozpowszechniły się w Wielkiej Brytanii. Idea Tylora, dotycząca nierównomiernego wygasania kultur, rozpałała wyobraźnię Frazera w ten sposób, że odczuł konieczność rozumienia współczesności w żywym kontakcie ze światem pierwotnym, którego nie relik, ale stałą obecność widział w oddalonych i niedotkniętych ręką kolonialistów cywilizacjach. Jedną z jego pierwszych i bardzo ważnych prac była wydana w 1918 roku rozprawa *Folklore in the Old Testament (Folklor w Starym Testamencie)*. Jak zwykle, protestancka znajomość *Biblii* była mu niezwykle pomocna. Frazer za pomocą tekstu biblijnego próbował zrekonstruować formy życia religijnego, rytuały, sposób myślenia i odczuwania świata przez człowieka *Starego Testamentu*. Dostrzegł wiele miejsc wspólnych pomiędzy zapisanymi w *Biblii* a odkrywanymi właśnie w ekspedycjach naukowych, starożytnymi cywilizacjami. Frazer zadawał sobie podstawowe pytania o to, w jaki sposób człowiek pierwotny szukał i odnalazł Boga. Droga ta wiodła, jego zdaniem, od totemizmu i animizmu poprzez wiarę w duchy, zwłaszcza duchy przodków, misterium śmierci i misterium odnowienia, ku odnalezieniu predyspozycji do intelektualnego poznania Stwórcy. Jego prace dotyczące śmierci, życia pozagrobowego w różnych kulturach i w *Starym Testamencie*, problematyki wiary oraz związku magii z naturą, prowadziły w kierunku uznania wiary, jako mocy duchowej człowieka, za podstawę ewolucji. Niemniej był przekonany, że nie na wierze i nie na tendencjach monoteistycznych zasadzała się religijność pierwotna. Opierała się ona na mitach refrenicznych, związanych z cyklem powtarzalności. Te właśnie poglądy wiążące całość ludzkiej dążności do poznania Boga poprzez różne formy rytualistyczne, magiczne i maniczne, zawarł w wielotomowej pracy *Złota gałąź*. Zapożyczywszy ów starożytny topos od Wergiliusza, od „miejsca w *Eneidzie*”, w którym Eneasze zstępuje do podziemia za pomocą złotej gałązki jemioty, rozpoczyna Frazer swoją wielką podróż ku innym cywilizacjom. Powszechnie znane jest jednotomowe wydanie *Złotej gałęzi*. Jest to jednak zbiór nielicznych artykułów. Całość dzieła, tworzonego w latach 1890–1915, ukazała się w Polsce po raz pierwszy w roku 1922 w edycji jednotomowej i w tej postaci jest ono dostępne do dzisiaj w języku polskim. Dwunastotomowe kompendium, *opus magnum* sir Jamesa Georga Frazera jest jedną z najważniejszych prac w dziedzinie antropologii kulturowej i mitoznawstwa porównawczego. Warto dodać, że Bronisław Malinowski był tym, który nie tylko zainicjował to wydanie w Polsce, lecz również poprzedził je własnym wstępem. Sir James Frazer badał stosunek prawdy do magii. Ostatecznie uznał, że magia i mówienie o niej jest nieprawdą, ponieważ stanowi związek paralogiczny, określający tylko i wyłącznie religijne potrzeby człowieka. Opowieści mityczne wynikały z potrzeby dominacji nad światem, która to dominacja często bywała oparta na prawie zakłamania albo pobożnego myślenia – *wishful thinking*. Zjawiska i rzeczy, procesy oraz myśli w magii mogą na siebie wzajemnie oddziaływać. To właśnie Frazer nazywa magią sympatyczną. W magii sympatycznej zostaje „skreślona” moc bliskości na korzyść działania podmiotów, nawet od siebie odległych, ze względu na tajemniczą więź niegdyś te podmioty łączącą. Innymi słowy mówiąc, nawet po rozdzieleniu dwóch osobowości i tak oddziałują one na siebie ze względu na dawną wspólnotę. Takie pojmowanie związków sympatycznych w magii prowadzi do stworzenia drugiego etapu myślenia magicznego, którym jest, wedle Frazera, magia kontagialna. Jej ośrodkiem jest przekonanie, że to, co podobne, łączy się z tym, co podobne. To stanowi ośrodek drugiej teorii Frazera – tej mianowicie, która dotyczy magii homeopatycznej. Ta właśnie magia, związana z „łą-

czeniu się” podobieństw, jest, zdaniem Frazera, najważniejszym elementem religii i mitologii pierwotnej. Przekroczenie tego rodzaju magii daje możliwość rozwoju postawy religijnej. Wedle praw religii, nie można bezpośrednio wpływać na przyrodę, zaklinać węży ani zmuszać drzew do śpiewania. Religia *de facto* przerywa związki człowieka z naturą, ponieważ bierze magię sympatyczną i homeopatyczną w nawias jako działania na poziomie natury. Dlaczego, można zapytać, owa więc pierwotna została zerwana i „przeniesiona” na religię w jej głównej monoteistycznej postaci? Otóż dlatego, że natura nie da się pojąć i zrozumieć, ponieważ jest nieprzewidywalna. Próby określenia stosunku człowieka do natury, której nie rozumiał ze względu na jej nieprzewidywalność, tłumaczyły właśnie mity. Religia zaś, odsuwając mity jako mowę fałszywą, stara się ujednoczyć system bezkarności natury i poddać ją władzy prawdy, że nad światem chaosu, natury i ludzkiego lęku panuje wyższa siła. Dla Frazera jest nią protestancki Bóg. Religia, zdaniem Frazera, uczy, jak za pomocą słów przebłagać naturę. Nakłada na człowieka obowiązki spełniania rytuałów zwanych kościelnymi – obowiązków modlitwy przyczynnej, błagalnej, która ma przynieść to, co chcemy osiągnąć, lub odsunąć od nas to, czego się boimy. Spoglądając na system Frazera, można powiedzieć, że najważniejszą linią jego myślenia było przejście od totemizmu do religii. Totemizm nie był dla Frazera religią, lecz serią wierzeń i działań magicznych, które miały uświadomić właściwe źródło życia. Był nim zawsze ojciec. W społecznościach pierwotnych rolę takiego ojca przejmował tyran, władca, król i rządcą. Dlatego też większość mitów opowiada o budowie społeczeństwa poddanego władzy mężczyzn, których siłą była gotowość płodzenia i utrzymywania hierarchii. Dlatego tak jak we wszystkich mitach indoeuropejskich, ojciec jako władca, tyran, rządcą, musi zostać zabity, aby struktura, którą nadał, była przejęta przez pokolenie synów. Rytuał zabijania władcy, ojca, króla, stał się nie tylko podstawą mitu odrodzenia i młodości przez odsunięcie supremacji starości, ale także stał się fundamentem przekonania Frazera o podstawie każdego rytuału i mitu, którą jest ofiara starca oraz relacja pomiędzy umierającym a zmartwychwstającym bogiem. Dla Frazera ze względu na owo rytualne, a zarazem symboliczne zabójstwo, początkiem każdego kultu jest zabójstwo króla. W ten sposób zabity, ale odradzający się po zmartwychwstaniu król, staje się ośrodkiem Frazerowskiej mitokrytyki. W wielu kultach i rytuałach świata można odnaleźć ten proces.

Jak to zwykle bywa, jednoznaczność oraz siła wypowiedzi Frazera napotkała precyzyjną i logiczną krytykę ze strony antyewolucjonistów, którzy byli przekonani, że metodologia Frazera wiąże się z przywoływaniem rytuałów i mitów tych kultur, które nigdy z sobą nie miały nic wspólnego. Błąd indukcji, brak badań na odległych obszarach świata, o których kulturach i mitach Frazer pisał, stał się drugim powodem określenia jego badań jako dyletanckich. Mówiono, że jego koncepcja magii, czyli zbioru fałszywych nauk, nie odpowiada stanowi badań antropologów i socjologów, którzy rozumieли magię w sposób nie ewolucjonistyczny, ale funkcjonalny. Tak więc sir James George Frazer, który przynajmniej w polskiej myśli humanistycznej odegrał wielką rolę w rozwoju poglądów na mitologię, i który tak wiele znaczył dla działalności i rozwoju intelektualnego Malinowskiego, jest przykładem badacza-intelektualisty odrzuconego, podobnie jak van Gennep, z jednego powodu – powodem tym była zachłanność mitoznawcy, który nie tknąwszy nigdy łopaty i nie zamieszkawszy nigdy w ziemiance na Wyspach Trobrianda, jak Malinowski, nie miał prawa orzekać o rozwoju świata, którego nie rozumiał jako badacz-antropolog, lecz pisał jako intelektuali-

sta oddalony od Polinezji, Wenezueli i Peru o wiele tysięcy kilometrów. Zarzut intelektualizmu oraz przekształcania mitologii różnych narodów w jeden ciąg tematyczny przypomina historię zarzutów, jakie socjologia już XX wieku przedstawiała Arnoldowi van Gennepowi. Nie umniejsza to jednak w żadnym stopniu znaczenia poetyckiej, jednak, wizji mitoznawstwa porównawczego, stworzonej przez sir James Georę Frazera.

Inaczej niż jego mistrz, James Frazer, polski etnolog z Krakowa, **Bronisław Malinowski**, urodzony w roku 1884, domagał się, mimo całego uszanowania dla swojego nauczyciela, spotkania z ludźmi, o których antropolog pisze. Podstawą tej nowoczesnej już antropologii było nie tylko mitoznawstwo porównawcze polegające na analizie i szukaniu różnic oraz podobieństw między tekstami, ale tak zwane badania terenowe. Rozpoczął je na Wyspach Trobrianda i właściwie od tego momentu rozpoczęła się wielka sława Malinowskiego jako realizatora tej myśli Frazera, której autor *Złotej gałęzi*, jako chylący się ku śmierci starzec, nie mógł już zrealizować. Nie chcemy zajmować się Malinowskim jako antropologiem. Chcemy zobaczyć w nim tylko to, mając świadomość marginalizacji innych jego poglądów, co wniósł do teorii badań nad mitami. Przede wszystkim w pracy z 1944 roku pt. *Naukowa teoria kultury* objaśnił, że kultura oraz tworzone mity kulturowe są systemem instytucji, a instytucje te z powodu relacji, które między ludźmi oraz społecznościami tworzą, mają charakter funkcjonalny. Był przeświadczony o tym, że każdy mit i każdy rytuał winien być rozważany ze względu na miejsce, w którym został stworzony. Celem mitoznawstwa byłby opis ludzkiej wyobraźni wyrażonej w słowie lub na piśmie w postaci mitu, a zadaniem antropologii stałoby się wyjaśnienie funkcji tego rodzaju działania. Malinowski w wielu swoich pracach, także późniejszych, pokazuje, jak w systemach mitycznych można wyróżnić ich innowację. Dopiero rozumienie mitu wraz z jego innowacjami pozwala określić różnorodność danej kultury. Malinowski podczas swojego długiego pobytu w społecznościach Wysp Trobrianda, poznając język, wierzenia, rytuały ludu tam mieszkającego, starał się wyjaśnić system kultury „od jej środka”. Badania terenowe Malinowskiego pokazywały, że każdy badacz kultury musi wejść w środowisko, które bada. W tym sensie jest to postawa przekorna wobec jego mistrza, ale jakże bliska postawie van Gennepa, który badając kultury, właśnie do nich musiał „cieleśnie” dotrzeć. Nie wnikamy w badania antropologiczne Malinowskiego – są one przedmiotem wielu cennych prac naukowych. W badaniach nad mitami Malinowski tym się zasłużył, że postanowił ujrzeć mity na sposób funkcjonalny, a zarazem ewolucjonistyczny, jednakże próba zrozumienia lokalnego języka oraz myślenie o antropologii jako o hermeneuetyce wspólnoty zburzyły możliwość przejścia Malinowskiego z pozycji antropologa na pozycję – zawsze zewnętrznego wobec dawnego mitu – mitoznawcy. Tym niemniej fakt przekształcania Frazerowskiego ewolucjonizmu w nowoczesny funkcjonalizm nie może być w badaniach nad mitami pominięty. Wprowadzając ogólną refleksję dotyczącą Malinowskiego, chcemy powiedzieć, że wedle badacza i antropologa, jakim był polski uczonek, mit jest tylko i wyłącznie środkiem komunikacji, prowadzi do poznania systemu klanowego, do którego nikt nie ma dostępu spoza tego systemu. Chyba że jako uczestnik rytuału i znawca treści mitycznych ten rytuał wykładających, tak dalece zbliżył się do kultury, którą opisuje, że stanie się jej częścią.

W 1858 roku urodził się **Emil Durkheim**, wybitny francuski socjolog i twórca francuskiej szkoły socjologicznej, która nie porzucając swojego empirycznego *credo*,

zaczęła stosować badania statystyczne. Podstawowe francuskie pisma socjologiczne były sygnowane jego nazwiskiem. Pierwszą pracą Durkheima, łączącą problem mitu, życia i śmierci, była praca *Samobójstwo* (1887), książka wydana w Polsce w roku 1903, oraz wielkie dzieło *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, napisana w 1912 roku, a wydana w Polsce w roku 1990, podejmuje rozumienie mitu, zgodnie z którym mit jest wynikiem nacisku zbiorowych żądań na jednostkę. Często te żądania mają charakter dezintegracyjny. Religia jako system wierzeń oraz ceremonii religijnych i praktyk nie polega na łączności z istotą, w którą się wierzy, ale na łączeniu współwyznawców we wspólnotę zwaną Kościołem. Durkheim nigdy nie określał świętości i świeckości jako rzeczy podporządkowanych prawom religijnym. Raczej uznawał, że przeżycie sakralności jest dalekie od przeżywania tego, co codzienne. Oczywiście, dla Durkheima podstawową formą religii jest „chtyrość integracyjna”. Religia zatem nie może być nigdy usunięta, a wynika to z natury człowieka. Człowiek łączy się z drugim poprzez religię. Jakże to ujęcie dalekie jest od poglądu Paula Ricoeura, który w religii właśnie upatrytuje odnowienia związku z Bogiem. Przez religię Durkheim rozumie wszelkie polityczne, moralne, spektakularne oraz medialne działania ludzkie, które mają za cel oddzielić to, co ludzkie, od tego, co boskie. I choć uznawał *sacré* jako pierwotne zjawisko religijne, to był przekonany, że pomiędzy *sacré* a *profané* istnieje wielka przepaść. Tę przepaść zasypie dopiero Mircea Eliade. W *Elementarnych formach życia religijnego* Durkheim poświęcił wiele miejsca problemowi totemu. Totem ustanawiał zbiorowość zdolną do akcji wspólnotowych, zarówno w ceremoniach tworzenia rodziny, jak i w ceremoniach tworzenia armii. Nie uznawał nigdy związku z przodkami za właściwe podglebie myśli mitycznej. Nigdy nie zgadzał się na to, aby religia wynikała z magii, ponieważ religia wiązała się u niego ze zbiorowością, natomiast magia – z wyłączością. Wedle Durkheima, wierzenia i obrzędy istnieją w związku z tworzeniem się społeczeństwa i wyznaczają granice między tym, co człowiek określa jako święte, i tym, co rozumie wyłączenie jako świecki obrzęd. Wyróżnia więc obrzędy na planie inicjacji, które mają na celu złączenie izolowanego człowieka ze społecznością. Te obrzędy nazywa integracyjnymi. Mówi także o obrzędach, których celem jest podtrzymanie tradycji danej grupy rodowej, społecznej lub kastowej. Nazwijmy je „obrzędami przekazywania”. Powiada również o obrzędach zespalających daną grupę społeczną, które nazwiemy obrzędami konglomeracji, ze szczególnym dodaniem, że istnieje możliwość, że takie obrzędy mają także charakter aglomeracyjny. Gdyby odwołać się do teorii urbanistycznych, pierwsza myśl byłaby taka, że konglomeracja jest zbiorem wielu ośrodków podporządkowanych pewnej dominancie, a aglomeracja jest zespołem wielu ośrodków, z których każdy posiada własną dominantę. Wreszcie Durkheim wyróżnia obrzędy radosne, które podtrzymują człowieka w jego żałamaniach. Można je nazwać euforycznymi, choć jednocześnie zdajemy sobie sprawę, że nie zawsze owa euforyczność ma charakter pozytywny. Wolimy je nazwać obrzędami szczęścia chwilowego. Kultura, zdaniem Durkheima, wynika z magii. Środkowym pasmem przejścia pomiędzy magią a kulturą jest religia. Dla mitoznawstwa porównawczego Durkheim tym się zasłużył, że oddzielił jako pierwszy dwa tematy i dwa toposy – *sacré* i *profané*. Jeżeli mitoznawstwo porównawcze XX wieku, zwłaszcza jego końca, wyrosło z dzieła Eliadego, który wbrew Durkheimowi łączył *sacrum* i *profanum*, używając terminów łacińskich, to Durkheim, wprowadzając do mitoznawstwa gramatyczne formy francuskie *sacré* i *profané*, oddzielał teraźniejszość wieczną, tak ważną dla Eliadego, od tego, co już było. Znaczenie opozycji

*sacrum* – *profanum* ujętych po francusku przez Durkheima jako *sacré* – byłe, *profané* – obecne, stało się początkiem nowej refleksji mitoznawstwa porównawczego. Wprowadzenie przez Durkheima do teorii mitu ostrej opozycji pomiędzy *sacré* i *profané* zostanie już niedługo, po 30 latach, zmienione przez Eliadego na koincydencję *sacrum* i *profanum*.

Na tę i na inne opozycje w badaniach nad mitami spojrzaj ironicznie, z boku, z ukośną, **Claude Levi-Strauss**. Urodził się w 1908 roku. Był przedstawicielem radykalnego funkcjonalizmu, który w latach sześćdziesiątych stał się strukturalizmem. Znał się przede wszystkim na mitach Ameryki Południowej i to właśnie stamtąd zaczerpnął swoje największe i najbardziej istotne dla jego teorii inspiracje. Główne zasady mitoznawstwa Levi-Straussa odnajdujemy w jego książce *Antropologia strukturalna*, napisanej w 1958 roku, a wydanej po polsku w roku 1970. Myśli swoje rozwijał także w wydanych w Polsce książkach: *Myśl nieoswojona* (1969), *Totemizm* (1968). Bardzo ważnym tekstem Levi-Straussa są także *Drogi masek*, w Polsce wydane w roku 1985. *Smutek tropików*, napisany w roku 1955, a wydany w Polsce w roku 1960, jest bodajże najważniejszym dziełem z zakresu badań nad mitami. Jest to dziennik podróży oraz historia spotkania z ludami Ameryki Południowej, rodząca się w opozycji, inaczej niż u hermeneutyków-antropologów, wobec kultury, z którą się spotkał. To, co go interesowało, to więzi pokrewieństwa, małżeństwa, wykluczenia i przyjęcia w kulturach pierwotnych i w kulturach współczesnych. W dziele *Współczesne teorie wymiany społecznej. Zbiór tekstów* (1992) widzimy, jak bardzo nie zgadza się z ewolucjonizmem Malinowskiego, a także z jego myślą funkcjonalną oraz z teoriami na temat ludów pierwotnych Levi-Bruhla, który uznawał, że pierwotność daje nam powód do rozumienia współczesności. Levi-Strauss, jako strukturalista, postanowił sklasyfikować mity oraz nadać im odpowiedni gramatyczny charakter. Do tych badań nad mitami włączamy zatem przyjętą później przez badaczy radzieckich i czeskich strukturalistów myśl o rozdzielności podmiotu i przedmiotu. Antropolog, badając kultury, nigdy nie może być w środku kultury, którą bada. Jest to zupełnie inne stanowisko niż stanowisko Arnolda van Gennepa i Bronisława Malinowskiego. Do historii badań nad mitami przejdzie Levi-Strauss jako ten, który na wzór rozstrzygnięć językoznawczych, gramatologicznych, wskazał na istnienie mitemu jako podstawowego, znaczącego elementu mitu, na znaczenie rytu jako podstawowego elementu rytuału. Rozwiązania strukturalne Levi-Straussa w badaniach nad mitami były jednak zależne od sposobu oglądania struktury, którą właśnie badał. Widać to najlepiej w analizie mitemów w stosunku do mitu w *Królu Edypie*. Otóż mitem u Levi-Straussa jest jednostką mitu, która się powtarza. Wykazał to znakomicie, badając strukturę wewnętrzną dzieła Sofoklesa. Labdakos, protoplasta rodu, Lajos i Edyp, „kuleja” – Płatonogi, Krzywonogi i Opuchłostopy. Wszystkie te mitemy, tak jak fonemy w fonetyce, powtarzają się i rytmicznie strukturalizują całą powierzchnię, a także głęboką strukturę mitu. W naszym przekonaniu nie jest to całkowicie jasna teoria, albowiem mitemy, jeśli przejmujemy jego pojęcie, pojawiają się także w formie allomitemów, tak samo jak fonemy w formie allofonemów. Nie zawsze podobieństwo strukturalne oznacza jedność struktury. Często właśnie formy pochodne mitemu oznaczają zgodność z rytmem i mitem.

Życie każdego człowieka, w jakimkolwiek by był społeczeństwie, jest tylko przejściami z jednej grupy wieku do następnej, z jednego stanowiska na inne. Gdziekolwiek



istnieje różnica między grupami wiekowymi i zawodowymi, przejściu z jednej grupy do następnej zawsze towarzyszy inicjacja. Nawet u ludów niecywilizowanych działania takie zawsze są związane z ceremoniami, ponieważ dla umysłu sprzed cywilizacji tylko postrzegalność zewnętrzna może być rozumiana jako zawarta w tej grupie. Przejście do innej niekoniecznie wyższej grupy, z jednej sytuacji do drugiej jest zawsze związane z ceremoniami. Celem ceremonii jest umożliwienie człowiekowi przejścia na inną pozycję socjalną. Również pozycja socjalna to świadomość przebytej i skończonej drogi służącej dojściu do miejsca, w którym się jako „ja” lub „my” określamy.

**Arnold van Gennep** wydzielił kategorię *rites de passage* jako odrębną kategorię, która oznacza ryt przejścia, separacji i ryt agregacji. Przez ryt przejścia rozumiemy każdą inicjację, która bądź jako przejście „częściowe”, bądź jako całkowita zmiana sytuacji określana jest słowem *rytuał* bądź *ceremonia*. We współczesnej antropologii nikt nie jest w stanie dokładnie określić, czym jest inicjacja, a czym rytuał, czym ceremoniał, a czym obrzęd. Na tym polega, zwłaszcza w antropologii amerykańskiej, problem jasności i niejasności antropologii kulturowej. Warto dodać, że van Gennep, poliglota i antropolog poznał również kulturę polską, ponieważ na początku XX wieku pracował jako nauczyciel języka francuskiego w Częstochowie. Kategoria *rites de passage* stała się podstawą każdego ludzkiego życia i określa przejście progowe.

To właśnie, tak charakterystyczne dla van Gennepa, spostrzeżenie stało się przyczyną wielu krytyk kierowanych pod jego adresem. Najważniejsza z nich była krytyka Victora Tunera, który w wydanej w Chicago w 1969 roku pracy zatytułowanej *The ritual process. Structure and anti-structure* pisał, że każdy z terminów van Gennepa może odnieść się zarówno do kontekstu społeczno-kulturowego, jak i czasoprzestrzennego. Van Gennep stał się antropologiem znanym w Europie dopiero w latach sześćdziesiątych, choć w Polsce w latach dwudziestych XX wieku pisał o nim Julian Krzyżanowski. Myśl socjologiczna zdominowana przez nauki o społeczeństwie w krajach anglosaskich odsuwała van Gennepa od roli, która przysługuje mu w nauce o rytuałach XX wieku. Przywołując Arnolda van Gennepa, autorzy tej pracy chcą podkreślić, że myślenie o tekstach rytualnych i o ceremoniach, jakie w sposób – być może uproszczony – zaproponował van Gennep, jest jedną z możliwości określenia holistycznej wizji mitoznawstwa porównawczego, której sensem zawsze jest ryt przejścia. Wobec stanowiska van Gennepa dotyczącego serii przejść z jednej grupy do innej, o czym już pisaliśmy, chcemy zająć stanowisko rozszerzające ową kwestię. Centrum owego przejścia stanowi wyobraźnia symboliczna. To właśnie w niej zawierają się wszelkie ceremonie i rytuały, które symbol unifikuje. Dlatego sądzimy, że należy rozszerzyć pojęcia *rites de passage* o ideę przebywania na marginesie, przebywania w utajeniu, oraz pragniemy zaproponować, aby rozumienie agregacji, jakie na początku XX wieku wymyślił Arnold van Gennep, zamienić na reagregację, na powtórne przyjęcie do grupy.

Nad antropologią ciąży wielki mit, mit syna marnotrawnego, który wróciwszy do domu, został przyjęty jako lepszy niż ten, który nie wyszedł z domu. O tym dokładnie wiedział van Gennep. Chcemy go rozumieć jako powrót do tego, co nazywa się domem. W centrum mitoznawstwa porównawczego znajduje się bowiem problem domu. Można bowiem określić dom jako świat. Van Gennep podpowiada współczesnej antropologii i współczesnemu mitoznawstwu teorię świata jako domu, w którym centralnym elementem jest próg. Van Gennepa interesuje przejście przez próg. Nie chodzi tu tylko i wyłącznie o obrzędy, chodzi także o umożliwienie bycia w nowej rzeczywistości, którą człowiek sam tworzy. Jeśli van Gennep jako obrzędy przejścia traktuje zmiany

miejsca pracy, stanu społecznego, także sytuacji rodzinnej – narodziny, ciążę, pogrzeb, to przecież nie może się skończyć na tych cyklicznych oraz kalendarzowych odwołaniach do mitu. Obrzęd doroczny, obrzęd świąteczny, wielkopostny i wielkanocny nie są dla człowieka progami, są to elementy ceremonii. Schemat, jak powiada van Gennep, czyli wzór obrzędu przejścia, funkcjonuje dziś zupełnie inaczej. Nie pełni żadnej funkcji wyjaśniającej ani nazywającej, pełni funkcję tylko i wyłącznie pseudoobrzędową. Nie zmienia to faktu, że referując rozmyślania Arnolda van Gennepa, nie jesteśmy zgodni z podstawowymi zasadami jego systemu. Określamy jednak jego myśl jako myśl preindustrialną. Chcemy zatem widzieć w jego teorii jedynie podstawowe zasady sytuacji społecznej indywiduacji. Dlatego też krytyka, która spotkała van Gennepa i to – dodajmy, głównie krytyka ze strony socjologów – była dalekowzrocza. Pokazała, że van Gennep, badając tak wiele kultur i mówiący tyłoma językami, nie był w stanie zbudować żadnego jasnego obrazu mitoznawstwa progresywistycznego. Nie był w stanie określić kierunków rozwoju kultury europejskiej przez następne sto lat. Dlatego też uważamy, że socjologia kultury, z jej jednak pozytywistycznymi narzędziami, była w stanie odnaleźć te drogi rozwoju cywilizacji europejskiej, które van Gennep zagubił, badając społeczności pierwotne. To, co z van Gennepa zostanie w antropologii, to na pewno teoria rytów przejścia, teoria rytu segregacji i teoria rytu marginalizacji. Arnold van Gennep, badacz z początku wieku XX, uruchomił nową antropologię i nowe mitoznawstwo, a jego książka *Les rites de passages* stała się początkiem nowej wiedzy o człowieku. Wiedza ta jednak nie przeszła próby rozwoju cywilizacji naszych czasów.

**Northrop Frye**, jeden z najwybitniejszych mitoznawców i mitokrytyków wieku XX, urodził się w Kanadzie. Był absolwentem uniwersytetu w Toronto oraz uniwersytetu w Oksfordzie. Wykładał w wielu ośrodkach uniwersyteckich świata. Prowadził bardzo bogatą działalność naukową i edukacyjną. Był także teologiem. Pełnił funkcję pastora w United Church of Canada. Jako anglista zajmował się przede wszystkim literaturą angielskiego romantyzmu, a jako teolog-biblista, teolog protestancki, ujmował *Biblię* jako podstawę ludzkiego myślenia. W kręgu jego myśli i emocji były dzieła Szekspira, Milтона i Blake'a. Sądził, że one składają się właśnie na wielki trakt intelektualny i wyobraźniowy, który odsłania podstawowe archetypy i toposy ludzkiego myślenia i działania. W zasadzie odrzucał psychoanalizę, choć być może mylnie włączano go do amerykańskiej szkoły mitokrytycznej, która właśnie na Freudzie i jego następcach była osadzona. Najważniejszym elementem ludzkiej egzystencji była dla Frye'a, podobnie jak dla Blake'a, wyobraźnia, którą traktował jako drogę poznania. To właśnie w wyobraźni człowiek chowa i odsłania podstawowe symbole, mity i toposy, które łączą go z przodkami i ich dziełami. W pierwszej swojej wielkiej książce, wydanej w roku 1947 pt. *Fearful Symmetry – Okrutna symetria*, Frye odsłonił główne założenia własnej myśli. Były nimi związki łączące elementarne wyobrażenia biblijne z poezją Williama Blake'a. To właśnie w tej pracy Frye zanalizował opozycję demoniczności i apokaliptyczności, którą można również nazwać idealnością – opozycję, która stała się zasadą porządkującą na pozór trudny do pojęcia i chaotyczny świat wyobraźni Williama Blake'a. Podstawową refleksją wyrażoną w *Okrutnej symetrii* jest refleksja nad możliwością wyrażenia wizji w języku poetyckim. A ponieważ, jak sądził, język ten jest prawie zawsze alegoryczny, pierwszą opozycją w systemie Frye'a było przeciwieństwo wizji i literatury. Jako czytelnik i komentator poezji Williama

Blake'a, wprowadził podstawowe zasady lektury dzieł literackich, zwłaszcza dzieł wybitnych, które to zasady można określić jednym poleceniem – obserwować przekształcenia. W ten sposób *Biblia*, ale również *Przemiany* Owidiusza, skandynawska *Edda*, *Raj utracony* Milтона, arcydzieło Dantego, dramaty Szekspira, stały się podstawowym duktem mitokrytycznej refleksji Frye'a. W książce o Blake'u, Frye pragnie wskazać, jak można odnaleźć wyobraźnię dawnych poetów. Odnajduje się ją w analizie sztuki pisania i w zagubionej sztuce pisania poezji. Owa zagubiona sztuka czytania poezji odnosi się również do form narracyjnych. Szczególnym zainteresowaniem, choć nie tak wielkim, jak w przypadku poezji, darzy Frye twórczość Marcela Prousta. W jego refleksji przyjdzie również czas na interpretację mitokrytyczną dzieł Laurence'a Sterna, a zwłaszcza *Tristrama Shandy*. Będzie to Frye'owi w jego następnych dziełach potrzebne do wskazania mitologicznej podstawy romansu, satyry, ironii i tragedii. Zasadą scalającą ludzką egzystencję jest dla Frye'a, podobnie jak dla Blake'a, wyobraźnia. To właśnie ona przenosi to, co zmysłowe, w dzieła sztuki. Nadaje zatem znaczącą jedność uświadomionej potędze wyobraźni. Ocena rangi wyobraźni jest, podobnie jak u Williama Blake'a, powrotem do Owidiuszowego *złotego wieku*.

Kolejnym wielkim dziełem Frye'a była książka *Anatomy of Criticism*, wydana w 1957 roku. To ona stanowi do dziś w badaniach mitograficznych zbiór istotnych tez i interpretacji kanadyjskiego uczonego. Najważniejszym założeniem tej pracy jest przekonanie, że cała literatura opiera się na micie, który jest jej podstawowym wzorem, ale również źródłem jej tematów i toposów. Z tego względu Frye upominał się o to, by powstała na fundamentach tej refleksji nowa nauka, która powinna traktować mit jako najbardziej powszechny pierwiastek literatury, a z drugiej strony jako zasadę pozwalającą na sformułowanie nowej genologii. Zasadą porządkującą związek mitu i literatury była dla Frye'a krytyka literacka, składająca się w pojęciu Frye'a z krytyki historycznej, krytyki etycznej, do której Frye włączył teorię symbolu, krytyki, która miała zajmować się opisem sensu dzieła jako opowieści o micie. Ten pierwiastek nazywa Frye *narrative*. Do nowoczesnej krytyki włącza Frye także krytykę archetypową, która jest przeniesieniem Arystotelesowskiej teorii *mythosu*. Powiada także o konieczności badań nad krytyką retoryczną, która oznacza ni mniej, ni więcej tylko teorię rodzajów i gatunków literackich. Polem badań dla tego typu krytyki retorycznej byłyby takie elementy dzieła, jak jego rytm, ciągłość lub fragmentowość, *decorum*, topika, odwołania do kontekstu, konteksty oraz skojarzenia. Warto dodać, że właśnie w obrębie krytyki archetypowej Frye przedstawił trzy sposoby funkcjonowania ludzkiej wyobraźni i ludzkiego wyrażania obrazów. Mówi tu o sposobie apokaliptycznym, demonicznym i analogicznym. Wszystkie one występują w obrębie całej literatury, a w obrębie teorii czterech *mythoi* odnoszą się do czterech podstawowych i funkcjonalnych zarazem archetypów ludzkości. Są nimi: narodziny, wiek dojrzały, starość i śmierć. To właśnie między tymi archetypami pojawiają się elementy satyry i ironii, ale również elementy romansu, komedii i tragedii. Koncepcja ta, podporządkowująca konkretne gatunki literackie określonym archetypom, uległa w późniejszych pracach modyfikacjom. Tym niemniej podstawowe tezy Frye'a, wyrażone w *Anatomy of Criticism*, nie uległy zmianie. Należą do nich: podkreślenie roli mitu jako podstawy literatury, odsłonięcie relacji pomiędzy literaturą a naturą jako relacji kluczowej dla rozwoju kultury, dążenie do holistycznych układów, które jednak mogą poddawać się wewnętrznym przemianom. W *Anatomy of Criticism* odnajdujemy kluczowy dla całej myśli Frye'a termin *displacement*, tłumaczony na język polski jako przemieszczenie. Frye ma tu na uwadze

fakt adaptacji mitu i metafory do kanonów moralności i prawdopodobieństwa. Całą literaturę, na co nie może zgodzić się żaden tekstolog, ujmuje jako mit przemieszczony. Mit nieprzemieszczony – to także jego termin – obejmuje tylko i wyłącznie opowieści o bogach i duchach, ponieważ w tych opowieściach ujawnia się całkowita identyfikacja metaforyczna. Mit przemieszczony może być ujęty jako romans, kiedy podlega idealizacji, lub jako opowieść realistyczna, kiedy zostaje potraktowany jedynie jako nośnik określonych treści. Literatura satyryczna oraz ironiczna są dla Frye'a przejawami granicznego nieprzemieszczenia mitu. Albowiem podstawową kategorią formalną traktowania mitu jest instrumentarium stylizacyjne. Jeżeli właśnie w przypadku satyry, ironii i komedii akcentuje Frye nieprzemieszczenie mitu, to właśnie dlatego, że w całej literaturze określone typy komiczne nie podlegają metamorfozom. Są to charaktery wyznaczające pole zainteresowania komedii. Mimo rozwoju jej dystynkcji fabularnych, podstawowe postaci-archetypy nie ulegają zmianom ani przemieszczeniom. Są to: Eiron – naiwny i samooskarżający się błazen, dający początek ironii, Alazon – kłamca i szalbierz, dający początek satyrze, ponieważ manifestuje podstawę bycia ponad innym, Bufon – czyli błazen, który zawsze umyka przemieszczeniu, ponieważ sam jest ośrodkiem przemieszczania, i wreszcie Agroikos – czyli gbur, wiecznie niezadowolony i narzekający, i zawsze pozostający z boku wydarzeń. Te cztery typy charakteru nieprzemieszczonego funkcjonują także w innych *mythoi*. Widać zatem bardzo wyraźnie, że refleksja nad komedią, ironią i satyrą posłużyła Frye'owi do oddzielenia kategorii przemieszczania mitu i jego nieprzemieszczenia. Jeżeli zatem trzy wymienione gatunki literackie, w których mit nie zostaje przemieszczony, stanowią podstawę szerszej refleksji, to właśnie na przeciwległym brzegu nieprzemieszczenia znajduje się romans rozumiany jako *mythos* związany z idealizacją podstawowych składników mitu. Bohater romansu reprezentuje bowiem cechy ponadludzkie. Romans występował w każdej epoce literackiej, ponieważ był związany z powszechnym pragnieniem ucieczki w lepszy świat, w świat inny, a nawet utopijny. Najbardziej znaczącym gatunkiem obrazującym przemieszczenie mitu jest zatem dla Frye'a powieść inicjacyjna, powieść o poszukiwaniu własnej identyczności, którą nazywamy *quest novel* albo *quest romance*, ponieważ jest oparta na *quest myth*. Jeżeli zatem satyra rozumiana przez niego jako przykład nieprzemieszczenia mitu obrazuje świat pełen anomalii, przedstawia temat *świata na opak*, ucieczkę bohatera do innego świata, historię oszusta, który osiągnął sukces w innym miejscu, niż się wcześniej znajdował. O ile tam mamy wizję innego i niepodobnego do naszego świata, to właśnie dlatego, że podstawowe archetypy mityczne stanowią podstawę niezmienności ich funkcji w rozwoju literatury. Jako przykład podaje przede wszystkim Swifta, u którego odnalazł *dance macabre*. Brak przemieszczenia mitu w satyrze łączy się również z kontrastem świata niewinności i świata rzeczywistości. Wyobraża je Frye pod postacią symboliczną obleganego zamku. Podkreśla znaczenie idealistycznego spojrzenia na rzeczywistość z góry, akcentuje, iż centralnym elementem tego rodzaju nieprzemieszczenia mitu jest temat samotnego człowieka oraz mit potopu. Na drugim biegunie jego rozważań, dotyczących tym razem przemieszczenia mitu, odnajdujemy romans. Zwykle przedstawia on mit narodzin herosa. Przemieszcza podstawową prawdę o narodzinach bytu z wody, dlatego też heros wyłania się często z morza. Elementami składowymi przemieszczenia są poszukiwania zagubionego ojca lub dziecka. Młodość herosa w romansach jest wedle Frye'a przeniesieniem mitu Adama i Ewy sprzed upadku. Młodość przemieszcza mit arkadyjski i mit erotyczny pozbawiony barier etycznych. Wreszcie każdy mit

w romansie jest mitem poszukiwania – *quest myth*. Refleksje te najpełniej wyraził w pracy z 1957 roku, pt. *The Mythos of Winter*. Gdyby spojrzeć na rozmaite gatunki literackie, to można sformułować pewien model mitokrytycznej sztuki Frye'a. W przybliżeniu rysowałby się on następująco: w komedii pojawia się mit tryumfu społeczeństwa nad bohaterem, mity zwycięstwa miłości nad złem, a życia nad śmiercią. Tragizm rozumiany zostaje jako gra. W komedii zatem mitoznawca powinien doszukiwać się mitów arkadyjskich i biblijnych. Postawa bycia „ponad światem” miałaby zniwelować tragiczną dla człowieka sytuację wyższości podmiotu nad przedmiotem. W tragedii można odsłonić przede wszystkim następujące, przeniesione mity: mit utraty niewinności, mit rangi i wysokiej kwalifikacji moralnej głównego bohatera, mit upadku, entropii, przechodzenia jasności w niejasność, blasku w ciemną noc. W tragedii przeniesione są mity braku wyboru „trzeciej drogi”, braku możliwości zmiany sytuacji. Dlatego też, mówiąc o tragedii, Frye powiada o elementach szoku, makabry i terroru jako symbolach piekła. Tragedia zatem przynosiłaby mit demoniczny i odsłaniała jego podstawowe i fundamentalne zasady. O ile komedia dąży do scalenia poprzez obrazowanie rajskie, o tyle tragedia odsłania poprzez symbole piekła niemożność zamknięcia dramatu przekleństwa, którym dla człowieka jest wolność często w mitycznym przeniesieniu odczuwana i wyobrażana jako swawola. Wraz z rozwojem swoich badań nad mitami, których ukoronowaniem będzie wydana w 1982 roku praca *The Great Code. The Bible and Literature (Wielki kod. Biblia i literatura)*, ewoluuje w myśli uczonego idea mitokrytyki rozumianej jako podstawa badania tekstów. Można zatem powiedzieć, że szlak refleksji Frye'a nad mitami przechodzi w fazę refleksji nad arcydziełami ludzkiego ducha. Co więcej, wydaje się, że Frye przechodzi od mitu do tekstu. Świadczy o tym ostatnia jego książka *The Double Vision. Language and Meaning in Religion* – wydana pośmiertnie w 1991 roku. Wspomniany wcześniej *Wielki kod* oraz kolejna książka Frye'a *Words with Power (Słowa z siłą, 1990)* oraz *The Double Vision*, o której wspominaliśmy, że jest kodą jego życia, przedstawiają bardzo istotne stanowisko Frye'a i jest to właśnie stanowisko protestanckie powrotu do źródeł, czyli do *Biblii*. Nie ma tu już tego bogactwa interpretacyjnego, które wcześniej charakteryzowało mitokrytyczną refleksję Frye'a, lecz jest na pewno próbą ogarnięcia jego własnej refleksji poprzez zastosowanie klucza bibliologicznego do każdej analizy dzieła literackiego. Sądzimy, że ta przemiana polegająca na odejściu od mitokrytyki do nauki o literaturze wiąże się z wydaną w 1963 książką *The Well – Temperated Critic*. To w niej właśnie znane pojęcie porządku słów, czyli literatury (*Anatomy of Criticism*), zdaje się odrywać od mitów. I choć twierdzi w tej pracy, że żadne dzieło nie istnieje samodzielnie, że jego charakter przeważnie intertekstualny odsłania mityczne wzorce, które nadają mu strukturę, to jednak dawna tendencja Frye'a do osadzania literatury w mitach ulega powolnemu zaciemnieniu. Frye z mitoznawcy i mitokrytyka staje się hermeneutą. Twierdzi, że choć analiza dzieł odsyła do określonego projektu mitologicznego, to przecież ten projekt jest również elementem modelu antropologicznego. Dzieło literackie, tak niegdyś związane z mitotwórczą funkcją wyobraźni i z przeniesieniem bądź nieprzeniesieniem mitu, staje się obrazem Logosu. Dzieło literackie rozumiane jest wreszcie jako humanizacja natury. Obraz Logosu, obraz Słowa, nie podlega już przemieszczoniu. Jednakże to właśnie w *Wielkim kodzie* odnajdujemy próbę zastosowania nieomal Campbellowskiego schematu do analizy historii bohatera rozumianego jako Mesjasz. Frye obrazuje przejście z nieba do nieba poprzez cykliczność stworzenia pierwszego aktu boskiego, które ulega wcieleniu. Wcielenie jest przedprożem śmierci,

a śmierć początkiem zstąpienia do piekieł. Ze zstąpienia do piekieł tylko jeden próg dzieli bohatera-Mesjasza od rozbicia bram piekła, które oznaczają rychłe zmartwychwstanie. Zmartwychwstanie jest progiem wniebowstąpienia. Ta wielka książka Frye'a, która pokazuje związki *Starego i Nowego Testamentu*, jest w zasadzie modlitwą. Wiadąc bardzo istotne zakorzenienie Frye'a w myśli protestanckiej, której nigdy nie porzucił, a którą niegdyś traktował jako podstawę rozumienia mitu jako istoty żywej, jako wiecznego źródła natchnień wyobraźni oraz myśli. Droga bohatera mitycznego, który ma się odrodzić, prowadzi zawsze przez *adyton*, to jest najbardziej ukryte, święte i niewidzialne miejsce. Ta droga to droga przez piekło. Wydaje się, że *Wielki kod* Frye'a pełni funkcję dzieła scalającego mitokrytyczne, biblistyczne, teologiczne i literaturoznawcze myślenie. Każdy bohater, w tym także Mesjasz, Chrystus, Eneas, musi przejść przez podziemie, aby wyjść do żywota wiecznego. Od stworzenia do wniebowstąpienia prowadzi zatem długa droga, która powtarza historię Mesjasza. Niezależnie od tego, że *Wielki kod* poświęcony jest badaniom nad tekstami *Starego i Nowego Testamentu*, myślenie mitoznawcze, którym tu się zajmujemy, odsłania jedną zasadniczą ideę filozofii Frye'a – naśladowanie Chrystusa. Podkreślanie rangi wyobraźni, którą Frye rozumiał tak, jak William Blake, jest przecież rozumieniem wyobraźni jako miłości tożsamej z Chrystusem. Myślenie teologiczne Frye'a wiązałoby się zatem z konstrukcją świata opartą na podstawach chrystologicznych. Jest to element protestancki myślenia Frye'a. Myślenie mityczne i mitematyczne Frye'a związane jest zatem z rozumieniem mitu jako drogi do źródeł. Hermeneutyka stosowana do badań literackich, czyli krytyka, określałaby pozycję poety jako tego, który odsłania, ale i przybliża oddalone od nas, „wytęsknione raje”. Ten, kto bada teologię, ten kto bada mity, i ten, kto bada literaturę – zdaje się sądzić Frye w *Wielkim kodzie* – przenosi, ale zarazem ustanawia sens ludzkich działań. Sens ten jest określany przez powracające wzorce strukturalne, które możemy nazywać archetypami oraz przez określone projekcje wyobraźni, które możemy nazwać „traktami antropologicznymi”, jak u Gilberta Duranda, łączącymi nas z przeszłością, ale i z przyszłością. Krytyka literacka miałaby zatem jeden cel – odsłanianie wiecznego symbolu Logosu poprzez przywoływanie nawracających wzorców mitologicznych. Ten, kto czyta i analizuje teksty natchnione, rytualne, i teksty literackie – ten, którego nazywamy krytykiem, ocala świat, ponieważ ocala mity.

**Gustaw Jung** urodził się w 1875 roku w małym miasteczku koło Bazylei. Rodzina Junga była protestancka, stąd należy domniemywać, że całe jego życie skazane było na bezprzykładną być może samotność. Podkreślając znaczenie samotności, o której tyle razy pisał, chcemy zauważyć, że jego introwertyzm, poczucie tajemnic, których nikomu nie zdradzał, określały charakter jego myślenia. Wiadomo także z jego pamiętników, że jako młody mężczyzna chory był na nerwicę, że mdlał w momentach emocjonalnych uniesień. Z tą przypadłością, która – o czym wiadomo – towarzyszyła mu długo, walczył sam. W pamiętnikach pisał, że jego młodość może być rozumiana tylko w kategoriach jego własnych tajemnic. To skazanie siebie na siebie wyłącznie, prowadziło, jak pisał, do samotności trudnej do wytrzymania. Także w wieku dojrzałym i u kresu życia pisał, że ciągle jest samotny, ale właśnie dlatego, że poznał sprawy i rozumiał rzeczy, których inni ludzie nie potrafią zrozumieć, a nawet czy może przede wszystkim nie chcą ich znać. Ważne w życiu Junga jest to, że jego mistrzem był jego dziadek, słynny profesor medycyny, który był również

filozofem ukształtowanym przez twórcę hermeneutyki, teologa, biblioznawcę Schleiermachersa. Dlatego też Jung rozpoczyna studia medyczne w Zurychu, który był ośrodkiem myśli protestanckiej. To wydaje się szczególnie ważne, ponieważ myśl naukowa Junga, zwłaszcza ta dotycząca symboli i mitu, ma wyraźnie chrystocentryczny charakter. Na ukształtowanie refleksji Junga wpłynęły bardzo myśli o jego przodkach. Było powszechnie wiadomym, że ów szanowany dziadek Junga był nieślubnym dzieckiem Goethego. Dlatego też Jung, tak dumny ze swojego pochodzenia, związał w swojej tajemniczej refleksji literaturę, medycynę i myśl filozoficzną. Na pozór wydaje się to dziwne, ale tylko na pozór. Niech nas tajemnica Junga nie szokuje. Przyzwyczailiśmy się widzieć w nim filozofa, autora setek rozpraw, wielokrotnego mistrza w określaniu istoty ludzkiej kondycji, a jednak – jak sądzimy – wszystko, co Jung myślał o archetypach jako filozof, antropolog i religioznawca, mieści się w tym niestychanym i niemożliwym dla każdego innego człowieka pojmowaniu kultu, który nazywamy dziedzictwem. Owo dziedzictwo kulturowe i dziedzictwo rodzinne wiązało się także z dominacją tej myśli, która bywa określona jako teologia liberalna. Dla tej teologii istotne jest to, że religia wyraża indywidualne podporządkowanie się woli Chrystusa jako orędownika (*parakletos*), natomiast w żaden sposób nie podporządkowuje się dogmatom. Ten chrystocentryczny charakter myśli Junga wpłynął w istotny sposób na jego teorię symbolu. Źródłem Jungowskich fascynacji będą zatem tacy myśliciele, jak mistrz Eckhard. Jung, tak jak jego dziadek, był studentem medycyny. Studia ukończył w 25 roku życia. Wybraną dyscypliną nauki była psychiatria. Jung sądził, że w ten sposób może zastosować filozofię do nauk przyrodniczych. Pracował i w Paryżu, i w Zurychu. Zawsze miał do czynienia z wielkimi mistrzami nowoczesnej psychiatrii, a zwłaszcza z Freudem. Jednakże sama psychiatria nie pomogła Jungowi w osiągnięciu celu. Właśnie na początku XX wieku zaczęto traktować psychiatrię jako nowoczesną naukę, taką mianowicie, która podważa podstawy określania przemian duchowych pacjentów jako choroby. Obserwowano pacjentów, na nowo klasyfikowano przejawy ich odmienności, zaczęto zastanawiać się, czy depresja i choroby afektu oraz schizofrenia są rzeczywiście chorobami. Stanowisko Junga było jednoznaczne: żadna odmienność nie jest chorobą. Schizofrenia nie jest dziedziczna. Należy wykluczyć biologiczne pochodzenie tak zwanych chorób psychicznych. Powodu odmienności intelektualnej, psychicznej, emocjonalnej i seksualnej trzeba szukać w świecie archetypów. W historii nauki niefortunne okazało się potraktowanie Junga jako ucznia Freuda. Jung spotykał się z Freudem na wielu kongresach. Znaczącym spotkaniem było spotkanie w Weimarze, mieście Goethego, w 1911 roku, kiedy Jung odrzucił myślenie Freuda o religii i psychoanalizie. To rozstanie spowodowało sześciolatekni okres milczenia Junga. Rzucił pracę na uniwersytecie w Zurychu, a dobrowolnie wybierając samotność – pisał tzw. *czerwoną książkę*, w której notował myśli oraz rysował kształty i formy przychodzące mu do głowy. Wszystkie one po analizie Junga zmierzały do formy mandali. Jung w tamtym okresie przeżywał niezwykle spotkania z własnymi fantazmatami. Wydaje się, że to, co wówczas odkrył, było przekonaniem o największej tajemnicy wiedzy, którą czerpie się z doświadczeń alchemików. Ta wiedza, jeszcze nieuporządkowana i niepoddana systematyce, została przekształcona pod wpływem nauki o micie i symbolu, jako sposobach organizacji świata. W swoich pracach dotyczących głównie renesansu Jung uświadamiał, że istnieje związek pomiędzy kulturą, literaturą a dawnymi mitami. Mit chce być wyrażony i szuka człowieka, który go opowie. Człowiek ten mit tylko przenosi w przyszłość. Wszystkie postaci, które przychodziły Jungowi do

głowy, wiązały się z przeniesieniem starożytności nie tylko grecko-rzymskiej na współczesną mu epokę. Można więc powiedzieć że prace Junga miały charakter prac Goethego, który starał się powiązać najdawniejszą przeszłość ze współczesnością. Pisma Junga, podobnie jak dzieła jego mistrza, mają charakter elitarny. Polegają na połączeniu tak różnych dziedzin humanistyki, jak psychologia, etnologia, teoria religii, etyka, a nawet estetyka. Sześć lat samotności wystarczyło, ażeby wychodząc na światło dzienne, przedstawił jedną wielką myśl, że dopiero w samotności odczuwamy całość świata. Tajemnice, które są niewyraźne, łączą nas z całością. Elementem łączącym tajemnice człowieka z przodkami oraz ze współczesnymi jest obraz, który przyjmuje w działalności artystycznej postać archetypu. Nauka o archetypach, którą przedstawia Jung, jest tak skomplikowana, że nie można oczekiwać jednoznaczności jej sensu. Nie jest to bowiem nauka, ale hermeneutyka, która daje do myślenia. Hermeneutyka, która nakazuje unieść się symbolowi. Trzeba rozumieć Junga jako autora tekstów symbolicznych; najlepiej, naszym zdaniem, pojęła Junga jego uczennica Jolande Jacobi, uważając, że jego systemu nie można sprowadzić do jakiegoś jednego zdania. Aby go zrozumieć, sądziła, należy być nim i doświadczyć jego inicjacji na samym sobie. Jung zresztą wiedział o tym dawno, twierdząc, że jedynie poeci mogą go pojąć. Jung pracował razem z Freudem w latach 1907–1913. Jeżeli wahamy się używać tu słowa „współpraca”, to właśnie dlatego, że Freuda i Junga dzieliła zawsze różnica stanowisk. Zatem siedmioletni okres współpracy chcemy traktować tutaj jedynie jako czas poświęcony własnej indywiduacji. Lata 1913–1918, a takie kryterium czasowe tu przyjmujemy, oznaczały w życiu Junga okres kryzysu psychicznego. Rozumiemy ten okres jako okres dojrzewania. W latach depresji Jung zauważył, że osobowości przejawiają albo charakter ekstrawertyczny, a więc nakierowany na działania socjalne, na pielęgnowanie samego siebie, na optymizm i na różne formy zewnętrznej działalności, oraz typ introwertyczny skierowany ku sobie samemu, ku własnym myślom i wyobrażeniom. To rozróżnienie, fundamentalne w myśli Junga, kierowało go ku rozumieniu możliwości połączenia ekstrawertyzmu z introwertyzmem. Zrozumiał, że tego połączenia, polegającego na nieświadomych treściach, które stanowią fundament działalności oraz myślenia człowieka, należy szukać w mitach. Wszystkie podróże i wszystkie nie tyle badania, ile obserwacje w Tunisie, Algierii, Meksyku, Kenii, Egipcie, Chinach, Indiach rozumiał jako podstawy takiego ujmowania mitu, jakie później znalazło wyraz w jego nigdy nieskończonej teorii archetypu. Jung stał się wielkim mitoznawczym komparatystą. Łączył religijne symbole Dalekiego Wschodu i Europy, pokazywał łączność między buddyzmem, południowym hinduizmem a religią chrześcijańską. Jung rozumiał, że każdy wymiar psychiki ma zarazem charakter indywidualny i powszechny. To właśnie w tej powszechnej nieświadomości odnajdujemy archetypy, czyli te obrazy, które określają istotę człowieka, jego lęki, marzenia i tęsknoty. Ten proces Jung nazywa *indywiduacją*. Wskazuje siedem dróg indywiduacji, które polegają na zrozumieniu i ustanowieniu więzi duchowej z archetypami. Dlatego też niezwykle ważnym zbiorem archetypów są mity. Rozstanie z myślą Freuda miało także inne, kto wie, czy nie najważniejsze znaczenie dla Junga. Indywiduacja miała stać się domknięciem osobowości człowieka poprzez jego uszanowanie i odkrycie tego, czego człowiek się boi (cień). Jedność osobowości polegała na połączeniu cienia z człowiekiem. Jeżeli tak mocno podkreślamy tu charakter owego połączenia, to właśnie dlatego, że większość literackich dzieł opartych na inicjacjach polega na odnajdywaniu własnego cienia. Dla badań literackich, dla badań mitoznawczych ten Jungowski proces „identyfi-



kacji cienia” stanowi kamień milowy w odkryciu nowej drogi literackiej. Z tym wiąże się także odkrycie, z którym Jung nie mógł się do końca swego życia uporać. Sądził, że człowiek cierpi z tego powodu, że stracił żywy kontakt z przodkami, żywą więź religijną, a także alchemiczną, objawiającą się w odczuwaniu mocy tajemnicą. Dlatego też psychologia Junga ujmuje problem psychiatrii w nowy sposób. To religia potrafi uleczyć człowieka. Psychika jest ściśle poddana religijnej osobowości człowieka. Jung w centrum religijności stawiał zasadę przemiany, której istotą był Chrystus. Pierwotne przeżycia człowieka były dla Junga przeżyciami religijnymi, lęki i radości, obawa i cierpienie zawsze wiązały się z tym, że człowiek potrzebował istoty wyższej, ponieważ z natury rodził się jako niewolnik. Z przekonania chciał jednak uzyskać wolność. Religia byłaby więc walką człowieka o samostanowienie, walką nie poprzez cień dogmatyczny, lecz poprzez prawdziwy, głęboki i bardzo wymagający kontakt człowieka z tym, co sam uważa za jaźń i samowiedzę. Proces indywiduacji jest oczywiście związany z archetypami. Trzeba skupić się, jak sądził, na doświadczeniu *sacrum*, w którym archetypy się odsłaniają. Niezwykła „uczoność” Junga, erudycja, a zarazem pęd do odkrywania w innych kulturach tego, co wspólne, najbardziej odróżnia Freuda od Junga. Dzieła Junga wydawane w Polsce właściwie od lat dziewięćdziesiątych XX wieku to wielka droga indywiduacji. Jung zbudował mit personalny człowieka, opierając ten mit na doświadczeniach innych kultur i innych cywilizacji. Mit ten chcemy zgodnie z jego terminologią nazwać mitem indywiduacyjnym. Jego podstawowym elementem jest proces uświadomienia sobie siebie samego. Jung pisał, że psychologia nie wytworzyła jeszcze swojego języka, próbował swoje pomysły dotyczące archetypu i nieświadomości zbiorowej omawiać, ale nigdy nie stworzył definicji tych terminów. Każdy, kto kiedykolwiek spotkał na swej drodze życia pisma Junga, wie, że nie można ich nigdy jednoznacznie interpretować. Najdziwniejszą i chyba ostatnią pracą Junga dotyczącą lęków cywilizacyjnych, jest praca *Nowoczesny mit* pisana w okresie „zimnej wojny” między USA a ZSRR. Jest to właściwie jedyna kompletna praca poświęcona mitom, w której Jung dowodzi sensu powtarzania mitu o charakterze religijnym, mitu związanego z oczekiwaniem na nadejście nowej religii. Za głosem Platona, Jung sądzi, że każda cywilizacja podporządkowana jest okresowi dominacji Słońca w określonej konstelacji. Tak więc to po roku Wodnika następuje rok Barana. Cywilizacja i mitologia chrześcijaństwa związana jest z tym cyklem, którego ośrodkiem jest Chrystus. Rok Barana, trwający około 2000 lat, ma swój moment rozpoczęcia, dominacji głównych symboli i wygaśnięcia. I właśnie wówczas, kiedy cywilizacja, w tym przypadku spod znaku Barana, chyli się ku końcowi, pojawia się rozbieżność głównego nurtu religijnego poprzez rozwój sekt. Niektóre z nich nastawione są na oczekiwanie tego, co nowe. Ten „nowoczesny mit” przejawia, zdaniem Junga, oczekiwanie na nowego Boga, którego ludzkość sama w swej nieświadomości ogląda pod postacią niezidentyfikowanych obiektów latających. Badacz pism hermetycznych, znawca wielu religii i mitologii zauważył, że właśnie w latach pięćdziesiątych XX wieku następuje kryzys cywilizacji zwanej chrześcijańską. Ludzkość, w oczekiwaniu nowego Boga, kreuje różnego rodzaju idole, którymi są istoty spoza naszego systemu planetarnego, opisywane i omawiane jako istoty żywe w kontaktach pierwszego, drugiego i trzeciego stopnia. Włączając myśl Junga do badań mitoznawczych, jesteśmy przekonani, że książka *Nowoczesny mit* kończąca wieloletnią działalność Junga przedstawia taką oto teorię mitów: mit tworzony jest przez człowieka w momentach przemian religijnych. Jest opowieścią, która ma nawiązać kontakt nie z przeszłością, ale z widzianymi i oczekiwanymi

przez człowieka nowymi istotami. Mit jest zatem opowieścią o religijnych potrzebach człowieka. Psychika i materia są dla Junga elementami jednej i tej samej rzeczywistości, dlatego każda rzeczywistość „psychoidalna” musi mieć charakter teologiczny. Przekazem treści rzeczywistości psychoidalnej zajmują się właśnie mity.

**Gilbert Durand.** Ostatnią z przywołanych tu teorii mitoznawstwa porównawczego jest krytyka klasycznych teorii wyobraźni, która w latach sześćdziesiątych XX wieku pojawiła się we Francji w ośrodku zwanym Centrum Badań nad Wyobraźnią w Grenoble, założonym przez Gilberta Duranda. Durand zaczynał pracę od rozważania przestrzeni mitycznej w powieściach Stendhala. Ale już wkrótce porzucił fikcję dla badań antropologicznych. Jego nauczycielem i mistrzem był Gaston Bachelard, wtedy już starzec z siwą brodą, chodzący po paryskich zaułkach, mający tylko jednego ucznia, dla którego nie miał za dużo czasu. W naszym przekonaniu teoria mitokrytyki i symbolologii Gilberta Duranda jest ostatnim ogniwem łączącym nowoczesną teorię mitu, którą Gilbert Durand „wziął” od Carla Gustava Junga, i której rezultatem ostatecznym w wieku XX stała się teoria wyobraźni. Pojęcie wyobraźni jest pojęciem kluczowym dla nauki o mitach Gilberta Duranda. Słowo *l'imaginaire* nie zostało jednak wymyślone przez Duranda, lecz zapożyczone od Sartre'a, jednak Durandowi chodziło o ruchomość obrazów poetyckich, o ciągłą wibrację tych obrazów. Nie chodzi bowiem o wyobraźnię, *l'imagination*, lecz o wieczną dynamikę obrazów, które pojawiają się nie w myśli, lecz w głębokich, nieznanach przejawach ludzkiej fizjologii i psychiki. Durand był przekonany, że to, co istotne, jest głęboko ukryte w podświadomości. Dlatego po badaniach literatury wyszedł wreszcie na szerokie pole rozmyślań nad kulturą. Gdyby nie znał Bergsona i jego dzieł, gdyby nie studiował dzieł Junga, to nigdy nie odważyłby się na słowa krytyki wobec klasycznych teorii wyobraźni. Szkoła würtzburaska, która również na Duranda wpłynęła, odnowiła myśl Platona. Obrazy, których reprezentacją są archetypy, odsłaniają stan preegzystencji. Tę linię reprezentował w swoim myśleniu Jean Paul Sartre i tak przecież rozumiał pojęcie „wirujących obrazów”, które odsłaniają stan pierwotny człowieka. Gilbert Durand zrezygnował z tego kierunku. Dostrzegł, że pojęcie obrazu u Sartre'a jest tylko formalne i w związku z tym może prowadzić tylko do interpretacji, do nadawania metafizycznego sensu obrazom poetyckim. Sartre nazwał to zresztą materią myślenia. Nie godząc się na takie rozstrzygnięcie, jakie proponowała szkoła würtzburaska, Durand nadał myśleniu o obrazie w poezji i w marzeniach inny kierunek. Odstąpił od długiej tradycji Platona. Najpełniej tę teorię wyrażał Bachelard w *Poetyce przestrzeni*, w której stwierdził, że obraz nie jest arbitralny, że nie powstaje sam z siebie, lecz jest głęboko motywowany dynamizmem wyobraźni. Pojęcie wyobraźni, które Durand przejął od Bachelarda, wiąże się z pojęciem dynamizmu, organizującego układ archetypów. Można więc powiedzieć, że u Duranda, jak u Bachelarda wyobraźnia jest *dynamizmem-organizatorem*. Ten *dynamizm-organizator* wywołuje *homogeniczność reprezentacji*, którą nazywamy archetypem. Podobnie jak Jung i Bachelard, Durand nie zbudował żadnej teorii archetypu. Z prac Duranda wynika jednak, że archetyp to *homogeniczność reprezentacji*. To scalenie ze względu na centrum. Teoria Duranda właściwie nie różni się od teorii Eliadego. Eliade lokuje święty środek w rytuałach ludzkości, Durand lokuje ów święty środek w wszechkulturowej myśli ludzkiej. Eliade był antropologiem kultury, Durand jest antropologiem myśli. Eliade zna z własnego przeżycia wiele kultur świata, Durand właściwie nie ruszał się z miejsca zamieszkania. Eliade wędrował po całym świecie,

poznawał tzw. pierwotne kultury, Durand myślał o innych kulturach w swoim małym domku u podnóża Alp. Kiedy Eliade w swoich ostatnich wywiadach chlubił się tym, że w jego żyłach płynie wielonarodowa krew i że tak samo blisko mu do Chin, jak i do Francji, Durand woli nie opuszczać swojego domku, woli myśleć o przestrzeniach tak dynamicznie poznawanych przez Eliadego. Eliade jest jednak bardzo ważny dla myśli Duranda. Eliade nauczył Duranda odwagi pozostawania w miejscu. Praca o jodze autorstwa Eliadego niezwykle wpłynęła na myślenie Duranda. To z niej zaczerpnął podstawę swoich rozważań o archetypie, którą stała się idea wiecznego powrotu i mitu początku. Oczywiście idea ta jest zupełnie inaczej rozumiana niż zasada *powrotu do początku*. Durand sądzi, że *wieczny powrót* polega na ciągłym powracaniu tych samych archetypów. W tym powrocie centralne miejsce zajmuje *symbol-kreator*, a zatem nie śmierć Boga jak u Nietzschego, ale wieczna odtwarzalność procesu tworzenia jest dla Duranda sensem mitoznawstwa. Można powiedzieć, że tematem wyobraźni owego *dynamizmu-organizatora* jest nie tylko reprezentacja archetypu, ale także wieczne odnawianie kosmogonii. Wyobraźnia jest kosmogonią. Nie włącza się w porządek mitów, ale zawsze odnawia różnoimienne, wielofunkcyjne mity tworzenia. Zwróćmy uwagę na to, że Durand uznaje w każdym działaniu sens fizyczny i sens metaforyczny. Ludzka wrażliwość cechuje się zwykle reakcją na sens metaforyczny, podczas gdy cielesność, jak u zwierząt, reaguje na fizyczny i fizjologiczny sens każdego działania. Z refleksji nad teorią dominant wyobrażeń Durand wzięł pojęcie kategorii dominant dziennych i nocnych. Durand zszedł więc na poziom podmetaforyczny, na poziom hipometafory, sądząc, że nasze działania mają charakter poetycki i fizjologiczny zarazem. Kultura stanowi uświadomienie symbolu jako łącznika z kosmosem, wydobywa człowieka z jego pierwotnej animalnej i roślinnej struktury. Uświadomienie tego procesu należy do świata kultury. Uświadomienie to jednak nie niweluje naszego związku z całym światem, który jak u Eliadego bezustannie sam siebie tworzy, ogląda i znika. Dlatego w porządku dziennym Durand ustanawia to, co związane jest z *widzeniem* i z *dotykem*. Nazywa to *odniesieniami manualnymi, wizualnymi*. W *porządku nocnym* Durand mówi o trawieniu, schodzeniu, o łączeniu elementów dnia z nocą, które nagle stają się jednym i tym samym porządkiem. Porządek dzienny oparty jest u Duranda na porządku światła, porządek nocny – na zejściu w ciemność. W porządku dziennym Durand rozróżnia takie nauki, jak technologię, wojskowość, socjologię, także socjologię magii, socjologię żołnierską, wymienia rytuały oczyszczenia i wynoszenia, wszelkie gesty związane z adoracją, z czczeniem herosów i świętych, z kultem, z tym wszystkim, co się dzieje ponad naszymi oczyma albo pod naszymi stopami. Wszelkiego rodzaju oddzielania, rozdzielania, kultu, wynoszenia, obniżenia, naznaczenia, wydziedziczenia, wszelkie decyzje zatem należą do porządku dziennego. Chcemy nazwać ten porządek zaproponowany przez Duranda mianem *algorytmu*. Tam, gdzie jest „jasne” i nie zawsze rozsądne oddzielanie stron *prawej i lewej, góry i dołu, wczoraj i jutro, dzisiaj i wczoraj*, panuje algorytm, który jest wspólnym mianownikiem tego, co Durand nazywa porządkiem dziennym. W porządku dziennym panuje jedna zasada: jest nią zasada schizomorfii, rozdzielania jasności od niejasności, wiedzy od niewiedzy, prawdy od fałszu, logiki od nieporozumienia.

Porządek dzienny w antropologii i mitoznawstwie Duranda charakteryzuje się gestem rozdzielania tego, co zrozumiałe, od tego, co niejasne. Jest to teoria reprezentacji jako schizomorfii. Schizomorfia opiera się na wyraźnym oddzieleniu tematów, motywów i symboli. Durand używa niemieckiego słowa *Spaltung*, które oznacza rozdziela-

nie słów. W tym też sensie schematy wyobrażenia dziennego należy rozumieć jako rozdzielanie arbitralne: wzrosnąć – opadać, mówić jasno i mówić niejasno. Wśród archetypów dziennych pojawiają się grupy archetypów epitetowych, jak *czystość* i *plamy*, *jasność* i *ciemność*, *wysokość* i *niskość*. W swych badaniach Durand wyodrębnia także archetypy rzeczownikowe, do nich należy opozycja: *światłość* – *ciemność*, *powietrze* – *duszość*, *chrzest* – *zmaza*, *szczyt* – *otchłań*, *niebo* – *piekło*, *wódz* – *śługa*, *bohater* – *potwór*, *skrzydło* – *garb*. W strukturach nocnych pojawiają się dwa schematy czasownikowe. Mają one charakter dramatyczny lub mistyczny. W strukturach dramatycznych pojawiają się obrazy *dojrzewania*, *postępowania* i *powracania*. Durand nazywa to łąčeniem. W rozumieniu myśli Duranda archetypami rzeczownikowymi tego procesu są ogień, płomień, syn, drzewo, zarodek, koło, księżyc. W strukturach nocnych, które Durand nazywa mistycznymi, pojawiają się tylko rzeczowniki dotyczące zejścia, schodzenia, wnikania. Odpowiadają temu epitety: *głęboki*, *spokojny*, *ciepły*, *intymny*. W układzie rzeczowników: *dziecko*, *zwierzę*, *noc*, *matka*, *naczynie*, *kwiat*, *kobieta*, *pożywienie*. A także *biblioteka* – dająca wiedzę i zarazem pożerająca.

Włodzimierz Szturc

## ZAKOŃCZENIE

### „Biblioteka jako smok”

José Lezama Lima urodził się w Hawanie w roku 1910 i poza to miasto właściwie nigdy się nie oddalał. Zmarł w roku 1996. Był wybitnym autorem esejów, artykułów literackich i książek; założycielem wielu periodyków literackich, na przykład „Verbum” (1936), „Espuela de plata” (1938) i „Origenes” (1944). Jego najgłośniejszy utwór, powieść, nosi tytuł *Paradiso (Raf)*.

José Lezama Lima spoglądał na poezję, historię i dzieje kultury jako na jedną, wielką i obowiązującą dla człowieka całość. I chociaż historia jest niczym innym jak ciągiem metafor, kultura ciągiem obrazów, a literatura ciągiem metamorfoz, które rozpoczynają księgi mądrości – chińska *Księga Przemian*, egipska *Księga Umarłych*, judeo-chrześcijańska *Biblia* oraz *Sagi* skandynawskie, tworzące bibliotekę człowieka, to jednak najwyższą próbą zbudowania biblioteki obrazów, metafor i filozofii poznania, jest poezja.

Teksty José Lezamy Limy zacierają granice pomiędzy rodzajami literackimi; często są misteryjne, należą do obszaru realizmu magicznego, jak jest to w twórczości pisarzy latynoskich, myślących także w kategoriach innych kultur, odsyłają ku perspektywie ogólnoludzkiej, a dzieje się tak dzięki doświadczeniu czytania. Dlatego nie bez znaczenia jest fakt, że José Lezama Lima nie opuszczał Hawany. Jego znajomość innych kultur była zapośredniczona przez lekturę. Źródłem wiedzy o dalekim świecie dla poety, więźnia grupy, podobnie jak dla każdego uwięzionego w wózku inwalidzkim człowieka, była biblioteka.

Jego przepiękny esej – stanowiący część *Er wyobraźni – Biblioteka jako smok*, którego tytuł ośmielał się użyć dla określenia charakteru i sensu tego artykułu, esej wydany w Polsce w tomie *Wazy orfickie*, rozpoczyna się od refleksji nad *Annale (Rocznikami)* Goethego, w których wielki poeta wyraża postawę człowieka Zachodu wobec Chin.

A przecież Goethe nigdy nie widział tego kraju. Podobnie zresztą jak w przypadku Winckelmanna, Goethe, który tylekroć nawiązywał do kultury greckiej, nigdy nie odwiedził Hellady. Jego doświadczenie podróżnicze ograniczało się do Francji i Włoch, zwłaszcza do Neapolu. Skąd więc w wyobraźni Goethego tyle marzeń o krainie, której nigdy nie doświadczył?

Uważał, że Chiny są miejscem, którym może ukryć przed światem swoją własną wyobraźnię i własne lęki. Była to kraina samotności, ale samotności bezpiecznej. Jednak Goethe, zgodnie ze swoim klasycznym gustem, marzył o Chinach dworskich, Chinach Konfucjusza, a nie o Chinach taoizmu – miejscu pustym, w którym z niczego, czego nie da się zresztą zdefiniować, z owej nicości, jako twórczej próżni, wylania się

jasność, jasność pisarska. Dlatego też w chwilach zwątpienia Goethe odnajdywał przestrzenie dla swojej wyobraźni w miejscach tak odległych, jak Chiny – oddalone dla Goethego geograficznie. Było to miejsce dalekie, nieznanne, ale warte uszanowania. W blasku złotego cesarza rozmyślał Goethe o Chinach jako o kraju, w którym narodziła się kultura pisma i kultura księgi. Nie jest to dzieło przypadku ani refleksją hybrydyczną wyobraźni, że José Lezama Lima rozpoczyna swój esej od refleksji nad pragnieniem Goethego. Podobnie jak on myśli, przecież o Chinach jako źródle cywilizacji pisma, rozumianego jako wyniesienie ponad świat, jako znak boskości i jako znak przekazu, dotyczący ciągłości kultury.

Kim był Żółty Cesarz? Nie wiadomo, kiedy żył, znane jest natomiast jego imię – Huangdi. Słuchał pustki, od której wszystko się zaczyna. Marzył o odnalezieniu kropli złota, pojawiającej się jako żółta błyskawica, która odbija refleksy na jego twarzy. Żółty Cesarz należał do epoki przedpiśmiennej, ale w jego świetle, w złotej, widzianej jako żółta, barwie, pojawił się wielki Lao-tsy, który objął posadę w bibliotece w Lojang, aby porządkować to, co zostało dotychczas napisane przez wiele, jak można przypuszczać, setek lat.

Lao-tsy to Stary Mistrz, jest autorem, jak zawsze sądzono, najważniejszego traktatu filozoficznego taoizmu – *Dalguing*. Tematem tego traktatu, który można tłumaczyć jako *Księgę drogi i cnoty*, jest ukazanie uczciwej drogi człowieka, łączącej naturę z kosmosem. Drogą tą podąża wyznawca taoizmu, aby osiągnąć cel, jakim jest zrozumienie świata. *Droga cnoty* była podstawą wielu następnych traktatów, które rozwijały filozofię chińską i stały się podstawą wielu uczonych dzieł, tworząc fundamentalną bibliotekę ksiąg świętych, będącą natchnieniem ksiąg innych, nowych i rozmnażających pismo, jako najwyższy wymiar mądrości. Lao-tsy był archiwistą na dworze cesarza z dynastii Zhou. Zapewne spotkał się z Konfucjuszem i przedstawił mu wiele nauk na temat rytuału. To do niego należy powtórzona przez Konfucjusza myśl, że kto raz dotknie księgi, staje się mędrce, a zatem biblioteką mądrości.

W ten sposób zanurzony w księgach Lao-tsy, archiwista i opiekun biblioteki cesarskiej w Lojang, okazał się wiecznie odradzającym się Starym Mistrzem, dzięki bezustannemu dotykaniu ksiąg, w sposób, w jaki dotyka ich dziecko. Stary Mistrz, Lao-tsy, przez spotkanie z księgą, staje się ciągle dzieckiem. Dotknięcie księgi, rozumiane przez niego jako akt twórczy, staje się zawsze początkiem nowej przemiany. Dlatego sądzi się, że *Księga Przemian*, która zainspirowała Konfucjusza, była podstawą niemal matematycznego wzorca rozmnażania tekstów, poprzez ich permutację.

Lao-tsy, wielki mistrz, pewnego dnia w ostatnim okresie swojego życia, opuścił bibliotekę, której był częścią. Wyjechał na poszukiwanie smoka. Podobnie zrobił Konfucjusz, opuszczając stanowisko bibliotekarza i nadzorca ksiąg, chcąc całkowicie poświęcić się pracy nad *Księgą Przemian*.

José Lezama Lima komentuje te odejścia w ten sposób:

Wyjść z biblioteki, żeby spotkać smoka, znaleźć nieuchwytny, wyzywać los, zakląć wszystkie niebezpieczeństwa i zbliżyć się do zmarłych – oto co pociągało Lao-tsy'ego w owych latach. Przez całe swoje długie życie szukał zarówno wielkiej tradycji, jak i chwili, kiedy zrywano z nią lub ją poniewierano. On sam potrafił używać jej w sposób przykładowy<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> José Lezama Lima, *Wazy orfickie*, przełożył, wyboru dokonał i przypisami opatrzył Rajmund Kalicki, Kraków 1977, s. 182.

Dlatego Stary Mistrz opuścił bibliotekę i poszedł na poszukiwanie smoka, zielonego smoka Zachodu.

Smoki w mitologii chińskiej były wielkimi, przyjaznymi i dobroczynnymi duchami, królującymi na morzu, nad ziemią i w powietrzu. Pilnowały praw natury, były strażnikami ziemi, prawodawcami, kodyfikatorami praw i ksiąg. Budziły grozę, ponieważ były źródłem poznania, ale były też pożądane, jako źródła twórczych mocy. Sądzono, że smoki opracowały chiński kodeks postępowania, także kodeks karny.

W jaki sposób smoki powstały – pozostało tajemnicą. Pewnie zrodziły się z pustki, pewnie z niewyrażalnego, co miały opowiedzieć w swoich twórczych dziełach. Pilnowały świata natury, ale także pozwalały, a nawet nakazywały ten świat opisywać. W *Księdze Gór i Mórz* pojawia się smok z pochodnią, Czu-Jimen. Był to smok z pochodnią ciemności, jako bóstwo o ludzkiej twarzy i o węzowym ciele. Nigdy nie jał i nigdy nie pił, nie oddychał i nie spał. Wszystko widział i zmuszał do opowiadania tego, co widzi. Smok chiński, Lung, niezależnie od koloru, charakteru i miejsca, w którym grzał się na słońcu, był obdarzony cechami boskimi. Inaczej smoki krainy zachodniej, smoki europejskie, które przerażały i były karykaturą ich wschodnich krewniaków. U Konfucjusza w *Księdze Przemian*, I-Czing, smok jest ucieleśnieniem mędrca. Jego prawdziwa mądrość polega na bezustannym czuwaniu oraz na powodowaniu u ludzi – mędrców, że muszą to, co zobaczyli, opisać. Smoki były zatem podstawą taoistycznej epistemologii, dlatego też do nich należała władza nad bibliotekami. Jeśli archiwiści, będący mędrkami gromadzącymi wiedzę o cesarzach i o bogach, jak Lao-tsy czy Konfucjusz, opuszczają bibliotekę, to coś to musi znaczyć.

Znaczy to przede wszystkim, że czują zbliżającą się śmierć i dlatego albo sami muszą doświadczyć resztki życia, jako spotkania z naturą, albo skończyć dzieło swojego życia, jak Konfucjusz.

W przypadku Lao-tsy'ego opuszczenie biblioteki i udanie się w kierunku zachodnim, w poszukiwaniu zawsze umykającego smoka, związane było z tym, że chciał napisać książkę o nieuchwytnym, niepojętym i niesłyszalnym. Chciał ogarnąć ciągłą zmianę świata. Dlatego też, krążąc po miejscach dla mędrców zakazanych, oddając się dość dwuznacznej miłości, rozmawiając z żebrakami i ulicznymi handlarzami, chciał połączyć doświadczenie lektury, którą wyniósł z biblioteki, ze stworzeniem biblioteki, jako wynikiem własnego doświadczenia.

Papier, wynaleziony przez Chińczyków, traktował jako talizman, a książkę jako zaklęcia. Cywilizacja chińska darzyła wyjątkowym szacunkiem uczonych, żyjących pod znakiem smoka. I to właśnie im powierzano księgę, jako zapis tego, co niepojęte, twórcze, i jako zapis tego, co uczy zaklęć. Księga była obrazem wiecznie istniejącego smoka, była księgą porad i księgą tryumfu nad niezrozumiałą często naturą. Wszystkie formy życia w taoizmie Laotsy'ego są wywiedzione z niepoznanego zarodka. Czy będzie to biblioteka, czy droga między obrazami tego świata, zawsze człowiek czyta i pisze mądrą księgę.

José Lezama Lima pisze:

Tak oto każda biblioteka jest siedzibą niewidzialnego smoka. [...] Miesza pierwiastek męski z żeńskim. Cesarz, w środku Domu Kalendarza, staje się cichym czytelnikiem *Księgi Przemian* – księgi ksiąg kultury chińskiej, gdzie zatrzymano ruch i poruszono bezwład. A kiedy władca umrze, Ji-King doradzi, żeby do ust włożyć mu małża, który przemieni go w jaskółkę. [...] W ten sposób tao staje się księgą Drogi bezimiennej i prawdziwej, a Lao-tsy może wracać do biblioteki

w Lojang lub gubić się pośród jezior zachodu, ilekroć ma na to ochotę, bo każda forma wywodzi się z niepodzielnego embrionu<sup>2</sup>.

Wyjątkowym przejściem z kultury biblioteki Chińczyków do europejskiej biblioteki ze zbiorami tekstów chińskich jest *Auto da fé* Eliasa Canettiego. Bohater, bibliofil i znawca znaków chińskich, gromadzi bibliotekę, która go zagarnia. Kiedy jednak, zgodnie z wolą przeznaczenia, ale wbrew własnej woli, wiąże się z Teresą w ciemnoniebieskiej sukni, wówczas biblioteka na skutek ingerencji kobiety (jak Adeli w opowiadaniach Schulza), kurczy się i go zagarnia. Staje się dla niego imperium biblioteką terroru, smokiem pożerającym, który wreszcie zionie ogniem, kiedy biblioteka płonie. Przypomnijmy także, że podobny szlak, nawiązujący tym razem do kultury chrześcijańskiej i antycznej, wyznaczy w *Imieniu róży* swoim bohaterom Umberto Eco.

Biblioteka w myśli europejskiej jest zbiorem ksiąg, szyfrów i znaków, które stają się smokiem nie tyle ocalającym, ile pożerającym i trawiącym ogniem. Już nie ogniem wiedzy, ale ogniem nienawiści do ksiąg. Co istotne, nienawiść ta nie ma charakteru emocjonalnego, lecz jest wyrazem lęku przed zagadnieniem wolności człowieka i jego drogi przez księgi. Dlatego o ile Lao-tsy podejmuje drogę na zachód w kierunku zielonego smoka, którym jest natura, przywaleni księgami europejscy filozofowie i pisarze, jak Carl Gustav Jung czy Herman Hesse, czy także Mircea Eliade, będą wędrować na wschód, by poszukiwać prawdziwej wiedzy, która jest pomiędzy ludźmi i w naturze, lecz nie mieści się w zbiorach cywilizacji zachodniej.

W Chinach księga była atrybutem ludzi uczonych. Często kładziono przed małym dzieckiem kilka przedmiotów – srebro, pieniądź, banan i książkę. Jeżeli dziecko sięgało po książkę, oznaczało to, że zostanie uczonym i mędrce. Szczególnym szacunkiem darzono cztery księgi Konfucjusza i pięć dzieł klasycznych, czyli I-Czing, lecz chcąc zdobyć władzę nad myślą ludzką, cesarz Szy-huang-ti, w obawie przed niechętną mu gromadą jego dworzan i opozycją państwową w roku 213 p.n.e. kazał spalić księgi konfucjańskie. Można było pozostawić w swoich domach tylko te książki, które były uznane przez cesarza za legalne, głównie kalendarze i poradniki.

Owa bucholatrya, znana także w Polsce, kiedy na rynku w Wilnie syn Radziwiłła kazał spalić wszystkie dostępne egzemplarze *Biblii* Radziwiłłowskiej. Znamy oczywiście dzięki ikonografii związanej ze świętym Dominikiem rytuał palenia ksiąg, powtórzenie tego samego rytuału, który znamy z Biblioteki Aleksandryjskiej.

Paradoksem jest to, że o ile niszczenie zbiorów, na przykład w pałacu Asurbanipala w Niniwie, utrwalało księgi, to znaczy tabliczki klinowe, dzięki czemu możemy dziś odczytać *Gilgamesza* i *Enuma Elisz*, o tyle księgi pergaminowe i książki pisane lub drukowane na papierze, łatwo ulegały zniszczeniu.

Podobnie było w Meksyku. Z dawnych czasów pozostało tylko kilka ksiąg – kodeks Borgia, kodeks Laud, kodeks Windobonensis Mexicanus I. Ale czwarty król Azteków, Itzcoatyl, żyjący w XV wieku naszej ery, kazał spalić wszystkie kodeksy, zniszczyć źródła wszelkiej wiedzy, ponieważ pragnął stworzyć nową historię, która by odpowiadała jego wizji dziejów. Do wykorzenienia tamtej tradycji przyczyniły się przecież także misje chrześcijańskie oraz okrutne akty wandalizmu niszczenia ksiąg, do czego przyczynił się między innymi biskup Juan de Zumarragi z Tezcuco i biskup Diego de Landa z Jukatana, w którym to mieście w 1562 roku, w mieście Manii, spalono na rozkaz biskupa praktycznie wszystkie kodeksy Majów. Akty palenia ksiąg, tak

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 186.



jak palono ludzi na stosach, znamy nie tylko z średniowiecza, ale także z okresu reformacji, kiedy to niszczone protestanckie *Biblie*, postylle i teksty polemiczne; znamy je także z zupełnie niedawnego okresu, z połowy XX wieku, kiedy to nacjonalizm, pragnąc umocnić swoją władzę, nakazywał palić archiwa, zwłaszcza psychiatryczne, oraz te księgi i książki, które były uważane za niewygodne dla władzy. Ziejący ogniem smok skierował się przeciwko chińskiemu, zielonemu smokowi, opiekunowi bibliotek.

Kiedy w Egipcie Amenhotep IV Echnaton chciał zmienić wiarę przodków, nakazał skuć w ciągu jednej nocy wszystkie napisy – reliefy i hieroglify – związane z bogiem Amonem. Bóg ten przestał istnieć, ponieważ zniszczono jego imię. Wiadomo, że właśnie ono było jednym z pięciu pierwiastków człowieka w Egipcie, zniszczenie go oznaczało unicestwienie człowieka. W I wieku p.n.e. spalono bibliotekę Prucheion w Aleksandrii. Powtórzone w ten sposób pierwszy akt wandalizmu, jakim było spalenie biblioteki Serapejon, także w Aleksandrii.

Jeżeli przywołamy historię powstawania bibliotek, to pamiętajmy, że w VI wieku p.n.e., o ileż to później niż w Chinach, powstaje biblioteka w Niniwie, zgromadzona przez Asurbanipala, który to zebrał tabliczki z różnych miast Babilonii, aby panować nad światem. W VI wieku p.n.e. Polikrates założył pierwszą bibliotekę publiczną w Atenach. W V wieku p.n.e. pojawia się pierwszy prywatny księgozbiór – jest to księgozbiór Eurypidesa. W IV wieku p.n.e. systematyzuje się w sposób naukowy biblioteki; w III wieku p.n.e. powstają biblioteki w Pergamonie i Aleksandrii, w II wieku p.n.e. Emilius Paulus przywozi do Rzymu bibliotekę Perseusza Macedońskiego. Te dwa akty spalania bibliotek aleksandryjskich są dowodem wygasania kultury gromadzenia zbiorów. Ale przecież do bibliotek europejskich należą również pewne fakty kulturowe, które możemy nazwać epigrafiką starożytną. Są to właściwie toposy, o charakterze – poznaj samego siebie i niczego ponad miarę. Przekształcanie, nawroty i podobieństwa tych sentencji toposów są istotnym zadaniem dla komparatystyki. Ta epigrafika, a więc napisy na murach, stelach, nagrobkach, świadczy o istnieniu pewnej formy unifikującej, a także o tym, że biblioteki są rozmieszczane w różnych miejscach w przyrodzie.

Do innego rodzaju biblioteki można zaliczyć sprawy wojskowe – przepisy, zakazy nakazy oraz reguły obozów greckich i rzymskich żołnierzy, są to *diplomata militaria*. Napisy naścienne, utrwalone w Pompei i Herkulanum, tak zwane *leukoma*, to przecież pierwsze albumy gromadzone na ścianach. Na pomnikach wodzów i konsulów odnajdujemy liczne inskrypcje, pojawia się także specyficzna fabrykacja zabytków, która ma charakter pseudoepigrafiki – jest pierwotną postacią kserokopii.

Czyż nie jest biblioteką cała seria napisów przeciw Temistoklesowi na skorupkach sądu, na Areopagu w Atenach? Pomiędzy nimi znajduje się jedna, nadana Sokratesowi, skazująca go na banicję. Świadczy ona o tym, że Sokrates był sądzony za sprawy polityczne.

Skorupka ta znajduje się pośród stu innych przeciwko Temistoklesowi, jako jedna jedyna, sentymentalnie, a zarazem groźnie mówiąca przeciw złemu sądzeniu w Muzeum na Akropolu. Polecenie wspomnienia Sparty i jej bohatera na grobie Leonidasa to przecież napis na kamieniu. Kamienie mówią, kamienie milowe, miliaria, informują o kierunkach świata, o południu, północy, zachodzie i wschodzie.

Były także biblioteki napisów stemplowanych, tak zwane *instrumentum*, które również stanowiły pierwotną formę gromadzenia inskrypcji. A cóż dopiero, gdy weźmiemy pod uwagę napisy honoryfikacyjne albo tak zwane *no mori*, prawa Drakona i prawa

Solona, inskrypcje z Gontyny na Krecie. Czy nie są czymś podobnym do wykutego na kolumnie Kodeksu Hammurabiego? Teksty astronomiczne z Rodos, *Kronika*, tak zwane *Marmur Parium* z Paros, hymn Izylaosa z Epidauros, napisy nagrobne Rzymian, określenia przydomków i pseudonimów cesarzy, tłumaczone na różne języki – to są biblioteki natury w Europie. Kopiści, tłumacze i archiwariusze starożytni byli właściwie pierwszymi komparatystami. Kopiści rzymscy tekstów greckich i egipskich, przepisujący mądrości starożytnych dla nich Greków i Egipcjan na różnej jakości papirusach – kładujskich, lilijskich, augustowskich – byli przecież pierwszymi przepisywaczami, ale i komentatorami dziejów. O nich Kwintyliani wyraźnie mówi w *Kształceniu mówcy*. Przywołuje ich funkcję Marcjalisa, w *Epigramata*, Cyceron będzie mówił o bibliotekach jako gromadzeniu skarbów wydawców i kopistów. I wreszcie rzymska biblioteka Octaviana, jako pierwsza fundamentalna biblioteka, już naszej dzisiejszej Europy. Z kustoszem, kopistami i nadzorcą biblioteka zamknięta, biblioteka służąca kolekcjonowaniu dziedzictwa narodowego. Z tych bibliotek zostały dzisiaj strzępy.

\* \* \* \* \*

Czytelnika tej książki zadziwi może taki wybór tekstu jej zakończenia. Jest ten wybór uzasadniony prawem „przeniesienia” mitu na literaturę. José Lezama Lima nie tylko w *Wazach orfickich*, ale i w powieści *Raj*, jest właśnie mitoznawcą – komparatystą. Jest w tym sensie – jako pisarz – dzisiejszym Goethem.

Układ książki ma sens metaforyczny. Bowiem tam, gdzie literatura wikła się w mit – tam rodzi się mitoznawstwo. Mitoznawstwo – nauka nigdy nieopanowana przez żywioły ludzkiej wyobraźni. Jak pisał Owidiusz: „Opowiem, jak się w nowe kształty przemieniają ciała. Natchnijcie mnie, bogowie, bo za waszą sprawą działy się te przemiany, a snujcie pieśń odwieczną, od początku świata do naszych czasów”<sup>3</sup>.

Włodzimierz Szturc

<sup>3</sup> Owidiusz, *Metamorfozy*, op.cit., s. 3.







Autorzy postawili przed sobą cel niezwykle ambitny: zarysowanie najważniejszych koncepcji i sposobów rozumienia mitu od czasów starożytnych do naszej współczesności, z centralnym miejscem mitoznawstwa okresu romantyzmu jako epoki szczególnie ważnej w rozwoju mitoznawstwa porównawczego i mającej znaczący wpływ na nowoczesne badania nad mitem.

Tak określone zadanie zostało przez autorów zrealizowane w sposób kompetentny, a zarazem oryginalny, ponieważ książka zawiera niejako dwa typy „przybliżeń” do omawianej problematyki. Są to po pierwsze syntetyczne prezentacje najważniejszych koncepcji mitu, zwłaszcza poprzez zarysowanie sylwetek najistotniejszych w dziejach kultury europejskiej twórców poświęcających swą uwagę mitom. Po drugie autorzy przedstawiają próby refleksji nad przekształceniami konkretnych mitów (np. mitu Syren czy mitu utopii cywilizacyjnej) i szerzej zapoznają czytelnika z bardziej szczegółowymi zagadnieniami dotyczącymi „życia mitów”. [...]

*Mitoznawstwo porównawcze* to książka, która wypełnia istotną lukę w badaniach humanistycznych i w dydaktyce uniwersyteckiej, zwłaszcza polonistycznej. Jest ciekawie pomyślana, łączy bowiem dyskurs zmierzający do maksymalnego obiektywizmu (zwłaszcza w partiach prezentujących różne koncepcje mitu i różne badania nad mitem) z takim sposobem pisania, który naznaczony jest bardzo zindywidualizowanym światem wyobraźni twórczej każdego z dwóch autorów książki i różnicami w podejściu metodologicznym. Tak osiągnięta została całość bardzo spójna, a zarazem różnorodna.

Z recenzji prof. dr hab. Marii Kalinowskiej

[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

ISBN 978-83-233-2196-5



9 788323 321965