

autor, autor!

Maria Cieśla-Korytowska

autor, autor!

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

RECENZENT

Prof. dr hab. Jacek Brzozowski

PROJEKT OKŁADKI

Tomasz Gawłowski

Na okładce: Zbiór Mandelbrota, fraktal

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mandel_zoom_12_satellite_spirally_wheel_with_julia_islands.jpg

© Copyright by Maria Korytowska & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Wydanie I, Kraków 2010
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 978-83-233-3019-6



www.wuj.pl

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

Spis treści

<i>W poezji liliowym oparze, czyli krytyk w lustrze literatury</i>	7
Co mnie dziwi w <i>Widzeniu</i> Mickiewicza.....	11
Jak wyrazić smutek?	23
<i>Uciec z duszą na listek</i>	39
Czy Norwid tańczył krakowiaka?.....	51
Duch czy „kałkuł”?	65
Pałapka Norwida.....	83
O bohaterach Juliusza Słowackiego.....	103
Brzydota (u) Słowackiego.....	121
Miłość romantyczna Słowackiego – mit czy kompleks?.....	141
Piękno oblicza, piękno ducha	155
O męźnych kobietach romantyzmu	171
<i>Sadźmy, przyjacielu, róże!</i> – czyli o optymizmie.....	183
<i>Comparaison n'est pas raison</i>	195
Czy komparatyście wolno kochać?.....	209
Nieskończenie subtelnie.....	219
Indeks nazwisk.....	229

W POEZJI LILIOWYM OPARZE, CZYLI KRYTYK W LUSTRZE LITERATURY

W poezji liliowym oparze... te słowa Lechonia, odniesione do tworzącego w Paryżu Słowackiego (por. szkic *Comparaison n'est pas raison*), stwarzają liczne możliwości interpretacyjne, w zależności od sposobu realizacji zawartej w nich metafory. Zależnie od tego, czy jest umysłem racjonalnym i logicznym, skłonny do dosłowności, czy też człowiekiem obdarzonym wyobraźnią, krytyk może odczytać tę metaforę jako „oderwanie od życia poety, pochłoniętego w zupełności poezją” lub też wyobrazić sobie jako rodzaj otaczającej go (autora wiersza!) białawej mgły. Zależnie od tego, jak dalece podatny jest na odczuwanie ironii (na co zwracał uwagę już Paul de Man), słowa poety XX wieku może uznać za wskazujące na jego dystans wobec poety – romantyka lub też potraktować je jedynie jako przenośnię.

Rozumienie owej Lechoniowej metafory może mieć charakter „całościowy”, hermeneutyczny, ale i opierać się na drobiazgowej analizie każdego z jej elementów. Jeżeli krytyk ma umysł „scholastyczny”, drobiazgowo roztrząsać będzie każdy element owej peryfrazy, odwołując się do różnych skojarzeń. Może to być lilia, kwiat obdarzony silnym zapachem (jeśli będzie miał na myśli na przykład lilię królewską bądź *lilium candidum*). Jeśli tak, to duszący zapach lilii może dla niego znaczyć właśnie „otumaniający” charakter poezji, jakiemu ulega Słowacki. Dalsza interpretacja zależy od rozumienia roli tejże metafory w całym wierszu, jego interpretacji, ale i, jako się rzekło, poczucia ironii krytyka, jego bardziej lub mniej aprobatywnego stosunku do Słowackiego, itd.

Może też krytyk (jeśli wyczulony jest na kolory lub ma wiedzę z zakresu malarstwa, a zwłaszcza historii koloru) być świadom tego, że *liliowy* oznaczało dawniej „biały” (od lilii), że biel symbolizuje niewinność, i snuć (jeśli jest odpowiednio skrupulatny i żywi przeświadczenie o tym, że im więcej symbolicznych znaczeń odkryje w interpretacji, tym lepiej!) rozważania na temat sensów symbolicznych związanych z lilią czy raczej z liliowością oparu i jego związków bądź z charakterem poezji Słowackiego, bądź – wiersza Lechonia.

Jeśli zaś krytyk ma poczucie niezmienności języka, *liliowy* uzna za kolor lila (nazwa pochodzi od – tureckiego pochodzenia – nazwy bzu, *leylak*; komentarz do tego komentarza pominię). Lila, czyli bladofioletowy. A jeśli ma pogłębioną wiedzę na temat Słowackiego i wie, że jego ulubionym kolorem był fioletowy

(a w dodatku nie ma poczucia, że fiolet i lila to niekoniecznie dwa kolory, różniące się tylko nasyceniem, lecz lila to kolor bardziej wpadający w róz, a w ogóle, że odcieni lila i fioletu może być nieskończenie wiele – fiolet granatowy, brązowy, ciepły, zimny itp.; lila – różowy, niebieskawy itd.; komentarz do tego komentarza też pomine), wówczas uznać może, że *liliowy opar* jest niezwykle trafnym określeniem poezji Słowackiego właśnie. Zaryzykuję komentarz, że pomylenie (czy zatarcie) różnicy między lila a fioletem może mieć ukryty aspekt płciowy: męczyzna niewątpliwie (na ogół) podchodzi do kolorów z większą dezynwolturą (komentarz do komentarza: postawa seksistowska, być może skręcająca w kierunku feminizmu).

Jeszcze inna sprawa to *soma* krytyka (i to nie tylko ewentualny daltonizm!). Sensualizm, czyli skłonność do odbierania świata przez zmysły, może albo sprzyjać dostrzeganiu waloru pozytywnego w tym, co *liliowe* (przynależne lilii), albo, przeciwnie (na przykład wówczas, gdy krytyk jest alergikiem!) – kojarzyć to z dusznością, a więc czymś niemiłym. *Opar* może też on postrzegać jako nieprzejrzystą, opalizującą parę, przesłaniającą widok, utrudniającą postrzeganie, symbol odurzenia, może prorockiego (Pytia? – misteria orfickie? to jednak byłoby wyjście poza *somę* w kierunku tradycyjnych odniesień).

Podsumowując: *liliowy* krytyk może odbierać (w związku z aspektem olorycznym metafory) albo jako odwołujący się do zapachu pięknego, uwodzącego – albo zaduchu; *opar* (mgłę) zaś – jako nieprzejrzysty (stąd krok do rozumienia go jako zasłony, przeszkody wobec wzrokowego postrzegania rzeczywistości), albo – coś delikatnego, niezziemskiego. *Liliowy opar* będzie więc albo czymś pozytywnym (zapach, biel, delikatność), albo negatywnym (wyziew, zaduch, otumanienie). Milczący, może nieuświadomiony stosunek do kwiatu lilii, zapachu, koloru, a także do wody w stanie gazowym (pary wodnej?) współdecydować może o interpretacji.

Inną przyczyną określonych pomysłów interpretacyjnych mogą być wyznawane poglądy lub ulubiona metoda, zwłaszcza zaś kryteria wartościowania. Krytyk, wyraźnie sprzyjający Słowackiemu, podda krytyce Lechoniową metaforę jego poezji (jeśli uzna ją za przesadnie dystansującą się od poezji Juliusza, za ironiczną); ten, kto przedkłada autora metafory nad romantyka, skłonny będzie... itd.

Jeśli krytyk był (lub jest), dla przykładu, marksistą, uznać może *liliowy opar* za symbol otumanienia poety przez – nieistotną z punktu widzenia walki klas – ideę „poezji czystej”, a co za tym idzie, skonstatować, że Lechoń uważał romantyka za oderwanego od życia przedstawiciela burżuazyjnej, artystowskiej postawy.

Historyk idei odwołać się może do sensów, jakie przypisywano lilii (lub/i oparowi), a także rozwinąć cały łańcuch znaczeń, jakie miała na przestrzeni dziejów poezja, podkreślić trwałość (lub, przeciwnie, zmienność) jej rozumienia; od Arystotelesa po... (wedle woli i upodobania krytyka). I, oczywiście, osadzić w tym kontekście stosunek do poezji Słowackiego (i, ewentualnie, Lechonia).

Dla krytyka o skłonności do lektury psychologicznej (bachelardysty?) *liliowy opar* to motyw kwietno-akwaticzny (w końcu opar to woda w stanie gazo-

wym!). Woda jako pierwiastek kobiecy, spotęgowany odniesieniami do kwiatu lili, świadczyć będzie dla niego, być może, o kobiecym charakterze Słowackiego, bądź o, utajonych w jego poezji, śladach odmienności (lub o podejrzeniu ze strony Lechonia, że tak się rzecz z autorem *Lilli Wenedy* miała...).

A co powiedzieć o krytyku zmieniającym i tematykę, i podejście metodologiczne – zgodnie ze swoim wewnętrznym ja lub niezależnie odeń? Spróbujemy wyobrazić sobie krytyka, dla którego, u początków jego kariery, literatura była odbiciem rzeczywistości materialnej, społecznej, zaś jej rola polegała na uczestniczeniu w ideologicznej walce klas, roli w społeczeństwie – czyli osobę zaangażowaną.

Wygenerujmy z kolei w naszej wyobraźni tegoż krytyka, który ma już odmiennie zainteresowania i podejście do literatury, angażując się w analizowanie w literaturze zagadnień związanych z historią narodu, z kwestią patriotyzmu lub zagadnień filozoficzno-religijnych, aspektu duchowego, świata idei, „innej rzeczywistości”, duchowości jednostki lub epoki.

Kolejna postać to ktoś, kto podejmuje kwestie wszelkiego rodzaju pogranicz, odmienności i niedookreśloności narodowo-kulturowo-religijnych lub innych; lubuje się w tym, co niecodzienne, mniej znane, marginalne, zapoznane, a przez niego traktowane jako istotne, ważne i szczególnie warte badania. Mógłby (ten krytyk) być dla przykładu feministką – lub feministą (?).

Inny z kolei krytyk postrzeżałby literaturę w kształtowaniu narodu odmiennie od marksisty; zwracałby uwagę na jej rolę ponadnarodową, na jej misję zacierania granic między narodami, kulturami, literaturami; odrzucał to, co w niej partykularne, zwłaszcza zaś kształtujące pewien etos narodowy – na rzecz jakiejś ogólnej idei. Inaczej mówiąc – wartościował literaturę wedle roli, jaką, jego zdaniem, winna pełnić. Założyłby, że widziałaby w dodatku swoją rolę jako przywódcy, nauczyciela i poucyciela, sędziego i prawodawcy; człowieka o umyśle porządkującym, lecz o „romantycznym” oglądzie samego siebie...

A gdyby wszystkie te typy krytyka (i jego podejść krytycznych) wystąpiły w jednej osobie? Zapewne wyszedłby od potępienia egotyzmu i braku zaangażowania bohatera wiersza Lechonia w ważne sprawy społeczne, zwrócił uwagę na metaforycznie zaprezentowaną w wierszu „istotę polskości” i, w zależności od aktualnie „konserwatywnego” lub „postępowego” światopoglądu, ocenił ją negatywnie bądź aprobująco, a następnie zanegował w ogóle sensowność podnoszenia kwestii polskości, charakteru narodowego, „modrzewiowego dworku” z całym jego sztafażem. Mógłby z kolei podkreślać wyższość „rozumiejącej” pianistki (kobiety!) nad „zatopionym-w-sobie” poetą (i całą resztą świata) itd.

Co można by o nim powiedzieć? Niewątpliwie wiele dobrego: podkreślić szerokość zainteresowań i kompetencji, wypróbowywanie różnych metod badania rzeczywistości literackiej i kulturowej, rozległość wiedzy. Trzeba by jednak założyć, że zmienność upodobań literackich i stosunku do rzeczywistości są autonomiczne, wynikają z własnej dynamiki rozwoju. Jeśliby jednak zmiany owe były

„przyległe” („podległe”?) do panujących już (niekoniecznie w literaturoznawstwie) tendencji, mód ideowych, metodologicznych, tematycznych?

Podejmowane tematy i wybór metodologii, a nawet użyte w rozprawach metafory stanowią dla krytyka lustro, w którym odbija się jego osobowość moralno-estetyczna (charakter, upodobania) – ale i jego fizyczność. Krytyk podejmujący taki, a nie inny temat, wybierający taką, a nie inną metodę, określone gesty interpretacyjne, przegląda się w literaturze jak w lustrze, odbijając w niej swoje oblicze – lub oblicza. Niekoniecznie zresztą o takim wyrazie, jaki chce przyjąć. Kiedy motywacje jego wyborów pochodzą nie od niego samego, lecz z nakazów mody, obowiązującej ideologii, pragnienia zrobienia kariery czy pozy, jakiej przyjęcie wydaje mu się wdzięczne... wówczas jego grymas, odbity w lustrze literatury, też wiele o nim mówi.

Krytyk literacki jest więźniem swojej inteligencji, przenikliwości, wiedzy, doświadczenia życiowego, upodobań, a także charakteru – niekiedy przemożnej chęci zrobienia kariery, a czasem braku odwagi, samodzielności w podejmowaniu tematów. Wlecze się w ogonie metodologicznej poprawności danej chwili lub galopuje jako harcownik nadciągających nurtów. Nie wierzymy, że spod jego pióra płynie obiektywna, niezakłócona prawda; że to, kim jest, nie ma wpływu na to, co pomyśli i napisze.

CO MNIE DZIWI W WIDZENIU MICKIEWICZA

Od pierwszej lektury tego wiersza czułam zaskoczenie i zdziwienie jego zakończeniem.

[...] *A dokola stali
Duchowie czarni, aniołowie biali,
Skrzydłami studząc albo niecąc żary,
Nieprzyjaciele i obrońcy duszni,
Śmiejąc się, płacząc – a zawsze posłuszni
Temu, którego trzymali w objęciu
Jak jest posłuszna piastunka dziecięciu,
Które jej ojciec, pan wielki, poruczy,
Choć ta na dobre, a ta na złe uczy*¹.

To porównanie „czarnych duchów” i „białych aniołów”, *respective* śmiejących się i płaczących, lecz zawsze posłusznych *temu, którego trzymali w objęciu* – do piastunki powierzonego jej dziecięcia... A właściwie dziwiło mnie nie tyle samo porównanie, co jego rozwinięcie: *Jak jest posłuszna piastunka dziecięciu, / Które jej ojciec, pan wielki, poruczy, / Choć ta na dobre, a ta na złe uczy*. A tak naprawdę – cały ten końcowy fragment.

Sens porównania jest oczywisty: woli człowieka posłuszne są żywioły dobra i zła (duchy, anioły), które mogą swą opieką albo pomocą duszy skierować się ku dobru (*uczyć na dobre*), albo ku złu (*na złe*) – choć to od niej, od jej wyboru, zależy kierunek. Porównanie owych duchów do piastunek, wybranych przez „pana” do opieki nad powierzonym dzieckiem, w sposób oczywisty odsyła do „poruczenia” przez Pana duszy człowieka dobrym i złym duchom – i, mimo ewentualnych teologicznych wątpliwości, nie musi zaskakiwać (powróć do tego).

Nie sens więc tak naprawdę mnie dziwi, lecz brzmienie tego fragmentu (zakończenia) czy raczej – to, jak „wybrzmiewa” w kontekście całego utworu. A brzmi – zwłaszcza ostatni wers – zaskakująco „banalnie”, ba, trywialnie, niwelując wysoki ton całego wiersza. Niepotrzebnie jakby przegadane zakończenie, wprowadzające w dodatku metaforykę całkowicie odmienną od zastosowanej w całym wierszu, z innej dziedziny życia, z innej sfery doświadczeń, z innego

¹ A. Mickiewicz, *Widzenie*, w: *Dzieła*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, t. I, s. 409. Wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tego wydania.

porządku. W moim odczuciu stanowić zdaje się pewien zgrzyt estetyczny – jeśli nawet nie poznawczy.

Nie znaczy to jednak, że sędzę, iż poeta popełnił estetyczny (retoryczny?) błąd, że niechcący „obniżył” ton *Widzenia*. Sędzę, że stoi za jego wyborem jakaś motywacja, a naszym zadaniem jest ją odgadnąć. Najpierw należy jednak zbadać kontekst, z którym tak kontrastuje – w moim odczuciu – zakończenie wiersza; zbadać nie pod kątem jego odniesień kulturowych, filozoficznych, może i mistycznych, a raczej w aspekcie doświadczeń osobistych, do których odsyłają poszczególne metafory.

Pierwsze (rozbudowane) porównanie, mające zilustrować odczucie „rozpadania się”, „znikania” ciała (*prysło*) i „obnażenia” duszy (tu rozumianej jako narząd poznawczy), odsyła do doświadczenia przyrodniczego, lecz potocznego (przynajmniej dla tych, którzy z naturą obcuje, a wiadomo, jak bliska poecie była sfera konkretnie rozumianej przyrody):

[...] *nagle moje ciało*
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
Pryśło, zerwane aniola podmuchem,
I ziarno duszy nagie pozostało.

Mowa w nim o kwiecie (polnym! – to nie bez znaczenia) i o nagłym pojawieniu się *ziarna duszy*. Nie wypominajmy Mickiewiczowi, że porównanie to, z „floretycznego” punktu widzenia, jest nieco niekonsekwentne. Jeśli miał bowiem na myśli, jak można mniemać, mniszek lekarski (popularny mlecz, „dmuchawiec”) albo inną podobną roślinę (podbiał?), to nie kwiat jest w nim otoczony puchem, lecz nasiona (kwiat dawno przekwitł), a to, co pozostaje po tym, jak nasiona odlecą z wiatrem, jest bezwartościowe. W porównaniu nie chodzi o konsekwencję przyrodniczą, lecz o obraz, który najlepiej zilustruje uczucie nagłego pozbycia się tego, co zewnętrzne (ciała), i obnażenia tego, co „kwiat” skrywa – „ziarna duszy”. W istocie chodzi przede wszystkim o ukazanie nagłości zjawiska, szybkiego ruchu, zapoczątkowanego z zewnątrz (podmucha), i jego konsekwencji (obnażenie dna kwiatu = wnętrza, duszy). *Ziarno duszy* też nie ma przyrodniczego sensu, lecz metaforycznie ukazuje to, o co poecie idzie, w sposób doskonały.

Przyrodnicza metaforyka, dotycząca na początku podmiotowego (fizyczno-mentalnego) przeżycia, jest kontynuowana. Poeta pisze:

I jak zbudzony ociera pot z czoła,
Tak ocierałem swoje przeszłe czyny,
Które wisiały przy mnie jak lupiny
Wokoło świeżo rozkwitłego ziela

opisując w ten sposób akt woli, decyzji bądź też stan (na co wskazywałaby metafora obudzenia się ze snu, które od woli na ogół nie zależy). Obydwie metafory (kiełkowania i ocierania potu) wskazują na to samo: odczucie „obnażenia”, odkrycia tego, co stanowi sam rdzeń osoby, a zarazem (nagie ziarno, świeżo rozkwitłe

ziele, wyłaniające się z osłon) ma walor nowości, młodości, świeżości, czegoś, w czym tkwi obietnica nowego początku (filozof bądź teolog mówiłby zapewne o narodzinach „nowego człowieka”, ale Mickiewicz woli jednak odwołać się do prymitywnego doświadczenia bywalca łąki i człowieka śpiącego, niż do języka teologii mistycznej). Kolejna metafora (pozwolę sobie zignorować jej kulturowe oraz filozoficzne konteksty), dotycząca przeżycia nagłego i pełnego poznania, także odwołuje się do doświadczenia z tej samej dziedziny: promień słońca rozświetlający głębię ciemnej wody i oświetlający dno to doświadczenie kogoś, kto nad wodą był, a niekoniecznie tylko czytelnika mistyków i teozofów...

Dotychczas wspomniane metafory (pomięłam metaforę „fizjologiczną” – porównanie odrzucania przeszłych czynów, a więc nie tylko przeżyć, lecz i aktów, do ocierania potu z czoła przez świeżo obudzonego człowieka, którego sen musiał być ciężki, skoro się spocił!); owe wprowadzające metafory dotyczą więc stanu sprzed aktu poznania, niejako przygotowawczego w stosunku do samego przeżycia, a więc stanu podmiotu, który przynależy do świata materii, a w istocie – przyrody. Ostatnie z porównań (promień światła padający w ciemną wodę), acz nadal pochodzenia przyrodniczego, poprzez oczywiste, tym razem już kulturowe (filozoficzne, religijne, mistyczne) konteksty otwiera całą serię metafor na światło i jego synonimach bądź konotacjach, a także na opozycji światła i ciemności, opartych.

Metafory te były już omawiane, interpretowane, odsyłano do ich (ewentualnych) pierwowzorów i archetypów, przypisywano wpływom różnych filozofów, teozofów, mistyków – i z pewnością nie raz będą jeszcze badane. Nie powracając do tego, zwrócić chcę jedynie uwagę na pewną dynamikę obrazowania, która jest widoczna w omawianym wierszu. Jego środkowy fragment, dotyczący już nie początku doznania, lecz jego rdzenia (którym jest akt poznania), istoty, gdy chodzi o metaforykę, oparty jest na dwóch zasadniczych filarach: wyobrażeniach związanych ze światłem i obrazach ruchu. Słońce, blask, światłość, błysk, promienie, gorąco, ognisko (choć tu oznacza: środek), rozżarzanie, rozjaśnianie – wszystkie te określenia dotyczą, z jednej strony, subiektywnego odczuwania podmiotu doświadczenia, zwanego zazwyczaj olśnieniem (widzeniem, iluminacją itp.), z drugiej – wpisują się w tradycję (religijną, mistyczną, teozoficzną) takiego właśnie określania owego doznania (choć można by tu doszukiwać się i innych kontekstów – może goetheańskiej *Farbenlehre* z jej subiektywistyczną koncepcją poznania: *I światłem byłem, i źrenicą razem*).

Drugi filar owej części wiersza to, jak wspomniałam, określenia ruchu. Dotyczą one zarówno podmiotu (jego „poruszeń”), jak i świata zewnętrznego (materialnego i duchowego). Zaczniemy od p o d m i o t u. Określenia ruchu występują od samego początku – bezpośrednio: *dźwięk mię uderzył; ciało [...] prysło; mogłem [...] latać, [...] biegać; rozlałem się [...] w błysku; w każdy punkt moje rzuciłem promienie; Sam nieruchomy, czułem jego ruchy; Przeszedłem ludzkie ciała, jak przebiega/ Promień przez wodę* lub pośrednio: *byłem razem na okręgu koła,/ Które się wiecznie rozszerza bez końca; dusza moja, krąg napętniająca*

[...]wечно będzie się rozwijać, rozpływać,/ Rosnąć, rozjaśniać, rozlewać się, stwarzać [...] powiększać swe zbawienie; a nawet w taki sposób, że ruch, choć bezpośrednio nie wspomniany, zostaje zasugerowany:

*I światłem byłem, i źrenicą razem.
[...]
W każdy punkt moje rzuciłem promienie,
A w środku siebie, jakoby w ognisku,
Czułem od razu całe przyrodzenie*

(czytelnik „przerzuca się” niejako z jednego punktu widzenia do drugiego); *Stałem się osią w nieskończonym kole,/ Sam nieruchomy, czułem jego ruchy* (jak i w poprzednich przykładach, ta opozycja sugeruje napięcie związane z ruchem).

Również sposób mówienia o p r z e d m i o c i e poznania w akcie *widzenia*, a także o istocie Boga i rzeczywistości duchowej, zasadza się na obrazowaniu ruchu:

*Byłem w pierwotnym żywiołów żywiole,
W miejscu, skąd wszystkie rozchodzą się duchy,
Świat ruszające, same nieruchome* [podkr. – MC-K]

i powtórzone w porównaniu:

*Jako promienie, co ze środka słońca
Leją potoki blasku i gorąca,
A słońce w środku stoi niewidome.
I byłem razem na okręgu koła,
Które się wечно rozszerza bez końca
I nigdy bóstwa ogarnąć nie zdoła.*

I dalej –

*[...] jak przebiega
Promień przez wodę; ale nie przylega
Do żadnej kropli: wszystkie na wskrós zmaca
I wечно czysty przybywa i wraca.*

A także poprzez określenia pośrednio odsyłające do pojęcia ruchu:

*Stały otworem ludzkich serc podwoje;
Widziałem, jakie człek żądze zapalał,
jakiej i kiedy myśli sobie nalał;
[...]
A dokoła stali
Duchowie czarni, aniołowie biali,
Skrzydłami studząc albo niecąc żary.*

I podmiot doznający i poznający, i to, co poznaje, wyrazić daje się przede wszystkim poprzez ruch.

Nawet pojęcia m a t e m a t y c z n e (okrąg, promień, punkt, oś itd.) skojarzone są z określeniami dotyczącymi gwałtownego ruchu i wprężone weń niejako:

*W każdy punkt moje rzuciłem promienie, [podkr. MC-K]
A w środku siebie, jakoby w ognisku,
Czułem od razu całe Przyrodzenie*

(Zauważmy: dynamika tego opisu wykracza poza znaczenie, jakie kryje się za tą metaforą). Następny przykład tego rodzaju to:

*Stałem się osią w nieskończonym kole,
Sam nieruchomy, czułem jego ruchy;
[...]
I byłem razem na okręgu kola,
Które się wiecznie rozszerza bez końca;
[...]
I dusza moja, krąg napelniająca, itd.*

Ów ruch nagle jakby „wyhamowuje”. Opis widzenia, jak pamiętamy, rozpoczął się od gwałtownego określenia związanego z ruchem (*Dźwięk mię uderzył* – podkr. MC-K). Jego początkowa część poświęcona jest stanowi podmiotu, który ulega gwałtownej przemianie (fizycznej i duchowej), a w każdym razie t a k ą z m i a n ę o d c z u w a. Środkowa (najdłuższa) część – poznaniu. Ten centralny fragment rozpoczyna się od porównania aktu olśnienia do spojrzenia w głąb ciemnej, oświetlonej wody; kończy zaś porównaniem spoglądania w głąb ludzkich serc i umysłów do patrzenia w słoje przez alchemika; pomiędzy jednym a drugim opisem wglądu (początkowy ma charakter na poły statyczny, na poły dynamiczny) mamy obszerny fragment, oparty w przeważającej mierze na obrazowaniu dynamicznym, którego intensywność jest tak duża, że ogarnia nawet porównania:

*Przeszedłem ludzkie ciała, jak przebiega
Promień przez wodę, ale nie przylega
Do żadnej kropli: wszystkie na wskrós zmaca
I wiecznie czysty przybywa i wraca,
I uczy wodę, skąd się światło leje
I słońcu mówi, co się w wodzie dzieje.*

Można by wręcz powiedzieć, że owo (kończące opis „przebiegania kosmosu”) porównanie (siebie, czy, raczej, swej aktywności poznawczej do jakże „ruchliwego” promienia) daje efekt pewnego „przyśpieszenia”, zwiększenia dynamiki pod koniec wiersza. I nagle – następuje zatrzymanie.

Następny fragment, dotyczący poznania dokonanego, i to poznania człowieka (!), zaczyna się od słów *Stały otworem* (ludzkich serc podwoje), a ostatnie zdanie – od słów *A dokoła stali/ Duchowie czarni, aniołowie biali* itd. Nie przypadkiem zapewne powtarza poeta po dwakroć (choć w innym znaczeniu) czasownik

„stać”, tak kontrastujący z poprzednio występującymi określeniami; ruch się kończy wraz z osiągnięciem poznania. Na tym, w zasadzie, wiersz „powinien” się zakończyć – ale nie, mamy jeszcze (w porównaniu dobrych i złych duchów) owe „niańki” – przepraszam, piastunki. Po co?

Wiersz ten można czytać w trzech (przynajmniej) płaszczyznach: spróbujmy poszukać odpowiedzi na każdej z nich.

Pierwsza płaszczyzna wiersza to plan ideologiczny czy i d e o l o g i c z n o - m e t a f i z y c z n y (w niej najczęściej jest odczytywany). Jest to plan najszerszy, ale – przekornie – od niego zacznę, bo najmniej jakby istotny dla mojego pytania. Tu: od metafor przyrodniczych, matematycznych i mistycznych dochodzimy do „społecznych” – do stosunków międzyludzkich, zwyczajów banalnych i codziennych w owych czasach, pozostających w obszarze doświadczenia autora (powierzanie opieki nad dzieckiem piastunce). Jeśli szukać tu jakiegoś uzasadnienia dla końcowego porównania, to w odniesieniach do początków życia człowieka (powierzenie opiece dziecka = mistycznego nowego człowieka itp.).

W zakończeniu, w owym porównaniu opiekuńczych duchów (aniołów) do nianiek (*Jak jest posłuszna piastunka dziecięciu,/ Które jej ojciec, pan wielki, poruczy,/ Choć ta na dobre, a ta na złe uczy*) pojawia się element zaskakujący, nie pochodzący bowiem zapewne z samego objawienia (nic na to nie wskazuje), a ukazujący pewną sytuację stałą (*zawsze posłuszni*), trwałą, w opozycji do momentalnego stanu, jakim jest „widzenie”. Jeżeli porównanie to wyinterpretować, to wynikać zeń może (choć nie musi...), że Stwórcy (= *pan wielki*) powierza duszę stworzonego człowieka duchom, o których wiadomo tylko to, że będą stały (słowo „stać” też sugeruje pewną trwałość) na straży (?), będą jej towarzyszyły.

Nie wiadomo wszelako, czy będą ją wieść ku dobru, czy też ku złu, albo raczej: w i a d o m o, że niektóre z nich będą prowadzić w tę, inne zaś w tamtą stronę. Czyli: Stwórca godzi się na wystawianie duszy „dziecięcia” na pokuszenie (jeśli uznać, że porównanie „pan wielki – dziecię – piastunki” odsyła do rzeczywistości wyższej). To zaś, że owe duchy-piastunki są tak bezwzględnie posłuszne temu, kim się opiekują, oznacza ni mniej, ni więcej tylko to, że to wolna wola człowieka decyduje o tym, w jaką stronę podaży, za którą z „piastunek” – duchów. Jest więc człowiek postawiony wobec wyboru, a jego konsekwencje będą amplifikowane niejako przez owe „przyboczne” duchy. Tę myśl znamy z *Dziadów*, gdzie została dramaturgicznie i ideologicznie szeroko wyłożona. Zaskakiwać może jedynie to, że w wierszu, będącym opisem przeżycia olśnienia (z jego istotnym elementem poznawczym), nagle pojawia się konstatacja dotycząca, jak się zdaje, nie tego, co podmiot poznał w akcie olśnienia, a tego, co wynika z jego rozumienia rzeczywistości metafizycznej.

Interpretacja obecności owych duchów może być dwojaka: albo to wokół p o d m i o t u d o z n a j ą c e g o o l ś n i e n i a stoją biali aniołowie i czarne duchy, pełniący swoistą „straż” – i są mu posłuszni, albo też czuwają wokół obserwowanego przezeń *czleka*, który *żądze zapalał*, czyli wokół k a ż d e g o człowieka. Jeśli owi dychotomiczni aniołowie czuwają nad poznawaniem przez

podmiot ludzi (na tym kończy się akt „widzenia”), to czy odtąd będą go pilnować lub „wodzić na pokuszenie” w związku z tą jego zdolnością poznawczą? Jeśli natomiast (co prawdopodobniejsze) obecność aniołów i szatanów u boku człowieka stanowi treść poznania podmiotu – to dlaczego tak wyjątkową drogą doszedł do poznania czegoś, o czym mógł się dowiedzieć z katechizmu i nie potrzeba było do tego mistycznego doświadczenia?

Kolejną tajemniczą – choć nieco może marginalną – zagadką jest zachowanie owych duchów i aniołów: śmieją się i płaczą, *skrzydłami studzą albo niecą żary*. Dlaczego? I którzy? Z czego się cieszą, a czym smucą? Tego możemy się tylko domyślać: liczy się chyba tylko konstatacja, że istnieją i odgrywają określoną rolę w naszym życiu.

Dziwić może także swoiste „zwarcie” (używając języka sportowego), w jakim człowiek pozostaje ze swymi opiekunami; wynika to wprost z porównania. Piastunki trzymają go w objęciu, ale są mu posłuszne – możemy to ostatecznie (i w planie odniesień ludzkich, i ideologicznych) zaakceptować. Nade wszystko jednak zdumiewać musi to, że ojciec (lekkomyślnie!?) powierza opiekę nad swym dzieckiem komuś, o kim chyba powinien wiedzieć, że może mieć nań nie tylko dobry, lecz zły wpływ. Po co Mickiewicz rozwinął to porównanie, zamiast zakończyć na słowach: *a zawsze posłuszni/ Temu, którego trzymali w objęciu*. Po co je rozwinął, wprowadzając owe lekkomyślne „piastunki”? Czy da się to wyjaśnić w planie idei wiersza i czy ma to zasadnicze dlań znaczenie? Słowo „ojciec” pisane jest od małej litery, a więc analogia z Bogiem (pan wielki) jest jak gdyby osłabiona, inaczej implikacje ideowe porównania wyraźnie zmierzałyby w niebezpiecznym kierunku... Sprawa nie jest jasna.

Może więc odpowiedzi szukać należy na innej płaszczyźnie? W p l a n i e a r t y s t y c z n y m (którego nie da się oddzielić oczywiście od pozostałych) powstaje przede wszystkim pytanie, czy mamy tu do czynienia z liryką bezpośrednią (liryką wyznania), czy może z l i r y k ą m a s k i. Mówiąc dosadniej: czy *Widzenie* jest poetyckim obrazem podmiotowego przeżycia, czy też podmiot przywdziewa maskę tego, komu dane było przeżyć olśnienie – maskę „mistyka”? Pytanie to jest bardzo ważne, ale odpowiedź na nie – niełatwa. Nie sposób bowiem wyczytać jej z samego wiersza, co najwyżej szukać jej można poza nim – a to, w istocie, niczego nie rozwiązuje. Skazani jesteśmy na stwierdzenia w gruncie rzeczy intuicyjne: każde z nich w planie artystycznym może znaleźć swoje uzasadnienie. Ani „prawdziwość” obrazowania (zgodność z „mistycznym paradygmatem” czy to poszczególnych metafor, czy przebiegu olśnienia), ani jego intensywność czy też napięcie w wierszu panujące – nic nie może być argumentem. Nie może, gdyż mamy do czynienia z poezją najwyższej próby; z poetą, który zdołałby przybrać dowolną maskę i sprostałby temu artystycznie.

Jeśli w wierszu tym podmiot przywdziewa więc maskę (a na potrzeby interpretacji – i nie tylko – rozsądniej jest tak przyjąć, jak mniemam) – to na końcu, w niepokojącym nas fragmencie, zauważmy, spod tej maski ukazuje się twarz autora *Dziadów*: Tego, który (czy to w dramacie, czy w liryku, jakim jest *Wi-*

dzenie, czy w *Zdaniach i uwagach*) konsekwentnie ukazywał miejsce człowieka we wszechświecie i w świecie ludzkim jako zarazem wolnego – i powierzonego opiece. A więc kogoś, kto prezentuje określone przekonania filozoficzne czy raczej – filozoficzno-religijne. Zwróćmy jednak uwagę – maski uchyla dopiero na samym końcu: tam, gdzie przemawia niejako we własnym imieniu, zmieniając przedmiot opisu (a raczej wywodu) i jego artystyczny kształt. Zakończenie wiersza w jakiś sposób „nie przystaje” więc do całości. Poeta bowiem w zakończeniu *Widzenia* odchodzi od opisu przeżycia i zwraca się ku czemuś innemu – ku opisowi rzeczywistości (statusu duchowego człowieka, lecz wyrażonego przez opis rzeczywistości doczesnej, ba, „domowej”, zwyczajnej). W planie ideowym – wprowadza zaskakującą puentę, w planie artystycznym – dysonans. „Piastunki” w zakończeniu wiersza o tak wielkim napięciu, jak *Widzenie*, o takiej tematyce, stanowią bowiem estetyczny zgrzyt. Chyba żeby rozgadane (i jak gdyby „niedokończone”) porównanie, w jakim się pojawiają, rozbijając i niszcząc dynamikę i napięcie wiersza, rozważyć w jeszcze innym planie – w p l a n i e d o z n a n i a (p r z e ż y c i a), które stanowi przedmiot poetyckiego opisu.

Spróbujmy więc ponowić analizę *Widzenia* pod kątem opisu p r z e ż y c i a o l ś n i e n i a. Wiersz rozpoczyna się gwałtownie – od opisu doznania nagłego dźwięku i uczucia „rozpadania się” ciała, poprzez opis wznoszenia się (lotu, ruchu), po uczucie poznania, poszerzenia świadomości, „rozpłomienienia” i przekonania o wzmózonej zdolności do miłości. Można do tego dodać pośrednio wyrażone (przez porównanie do promienia, który przeszedł przez wodę) przekonanie o swoistym oczyszczeniu. Brak jednoznacznie wyrażonego poczucia o b e c n o ś c i Boga (wspomniany jest jedynie jako źródło „morza światłości” – stworzenia? – postrzeganego przez podmiot) – mamy natomiast „istoty metafizyczne” (anioły, złe duchy).

W pewien kłopot wprowadzać nas może małe słówko „swe” w wersie *I dusza moja [...] Czuję, że [...] Będzie [...] coraz mocniej kochać s w e stworzenie* [podkr. MC-K]. Jeżeliby uznać, że chodzi o „stworzenie” (wszechświat? ludzkość? – chyba tak, skoro miłość ta ma się przyczynić do powiększania zbawienia podmiotu) – to wynikałoby z tego, że podmiot identyfikuje się z Bogiem (ale ten przecież nie potrzebuje powiększać swego zbawienia!). Można jednak też przyjąć, że dusza podmiotu będzie coraz bardziej kochać to, co czyni (stwarza) – a więc doznawać coraz większego uczucia harmonii wewnętrznej, samoakceptacji, jak byśmy dzisiaj powiedzieli – przeciwieństwa buntu (dysharmonii).

Wracając jednak do porządku przeżycia, doznania, a odchodząc od problematyki ideologiczno-metafizycznej, stwierdzić trzeba, że wiersz kończy konstatacja (*A dokoła stali/ Duchowie czarni, aniołowie biali*), którą można odczytywać albo w kategoriach poznawczych (podmiot w i e, że towarzyszą mu aniołowie – albo że towarzyszą oni każdemu człowiekowi), albo przeżyciowych (odczuwania ich obecność). Dalszy ciąg (opis i charakterystyka tych postaci) nie przynależy jednak do porządku przeżycia, lecz do porządku ideologiczno-metafizycznego

(przekonań). Bezpośredniego stwierdzenia, jak kończy się *d o ś w i a d c z e n i e* przedstawione w wierszu – brak.

Podsumujmy: Mickiewicz zbudował *Widzenie* następująco: na początku opis doznania, przeżycia (swojego? cudzego?), tak podobnego do innych opisów przeżyć mistycznych, olśnień, zarówno w planie sensów – obraz wszechświata, poznanie, jak i bezpośrednich doznań – dźwięk, światło itp., opis oparty na ukazanej powyżej dynamice (nagły początek – gwałtowny środek, wyrażony przez dynamiczne i odsyłające do wielu archetypicznych obrazów porównania, na końcu – wyraźnie odmienne, „banalne” zakończenie). Poeta, który taki wiersz stworzył, niewątpliwie kierował się jakąś logiką. Logiką, która wyrażać się musi albo w planie ideologicznym (konieczność wyartykułowania swego przekonania o towarzyszącej obecności dobrych i złych duchów), albo artystycznym (uchylenie maski? wprowadzenie kontrastu? obniżenie tonu?), albo w planie przeżycia olśnienia. Jeżeli poeta zapragnął opis doświadczenia metafizycznego zakończyć deklaracją wiary w towarzyszenie człowiekowi przez złe i dobre duchy, to, przyznam, dziwię się. Jest to wiedza dość podstawowa, by nie rzec – katechizmowa, jako się rzekło, co więcej, rozwinięta i wyeksploatowana fabularnie i ideologicznie w *Dziadach*. Gdyby miała być ostatecznym przedmiotem poznania – zdziwiłabym się jeszcze bardziej.

Zejsście z wysokiego tonu *Widzenia* ku „wygaśnięciu”; przejście od nagłości, wzniosłości i obrazów lotu i ruchu ku statyczności z jednej, „miałkości” zwykłego życia zaś z drugiej strony nie jest, zapewne, „błędem artystycznym” (trudno o to podejrzewać Mickiewicza). Albo więc poeta usiłował przełamać artystycznie wzniosłość i skontrapunktować ją „przyziemnością” (możliwe, choć mało chyba przekonujące w tym przypadku – bo po co?), albo – przeciwstawić maksymalnie skondensowanej metaforyce opisu doświadczenia olśnienia – wyraźnie „rozwodnioną” metaforykę końcową (po to, by „wyhamować”; by nie kończyć wiersza na tym samym diapazonie). Możliwe, choć też nie do końca przekonujące.

Spróbujmy wobec tego przyjrzeć się logice przeżycia, doświadczenia w *i d z e n i a*. Jego opis przypomina nam przebieg Wielkiej Improwizacji. Stan uniesienia (który w dramacie zaczyna się wolniej niż w liryku, gdzie mowa jest o „uderzeniu”) i jak najdalej posuniętego napięcia tam kończy się podobnie, choć odmiennie „fabularnie”. Bohater *Dziadów* traci przytomność, by następnie powoli (dowiadujemy się tego z jego monologu) powracać do pełni świadomości i do tego, co go otacza w świecie rzeczywistym. Jak ukazać podobne doświadczenie w liryku? Jego podmiot może zapewne w sposób bezpośredni opowiadać o tym, jak wygasa, kończy się przeżycie, jak wraca do rzeczywistości, ale może to też tylko zasygnalizować. Pośrednio, a więc poprzez zabiegi poetyckie (tu: inkryminowane porównanie aniołów i złych duchów do „piastunek” – dobrych i „rzykowych”). Doświadczenie (mistyczne lub paramistyczne – to zostawiam na boku), przeżycie zawsze bardzo intensywne, kończy się powrotem do rzeczywistości, z właściwym człowiekowi poczuciem jej zwykłości, banalności, powołniejszego upływu czasu itp. W liryku Mickiewicza taką rolę odgrywa finałny

fragment: czytelnik (wraz z podmiotem wiersza) winien zmienić perspektywę, optykę, sposób postrzegania rzeczywistości, mówienia o niej itd. Zaskakujące zakończenie *Widzenia* nie dziwi więc, tak naprawdę, tylko w planie przeżycia, jeśli próbować wgłębić się w jego dynamikę i wczuć w opisywane doznania.

Niewątpliwie taką zdolnością – wczuwania się w cudze przeżycia – obdarzony był Adam Mickiewicz. Dlatego „prawdziwość” opisu *w i d z e n i a* (czy to teologiczna – czy ideologiczno-mistyczna – czy poetycka lub nawet psychologiczna) nie może, nie powinna być argumentem w sporze o to, czy u podstaw wiersza *Widzenie* legło przeżycie samego autora. Tego nigdy nie będziemy wiedzieć.

Widzenie

Dźwięk mię uderzył – nagle moje ciało,
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
Pryśło, zerwane aniola podmuchem,
I ziarno duszy nagie pozostało.
I zdało mi się, że mię nagle zbudził
Ze snu strasznego, co mię długo trzymał.
I jak zbudzony ociera pot z czoła,
Tak ocierałem swoje przeszłe czyny,
Które wisiały przy mnie, jak łupiny
Wokoło świeżo rozkwitłego ziola.
Ziemię, i cały świat, co mię otaczał,
Gdzie dla mnie dawniej było tyle ciemnic,
Tyle zagadek i tyle tajemnic,
I nad którymi jam dawniej rozpaczał,
Teraz widziałem jak[o] [w] wodzie na dnie,
Gdy [na] nią ciemną promień słońca padnie.
Teraz widziałem całe wielkie morze,
Płynące z środka, jak ze źródła, z Boga,
A w nim rozlana była światłość błoga.
I mogłem latać po całym przestworze,
Biegać, jak promień, przy boskim promieniu
Mądrości bożej; i w dziwnym widzeniu
I światłem byłem, i źrenicą razem.
I w pierwszym, jednym, rozlałem się błysku
Nad Przyrodzenia całego obrazem;
W każdy punkt moje rzuciłem promienie,
A w środku siebie, jakoby w ognisku,
Czułem od razu całe Przyrodzenie.
Stałem się osią w nieskończonym kole,
Sam nieruchomy, czułem jego ruchy;
Byłem w pierwotnym żywiołów żywiole,
W miejscu, skąd wszystkie rozchodzą się duchy,
Świat ruszające, same nieruchome:
Jako promienie, co ze środka słońca
Leją potoki blasku i gorąca,
A słońce w środku stoi niewidome.
I byłem razem na okręgu koła,
Które się wiecznie rozszerza bez końca
I nigdy bóstwa ogarnąć nie zdoła.
I dusza moja, krąg napelniająca,
Czułem, że wiecznie będzie się rozżarzać
I wiecznie będzie ognia jej przybywać;
Będzie się wiecznie rozwijać, rozpływać,
Rosnąć, rozjaśniać, rozlewać się, stwarzać,
I coraz mocniej kochać swe stworzenie,
I tym powiększać coraz swe zbawienie.
Przeszedłem ludzkie ciała, jak przebiega

*Promień przez wodę, ale nie przylega
Do żadnej kropli: wszystkie na wskrósź zmaca
I wiecznie czysty przybywa i wraca,
I uczy wodę, skąd się światło leje,
I słońcu mówi, co się w wodzie dzieje.
Stały otworem ludzkich serc podwoje,
Patrzyłem w czaszki, jak alchymik w słoje.
Widziałem, jakie człek żądze zapalał,
Jakiej i kiedy myśli sobie nalał,
Jakie lekarstwa, jakie trucizn wary
Gotował skrycie. A dokola stali
Duchowie czarni, aniołowie biali,
Skrzydłami studząc albo niecąc żary,
Nieprzyjaciele i obrońcy duszni,
Śmiejąc się, płacząc – a zawsze posłuszni
Temu, którego trzymali w objęciu,
Jak jest posłuszna piastunka dziecięciu,
Które jej ojciec, pan wielki, poruczy,
Choć ta na dobre, a ta na złe uczy.*

JAK WYRAZIĆ SMUTEK?

Wiersz *Te rozkwitłe świeżo drzewa* Mickiewicza¹ należy niewątpliwie do liryki wyznania i niewątpliwie ma za temat smutek. Podobnie jak *Hymn Smutno mi Boże* Słowackiego.

Liryka wyznania, mająca za temat wszelkie możliwe odcienie smutku, melancholii, jest tak powszechnym zjawiskiem w romantyzmie, że można w niej znaleźć właściwie każdy sposób wyrażania tych uczuć. Porównywanie z sobą „liryków smutku” autorstwa różnych poetów może mieć różne cele – od analizy niuansów odczuć poetyckich, przedstawionych w wierszach, poprzez badanie „poetyki smutku”, aż po doszukiwanie się osobistych pobudek, leżących u podstaw podjęcia przez poetę tego tematu. W każdym przypadku winniśmy jednak brać pod uwagę (auto)biograficzny kontekst liryku, którego tematem jest smutek. Nie tylko dlatego, że romantycy tak wysoko cenili sobie szczerość w poezji (równie często bowiem uciekali w autokreację), ani nawet nie dlatego, że smutek jest jednym z najpowszechniejszych, najłatwiej zrozumiałych uczuć. Przede wszystkim dlatego, jak sądzę, że smutek jako temat poetycki stwarza szczególne możliwości ujawnienia się podmiotowi twórczemu, z drugiej zaś strony patrząc – otwiera szczególne perspektywy empatycznego odczytania. Spróbujmy potwierdzić tę tezę, porównując z sobą „liryki smutku”, które wyszły spod pióra Mickiewicza i Słowackiego.

Wiersz Mickiewicza w pierwszych słowach odwołuje się do doznań zmysłowych – do słodkiej woni kwiatów. Natychmiast jednak w tym samym szeregu doznań wymienia – równie miłe – doznania dźwiękowe (*wody szepcą, słowik śpiewa, koniki cicho dzwonią*). Mówiąc inaczej: podmiot rysuje swoją sytuację liryczną jako sytuację kogoś, kto doznaje wrażeń przyjemnych, by nie rzec – rozkosznych. Są to nie tylko wrażenia – to sytuacja obiektywnie uroczą: wieczór przesycony zapachem kwiatów, śpiewem słowika, cykaniem koników polnych, szmerem wód. W takiej sytuacji każdy może (musi) czuć się wspaniale, toteż podmiot liryczny w sposób zasadny stawia sobie pytanie (na które zresztą zaraz sam odpowiada), dlaczego jego uczucia nie są adekwatne do opisanej sytuacji. Ponieważ jest samotny. Czymże jest owa samotność?

¹ A. Mickiewicz, *Te rozkwitłe świeżo drzewa* [*Pieśń pielgrzyma*], w: *Dziela*, red. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, t. I, s. 350. Wiersz powstał w roku 1832.

Samotność jest jednym z najczęstszych (a może najczęstszym?) powodów smutku, popadania w zadumę, melancholię – romantyka. „Liryka samotności” mogłaby stanowić „podgrupe” liryki romantycznej, liryki wyznania. Samotność, o której mówi Mickiewicz, ma jednak szczególny charakter. Nie jest bezwzględna: podmiot wiersza nie jest osamotniony, odseparowany od ludzi. Pod jego oknami grają i śpiewają muzycy, w oczywisty sposób dopełniający swą sztuką nastrój wieczoru. Ta obecność jednak pogłębia tylko uczucie samotności – gdyż, podobnie jak nie ma z kim podzielić odczuwania, przeżywania wiosny, nie ma również z kim podzielić wrażeń, płynących ze słuchania muzyki. Następuje tutaj bezpośrednie skojarzenie przyjemności, której źródłem jest muzyka (jej słuchanie czy uprawianie), z uczuciem miłości; nie pierwszy ani nie jedyny raz u Mickiewicza zresztą². Muzyka, wywołująca podobnie miłe wrażenia jak inne przedmioty, atakujące zmysły, pociąga za sobą pragnienie miłości, czyli dzielenia z kimś tego, co się czuje (*zakochani to minstrele*). Samotność jest to więc brak możliwości dzielenia się przeżyciami, konieczność doznawania w pojedynkę nawet najmilszych wrażeń. Ten, kto w taki sposób przeżywa świat, jest człowiekiem nań otwartym, potrzebującym empatii.

W drugiej części liryku zdecydowanie zmienia się tematyka i postawa podmiotu. Już nie odbiór wrażeń (zmysłowych, słuchowych) i pragnienie dzielenia się nimi, lecz – tworzenie. Tworzenie słowne, zapisywanie („powieści”, „piosenki”), których nie ma z kim dzielić, nie ma komu przekazać, nie przynosi oczekiwanej, możliwej radości, lecz smutek, cierpienie. Nawet w warstwie słownej (*dzieci moje, myśli, słowa*) nawiązuje Mickiewicz do *Dziadów*, do sposobu, w jaki mówi o swojej poezji w Wielkiej Improwizacji Konrad (*me dzieci wieszczce*), i do braku zrozumienia, jakiego obawia się tenże jako poeta, z chwilą gdy znajdzie się na wygnaniu³. Komponente ideowej, mającej charakter ogólnej konstatacji (poeta musi mieć odbiorców), towarzyszy jednak również element osobistego stosunku do świata. Tak jak przeżycie, doznanie podmiotu winno móc być komunikowane otoczeniu i z nim dzielone, tak i powstająca na zasadzie „sprzężenia zwrotnego” poezja (a następowanie po sobie w kolejnych zwrotkach opisu przeżywania, potem zaś tworzenia sugeruje taki związek) winna mieć odbiorców. Kto tak myśli (a raczej czuje!), jest, najwyraźniej, ekstrawertykiem, człowiekiem

² Gdy Gustaw w IV części *Dziadów* wspomina ukochaną, Marylę, w jego wyobraźni jawi się podwójny obraz – literatury i muzyki:

*Ach, jeśli ty Getego znasz w oryginalu,
Gdyby przy tym jej głosek i dźwięk fortepianu!* [w. 150–151]

Podobnie jest w wierszu *Do M****:

*Czy zadumana w samotnej komorze
Do arfy zbliżysz nieumyślną rękę,
Przypomnisz sobie: właśnie o tej porze
Śpiewałam jemu tę samą piosenkę.* [w. 13–16]

Muzyka i miłość związane są z sobą nierozdzielnie.

³ *Ja śpiewak – i nikt z mojej pieśni nie rozumie
Nic – oprócz niekształtnego i marnego dźwięku. [...]
Żywy, zostanie dla mej ojczyzny umarły* [III cz. *Dziadów*, w. 137–138, 141]

„społecznym”, poetą potrzebującym akceptującego środowiska, człowiekiem potrzebującym empatycznego otoczenia. Poetą, którego twórczość wynika wprost z doznanych przeżyć (*tyłem uczuł, przeżył tyle*), człowiekiem, którego przeżywanie kieruje w stronę innych ludzi.

Uderza „rodzinna” metaforyka drugiej części wiersza. W pierwszej porównywał podmiot swoją sytuację z sytuacją opiewających miłość minstreli; tutaj – wyraźnie określa się jako człowiek „rodzinny”. Zauważmy – potrzeba „przynależności do grupy” (jakkolwiek by ją dookreślić: współodczuwającej, współsłyszającej, współkochającej, współpoetyzującej) powraca z mocą w całym wierszu.

Owa „rodzinna” metaforyka pojawia się z pewnym natręctwem; wdowa, wdowiec, sierota – te wszystkie określenia naraz odnoszą się do podmiotu lirycznego. Siebie określa jako wdowca, ale i sierotę. Po kim? Po czym? Na to pytanie nie ma odpowiedzi, bo chodzi tu o sytuację emocjonalnego „sieroctwa”, „wdowieństwa” kogoś, kto chce pozostawać w wielorakich związkach z innymi, nie zaś o status społeczny. Dziećmi, sierotami (po nim?!) są jego myśli i słowa – tu także nie należy doszukiwać się daleko idących znaczeń. Nie chodzi tu bowiem, jak mi nie mam, o „opuszczenie” dzieł przez ich twórcę – przeciwnie, chodzi o możliwość dzielenia się nimi z innymi. Te określenia mają znaczenie przede wszystkim, powtórzmy, emocjonalne: wdowieństwo i sieroctwo są stanami budzącymi ciepłe uczucia, współczucie. Mówiąc w podobny sposób o sobie i swoich dziełach, traktuje sam siebie z empatią, podkreślając zarazem „rodzinny” charakter związków między twórcą a jego dziełem.

Dlaczego jednak sięga tu Mickiewicz do metaforyki sytuującej poetę-podmiot wiersza w kręgu rodziny, a nie przedstawiającej go jako samotnego (jak Konrad) twórcę? Jakie ma znaczenie to, że po obrazie osamotnionego, pozbawionego obiektu miłości kochanka z pierwszej części następuje obraz wdowca i sieroty? Podkreśla to dodatkowo, jak sądzę, upływ czasu, wyrażony skądinąd *explicite* (*mija wiosna, mija zima, mija pogoda i ślota*), i pogłębia wrażenie opuszczenia: brak mu nie tylko ukochanej, ale i rodziny – zarówno rodziców, jak i dzieci. Nie ma więc nikogo bliskiego – jest całkowicie sam, ale nie w taki sposób, jak Konrad, lecz wskutek utraty („rodzinne” określenia – wdowiec, sierota – dotyczą osób, które ktoś odumarł). To wrażenie pogłębia określenie „pielgrzym”, które również wprowadza konotację samotności, a ponadto oddalenia. Znamy więc wreszcie przyczynę uczucia osamotnienia: nie tylko nie ma kogo kochać, nie ma komu śpiewać, ale jest „pielgrzymem”, wygnańcem – człowiekiem nie chwilowo osamotnionym, lecz znajdującym się w egzystencjalnej sytuacji samotnika: nie z wyboru jednak, lecz z konieczności.

To jednak nie wszystko. Dodatkowe znaczenie płynie bez wątpienia z określenia *dusza moja wdowa*. Tu już jest mowa bowiem nie tylko o samotności „zewnątrznej”, lecz o uwewnętrznionym przeżyciu opuszczenia, pozostawienia, o smutku wdowieństwa, o żalu. Niemożność cieszenia się własną twórczością płynie stąd, iż (zgodnie z logiką metafory), skoro podmiot liryczny jest owdowiał, jego dzieci-wiersze są sierotami. Po kim? Po czym? – takie pytania nie mają

chyba sensu. Podobnie jak „sieroctwo”, będące ostatnim akordem wiersza *Te rozkwitłe świeżo drzewa...*, a odniesione do jego podmiotu (i każdego, kto się w sytuacji „pielgrzyma” znajduje, być może), „sieroctwo” jego dzieł oznacza najgłębiej zrozumianą samotność, osamotnienie, niezrozumienie, brak zrozumienia, tego, czego najmocniej pragnie empatyk, a co, być może, w odczuciu poety, stanowi również najgłębszy sens tworzenia – dzielenia się przeżyciami z innymi.

Liryk Mickiewicza, zgodnie ze swym pieśniowym charakterem, nie jest oszczędny w określeniach – wręcz przeciwnie, po kilkakroć powracają tu podobne określenia. „Natręctwo” określeń dotyczy szczególnie tego, co wiąże się ze smutkiem podmiotu. Ale – uwaga – poeta nie nazywa go wprost, lecz rzutuje niejako jego smutek na otaczające podmiot przedmioty (*samotna świeca, smutne pióro*) i przynależne mu przejawy (metafory) osobowości: *sieroce serce, dusza wdowa*. Podobny zabieg, nawiasem mówiąc, stosuje w odniesieniu do muzyków: określenie *muzycy tułacze* dla wędrownych, jak należy sądzić, muzykantów, jest takim samym zabiegiem rzutowania swoich odczuć na świat zewnętrzny. Zwróćmy, nawiasem mówiąc, uwagę na pewne oksymoroniczne napięcie, jakie istnieje w tym wierszu między dwoma podobnymi określeniami: podczas gdy muzycy-t u ł a c z e potrafią się cieszyć i śpiewać, p i e l g r z y m tego nie potrafi – nie ma dla kogo śpiewać. Nie tułactwo więc, nie bycie „pielgrzymem” stanowi najgłębszy powód smutku.

Wszystkie te zabiegi poetyckie obiektywizują doznania podmiotu, i, w obrębie liryki wyznania, do jakiej niewątpliwie należy ten wiersz, podkreślają dystans wypowiadającego słowa zwierzeń do ich przedmiotu – uczucia samotności i smutku. Nie tylko unika bowiem podmiot powiedzenia wprost: „smutno mi” (najbliższe temu wyznaniu określenia to: *mnie nie bawią, ale smucą*, przez zmianę podmiotu gramatycznego przenosi niejako „odpowiedzialność” za uczucie smutku z doznającego na to, co je wywołuje). Nie tylko więc unika powiedzenia wprost, co czuje; podobnym „przeniesionym” wyznaniem obejmuje swoje dzieła bądź sam akt tworzenia, o którym skądinąd wiemy, że jest powodem smutku (*smutne pióro*). Nie tyle on sam, ile fakt, że efektem tworzenia są dzieła „sieroce”, „wdowie” – samotne, smutne.

Smutek podmiotu jest więc w pewnym sensie akcydentalny, nie egzystencjalny; zależy od jego sytuacji życiowej, nie tkwi w nim samym ani też w samej istocie istnienia. Przejawia się zaś smutek nie w odczuciach podmiotu, lecz w jego czynnościach (płacz!); liryk koncentruje się nie na jego „stanie duszy”, lecz na tym, co go otacza i smutek ów powoduje. Na rzeczywistości otaczającej raczej, niż na sobie samym.

Liryk ten ma charakter bardzo dynamiczny. Wynika to, z jednej strony, z nagromadzenia w niedługim przecież wierszu różnych elementów, tematów (opis wiosny, muzyki, pisania, swoich doznań itd.). Z drugiej jednak strony wrażenie dynamiki powoduje wprowadzenie do liryku określeń czasownikowych, dotyczących zarówno różnych czynności kojarzonych z ruchem (*muzycy stają, odmykam okno, zakładam ręce, chwytam pióro, składam piosnkę czy wręcz – zamknę po-*

wieść w mogile), jak i innych, nieczasownikowych, które ruch sugerują (śpiew, gra, nucenie). Nawet określenia dotyczące stanu ducha są dynamiczne (*placę, nie weselę się, z kim się podzielę*), podobnie jak te, które malują nastrój wieczoru (*upajają, śpiewa, szepcą, dzwonią*).

Najbardziej dynamiczny jest jednak „przebieg” wiersza (od opisu, poprzez wyznanie, do refleksji). Jest ona bardzo mocnym, dynamicznym akcentem (*nie przemienie żal pielgrzyma, bo on wdowiec i sierota*), puentującym wiersz. Motyw przemijania, zbanalizowany zresztą na długo przed Mickiewiczem, przez niego został w tym wierszu wykorzystany po mistrzowsku: to nie przemijanie bowiem (*mija wiosna, mija zima, mija pogoda i słońce*) jest powodem smutku, lecz fakt, że jego, podmiotu, stan ducha n i e p r z e m i n i e. Opisywane wcześniej zdarzenia (wiosenny nastrój, muzyka miłosna, nawet akt twórczy) przedstawiane są jako coś ulotnego, co istnieje w danej chwili, a potem mija – tak jak pory roku. To, co jest i pozostanie, to – żal. Żal pielgrzyma. Nie płacz, nie smutek, lecz ż a l. Rzecz można – polska odmiana melancholii⁴.

Liryk Słowackiego, tak bliski z pozoru lirykowi Mickiewicza, we wszystkim niemal odeń się różni. Spójrzmy jednak najpierw na podobieństwa. Podobnie jak liryk Mickiewicza, wiersz Słowackiego należy do liryki wyznania, „liryki smutku”. Podobnie jak u Mickiewicza, odczuwanie przez podmiot liryczny smutku zderzone jest, skontrastowane z nastrojem, jaki winien wywoływać świat otaczający. Świat otaczający jest piękny: w liryku Adama był to wiosenny, pełen zapachów, dźwięków i muzyki wieczór, w liryku Juliusza – to zachód słońca, tym wspanialszy, że oglądany *na morzu*. Piękno powinno wywoływać uczucia pozytywne – a tak się nie dzieje: na tym paradoksie oparta jest konstrukcja obydwu wierszy. Na tym jednak podobieństwo się kończy, jeśli nie liczyć pewnej obsesyjności w wykorzystywaniu tych samych, czy podobnych, określeń, by zbudować obraz stanu ducha podmiotu, jego smutku.

U Mickiewicza „natrętnie” powracały określenia dotyczące „wdowieństwa”, „sieroctwa”, u Słowackiego – bezpośrednie wyznanie, dookreślenie i nazwanie uczuć. *Smutno mi Boże* powtarza się w tym wierszu sześciokrotnie; stanowi jego „natrętną” dominantę. Ta różnica, polegająca na większym stopniu „poetyckiej szczerości” Słowackiego, czy może raczej na akcencie, kładzionym przez niego na odczuciach *ego*, nie zaś na uwarunkowaniach owych odczuć, jest wyraźna i znamienita. Mickiewicz nie unika co prawda całkowicie bezpośrednich wyznań, jednak wyraźnie je ogranicza: końcowa formuła (*żal pielgrzyma*) odsuwa niejako, poprzez zobiektywizowaną konstatację (*nie przemienie żal pielgrzyma*), wyznanie na plan dalszy. „Żal pielgrzyma” to uczucie, które mógłby żywić każdy, kto znajdzie się w opisanej sytuacji. *Smutno mi* natomiast to wyznanie (i to kierowane do Boga!) najbardziej osobiste, jak można sobie wyobrazić. Cierpiące *ego* wysuwa

⁴ Każdemu, kto interesuje się choć trochę Chopinem, słowo to kojarzy się natychmiast z samookreśleniem, jakiego tenże miał użyć w stosunku do własnych odczuć (wspomina o tym F. Liszt w swojej książce o Chopinie), a późniejsi zastosowali jako określenie „chopinowskiego paradygmatu”.

się tu na plan pierwszy, a jego odczucie warte jest tego, by o nim dowiedział się Bóg.

„Aranżacja” wyznania jest także, jak widzieliśmy, do pewnego stopnia podobna jak u Mickiewicza. Świat otaczający podmiot liryczny jest piękny – wyjątkowo piękny – co jeszcze pogłębia jego smutek. Jest to bowiem przepiękny, sugestywnie odmalowany (a raczej – zasugerowany) zachód słońca nad morzem, łączący w sobie intensywność kolorystyczną (błękit, złoto) z dużym natężeniem światła (blask, błysk). *Tęcza blasków, ognista gwiazda, ostatnie błyski* to, z jednej strony, określenia eksponujące piękno oglądanego spektaklu, z drugiej – podkreślające przemijanie tego, co piękne. Smutek podmiotu lirycznego płynie, podobnie jak u Mickiewicza, z konfrontacji własnego stanu ducha z pięknem otaczającego świata. Jest to smutek „wbrew” otoczeniu.

U Słowackiego jednak tym, „wbrew czemu” jest on smutny, jest natura (zachód słońca), nie zaś natura (pachnący i dźwięczący zmierzch) i kultura (śpiew, muzyka) jak u Mickiewicza. Ponadto, o ile u Adama sytuację wywołującą – paradoksalne – doznanie samotności „organizują” ludzie (grający i śpiewający pod jego oknami), pozostający w harmonii z naturą i, można mniemać, z pewnym obyczajem (przedwieczorna pieśń miłosna – serenada?), o tyle u Słowackiego to sam Bóg powoduje, że zachód słońca jest tak boleśnie piękny. Podmiot Mickiewiczowski stoi niejako „obok” (w rzeczywistości „ponad”, skoro wygląda z okna) grających (nie jest celem ich działań), podmiot Słowackiego jest bezpośrednim adresatem spektaklu zachodzącego słońca (znajduje się „wobec”). To jemu Bóg złoci ziemię i morze. Samotność u Mickiewicza jest samotnością w obliczu innych, u Słowackiego – jest ona bezwzględna; istnieje tylko podmiot doznający, Bóg – i zachód słońca. Różnica postawy zaznacza się wyraźnie: u Mickiewicza mamy pragnienie dzielenia się doznaniem piękna, a smutek wynika z niemożności współdoznawania, u Słowackiego – odepchnięcie innych (*dla obcych ludzi mam twarz jednakową*), by zwierzać się jedynie samemu Bogu. Już w tym fakcie odzwierciedla się duma (jeśli nie pycha) podmiotu lirycznego, który nie tylko ma trudności z dzieleniem swych uczuć z innymi (nawet smutku), z zaakceptowaniem swej „marności”, ale i faktu, że nie będzie miał kolumnowych czoł nad mogiłą. Więcej – pewna mizantropia i egocentryzm; nawet „niewinna dziecina”, modląca się zań, nie obchodzi go inaczej niż w kontekście jego własnych spraw – skuteczności modłów.

Co jest więc bezpośrednim powodem uczucia smutku? Niewątpliwie nostalgia za ojczyzną (*lotne bociany*), poczucie braku spełnienia (*stoję rozkoszy próżen i dosytu*), niepewność własnego losu i tego, czy będzie doceniony po śmierci (*niepewne łóżę, w straż nie oddane kolumnowym czołom*), uczucie zagubienia (*na wielkiem morzu obłąkany*). Uczucie przemijania, *vanitas*, tak powszechne przecież przyczyny melancholii, spowodowane jest między innymi ulotnością pięknego obrazu zachodu, który musi przywołać na myśl przemijanie własne. Czy jest to więc smutek płynący z poczucia marności egzystencji (*żem często dumal nad mogiłą ludzi*)? Bez wątplenia, choć poeta przywołuje, jak widzieliśmy, również

inne jego przyczyny, bardziej osobiste (*żem prawie nie znał rodzinnego domu*). Ocena własnej sytuacji przeplata się z refleksją ogólną na temat losu człowieka; zdawać się może, że uczucie smutku jest prymarne w stosunku do jego ewentualnych, tak rozlicznych, przyczyn, nie zaś, że jest ich skutkiem.

Tym, co uderza w tym wierszu, jest (poza natrętnym *smutno mi*) niezwykle silne wyekspozowanie podmiotowego „ja”. Jest to z pozoru oczywiste w sytuacji zwierzenia, ale, zwróćmy uwagę, u Słowackiego zsubiektywizowana zostaje nawet tak obiektywna skądinąd sytuacja, jak przemijanie świata, poczucie jego nietrwałości. Powodem smutku nie jest fakt, że ludzie poddani są konieczności umierania, ale to, że o n często dumał nad mogiłą ludzi; nie to, że następne pokolenia będą marły w obliczu piękna zachodzącego słońca, ale to, że o n cierpi na myśl o tym. Można by rzec, że, przy takiej postawie, samotność jest niejako konieczna i oczywista. Nie wynika z sytuacji doraźnej (można się domyślać, że sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem nie jest dosłownie sam). Ta samotność jest samotnością immanentną, chcianą i zaprogramowaną – choćby przez odrzucenie możliwej empatii otoczenia, odepchnięcie jej zawczasu (*dla obcych ludzi mam twarz jednakową*). Nie samotnością egzystencjalną, lecz – zamierzoną. Bo przecież ktoś się zań modli (dziecko) i ktoś temu dziecku kazał się zań modlić. Nie jest więc opuszczony, nie jest „sierotą”. Ową modlitwę dziecka (cóż bardziej wzruszającego, rzec by można) – odrzuca *a priori* jako nieskuteczną. Sam fakt, że niewinna dziecina się zań modli, że myśli o nim rodzina (co można założyć, nawet nie wchodząc w odniesienia biograficzne), nie stanowi dlań wartości, a przynajmniej nie jest w stanie ulżyć jego smutkowi. Jest on, jak się zdaje, przeżyciem tak mocno zakorzenionym, apriorycznym, iż rzeczywistość zewnętrzna stanowi każdorazowo tylko pretekst do jego ujawnienia się. I smutek, i samotność są jak gdyby samoistne.

Gdy myśleć o obydwu wierszach, uderza również pozorna zbieżność pewnych określeń: obecność także u Słowackiego motywu „rodzinnego” i określenia „pielgrzym”. „Dziecię”, „dziecina” pojawia się tu dwukrotnie; raz jako człon porównania, mający uwypuklić żal opuszczenia, jakiego doznaje podmiot, podobny w tym do małego dziecka, drugi raz jako modlące się dziecko. W obydwu przypadkach dziecko służy tu do przywołania kontekstu niewinności, prostoty, a w szczególności do wywołania czułości, która jest nakierowana na sam podmiot. Postrzega on siebie (wbrew sensowi dumania nad *vanitas*) jako płaczące dziecko, zaś perspektywa modlitwy innego dziecka porusza go o tyle, o ile dotyczy jego samego. Określenie „pielgrzym” tylko potęguje uczucie empatii, współczucia, jakie odczuwa w stosunku do siebie podmiot (*żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi* – akcent pada tu na trud wędrowania) i jakie chce wzbudzić u Boga – oraz u odbiorcy. Jest jednym z argumentów mających uzasadnić jego smutek, mniej zaś określeniem, jak u Mickiewicza, pewnego statusu (człowieka niezakorzenionego, tułacza).

Tak więc pewne podobieństwo zewnętrzne wierszy *Te rozkwitłe świeżo drzewa* i *Smutno mi, Boże*, polegające na wspólnocie przynależności do liryki wyznania;

tematu, jakim jest smutek; sytuacji samotności podmiotu lirycznego; częściowo podobnej metaforyce – tym bardziej zwraca uwagę na odmienny zamiar poetycki obydwu twórców, bądź też na odmienną ich postawę.

Pierwszą zasadniczą różnicą będzie koncepcja podmiotu lirycznego w obydwu wierszach. Podmiot liryku Mickiewiczowskiego cierpi w związku ze swoją „rolą” – jako niezaspokojony kochanek, jako niespełniony poeta. Obydwie te role (kochanka, poety) mogą być zrealizowane jedynie w kontakcie z innymi; wobec braku takiego kontaktu (rzeczywistego, pośredniego) podmiot cierpi, doznaje uczucia samotności i smutku. U Słowackiego podmiot liryczny nie w związku ze swoją rolą (niemożnością jej odegrania) doznaje smutku, lecz z powodu swej sytuacji (oddalenia od ojczyzny), a także z powodu poczucia przemijania. Słowo „pielgrzym” w obu wierszach, choć przypisana mu jest podobna rola, brzmi nieco inaczej: Mickiewicz posługuje się nim w trzeciej osobie, co pozwala „odsunąć” od siebie (podmiotu lirycznego) sytuację wyznania, usprawiedliwić swój smutek, żal jako uzasadnione sytuacją życiową. *Nie przemienie żal pielgrzyma* – dlatego że jest samotny i że nie dane mu będzie (jako poecie) odegrać swej roli – co wynika wprost z faktu bycia pielgrzymem. U Słowackiego – przeciwnie, podmiot wprost określa się jako pielgrzym. Jednak powodem (jednym z powodów) skierowanej do Boga skargi nie jest związana z „pielgrzymowaniem” samotność, lecz fakt odbywania męczącej wędrówki – tułactwa. Samotność w ogóle zdaje się najmniej bolesnym doznaniem; pojawia się tylko raz, jako jedna z przyczyn smutku: wówczas gdy wspomina, *Żem prawie nie znał rodzinnego domu* (jeśli sądzić, że ta skarga dotyczy właśnie samotności).

Następna różnica wynika z faktu pozostającego w bezpośrednim związku z poprzednim. Jednym z powodów smutku podmiotu Mickiewiczowskiego wiersza jest to, iż jego rola poety nie przynosi mu radości, czego niewątpliwą przyczynę stanowi fakt, że *opowiadać nie ma komu*. U Słowackiego mamy do czynienia ze smutkiem podmiotu-osoby; nie mamy wręcz bezpośredniego dowodu na to, że jest on poetą (pośrednim może być sposób wypowiedzi, a raczej opis poetycki). Jest to smutek wynikający z refleksji nad swoją i innych sytuacją egzystencjalną, z poczucia zagubienia, „obłąkania” w obcym świecie, w którym nie pozostawi po sobie śladu – smutek „biograficzny”, ale i – filozoficzny.

Trzecia wreszcie różnica polega na odmienności (paradoksalnej, jak zobaczymy) dynamicznego charakteru wiersza Mickiewicza i statycznego – Słowackiego. Wiersz Mickiewicza, jak widzieliśmy, choć jego podmiot znajduje się w sytuacji statycznej (zamknięty w domu: *pod mym oknem...*), robi wrażenie dynamicznego, liryk Słowackiego natomiast, którego podmiot przecież znajduje się w ruchu (płynie), robi wrażenie bardzo statyczne; jakby jego statek zatrzymał się *sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem...* Jest w tym pewien paradoks, gdyż, poza sytuacją podmiotu lirycznego, w *Hymnie* pojawia się wiele określeń dynamicznych, przede wszystkim określających zachód słońca jako serię boskich aktów (*gasisz, zapalasz, rozlałeś, zlocisz, anieli tęczę rozpostarli*), co nie zmienia faktu, że obraz zachodzącego słońca sprawia wrażenie statyczne. Dynamika owych określeń jest

bowiem pozorna: w istocie mówią one o czynnościach Stwórcy, immanentnego adresata wiersza; czynnościach nakierowanych na podmiot. To nie dynamika, lecz „doraźny” charakter aktu boskiego: ten, do którego zwraca się podmiot, żaląc się na swój smutek, dla niego (przed jego oczyma) maluje obraz zachodzącego słońca. To „mnie”, „mi”, „dla mnie” jest w wierszu wyeksponowane w sposób nieprzypadkowy – wynika ze świadomego zamiaru autorskiego (absolutna koncentracja na sobie podmiotu, który ogląda świat i snuje refleksje, adresując je do Boga, będącego dlań jedynym partnerem). Powoduje zarazem, że świat przypomina zastygłą w bezruchu kulę ziemską, której centrum stanowi *ego* podmiotu...

Mówiąc o sobie, głównie określa podmiot swoje stany ducha: *smutno mi, stoję rozkoszy próżen i dosytu, płaczu bliski* i umysłu: *wiem, nie wiem, mam, byłem, znałem, dumalem, nie znałem*. Określenia wynikające z treści utworu, które mogłyby go zdynamizować, zostały zastąpione omówieniami, peryfrazami⁵; zamiast: *podróżowałem, pielgrzymowałem – żem był jak pielgrzym, co się w drodze trzodzi*, zamiast: *dokąd się udam – gdzie się w mogiłę położę, mieć będę... łożę*; obydwa określenia budują statyczny obraz ostatecznego spoczynku. Obraz płynącego okrętu, z natury dynamiczny, został jak gdyby „zatrzymany w kadrze” dzięki określeniom takim jak *obląkany* (zbląkany – o samym sobie), *nie do kraju płynie, płynąc po świecie* (czyli jakby błędząc – o statku), zaś obraz „lotnych” bocianów – „zastygły” w *dlugim szeregu*. Nade wszystko jednak wrażenie statyki pogłębia, po pierwsze, monotonia refrenu *Smutno mi Boże*, po wtóre zaś – dominacja wizualnych odniesień i metafor (nie tylko dotyczących zachodu słońca, lecz także tych, które „unieruchamiają obraz” – „statycznych” elementów wertykalnych – *puste kłosa z podniesioną głową; kolumnowe czoła* – oraz horyzontalnych – *dlugi szereg bocianów*).

Słowacki w obrazie zachodzącego słońca unieruchomił⁶, jak na płótnie, zarówno sam zachód (który nigdy, tak naprawdę, nie przeminie), jak i okręt (który płynie, ale i stoi w miejscu), a nawet odlatujące bociany. Można powiedzieć, że w odbiorze tego liryku następuje przemieszanie wrażeń wzrokowych, jakie poeta rozmyślnie wywołuje za pomocą obrazów zachodzącego słońca (powszechnie uznawanych za „smutne”, „nostalgiczne”, „melancholijne”), refrenicznego wyznania oraz obiegowych motywów, związanych z odczuwaniem smutku, melancholii, takich jak: przemijanie, *vanitas*, samotność, bezsilność, oddalenie, tęsknota itd. czy wreszcie płacz. Zatarcie granic między – dominującym – obrazem a podporządkowaną mu myślą, a właściwie argumentacją uzasadniającą melancholijną wymowę wiersza, jest dla tego liryku (a może nie tylko dla niego) charakterystyczne.

⁵ Na temat m.in. roli peryfrazy w tym wierszu por. Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, rozdz. II [fragment poświęcony *Hymnowi*].

⁶ To, czy pomysł ten powstał w wyniku rzeczywistego, biograficznego doświadczenia poety (pobyt na statku stojącym na kotwicy), ma w przypadku tej analizy, moim zdaniem, równie małe znaczenie jak to, czy Mickiewicz stał kiedyś w jakimś oknie, pod którym grali muzycy.

Uderza też odmienność rytmu obydwu wierszy. Wiersz Mickiewicza napisany jest w żywym rytmie tanecznym, w rytmie, w moim odczuciu, tarantelli. Dlaczego? Czy ma on może naśladować grających serenadę muzyków? Grających, ale nie serenadę: serenada ma bowiem rytm całkiem inny. Można zaryzykować twierdzenie, że żwawy rytm liryku Mickiewicza zawiera w sobie utajoną wesołość (*allegro!*), która jeszcze bardziej podkreśla dysonans między radością panującą w świecie zewnętrznym i smutkiem – nie smutkiem, ż a l e m, który jest udziałem podmiotu. Ten taneczny rytm stanowi element dodatkowo dynamizujący utwór Mickiewicza – podkreśla też muzyczno-sensualistyczny charakter podmiot, wywołujących w podmiocie reakcję uczuciową i, skądinąd, powoduje, że sam wiersz jest (potencjalną) pieśnią⁷. Liryk Słowackiego ma powolny i monotony rytm (*grave*), który doskonale idzie w parze z jego tematem, jak również z pesymistycznym, smutnym nastawieniem podmiotu – jego forma rytmiczna harmonizuje z treścią. Lepiej przystaje też do wizualno-refleksyjnych wypowiedzi podmiotu i do ogólnego charakteru obrazu zachodzącego słońca, „namalowanego” przez Słowackiego.

Już dwa pierwsze wersy każdego z omawianych liryków zapowiadają uderzającą rozbieżność postrzegania świata czy też inicjowania sytuacji poetyckiej przez Mickiewicza i Słowackiego: zmysłowość i muzyczność *contra* wzrokowość i refleksyjność, obiektywizm *contra* subiektywizm, świat zewnętrzny *contra* podmiotowe „ja”, ekstrawertyzm *contra* introwertyzm itd., itd.⁸

U Mickiewicza (słuchowca?)⁹, ale i, co idzie tu w parze, człowieka odbierającego świat w sposób zmysłowy, początek wiersza jest opisem budzącej rozkoszne doznania pory roku, dnia czy raczej – momentu, w którym świat zewnętrzny gwałtownie oddziałuje na podmiot za pośrednictwem, jak widzieliśmy, zmysłu słuchu i węchu. W całym wierszu pojawi się tylko j e d n o o k r e ś l e n i e w i z u a l n e (*pomrok szary*) – choć i ono jest właściwie określeniem w istocie swej „antywizualnym” (określeniem nadchodzącej ciemności), natomiast spotykamy w nim wiele określeń dźwiękowych, dotyczących głównie śpiewu, gry na gitarze i innych dźwięków muzycznych¹⁰: *słowik śpiewa, wody szepcą, koniki cicho dzwonią; słyhać śpiew i dźwięk gitary, minstrele nuca*.

⁷ Muzykę do tego wiersza napisał Henryk Opieński.

⁸ Warto w tym miejscu przytoczyć klasyfikację A. Kępińskiego, która w skróty sposób charakteryzuje dwa odmienne typy smutku: *Smutek może być łagodny, cichy, pełen spokoju i rezygnacji [...]. Pod czernią smutku można wyczuć miłość do otoczenia, ciepło wewnętrzne [...]. Smutek może być zimny; nie przyciąga on, ale odpycha, nie udziela się on spontanicznie drugiej osobie, budzi raczej niechęć, potępienie [...].* A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1979, s. 163.

⁹ Mam pełną świadomość tego, że takie określenia otwierają całą rozległą perspektywę rozważań krytyków o „muzyczności” czy „malarskości” wyobraźni Mickiewicza i Słowackiego, datującą się jeszcze od Krasieńskiego (który wyobraźnię Słowackiego określał jako „muzyczną”, zaś Mickiewicza jako „plastyczną”), poprzez Witkiewicza, Matuszewskiego, Klaczekę i innych (por. przyp. 11). Nie wdając się w polemikę na ten temat, można chyba jednak zaryzykować takie określenia (słuchowiec, wzrokowiec) w odniesieniu do „sprawców wiersza”.

¹⁰ Przynajmniej w rozumieniu Mickiewicza, por. koncert dwóch stawów z *Pana Tadeusza*, gdzie jako muzyka opisywane są dźwięki wydawane przez przyrodę.

U Słowackiego (wzrokowca?)¹¹ natomiast początek wiersza (natychmiast po inicyjalnym wyznaniu *smutno mi*) przywołuje obraz pełnego blasku i koloru (tęcza blasków!) zachodu słońca oraz jego oddziaływania na podmiot. W całym wierszu spotkamy tylko j e d n o o k r e ś l e n i e s ł u c h o w e – „cisza błękitu” – choć i ono jest właściwie „antysłuchowe” – dotyczy bowiem ciszy i łączy się z elementem wizualnym (błękit); określeń wizualnych za to jest wiele, w większości stanowią warianty opisu jednego elementu – blasku słońca¹²: *blasków tęcza promienista, lazuruwa woda, gwiazda ognista, niebo złocisz i morze, słońce rzuca ostatnie błyski, błysnie nowe zorze, widziałem [...] bociany, blaski gromu.*

Różny jest też w obu lirykach sposób postrzegania świata: jako niezależnie od podmiotu istniejącego i poza nim, „na zewnątrz” roztaczającego swe wdzięki (u Mickiewicza) czy też jako całkowicie „do wewnątrz”, ku podmiotowi zwróconemu, nawet wbrew oczywistości (u Słowackiego); „kopernikańskiego” – u Adama, „ptolomeuszowego” – u Juliusza. Pewien paradoks stanowi fakt, że o ile grający pod oknem muzycy mogliby w istocie grać dla podmiotu, a są przedstawieni jakby stanowili obiektywną część przyrody (obok „koników”, słowika i szemrzących wód), o tyle zachód słońca z całą pewnością jest zjawiskiem postrzeganym powszechnie i jego subiektywne zawłaszczenie może budzić zaskoczenie czy wręcz zdumienie. Widać wyraźnie, i to nie tylko w początkowych fragmentach omawianych liryków, że podmiot Mickiewiczowski usunięty zostaje niejako poza centrum opisywanej przestrzeni, „wycofany” poza obręb świata, a jego sytuacja zostaje zobiektywizowana – od pierwszej osoby na początku przechodzimy do trzeciej. Wiersz nie traci przez to bynajmniej charakteru wyznania – sądzę wręcz, że końcowe „on” (pielgrzym) puentuje i wzmacnia ten charakter.

Podmiot Słowackiego, przeciwnie, znajduje się w bezwzględny centrum przedstawionego świata, a poetycki koncept, by w zachodzie słońca dostrzegać umyślne, na ów podmiot nakierowane działanie Boga, stanowi szokujący (jeśli potraktować go dosłownie, rzecz jasna!) pomysł, mający uzmysłowić nam nie tylko bezmiar cierpień podmiotu, ale i to, że postrzega on cały świat z własnej perspektywy: „niewinna dziecina”, ci, którzy będą w przyszłości cierpieć i umierali, cały świat obchodzi podmiot o tyle tylko, o ile interferuje (bądź nie) z jego doznaniem i odczuciami. Tak skrajny subiektywizm nawet w liryce wyznania jest dość rzadki.

¹¹ Rozważania na temat „muzyczności” i „malarzkości” wyobraźni Słowackiego mają długą tradycję, zwłaszcza przedwojenną; przegląd rozważań badaczy na ten temat daje D. Kudelska w rozdziale *Muzykiem bardziej czy malarzem był?*, w: *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997. W odniesieniu do liryki Słowackiego badacze mówią też o „muzyczności”, niekiedy tylko ujmując to i podobne określenia w cudzysłów i/lub odnosząc je do, w istocie, prozodii (por. Zgorzelski, *Studia i szkice...*, s. 63). Najczęściej jednak (jak ongiś J. Matuszewski) rzutują własne odczucia na wiersze poety i używają określeń muzycznych jako narzędzi interpretacyjnych zarówno w stosunku do twórczości, jak i psychiki twórcy.

¹² Obok koloru *lazuruwego i złotego*, co stanowi, jak sądzę, najczęściej występujący u Słowackiego zestaw kolorystyczny, mamy *tęczę blasków* – sugestię bogactwa kolorów; por. – S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów 1925.

Warto może zauważyć, że w obydwu wierszach, bez względu na dzielące je różnice, świat zdaje się obojętny na to, jak jego piękno oddziałuje na postrzegający podmiot; z tej – między innymi – dyskrepancji czy też inkongruencji świata otaczającego i cierpiącego podmiotu bierze się jego smutek, doznanie żalu czy wreszcie melancholia!

Następna różnica to, wspomniany już, stosunek podmiotu do otoczenia ludzkiego: podmiotowi Mickiewiczowskiemu jest ono niezbędne do prawidłowego przeżywania świata i działania w nim, podmiotowi Słowackiego całkowicie jest ono obojętne: ludzie obchodzą go, jak już była mowa, o tyle tylko, o ile stanowi dowód na marność losu ludzkiego (*w sto lat będą po mnie patrzący, marli*). *Fatum* i *vanitas*: przy takim postrzeganiu i przeżywaniu świata kontakt z innymi, niczego, w istocie, nie może zmienić. Mickiewiczowska alienacja akcydentalna i alienacja egzystencjalna Słowackiego – rzecz by można...

U Mickiewicza działanie ludzi stanowi jak gdyby uzupełnienie czy przedłużenie działania przyrody (muzycy grają i śpiewają w piękny wiosenny wieczór); u Słowackiego nie ma ludzi w ogóle – jest tylko blask zachodzącego słońca (ludzie są albo bardzo oddaleni w czasie, jak przyszłe pokolenia, albo w przestrzeni – jak „dziecina”). Przyroda istnieje w sposób autonomiczny, a ludzie mogą tylko na nią patrzeć – i umierać. Mickiewicz podkreśla ulotność muzyki (muzycy grają w tej chwili, choć jest to zapewne powtarzający się zwyczaj) i czarującego wonią i dźwiękiem wieczoru (choć będą następne, jak wiemy); Słowacki kładzie nacisk na powtarzalność spektaklu, jakim jest zachód słońca (inni będą oglądali takie same widoki). Mickiewiczowski podmiot boleje nad tym, że nie może uczestniczyć w doznaniach innych (radość, wesele) w chwili obecnej; podmiot Słowackiego cierpi na myśl o tym, że nie przetrwa – podobnie jak inni. Paradoksalne (w kontekście melancholii) Adamowe *nie przemienie (żał pielgrzyma)*, zderzone z Juliuszowym lamentem nad przemijaniem, prowadzi nas ku refleksji na temat samej istoty ich liryków – na temat smutku.

Dwa zasadnicze pytania nasuwają się na koniec refleksji nad oboma lirykami; po pierwsze: czy ich tematem jest to samo (takie samo) uczucie, taka sama postawa, i po wtóre: w jakim stopniu ich podmioty liryczne zostały wykreowane, a w jakim można mówić o szczerości wyznania poetyckiego.

Na pierwsze pytanie trzeba chyba chyba odpowiedzieć przecząco. Co prawda smutek pojawia się w obydwu wierszach, jednak w odmienny sposób. U Mickiewicza podmiot doznaje także, co prawda, uczucia smutku (o czym mówi na początku wiersza), jednak spowodowany jest on określoną, doraźną sytuacją; w zakończeniu wiersza zaś pojawia się „żał”, żał, który nie przemienie. To drugie uczucie jest więc trwalsze niż chwilowe uczucie smutku, choć z nim spokrewnione. Żał jest czymś innym niż smutek. Określenie „żał” zakłada utratę czegoś (żał mi...), tęsknotę za czymś; jest nieodłącznie związane z tym, co na zewnątrz człowieka; jest w nim jakieś dążenie lub cierpienie z powodu niemożności spełnienia.

Smutek natomiast może być postawą niezależną od świata zewnętrznego: po prostu cechą osoby – i tak jest w wierszu Słowackiego. „Żał pielgrzyma” jest

uzasadniony (uzasadniany) konkretnymi okolicznościami; „smutek pielgrzyma” natomiast ma tyle uzasadnień (natury głównie refleksyjnej), że ich nadmiar może budzić w nas podejrzenie, iż są one wtórne w stosunku do samego uczucia, które ma charakter pierwotny (*smutno mi*). „Żal” i „smutek” to nie to samo; żal jest uczuciem bardziej, by tak rzec, „aktywnym” niż smutek – czy raczej wiąże się z bardziej aktywną postawą tego, kto go odczuwa; ma charakter bardziej refleksyjny, niż emotywny, jak sądzę¹³.

I wreszcie nadszedł czas na pytanie chyba najoczywistsze: o to, jaki jest stopień bliskości podmiotu każdego z omawianych liryków (jego uczuć, doznań i przemyśleń) i osoby autora każdego z nich. Intuicyjnie czujemy, że wyznanie w żadnym z wierszy nie wydaje się w pełni zabiegiem autokreacji. Ani u Mickiewicza, który przedstawia pewną sytuację poetycką możliwą, choć być może wykreowaną, i który na koniec usuwa się nieco w cień, kryjąc się za ogólnym stwierdzeniem (*nie przeminie żal pielgrzyma*) i przez to osłabiając – pozornie – osobistą jego wymowę, ani u Słowackiego, który ujawnia się – narzuca – nie tylko poprzez oczywiste biograficzne odniesienia, ale i poprzez dopisek precyzujący okoliczności powstania wiersza, co podkreślać ma zapewne szczerłość wyznania.

Nie to jest jednak najciekawsze, gdy wsłuchać się w oba liryki, lecz to, co można wydedukować z nich nie tylko na temat sposobów odczuwania, które mogły spowodować napisanie wierszy, lecz także sposobów myślenia, wyobrażania sobie, sposobów przeżywania świata, reagowania nań, stosunku doń i do siebie samego. Tu zaś rodzą się dalsze pytania, dotyczące zarówno samych twórców (np. czy każdy z poetyckich obrazów smutku stanowi jakiś powtarzalny, obecny w innych utworach Mickiewicza i Słowackiego, zespół ideowo-obrazowy), jak i kwestii wykraczających poza nich samych (czy istnieje np. jakiś związek między ulotnością doznań zmysłowych i muzycznych lub trwałością – powtarzalnością – doznań wizualnych i konsekwencjami myślowymi, które wynikają z jednych bądź drugich?). Czy skłonność do postrzegania świata raczej w kategoriach pierwszych lub raczej w drugich, inaczej mówiąc, przekłada się jakoś na obraz świata i siebie samego? Czy skłonność do odbierania świata za pomocą zmysłów i słuchu wiąże się jakoś z ekstrawertycznym charakterem, a tendencja do postrzegania go raczej za pośrednictwem wzroku – z introwersją i czy można to wykazać w poezji? Czy wreszcie ekstrawertyk-słuchowiec smuci się inaczej niż introwertyk-wzrokowiec? Ten odczuwa smutek, a tamten żal?

¹³ Można tu znaleźć pewną paralelę z określeniami M. Bieńczyka, który mówi o „melancholii mocnej”, prowadzącej do czynu, płynącego z przewyciężenia stanu melancholijnego smutku, i „melancholii słabej”, dotyczącej tych, którzy pozostają w kręgu melancholijnych uczuć (*Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 17–18), choć krytykowi temu idzie o coś innego. Stosowanie polskich określeń „żal” i „smutek” pozwala pozostać bliżej analizowanych tekstów, niż bardzo szeroko rozumiana już w krytyce melancholia, skupić się na kontekstach raczej psychologicznych niż kulturowych.

Te rozkwitłe świeżo drzewa
Upajają słodką wonią,
Wody szepcą, słowik śpiewa
I koniki cicho dzwonią.

Czemuż zadumany stoję
I wiosną się nie weselę?
Bo sieroce serce moje,
Z kimże wiosną się podzielę?

Przed mym domem w pomrok szary
Stają muzycy tulacze,
Słyszę śpiew i dźwięk gitary,
Odmykam okno i płaczę.

Zakochani to minstrele,
Pod oknem kochanki nucą;
Mnie nie bawią, ale smucą;
Z kim się muzyką podzielę?

Tylem uczuł, cierpiał tyle,
Lecz nie powrócę do domu;
Opowiadać nie mam komu,
Zamknę powieść mą w mogile.

Założywszy ręce siadam,
Na samotną patrzę świecę;
Czasem piosnkę w myśli składam,
Czasem pióro smutne chwyć.

Dzieci moje, myśli, słowa,
Czemuż się z was nie weselę?
Ach, bo dusza moja wdowa,
Dzieci wiele, sierot wiele.

Mija wiosna, mija zima,
Mija pogoda i słońce;
Nie przeminie żal pielgrzyma,
Bo on wdowiec i sierota

Smutno mi Boże! – Dla mnie na zachodzie
Rozlałeś tęczę blasków promienistą;
Przedemną gasisz w lazurowej wodzie
Gwiazdę ognistą...

Choć mi tak niebo Ty złocisz i morze,
Smutno mi, Boże!

Jak puste kłosa, z podniesioną głową,
Stoję rozkoszy próżen i dosytu
Dla obcych ludzi mam twarz jednakową,
Ciszę błękitu:

Ale przed Tobą głębia serca otworzę,
Smutno mi, Boże!

Jako na matki odejście się żali
Mała dziecina, tak ja płaczu bliski,
Patrząc na słońce, co mi rzuca z fali
Ostatnie błyski...

Choć wiem, że jutro błysnie nowe zorze,
Smutno mi, Boże!

Dzisiaj na wielkim morzu obłąkany,
Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem,
Widziałem lotne w powietrzu bociany
Długim szeregiem.

Żem je znalazł kiedyś na polskim ugorze,
Smutno mi, Boże!

Żem często dumał nad mogiłą ludzi,
Żem prawie nie znalazł rodzinnego domu,
Żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi
Przy blaskach gromu,
Że nie wiem, gdzie się w mogiłę położę,
Smutno mi, Boże!

Ty będziesz widział moje białe kości
W straż nie oddane kolumnowym czołom:
Alem jest jako człowiek, co zazdrości
Mogił popiołom...

Więc że mieć będę niespokojne łożę,
Smutno mi, Boże!

*Kazano w kraju niewinnej dziecinie
Modlić się za mnie co dzień... a ja przecie
Wiem, że mój okręt nie do kraju płynie,
Płynąc po świecie...
Więc że modlitwa dziecka nic nie może,
Smutno mi, Boże!*

*Na tęczę blasków, którą tak ogromnie
Anieli Twoi w niebie rozpostarli,
Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie
Patrzący – marli.
Nim się przed moją nicością ukorzę,
Smutno mi, Boże!*

*Pisałem o zachodzie słońca, na
morzu przed Aleksandrią*

UCIEC Z DUSZĄ NA LISTEK...

*Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać
Tam domu i gniazdeczka* –¹

Te słowa, choć niechętnie poddające się interpretacyjnemu komentarzowi, który bywa niszczący w przypadku liryki najwyższej próby, wydają się zrozumiałe chyba dla każdego. Perspektywa, jaką wyznacza ten liryk, jest perspektywą – w jakimś sensie – rozległą czasowo (bo przywołuje gniazdo, dom rodzinny – ? – a więc moment początku); ma w niej udział element ruchu i oderwania od *status quo* („uciec”). Jest to jednocześnie perspektywa ucieczki „na listek”² – a więc „na łono przyrody”, najbanalniej rzecz ujmując, czy też – w idealny, nie-ludzki świat.

Czy Mickiewiczowska „ucieczka” z tego liryku jest ucieczką „od” czy „do”?

Jeśli akcent położyć na „od” (a poza samym słowem „uciec” nie mamy żadnej wskazówki prócz domysłów), to zastanowić się wypadnie nad tym, czy – poza argumentami biograficznymi – znajdziemy w wierszu jakieś sygnały, od czego miałyby to być ucieczka. Takim argumentem może być słowo „tam”. I t a m *szukać domu i gniazdeczka*. „Tam”, nie „tu”. Można jednak również akcent położyć na „szukać” – i wówczas, wraz z motywem poszukiwania, przybliżamy się do koncepcji dążenia do czegoś, zdążania dokądś, podróży. Tyle że poszukiwanie „domu i gniazdeczka” jest, w istocie, poszukiwaniem tego, co, z natury rzeczy, ma się (winno mieć) na początku istnienia. A więc – próba znalezienia idealnego miejsca: nie powrotu, bo powrotu nie ma, lecz i powrotu zarazem, bo czymże innym jest poszukiwanie „gniazdeczka”? Nie schronienia, celi, odosobnienia, jaskini, wyniosłej skały, otchłani morskiej czy przepastnej puszczy, lecz właśnie – „gniazdeczka”. Marzenie o tej (może krótkiej, a może i bardzo długiej!) ucieczce „na listek” („podróży”?) jest marzeniem człowieka dojrzałego, ba, w swoim odczuciu chyba – starzejącego się (młodzieniec raczej myśli o ucieczce z „gniazdeczka”, a poeta w wieku średnim – i to nie tylko romantyk! – jeśli nawet je sobie zafundował, jak Mickiewicz, nad „gniazdeczkiem” w poezji na ogół się nie rozwodzi).

U Mickiewicza motyw podróży jest szczególnie częsty. Wyjazdy i powroty, samo przemieszczanie się i okoliczności z nim związane obecne są tak w lirykach

¹ A. Mickiewicz, *Uciec z duszą na listek*, w: *Dziela*, t. I: *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 414.

² Dla celów tej interpretacji ewentualna, wynikająca z nowego odczytania autografu Mickiewicza, wersja „liście” zamiast „listek” nie ma znaczenia.

(ze szczególnym miejscem, jakie zajmują oczywiście w *Sonetach krymskich*), jak w pozostałych utworach. W poezji odgrywają rolę szczególną. Mogą stanowić temat utworu (*Ucieczka*), punkt odniesienia (*Popas w Upicie*), sposób życia bohatera (*Dudarz*), drogę poznania (*Świtez*) – a najczęściej metaforę. Czy podróż ma znaczący wpływ na bohatera lub podmiot liryczny? I wreszcie, jaka to podróż: poznawcza, egzystencjalna czy inna?

Warto postawić sobie na początek pytanie o c e l e i p r z y c z y n y p o d r ó ż o w a n i a, tak jak je przedstawia poeta w różnych utworach.

Nie należy do nich w pierwszym rzędzie, o dziwo, poznanie, jedna z oczywistszych przyczyn przedsięwzięcia wyprawy nie tylko w wieku XIX³. W jednym z ostatnich wierszy, *Wsluchać się w szum wód głuchy...*, element podróży łączy się z poznaniem w sposób paradoksalny. Jest to zarazem wiersz podsumowujący całkowicie i ostatecznie ten nurt, który idzie od *Szanfarego*, *Farysa*, *Bajdarów*, a którego sensem jest pragnienie bycia uniesionym przez wiatr, porwanym przez rzekę po to, by w zjednoczeniu z nią doznać istoty życia takiej, do jakiej podmiot zdaje się dążyć, to znaczy pozbawionej tak naprawdę pracy myśli. Fragment *I przez falę rozeznac myśl wód jak przez znaki*⁴ nie powinien nas zmylić; tu nie chodzi o poznanie, lecz o zjednoczenie czy też o poznanie przez zjednoczenie z naturą, połączone z przenoszeniem się w czasie, miejscu, z dążeniem już nie do celu, lecz do wieczności, niezmienności, jakie mogą ofiarować tylko wiatr, woda, przyroda. Podróż bowiem jest wedle autora *Pielgrzymia* aktem doniosłym, jest g e s t e m e g z y s t e n c j a l n y m, aktem o d m i a n y ż y c i a⁵.

³ Bardzo ciekawy przykład stanowi wiersz *Do doktora S. przedsięwzięcego podróż naukową ku Azji w przedmiocie historii naturalnej* (adresowany do Aleksandra Siemaszki, który po ukończeniu studiów medycznych przybył w roku 1827 do Moskwy, w drodze do Astrachania). Jest to utworz pozornie chwalaący cel wyprawy naukowej, pomyślany jako pożegnanie wyjeżdżającego, z dyskretnymi elementami dystansu do poznawczego celu podróży. Poeta przeciwstawia swoje, poetyckie poznanie rzeczy nadmysłowych, metafizyki, przyszłości, poznaniu tego, co wynika z bezpośrednich badań. Przyszłość, metafizyka, ważniejsza od przeszłości, podległej badaniom naukowym; do ich badania właściwsza Biblia. Już w roku 1827 element poznania intuicyjnego, poetyckiego, metafizycznego, jest więc obecny.

Z w i ą z e k p o d r ó ż y z p o z n a n i e m jest u Mickiewicza bowiem głębszy niż zamiary naukowców: w tym względzie zbliża się poeta, przynajmniej w tym jednym przypadku, do *Uczniów z Saïs* Novalisa, akcentując przewagę intuicji nad poznaniem doświadczalnym. Znamienny jest wiersz „według Goethego” *Podróżny (Wanderer)*. Podróżujący jest tu człowiekiem, który snując refleksję nad przeszłością świata, ostatecznie poznaje, co w życiu najważniejsze, do czego w swej całej podróży życia dąży: kobietę, żonę, syna. Dumając o przeszłości, tęskni i, tak naprawdę, dąży do uzyskania tego, co w życiu najistotniejsze, a więc samego życia – jak Novalisowski bohater zresztą.

⁴ A. Mickiewicz, *Wsluchać się w szum wód głuchy...*, w: *Dziela*, t. I: *Wiersze*, s. 415.

⁵ W wierszu *Dumania w dzień odjazdu* w momencie zwrotu życiowego, jakim jest podróż, pojawia się chwila zastanowienia, refleksji nad stosunkiem do otoczenia, do rzeczywistości i myśli o śmierci jako o naturalnym zakończeniu życia. Motyw wyjazdu obecny jest też w wielu innych utworach, choćby w balladach: w *Rękawicze (poszedł i nigdy nie wrócił* – a więc odmienił życie), podobnie nawet w humorystycznej *Pani Twardowskiej* (podróż do Rzymu aktem decyzji o zmianie linii życiowej), o innych była już mowa. W *Euthanasii* („z Byrona”) z kolei śmierć jest ruszeniem w drogę. W *Ciemności* (też „z Byrona”) przeciwnie – to brak podróżowania, płynięcia, przemierzania przestrzeni, nieruchomość, będąca wynikiem ucieczki gwiazd (a więc czegoś absolutnie niena-

Motyw – temat – podróży w jakiś zaskakujący sposób musiał chyba szczególnie pociągać poetę; ani bowiem tradycja literacka, ani doświadczenia życiowe nie wyjaśniają tak ważnego jego miejsca w twórczości autora *Pielgrzyma, Burzy morskiej, Żeglarka* i tylu innych. Dowodem niech będą dwa typy utworów, w których z zaskakującą regularnością motyw ten się pojawia: wpisy sztambuchowe i... tłumaczenia, a zwłaszcza wybrane z obcych dzieł fragmenty, które nader często o podróży traktują. Podróż jako rama metaforyczna, oprawa symboliczna bądź dosłownie przywołana pojawia się w kilkunastu tłumaczeniach⁶. Motyw podróżnego, podróży, przyjazdu, wyjazdu przewija się także przez kilkanaście wierszy albumowych⁷. O ile w ich przypadku można mówić o pewnej konwencji (rozstanie, oddalenie, wspomnianie), o tyle dobór takich, a nie innych tekstów i fragmentów do tłumaczenia wskazywać zdaje się już jasno na szczególną predylekcję Mickiewicza do tematu (metaforyki?) podróży. Już w tłumaczeniach, a także w najwcześniejszych wierszach pojawia się kilka znamienych, powtarzających się elementów (tak obrazowania, jak i tematyki) związanych z podróżą: najczęściej pojawia się p o d r ó ż m o r s k a, a najczęstszym obszarem metaforycznym jest obszar żywiołu wodnego⁸. Jak wiadomo, trafiają się wiersze, w których nakładają się na siebie „lot” (jazda konna) i „płynięcie” (*Stepy Akermanskie, Żeglarz*).

Kluczowe miejsce pod tym względem zajmuje *Żegluga*. Mamy tu połączenie motywu podróży morskiej (woda), lotu (*wiem, co to być ptakiem*), a nawet podróży konnej (okręt *wznosi kark; padam na piersi okrętu; zrywa się z wędzidla*)⁹. Są tu nie tylko wszystkie zasadnicze – Mickiewiczowskie – sposoby podróżowania, ale także kilka aspektów podróży, do których powrócę. Podobny mariaż dwóch nurtów podróżniczych, płynięcia i jazdy konnej, widzimy też w *Stepach Akermanskich*, tak samo w *Bajdarach*, a w sferze metaforyki – w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale*, w *Górze Kikineis* itp. W innych utworach poszczególne wspomniane sposoby podróżowania powracają. I tak, podróż morska pojawia się w wierszu *Już się z pogodnych niebios...* (1818), *Ciszy morskiej, Burzy*, kon-

turalnego; to, co powinno być nieruchome, ucieka, „udaje się w podróż” („bez nadziei powrotu”), skojarzona jest ze śmiercią – wówczas ustaje bowiem *podróż życia*. Wszystko zatrzymuje się, trwa, i to trwanie jest śmiercią. *Navigare [= vivere] necesse est...* I tu, i tam jednak życie – podróż – śmierć pozostają w ścisłym związku.

⁶ Por. np. *Pożegnanie Czajłd Harolda* (Z Lorda Byrona), *Sen* (Z Lorda Byrona), *Podróżny. Z Goethego (Wanderer), The Meeting of the Waters. Z Tomasza Moore'a, Morlach w Wenecji. Z serbskiego, Szanfary. Kasyda z arabskiego, Almotenabbi. Z arabskiego, według tłumaczenia Lagranża, Do H***... Wezwanie do Neapolu...* (Naśladowanie z Goethego).

⁷ Por. np. *W imienniku Jana Wiernikowskiego, W imienniku Ludwiki Mackiewiczówny, W imienniku K.R., Wschód i północ, W imienniku pani M. Sękowskiej, Podróżni, W imienniku E. Hołowińskiej, Żeglarz, Z imiennika Z., Do imiennika Apollona Skalkowskiego, Majtek*.

⁸ Na temat motywu wody w twórczości Mickiewicza por. L. Zwierzyński, *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza*, Katowice 1998.

⁹ W sonecie tym, jak widzimy, radość i podniecenie wiatrem, zapowiadającym dalszą podróż, ma charakter zarówno „somatyczny” („mimowolny krzyk”), jak wyobrazeniowy („wzdyma się wyobraźnia”), a towarzyszy mu pragnienie kontynuowania podróży (bo to oddali „hydę pamiętek?”).

no – w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale, Farysie, Szanfarym*, w balladzie *Ucieczka*, zaś pieszo w *Do***. Na Alpach w Splügen, Pielgrzymie, W imienniku Ludwiki Mackiewiczówny*.

Wyraźna obecność motywów związanych z podróżą w poezji Mickiewicza może wieść nas w dwóch kierunkach: albo skupimy się na obrazowaniu, co prowadzić nas będzie do konstatacji dotyczących wyobraźni poety, albo spróbujemy zrozumieć, jakie znaczenie ma fakt, że tematyka podróży i związane z nią obrazowanie tak wyraźnie wybijają się w jego dziele. Odpowiedzieć sobie na pytanie, czy podróż Mickiewicza w jakiś zasadniczy sposób różni się od podróży innych romantyków. Zanim jednak do tego przejdziemy, określe, jak będę stosować pojęcie podróży w przypadku poezji Mickiewicza. Otóż pojęcia tego będę używała w różnych rozumieniach. Przede wszystkim jako podróż w sensie rzeczywistym, a więc przemieszczanie się w przestrzeni, w sposób albo celowy, albo przyczynowy, wszelki ruch o charakterze przestrzennym, który ma charakter pokonywania przestrzeni, ale linearnie, w sensie dążenia dokądś albo oddalania się skądś (z możliwością powrotu, rzecz jasna).

Po wtóre – w sposób, wynikający wprost z dzieła poety, z jego sensów i obrazowania – jako egzystencjalną podróż życia. Na definicję tego pojęcia, nieobecnego wprost u Mickiewicza, ale, w moim przekonaniu odgrywającego kluczową rolę w jego poezji, składają się różne elementy. W pierwszym rzędzie elementy rzeczywiste: „podróż” – czyli, jak ustaliliśmy, przemieszczanie się, pokonywanie przestrzeni, dążenie dokądś bądź oddalanie się skądś („ucieczka”) – oraz „życie”: wówczas, gdy opisywane są zjawiska rzeczywiste, dotyczące realnego podmiotu lub przedmiotu. W sensie metaforycznym natomiast „podróż życia” to posuwanie się wzdłuż linii czasu ku końcowi, różnie rozumianemu. „Podróż życia” to również pewna idea: to postrzeganie, pojmowanie życia jako podróży; w sensie pokonywania „egzystencjalnej czasoprzestrzeni”, czyli – uświadamianego sobie jako podróżowanie – istnienia. Jako punkty milowe tej – egzystencjalnej – podróży poety postrzegać możemy poszczególne utwory, w których elementy podróży się pojawiają; współtworzą one wyobrażenie o życiu ludzkim jako podróżą.

Określenie „podróż życia” nie jest określeniem arbitralnym; jest dla mnie rzeczą oczywistą, że Mickiewicz postrzegał życie (w sposób uświadomiony bądź nie) jako podróż, jak to ma miejsce dla przykładu w *Dudarzu*, gdzie wędrowanie jest sposobem życia, poznawania świata i siebie, spełniania swego posłannictwa. Już w jednym z najwcześniejszych, rozpoczynających twórczość Mickiewicza wierszy, *Już się z pogodnych niebios*, mamy pierwszy zaczątek idei, że życie jest podróżą; dążeniem do celu, a więc podróżą. Co prawda obraz żeglującego po morzu życia (i powinności!) w jawny sposób zaczerpnął poeta z tradycji, ale obraz ten przepracowywał tylekroć i w późniejszych latach, że należałoby w nim widzieć coś więcej, niż tylko intertekstualny znak. Ten sam motyw (życia jako żeglowania) pojawi się też w *Żeglarzu* (wraz z metaforą *korabu żywota*). Warto zwrócić uwagę, że w obydwu wierszach tak pojęta podróż tożsama

jest z podjęciem życia pełnego obowiązków. Młodzieńcze wiersze w pierwszym rzędzie nacisk kładą na konieczność „żeglowania”, a także na ciężące na żeglującym powinności: poza aktywną postawą pożądane są „starożytne cnoty” – wytrwałość, zdecydowanie, determinacja. W *Żeglarzu* pojawia się już zresztą także znamieny i charakterystyczny dla Mickiewicza (nie tylko młodego) motyw: towarzyszy podróży.

T o w a r z y s t w o w p o d r ó ż y rzeczywiście jest kwestią ważną, a niekiedy, zwłaszcza w dawnych czasach, kluczową. Tak więc metafora „podróży życia” w sposób oczywisty może się do niej odwołać. Dla Mickiewicza kwestia relacji z otoczeniem była szczególnie istotna, a i drażliwa poniekąd, czego najlepszym dowodem *Dziady*. I to właśnie „podróż życia” przynosi bardzo charakterystyczne przykłady w tej dziedzinie. Uogólniając, rzecz można, iż towarzystwo w „podróży życia” traktuje poeta albo w sposób wyidealizowany, albo realistyczny. O ile ten pierwszy ukazuje świat i relacje podmiotu z otoczeniem, tak jak miałyby (lub mogłyby) wyglądać, o tyle w utworach bardziej realnie ukazujących tę kwestię widać prawdziwe, nie upozowane rozdarcie podmiotu między gorącym pragnieniem posiadania towarzystwa (w podróży zwykłej i w „podróży życia”), a równie silną doń awersją.

Z idealizacją mamy niewątpliwie do czynienia w *Na Alpach w Splügen*, gdzie relacje z towarzyszącą podmiotowi (w marzeniach, pragnieniach) kobietą przedstawione są w sposób sielankowy¹⁰. Podobna myśl zresztą pojawia się w *Do H***. Wezwanie do Neapolu*. Ten sam motyw w sposób o wiele mniej idealnie potraktowany jawi się tam, gdzie wprost (lub przez metaforę) mowa jest o erotycznym aspekcie roli kobiety w „podróży życia”. W sposób zawoalowany, jedynie poprzez obraz, w *Żegludze*; radość, uniesienie płynące z przeżyć związanych z podróżą morską kojarzy się z aktem seksualnym również w *Aluszcie w nocy*.

Z pewnym wahaniem można by uznać, że i ballada *Ucieczka*, jeżeli ją czytać nie w konwencji balladowo-fantastyczno-ludowej, lecz w konwencji opowieści o podróży jako drodze życia, mówi ni mniej, ni więcej tylko to, że „podróż życia” (a czymże innym jest, koniec końców, galop na koniu w tej balladzie, jeśli nie podróżą, podróżą życia, będącą następstwem brzemienną w skutki decyzji o zmianie drogi życiowej?), kończy się upadkiem w nicość, śmiercią; namiętność postrzegana być może jako zgubna. Ambiwalencja roli miłości w „podróży życia” jest oczywista: marzenie o czystości (sielanka), pragnienie, upojenie, ale i lęk (przed zbytnim zaangażowaniem?) – zawsze w obrębie metafory życia jako podróży.

Podobna, choć bardziej doniosła i brzemienna w skutki, wydaje się kwestia p r z y j a c i ó ł – towarzyszy podróży. Od gorącego pragnienia posiadania towarzystwa, poprzez rozgoryczenie lub rozczarowanie nim, aż po zdecydowane

¹⁰ Rozszerzając bezpośrednie znaczenia tego wiersza, można rzec, iż poeta ukazuje swe gorące pragnienie posiadania towarzyszkę życia (*podróży życia*), a zarazem swój do tej (wirtualnej) postaci stosunek: opiekuńczy, całkowicie nastawiony na ukochaną osobę, gotów do poświęceń, rezygnacji z własnej wygody itp. – w zamian za towarzystwo.

jego odrzucenie. Kwestia towarzyszenia poecie w podróży pojawia się również bardzo wcześnie i w sposób nader znamieny – w *Żeglarzu*. Warto zatrzymać się chwilę dłużej przy tym wierszu, dlatego również, że – jak żaden inny – w pełni realizuje paradygmat „podróży życia”. A właściwie „otwiera”, tworzy tenże Mickiewiczowski paradygmat, z całym zastrzeżeniem, że będzie to jego wariant młodzieńczy. Pomijając aspekt poetyki i metaforyki wiersza, znane między innymi z *Dziadów* przeciwstawienie życia w służbie wartości ponadindywidualnych i jednostkowego przeżycia miłości (objawiająca się Piękność), warto zwrócić uwagę na obraz życia jako zmagania, jako konieczności posuwania się naprzód (*cofnąć niepodobna biegu*), wbrew pragnieniu zawrócenia z drogi. Życie jest podróżą, której nie można zaprzestać inaczej, niż w sposób ostateczny, a podróż ta bywa nieprzyjemna (*Dziś jakie fale, jaki wicher miota!*¹¹) – i to nie tylko z powodu cierpień miłosnych. To zaś, że gwałtowne przeżycia porównywane są u Mickiewicza najczęściej do burzy morskiej, jest rzeczą wiadomą (por. *Cisza, Burza*).

Równie istotna jest kwestia towarzyszy, którzy podmiotowi w tej podróży – nie towarzyszą. „Dotąd stoją na nadbrzeżnej skale”, bojąc się wraz z nim pogrążyć w odmętach, nie słyszą wicheru, nie widzą gromów. Nie czują tego, co on, ani w sensie współodczuwania (przeżycia związane z utratą Piękności?), ani w sensie, być może, rozterek wewnętrznych. W „podróży życia” towarzyszyć mu nie chcą albo nie potrafią, a być może – nie jest to możliwe, jak niemożliwa jest pełna, jak byśmy dziś powiedzieli, empatia z drugim człowiekiem (*Chcąc mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie*). Najistotniejsza jest jednak finalna deklaracja poety: – *Ja płynę dalej, wy i d ż c i e* [podkr. MC-K] *do domu*. W podróży życia inni towarzyszyć mu nie mogą: podróżowanie wydaje się tu istotniejsze, donioślejsze, bardziej chlubne niż powrót do domu, gdyż jest dążeniem dokądś – nawet jeśli towarzyszy mu cierpienie bądź trud. Ja płynę – wy idźcie, a nie, na przykład, „jedźcie”. Ruch, podążanie przed siebie, jest dowodem swoistego heroizmu – ale i powodem poczucia wyższości, świadomego pogodzenia się z tym, że „podróż życia” musi być samotna. Musi, gdyż tylko on „płynie”. Inni podążają pieszo.

Ten konflikt, niezrozumienie przez otoczenie sensu, celu czy okoliczności podróży powraca w bardzo podobny sposób w wierszu *Majtek*, jednym z utworów wpisywanych „do imionnika” (Pałowski), który wyraźnie nawiązuje do metafory poety-żeglarza, żeglującego przez życie. Tym razem jednak nie gwałtowne, a niezrozumiane uczucia są powodem nieporozumienia, lecz motywację „majtka”, bez oporów oddalającego się (odpływającego) z ojczyzny. Interesujące jest to, w jak zręczny sposób połączył poeta charakterystyczne dla wierszy albumowych pochlebstwo (komplement), skierowane do adresatki, z usprawiedliwieniem określonej postawy życiowej, czy może raczej pewnej decyzji. Wezwanie „jedźmy!” (w sensie: płynmy!), tak częste w poezji wieszczka (*Stepy Akermzańskie, Żeglarz*), obok wezwania do lotu, oznacza ni mniej, ni więcej tylko zgodę na przewidywane koleje losu: na plan „podróży życia”, tak zamierzony, jak narzu-

¹¹ A. Mickiewicz, *Żeglarz*, w: *Dziela*, t. I: *Wiersze*, s. 128.

cony koniecznością. Temat podróży i – ewentualnego – towarzystwa pojawia się też w wierszu *Do Samotności*, gdzie mowa jest o ucieczce od stanu, sytuacji, w jakiej się bohater znajduje. Jednakże samotność jest jak woda; jest żywiołem do niej podobnym, w którym nie można pozostawać, gdyż jest to żywioł obcy człowiekowi; tak jak żywiołem człowieka nie jest woda, nie jest nim i samotność. Kwestia podróży (i samotności!) tak często powraca w utworach Mickiewicza¹², że mamy chyba prawo sądzić, iż p o d r ó ż t o k l u c z o w y m o t y w a u t o b i o g r a f i c z n o - a u t o t e m a t y c z n y j e g o p o e z j i.

W „podróży życia” (każdej, również i morskiej – *Burza*) czyhają n i e b e z p i e c z e ń s t w a, rzeczywiste zagrożenia dla życia, ale to nie one są powodem melancholii: brak bliskich, wiary, a nawet brak słabości ciała, która pozwala nie myśleć, są gorsze. To, że „podróż życia” może się nagle skończyć (śmiercią), poety nie smuci tak bardzo, jak jego sytuacja egzystencjalna (samotność ludzka, ale i metafizyczna). Można by sądzić, że w „podróży życia” towarzystwo jest pożądane bezwarunkowo: myliliibyśmy się jednak bardzo. Ambiwalencja ciężenia ku innym i odcinania się od nich¹³, widoczna w innych dziełach poety, szczególnie silnie związana jest właśnie z tematem podróży, „podróży życia”.

Zwraca uwagę to, że o i l e p ł y n i ę c i e, ż e g ł o w a n i e oznacza uniesienie się na fali życia, o t y l e p i e s z e w ę d r o w a n i e skojarzone bywa najczęściej ze statusem wygnañca, nawet gdy mowa o wycieczce alpejskiej (*Pielgrzym, Na Alpach w Splügen, W imionniku Ludwika Mackiewiczównej*); inaczej mówiąc płynięcie = życie, piesze wędrowanie = pielgrzymstwo. W tym ostatnim wierszu pojawia się motyw żalu z powodu braku (żeńskiego zapewne!) towarzystwa i (nieco kokietyryjne chyba) napomknienie o możliwej przedwczesnej śmierci podróżującego (podkreślanie niebezpieczeństw, towarzyszących „podróży życia”, jest jednym z częstszych motywów poety – w najgłębszym sensie w sonecie *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*).

Ten sonet wart jest szczególnej uwagi, zarówno gdy idzie o sam temat „podróży życia”, o sposób podróżowania (konno, brzegiem przepaści), jak i z innych względów. P o d r ó ż w i e r z c h e m na ogół skojarzona jest bowiem u Mickiewicza z przeżyciem niebezpieczeństwa (tak również w *Górze Kikineis, Ucieczce*). W *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale* mamy do czynienia z nader

¹² Jak bardzo poeta potrzebował poczucia wspólnoty z innymi „podróżującymi przez życie”, jak bardzo szukał „bratniej duszy”, potwierdzać mogą dwa wiersze. Będzie to *Grób Potockiej*, w którym mamy swoiste „partnerstwo w samotności podróży”. Śmierć na obczyźnie, która jest w sposób rzeczywisty przerwaniem *podróży życia*, jest podwójnie tragiczna, smutna, ponieważ jest śmiercią samotną. „Projektowana” śmierć w pobliżu zmarłej rodaczki jest niejako próbą „zdobycia towarzysza” *podróży życia* bądź stania się nim – dla zmarłej. Podobny motyw znajdziemy w *Do M.S.*; tu mamy powoływanie się na wspólnotę językową dwojga rodaków znajdujących się (z różnych względów) w podróży i przez to samotnych.

¹³ Już w roku 1823 w wierszu *Nowy Rok* („z Richtera”) Mickiewicz wyraził pragnienie nader częste u niego: *Kochać świat, służyć światu, z daleka od ludzi* [podkr. MC-K]. Ten motyw zresztą jest stały w poezji od wierszy młodzieńczych, w których mowa o pędzie, locie, aż do późniejszych, po *Uciec z duszą na listek*.

silną metaforyzacją przeżycia „podróżnego”, jakim jest spojrzenie w przepaść, które może doprowadzić do upadku. Takie, krańcowe, przeżycie (*mirzo, a ja spojrzalem!*) jest doznaniem ostatecznym: przeżyciem sięgającym (przez swą intensywność, rzeczywiste zagrożenie ciała, przekroczenie zakazu) metafizyki (*w języku żyjących nie ma na to głosu*). W *Górze Kikineis* ta metaforyzacja jest równie silna: nakaz *Musim wawóz przesadzić w całym konia pędzie*¹⁴ jest wyzwaniem dla odważnych, a dokonanie tego wyczynu – dziełem najdzielniejszego z dzielnych. W postaci mirzy – przewodnika, który bierze na siebie ryzyko skoku na koniu przez przepaść jako pierwszy, można dopatrywać się również niewątpliwie postaci odważnego samotnika, który płynie, gdy inni zawracają, a w razie potrzeby zdolny jest dokonać aktu heroicznego: stawić czoła życiu, jego wyzwaniom. Narazić się na niebezpieczeństwo, przed którym inni mogą się ustrzec. Lub, gdy trzeba, odwrócić się od innych.

Odwracanie się, s p o g l ą d a n i e w s t e c z ku temu, od czego, podróżując, człowiek się oddala, stanowi u Mickiewicza powracający motyw. W podróży, jak i w „podróży życia”, przychodzi moment, gdy spoglądamy wstecz: albo po to, by przebiec wzrokiem dotychczasowy odcinek życia, albo – by tęsknie zwrócić się ku czemuś, co porzuciliśmy dobrowolnie lub z konieczności. Takim momentem może być początek podróży, jak w *Dumaniu w dzień odjazdu*, w dosłownym (i metaforycznym) sensie stanowiący punkt zwrotny, zmianę, która może być nieodwracalna. Jest to więc moment zastanowienia się, refleksji nad stosunkiem do otoczenia, do rzeczywistości; nasuwa myśl o śmierci, jako o naturalnym zakończeniu życia. Rozpoczynanie podróży wiąże się z przebieganiem wzrokiem całego życia i z myślą o śmierci.

Najstojniejszy jednak przykład spojrzenia wstecz to *Stepy Akermańskie*. Poza znaczeniem oczywistym owego zatrzymania się w drodze (biograficznie osadzonym – tęsknota za utraconym krajem rodzinnym, za utraconą, być może, miłością, przyjaźnią, rodziną), można sądzić, że świadome przerwanie „podróży życia”, spojrzenie wstecz, by (poprzez tęsknotę) odwołać się do przeszłości, w istocie jest próbą nawiązania kontaktu ze swoim dawnym „ja”. Bardzo podobny sens odnajdziemy w *Gdy tu mój trup...*, choć sytuacja „podróżna” jest tu inna: to dusza, znudzona, znużona „zasiadaniem” ciała w kręgu – przyjaciół? – ludzi obojętnych? – ucieka w stronę prawdziwej ojczyzny, by przeżyć na nowo czas dzieciństwa, młodości: by skontaktować się ze swoim najprawdziwszym „ja”, odrodzić, zanurzając w przeszłości. „Podróż duszy” to także temat *Uciec z duszą na listek* – wrócimy do tego.

Jednak spoglądanie wstecz nie zawsze jest balsamem dla duszy; niekiedy może być źródłem cierpienia. W „podróży życia” „hydra pamiątek”, symbol obsesyjnego wspomnienia, budzi się wówczas, gdy nie ma burzy, gdy otaczający spokój sprzyja powracaniu myślą w przeszłość. W *Ciszy morskiej* podróż, ciągły

¹⁴ A. Mickiewicz, *Góra Kikineis*, w: *Dzieła*, t. I: *Wiersze*, s. 250.

ruch, a zwłaszcza niebezpieczeństwo zagrażające życiu, stanowi swoistą ucieczkę od myślenia, nawet jeśli niezamierzoną.

Ta ambiwalencja ucieczki od wspomnień i zwracania się ku nim współtworzy napięcie tematu „podróży życia” u Mickiewicza; najwyraźniej widać to w *Bajdarach*. Sonet ten jest najbardziej bodaj (obok *Żeglarza*) istotny, kluczowy dla omawianego tematu, znajdujemy w nim bowiem obraz najrzeczywistszej „podróży życia”. Podróż prawdziwa (konno, wodą) angażuje świadomość poety; oszołomienie się nadmiarem przeżyć, obrazów, pogrążenie w ich chaosie (zapadanie się w otchłań morza – *morskie łona*) stwarza nadzieję na pogrążenie się w niepamięci. Warto powtórzyć, że ten element zapomnienia się, oszołomienia pędem, galopem, „lotem” w poezji autora *Farysa i Szanfarego* jest nader częsty od najmłodszych lat, najpierw jako nieuświadomione pragnienie „zapamiętania się”, później – bardziej świadoma ucieczka. „Podróż życia” poety jest więc zarazem ucieczką od wspomnień i ciągłym odwracaniem ku nim lica. Widać to również w *Atuszcie w dzień*, gdzie skontrastowane w tercynach sonetu (!) zostają: burzliwe zderzenie się lądu (skał) i wody morskiej (a więc strefa pośrednia między pozostawianiem w stanie nieruchomości – skała – i podróżowaniem – woda) oraz swoboda żywiołu morskiego, w którym wolności zażywają i „floty”, i „łabędzie”. Im dalej od brzegu, tym spokojniej – jeśli tylko „nie odwracać lica”.

I wreszcie *Pielgrzym*, inny sonet, istotny dla motywu „odwracania wzroku” (podobnie jak *Stepy Akermańskie*, *Bajdary*, później *Gdy tu mój trup*): nie tylko w sposób bezpośredni, ale i poprzez tytułowe określenie *pielgrzym*, podkreślający status „podróżnego życia”. Pada w nim pytanie nader istotne, choć prosto wyrażone, o to, dlaczego, dotarłszy w „podróży życia” w piękne, dostatnie okolice, „pielgrzymujący” spogląda z tęsknotą nie tylko w stronę minionej miłości (to banalne), lecz i w stronę ojczyrstych okolic, miejsc „dni jego poranku”. Tak, jakby punkt wyjścia stanowił swoisty biegun magnetyczny; jakby przeżycia inicjalne przyciągały „podróżującego” z wielką, choć nie zawsze miłą dla niego siłą. Wspominanie stanowi nader istotny element Mickiewiczowskiej „podróży życia”.

Te trzy elementy: towarzystwa w podróży („podróży życia”), niebezpieczeństw gromadzących podróżującemu i ciągłego zwracania się przezeń ku przeszłości, wspominania tego, co minione, powracają, jak widzieliśmy, w poezji Mickiewicza szczególnie często¹⁵.

¹⁵ Warto jednak zaznaczyć, iż istnieją też takie (niekiedy istotne!) zagadnienia, które pojawiają się tylko raz, w konkretnych utworach, a których pomijając w kontekście tematu podróży nie należy. Trzeba tu wspomnieć *last but not least* sonet *Ajudah*, najpopularniejszy, bo najtrywialniejszy, który podejmuje (jako jedyny!) temat namiętności, stanowiącej materiał twórczy, zachowując wszelako metaforykę „niepogody w podróży”, „zapomnienia toni”, przez co kojarzy element *podróży życia* zatrzymanej (jak poeta „wsparty na Judahu skale”), utrwalonej w poezji. To ona zdaje się stanowić swoisty kres podróżowania, nie w sferze rzeczywistej, cielesnej, lecz w sferze metaforycznej – w utworze, podkreślmy to, młodego poety.

Jeżeli spojrzeć na całą twórczość poetycką Mickiewicza, dostrzec można ponadto, iż, od wczesnych wierszy poczynając, snuje się pewien wątek, widoczny w *Szanfarym, Farysie, Żegludze, Bajdarach, Jastrzębiu, Ucieczce*, aż po wiersze ostatnie: *Nad wodą wielką i czystą, Uciec z duszą na listek i Wsłuchać się w szum wód głuchy*. To wątek u c i e c z k i, oddalenia się, odosobnienia, wyrażony poprzez (na początku) wyobrażenia gwałtownego, upajającego i uwalniającego ruchu-pędu, stopniowo zaś – coraz wolniejszego, lecz bliżej wiążącego podmiot z naturą. *Mnie płynąć, płynąć i płynąć*¹⁶; *Dać się unosić wichrom, nie wiedzieć gdzie lotnym [...] Wnurzyć się w tono rzeki z rybami...*¹⁷ i wreszcie – *Uciec z duszą na listek*.

W swej poezji Mickiewicz buduje konsekwentnie p o d m i o t o w y m o d e l ż y c i a, p r e z e n t o w a n e g o j a k o p o d r ó ż. Jest to życie samotne (i z konieczności, i po części z wyboru), pełne niebezpieczeństw płynących tak z zewnątrz, jak z wnętrza, samoświadome. Stosunek podmiotu do życia podczas jego trwania („podróży życia”) zmienia się: w młodości zapal i bunt, pragnienie miłości, przyjaźni, zderzone z silnym poczuciem niezależności i odrębności; z biegiem czasu – rezygnacja i coraz silniejsza autonomizacja podmiotu, a wreszcie pragnienie oddalenia się, oderwania od wszystkiego, wejścia w stan samotnego trwania połączonego z powrotem – w czasie, czyli we wspomnieniu – do przeszłości (*Gdy tu mój trup...*); w przestrzeni, czyli w rzeczywistości – do „domku, gniazdeczka” – na listku. Mimo pozorów nie jest to podróż Odysa: na niego nikt nie czeka, a to, co przeżył, pogłębiło tylko potrzebę samotności. *Uciec z duszą na listek* chce po to, żeby się tam ukryć, po to, żeby zakończyć „podróż życia”, ostatnim jakby zrywem dokonując drobnego gestu tej podróży, ucieczki od tego, w czym tkwi, po to, żeby się wtulić w listek i oprząść oprędem.

Wiara w to, że [...] *gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła/ I raz rzucona, krąży po niezmiernej głębi*¹⁸ (z *Żeglarza*), będąca odpowiedzią na pytanie, czy koniecznością jest „przepaść w falach” podczas „podróży życia”, wyraźnie koresponduje z wierszami: *Uciec z duszą na listek* oraz – *Gdy tu mój trup...* We wszystkich tych lirykach, tak odległych czasowo, widzimy pragnienie ucieczki od rzeczywistości, od ciała, od otoczenia, od terażniejszości, we wszystkich mowa jest o „podróży ducha” (duszy). Mimo że ucieczka ta ma w każdym wierszu inną motywację (od ocalenia z zagłady ciała, nieuchronnej katastrofy w *podróży życia*, jaką jest śmierć, poprzez ucieczkę od terażniejszości – i otoczenia! – w krainę wspomnień, po ucieczkę „egzystencjalną” – ocalenie własnej duszy – przed czym? – tego poeta nie dopowiada¹⁹), mimo to oczywiste staje się jednak, że to właśnie *Uciec*

¹⁶ A. Mickiewicz, *Nad wodą wielką i czystą*, w: *Dziela*, t. I: *Wiersze*, s. 412.

¹⁷ A. Mickiewicz, *Wsłuchać się w szum wód głuchy*, *ibidem*, s. 415.

¹⁸ A. Mickiewicz, *Żeglarz*, *ibidem*, s. 129.

¹⁹ I nie należy tego czynić w jego imieniu. Wojciech Owczarski na przykład jednoznacznie stwierdza: *przed życiem [...] [Mickiewicz] przez całe życie uciekał. Świadczy o tym po części jego biografia, lecz nade wszystko – wyobraźnia. Bo właśnie w wyobraźni Mickiewicza znaleźć można bez trudu cały szereg motywów wyrażających pragnienie ucieczki, wycofania się, schronienia.* [W. Ow-

z *duszą na listek* najpełniej wyraża przewijające się przez całe dzieło poety pragnienie ocalenia swej najgłębszej istoty z „podróży życia” – ale to wyrwanie się jest również aktem swoistej „podróży” – krótkiej, ale ostatecznej. I samotnej.

W młodości projektował Mickiewicz poetycko – jak wielu innych romantyków – ten ostateczny moment, gwałtowne zatonięcie, skok w przepaść; wszystko to, co młodego człowieka uwodzi jako możliwość gwałtownego zakończenia „podróży życia”, co go może pociągać, ale czego nie zrealizuje: nie utopi się, nie skoczy wraz z koniem w przepaść; nie dokona tego aktu w rzeczywistości. W starszym wieku nie myśli ani nie mówi o tym, co jest ostatecznym końcem podróży; o tym, że w pewnym momencie zatrzyma się, stanie. Mówi o tym, co jest zatrzymaniem się tuż przed końcem: *uciec z duszą na listek* – i tam pozostać.

czarski, *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk 2002, s. 24]. O ile ostatnie spostrzeżenie należy uznać za słuszne, o tyle wyciąganie zeń wniosków, dotyczących „całego życia” Mickiewicza, wydaje się nadmiernym przeniesieniem rzeczywistości wyobraźni na rzeczywistość psychiki (podobnie jak wyciąganie zbyt daleko idących wniosków, dotyczących biografii, z poetyckich sygnałów opisujących sytuacje „domowe”). Konkluzję *Pragnienia wyrażone w bezokoliczniku świadczą o kłopotach z tożsamością*, *Nieosobowe „uciec” oznacza – uciec od „ja”* należy uznać za retoryczną emfazę, ignorującą składnię koniunktywu czy raczej optatywu, jakiegoś „trybu życzeniowego” (z opuszczeniem inicjalnego „gdyby tak”, „niechby tak” itp.). Przykładem ostrożności interpretacyjnej, niezbędnej zwłaszcza w stosunku do liryków łożańskich, może być znakomita ich prezentacja w książce M. Stali, *Trzy nieskończoności*, Kraków 2001.

CZY NORWID TAŃCZYŁ KRAKOWIAKA?

To pytanie wydawać się może (choć nie musi) absurdalne. Trudno nam wyobrazić sobie Norwida tańczącego, a już całkowicie niemożliwy wydaje się chyba obraz Norwida tańczącego krakowiaka¹. Czy w ogóle było by to prawdopodobne? Czy i gdzie mógłby Norwid krakowiaka zatańczyć? Czy ktokolwiek z naszych wielkich romantyków kiedykolwiek tańczył krakowiaka? Gdzie?²

Skąd w ogóle to pytanie, dlaczego mielibyśmy się interesować tańczącymi romantykami? Odpowiedź jest prosta: bo oni sami się tańcami interesowali. Tańcami czy tańcem? Czy, pisząc o takim czy innym tańcu, mieli na myśli również „tańczenie”? Czy „taniec” był dla nich tylko muzyką, pieśnią, jednym z przejawów ludowości, czy może jednak również aktywnością cielesną, która towarzyszy przeznaczonej do tego celu muzyce?

To, że wiele pisano o pieśni (ludowej i nie tylko), pieśni tworzono i odtwarzano, wiadomo powszechnie. Taniec natomiast, jako (ewentualny) temat, „przemyka się” gdzieś poboczem głównych szlaków zainteresowań krytyków. Nawet pisząc o tak oczywistej obecności tańca (tu: w dziele literackim), jak polonez z *Pana Tadeusza*, koncentrujemy się na jego charakterze malarskim, poetyckim, symbolicznym, w ogóle nie biorąc pod uwagę faktu, że tańczący go bohaterowie oddawali się czynności, skądinąd znanej od pradawnych czasów, o charakterze cielesno-muzycznym. A jeśli tak nie jest, jeśli wykonywali tylko symboliczno-rytualny gest, to też warto to stwierdzić i zastanowić się nad tym, gdzie podział się właściwy tańca charakter, jego właściwe znaczenie. A może to fakt, że taniec ma charakter również – przede wszystkim – cielesny, stawał go (jego wykonanie) nisko w mniemaniu romantyków?

Norwid, jak wiadomo, o tańcach pisał, i to w duchu nader zasadniczym, przypominającym niektóre wywody Mickiewicza z *Wykładów paryskich*. Fragment dotyczący tańców, napisany w 1852 roku, a przeznaczony dla Wojciecha Grzymały, przyjaciela i zaufanego Chopina (u którego Norwid go poznał), człowieka, któremu kompozytor podyktował swą ostatnią wolę, ma charakter wyraźnie

¹ O „dziecinnych zabawach” w tańczenie krakowiaka na życzenie matki, o którym mówi poeta w wierszu *Do Bronisława Z.* – por. Z. Stefanowska, *O wierszu „Do Bronisława Z.”*, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002.

² Na te pytania częściowo odpowiada M. Tomaszewski: *Lirników ukraińskich można było spotkać na ulicach Warszawy, kozaka tańczono w salonach między mazurem a krakowiakiem; Chopin tańczył go również*, w: *Chopin. Człowiek – dzieło – rezonans*, Poznań 1998, s. 599.

„ideologiczny”; odmienny, choć tematycznie zbliżony do tego, co na temat tańców pisał Kazimierz Brodziński³. Norwidowi chodziło przede wszystkim o pochodzenie (ludowe) poszczególnych tańców, ich przynależność do określonych kręgów kulturowych i znaczenie dla kultury europejskiej. Pisał tak oto:

U ludów, których k o n w e n c j o n a l n a – c e n t r a l i z a c j a nigdy ostatecznie ścisnąć nie mogła, spostrzegamy fenomen, najwidoczniej u Greków uważany, że pojedyncze narzecza, to jest p r o w i n c j o n a l i z m y, rozwijają się w postaci moralne i duchowe osobne, czego tak wyraźnym pomnikiem są porządki d o r y c k i, j o n i c k i i k o r y n c k i, a w literaturze pojedyncze własności, np. a t t y c k a – s ó l albo e o l i j s k i e g o, d o r y j s k i e g o i j o n i c k i e g o dialektu estetyczne partykularności.

Za naszych czasów, kiedy sztuki plastyczne mniej jak muzyka zdają się wypływać z potrzeb moralnych społeczeństwa, tenże sam fenomen, co u Greków w architekturze i literaturze (powyżej wzmiankowany), na polu muzycznych kreacji objawia się⁴.

Norwid określa więc powód swoich wywodów na temat tańców: pokazać zjawisko upowszechniania się pewnych elementów kultury, których pochodzenie jest wyraźnie nacechowane (*provincjonalizmy*); tych elementów, które, jego zdaniem, w podobny sposób jak dawniej sztuki plastyczne, wyrażają „ducha epoki” (*wypływać się zdają z potrzeb moralnych społeczeństwa*) – elementów muzycznych.

Zaczyna od sprostowania błędnych mniemań na temat pochodzenia tańców: *Cudzoziemcy, a mianowicie Francuzi, zawsze to najbłędniej pojmują i przyjmują, co jednakże zdaje się być najważniejszą historyczną cechą muzyki słowiańskiej, tj. przed wszystkim polskiej⁵*. Wykazawszy więc, że polka błędnie uważana jest za taniec polski (a pochodzi z Czech), podobnie jak kontredans – za francuski, wywodząc się z Anglii, stwierdza autorytatywnie:

Owóz – kreacje prawdziwie występujące jako o s o b i s t o ś c i e s t e t y c z n e są:

KRAKOWIAK. Jest to najoryginalniejsza kreacja z kreacji ludowych w Europie – cechą jej główną, że się składa z wersetów improwizowanych w tańcu po dwa wiersze, ale wiersz pierwszy z drugim żadnego logicznego związku nie ma, żadnego nawet alegorycznego powinowactwa – cóż więc?... Oto

³ Kazimierz Brodziński mówił o tańcach w swych wykładach (na które w roku 1826 miał chodzić Chopin) i pisał następnie w artykule, wydanym w roku 1829 (por. K. Brodziński, *Pisma*, Poznań 1874, t. VII: *O tańcach polskich*, s. 253–263). Jak podaje F. German w książce *Chopin i literaci warszawscy*, Warszawa 1960, K. Czerniawski nazwać go miał „najpiękniejszym u nas dostrzegaczem znaczenia tańców” (za: F. German, *ibidem*, s. 56, przyp. 39). Brodziński zajmuje się tymi samymi tańcami, co później Norwid: polonezem, krakowiakiem, mazurem i kozakiem, omawiając je częściowo w sposób porównawczy (zestawia poloneza z menuetem i walcem, krakowiaka z bolerem – *sic!*, a mazurka z kadrylem), nie jest to jednak tekst „ideologiczny”, lecz „studyjny”: bardziej przypomina opis etnografa, badacza kultury regionalnej, niż teoretyka kultury.

⁴ C.K. Norwid, [*Tańce polskie à Mr Grzymala*], w: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. 6, s. 385. Wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tego wydania.

⁵ *Ibidem*.

ma ten związek najsubtelniejszy, jaki ma kolor tła z portretem albo pejzaż ze swymi figurami, pierwszy bowiem wiersz zawsze jest samej naturze otaczającej poświęcony, a drugi – we wnętrznemu do tej natury poczuciu, np.

*

*Grzebie konik nogą, stojąc za kościołem,
Srebrny pierścień dalem, złote serce wziąłem...*

*

*Chodzą pawie, chodzą przed twymi oknami,
Nie wyglądaj chłopców modrymi oczami...*

*

Zdawałoby się, iż ten konik nie cierpliwie grzebiący nogą, albo te pawie, co gubią pióra z niebieskimi oczami, a chłopcy krakowskie do czapek je sobie przypinają, żadnego nie mają związku z zaręczynami czy też ślubem w kościele odbytym, albo z niebieskimi oczyma tu i ówdzie przez okno wyglądającymi – wszelako najsubtelniejsze włókna wiążą tu tło z wizerunkiem na nim narysowanym.

Piękne okolice Krakowa z żywym temperamentem tego ludu w takiej się kreacji wyrażają⁶.

Krakowiaka uznał Norwid za „najoryginalniejszą kreację z kreacji ludowych w Europie”⁷ ze względu na słowa improwizowane w czasie tańca, przy czym jego oryginalność polegać miałyby na wewnętrznej niespójności dwuwierszy krakowiakowych przyśpiewek, pozornej, wedle Norwida. Krytyk zaprzecza owej niespójności, odwołując się do dwu argumentów. Pierwszy z nich jest wątpliwej natury (pierwszy wers mówi istotnie o naturze, lecz drugi, niewiążący się z nim, nie tyle o „wewnętrznemu do natury poczuciu”, co o stosunkach panujących w świecie ludzkim). Drugi argument natomiast odwołuje się do metafory, opartej na wiedzy malarskiej (wzajemny związek tła i portretu, krajobrazu i postaci). Argument ostatni jest przekonujący, tyle że niczego w istocie nie wyjaśnia, odwołując się do „estetycznej intuicji”, do swoistej korespondencji sztuk (ich odbioru). Twierdzenie natomiast o krakowiaku jako „najoryginalniejszej kreacji” (ze względu na słowa przyśpiewek!) jest, w sposób oczywisty, niesłuszne: wspomniany paralelizm ludowy zauważyć można w przyśpiewkach towarzyszących różnym tańcom ludowym – Norwid musiał chyba o tym wiedzieć.

Kolejno przedstawia mazura:

MAZUR – kreacja estetycznie od krakowiaka wyższa, bo już nie połączona elementarnym, bliźnięcym sposobem tańca z improwizacją pieśni ale, cała s a m y m t a ņ c e m w y r a ż o n a; toteż prawo obywatelstwa w Europie zyskała i nie samej prowincji jest własnością. Chopin umiał ją nawet podnieść do godności s y m f o n i j n e j i w samej kreacji muzycznej, bez tańca nawet, zamknąć (sam był z rodu

⁶ *Ibidem*, s. 386.

⁷ Brodziński, pisząc o krakowiaku i cytując jego słowa, czyni to z intencją ukazania samego tańca (ruchu), stroju tańczących, podkreśla także jego oryginalność, towarzyszący mu śpiew, żywy i ludowy (niepoddający się artystycznej obróbce) charakter.

*Mazurem i dla kreacji swej prowincji szerokie pole na świecie otworzył). Z kreacji takiej, która już jednym organem sztuki cała wyrazić się daje, wnosić można, że jako element tej jest godności estetycznej, co na przykład element dorycki lub jonicki, to jest więcej niż prowincjonalnym, ale w skład cało – harmonii narodowej wchodzącym*⁸.

Zauważmy: wyższość estetyczna mazura polegać by miała na „uwolnieniu” go od elementu pieśniowego (a nie zapominajmy, że to słowa pieśni krakowiaka czyniły zeń ową „oryginalną kreację”). Inaczej mówiąc: taniec (ruch wykonywany do muzyki, czy sama muzyka – tego poeta nie dookreśla) stoi w tym przypadku, w mniemaniu Norwida, wyżej od pieśni, od słów – od ludowej poezji. Fakt, że Chopin przekształcić zdołał mazura w dzieło czysto muzyczne, jeszcze wyżej stawia tę formę. Mazur, który „jednym sztuki organem cały wyrazić się daje” (a więc samą muzyką), jest najwyższą formą – najwyższą, gdyż przekracza prowincjonalny, indywidualny charakter i stanowi reprezentację ogólnonarodową. Inaczej mówiąc – jest percypowalny ponadnarodowo⁹.

Z wywodów tych wywieść można kryteria, jakimi Norwid kierował się przy ocenie tańców narodowych – lecz nie tylko. Kryteria te nie są spójne, ale podlegają założeniom ideologicznym, aksjologicznym, wśród których najwyżej stoi możliwość uczestniczenia tej formy sztuki narodowej w sztuce „powszechnej”, a właściwie bycia postrzeganą i rozumianą przez szeroką, ponadnarodową, publiczność. Wartościowanie krakowiaka, jak widzieliśmy, ma charakter niejako „wymuszony”; odwołuje się do argumentów nie dość przekonujących (mimo że i w przypadku krakowiaka poeta mógł odwołać się do kreacji muzycznej Chopina opartej na tym tańcu – *Rondo à la Krakowiak*, 1828, czego nie uczynił; choć nie mógł o jej istnieniu nie wiedzieć Słowacki, który w Paryżu usiłował go grać, pisał do matki, że „trudny jak diabeł”).

Waloryzowanie mazura odwołuje się do zgoła innych argumentów, niż w przypadku krakowiaka. Jakich? W pierwszym rzędzie do argumentu powszechnej znajomości (w salonach całej Europy tańczono mazura). W następnym dopie-

⁸ C.K. Norwid, [*Tańce polskie*], s. 386–387.

⁹ *Taniec mazurek między ludem upadły, przyswoiła sobie klasa wyższa i przy zachowaniu narodowości tyle dodała mu sztuki, że śmiało do najprzyjemniejszych tańców europejskich liczyć się może. [...] Są w Polsce mazurki, i tak jak polonezy zupełnie historyczne, do których przywiązana jest pamięć i uczucia natchnione przez różne wypadki narodu. – Brodziński, Pisma, t. VII, s. 261–262. Por. też: Tradycja mazurka artystyczny – pisze Mieczysław Tomaszewski – sięga końca wieku XVIII, przejawiając się w dwóch przede wszystkim postaciach: muzyki fortepianowej i scenicznej. Mazurki na fortepian „składali” wówczas właściwie wszyscy kompozytorzy ówczesni, szczególnie zaś pianiści. [...] Rytmy mazurka gościły często w ówczesnej operze; wraz z polonezem, krakowiakiem i dumką dookreślały narodowy charakter utworów scenicznych K. Kurpińskiego, J. Stefaniego i J. Elsnera. Stały się nośnikami tekstów w stylizowanych na ludowo arykach. Tradycja mazurka popularnego wiąże się z dziejami polskiej pieśni powszechnej, czyli towarzyskiej, biesiadnej, miłosnej i narodowej, a również kołędowej. Pieśń, a raczej piosenka w mazurkowym rytmie, pojawiła się w sposób widoczny w epoce Oświecenia, zawdzięczając rozkwit czasom napoleońskim i popowstaniowym. Chopinowi była szczególnie bliska, w: M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 348.*

ro – do argumentu wyższości dzieła muzycznego nad tanecznym i pieśniowym. W obydwu przypadkach chodzi nie o to, co indywidualne, specyficznie narodo-
we, lecz o to, co miało (ma) szansę przekroczyć próg polskiego zaścianka.

Najwyższą pod tym względem pozycję ma polonez¹⁰:

*POLONEZ, kreacja już nie prowincjonalna, pojedynczego elementu, ale c a ł o - n a - r o d o w a, mogąca się rozciągnąć od religijnego rytmu aż do tej poważnej mimiki chórów lub tryumfów starożytnych, które na barielfach greckich i rzymskich spotykamy. Jako powaga rytmu tej jest wartości i to miejsce zajmuje u Polaków, co np. (w rozwijaniu się pieśni u Greków) E p o p e j a*¹¹.

Tu z kolei, obok argumentu o charakterze ogólnonarodowym, nie zaś regionalnym, „prowincjonalnym”, jak go Norwid nazywa, akcent pada na „powagę rytmu”, mogącego równać się z estetycznymi „prawzorami” greckimi¹².

Podsumowując: najbardziej prymitywną formę ma taniec, w którym śpiew, taniec i muzyka są nierozłącznie związane; najwyraźniej mówi to poeta w odniesieniu do kozaka (*KOZAK jest kreacją zupełnie jeszcze elementarną – tak jak w tańcach indyjskich o r i e n t a l n y m t c h n ą c ą e l e m e n t e m: taniec, pieśń i muzyka bliźnięco jeszcze zrosłe w j e d n e j o s o b i e a k t o r a*)¹³. Im bardziej uwalnia się muzyka od słów pieśni, a potem od elementu fizyczne-

¹⁰ Brodziński określał poloneza jako *poważny taniec rycerski*, upominając się o jego dokumentację: *Ważnymby było dla historyi sztuki, a może i dla smaku i obyczajów narodu, chronologiczne zebranie muzyki najużywanych polonezów od najdawniejszych do ostatnich czasów. Najdawniejsze okazują najwięcej prostoty i ducha marcyjalnego; z końca wieku XVII. i pierwszej połowy wieku XVIII. mają wiele okazałości, a wszystkie są huczne; z czasów zaś późniejszych, oryginalne polonezy znamionują się smutkiem do serca mówiącym., op. cit. s. 257. Por. też: *W momencie, w którym sześć- czy siedmioletni Chopin siada do skomponowania swego pierwszego poloneza [...] gatunek ten ma za sobą bogatą w sukcesy, ponadstuletnią historię, a jego geneza [...], sięga w dzieje jeszcze głębiej. W czasach świetności dworu saskiego osiągnął status ważnego tańca towarzyskiego wyższych sfer Europy. [...] Wraz z końcem minionego wieku, od czasów Poloneza Kościuszki, polonezowej kolędy Bóg się rodzi, moc truchleje i Ogińskiego Pożegnania Ojczyzny – była to zarazem tradycja patriotyczna, rozpostarta między heroizmem a elegijną zadumą. Polonez zaczął pełnić funkcję symboliczną – tańca narodowego. M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 339.**

¹¹ C.K. Norwid, [*Tańce polskie*], s. 387.

¹² W. Stróżewski tak oto pisze o tym fragmencie wywodów Norwida: *Jego charakterystyka jest tak trafna, głęboka i piękna [...]. Expressis verbis podkreślony zostaje calo-narodowy, nieprowincjonalny charakter poloneza, implicite, poprzez przywołanie owych metafor – jego charakter ogólnoludzki, powszechny, jego zakotwiczenie w najwspanialszej tradycji historycznej. Norwid nie dodaje, że polonez jest niewątpliwie kreacją czysto muzyczną, która wyrosła wprawdzie z tańca, ale dla której taniec, podobnie jak i słowo, byłby już wyłącznie zbędnym balastem: treść, jaką muzyka poloneza zawiera, wystarcza całkowicie do jego doskonałego wypełnienia. Nie przywołał też tu nazwiska Chopina: ale czyż trzeba przywoływać oczywistość?*, W. Stróżewski, *C. Norwid o muzyce*, Kraków 1997, s. 14–15. W oczywisty sposób krytyk przyjmuje perspektywę identyczną z Norwidowską. Jednak Norwid stosował i inne kryteria w ocenie muzyki (tu: poloneza) wówczas, gdy inny był jego „zamiar perswazyjny”: *Bardzo cenię Chopina, ale polonez O g i Ń s k i e g o więcej prawdy ma dla mnie, i mógłbym się wyrazić, że okrągłość jego „w d ł o n i a c h c z u j ę”, jak to Adam powiada. List do Antoniego Celińskiego, listopad–grudzień 1845, w: *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, t. 8, s. 18.*

¹³ C.K. Norwid, [*Tańce polskie*], s. 387.

go wykonania, tym bardziej staje się „postacią moralną i duchową osobną”. Im większy stopień abstrakcji (= powszechnej dostępności), tym wyższy – artyzm? – wyższa ranga?

Zważmy: nie ma tu mowy o „podnoszeniu ludowego do ludzkości”, a o możliwości upowszechniania kultury regionalnej, słowiańskiej, polskiej na szerszym forum – za pomocą języka, który jest z natury rzeczy ponadnarodowy, języka samej muzyki. Kłopot polega na tym, że Norwid pisał przecież o tańcach, które nie były dokonaniem czysto muzycznym: były tańczone w salonach, i to nie tylko w Polsce, ale i w Paryżu, i w całej Europie. Ten fakt, choć niewątpliwie decydujący dla tematu wywodów Norwida, zostaje przezeń całkowicie przemilczany. Norwidowi chodzi bowiem o coś innego, niż tylko sprostowanie błędnych mniemań na temat pochodzenia tańców czy precyzyjne określenie ich przynależności regionalnej (tak, jak to miał na celu Brodziński). Chodzi mu o to, by pokazać, jak z „partykularyzmu” powstaje „ogólność”. A ta „ogólność” to, tak naprawdę, zdobycie prawa obywatelstwa w salonie... choć tego, rzecz jasna, Norwid nie mógł przyznać.

Oczywiste, że język pieśni, zrozumiały dla wąskiego kręgu odbiorców, ogranicza jej zasięg. Ale przecież romantycy ten właśnie partykularyzm, tę przynależność do wąskiego kręgu kulturowego, tę „poszczególność” ogromnie cenili. Norwid, kwitując krakowiaka pochlebstwami dotyczącymi językowych „paralelizmów”, wyraźnie dystansuje się od niego („piękne okolice Krakowa”, „żywy temperament tego ludu”); w istocie nie ceni go szczególnie. Ceni to, co jak najogólniejsze, jak najbardziej neutralne, powszechne, czy to w sensie narodowym, czy artystycznym (muzyka). Co więcej – ceni to, co artystycznie przetworzone, nie zaś autentyczne, ludowe, „elementarne”. Najlepiej widać to w kłopotliwym nieco dla nas interpretacyjnie wywodzie dotyczącym „ukrainki”:

UKRAINKA, czyli DUMKA – ta kreacja absorbowana jest głównie dotychczas przez pieśń samą, lubo i w muzyce, równie jak w słowie, głęboka. Po podniesieniu tej kreacji przez Bohdana Zaleskiego do najwyższej swej możebnej potęgi można ją uważać albo historycznie, jako utwór wieszcz (αοιδος), czyli rapsod, albo duchowo, jako te pieśni orfeiczne (chants d'initiation, po grecku τελεται), które Orfeuszowi przypisują. Lubo w swoim korzeniu kreacja ta na dwie również gałęzie naturą rzeczy rozdzielała się, to jest na Szumkę i Dumkę – wiadomo albowiem, że od czasów prawie przed-historycznych do dziś dwa rodzaje ludu tam spotykają się: na polach i stepach wyłącznie żyć lubiący albo w lasach. Dumka – kreacja stepów z nieskończoności pejzażu mogiłami historycznego głęboka. Szumka – z szumu lasów czerpiąca swą głębokość¹⁴.

Pobłażliwy nieco stosunek Norwida do „dumki” wyraźnie znajduje przeciwagę w stwierdzeniu, że (tak, jak Chopin mazura) Zaleski ją „nobilitował”, pogłębił. Tak więc ludowe pochodzenie, stanowiące o jej „elementarności”, „prymitywizmie”, nobilitowane jest dopiero wówczas, gdy zostanie ona „opracowana” przez poetę, a więc wprowadzona w świat kultury wysokiej. Mówiąc wprost: to,

¹⁴ *Ibidem*.

co ludowe, jest prymitywne i zyskuje na wartości dopiero wówczas, gdy wkroczy w świat kultury wyższej, to znaczy (u Norwida) możliwej do zrozumienia przez ogół jej odbiorców. Retorycznym sposobem „nobilizacji” zaś jest zestawienie ze starożytnym, analogicznym zjawiskiem kultury (sztuki).

Podsumowując: Norwid, próbując pokazać, jak „partykularne”, „prowincjonalne” dokonania Słowian w dziedzinie muzyki przekształcają się w powszechnie znane i uznane wartości („osobistości”) estetyczne, przyjmuje kilka milczących założeń, które, jawnie wyrażone, w interesujący sposób rzucają światło na jego sposób myślenia. Po pierwsze: za temat rozważań bierze tańce, i to tylko te tańce, które upowszechniły się w salonach Europy – ten fakt przemilcza, traktując obecność krakowiaka, mazura, kozaka w orbicie kultury „wysokiej”, powszechnej, za udowodniony z natury. Nie wspomina ani słowem o kujawiaku czy choćby oberku, których muzyczne przetworzenia spotkać można również u Chopina, będącego Norwidowskim „świadkiem koronnym”. Pierwsze więc milczące założenie brzmi, że to praktyka salonowych tańców wyznacza ich przynależność do świata kultury europejskiej. Ciekawe... zwłaszcza zważywszy inne, powszechnie znane Norwidowe „zgrzytliwości” dotyczące życia salonowego – a przede wszystkim tańca...

Częściowo niejawnym założeniem jest to, że Słowianie (Polacy) nie wytworzyli – muzycznej – kultury wspólnej, tkwiąc uparcie przy swych tanecznych „partykularyzmach”; że to dzięki temu faktowi mogły one stać się powszechnie znane. Inaczej mówiąc, gdybyśmy wytworzyli jakiś ogólnosłowiański taniec (?), to nie zyskałby on tak powszechnego uznania – dlaczego? Skoro Polacy, „wydawszy” z siebie „cało-narodowego” poloneza, wkroczyli z nim na forum Europy? Najwidoczniej przyjęte założenie (im bardziej poszczególne, tym łatwiej staje się powszechne) nie daje się utrzymać – należy więc je po prostu zignorować.

Trzecie założenie to przekonanie, że Polacy są szczególnym przypadkiem Słowian, ich, niejako, najbardziej reprezentatywnym odłamem; można więc zamiennie mówić o polskiej kulturze, uznając, że mówimy o słowiańskiej (*muzyka słowiańska, tj. przed wszystkim polska*). Ten chwyt myślowy znamy doskonale z wykładów paryskich Mickiewicza – Norwid najwidoczniej przyjął (przejął?) ten sposób myślenia. Z założenia tego wynika zapewne fakt, że poeta umieszcza w jednym porządku (choć zhierarchizowanym) tańce w oczywisty sposób polskiego pochodzenia, nawet „dookreślając” region ich pochodzenia (krakowiak), z tańcem ukraińskim, jakim jest kozak, nie zająknąwszy się ani słowem, skąd on pochodzi (*orientalnie tchnący element* to określenie dotyczące jego charakteru, nie pochodzenia). W pewnym więc sensie rozszerza jak gdyby krąg polskiej kultury muzycznej ludowego pochodzenia, wzbogacając ją o to, co ona (na poziomie kultury wysokiej – salonu) najwyżej upowszechniła. Co do „szumki” i „dumki” – zachowajmy taktowne milczenie, kładąc wywody Norwida na karb przyjaźni okazanej Zaleskiemu, „słowiczkowi ukraińskiemu”¹⁵.

¹⁵ To właśnie w latach 1849–1852 łączyła ich największa zażyłość.

Najbardziej interesujące jednak milczące założenia to te, które dotyczą samych tańców, a właściwie tego, co Norwid tym słowem określa. Jest to, jak wspomnieliśmy, już to pieśń, już to sama muzyka, w żadnym wypadku jednak nie jest to taniec, chociaż to właśnie fakt tańczenia owych mazurkowych, polonezowych, krakowiakowych czy kozakowych rytmów sprowokował poetę do refleksji na ich temat.

Czy Norwid zadał sobie pytanie, o czym właściwie pisze, pisząc o tańcach, o których pochodzeniu rozprawia w sposób jawnie „ideologiczny”, genealogizując i etymologizując na sposób romantyczny („szumka” z lasów, „dumka” z pól!)? W istocie, pomijając założenie, zdradza swoją hierarchię wartości estetycznych: najniżej stoi słowo pieśni, najwyżej zaś – sama muzyka. To, że najwyżej stawia muzykę, nie dziwi ani u Nowida, ani u romantyka; dziwić raczej może zestawienie: słowo (w końcu ludowa poezja!) i, wyżej odeń stojący, „taniec”. Może dziwić, choć nie musi: jeżeli przyjąć, że hierarchia Norwidowska zdecydowanie wyżej stawia muzykę od poezji, a zwłaszcza ludowej. Że, co więcej, znacznie wyżej stawia kulturę „wysoką” (choć w tym wypadku należałoby raczej powiedzieć „szeroką”) od kultury ludowej.

Płacąc (nie po raz pierwszy ani ostatni) daninę romantycznej tendencji apolożowania ludowości, czy to w jej poetyckim, czy muzycznym przejawie, tak naprawdę Norwid ceni dopiero to, co przetworzone artystycznie przez najlepszych – muzyka, poetę.

Nie dajmy się zmylić innym jego wypowiedziom:

*I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi,
A wieszcz periodem pieśni i profetą,
Odlatującym z pieśniami od ziemi.
I stąd największym prosty lud muzykiem,
Lecz muzyk jego płomiennym językiem¹⁶.*

To, że „największym prosty lud” poetą czy muzykiem, jest swoistą „figurą ideologiczną” – argumentem w innym dyskursie, w dyskursie o roli związku sztuki z pracą. Praca czyni z chłopca artystę, ale nie oznacza to, że jego „dzieło” stoi wyżej niż dzieło tego, kto „odlatuje z pieśniami od ziemi” (np. Chopina). Norwid wynosi „prostaczka-artystę”, ale nie posuwa się do przeciwstawienia go prawdziwemu artyście, twórcy „kultury wysokiej”, lecz – powierzchownemu rozumieniu sztuki (którego symbolem jest u niego „salon”):

*A gmin, co jedną ręką szuka dla nas chleba,
Drugą zdrój świeżych myśli wydostaje z nieba!
Dzielny olbrzym! w siermiędze, z promienistym czołem,
Szorstkimi słowy nuci za karczennym stołem –
Nie rozbełta się w piśmie, słowa zna jak krople
Krwi własnej, w której stoku, jak bogunki w Gople,*

¹⁶ C.K. Norwid, *Promethidion*, (dialog *Bogumił*), w: *Pisma wszystkie*, t. 3, s. 440.

*Pluskają hoże pieśni. – Owóz te nieuki,
Ci prostaczkowie, w świątyni bałwochwalczych progu
Nie zgięci, nie pokłuci cyrklem głupiej sztuki,
Na garści ziemi żyją, ale żyją w Bogu!*¹⁷

Wywody Norwida są, jak widzimy, skrajnie zideologizowane; w zależności od rodzaju (tematu, a właściwie tendencji) dyskursu padają argumenty niekiedy zgoła odmienne od argumentów wysuniętych w innym dyskursie – jeżeli mogą służyć jego intencji i pozostają w zgodzie z jego logiką. Poglądy Norwida nie zawsze są spójne – często są „doraźne”.

W zakończeniu cytowanego wiersza *Pismo* chłoszcze gorzką ironią salonowy taniec (który, jak widzimy, stanowił w istocie milczącą przesłankę jego wywodów na temat tańców polskich). Czyni tak, by – retorycznie – wzmóc siłę swojej argumentacji (uprzedzając ewentualną nań obojętność słuchaczy):

*Tańczycie, z mowy, z pisma, z tych klejnotów ducha
Zróbcie sobie igraszkę – o! na to się zgadzam,
O, to dobrze – tańczycie, póki zleпка krucha
Nie pryśnie – o, tańczycie, wszak wam nie przeszkadzam?*¹⁸

Skądinąd zdecydowanie „kłopotliwy” jest dla Norwida fakt, że „tańce polskie” (czy też „słowiańskie”) co do pochodzenia przynależą z natury do porządku ciała – nie tylko muzyki. Widać to wyraźnie w pobłażliwym tonie, w jakim pisze o kozaku i jego wykonawcy „aktorze”, który i śpiewa, i tańczy, i gra – a przecież mógłby w nim dopatrzeć się poeta (analogicznie do innych swych porównań) choćby figury koryfeusza... Jednak „cielesność” tańca była Norwidowi ewidentnie niemiła (zwłaszcza ta salonowa, uznana za płochą, lecz nie tylko) – co nie zmienia faktu, że taniec wyraźnie go interesował, czy może nawet fascynował – pisał o nim jeszcze kilkakrotnie¹⁹.

Widać to na przykład we fragmencie dotyczącym tańców hinduskich:

*To p o j ę c i e – ż y c i a (czyli c e l u, które rzeźbę w graficznych dopiero jej początkach, j a k o p r a c ę - d l a - p r a c y, więc jako ć w i c z e n i e, pociągnęło, dało też początek sztuce drugiej i drugiemu ć w i c z e n i u pojedynczej osoby – s z t u - c e t a ń c a. [...] Czym m u z y k a być mogła wtórująca t a ń c o w i - n i e - d l a t a ń c u, lecz uważanemu jak ćwiczenie i jak pasowanie się z oponą zamkniętego w niej ducha? – łatwo sobie wyobrazić. [...] Mówić o tym trudno jak o s z t u c e*²⁰.

Z podobnym lekceważeniem wypowiadał się Norwid o zamiłowaniu Francuzów do tańca (tańczenia):

¹⁷ C.K. Norwid, *Pismo*, w: *Pisma wszystkie*, t. 1, s. 36.

¹⁸ *Ibidem*, s. 37.

¹⁹ Taniec baletowy, podniesiony do rangi najwyższej sztuki, która porównana może być z modlitwą, przedstawia Norwid w wierszu *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznannej zakonnicy*. Artystka porównana zostaje do jaskółki i ukazana w pozie rzucającej wyzwanie prawu grawitacji – taki taniec jest zaprzeczeniem cielesności.

²⁰ C.K. Norwid, [*Indowie*]. *Pisma wszystkie*, t. 6, s. 284–285.

*Oto, co zacząłem był mówić, chociaż nic w tym nowego, tylko że w porównaniu do klasycznej Grecji Francuzi rozumieją, a tak, jak im dziś s a m o p r z e z s i ę opisują, to zawsze tylko trywialne strony stają się popularne – n p. p o l k a! – d u c h a zaś ani rusz nie widzą...*²¹.

Zauważmy na marginesie, że Norwid stosował niekiedy inne, niż omówione dotychczas, kryteria w ocenie muzyki (tu: poloneza) wówczas, gdy inny był jego „zamiar perswazyjny” – zabawne i znamienne, że ujawnił się z tym, o paradoksie, w odniesieniu do Chopina: *Bardzo cenię Chopina, ale polonez O g i ń s k i e g o więcej prawdy ma dla mnie, i mógłbym się wyrazić, że okrągłość jego „w d ł o - n i a c h c z u j ę”, jak to Adam powiada*²². (Słowacki od Chopina wołał polonez Sokołowskiego!). W tej ostatniej (niechętnie przez badaczy cytowanej – uważanej za kompromitującą?!) wypowiedzi, przedkładając utwór Ogińskiego nad dzieła Chopina, odwołuje się Norwid do pojęcia „prawdy”, a więc autentyzmu; charakteru mniej artystycznego, za to – bliższego „rzeczywistości”. Jego perspektywa zdaje się całkowicie odmienna od tej, jaką prezentuje we fragmencie o tańcach polskich – bo o co innego mu chodzi. O bliskość sztuki wobec rzeczywistości, o jej „prawdę” – nie o artyzm czy misję „podnoszenia ludowego...”. O sprzeciw wobec „przesubtelnienia”, które zarzucał otoczeniu Chopina i jemu samemu²³.

Na nieco żartobliwe pytanie, czy Norwid tańczył krakowiaka, nie umiem odpowiedzieć: sądzę, że gdyby m u s i a ł (a miałby wybór), wołałby zatańczyć poloneza, bo to i „kreacja całonarodowa”, i rytm podobny starożytnej epepei... I tu ukazuje się zasadnicza różnica między Norwidem a Chopinem, między ich podejściem do sztuki, do muzyki w szczególności. Zarówno wówczas, gdy Norwid wynosi „śpiewającego prostaczka”, jak i wówczas, gdy oddaje cześć artyście, który jego śpiew przetworzył i „odleciał z nim od ziemi”.

Odwołać się tu możemy do prywatnych listów Chopina do rodziny²⁴, niemających charakteru jawnego *credo* artystycznego, ale przecież i Norwid swoje uwagi o tańcach pisał dla przyjaciela... Oto co pisał młody Chopin:

[...] *Dnia 20 m. i r. b. w Obrowie było okrężne. Cała wieś, zgromadzona przed dworem, szczerze się weseliła, szczególnie po wódce, dziewczki piskliwym semitoniczno-falszym głosem znają piosnkę wyśpiewywały:*

Przede dworem kaczki w błocie:

Nasza Pani w samym zlocie.

Przede dworem wisi sznurek:

Nasz jegomość kieby nurek.

Przede dworem wisi wąż:

Nasza panna Maryanna pójdzie za mąż.

²¹ C.K. Norwid, *Tańce słowiańskie*, w: *ibidem*, t. 8, s. 175.

²² List do Antoniego Celińskiego, listopad–grudzień 1845, w: *ibidem*, Warszawa 1971, t. 8, s. 18.

²³ Por. list do Marii Trębickiej z 15 września 1856 roku.

²⁴ Zauważmy, że opisy Chopina przypominają znacznie bardziej to, co pisał Brodziński (poprzez skupienie się na konkrety, próbę odtworzenia aktualnej realizacji tańca, zainteresowanie ludowym charakterem), niż wywody Norwida.

*Przede dworem leży czapa:
Nasza pokojówka kieby gapa*²⁵.

Dnia 29 m. r. b. JPan Pichon przejeżdżając przez Nieszawę usłyszał na płocie siedzącą Catalani, która coś całą gębą śpiewała. Zajął go to mocno, a lubo usłyszał arię i głos, niekontent jednak z tego, starał się wiersze usłyszeć. Po dwakroć przechodził koło płotu, ale na próżno, bo nic nie rozumiał; aż na koniec, zdjęty ciekawością, dobył trzech groszy, obiecał je śpiewaczce, byleby mu śpiewkę powtórzyła. Długo się kręciła, krzywiła i wymawiała, lecz zachęcona trzema groszami, zdecydowała się i zaczęła śpiewać mazureczka, którego Redaktor, za pozwoleniem zwierzchności i Cenzury, na wzór jedną tylko strofę przytacza:

*Patsajze tam za gulami, za gulami, jak to wilk tańczy,
A wsakże on nie ma zony, bo się tak frasuje (bis)*²⁶.

Siedzieliśmy przy kolacji, ostatnią dojadali potrawę, gdy z daleka dały się słyszeć chóry fałszywych dyskantów, już to z bab przez nosy [...] gęgających, już też z dziewczyn o pół tonu wyżej większą połową gęby niemiłosiernie piszczących złożone, z akompaniamentem jednych skrzypków, i to o trzech stronach, które za każdą prześpiewaną strofą altowym, z tyłu, odzywały się głosem. Porzuciwszy kompanię wstaliśmy z Domusiem od stołu; wybiegliśmy na podwórze, gdzie cały tłum wolnym postępując krokiem, coraz bardziej do domu się zbliżał. JPanna Agnieszka Guzowska i JPanna Agnieszka Turowska Bąkiewna (sic) pompatycznie z wieńcami na głowach przewodniczyły żniwiarkom, prowadzone od dwóch mężatek, JPani Jaśkowej i Maćkowej, z pęczkami w rękach. Stanąwszy w takiej kolumnie przed samym dworem odśpiewali wszystkie strofy, w których to każdemu łatkę przypinają, a między innymi dwie następujące strofy na mnie:

*Przede dworem [...] zielony kierz,
Nasz warszawiak chudy kieby pies.
Na stole stoją jętki,
Nasz warszawiak bardzo prędko.*

Z początku nie wiedziałem, czy to na mnie, później jednak, gdy mi Jaśkowa całą dyktowała piosneczkę, mówiła, gdy przyszło do tych dwóch strof, że „teraz na pana”. Domyśliłem się, że owa druga strofa jest konceptem dziewczki, którą na kilka godzin przedtem na polu z powrośłem gonilem [...]. Odśpiewawszy więc ową kantatę, idą z wieńcami dwie panny wyżej wymienione do dworu do pana, tymczasem dwóch parobków z kubłami wody nieczystej, przy drzwiach w sieni na nie czatujących, tak ślicznie obiedwie panny Agnieszki [...] przywitali, iż każdej z nosa kapalo, a w sieni struga się zrobiła; złożono wieńce i pęczki, a Fryc jak utnie dobrzyńskiego na skrzypkach, tak wszyscy na dziedzińcu w taniec. Piękna noc była, księżyc i gwiazdy świeciły, jednakże musiano wynieść dwie świece, już to dla traktującego wódką ekonomo, już też dla Fryca, który choć o 3-ch stronach, tak rzepolił, jakby drugi o 4-ch nie potrafił. Zaczęły się skoki, walec i obertas, aby jednak zachęcić stojących cicho i tylko na miejscu podry-

²⁵ 24 sierpnia 1824, do rodziny (Kurier Szafarski), w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B.E. Sydow, Warszawa 1955, t. I, s. 41.

²⁶ 31 sierpnia 1824, do rodziny, w: *Korespondencja*, t. I, s. 44–45. Pichon to anagram nazwiska Chopina.

gujących parobków, poszedłem w pierwszą parę walca z panną Teklą, na koniec z panią Dziewanowską. Później tak się wszyscy rozochocili, że do upadłego na dziedzińcu wywijali; słusznie mówię, że do upadłego, bo kilka par upadło, gdy pierwsza bosą nogą o kamyk zawadziła. Już była prawie 11-ta, gdy Frycowa basetkę przynosi, gorszą od skrzypcy, o jednej tylko stronie. Dorwawszy się zakurzonego smyka jak zaczę bassować, takim tęgo dudlił, że się wszyscy zlecieli patrzeć na dwóch Fryców, jednego śpiący na skrzypkach, drugiego na jednostronnej, monokordycznej, zakurzonej [...] rzepolącego basetki [...]. Strony 4-tej nie było; cóż więc robić? skąd jej wziąć?... Idę ja na podwórze, a tu pan Leon i Wojtek, z niskimi ukłonami, o wystaranie się strony proszą. Dostałem więc 9 nitek od pani Dziew.; dałem im, ukręcili sobie stronę, lecz na nieszczęście los chciał, aby o trzech stronach tańcowali, bo co tylko nową ukręcili, juści kwinta pęka, której miejsce świeżo ukręcona zastąpić musiała²⁷.

Chopin nie tylko w młodości tańczył „mazureczka” i inne tańce ludowe, a i w późniejszych latach nie gardził tańczeniem (niekiedy do białego rana)²⁸, ale prawdziwie fascynował się ludowym charakterem pieśni, tańców, obrzędów ludowych, słowami (tak!) piosenki, którą śpiewała „wiejska Catalani”²⁹. Pragnął zachować, ocalić niepowtarzalny, ludowy klimat i charakter tego, co inni „ozdabiali”, psując oryginalność, partykularność, poszczególną i osobliwość naszej muzyki:

Na końcu zaś koncertu ma grać Herz własne Wariacje na polskie motywa. Biedne polskie motywa! Ani się spodziewacie, jakimi majufesami was naszpikują nazywając to dla przywabienia publiczności polską muzyką. Brońże tu potem tej polskiej muzyki, wydaj się ze zdaniem o niej, a wezmą cię za wariata, tym bardziej, że Czerny, owa wiedeńska wyrocznia w fabrykowaniu wszelkich muzykalnych przysmaków, żadnego jeszcze polskiego tematu nie wariował³⁰.

Nie chodziło tu kompozytorowi o jakość owych „majufesów”, ale o autentyzm, o prawdę artystyczną. Chopin odrzucał nie tylko wszelkie zabiegi „uszlachetniające artystycznie”, dokonywane na oryginalnym materiale ludowym, ale i – tak powszechne u romantycznych „zbieraczy ludowości” – zafałszowania:

Oddał mi pieśni Kolberga; dobre chęci, za wąskie plecy. Często podobne rzeczy widząc myślę, że lepiej nic, bo mógł ten tylko skrzywia i trudniejszą robi prace geniuszo-

²⁷ 26 sierpnia 1825, do rodziny, w: *ibidem*, s. 54–55.

²⁸ *Jeszcze inne, obok śpiewów powszechnych, źródło o charakterze popularnym mogło wchodzić w grę: mazur jako taniec towarzyski, grywany i tańczony na balach wielkich i małych. Chopin, bywało, tańczył mazura do białego rana, czego świadectwo można znaleźć w listach, toteż jego rytmy i idiomatyczne gesty musiał nosić w sobie.* M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 349; *Budując formę mazurka, Chopin myśli tańcem*, s. 353.

²⁹ Na temat wpływu estetyki K. Brodzińskiego na Chopina por. M. Tomaszewski, *ibidem*, s. 567: *Wczesny romantyzm Brodzińskiego, z trudem rozstający się z folkloryzującym sentymentalizmem, postulował dowartościowanie sztuki ludowej [...], sielskości za podstawową kategorię całej kultury słowiańskiej, a bezkonfliktowej zgodności – za główną zasadę integracji. Słuchając mazurków nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż narodziły się z inspiracji właśnie tych idei. To samo dotyczy pieśni.*

³⁰ 28 maja 1831 do rodziny, w: *Korespondencja*, t. I, s. 175.

wi, który kiedyś tam prawdę odwikła. Aż do czasu owego wszystkie te piękności zostaną z przyprawianymi nosami, różowane, z poobcinanymi nogami albo na szczudłach, i pośmiewiskiem będą tym, co lekko na nie spojrzę³¹.

Chopin, za najwyższą wartość uznając „prawdę” (artystyczną, ludową), nie apologizował, jak Norwid, artyści – prostaczka, lecz pochylał się starannie nad jego dziełem, nad prawdziwie ludowym tańcem, ludową pieśnią – nawet nad jej słowem, jak widzieliśmy.

Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie l u d o w e g o d o L u d z k o ś c i nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać daje się z muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową³².

– pisał Norwid w *Promethidionie*. Czy Chopin zaakceptowałby te słowa, odniesione do siebie samego? Czy i tych wywodów nie skwitowałby, tak jak Kolbergowych starań, szyderczym: „dobre chęci, za wąskie plecy”? Bo przecież on, Fryderyk, nie „podnosił ludowego do Ludzkości” dlatego, że taki był jego zamiar artystyczny – przeciwnie, wykorzystywał ludową materię muzyczną, jak można sądzić, po to między innymi, by ją „ocalić od zapomnienia” – i od zafałszowania.

Pod koniec życia, tęskniąc za tym wszystkim, co utracił, pocieszał się nie własnymi, „podniesionymi do ludzkości” utworami, w których unieśmiertnił i ludowe, i dworskowe, salonowe melodie, lecz – nimi samymi: *Wieczór u siebie przegrałem, przenuciłem śpiewami znad Wisły* – pisał w 1847 roku³³; a w 1848: *Tymczasem moja sztuka gdzie się podziela? A moje serce gdzie zmarnował? Ledwie że jeszcze pamiętam, jak w kraju śpiewają³⁴.*

To oczywiście, że perspektywa Chopina w odniesieniu do własnej twórczości z konieczności była inna niż Norwida: i z racji dystansu między twórcą a krytykiem, i z racji dystansu czasowego. To jednak nie wszystko. Mimo łączącej tych artystów przyjaźni różniło ich, jak można sądzić, o wiele więcej. Różnił ich stosunek do tańca (tańczenia), którym Norwid gardził jako czynnością „niską”, przyziemną bądź pustą, salonową, a który Chopin lubił i chętnie praktykował – tak na wsi, jak i w salonie. Przede wszystkim jednak różnił ich stosunek do sztuki ludowej, i to nie tylko dlatego, że Norwid miał do niej stosunek krytyka, a Chopin artysty praktyka³⁵. I nie dlatego też chyba, że Norwid, w istocie, traktował

³¹ List do rodziny, 19 kwietnia 1847, w: *Korespondencja*, t. II, s. 193.

List do W. Grzymały, 30 października 1848, w: *Korespondencja*, t. II, s. 285.

³² C.K. Norwid, *Promethidion. Epilog, Pisma wszystkie*, t. 3, s. 464.

³³ 19 kwietnia 1847 do rodziny, w: *Korespondencja*, t. II, s. 194.

³⁴ 30 października 1848, *Korespondencja*, t. II, s. 285.

³⁵ Zacytować warto tu kilka stwierdzeń M. Tomaszewskiego: *Muzyka inspirowana tańcem w twórczości Chopina zajmuje z paru powodów miejsce ważne, znaczące. W gatunkach tanecznych wypowiada się Chopin przez całe życie. Pierwszymi utworami były polonezy, ostatnimi mazurki. Łącznie tańce wszystkich rodzajów stanowią u niego grupę najliczniejszą: skomponował ich ponad sto [...]. Punktem wyjścia każdego z gatunków było naśladownictwo wzorów ludowych i popularnych. Stylizowanie muzyki tanecznej praktykowano oczywiście przed Chopinem, co stało się modne w Pol-*

ją nieco „z góry” czy też przynajmniej z innej perspektywy – z perspektywy „ogólnoludzkiej”. Zasadnicza różnica między podejściem do tańców polskich (traktując to pojęcie szeroko, jako symbol ludowej muzyki, śpiewu, tańca) Chopina i Norwida polega na tym, że ten pierwszy miał do nich, na ile można sądzić, podejście po schillerowsku „naiwne”, zaś Norwid – „sentymentalne”. A mówiąc inaczej – wyrozumowane, wymyślone, skrajnie zideologizowane. Po prostu – nieromantyczne.

sce czasów stanisławowskich i napoleońskich. Kompozytor dokonał w tej dziedzinie skoku, choć nie nastąpiło to od razu. Najpierw muzyka „do tańczenia” rzeczywiście przekształca się w muzykę „do słuchania”, nie wypierając się przy tym tanecznej proveniencji. Muzyka użytkowa i konwencjonalna staje się w mazurkach i walcach środkiem wypowiedzi lirycznej, w polonezach – epicko-lirycznej. M. Tomaszewski, Chopin..., s. 338.

DUCH CZY „KAŁKUŁ”?

Powiem – iż wieszczów rzecz jest poznać wieszczce
Cyprian Kamil Norwid, *Do Nikodema Biernackiego*

Bez znajomości nurtu osobistego, bez analizy nikłych, lecz jedynych niekiedy świadectw kontaktów, jakie nawiązywały się pomiędzy poszczególnymi twórcami – ideologia i estetyka romantyzmu pozostałaby pustym lub efektownym tylko dźwiękiem.

Juliusz Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*

Pewnego dnia, w czasie przejażdżki po Lasku Bulońskim lub później, Eugène Delacroix zapytał ponoć Fryderyka Chopina o to, co stanowi jego zdaniem istotę muzyki. Chopin miał mu odrzec, objaśniając pojęcia harmonii i kontrapunktu, że „logiką” muzyki – jest fuga¹.

¹ W swym pamiętniku Delacroix tak pisał: *Stamtąd do Chopina. [...] O trzeciej trzydziści towarzyszyłem Chopinowi w przejażdżce powozem; chociaż zmęczony, byłem szczęśliwy, że mogłem mu się na coś przydać. [...] W ciągu dnia mówił mi o muzyce i to go nieco ożywiło. Zapytałem, co stanowi o logice w dziele muzycznym. Wyjaśnił mi, na czym polega harmonia i kontrapunkt; dlaczego fuga jest czystą logiką muzyki: ten, kto opanował fugę, poznał elementy wszelkich przyczyn i następstw w muzyce. Pomyślałem sobie, jak bardzo byłbym szczęśliwy mogąc się uczyć rzeczy, które przywodzą do rozpaczy przeciętnych muzyków. Uczucie to pozwoliło mi wyobrazić sobie radość, jaką znajdują w wiedzy uczeni godni tego miana. Prawdziwa wiedza nie jest bowiem tym, co zazwyczaj rozumie się przez to słowo, a mianowicie dziedziną poznania całkowicie różną od sztuki. Nie, wiedza w tej postaci, objaśniana przez takiego człowieka jak Chopin, jest samą sztuką; i na odwrót, sztuka nie jest bynajmniej tym, co sądzi prostak, rodzajem natchnienia, które bierze się nie wiadomo skąd, które zdane jest na przypadek i ukazuje jedynie zewnętrzną, malowniczą stronę zjawisk. To rozum uskrzydłony przez geniusz, ale idący konieczną drogą rozwoju ustaloną przez najwyższe prawa. To określenie przywodzi mi na myśl różnicę między Mozartem i Beethovenem. »Jeżeli Beethoven – powiada Chopin – jest czasem niejasny i niejednolity, to przyczyny tego nie należy szukać w jego nieco dzięki oryginalności, którą mu się zaszczytnie przypisuje; Beethoven lekceważył sobie nieśmiertelne zasady, Mozart nigdy. Każda z części jego utworu ma swoją własną linię rozwoju, która będąc w całkowitej harmonii z innymi częściami, tworzy melodię i idzie za nią bezbłędnie. To właśnie jest kontrapunkt, „punto contrapunto”«. [7 kwietnia 1849], w: E. Delacroix, *Dzienniki*, przeł. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, t. I, s. 175–176.*

Chopin, jak wiemy, nie zwykł rozprawiać teoretycznie na tematy związane z muzyką – owszem, chętnie wymieniał uwagi bądź wyrażał w listach swe opinie na temat konkretnych dzieł muzycznych, konkretnych wykonań, ale nie zwykł, tak jak to czyniło tylu artystów jego epoki, bliskich mu muzyków, poetów czy malarzy, rozprawiać bądź rozpisywać się na temat „czym jest muzyka”, „czym jest tworzenie”, „kim jest twórca”². Jeżeli uczynił dla Delacroix wyjątek, to – zgodnie ze swym charakterem – potraktował temat bezosobowo, jak najbardziej obiektywnie i w sposób pozbawiony całkowicie egzaltacji, właściwej wielu mu współczesnym.

Przyczyny tego stanu rzeczy wydają się dość jasne, choć bynajmniej nie są oczywiste. Chopin od najmłodszych lat uczył się „zawodu” muzyka, i muzyki samej, w sposób „fachowy”³. Wtajemniczany w jej tajniki od małego, sam miał zainteresować się techniką pianistyki i próbował napisać „Szkolę”, czyli program kształcenia (samokształcenia) pianisty, kształcił innych w tej sztuce i, w sposób oczywisty, wykonawstwo traktował „zawodowo” – nie on jeden zresztą⁴.

Podobnie rzecz się miała z komponowaniem: wielokrotnie nagabywany w tej sprawie, żyjący prawie dziesięć lat obok kobiety, która miała rozpisywać się na temat „błękitnej nuty”⁵, czyli absolutnej doskonałości jego sztuki, apogeum improwizacji, nie dał się skłonić do podobnych dywagacji – traktował tworzenie, przynajmniej w słowie, w sposób chłodny, rzeczowy⁶. Nie lubił egzaltacji, sa-

² Tym bardziej zaś rozprawiać na temat muzyki, używając języka innej sztuki, tak jak to czyniło wielu „synestetyków”, choćby Charles Baudelaire, pisząc: *W kolorze odnajdujemy harmonię, melodię i kontrapunkt* – w rozdziale *O kolorze Salonu 46*, w: *O sztuce. Szkice krytyczne*, Wrocław 1961, s. 11. Podobnie o malarstwie, a zwłaszcza literaturze, nie zwykł wypowiadać się, używając języka muzyki, Chopin; do wyjątkowych można zaliczyć wyznanie, będące reakcją na zwiedzenie dreźnieńskiej galerii: *Gdybym tu mieszkał, chodzilbym tam co tydzień, gdyż istnieją obrazy, na których widok zdaje mi się, że słyszę muzykę.* [List do rodziny, 14.XI. 1830], w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B.E. Sydow, Warszawa 1955, t. I, s. 152.

³ U Elsnera uczył się przez sześć godzin tygodniowo ścisłego kontrapunktu, a ponadto „teorii muzyki, generałbasu i kompozycji we względnie gramatycznym, retorycznym i estetycznym”.

⁴ Wiadomo skądinąd, że muzycy, którzy otrzymali podobne wykształcenie, nie zachowywali podobnej powściągliwości w słowie – choćby Robert Schumann.

⁵ *Oczy nasze napełniają się stopniowo łagodnymi barwami, odpowiednikami czarownych modulacji przyswajanych przez nasz zmysł sluchu. A potem nuta błękitna dźwięczy i otośmy w pełni lazurowi przejrystej nocy. Lekkie obłoki przybierają kształty, jakie tylko narzuca im fantazja, zapalniają niebo, śpieszą otoczyć księżyc, który je ujmuje w wielkie kręgi opalu i budzi uśpione barwy. Marzy się nam noc letnia – oczekujemy słowika.* G. Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris 1873, s. 86 (cyt. za: J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*, Warszawa 1965, s. 46). Tak opisywała George Sand improwizację Chopina na zadany temat – blask księżycy.

⁶ Nie należy przesadnie wierzyć George Sand i jej relacjom, takim jak ta, wedle której Chopin miał tłumaczyć chwilową niemożność improwizowania za pomocą określeń, zaczerpniętych z plastyki – nie dowodzą tego żadne z jego listów. Oto przypisywane Chopinowi słowa: *Nic mi nie przychodzi na myśl. Nic, tylko refleksy, cienie, wypukłości, które nie chcą się ukształtować. Szukam barwy, nie znajduję nawet rysunku.* G. Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris, s. 85–86, cyt. za: J. Starzyński, *O romantycznej...*, s. 46. Co do rozumienia przez George Sand muzyki Chopina, głosy są podzielone. Jej własne słowa: *Nadejdzie dzień, kiedy zorkiestruje się jego muzykę, nie zmieniając*

mouwielbienia, „efektów specjalnych”⁷ – nade wszystko cenił Bacha. Znał na pamięć, dla przykładu, wszystkie jego preludia i fugi i to jego utwory grywał, przygotowując się do publicznych występów.

Co znaczą słowa Chopina, skierowane do Delacroix? Czy to tak, jakby powiedzieć, że literatura to gramatyka i retoryka? Styl i kompozycja? A w poezji – rym i stopa? Fuga jako logika muzyki – to oczywiste. Ale czy coś podobnego można by powiedzieć o literaturze? Zwłaszcza wówczas? Trudno sobie wyobrazić, że podobnie mógłby odpowiedzieć na pytanie o istotę poezji jakikolwiek romantyk czy postromantyk, nawet Flaubert czy Stendhal. Na pewno nie Mickiewicz, nie Słowacki, nie Krasiński, nawet nie Norwid.

Delacroix stwierdzenie Chopina zaskoczyło, ale i zafascynowało. Zapamiętał je i powtórzył, upamiętnił. Czy jednak zrozumiał? Czy wpłynęło jakoś na jego własne, jakże szczegółowe rozważania na temat sztuki, także muzyki? Jak dalece jego przemyślenia, próba stworzenia słownika sztuki, jaką podjął po koniec swego życia, pozostawały pod wpływem kilkuletniej przyjaźni z, jakże podziwianym przez malarza, muzykiem-przyjacielem, podziwianym tak bardzo, że to pod wpływem obcowania z nim, z jego muzyką, miał Delacroix, jako wielki miłośnik tej sztuki, zarzucić jej uprawianie, grę na fortepianie – to jest kwestia osobna...

Czy kiedykolwiek na temat istoty muzyki, istoty poezji, rozmawiał też Chopin z Mickiewiczem, z którym spotykał się bardzo często? Wiemy, że poeta – podobnie jak Delacroix⁸ – siadywał w salonie Chopina (bądź George Sand), wsłuchany w muzykę Fryderyka, który o wiele chętniej grywał dla przyjaciół w małym, dobranym gronie, niż dla bywalców wielkich salonów czy słuchaczy publicznego koncertu. Podobno kiedyś, jak utrzymywała pisarka, w jednym z pomieszczeń jej

*nic w partyturze fortepianu [dobrze, że choć tyle! – MC-K], i wtedy cały świat dowie się, że ów geniusz, tak rozległy [...] zachował indywidualność [...] dowodzą, jak niewielkie było to zrozumienie. Por. G. Sand, *Dzieje mojego życia*, Warszawa 1968, s. 332. Warto też może przytoczyć grzeczne, choć podszyte kpina słowa Chopina, skierowane do George Sand, a dotyczące jej pisarstwa: *Więc Pani obecnie poświęca się całkowicie sztuce dramatycznej. Jestem pewien, że próby będą Panią bardzo bawiły, tylko proszę nie zapominać nigdy swojej w i l c z u r y lub swojej muzy. Tu jest zimno. List z 12 stycznia 1847, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. II, s. 186. W nowszym wydaniu korespondencji Chopina George Sand i jej dzieci (Warszawa 1981) słowo *muse* (muza) jako „nieprawdopodobne” zastąpiono słowem *musc* (piźmowiec). Poczucia humoru i złośliwości Chopina nikt nie bierze poważnie...**

⁷ Wielokrotnie ironicznie wypowiadał się na temat dzieł tego rodzaju: *Na końcu zaś koncertu ma grać Herz własne Wariacje na polskie motywa. Biedne polskie motywa! Ani się spodziewacie, jakimi majufesami was naszpikują nazywając to dla przywabienia publiczności polską muzyką. Brońże tu potem tej polskiej muzyki, wydadz się ze zdaniem o niej, a wezmą cię za wariata, tym bardziej, że Czerny, owa wiedeńska wyrocznia w fabrykowaniu wszelkich muzykalnych przysmaków, żadnego jescze polskiego tematu nie wariował. *Korespondencja...*, t. II, s.175–176.*

⁸ Por. opis Liszta, który potem Baudelaire wykorzystał do stworzenia legendy Delacroix – wielbiciela Chopina: *Eugène Delacroix trwał w niezwruszonej milczeniu, pogrążony w kontemplacji zjaw wypełniających cały pokój tak sugestywnie, że niemal słyszeliśmy szmer ich ruchów. Może zadawał sobie pytanie, jaką paletę winien by wziąć, po jakie pędzle, jakie płótno sięgnąć, by je ożywić przy pomocy własnego talentu? F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, Kraków 1960, s. 85–86.*

mieszkania wybuchł pożar, podczas gdy w salonie grał Chopin; gasić go pobiegli wszyscy z wyjątkiem Mickiewicza, który siedział nadal, zasłuchany w przemienne brzmienie, nie zauważając zamieszania⁹. Siedział tak aż do powrotu gospodarzy – słuchając? Myśląc? Trwając w ekstazie?

A przecież Mickiewicz z pewnością nie pytał Chopina o istotę muzyki, nawet jego muzyki. Można by wręcz sądzić (choć z pewnością niesłusznie), że nie rozumiał nie tyle jej samej, co artystycznego profilu swego przyjaciela, skoro natarczywie, z wyrzutem, wręcz krzycząc, domagał się stworzenia przezeń opery narodowej. (Do tego samego, nawiasem mówiąc, namawiał Frycka Stefan Witwicki, siostra Ludwika, a także Elsner, który przecież chyba najlepiej musiał znać swego ucznia...)¹⁰. A Chopin, dumny Chopin, który nawet we wczesnej młodości nie pozwalał nikomu (choćby Kalkbrennerowi) narzucać sobie czegokolwiek, słuchał ponoć poety pokornie, z pochyloną głową. Mickiewicz, żądając wręcz od kompozytora stworzenia opery narodowej, postępował jednak nie jako natchniony poeta, którym bywał, lecz jako dbały o kształt narodowego dziedzictwa przywódca duchowy narodu, a może po prostu świadom geniuszu Chopina człowiek, który, zgodnie z romantyczną tendencją, wysoko stawiającą dzieło, stanowiące syntezę sztuk (jakim była opera), pragnął, by jego naród również otrzymał czy raczej wydał z siebie takie dzieło – rzecz jasna najlepiej o temacie historycznym. Mickiewicz zachowywał się więc, usiłując wymóc na Chopinie napisanie opery, tak jak wówczas, gdy, głosząc swe wykłady z katedry Collège de France, naginał niekiedy rzeczywistość literatury czy kultury, kierując się ogólnym przesłaniem, jakie chciał skierować do słuchaczy (por. przyp. 29).

Swoją drogą, ciekawe byłoby podsłuchać, co mówił (a raczej, co myślał, bo mówił na ten temat niewiele) Chopin¹¹, który na wykłady Mickiewicza chodził

⁹ *Lampa zgasła, nie zauważył tego. Halasowaliśmy i krzataliśmy się o dwa kroki od niego, nic nie słyszał i nawet sobie nie zadał pytania, czemu zostawiliśmy go samego. Nie spostrzegł nawet, że był sam. Słuchał Chopina... i wciąż go jeszcze słuchał. Innego można by posądzić o afekcję, lecz wielki poeta, z natury skromny i cichy, jest naiwny jak dziecko. Widząc, że się śmieje, pyta mnie, co mi jest. Odpowiadam, że nic mi nie jest. – Ale gdy jeszcze raz zdarzy się pożar w domu, to pana nasamprzód odprowadzę w bezpieczne miejsce, bo inaczej pan gotów się spalić, jak zwykła drzazga, nawet się tego nie domyślając. – Istotnie – mówi Mickiewicz – nawet nic nie spostrzegłem! – I wychodzi nie rzekłszy ani słowa. G. Sand, *Impressions et souvenirs*; cyt. za: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1975, s. 347.*

¹⁰ Chopin miał nawet prosić Stanisława Koźmiana o napisanie mu libretta o temacie historycznym, a w listach żartobliwie pisał, że może chociaż jakąś operę „Władysław Laskonogi” wreszcie napisze. Trudno jednak mniemać, że rzeczywiście przymierzał się do napisania opery. Podobnie słowa jego siostry, Ludwiki, nawiązujące do rzekomych plotek na temat wspólnego z Mickiewiczem pisania opery (*imi znowu mówią, że z pewnością coś piszesz dużego z Adamem* – por. I. Bełza, *Mickiewicz a muzyka*, w: *Polonistyka radziecka*, Warszawa 1985, s. 170), należy raczej uznać za „pobożne życzenia”, a może „provokację”.

¹¹ Z wyjątkiem paru wzmianek w listach: o stosunku Mickiewicza do Towiańskiego 18 września 1841 do Juliana Fontany (*Mickiewicz źle skończy, jeżeli z was nie kpi*), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. II, s. 37, a w 1845 o zaprzestaniu wykładów przez Mickiewicza i odsunięciu się od Towiańskiego. O samych wykładach ani słowa.

wraz z George Sand, i, kto wie? – może z jej inicjatywy. Co czuł, gdy słuchał wywodów wieszczka ten chłodny ironista, który przecież miał stać się jednym z najdonioślejszych przedstawicieli naszego, i nie tylko, romantyzmu. Przekonana jestem, że był jakoś zażenowany, ale i czuł pewnie coś w rodzaju patriotycznego obowiązku uczestniczenia w tych zdarzeniach, jakimi były wykłady Mickiewicza. Nie ulega natomiast wątpliwości, jaki był stosunek Chopina do poezji Adama: świadczy o tym nie tylko to, że tomik jego poezji miał ponoć zawsze przy łóżku, że dbał, by jego przyjaciele „na bieżąco” mogli Mickiewicza czytać ani nawet nie tylko fakt skomponowania tytułu utworów do Mickiewiczowskich tekstów (od *Ballad i romansów* po liryki lozańskie), przejęcie od niego (jak sądził Schumann) formy ballady, ani nawet nie to, że to zapewne on, Fryderyk, przybliżył, zinterpretował Mickiewiczowskie *Dziady* George Sand, która tak pochlebnie o nich opinię zawrzeć miała w swym szkicu *O dramacie fantastycznym*. O stosunku Chopina do Mickiewicza świadczy ciągłość, trwanie ich bliskiego kontaktu, który nie ustał nawet wówczas, gdy Mickiewicz zaczął głosić *ex cathedra* swoje, zdumiewające zapewne dla Chopina, poglądy...

Ciekawe byłoby podsłuchać (bo wyczytać tego z jego listów nie możemy), co mówił i myślał Chopin o Słowackim, z którym się stykał zarówno na salonach, jak i w Towarzystwie Historyczno-Literackim, do którego, jak uważał Hoesick (i sam Juliusz)¹², był podobny i z wyglądu, i z biografii, a którego z całą pewnością albo nie lubił, nie cenił, albo, po prostu, ignorował. Nigdy nie skomponował muzyki do wierszy Słowackiego, nie wspomniał o nim, w przeciwieństwie do tego ostatniego, dla którego, jak tego dowodzą listy do matki, stanowił ciernią, być może jako konkurent do ręki Marii Wodzińskiej, ale przede wszystkim – jako polski artysta, któremu się udało.

Chopin dość szybko odszedł od stylu *brillant*, który płynął ze zręczności palców i możliwości instrumentu, a więc nie miał wiele z „ducha” ani nawet z istoty muzyki, tak jak ją określił później sam kompozytor¹³. Słowacki przez większą część swej twórczości pozostał w „fazie *brillant*”, która polegała na maksymalnym wykorzystywaniu tego, co płynęło nie „spod palców” czy „z klawiatury”, lecz – „spod pióra”, „z języka”. To, co Mickiewicz tak przenikliwie, choć nie do końca sprawiedliwie, zauważył, należałoby raczej określić właśnie mianem stylu *brillant*: przewagi „pięknego obrazu”, całego instrumentarium poetyckiego, a w każdym razie bardzo obfitym jego wykorzystaniem, niekiedy całkowicie

¹² *Mówią, że się Szopen z Marią Wodzińską, a niegdyś moją Marią ożenił; może poszła za niego trochę z przyjaźni do mnie, bo mówią ludzie, że Szopen do mnie [sic!] jak dwie krople wody podobny* [2 kwietnia 1838]. J. Słowacki, *Listy do matki*, w: *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1949, t. XI, s. 336.

¹³ Ta faza wirtuozowska, dominująca w okresie warszawsko-wiedeńskim, jak pisze Tomaszewski, trwać miała tylko do roku 1829, a powrócić na krótko pod wpływem paryskiego środowiska muzycznego. Por. M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana*, Kraków 1996.

samodzielnym, stanowiącym cel sam w sobie, a przynajmniej dominantę artystyczną¹⁴.

Czy Słowacki zyskał świadomość tego w późnym okresie życia – nie wiadomo. Nawet bowiem w tych utworach, w których z założenia dominować miała „ideologia”, takich jak utwory genezyjskie, wyraźnie widać efekty „z klawiatury”. Słowacki, odrzucając (w liście do matki) swe młodzieńcze utwory, przywoływał argument ich „niedojrzałości”¹⁵, braku zdolności oddziaływania na czytelnika, pouczenia i doskonalenia. Czy tak rozumiał Ducha? Czy to właśnie jego miał na myśli, zarzucając własnym młodzieńczym dziełom niedoskonałość? Duch to nie to, co immanentne, lecz raczej to, co aktywnie oddziałujące na odbiorcę?

Ta „dydaktyczna”, utalitarystyczna postawa czy raczej oczekiwanie od dzieła sztuki dydaktyzmu, przekładu jego recepcji na „moralną *praxis*”¹⁶, zaskakująca z pozoru u Słowackiego, spowodowana została przełomem mistycznym, choć i we wcześniejszych dziełach deklarował chęć „przerabiania rodaków w aniołów”. Czy jednak, abstrahując od tego, można nazwać twórczość mistyczną bardziej romantyczną niż młodzieńcza, „artystowska”? Czy gwałtowne poszukiwanie Ducha zaowocowało jego intensywniejszą obecnością w twórczości autora *Króla-Ducha*? Paradoksem jest to, że w swej napaści na muzykę Chopina, oskarżając go o to, co sam zwykł praktykować – zbyt silne niekiedy przyciskanie pedału „czucia” – i oczekując od sztuki praktycznego zastosowania, oddziaływania na „duszę ludu”, kształtowania narodowego charakteru, stawał Słowacki – nieświadomie – w jednym rzędzie z Mickiewiczem, pokrzykującym w Chopinowskim salonie, że gospodarz musi, ale to absolutnie musi skomponować operę...

¹⁴ Zbyt często, moim zdaniem, nadaje się znaczenia i szuka sensów u Słowackiego tam, gdzie mamy do czynienia przede wszystkim właśnie z „wirtuozerią”.

¹⁵ [...] *wystaw sobie chłopka bogatego z rodziną już czytać umiejącą – za sto lat – w cichym gdzieś domku pod Krakowem. Odpoczywa po wojnie – szczęśliwy – ogień pali się w izbie, a przy kalendarzu już i niektóre książki znajdują się na stole. Wystawże go sobie, że czyta „Balladynę” – ten utwór bawi go jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy. Bierze „Lillę” – to samo. „Mazepa” trochę mu się już wydaje nadto deklamatorskim. Lecz zajrzał w „Godzinę myśli”, albo w „Lambra” – i rzucił ze wzgardą te melancholiczne skargi dziecka niedorosłego [luty 1845], J. Słowacki, *Listy do matki*, w: *Dzieła*, t. XI, s. 455.*

¹⁶ Widać to wyraźnie w liście Słowackiego do matki z lutego 1845: *Jest zwyczajem Anglików, zwłaszcza w klasie piwowarów i ludzi grubych, krwistych organizacji, że co miesiąc używają emetyku, a bez tego zabiegliby krwią, obrośli sadłem, stracili wszelką myśl i energię. Dla tych ludzi Bóg stworzył dawno emetyk, a teraz przysłał doskonalsze lekarstwo, to jest enerwującą muzykę Chopina. Gdy zobaczysz taką ciężką istotę, nad którą ciało utrzymuje codzienne zwycięstwo, radź jej jedną lub drugą kurację – lecz lękaj się obu dla ludzi wywiedłych i schorzałych, bo po emetyku część ciała własnego wyrzucą, a po koncercie Chopina część duszy własnej utracą. I ty, droga moja, czuła, dobra, litośna, miłująca, siadłaś pisać do mnie wyplakawszy się w kącie z duszy całej, wyplakawszy się na próżno, więc grzesznie, wyplakawszy się dlatego, bo cię semitonami i dyssonansami polonezy Chopina laskotały po wszystkich nerwach. [...] Widziałaśże ty, aby kto nazajutrz po rozczuleniu wielkim, przez Chopina muzykę sprawionym, stał się lepszym, piękniejszym, litośniejszym, wyrósł na bohatera? Jedną mi osobę zacytuj, a wyznam, że nie miał racji potępiania... J. Słowacki, *Listy do matki*, w: *Dzieła*, t. XI, s. 450–453.*

Zauważmy przy tym, że atak, jaki przypuścił Słowacki na muzykę Chopina (por. przyp. 16), ma znamienny charakter. Juliusz, pisząc do matki, która, jak wiadomo, była wielką miłośniczką gry fortepianowej, a Chopina w szczególności, świadom być musiał, że kompozytor stworzył to, o czym on, poeta, tak marzył: „muzyczną *Balladynę*”, „muzyczną *Lilę Wenedę*”... Że udało mu się zrealizować marzenia Słowackiego i, zyskując natychmiastową akceptację i rodaków, i świata, wyprowadził to, co rodzime, ludowe, historyczne, narodowe, z Polski – na forum Europy, świata. Tak więc Słowacki ani piśnie na ten temat – zaatakuję od strony innej, od strony „chopinowskiego idiomu”.

„Enerwujący”, a więc poruszający, drażniący, rozczulający (ówczesne damy – prowadzący ponoć nawet do omdleń!) charakter tej muzyki tłumaczył Słowacki w sposób „fachowy”, muzyczny – występowaniem w niej „semitonów i dyssonansów”. Zauważył więc tę znamienną cechę Chopinowską, jeden z elementów „Chopinowskiego paradygmatu”, skłonność do stosowania postępu sekundowego i dysonansu jako środków harmonicznycy – i przypisał jej oddziaływanie na emocje odbiorcy – oddziaływanie negatywne, ale to już inna historia... Rozzłoszczony, pragnąc dotknąć do żywego matkę, która postawiła mu za wzór polskiego artysty właśnie Chopina, ujawnił się ze swą znajomością muzyki...

Jeszcze ciekawsze byłoby może usłyszeć, o czym rozmawiał, u schyłku życia, schorowany, zgorzkniały, lecz spełniony artysta-muzyk, na przejażdżce w Lasku Bulońskim bądź w swoim salonie, z młodym, nieznanym, ubogim Cyprianem Norwidem, który miał w przyszłości nie tylko sam stworzyć wielkie dzieła, ale i napisać genialny nekrolog Chopina, w którym zawarł nie tylko hołd dla geniuszu muzyka, lecz również niezwykle przenikliwą analizę jego roli w dziejach kultury polskiej i ogólnoswiatowej – nekrolog romantyka poświęcony romantykowi.

Czy Norwid rozumiałby słowa Chopina o istocie muzyki najlepiej ze wszystkich? Czy był w tak niewielkim stopniu romantykiem, by je przyjąć wprost, nie jako ironiczną (a może nawet nie ironiczną, lecz oczywistą?) wypowiedź kogoś, kto nie zwykł rozwódzić się na temat uczuć w sztuce, estetyki itp.? Zarówno współcześni Chopinowi, jak i późniejsi artyści chętniej widzieli w nim natchnionego improwizatora, geniusza, na którego „spływa” muzyka, niż mozolnie szlifującego swe utwory kompozytora-artystę... Norwid, w *Fortepianie Szopena*, usiłuje przywrócić proporcje, kładąc nacisk na pracę, jakiej wymaga sztuka, każda prawdziwa sztuka, a dzieło Chopinowskie w sposób szczególny. Tym, co najbardziej w tej muzyce cenił, była jej prostota, polskość i harmonijny udział Ducha i Litery – zaś miarą jej doskonałości uczynił najwyższą wartość, jaką wyznawał – *consummatum est*¹⁷.

Norwidowska definicja, płynąca z pojmowania sztuki na sposób romantyczny (*consummatum est*), odbiega od Chopinowskiej odpowiedzi udzielonej Delacroix. Jednak sytuacja fabularna w dialogu *Bogumił z Promethidiona*, w której laicy amatorzy dyskutują o tym, co cenią najwyżej w muzyce Chopina („polski

¹⁷ Jest to widoczne nie tylko w *Fortepianie Szopena*, w *Promethidionie*, w nekrologu, ale i w uwagach na temat sztuki, rozsianych w innych Norwidowskich pismach.

zamach”, „piosnki nieuczone”, „to, co się winno podobać”), stanowi jak gdyby odbicie tej rozmowy:

*Tylko grający, stojąc przy pulpicie,
O kompozycji mówili warunkach,
O tym wcieleniu życia w sztuki życie,
Gdzie kalkuł w duchu i duch sam w rachunkach*¹⁸.

Z tym, że w Chopinowskiej wypowiedzi jest „kalkuł” – nie ma „ducha”: patos był tym, czego wystrzegął się ze wszystkich sił, i zawsze uciekał w żart, kpinę, ironię, albo w „fachowość” tam, gdzie obawiał się, że może się on pojawić. Podobnie z deklaracjami światopoglądowymi. Trzeba jednak dodać, że „harmonia i kontrapunkt” nie były wszystkim, czego oczekiwał od muzyki, przynajmniej od jej wykonania, choć nie tylko. Jak pisał o pewnym koncercie, którego wysłuchał w Wiedniu:

*Pannie Heinefetter zbywa nieledwie zupełnie na czuciu. Głos, jakiego mi się nie zdarzy tak prędko słyszeć – wszystko dobrze odśpiewane, każda nuta wytrzymana akuratnie, czystość, gibkość, portamenta – ale to tak zimne, że mi sobie ledwo nosa nie odmroził, jakem w krzesłach w pierwszej scenie blisko sceny siedział*¹⁹.

Owo „czucie”, którego brak zarzucał śpiewaczce, to ta „wartość naddana”, która nie może być zapisana w partyturze, której jednak chyba nie wyczerpuje określenie „muzykalność”²⁰.

Czy to ona jest „duchem”? Z pewnością nie, nie w sensie Norwidowskim. Nie tylko dlatego, że mowa tu o wykonaniu muzyki, nie o tym, co zawarte w niej immanentnie. Duch w muzyce Chopina istniał jak gdyby „obok” jego woli twórczej, nie wbrew niej oczywiście, lecz poza nią: Chopin owego ducha nie programował, nie rozpisывał się na jego temat (podobnie zresztą jak na temat uczuć – rzadko który ze współczesnych mu sprowadzał gorące uczucie miłosne do krzyżyka w tekście...²¹). Norwid, skądinąd, nie myślał o czymś, co zawarte jest w momentalnym zaistnieniu dzieła muzycznego w chwili wykonania, lecz o jego wewnętrznym, immanentnym składniku, którego wszelako nie da się zde-

¹⁸ C.K. Norwid, *Promethidion. Pisma wszystkie*, t. III, s. 434.

¹⁹ List do Jana Matuszyńskiego z 26 grudnia 1830, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. I, s. 164.

²⁰ *Właśnie wracałem od Slavika (sławnego skrzypka, z którym się zaprzyjaźniłem; po Paganinim nic podobnego nie słyszałem – 96 nut staccato bierze na jeden smyczek itd. nie do uwierzenia), u niego powziąłem myśl, wróciwszy do domu, tęsknić sobie po fortepianie i wyplakać adagio do Wariacji na temat Beethovena, które z nim razem piszemy [...], ibidem*, s. 161.

²¹ W znanym liście do Tytusa Woyciechowskiego z 3 października 1829 raz jeden bodaj wypowiedział się na temat związku swoich młodzieńczych uczuć i muzyki, w sposób aż nadto powściągliwy: *ja już może na nieszczęście mam swój ideał, któremu wiernie, nie mówiąc z nim już pół roku, służę, który mi się śni, na którego pamiątkę stanęło adagio do mojego koncertu, który mi inspirował tego walczyka, co ci posyłam. Uważaj jedno miejsce + oznaczone. O tym nikt nie wie prócz ciebie. Ibidem*, s. 107.

finiować – o „duszy” tego dzieła. Czy na tym polegał „romantyzm” jego definicji muzyki Chopinowskiej? Bo że jest ona romantyczna, nie sposób wątpić.

Umiał on najtrudniejsze sztuki zadanie rozwiązywać z tajemniczą biegłością – umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich ani puchu nie otrząsając najłżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem: w komety, całej świecącej Europie, ideału sztuką przepromieniać. Przezeń Ludu polskiego porozrzucane lzy po polach w dyjademie ludzkości się zebrały na dyjament piękna, kryształami harmonii osobliwej²².

Te słowa z nekrologu Chopina, napisane w retoryce ultraromantycznej, zwracają uwagę, jak wiemy, na dwie, najistotniejsze zdaniem Norwida, kwestie: wykorzystanie przez kompozytora „materiału narodowego (ludowego)”, rodzimego, i nadanie mu – poprzez artystyczną obróbkę – waloru estetycznego najwyższej próby (to argument „ideologiczny” – „polskie podniósł do ludzkości”). Natomiast metafora okrytych rosą kwiatów, przemienionych w diamenty, to nie tylko romantyczne sformułowanie sądu, iż Chopinowi udało się zachować autentyzm muzyki ludowej, osiągając najwyższy poziom artystyczny, a więc argument estetyczny, lecz również, pośrednio, deklaracja, co jest, zdaniem poety, „najtrudniejszym zadaniem sztuki”: połączenie tego, co niskie, z tym, co wysokie, tego, co poszczególne, z tym, co absolutne. Mówiąc krótko – realizacja romantycznego ideału. Romantyzm Norwidowskiej definicji muzyki Chopina polega nie tylko na retoryce i stylistyce tej wypowiedzi, ale i na odwołaniu się do romantycznych wartości: narodowość, ludowość, lecz również pełnia, połączenie przeciwieństw, harmonia.

Czy Mickiewicz, mówiąc w odniesieniu do poezji Słowackiego o „pięknym kościele pozbawionym Boga”, miał na myśli brak spełnienia takiego właśnie ideału? To, że zewnętrzny, estetyczny walor poezji Juliusza nie idzie w parze z tym, co immanentnie w niej zawarte, że tego ostatniego elementu nie dostaje? Tak, z pewnością. Pierwotna akceptacja tej wypowiedzi przez Słowackiego i jej późniejsze odrzucenie wynikają nie tylko ze zmiany perspektywy młodzieńczej na dojrzałą, ani z innych powodów, lecz przede wszystkim ze zmiany perspektywy z czysto estetycznej na taką, w której poezja zaistnieć musi właśnie poprzez *consummatum est*, w swej pełni.

Romantyczni artyści zwykli żyć z sobą blisko: odwiedzali się, przyjaźnili, inspirowali, komentowali nawzajem swoje dzieła. To należało do obyczajowej i artystycznej normy²³. Świadcstwa wielkich rozważań malarzy o muzykach, poetów o malarzach czy wreszcie muzyków o innych artystach znaleźć można nie tylko w znanych esejach, pamiętnikach czy listach Delacroix, Baudelaire’a, Stendhala, Heinego, Hoffmanna, Liszta, Schumanna... Niekiedy usiłowali oni uchwycić, przy okazji analizy cudzych dzieł, „istotę malarstwa”, „istotę muzyki”, „istotę poezji”. Niektórzy z nich – jak Baudelaire w *Salonach* czy Gautier w *Historii romantyzmu* – kusili się przy tej okazji o zdefiniowanie „istoty romantyzmu”.

²² C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. VI, s. 251.

²³ Piszę o tym wiele między innymi Juliusz Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*.

Polscy artyści, zarówno przedpowstaniowi, jak i, zwłaszcza, emigracyjni, również żyli blisko i interesowali się na ogół wzajemnie swoją twórczością. A jednak nie mamy tak licznych, wzajemnych wypowiedzi o twórczości, o dziełach czy, ogólniej rzecz biorąc, o sztuce, zwłaszcza zaś o muzyce. Czy byli mniej wykształceni w tej dziedzinie? Czy bardziej powściągliwi? Te nieliczne, płynące spod pióra najwybitniejszych, powinny nas jednak szczególnie zainteresować, bo to w nich znaleźć możemy również odpowiedź na pytanie, czym był dla nich romantyzm rozumiany szerzej, jako pewna tendencja wspólna różnym dziedzinom sztuki; pytanie o to, jak oni rozumieali ich pokrewieństwo w obrębie epoki, nurtu.

Mickiewicz interesował się muzyką już w latach młodości. Teoretycznie: poeta przetłumaczył dla przykładu artykuł Sulzera o operze. Praktycznie: nie tylko sam próbował pisać libretto operowe (na temat patriotyczny), lecz również, zainspirowany muzyką, pisał niekiedy do niej słowa²⁴. Mniej znanym faktem jest, że poeta sam również próbował układać muzykę do wierszy, tak cudzych (na przykład Horacego), jak i swoich, komponował też, być może, inne drobne utwory²⁵. Nic się, oczywiście, z tego nie zachowało – a szkoda. W młodzieńczych listach poety pełno jest wzmianek na temat wysyłania, odbierania, pośredniczenia w pozyczeniu nut, wyznań na temat ulubionych arii, pieśni, itp.²⁶

Mickiewicz, spełniony jako poeta, marzył, by w przyszłości oddać się bez reszty muzyce – chciał osiąść na wsi i komponować²⁷. Bliski był w tym owym jakże liczny romantyczny poeta-muzykom (jak choćby Hoffmann) czy malarzom-muzykom (Delacroix), czy, wreszcie, krytykom-muzykom (jak Mochacki), dla których muzyka była sztuką wyższą, nie w pełni dla nich osiągalną, nawet jeśli otrzymali doskonałe wykształcenie muzyczne i próbowali czy to wy-

²⁴ Np. *Chór strzelców* z I części *Dziadów*, jak sam stwierdził, „podług muzyki z opery Webera *Wolny Strzelec*” (1825).

²⁵ Np. do *Słowiczku mój, a leć, a piej!*, wiersza dedykowanego Bohdanowi Zaleskiemu, napisanego w 1841 roku. W żartobliwym liście do Marii Szymanowskiej, w którym obdarza oboje znanymi tytułami: *Jego Romantyczna Mość* (on sam), *Jej Arcymuzykalna Mość* (Maria), „odgraża się” przyszej gospodyni: *W przypadku napaści Jego Romantyczna Mość ostrzega, iż natychmiast oszańcuje się za fortepianem i zacznie grać i śpiewać swoje kompozycje, aż póki za pomocą bożą nie zostanie sam panem placu bitwy*. Por. list do Marii Szymanowskiej z 2/14 listopada 1828, w: A. Mickiewicz, *Dziela*, Warszawa 1998, t. XIV, s. 520–522.

²⁶ *Jeżeli chcesz mieć wyobrażenie o pięknym śpiewie, zapoznaj Riccego z damami jakimi muzykę umiejacymi i proś, niech co zaśpiewa, szczególnie który psalm Marcello, najulubieńszą muzykę moją, albo jaką arią Mozarta, np. z Nozze di Figaro „Non piu andrai”, on ją przecudownie śpiewa*. [list do Antoniego Edwarda Odyńca, 17 października/8 listopada 1828, w: A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XIV, s. 517].

²⁷ O swoim marzeniu tak pisał do Bohdana Zaleskiego w liście z 7 stycznia 1840, dziękując mu za przysłanie jego „piosnek” (wierszy), a szczególnie za jedną z nich: *Nieraz ją sobie śpiewam i mam zamiar kiedyś do niej muzykę zrobić; ma się rozumieć, jak będę miał pieniądze, i literaturę, i książkę porzucę, na wsi osiadę i będę muzyki komponował. Zamiar dawny. Tylko że nikt a nikt w mój talent muzyczny nie wierzy. Obaczymy, kto ma rację. Mam w tym względzie, jak Słowacki powiada, zapas ironii na całą publiczność*. A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XV, Warszawa 1955, s. 307.

konawstwa (jak twórca słynnego portretu Chopina), czy kompozycji (jak autor *Opowieści fantastycznych*).

Dzieła Mickiewicza, podobnie jak Hoffmanna, obfitują w postaci muzyków (z których najślynniejsi zapewne są Halban i Jankiel), w znane, słynne opisy i metafory muzyczne (jak choćby „koncert dwóch stawów”, finałowy polonez z *Pana Tadeusza*, koncert Jankiela, Wojskiego itd.), w liryki, w których muzyka gra tak ważną rolę (*Te rozkwitłe świeżo drzewa*). Odwołań „teoretycznych” do muzyki w jego pismach nie znajdziemy wiele – tym są cenniejsze:

Opowiadania historyczne równie mało zdadzą się do muzyki, jak i morały. Muzyka jest tylko głosem uczucia. Co nie jest namiętnym, nie jest właściwie śpiewnym. Dlatego „Śpiewy” Niemcewicza są raczej do czytania niż grania i śpiewania. Uczone kantorki woła włoszczyznę, gmin powtarza piosnki Karpińskiego; nikt nie śpiewa o Książęciu Józefie²⁸.

Mickiewicz, podkreślając istotny związek muzyki i liryki, odwołuje się do „uczucia” jako do wyznacznika muzyki. W takim samym duchu wypowie się później, w wykładach paryskich, biorąc za temat poezję liryczną i jej związki z muzyką:

Cóż to jest naprzód poezja liryczna bez liry? Kim są poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układają muzyki do swych pieśni, ale zgoła nie słysząc jej w sobie? Muzyka nie jest wiotrem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło. Tu okazuje się cała ważność muzyki narodowej, śpiewu narodowego dla literatury narodowej; widzimy przyczynę, dla której w krajach, gdzie lud przestaje śpiewać, poeci muszą nieodzownie zaniechać tworzenia prawdziwej poezji lirycznej. Cóż to jest muzyka narodowa? Podobnie jak pieśni gminne są jeno owocem dorywczych natchnień ludzi skądinąd zupełnie prozaicznych, ale którzy w życiu swym mieli chwile rzetelnego natchnienia, tak i muzyka narodowa, muzyka ludowa, jest zbiorem tonów, motywów, dobytých z dusz przez doraźne muzyczne natchnienie. Skądżeż płynie owo natchnienie muzyczne? Te oderwane tony zowiemy motywami. [...] Motyw to coś, co wprawia w ruch, to idea, to pierwiastek ruchu. [...] Jest to więc pierwiastek całkowicie niematerialny. Oto dlaczego muzycy bardzo nawet kunsztowni bywają najczęściej ubodzy w motyw; nasłuchują u drzwi karczmy motywów, które wieśniak znajduje rzepołąc na skrzypkach. Ludy słowiańskie posiadają niezliczone bogactwo motywów, których muzycy nigdy nie umieli wyzyskać ni zastosować w swoich kompozycjach. [...] Prawdziwa przeto muzyka wypływa z pierwiastka niematerialnego. [...] Tak więc muzyka, działając na ducha poety, poskramia materię, powściąga jej siły zwierzęce, wyzwala pierwiastek niematerialny. [...] Bez muzyki zatem nie masz poezji lirycznej²⁹.

Ciekawe, co myślałby i czuł Chopin, gdyby słuchał tego wykładu albo gdyby mu o nim doniesiono. Tego się jednak nie dowiemy. Podobnie jak nie dowiemy się nigdy, dlaczego poeta nie tylko w tym wykładzie, ale w żadnym ze swych

²⁸ List do Jana Czeczota z 2/14 kwietnia 1823, w którym poddaje ocenie jego „śpiewy historyczne”, *Dzieła*, t. XIV, s. 288.

²⁹ *Literatura słowiańska*, kurs drugi, wykład XIII z 15 lutego 1842, w: *Dzieła*, red. J. Maślanka, Warszawa 1997, t. IX, s. 173–175.

utworów nie przywołał postaci przyjaciela, nie oddał mu sprawiedliwości... Z postaci zaprzyjaźnionych z nim muzyków jedynie Marii Szymanowskiej, przyjaciółce z czasów młodości (jeszcze z Rosji) poświęcił wiersz³⁰. Znamienne, że, modnej wówczas artystce, koncertującej w całej Europie, autorce muzyki do jego utworów³¹, młody Mickiewicz przypomina, że łączy ich – pochodzenie i język.

Słowacki, w odróżnieniu od Mickiewicza, zainteresowany był nie tyle komponowaniem (choć ponoć miał ułożyć walca), co wykonaniem muzyki. Nakłaniany przez matkę, przez całe życie usiłował praktykować grę na fortepianie – z różnym i skutkiem, i zapałem³². Grywał też Chopina:

Wszak ja dlatego gram na fortepianie, abym ci cokolwiek nowego mógł zabrząkać. Znalazłem w moim tłumoku zostawiony przez Sylkę polonez Chudoby i ten z grzmiącym przyciskiem na klawiszach wybijam; gram także walca Szopena – nie wiem, czy go Henryk zna³³. Co się tycze fortepianu, przez tę zimę znaczne poczyniłem postępy w czytaniu nut, ale Foka przeklinam, że mnie gamy, prostej gamy nie nauczył. Biegłości mi płynnej braknie i dlatego ludzie, którzy się na czuciu nie znają, a tylko sypanie

³⁰ *Na jakimkolwiek świata zabłysnęłaś końcu,
Tobie wieszczę, jak Gwebry indyjskiemu słońcu,
Chyłą głowy ubrane w nieśmiertelne liście
I arf tysiącem twoje opiewają wniście.
Cóż pomyślisz, gdy nagle z cherubinów choru
Wyrwie się jeden odgłos niegodny i dziki
Pomiędzy tryumfalne pieśni i okrzyki;
Jako wieśniak pośrodku królewskiego dworu,
Ale śmiały i wszystkich roztrącać gotowy,
Pójdzie prosto do ciebie i duszę obejmie:
Królowo tonów! Ty go powitasz uprzejmie,
To twój dawny znajomy – to dźwięk polskiej mowy [1827]*

A. Mickiewicz, *Dziela*, Warszawa 1955, t. I, s. 211.

W tym wierszu, tak klasycznie brzmiącym, poeta nie tylko oddaje hołd artystce, pochlebnie, choć dość konwencjonalnie, nazywając ją „królową tonów”, ale zarazem podkreśla to, że łączy ich wspólnota ojczyznojęzyka. „Dźwięk polskiej mowy”, mimo że „niegodny i dziki” (w porównaniu zapewne z melodyjniejszym francuskim), ma walor i estetyczny, i uczuciowy – gdyż jest rodzimy, narodowy.

³¹ To Szymanowska skomponowała muzykę do utworów poetyckich młodego wówczas poety (do fragmentów *Konrada Wallenroda*, *Ballady Alpuhary*, *Wili*, *Pieśni z wieży*, do ballady *Świtezianka*).

³² Słowacki grywał na fortepianie, a nawet kupił sobie „pantalion”, nowo wynaleziony wówczas i popularny instrument, zwany pantaleonem – grywał na nim i Chopin. O swoich trudnościach z czytaniem nut pisał wielokrotnie: *Wziąłem się teraz do czytania nut na fortepiano. Dostyc mi ciężko idzie, bom odwykły, ale kilka miesięcy nauki pomogą. Grywam po kilka godzin co ranka; podobnie jak o – skromnym – repertuarze: Pytałaś się, Mama, czy gram na fortepianie – otóż donoszę ci, że gram bardzo często, ale tylko fantazje i słyszane aryjki z oper. Największą mi przyjemność robi jeden polonez Sokolowskiego, którego sobie przypominałem. Żalowałem bardzo, że nie mogłem słyszeć bawiącego teraz w Paryżu Fielda – jest on zawsze ulubieńcem moim w muzyce – lubię wszystko, co się wiąże ze wspomnieniami [6 czerwca 1833]. J. Słowacki, *Listy*, s. 134. *Nająłem sobie za dwa skudy bardzo dobry fortepian i najmując myślałem o tobie, droga. Zdało mi się, że twojemu żądaniu dogadzą i miło mi było... Teraz gram po kilka godzin na dzień – z nut – ale coś nie postępuję w łatwości czytania [21 sierpnia 1837]*, s. 308.*

³³ 21 sierpnia 1837, *Listy*, s. 310.

grochu w grze wielbią, nic nie uwielbią w moim melodyjnym talencie. Czy Sylka zna koncert z krakowiaka Szopena? Prześliczny, ale trudny jak diabeł³⁴.

Słowacki, wykorzystując znaną mu reakcję odbiorców, „używał” muzyki Chopina do „czarowania dam”:

Raz na wieczorze u P[otockich], kiedy była księżna w drugiej sali przy kolacji, doszła ją jakaś fantazja Szopena, grana z melancholią na fortepianie i zgrabnie ucięta w tym miejscu, gdzie trudniejszy pasaż odkryłby spod skóry wołowej moje oślątka uszy. Ale spostrzegam się, że ci tutaj czynię prawdziwą spowiedź – i może nieznany ci jeszcze rys mego charakteru odkrywam – to jest, „que je pose quelquefois devant le monde”, jak gdyby do portretu, to jest „en trois quarts”³⁵.

Zauważmy na marginesie, że ta wyjątkowa – przez swą szczerość i autoironię – wypowiedź na swój temat przypomina sposób, w jaki najczęściej pisał o sobie Chopin...

Stosunek poety do muzyki jest tematem obszernym i złożonym. Mimo wielu napomknień w listach do matki, próżno by szukać tam jakichś bogatszych wrażeń muzycznych, wspomnień z wysłuchanych koncertów (choćby Chopina), mamy za to częste wspomnienia grających w pensjonacie Angielek... Można odnieść wrażenie, że stosunek Słowackiego do muzyki był, co najmniej, ambiwalentny: *Cale godziny teraz gram z nut na fortepianie i bardzo w muzyce postępuję. Z a - c z q ł e m j q l u b i ć [podkr. MC-K] i nabrałem cierpliwości³⁶ – pisał. W kilka miesięcy zaś później wyznał:*

Co środy znajduję tam [u księżnej Surveilliers – MC-K] koło dobrze dobrane, starające się dowcipem naśladować paryskie zgromadzenia: jedni rysują szkice, drudzy gadają o literaturze i o sztukach pięknych. Muzyka tylko tam nie wchodzi; dobrze, bo gdzie muzyka się wciśnie, zwłaszcza we Włoszech, to zaraz bierze górę i staje się panem zgromadzenia, i zamyka usta, i głowy zasklepia³⁷.

Tym, czym się Słowacki prawdziwie entuzjazmował, był teatr, opera. Chodził do teatru wszędzie; jeszcze w Warszawie, a potem i w Londynie, i w Paryżu, i w Szwajcarii, i we Włoszech³⁸. Warto porównać jego opis paryskiego wystawienia *Roberta diabła* Meyerbeera z Chopinowskim, tak dla podobieństw, jak i znamiennych różnic³⁹. Widać wyraźnie, że efekt plastyczny, wizualny, sztuka

³⁴ 2 kwietnia 1838, s. 336.

³⁵ 2 kwietnia 1838, s. 335.

³⁶ 3 października 1837, s. 316.

³⁷ 22 lutego 1838, s. 331.

³⁸ Por. M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009.

³⁹ *Wczoraj byłem na sławnej nowej operze romantycznej: „Robert le diable”. W całej Europie tej opery nigdzie nie wystawiają – tak jest pyszną; trochę w guście Freiszütza – prześliczna muzyka. W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła, jak tu przez złudzenie na teatrze. Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym, zrobionym zupełnie a jour – za kolumnami widać cmentarz oświetlony księżycem – z grobów między kolumnami wymykają się błękitne płomyki i te, tańcząc w powietrzu, potem rozchodzą się i kaźden ożywia jedną marmurową mniszkę*

teatralna były tym, co szczególnie przyciągnęło uwagę Słowackiego, poza nowościami w dziedzinie zastosowania instrumentów. Muzyka – „prześliczna”. Uderza pewna zbieżność w reakcji Chopina na tę samą operę: i na nim inscenizacja zrobiła wielkie wrażenie, a w odniesieniu do muzyki, powściągliwiej, zwrócił uwagę tylko na organy, dominujące nad orkiestrą (rzecz w operze dość osobliwa, choć w tym przypadku uzasadniona)⁴⁰. Słowacki, podobnie jak Chopin, donosił matce o wszystkich obejrzanych wystawieniach teatralnych, operowych (*Wolny Strzelec*, *Niema z Poritici* itd.) lecz na próżno by szukać jakichś głębszych uwag na temat ich waloru muzycznego⁴¹.

Norwid rozważaniom związanym z muzyką (nie tylko z Chopinem) poświęcił najwięcej miejsca i uwagi, są one i najbogatsze, i najbardziej „steoretyzowane”⁴². Poza utworami, w których przywołuje z imienia wybitnych kompozytorów i wykonawców (z najsłynniejszymi: *Fortepianem Szopena*, *Listem do Nikodema Bierneckiego*), bądź powołuje do życia postacie fikcyjne; poza obecnością muzyki, muzyków i instrumentów jako tematu w lirykach i dramatach oraz niezliczonymi metaforami, epitetami, obrazami obecnymi w jego twórczości, Norwid jest, trzeba to podkreślić – jedynym spośród wspomnianych pisarzy – autorem rozpraw na temat sztuki (tu: muzyki) – wśród których *Promethidion* odgrywa rolę szczególnie, dobrze znaną. Nietrudno znaleźć płaszczyznę wspólną wszystkich tekstów Norwida, poza żywym zainteresowaniem muzyką. Stanowi ją głębsza refleksja nad sztuką, jej istotą, rolą, sposobem uprawiania: muzyka jest jednym z jej elementów.

Na uwagę też – choćby ze względu na mniejszą popularność i wyjątkowy charakter – zasługuje krótki tekst na temat tańców polskich. Fragment, poświę-

*leżącą na grobie – te się zwolna podnoszą – z całego cmentarza schodzą się mniszki i zaczynają ślicznie balet – za wybiciem zegaru wszystkie upadają – jest to śmieszne, ale wykonanie prześliczne. Wir mniszek okręcających się na cmentarzu przy natężonym błękitnym świetle księżycy – uderzył silnie moją imaginacją. W orkiestrze po pierwszy raz użyto bębnów, kotłów, dzwonek – i wszystkiego, co tylko sobie można wystawić. Autorem muzyki jest Meyerbeer. Słowem: l'opéra a fait un pas. Kochana Mamo, jakbyś się ty rozplywała nad tą muzyką [10 grudnia 1831], J. Słowacki, *Listy do matki*, w: *Dziela*, t. XI, s. 39.*

⁴⁰ *Jeśli kiedy był jaki przepych w teatrze, to nie wiem, czy dochodził stopnia „Robert le Diable”, nowiutkiej 5-aktowej opery Mayerbeera, co „Crociano” pisał. To arcydzieło nowej szkoły – gdzie diabły (chóry ogromne) przez tuby śpiewają, gdzie dusze z grobów powstają, ale nie tak, jak w „Szarlacie”, tylko po 50, 60 grupowane, gdzie diorama na teatrze, gdzie na końcu intérieur kościoła widać i cały kościół na Boże Narodzenie czy Wielkanoc w świetle z mnichami i wszystką publicznością w ławkach, z kadzidłami, co większe: z organami, których głos na scenie czaruje i zadziwia, i całą orkiestrę nieledwie pokrywa – nic takiego nigdzie nie będą mogli wystawić. [List do Tytusa Wojciechowskiego, 20 grudnia 1831], *Korespondencja Fryderyka Chopina...*, s. 202.*

⁴¹ Co do „muzyczności” poezji Słowackiego, czy raczej – obecności w niej zaczerpniętych z muzyki tematów, metafor itp., zaryzykować można, jak sądzę, stwierdzenie, że poezja Słowackiego jest w mniejszym stopniu przesiąknięta prawdziwymi odniesieniami do muzyki, niż Mickiewiczowska; te, które są, są raczej werbalne niż rzeczywiste. Stwierdzenie to z konieczności pozostanie tu jednak gołosłowne.

⁴² Pisze o tym obszernie Władysław Stróżewski, *Norwid o muzyce*, Kraków 1997.

cony polonezowi, zyskuje szczególne znaczenie, gdy zderzyć go, z jednej strony, z Mickiewiczowskim opisem finałowego poloneza z *Pana Tadeusza*, z drugiej zaś, oczywiście, z polonezami Chopinowskimi:

POLONEZ, kreacja już nie prowincjonalna, pojedynczego elementu, ale cało-narodowa, mogąca się rozciągnąć od religijnego rytmu aż do tej poważnej mimiki chórów lub tryumfów starożytnych, które na barykietach greckich i rzymskich spotykamy. Jako powaga rytmu tej jest wartości i to miejsce zajmuje u Polaków, co np. (w rozwijaniu się pieśni u Greków) E p o p e j a.

Podobnie odnieść można do przytoczonych słów Mickiewicza (por. przyp. 29) wywody Norwida na temat k r a k o w i a k a:

Jest to najoryginalniejsza kreacja z kreacji ludowych w Europie, i m a z u r a: kreacja estetycznie od krakowiaka wyższa, bo już nie połączona elementarnym, bliźnięcym sposobem tańca z improwizacją pieśni ale, s a m y m t a ń c e m w y r a ż o n a; toteż prawo obywatelstwa w Europie zyskała i nie samej prowincji jest własnością. Chopin umiał ją nawet podnieść do godności symfonicznej i w samej kreacji muzycznej, bez tańca nawet, zamknąć. [...] Z kreacji takiej, która już j e d n y m o r g a n e m s z t u k i c a ł a w y r a z i ć s i ę d a j e, wnosić można, że jako element tej jest godności estetycznej, co na przykład element dorycki lub jonicki, to jest więcej niż prowincjonalnym, ale w skład c a ł o - h a r m o n i i narodowej wchodzącym⁴³.

Generalnie, choć to duże uproszczenie, można powiedzieć, że romantycy (poeci, malarze, a nawet sami muzycy niekiedy) o muzyce dyskutowali na, zasadniczo, dwa sposoby: czym jest ona sama, o jej istocie, oraz – jak oddziałuje na słuchacza (słuchaczy). Można by więc rzec, że dyskutowali o niej „ontologicznie” lub „pragmatycznie”. W obrębie tych dwóch rodzajów wypowiedzi spotykamy, rzecz jasna, całą gamę rozważań, od najbliższych wypowiedziom „fachowym” po najbardziej „metafizyczne” bądź impresyjno-poetyckie. Nie brakło również wypowiedzi znawców, którzy często sami byli muzykami (jak choćby Maurycy Mochnecki), a przynajmniej praktykującymi, lecz wykształconymi w tej dziedzinie amatorami. Przeważał jednak model „romantyczny”, którego przykłady można by mnożyć; spośród bliżej związanych z Chopinem wymienimy (poza George Sand) – Zygmunta Krasińskiego⁴⁴.

Nie dotyczy to, jak widzieliśmy, ani Mickiewicza, ani Słowackiego. I Mickiewicz, i Słowacki, i Norwid, gdy wypowiadali bądź pisali przytoczone słowa, byli

⁴³ C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, t. VI, s. 387.

⁴⁴ Por. słowa Zygmunta Krasińskiego: *muzyka najwyższą jest mową ludzkości, łączącą nas z zaświeciem duchów, wyrażającą wszystkie uczucia, na które słów nie mamy, na które przyczyn wynaleźć nie możemy. Muzyka, jest to wyjęcie z siebie tego, co najwięcej boskiego mamy, i postawienie przed sobą. Stąd pochodzi, że muzyka ze wszystkich ludzkich rzeczy najmniej w przestrzeni, najwięcej w czasie żyje i najbardziej ruchomą jest, chwilową, znikomą! Kiedy wstąpisz na jej fale, uczujesz, jaka różnica zachodzi między światem płynności, a światem miąższości, między ruchem, biegiem, a bryłami, i to co w sercu twojem może śpi dotąd, czekając przebudzenia, wstanie wtedy, jak Afrodyta z wód morskich! [List do Konstantego Gaszyńskiego, 9 stycznia 1837], *Korespondencja Zygmunta Krasińskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971, t. IV, s. 149–150.*

ludźmi dojrzałymi, o różnych poglądach; Mickiewicz – to wykładowca paryskiej uczelni, Słowacki – człowiek po mistycznym przełomie, Norwid wreszcie – myśliciel i teoretyk sztuki, filozof kultury. Z perspektywy Paryża – postrzegali ten fenomen, jakim był Chopin, przede wszystkim w kategoriach polskości – narodowych, ludowych – a jego samego jako tego, który „podniósł narodowe (i ludowe zarazem) do ludzkości”.

Ciekawe, że sam kompozytor, który dokonał tego, o czym marzyli romantycy, a zwłaszcza polscy romantycy, o tym aspekcie swej muzyki nigdy nie rozprawił (jeśli sądzić na podstawie listów), a jeśli wspominał ludowe bądź narodowe źródła swej twórczości, to wyłącznie tonem żartobliwym. Tak, jakby o Duchu nie można było rozprawić – wyłącznie o Literze. Tym różnił się zasadniczo od niemal wszystkich romantyków, a od swoich rodaków-romantyków – zwłaszcza. Nie zmienia to faktu, że jego stosunek do sztuki w wielu aspektach był bliski romantykowi: szanował autonomiczność twórczości ludowej, jej immanentną wartość, a także przestrzegał romantycznej zasady „prawdy sztuki” (por. przyp. 7).

Ta charakterystyczna cecha polskiego romantyzmu, jaką jest skoncentrowanie się na odniesieniach, w pierwszym rzędzie narodowych, a w dalszej kolejności dopiero (jeśli w ogóle) ogólnych, kulturowych, uderzać musi zwłaszcza, jeśli zdeżyć ją z podejściem do sztuki i do muzyki, romantyków zachodnich. Jak silna ona była, dowodzi fakt, że sam Norwid, z tego „narodowocentryzmu” czyniący rodakom zarzut, w ostatniej laudacji pośmiertnej Chopina za jego największą zasługę uznał to właśnie, że narodowość wyprowadził na forum świata, że pozwolił polskości wychynąć z zaścianka i stać się własnością ogólnoludzką...

Mam świadomość tego, że zestawione tu zostały świadectwa bardzo różnego rodzaju: opis znamiennego zajścia w salonie George Sand, który może być po prostu anegdotą, współtworzącą legendę Mickiewicza, choć jest w nim jakaś głęboka prawda o jego stosunku do muzyki i do Chopina; w przypadku Słowackiego – prywatny list do matki, i to list, ze względu na jego nazbyt szczery, dość drastyczny, niewystylizowany charakter – niewysłany; w przypadku Norwida zaś – oficjalna wypowiedź, jaką jest nekrolog artysty-przyjaciela oraz dzieło poetyckie i rozprawa filozoficzno-estetyczna. To, że te wypowiedzi są tak różne, a przecież, do pewnego stopnia, podobnie brzmiące (z tym zastrzeżeniem, że sprawiedliwość kompozytorowi publicznie oddał tylko Norwid⁴⁵), nie przeszkadza, jak myślę, uznać ich za przekaz istotnych poglądów naszych poetów nie tylko na muzykę Chopina czy na muzykę *tout court*. Owa różnorodność form, kontekstów i motywacji ich wypowiedzi pozwala nam, jak sądzę, dokładniej zdać sobie sprawę z tego, co nasi romantycy uważali za najważniejsze w sztuce; nawet w takiej jej dziedzinie, która ze swej natury niejako jest najbardziej ponadjednostkowa, ponadkulturowa i ponadnarodowa.

⁴⁵ Warto wspomnieć, dla porządku, że nie tylko Słowacki przedkładał niekiedy „poloneza Sołowskiiego” (por. przyp. 32) nad muzykę Chopina, ale i u Norwida znajdziemy podobny *passus*: *Bardzo cenię Chopina, ale polonez Ogińskiego więcej prawdy ma dla mnie* [...]. List do Antoniego Celińskiego, w: C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. VIII, s. 18.

Jeśli sędzić na podstawie tego, czym dysponujemy, to w późniejszych latach ani Mickiewicz, ani Słowacki nie różnili się wiele od Norwida w swych poglądach na rolę sztuki, choć żaden z nich nie sformułował tak przenikliwych o niej myśli jak on. Prostota, polskość i harmonijny udział Ducha i Litery – oto ideał sztuki, którego realizację uznawali obydwaj za *summę* twórczości, choć każdy na swój sposób. Istotną cechę sposobu osiągnięcia tego ideału stanowiło to, że sztuka miała by pomagać człowiekowi w dochodzeniu do prawdy i piękna; służyć własnemu narodowi, ukazując to, co w nim najlepsze. To właśnie Chopin miał ten ideał, zdaniem Norwida, zrealizować – ale pragnęli tego również i Mickiewicz, i Słowacki.

Praca, użyteczność, dążenie do celu innego niż tylko estetyczny, oddziaływanie poprzez wzbudzanie uczuć na sferę moralną człowieka – oto inne nieco, niż czasem się sędzi, oblicze polskiego romantyzmu (nie tylko Norwida), ukazujące się w spojrzeniu wieszczów na „poetę muzyki”, który wołał zajmować się – „kałkułem”.

PUŁAPKA NORWIDA

Czy można czytać utwory Norwida jako ukrytą autobiografię? Przecież nie był on poetą wyznania, nie opisywał swoich przeżyć, trudno byłoby się w nim dopatrzeć czy to Gustawa, czy Kordiana, czy jakiegokolwiek *alter ego* romantycznego poety. Elementy przeżyć z jego osobistego życia pozostają jeśli nie w ukryciu, to przynajmniej w absolutnej podrzędności w stosunku do poglądów, do tego stopnia, że krytyka uczyniła z niego w istocie raczej myśliciela niż poetę. A jeśli, to raczej twórcę pewnej „strategii” poetyckiej.

Tymczasem Norwid, wbrew powszechnej lekturze, jest poetą bardzo obecnym w swoich tekstach, choć w sposób odmienny od poprzedników – i współczesnych. Najbardziej zadziwiające jest to w odniesieniu do tych pism, które w założeniu poświęcone miały być innym ludziom – i zagadnieniom natury ogólnej, dotyczącym sztuki. Rzadko komu przychodzi do głowy, że teksty, będące w istocie i w zamierzeniu swego rodzaju literackimi nekrologami, wspomnieniami o zmarłych artystach, mogłyby mieć zarazem charakter autotematyczny – temat i gatunek *post mortem* (?) na to nie bardzo pozwala... *Czarne kwiaty*, *Fortepian Szopena* jako teksty autobiograficzne? A jednak – *I ja tam byłem...* – powiada w nich Norwid i wówczas, gdy pełni to ważną z punktu widzenia danego tekstu rolę i, nader często wówczas, gdy nie jest to zgoła niezbędne. Osobista motywacja zdaje się wyglądać z najbardziej „zobiektywizowanych” tekstów.

Czy można czytać więc *Czarne i Białe kwiaty* jako ukrytą autobiografię?

Niewątpliwie można je czytać – bo zamiar autorski zawarty we wstępie jest jawny i czytelny – jako swego rodzaju manifest, traktat poetycki czy poetycko-filozoficzny; można je czytać „metatekstowo”. Czy jednak również jako wypowiedź nie tylko artystyczną, antropologiczną i eschatologiczną – ale i jako rodzaj autobiografii?¹ I jakiej – ukrytej, czy jawnej? Zewnętrznej czy wewnętrznej? Celowo i świadomie ukształtowanej czy „zdradzonej” czytelnikowi?

We wstępie narrator ujawnia się jako pisarz, ale i jako krytyk literatury – i znawca kultury. Jego autorefleksja (*Można by ciekawe w tym względzie rzeczy tu napisać, ale zaraz wstręt cofa pióro i przychodzi na myśl pytanie: „c z y*

¹ Na pytanie to większość badaczy odpowiada twierdząco (pisząc o elementach autobiograficznych tych utworów). Na temat przekształcania się biografii w literaturę (czyli na proces niejako odwrotny wobec tego, który nas tu interesuje), a także na temat relacji narratora i autora por. K. Cysewski, *Narrator w „Czarnych kwiatach”*, w: *Czytając Norwida*, red. S. Rzepczyński, Słupsk 1995.

warto ...”²) budzić musi natychmiastowe pytanie, a właściwie dwa pytania: po pierwsze: w jakim względzie?, po wtóre zaś – czy warto w stosunku do czego, w odniesieniu do jakich wartości? Na pierwsze można odpowiedzieć dość prosto: jest to zapowiedź, która wyprzedza mające nastąpić, zgodnie z zapowiedziami autora, zaskakujące w treści fragmenty. Można by, gdyby nie fakt, że przeczyć temu zdaje się ów „wstręt”, który nie dotyczy chyba jednak przedmiotu (a więc śmierci w przypadku *Czarnych*, zaś niecodziennych zdarzeń w przypadku *Białych kwiatów*). *Wstręt cofa pióro* bowiem na myśl o reakcji czytelników na to, co Norwid nazywa s t y l e m mających powstać (w planie autorskim) i być odczytanymi (w planie odbiorcy) fragmentów.

To wprowadzenie jest interesujące z różnych względów: zazwyczaj pod uwagę brany jest jego aspekt teoretyczny, programowy; traktowane bywa jako przede wszystkim autotematyczna wypowiedź, dotycząca Norwidowskiej koncepcji nowej formy prozatorskiej, której praktyczną ilustracją będą następujące po nim fragmenty – i słusznie. Warto też zwrócić uwagę na jego retoryczny charakter: to *można by powiedzieć [...] ale [...] „czy warto!...”*, po którym wszakże następuje wypowiedź, opatrzona tyloma wstępnymi zastrzeżeniami – ten zabieg ma zapewne pełnić funkcję perswazyjną w stosunku do czytelnika. Można jednak i spojrzeć na ten sam tekst od strony jego „nadawcy”.

Pytanie: czy warto kieruje uwagę w stronę samego pytającego: odsuwając na dalszy plan przedmiot dywagacji, ujawnia nam zapowiadającego *Kwiaty* jako kogoś, kto troszczy się o ich odbiór jako – w pierwszym rzędzie – d z i e ł a l i t e r a c k i e g o. To nie obserwator świata, filozof, antropolog, wreszcie przyjaciel przedstawianych postaci zwraca się do nas w pierwszych słowach „wstępu” – lecz pisarz, l i t e r a t, zatroskany o to, czy niezwykły styl, niespotykana forma wypowiedzi (gatunek?) zostaną właściwie przyjęte przez odbiorców³. I to pisarz krytyczny wobec czytelników; z góry niejako wiedzący, że spodziewać się po nich może tego, co najgorsze – braku zrozumienia dzieła, jego (zamierzonej) prostoty i podporządkowania rzeczywistości, które bierze za brak formy; oczekiwania w *kółko tych samych motywów i form*.

Jest więc albo mizantropem, albo – pisarzem doświadczonym pod tym względem, albo jednym i drugim. Znając przyjęcie, z jakim spotykał się Norwid jako twórca, przywykliśmy brać pod uwagę to drugie – jego negatywny stosunek do *pojęć współczesnych o czytelnictwie i o twórczości piśmienniczej*, czyli do poglądów czytającej publiczności, a może i do niej samej. Stosunek pełen zjadliwej ironii (*rubaszny krytyk, przywykły do dwóch tylko formuł na wszelki plód wyciętych, jako obowiązujące malarzy pokojowych wycięte patrony*), z jaką traktuje przyzwyczajenia i oczekiwania czytelnicze, nie bywa traktowany jako przejaw

² C. Norwid, *Czarne kwiaty*, w: *Pisma wszystkie*, red. J.W. Gomułicki, Warszawa 1971, t. 6, s. 175.

³ Ten aspekt (a więc, w istocie, autotematyzm) *Czarnych kwiatów* bywał wielokrotnie podnoszony, jednak najczęściej w aspekcie tworzenia nowej formy, w kontekstach genologicznych – nie zaś w kategoriach motywacji osobistej twórcy.

osobistego usposobienia pisarza, lecz jedynie jako wyraz poglądów czy wręcz – uzasadnione stwierdzenie pewnej rzeczywistości. Nawet zjadliwe porównanie czytelnika do człowieka zaślepionego⁴, funkcjonalne retorycznie (wzmocnia, puentuje początkowe *czy warto*), ale bynajmniej nie istotne z punktu widzenia całego wywodu, nie bywa odnoszone do jego autora.

*Są wszelako w księdze żywota i wiedzy ustępy takie, dla których formuł stylu nie ma, i to właśnie sztuka jest niemała oddać je i zbliżyć takimi, jakimi są*⁵ – czytamy we wstępie. Inaczej mówiąc: zdarzają się takie sytuacje i zdarzenia, dla których nie wypracowano literackich i skonwencjonalizowanych sposobów opisu, i przedstawienie ich *takimi jakimi są* (co to znaczy – tego autor nie precyzuje ani nie docieka) jest wielką sztuką. Zapowiada więc piszący, że to, co nastąpi, jest całkowicie oryginalne, co więcej – *sztuką jest niemałą*. Daje pośrednio do zrozumienia, że – skoro to potrafi – jest doskonałym pisarzem, nowatorem w dziedzinie stylu i formy, obserwatorem rzeczywistości, rozumiejącym jej istotę, zdolnym opisać *fakt społeczny*, człowiekiem mającym niskie mniemanie o czytelnikach, swoich współczesnych.

Wstęp ukazuje więc pisarza i krytyka zarazem, świadomego bardziej niż inni stanu współczesnej mu literatury i poglądów czytelnicznych, zdolnego podjąć się zadania, które nie byle kto zdołałby wypełnić – to jest efekt świadomej i zamierzonej autoprezentacji. Ukazuje jednak również coś więcej – i to już nie jest chyba efekt zamierzony, lecz raczej – uboczny.

Rozpoczynając opowieść o ostatnim spotkaniu ze Stefanem Witwickim – Norwid rozpoczyna ją od obszernej dygresji: po początkowym słowie *To* następuje fragment poświęcony zwiedzaniu katakumb rzymskich i refleksjom, jakie one wzbudziły; po nim dopiero pojawia się powtórzone *To koło tego czasu... spotkałem był...*⁶. Fragment ten ma co najmniej cztery znaczenia podstawowe: po pierwsze – jest wspomnieniem uszanowania, z jakim traktowano pamiątki męki pierwszych chrześcijan; po wtóre – refleksją na temat ich heroizmu; po trzecie – aluzją, że autor zdolny byłby rozprawiać (choć chwilowo tego zaniecha) *o każdym znaku i o każdej linii w tych rysunkach używanej* (a więc jest zapewne znawcą sztuki wczesnochrześcijańskiej), po czwarte wreszcie – jest dokumentem autobiograficznym, świadomie (i celowo) przywołanym.

W pierwszym znaczeniu może być odczytywany jako metafora mającego nastąpić tekstu: z taką samą pieczołowitością, z jaką niegdyś zbierano relikwie męczenników, autor zbierać będzie okruchy biografii swych przyjaciół. Pozostałe dotyczą samego autora (narratora i uczestnika opisywanych wydarzeń zarazem): pełnego szacunku chrześcijanina, znawcę sztuki i symboli kultury, tego, kto nie

⁴ Por. *Czarne kwiaty*, s. 176: *czytelnicy podobni są w tym do osoby oddalonej od przyjaciela swego a mającej wizerunek jego na pamiątkę, która, gdy on przyjaciel z drogi wraca, „Nie przeszkadzajże mi”, rzecze jemu, „bowiem oto godzina jest, w której na portret patrzeć zwykłam, listy właśnie że pisać mając”*.

⁵ *Czarne kwiaty*, s. 175.

⁶ *Ibidem*, s. 176.

tylko zwiedził, ale i przemyślał głęboko to, co zobaczył – zwiedzającego doskonałego.

Staranie autora, by przedstawianie ostatnich spotkań ze zmarłymi nie przyjęło jakiegokolwiek skonwencjonalizowanej czy choćby powtarzalnej formy, powtórnie podkreślone zostanie we wspomnieniu o Witwickim. Lęk przed jakąkolwiek systematyzacją, wyrażony – o paradoksie! – w przytoczonych słowach Woltera, obawę przed narzucającym się (przez sam fakt zebrania ich razem) porządkowaniem zdarzeń, motywuje Norwid tym, by *wierności nie uchybić* (a więc – pozaliterackim – postulatem autentyzmu). Można tu również widzieć bardziej literacką motywację – pragnienie stworzenia nowej formy, opartej na swoistym realizmie, formy „literatury przyszłości”; poeta mówi o tym w zakończeniu *Czarnych kwiatów*. Motywację, która również może mieć jednak również aspekt bardziej osobisty – pragnienie bycia oryginalnym.

Ten, jak go sam określa, „dagerotypiczny” charakter poszczególnych wspomnień zasada się między innymi na błahych, z perspektywy wieczności patrząc, lecz charakterystycznych (dla poszczególnych „scenek” i nie tylko) szczegółów. Niektóre z nich (kształt fortepianu Chopina, strój Słowackiego, piecyk Mickiewicza) mają spełniać założenia koncepcji nowej formy, opartej na drobiazgowym realizmie i „prawdzie”. Inne – mają być może jeszcze jakąś rolę do spełnienia. Pomarańcza toczona po podłodze przez umierającego Witwickiego (wedle komentarza Norwida – zgodnie ze zwyczajem obdarowywania go drobnymi upominkami), przywołanie gościa na polecenie nikogo nieprzyjmującego, umierającego Chopina, powrót do domu wychodzącego Mickiewicza, podarowanie przez Słowackiego jego egipskiego rysunku (z którym narrator postąpił zresztą mało pieczołowicie – za to „efektownie literacko”), a zwłaszcza fakt, że to on był pierwszym, który zobaczył ciało poety, i wiele innych – zdarzenia te w planie opowieści odgrywają, tak jak poprzednie, rolę wyróżniającą każdą z nich (by nie stały się wolterowskim „systemem”); w planie biografii autora świadczą zaś o szczególnej pozycji, jaką ten zajmował w życiu „moribundów”; bliskość obcowania z nimi czyni zeń człowieka w jakiś sposób wybranego. Nawet sposób przedstawienia gafy, jaką popełnił, chcąc pocieszyć Chopina (opaczne zrozumienie słów „wynoszę się”), z jednej strony może być odczytywany jako autoironiczny, z drugiej – podkreśla wyjątkowość postaci odwiedzającego, skoro ten pozwala sobie na tak zażyłe – i ryzykowne, jak się miało okazać! – słowa.

Podobną funkcję pełni nawet „pominięcie” przezeń pięknej Irlandki; celowo nie patrząc mimo zachęty towarzysza na tę kobietę, która miała w nocy umrzeć, narrator stawia się w pozycji kogoś szczególnego, odmiennego, wyróżniającego się właśnie przez owo zaniechanie, a co za tym idzie, przez szczególną stratę, jakiej miał doznać. Nie tylko więc owa piękna zmarła stanowi pewien wyjątek pośród innych wspominanych przez poetę; on też jest kimś wyjątkowym; podkreśla to zresztą wielokrotnie i na różnych planach utworu. Zupełnie jawnie (i dosłownie!) o swojej szczególnej sytuacji mówi we wspomnieniu o Mickiewiczu. Nawet bowiem owo absolutnie wyjątkowe Mickiewiczowskie *adieu* (kolejne, obok Cho-

pinowskiego, „słowo znaczące”), użyte wobec Norwida, jest jakimś znakiem wyróżnienia go spośród innych. Najmocniej podkreśla Norwid zaś wprost to, jakim wyróżnieniem było pokazanie mu przez Delaroché'a (niezwykłego tak czynić) dopiero co skończonego obrazu, który miał być ostatnim, a także zachęta ze strony malarza, by poeta-ryownik wyraził szczerze swoją opinię, i wreszcie zapowiedź pokazania przyszłych obrazów. Z naciskiem akcentuje to, co ma świadczyć o jego przenikliwości i znawstwie – przewidywanie, że oglądany obraz stanowić ma część trylogii. Ów rozbudowany fragment opowiadania (poza funkcją kompozycyjną, ideologiczną i ironiczną) pełni przede wszystkim rolę autokreacyjną; akcent w nim jest położony o wiele bardziej na opowiadającego, niż na bohatera opowiadania: „*s k o r o t y l k o d w a i n n e o b r a z k i z r o b i ę . . . p o k a ż ę j e p a n u – p o k a ż ę j e*”, co zwykł był określać dobitnie, bo nie eksponował publicznie dzieł swoich ani nie każdemu je pokazywał, zwłaszcza od niejakiego czasu... Odtąd nie widziałem już pana Delaroché'a⁷.

Zza postaci przyjaciela, znajomego, obserwatora, postaci samoświadomego pisarza i nowatorskiego twórcy, myśliciela, ironisty wyłania się żywy człowiek, uczestnik opisywanych wydarzeń; co więcej, wyraźnie osobiście zaangażowany w opisywane historie i w związki ze wspomnianymi zmarłymi. Zaangażowany również w budowanie swego portretu jako człowieka niepowtarzalnego, oryginalnego, szczególnie cenionego i uprzywilejowanego przez otoczenie – a w każdym razie przez opisywane postaci.

W zakończeniu *Czarnych kwiatów* powraca perspektywa teoretycznoliteracka (!), czyniąc z owych wspomnień w istocie nie dzieło serca (jak mógłby oczekiwać „nainwytelnik”), lecz p i ó r a artysty, który tworzy świadomie, oczekując, iż forma, jaką stworzył i której nadał nazwę, z czasem znajdzie swe miejsce wśród powstałych w przyszłości. Artysty, aluzyjnie ukazującego siebie jako wtórego Szekspira – twórcę wyprzedzającego swój czas. Obok więc wyjątkowego człowieka (przyjaciela, znajomego itp.) dostrzegać mamy wyjątkowego pisarza: takim się nam prezentuje – nie po raz pierwszy, nie po raz ostatni.

Autotematyzm i autobiografizm *Czarnych kwiatów* zdają się mówić nad samym ich tematem; obydwie mogłyby brzmieć „zgrzytliwie” w konwencji wspomnień o zmarłych. Chyba że uznać je za jeszcze jeden – świadomie zastosowany – sposób przełamania konwencji, formy... Weryfikacji szukać można w *Białych kwiatkach* – w odniesieniu do nich bowiem, do ich formy, nie sposób mówić o konwencji, którą trzeba przełamywać; pamiętnik, opowiadanie, list, notatka – w każdej formie można było zapisać wyryte w pamięci zdarzenia, w których biorą udział inni, nie stając wobec konieczności obalania formy. W przypadku tych *Kwiatów*, jak wiadomo, górę nad wspomnieniem zdecydowanie i jawnie już biorą rozważania poety na temat „nowej dramy”, roli ciszy i sposobów jej istnienia w różnych dziedzinach sztuki, dla których rodzajem pretekstu stają się opisane zdarzenia. Autor (i bohater zarazem) ujawnia się natomiast jeszcze bar-

⁷ *Ibidem*, s. 186.

dziej, centrum czyniąc już nie innych, zdarzenia ich dotyczące, wspomnienie o nich, lecz siebie i swoje poglądy. Co znamienne – powoli znika autotematyzm (rozważania nad formą, jaką stanowią *Białe kwiaty*); w jego miejsce wkraczają z całą mocą wieloaspektowe rozważania na temat sztuki. A co z autobiografią?

Dosłownie rzecz traktując, dowiadujemy się, podobnie jak z *Czarnych kwiatów*, o tym, gdzie Norwid bywał, co widział, co przeżył. Rozumiejąc jednak autobiografię jako również autoprezentację, autocharakterystykę, jako autobiografię wewnętrzną, zyskujemy bogaty, acz zaskakujący obraz samego poety. W pierwszym rzędzie dziwić może zawodna pamięć artysty, który zdawał się interesować rzeźbą i malarstwem, a raz po raz ujawnia się z niewiedzą, niepamięcią, co gdzie widział (m.in. rycinę, której kopię miał Mickiewicz – czyjego była pędzla i gdzie się znajdowała; płaskorzeźbę niemego Zachariasza)⁸. W drugim natomiast – mentorski, pouczający ton (skądinąd właściwy Norwidowi) i sposób wykładu własnych poglądów na istotę różnych zjawisk dotyczących sztuki, pełen ironii wobec innych. Jeszcze ostrzejszy, niż w *Czarnych kwiatach*. *Doprawdy, że bawi mię, iż ja jeden świadom jestem tego, czemu brak dramatu*, powiada pisarz, i określa jako cel *Białych kwiatów* uświadomienie Francuzom i innym, obcym „literatom” przyczyn tego braku w ich piśmiennictwie (!).

Jeśli przeczytać słowa Norwida na temat roli ciszy w dramacie nie pod kątem jego poglądów literackich, jak to się zazwyczaj czyni, a pod kątem jego stosunku do otoczenia i postrzegania przezeń własnej roli i pozycji pośród współczesnych, można postawić sobie pytanie: czy świadom był tego, na jakim piedestale się stawia; czy jego zamiarem było traktowanie współczesnych twórców i krytyków aż tak bardzo „z góry” (z wyjątkiem Schillera, i to w tych fragmentach, których ten nie napisał – *bezmowne zupełnie chwile dramy może najwyższymi są poetycznymi jego polotami*⁹ – czy nie można odczytać tego ironicznie?)? Oto kilka cytatów: *Kto ma uszy ku wysłuchaniu prawdy, ten niech całość jej wysłucha* (ta biblijna stylistyka!); *nie wiem, który by dziś autor, bez potknięcia się w śmieszność, potrafił dociągnąć tam aż dramy pochod;* *Jakiż barbarzyński błąd tych systematyzujących tak estetyków!*¹⁰. W kontekście innych tekstów Norwida stwierdzenia te nie brzmią wyjątkowo; w kontekście tematyki zwłaszcza *Czarnych*, ale i *Białych kwiatów* – mogą dziwić, zaskakiwać, domagać się wyjaśnienia.

Same opisane przez poetę zdarzenia, mające służyć jako przykłady udrاميةzniającej roli ciszy i „wszystkich jej natur”, w jeszcze większym stopniu, niż w *Czarnych kwiatach*, przesiąknięte są odniesieniami biograficznymi. Pietyzm w ich odtwarzaniu może być uzasadniany autorską intencją literacką (jak w pierwszym fragmencie, w którym zarówno pora dnia, otoczenie, jak i stan ducha same-

⁸ Tymczasem krytyka raczej zwraca uwagę na p a m i ę ć Norwida jako element organizujący tekst, pomijając jego n i e p a m i ę ć.

⁹ *Białe kwiaty*, w: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, red. J.W. Gomułicki, Warszawa 1971, t. 6, s. 190.

¹⁰ *Ibidem*, s. 190, 191.

go narratora mają stanowić właściwe tło – biel, ciszę – dla mającego nastąpić zaskakującego i przez to dramatycznego zdarzenia). Można jednak w nim widzieć coś więcej. Zauważmy: podkreślając „nijakość” otoczenia (niczym niewyróżniający się dzień, monotonna mazowiecka równina, nieciekawy sad) oraz swoją „bezmyślność”, by na ich tle wyeksponować dramatyczną niespodziankę z nagła usłyszanych, a płynących z ust jakiejś pospolitej dziewczyny słów piosenki, znanej z *Dziadów*, pisarz nie powstrzymał się przed dwoma uzupełnieniami, które, w istocie, psują czy przynajmniej zaciemniają jego artystyczny zamiar, a które mają sens jedynie przez odniesienie do samego autora, do jego biografii. Jednym jest doprecyzowanie, iż rzecz działa się *na zagrodzie ubogiej ojców moich, gdzie urodziłem się* (co wprowadza perspektywę konkretyzującą sytuację i okoliczności, a przez to narusza ową „biel”). Drugim – końcowa, całkowicie zbędna z punktu widzenia dramatyзму opowieści puenta, na plan pierwszy wysuwająca znów postać samego narratora i bohatera opowieści: „*Prosta pieśń – rzekłem – ale dobrą myśl zawiera...*” (*widać stąd także, że Mickiewicz z pieśni gminnej ją przybrał*)¹¹. O ile wprowadzenie, podkreślające datę akcji (1836), oraz fakt, iż *Dziady* były wówczas dla autora *jedyną nutą myśli i uczuć, jak każdemu*, ma znaczenie i dla opowiedzianej historii, i dla biografii Norwida, o tyle wspomniane wyżej „dopowiedzenia” motywowane są zainteresowaniem sobą (pragnieniem uobecnienia się w tekście) przynajmniej w takim samym stopniu, co przedmiotem; zdziwienie światem i skupienie się na jego osobliwościach (wykwitających na tle bieli, rozbrzmiewających w ciszy) „przełamuje się” w autobiografię, w skupienie na sobie.

Cechy tej jest pozbawiony następny fragment, w którym biograficzne odniesienia są w najwyraźniejszy sposób sfunkcjonalizowane, a on sam – dramatycznie zwarty (na zasadzie wyjątku potwierdzającego regułę). Dowiadujemy się z niego, że narrator jest pobożnym katolikiem, modlącym się na Anioł Pański (co wprowadza go w konfidencję z włoskim wieśniakiem i zapowiada „teologiczne” zakończenie opowieści); dowiadujemy się, gdzie rzecz się działa, co pozwala nam lepiej sobie wyobrazić scenerię i odczuć grozę „niespodzianki”, dowiadujemy się wreszcie, że opowieść snuje człowiek wykształcony na literaturze starożytnej, której dziedzictwo potrafi rozpoznać w ludowej z pozoru bajce wieśniaka. Ta ostatnia informacja, choć niekonieczna, przez swą (względna) rozwlekłość naśladuje niezobowiązujący charakter rozmowy (jej „ciszę”). Faktem pozostaje, że, jak na tak krótki fragment, i on przynosi wiele informacji autobiograficznych, tyle że bardziej sfunkcjonalizowanych w odniesieniu do fabuły...

Podmiotowy charakter obserwacji świata, będący udziałem narratora, jeszcze wyraźniej uwidacznia się we fragmencie poświęconym zabójstwu ministra i korespondującemu z nim wystawieniu *Makbeta*, wówczas gdy przywołani zostają „inni” – jako możliwi „współodczuwający”: *może i nie ja jeden dlatego się udałem do teatru, aby publiczność widzieć...*¹². Zdarzenie to,

¹¹ *Ibidem*, s. 192.

¹² *Ibidem*, s. 194.

podobnie jak historia śmierci nieznanym Irlandki na statku, centralnie umieszczone w *Białych kwiatach*, służy jako pretekst do autotematycznego wywodu, który w ledwie zamaskowany sposób jest też opinią – pochwalną – na temat własnych umiejętności pisarskich:

nic tu się nie pisze, co by nie było uszczknięte, że tak powiem, z niw natury rzeczy, i jeżeli mniejsza jest cokolwiek nieobecność stylu, jaką użyłem w „Czarnych kwiatach”, to o tyle tylko, o ile jest wcale niemożliwym uniknąć sztuki, owszem, o ile ta w tej sferze sprawuje prawdę przedstawienia. Błogosławiony i szczęśliwy pisarz, który prawdziwej patetyczności bezbarwne słowa zna i strzeże [...] nie kryje, iż uprzytomnianie ich sztuką pisania bacznej bardzo pilności wymaga¹³.

Owym niewątpliwym „autokomplementem” (*błogosławiony i szczęśliwy pisarz*), mającym przyciągnąć uwagę czytelnika i pomóc jej skupić się nie tylko na *meritum* wywodu, ale i na osobie autora i jej przymiotach, towarzyszą w tym samym fragmencie informacje z jednej strony podkreślające światowy charakter narratora (następujące po sobie wzmianki o pobytach w Rzymie, Paryżu, Londynie), z drugiej zaś – jego nędzę i upośledzenie. Można w tym widzieć (poza deklarowanym zamiarem estetycznym i wbrew niemu) przejaw romantycznej ironii, można – próbę zbudowania wzniosłości, ale można też (tak było już poprzednio, gdy mowa była o *ubogiej zagrodzie ojców moich*) – opartą na niej swoistą autokreację¹⁴:

Artysta, też i ludowego pierwiastku czciciel, mieszkałem tam w najuboższym prawie domku najuboższej miasta części. Wieczorem raz, przy świetle sam zostając, nie uważałem, iż ktoś wszedł, zwłaszcza iż angielski klimat wilgocią swą przygluchnięcie moje chwilowo zwiększył... [...] przycisk taki był na literze pierwszej, iż w głuchocie mej dalsze mi zniknęły, światło przy tym mdle i postawa, i laska gruba uczyły razem, iż zdało mi się nie rodaku, ale rrrrroku! usłyszeć¹⁵.

Nie tylko podkreślanie swego trwającego od urodzenia ubóstwa – również deklarowana pokora i chęć służenia swoją śmiesznością – mieszczą się w tym autokreacyjnym zamiarze, który, przynajmniej, brzmi nieco fałszywie:

widno, do ila własnego tu wyrobu estetycznego i pojęcia patetyczności własnej zbywał! Może w innych poszukiwaniach innych dróg na innych polach posłużę i ja komu za objaśniające śmiesznością swą światelko... wszyscy służymy... estetyka zaiste że narodowa polega na tym...¹⁶.

To „unizanie się” narratora, za pozór (bądź jawną motywację) mające cel estetyczny lub ideowy (jak w następnym fragmencie), stanowi wyraźny element autokreacyjny, mający ukazać go jako nędzarza, kalekę, nieszczęśnika wystawia-

¹³ *Ibidem*, s. 195.

¹⁴ O autokreacji u Norwida por. *ibidem*, s. 111–114. Generalizując, można uznać, że krytyka często bez zastrzeżeń przyjmuje deklaracje biograficzne Norwida, nie dociekając ani ich prawdziwości, ani wniosków, jakie z takich a nie innych faktów, jak i sposobów ich zaprezentowania wynikają.

¹⁵ *Ibidem*, s. 196, 197.

¹⁶ *Ibidem*, s. 197.

nego na wszelakie poniżenia i próby życiowe (widzieliśmy to już w pierwszym fragmencie *Białych kwiatów – uboga zagroda moich ojców*), stawiającego jednakże wyższe wartości ponad swoją „małość”. Ta – pośrednio pochlebna autocharakterystyka (heroizm!) byłaby niemożliwa bez eksponowania niekorzystnych okoliczności życiowych: głód, brak wody i niebezpieczeństwa na statku – oraz niedostatek, generujący upokorzenie, płynące skądinąd ze szlachetnych pobudek ofiarodawcy, który w sposób dyskretny dał mu *różową flaszkę olejku do włosów i bieliznę świeżą: rzeczy, domyślić się łatwo, jak kosztowne i rzadkie tam, gdzie już wodę bardzo oszczędnie rozdawano, i przy broni nabitej*¹⁷. Podobnie ma się rzecz z wzmiankami o „przyjacielskich usługach” księcia Lubomirskiego – tyle że w tym, końcowym fragmencie, w sposób zasugerowany, nie jawny, ukazuje narrator swoje znaczenie i wagę: książę bowiem jest *wielkim smutkiem dotknięty* – i przechadzka z nim po amerykańskim wybrzeżu jest „darem Norwida”, podobnym temu, jaki ofiarował Izraelicie z poprzedniego fragmentu, gdy skłonił go swą pokorą, wiedzą i wywodami do przyznania, że *jużci Chrystus wasz był to może najidealniejszy człowiek...*¹⁸. Do autobiografii (i autocharakterystyki zarazem) dorzuca tym sposobem autor informację o tym, że i on był w stanie ofiarować swym towarzyszom wiele – i to w dziedzinie najcenniejszej – w dziedzinie ducha.

Spróbujmy podsumować. *Czarne i Białe kwiaty* są o tyleż autotematyczne (jawnym zamiarem artystycznym jest kształtowanie i promowanie określonych wartości i form artystycznych), co autobiograficzne – w sposób i zamierzony, i niezamierzony. Gdyby próbować zrekonstruować biografię Norwida (fakty jej dotyczące) na podstawie tego jego dzieła, to dowiedzielibyśmy się o nim wiele – jako o podróżniku (który znał Rzym, Londyn, Paryż, Amerykę, odbywał górskie wycieczki, pływał statkami), znawcy literatury, filozofii, religii, sztuki i historii, a nawet optyki, bywalcu teatrów, a także człowieku posiadającym liczne znajomości w świecie arystokratycznym i artystycznym – człowieku religijnym i tolerancyjnym. Czy tylko?

Nie jest przypadkiem, że to ludzie znamienici są bohaterami jego *Kwiatów* – obecność wśród nich nieznanym kobiecie tylko podkreśla tę zasadę (jej „wyniesieniem” ponad tłum jest zresztą wyjątkowa uroda!). Zamierzeniem autora jest bowiem także takie ukazanie własnej osoby, które ma zapewne skłonić do przyjęcia jego opinii, pouczeń, zapowiedzi dotyczących literatury i sztuki, a także – niekiedy – ostrych i bezkompromisowych zarzutów pod adresem różnych ludzi: „nieświadomych artystów”, „bezkrytycznej publiczności” itp. Kreuje się więc na mędrca i znawcę, człowieka wielkich cnót i zalet, głębokiej wiary, podkreślając przy tym zwłaszcza swoje (ewangeliczne?) ubóstwo i pokorę, które mają świadczyć o jego bezkompromisowości – i heroizmie¹⁹. Ta autokreacja jest

¹⁷ *Ibidem*, s. 198–199.

¹⁸ *Ibidem*, s. 200.

¹⁹ Ciekawe uwagi na temat roli autobiografii i autokreacji w twórczości Norwida (jako zjawiska powracającego w różnych tekstach) można znaleźć u Marka Adamca (*Autobiografia artystyczna*,

zapewne świadoma; dwukrotnie tylko „przełamana” zostaje elementami, które można – choć niekoniecznie – uznać za autoironiczne: w dwu słownych *qui pro quo* – u łoża umierającego Chopina i w scenie z arystokratycznym gościem (*rodaku – rrobaku*). Czy jest to jednak w obydwu przypadkach świadoma autoironia (w drugim wypadku wspomina Norwid o swojej „śmieszności”), czy zabieg literacki wykorzystujący ironię, czy też nasz, ironiczny odbiór opowiedzianej sytuacji – nie sposób jednoznacznie orzec. Podobnie jak nie sposób widzieć w zabiegach autokreacyjnych wyłącznie celu pragmatycznego i „edukacyjnego” (perswazyjnego), a więc nakierowanego na zewnątrz, na odbiorcę; perspektywa przeciwna, również być może perswazyjna, ale dotycząca samej osoby piszącego, jest łatwo wyczuwalna.

Wyraźnie ukazuje Norwid swoją pozycję społeczną jako człowieka wysoko cenionego przez wielkich tego świata – artystów, arystokratów: Chopina, Mickiewicza, Witwickiego, Delaroche’a, księcia Lubomirskiego. Przypomnijmy: poeta podkreśla, iż umierający Chopin, który nikogo nie przyjmuje – każe zawrócić i przyjmuje go; Mickiewicz opóźnia pilne wyjście z domu, żeby z nim podyskutować; Delaroche (i wspomniany mimochodem Ary Scheffer) pokazują mu (i tylko jemu!) obrazy i proszą o szczerą ich ocenę; księżę Lubomirski daje się pocieszać w głębokim smutku właśnie jemu. Czy zdawał sobie sprawę Norwid z tego, że, gdy zestawić z sobą przytoczone przezeń powyższe opowieści, zwraca uwagę autorskie (czyżby nieświadomione?) pragnienie podkreślenia swego znaczenia jako człowieka, przyjaciela, znawcy, zdolnego nie tylko do pocieszania i pouczania, lecz wręcz do nawracania?!

Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, na ile świadomy (autobiograficzny) zamiar kierował doborem takich, a nie innych zdarzeń i sposobów ich oświetlenia: niejednokrotne podkreślanie przez autora faktu, iż *nic nie było uszczknięte* [...] *z niw natury rzeczy*²⁰; że pozostał absolutnie wierny prawdzie, budzić może naszą podejrzliwość, którą drobiazgowość opisu miała uspić; *podejrzliwość*, płynąca ze świadomości literackiej, z wiedzy o tym, że – w obrębie realizmu (czy autentyzmu, weryzmu) – dokonywany jest wybór. Można natomiast przyjąć, że to,

w: Cyprian Norwid – *interpretacje*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986). Wychodząc od analizy *Autobiografii artystycznej*, Adamiec ukazuje, że tak literackie, jak plastyczne wyobrażenia Norwida noszą charakter „autopanegiryku”, i usiłuje wyjaśnić to zjawisko zamiarem „edukacyjnym” poety: *Norwid wybrał dla siebie oryginalny, acz nieco anachroniczny model porozumienia ze współczesnym odbiorcą, który opisuje formuła: nauczyciel i uczniowie [...] dążył do zaakceptowania tego wzorca przez polskiego odbiorcę. A to wiązało się nierozdzielnie z koniecznością zaakceptowania przezeń autorytetu nauczyciela „głupiego społeczeństwa polskiego”. Aby to stało się możliwe, Norwid na samym początku dokonuje zabiegu „semiotyzacji”. Wszystkie jego zasługi zostają przedstawione zgodnie z zasadami autorytetu „in statu nascendi”, ich wyrazistość winna ułatwić powszechną aprobatę tego fenomenu. „Cyprian Kamil Norwid” stworzony przez Cypriana Norwida to ten, który ma prawo pouczać, bowiem wszystkiego doświadczył, dane mu było poznać prawdę uniwersalną, s. 243.*

²⁰ *Białe kwiaty*, s. 195.

co podważa zabiegi autokreacyjne, jakie stosuje Norwid, pojawia się w sposób niezamierzony.

Mam tu na myśli nie tylko s p o s ó b wyrażania opinii na temat literatury, sztuki, wiedzy i życia, a zwłaszcza towarzyszący im t o n, skierowany do tych, którzy albo nie posiadają odpowiedniej wiedzy, albo nie są zdolni zrozumieć intencji autorskiej: czytelników, krytyków i innych pisarzy; ujawniają one inne, wyniosłe i pełne mizantropii oblicze wypowiadającego je. Zauważmy – przy pełnym zapału i zaangażowania stosunku do sztuki i literatury, do wszelakiego rodzaju idei (artystycznych, religijnych), uderza chłód w stosunku do ludzi czy wręcz niechętny do nich stosunek – do opinii publicznej, do czytelników, krytyków, innych twórców. A w stosunku do przywołanych postaci, do jednostek, które stały się bohaterami *Czarnych i Białych kwiatów* – przyjaciół, znajomych, obcych?

W żadnej ze scen nie dostrzegamy w istocie b e z p o ś r e d n i c h śladów uczuciowego stosunku Norwida do przedstawianych osób (za pośrednie można uznać sam fakt wspomniania zmarłych i ich obraz, który wykreował), pojawiają się natomiast wzmianki o uczuciach innych, nakierowanych na niego samego (sympatia Słowackiego do jego brata, żal Mickiewicza po jego odejście, stosunek doń księcia, który mu oddawał różne „usługi”) lub będących jego odpowiedzią na czyjeś „awanse”:

szedłem go [Mickiewicza] przywitać więcej niż kiedykolwiek serdecznie, bo bliżej... bliżej zaś z powodu, iż dochodziło mię było, że wspominał mię, kiedy w Ameryce zostawałem – a kiedy tam odpłynąłem, powiedział tylko komuś: „...To on jakby na Père Lachaise pojechał!...” – co, że zrozumiałem, było mi przyjemnie, iż ktoś mię wspominał w Europie, i dlatego też przyjemnie szedłem przywitać go²¹.

Gdyby nie powyższy fragment, można by sądzić, że ta powściągliwość w wyrażaniu przez narratora uczuć i empatii spowodowana jest albo artystycznym zamiarem (konstrukcja „dramy” ucierpiałaby na ich zamanifestowaniu?), albo charakterem tego, kto siebie samego uczynił bohaterem swych opowieści o innych (zwłaszcza umierających), bądź obydwoma przyczynami. Fragment o Mickiewiczu zdradzać zdaje się jednak kogoś, kto oczekuje inicjatywy uczuciowej od innych, kto na nią skłonny jest odpowiedzieć – ale tylko odpowiedzieć. Człowieka nader czułego na stosunek innych do niego (jak już widzieliśmy), ale „wycofanego”. Schowanego za konstrukcją „dramy”? Skupionego na swym zamiarze artystycznym? Na sobie? Szukającego potwierdzenia?

Wykreowana postać ubogiego, lecz pełnego godności, wiedzy i mądrości, cennego przez wielkich tego świata znawcy sztuki i literatury, przenikliwego krytyka współczesnego mu świata, doskonałego obserwatora, świadomego twórcy, może mieć drugie, odmienne, nie do końca odsłonięte oblicze – człowieka pragnącego zwrócić na siebie uwagę, wymusić niejako szacunek i uznanie, a może i coś więcej?

²¹ *Czarne kwiaty*, s. 184.

Czy wolno nam i tak też czytać *Czarne i Białe kwiaty* Norwida? Ignorując jego artystyczny zamiar, pomijając wywody na temat dramatu i ciszy, refleksję nad zagadnieniami ostatecznymi, wspomnienie tych, którzy odeszli, bądź zadumę nad niezwykłymi zdarzeniami? Poszukując kogoś, kto z własnego życia i przeżyć uczynił materię literacką, ujawniając, ale i przemilczając wiele? Ukrywając być może, a przez to zdradzając? A co ważniejsze, czy taka lektura przybliży nam postać poety, czy też ukaże jedynie jego autobiograficzne i autokreacyjne zabiegi? I czy zmodyfikuje jakoś naszą lekturę tekstu i wiedzę o nim?

Na to ostatnie pytanie być może odpowiedzieć najłatwiej wówczas, gdy dokonamy zestawienia wniosków płynących z analizy *Czarnych i Białych kwiatów* z korespondencją Norwida – zwłaszcza zaś na przykład z *Faktami*²², w których autokreacja (zamiar autokreacyjny) jest najwyraźniejsza – w istocie stanowi esencję tego fragmentu. Z drugiej strony można próbować szukać odpowiedzi w innych dziełach wykreowanych, w których, po pierwsze, autokreacja nie jest zabiegiem zamierzonym (nie ma celu perswazyjnego), po wtóre zaś – zachodzi (z literaturoznawczego punktu widzenia) nieoczywista zbieżność „sprawcy” dzieła z jego bohaterem.

Warto zwrócić uwagę na zaskakujące podobieństwo, jakie zachodzi między formułą, schematem *Czarnych kwiatów* i – *Fortepianem Szopena*. W istocie *Fortepian Szopena* ma bowiem kompozycję analogiczną do (przynajmniej niektórych) *Czarnych kwiatów*: od wstępu osobisto-biograficznego (uczestnictwo w wydarzeniu), poprzez przedstawienie człowieka-artysty po końcowe uogólnienie, refleksję dotyczącą sztuki. Zasada „dagerotypu” zostaje zachowana – konkret biograficzny i autobiograficzny stanowi kanwę dla rozważań uogólnionych (artystycznych, filozoficznych, metafizycznych). I tu element autobiograficzny, często pomijany w analizach lub traktowany jedynie jako swego rodzaju element retoryczny, jest przecież przez poetę bardzo wyraźnie zaakcentowany. Chociażby przez to, że stanowi początkowy fragment wiersza. *Byłem u Ciebie w te dni przed-ostatnie...*²³ – tak mógłby zacząć się fragment *Czarnych kwiatów* poświęcony Chopinowi, z tą jedynie różnicą, że nie mamy tu już do czynienia z narracją trzecioosobową, a z rodzajem „listu” czy „adresu” skierowanego bezpośrednio do Fryderyka (*patrz, patrz, Fryderyku*). Nie zmienia to w niczym autoprezentacji: poza wspomnieniem faktu obecności w domu odchodzącego na zawsze kompozytora oraz wysłuchania jego gry „przemyciona” zostaje jeszcze jedna, kluczowa, informacja. Oto poeta (mamy chyba prawo identyfikować go w tym wierszu z j a lirycznym), charakteryzując najpierw wygląd artysty, potem grę mistrza, a wreszcie przeniesioną w wymiar metafizyczny jego muzykę, niesłuchanie subiektywizuje opis (podkreślając swoje spojrzenie na grającego – dłoń Chopina *mieszala mi się w oczach z klawiaturą*; własny sposób odbioru – *Nie oglądam Cię – jed-*

²² Por. *List do Augusta Cieszkowskiego*, w: *Listy. Pisma wszystkie*, red. J.W. Gomulicki, t. 8, s. 111–112.

²³ *Fortepian Szopena*, w: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, t. 3, s. 255.

no – słyszę), a w końcu swoją zdolność rozpoznania i oceny muzyki; dostrzeżenia w niej ideału sztuki narodowej (*I była w tym Polska, od zenitu/ Wszchedoskonłości dziejów/ Wzięta, tęczą zachwyty –/ Polska – przemienionych kołodziejów! [...] (Poznał-ci-że bym ją – na krańcach bytu!...)²⁴*).

Niewątpliwym zamiarem artystycznym Norwida była, w pierwszym rzędzie, prezentacja, charakterystyka i ocena muzyki Chopina, a w dalszej konsekwencji polskiej sztuki, sztuki w ogóle. Nie zmienia to faktu, że zamiar ten zrealizowany został w taki sposób, który jednocześnie angażuje – i charakteryzuje – osobę poety w jej biograficznym (także w sensie biografii wewnętrznej) wymiarze. To on jest tym, kto potrafi dostrzec subtelność gry muzyka i jego delikatność, tak fizyczną, jak duchową. Zdoła, co więcej, rozróżnić między urokiem gry (wykonania muzyki) a jej istotą, niezależną od twórcy-wykonawcy (*choć inaczej echa się ustroją*). Autorskie ją zostaje wyeksponowane, i to nie po raz pierwszy. To ją widzę, a więc to ją jestem w stanie dostrzec nie tylko eteryczność i biel rąk poruszających się po klawiaturze – materialny aspekt sztuki – ale i duchowy, religijny jej wymiar. To ją słyszę – i potrafię ocenić i docenić. Jestem więc kimś, kto, postrzegając więcej, może to objawić. Idealem słuchaczem, odbiorcą, krytykiem.

Najmocniej ją Norwida zabrzmi w wygłosie wiersza, w jego kodzie (*Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,/ Nawołując: „Ciesz się, późny wnuku!”²⁵*). Stawia się tu, w istocie, obok arcymistrza, na jednym z nim poziomie, przypisując sobie również (a może przede wszystkim) nie tylko zdolność rozpoznawania doskonałości, ale i prorocze mówienia o sztuce, przewidywania jej roli, losów i posłannictwa. Umiejąc rozpoznać wymiar jego sztuki, staje się podobny samemu artyście – a może odeń wyższy? Skoro tamten, muzyk, nieświadomie tworzy absolut, a dopiero on, poeta, rozpoznaje go i umie nazwać? Uświadomić, czym jest – jemu i nam? To z tych wyżyn (wyżyn intelektu), ponad otchłanią czasu, poucza nas, wierząc, że jego głos „pójdzie w pokolenia”. Nie sposób uciec od skojarzeń...

Poza podkreśleniem faktu bytności u umierającego Chopina, poza językowymi – w wierszu – znakami swej obecności („ja”, „mnie”, zwrotami do adresata), Norwid w inny sposób zaznacza swoją bliskość z muzykiem. Retoryczne „Ty” staje się znakiem rzeczywistej bliskości wskutek dodania imienia – Ty, Fryderyku! Czy w istocie między artystami, których dzieliło kilkanaście lat, istniała aż taka bliskość? Czy też – odwołując się do retorycznej tradycji, Norwid nam ją sugeruje? Podobna sugestia (że mógł być jedynym słuchaczem, że Fryderyk grał dla niego) zawarta jest w zwrocie [dłoń] *mieszala m i* [podkr. MC-K] *się w oczach z klawiaturą*.

Nie tylko w języku jednak objawia się nam podmiotowość poety, lecz i w prezentowaniu (bardziej lub mniej pośrednim) cech osobistych, takich jak sposób

²⁴ *Ibidem*, s. 256.

²⁵ *Ibidem*, s. 259.

postrzegania, upodobania, wyobraźnia wreszcie. Opisując wygląd Chopina, podkreślając bladość, delikatność i słabość artysty-muzyka, patrzy nań okiem artysty-rzeźbiarza, malarza (?), akcentując szczególnie ruch i barwę – dostrzegane przez siebie. *Alabastrowa białość ręki* – to skojarzenie ze szlachetnym, kruchym, delikatnym materiałem, o prześwitującym charakterze (skojarzenie chorowitego wyglądu z wcieleniem delikatności i elegancji). Delikatność uderzenia to *chwiejne dotknięcia jak strusiove pióro*; „alabastrowa dłoń” miesza się z klawiaturą z kości słoniowej. Alabaster, kość słoniowa, strusiove pióro – to zresztą, skądinąd, nie tylko znaki barwy i struktury, ale i wykwintu.

Szczególną rolę odgrywa ruch, którego rozmaite przejawy dostrzega poeta tak w postaci grającego, jak i – oczywiście – w dramatycznym wydarzeniu wyrzucenia fortepianu, ale który dominuje i w porównaniach, i w metaforach. Jest to ruch dłoni nad klawiaturą, uderzenia w nią, przedstawianego jako odpychanie, zegnianie krzyżem, wydzwignięcie i zrzućenie fortepianu. W sferze metafor – mamy kaukaskie konie, które wyśmigują jak jaskółki, wiatr rozwiewający ziarna kłosu, kolbami pchane czoła wdów, rozdzieranie ciała Orfeja przez Pasję, trącające się struny, glob, który *wyrzuca przed się zadatek*, i wiele innych. To, że szczególne dostrzeganie ruchu jest cechą artysty-rzeźbiarza, którą on zresztą zdaje się świadomie eksponować, znajduje potwierdzenie w innym jeszcze porównaniu, w którym mowa o odkuwaniu posągu z bryły marmuru – technika rzeźbienia – z, zarazem, ujawnieniem przekonania o preegzystencji dzieła sztuki w materiale i o zadaniu artysty, którym jest konieczności uwolnienia istniejącego *in potentia*. Nie mamy żadnej wątpliwości, że patrzącym jest rzeźbiarz.

Znamienne jest użycie barwy w tym wierszu. Dominuje biel, ulubiona przez Norwida (w sensie również, jak widzieliśmy, ideologiczno-koncepcyjnym; por. *Czarne kwiaty*). Klawisze fortepianu, blade dłonie, biała hostia, a w porównaniu – blade jak świt ostatnie dni. Obok niej – kolor złoty: *kłos jak złoty kometa, złoto-pszczoła*. Zauważmy: ani biel, ani złoto nie jest, w istocie, kolorem (w sensie malarskim). Biel to „brak koloru”, a wedle optyki, jak to odkrył Newton, zmieszanie wszystkich barw tęczy, w której zresztą brak również koloru „złotego”. Można takie użycie barwy odczytywać poprzez symbol (bieli i złota), ale można też widzieć tu świadome unikanie (przez rzeźbiarza i rytownika?) koloru. Zauważmy: nawet w opisie płonącego miasta brak, w istocie, koloru – jest „rozpłomieniona gwiazda”, „Warszawa jaskrawa”, a więc określenia związane z ogniem, nie z kolorem. Czy ten brak koloru wynika z zamierzenia artystycznego (biel jako „cisza” wynikła z właściwego opisywaniu umierania sposobu), czy może, jak w *Czarnych kwiatach*, z pewnego założenia literackiego, czy też może z upodobań i skłonności własnych poety-rzeźbiarza?

Fortepian Szopena przesycony jest również metaforami związanymi z dźwiękiem: trącające się struny, ustrojone się ech, kłócenie się klawiszy, szemranie z cicha, niedośpiewana chęć, jęk głuchych kamieni. Dźwięki te opisywane są albo jako „pozamuzyczne” (szmer, jęk), albo – w odniesieniu do harmonii („ustrojone się”) lub jej braku („kłóć się” – choć sens tej metafory nie dotyczy dysharmo-

nii). Norwid nie usiłuje zmetaforyzować melodii, lecz eksponuje swoją wiedzę muzyczną: trącanie się strun liry (*po dwie, po dwie*), klawiszy (*po ośm, po pięć*) – a przy okazji upodobanie do rytmu trójkowego (konie wylatują *po sto, po sto* i jest to trzecie takie, rytmizujące go, określenie w wierszu – podobne do potrójnego przypomnienia *byłem u Ciebie*). Nawiasem mówiąc, Norwid wypowiada się też, choć pośrednio, na temat statusu dzieła muzycznego, rozróżniając wykonanie przez samego kompozytora (błogosławienie ręką) i to, co w samej muzyce istnieje – potencjalnie, i co może być inaczej zrealizowane.

Norwid – zwłaszcza poprzez metaforę – ujawnia (w bardzo szerokim zakresie) swoją wiedzę dotyczącą kultury, literatury, muzyki oraz poglądy – na historię, metafizykę, filozofię, sztukę i religię. Wydaje się, że stanowi to element niezależny do pewnego stopnia od samej intencji wiersza, naddany, a być może wręcz – autoprezentacyjny. Poeta, zestawiając Chopina z innymi – konkretnymi – wielkimi przedstawicielami kultury, daje nam do zrozumienia, jakie są jego zasady wartościowania sztuki. Ajschylos (w literaturze) – a nie na przykład Eurypides; Fidiasz (rzeźba), a nie, dajmy na to, Praksyteles; Pigmalion wreszcie. Za każdym z tych imion kryje się nie tylko jego dzieło, ale cały system wartości związanych ze sztuką, do których Norwid się odnosi – trochę „ponad głową” samego wiersza, z innych również, można sądzić, niż on sam – przyczyn. Należać do nich może zaakcentowanie przynależności do kultury, sztuki i religii europejskiej nie tylko Chopina – ale i jego samego, skoro każdy nowy element tej kultury rozpatruje w jej dawnym kontekście. A może po prostu eksponuje nie tylko swoje upodobania, preferencje w dziedzinie sztuki, ale i swoją o niej wiedzę? Warto zauważyć na marginesie, że, porównując Chopina do Orfeusza czy Dawida, odnosi się do muzyków, którzy, wedle tradycji, byli zarazem poetami. Czyżby zaznaczył się tu ślad określenia Fryderyka przez Schumanna – „poetę fortepianu”, które miało się stać tak popularne?

Jak idzie o prezentowane poglądy Norwida – to dotyczą one nie tylko sztuki (muzyki, co oczywiste, i innych dziedzin oraz jej istoty – styl), ale i filozofii, historii (era!), w szerokim znaczeniu kultury (mit), a w szczególności religii. Autor *Fortepianu Chopina* dba również o to, byśmy poznali jego poglądy *sensu stricto* filozoficzne. Należy do nich niewątpliwie swoisty neoplatonizm (skoro postrzega rzeczywistość jako przesiąkniętą jednością), ale i inne, istotne poglądy, naznaczone w przeważającej mierze filozofią chrześcijańską *sensu largo*. Idea, iż śmierć dopełnia życie i podkreśla jego sens; znajomość zasad, rządzących światem i metafizyką (*doskonale – Dopełnienie; j a k – o d w i e k a / W i e k ó w – w s z y s t k o , c o z b u d z i !*); stwierdzenie wreszcie, jaki jest ideał muzyki (połączenie starożytnej Cnoty, polskości – modrzewiowy dworek – i chrześcijaństwa).

Religia, jako oczywisty najistotniejszy punkt odniesienia Norwidowskiego świata wartości, staje się także źródłem metaforyki dotyczącej muzyki: *zmówił ton (jak pacierz); inaczej się echa ustroją./ Niż gdy błogosławiłeś sam ręką Swoją (ruch dłoni nad klawiaturą – podobny znakowi krzyża; w pionie i w poziomie).*

Albo więc poeta postrzega muzykę w kontekście religijnym, albo też (co prawdopodobniejsze) tak postrzega rzeczywistość – wszędzie widząc znaki związane z religią. Nawiasem mówiąc, wyobraźnia Norwida zdaje się pozostawać pod szczególnie silnym wpływem znaku krzyża, czynionego w geście błogosławieństwa bądź żegnania się: ten „pion – poziom” dostrzegamy też w obrazie Cnoty (arfa – wrota, wstęga – ścieżka), także w wierszu *Dziecko i krzyż*. Albo więc jest to jego sposób postrzegania rzeczywistości (poprzez symbole religijne) – albo utrwalony koncept.

Tym, co uderza w tym wierszu (i nie tylko w nim), jest wielka pewność i stanowczość sądów wartościujących – to nie stanowi zaskoczenia. Warto jednak podkreślić również emanującą z dzieł Norwida niesłyszana pewność *s i e b i e*. Słowa *Poznał-ci-że bym ją – na krańcach bytu!*... (Polskę, „zawartą” w muzyce Chopina) świadczą mają o przenikliwości (dotyczącej tak muzyki, jak istoty narodowości, religii, kultury *etc.*) „poznającego”. Ta pewność dotyczy nie tylko jednego narodu, lecz zasady całej rzeczywistości (globu, który „rozpocząć woli”), tak ziemskiej, jak i pozaziemskiej. U Norwida nie ma wątpliwości, wahania, niepewności co do statusu czegokolwiek: jest subiektywizm odbioru rzeczywistości („ja”, „dla mnie”) i „obiektywizm” oraz pewność osądu.

Eksponowanie swojej roli, zaznaczanie wagi swej osoby wydaje się u Norwida wzmagać wraz z upływem czasu. Chwaląc w omawianym wierszu Chopina i przedstawiając go jako wielkiego artystę, ale słabego – w momencie umierania – człowieka, w jakiś sposób się wywyższa – to on bowiem ocenia go i „reklamuje” jego muzykę, a więc, jak każdy chwalący, stawia się, w pewnym sensie, ponad nim... W *Czarnych kwiatach* jeszcze podkreślał to, że ten czy ów dla niego wrócił, poświęcił czas, poturlał pomarańczę, wspomniął go. Tu – ustawia się w pozycji kogoś, kto wie, rozumie, może ocenić i, zapewne, stoi na równi z Chopinem (*Lecz Ty? – Lecz j a? – uderzmy w sądne pienie*). A może, skoro tylko on pozostał... Apoteoza Chopina, dokonana z pozycji znawcy tylu różnych zagadnień (od kultury materialnej po metafizykę), jest również – w istocie – apoteozą samego siebie.

Autobiograficzno-podmiotowy ton wyżej omówionych i wielu innych dzieł Norwida (opisane zjawiska są nader częste w jego twórczości), jeżeli go poddać analizie, pozwala nam dostrzec nieco inne oblicze poety: oblicze kogoś, kto niejako podpisuje się na marginesie tworzonych przez siebie obrazów, wpisuje w nie (jak dawni malarze), korzystając z okazji (z cudzego życia, osiągnięć artystycznych i innych okoliczności), by swoje rysy utrwalić w dziełach, poświęconych przecież innym – ludziom, sprawom. To zaś, w jaki sposób swe rysy uwiecznia, należy tylko po części do autokreacji; do jawnych i niejawnych zabiegów autokreacyjnych, opartych na autobiograficznym konkretności. Ciekawsze może być to, o czym na ogół milczy krytyka, „dająca wiarę” poecie i interpretująca wszystkie fragmenty tekstu w kategoriach konstruowania celowej i świadomej wypowiedzi poetyckiej, filozoficznej. Nie *j a* narratora, nie podmiotu sprawczego nawet, lecz *j a* samego poety, którego domyślać się możemy (mamy prawo) poza światem przedstawionym tekstu – skoro nie schował się za nim, lecz tak bardzo (bardziej

niż chciał?) – ujawnił. W jeszcze większym stopniu, niż przez świadome zabiegi autokreacyjne, przez nieświadome (nieświadome konsekwencji!) ukazywanie, zdradzanie pewnych motywacji, motywacji czysto ludzkich. To jednak należy już do sfery psychologii, tu się więc zazwyczaj zatrzymujemy, mówiąc o Cyprianie Norwidzie.

W krytyce literackiej niekiedy usiłuje się wyjaśnić autokreacyjne zabiegi Norwida świadomym zamiarem, celem wykraczającym poza jego osobiste motywacje – krótko mówiąc, za wszelką cenę (często karkołomnie) stara się „usprawiedliwić” człowieka, by „ocalić” artystę. Psychologiczna motywacja, motywacja czysto ludzka zabiegów hiperbolizacji własnej osoby, nie bywa brana w ogóle pod uwagę, gdyż stawałaby zapewne, zdaniem badaczy, pod znakiem zapytania wartość artystycznego dorobku – jego przesłania, być może. I tak, unikając starannie nawet aluzyjnego napomykania o cechach osoby ludzkiej, stojącej za tym, co określa się mianem „wizerunku własnego autora”, jakiegokolwiek, nawet obwarowanej trybem przypuszczającym supozycji, zataczamy koło i wpadamy we własne sidła: bojąc się powiedzieć coś, co zabrznieć mogłoby niekoniecznie pochlebnie, o człowieku będącym „sprawcą tekstu” (czy ktoś obdarzony wadami mógłby stworzyć arcydzieło?! – czy wypada mówić o kimś, kto stworzył arcydzieło, że... itd.), ujawniamy tym samym, jak bardzo blisko w naszej świadomości pozostaje on związany, czy może wręcz identyczny, z „autorem”²⁶.

Obawiając się c z ł o w i e k a, uciekając odeń, dzieło a u t o r a w każdym najdrobniejszym szczególe wyjaśniamy poprzez odniesienia literackie bądź kulturowe, przypisując często sprawcy absolutną świadomość i celowość działania, a dziełu – pansemantyzm wewnątrz- i zewnątrztekstowy, zawsze jednak mówiący tylko o nim samym. I tak wpadamy w pułapkę, jaką zastawił na nas człowiek, będący autorem, czy raczej autor, będący człowiekiem.

²⁶ Na temat dziejów rozważań, dotyczących „bytów nadawczych” i ich wzajemnych związków por. m.in. S. Sawicki, *Między autorem a podmiotem mówiącym*, w: *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981, oraz H. Markiewicz, *Autor i narrator*, w: *Wymiary dzieła literackiego*, Warszawa 1984.

I

Byłem u Ciebie w te dni przed-ostatnie
 Niedocieczonego wątku:
 Pełne, jak Mit,
 Blade, jak świt...
 – Gdy życia koniec szepce do początku:
 „Nie stargam cię ja, nie!... lecz uwydatnię.”

II

Byłem u Ciebie w dni te, przedostatnie,
 Gdy podobniałeś, co chwila, co chwila,
 Do – upuszczonej przez Orfeja liry,
 W której się rzutu moc – z pieśnią przesila,
 I rozmawiają z sobą struny cztery,
 Trącając się,
 Po dwie – po dwie –
 I szemrząc z cicha:
 „Zaczął-że on
 Uderzać w ton?...
 Czy, taki mistrz, że gra?... choć – odpycha!”

III

Byłem u Ciebie w dni te, Fryderyku!
 Którego ręka, dla swojej białości
 Alabastrowej – i wzięcia – i szyku –
 I dotknięć chwiejnych jak strusiowe pióro,
 Mięszała mi się w oczach z klawiaturą
 Z słoniowej kości...

I byłeś jako owa postać – którą
 Z marmurów łona,
 Niżli je kuto,
 Odejma dłuto
 Geniuszu – wiecznego Pigmaliona!

IV

A w tym, coś grał – i co? zmówił ton, i co powieć,
 Choć się echa inaczej ustroją,
 Niż gdyś błogosławił ręką Twoją
 Wszelkiemu akordowi:
 A w tym coś grał, taka była prostota
 Doskonałości Peryklejskiej,
 Jakby starożytna która Cnota,
 W modrzewiowy dom wiejski
 Wchodząc rzekła do siebie:
 „Odrodziłam się w niebie,
 I stały mi się arfą – wrota;
 Wstęgą – ścieżką;

Hostię – przez blade widzę zboże:
Emanuel już mieszka
Na Taborze!”

V

I była tam Polska, od zenitu
Wszech-doskonałości dziejów
Wzięta, tęczą zachwytu:
Polska – przemienionych Kołodziejów,
Taż sama zgoła,
Złoto-pszczoła:
To-ć poznałbym ją na krańcach bytu!

VI

I – oto pieśń skończyłeś – i już więcej
Nie oglądam cię – jedno – – słyszę
Coś – jakby spór dziecięcy:
A to jeszcze kłóć się klawisze
O nie dośpiewaną chęć:
I trącając się z cicha,
Po ośm – po pięć...
Szemrzą: „C z y g r a j e s z c z e ? c z y n a s o d p y c h a ?”

VII

O! Ty, co jesteś Miłości-profilem,
Któremu na imię D o p e ł n i e n i e...
Te, co w sztuce mianują stylem,
Iż przenika pieśń, kształci kamienie –
O! Ty, co w dziejach zwiesz się Era,
Gdzie zaś ani historii zenit jest –
Zwiesz się razem: D u c h e m i l i t e r a,
I „*consummatum est*”.
O! Ty – zupełne Dokończenie!
Jakikolwiek Twój, i gdzie, Twój znak –
Czy w Fidasu, Dawidzie, czy w Szopenie,
Czy w Eschylosowej scenie:
Zawsze – zemści się na tobie b r a k.
– Piętnem globu tego – niedostatek,
Dopełnienie go boli,
Rozpoczynać wciąż woli,
Wciąż wyrzucać przed siebie z a d a t e k,
– Kłos, gdy dojrzał jak złoty kometa,
Ledwo że go wiew ruszy,
Deszcz pszenicznych ziarn kruszy,
Sama go doskonałość – rozmieta...

VIII

Oto, patrz, Fryderyku, to – Warszawa

Pod rozplómienną gwiazdą,
Taka jaskrawa:
Patrz, organy u Fary, patrz, twe gniazdo,
Owdzie – patrycjalne domy stare
Jak Pospolita-rzecz,
Placów bruki głuche i szare,
I Zygmuntowy w chmurze miecz.

IX

Patrz – z zaułków w zaułki
Kaukaskie się konie rwą,
Jak przed burzą jaskółki,
Wyśmigając, przed pułki,
Po sto – po sto – –
Gmach się zajął ogniem, przygasł znów,
Znów zapłonął – a owdzie, pod ścianę,
Ożałobionych widzę czoła wdów
Kolbami pchane;
I znów widzę, acz dymem oślepiam,
Jak, przez ganków kolumny,
Sprzęt, podobny do trumny,
Wydźwigają – runął – runął – – T w ó j F o r t e p i a n !

X

Ten, co Polskę śpiewał od zenitu
Wszechdoskonałości dziejów
Wziętą, pieśnią zachwytu,
Polskę – przemienionych Kołodziejów:
Ten sam – runął na bruki z granitu!

I oto, jak zacna myśl człowieka,
Poterany jest gniewami ludzi
– Tak, od wieka
Wieków – wszystko, co z b u d z i...

I oto, jak ciało Orfeja,
Tysiąc Pasyj rozdziera go w części,
A każda wyje: „N i e j a !”
„N i e j a !” – zębami chrzęści...

*

* *

Lecz Ty, lecz ja, uderzmy w sądne pienie,
Nawołując: „C i e s z s i ę, p ó ź n y w n u k u,
J ę k ł y – g ł u c h e k a m i e n i e:
I d e a ł s i ę g a b r u k u !”

O BOHATERACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Trywialne z pozoru stwierdzenie, że Słowacki stworzył wyjątkowo dużą liczbę bohaterów literackich, nie pociąga za sobą zazwyczaj pytania o przyczynę tego faktu ani też próby zinterpretowania tej niezwyklej proliferacji postaci, ich charakterów, sytuacji, w jakich się znalazły, rozwiązań, które przyjęły itd. O bohaterach Słowackiego napisano sporo, najczęściej jednak porządkując ich według tradycji, z jakiej się wywodzą (bohater bajroniczny, szekspirowski, calderonowski itp.), lub stosując inne odniesienia o charakterze literackim. Tymczasem postawić można sobie pytanie, czy dałoby się odnaleźć jakieś wspólne cechy bohaterów, niezależne od ukształtowania fabuły dzieła, z którego pochodzą, czy od filiacji literackich (typ bohatera), podobne motywacje ich postępowania, leżące wszelako poza obrębem motywacji oczywistych z punktu widzenia konsekwencji akcji czy fabuły; takie ich rysy, które niejako biorą się „z zewnątrz” tekstu, są wobec jego kształtu „naddane”, a może wręcz z nim sprzeczne? Niekonsekwentne z pozoru? Interpretowalne raczej pod kątem prawdopodobieństwa i konsekwencji psychologiczno-logicznej?

Stawiając podobne pytania, warto ograniczyć się do utworów o ukształtowanej fabule, w której bohater jest wyodrębnioną postacią, charakterem, nie zaś podmiotem lirycznym lub jawnie wykreowanym *alter ego* twórcy. Takimi utworami są dramaty, w których w najmniejszym stopniu obecna jest wprost forma komentarza odautorskiego¹, a wykreowane postaci kierują się (winny się kiero-

¹ Patrząc z naszego, nie zaś romantycznego punktu widzenia i abstrahując od poglądów na podmiotowy charakter dramatu samych romantyków oraz od liryzacji i epizacji dramatów Słowackiego – zjawiska, o którym napisano już wiele (por. A. Zioliwicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*, Kraków 2002). W dramatach Słowackiego żywił tak liryczny, jak epicki wkłada się do dramatu: nie tylko w postaci np. opisu, „zastępującego” niejako didaskalia, lecz i swoistej nadświadomości bohaterów tam dla przykładu, gdzie *dramatis personae* komentują wydarzenia (np. ks. Marek – *Ta pusta Stodoła, ta szopa żyda/ Panie, palacem się wyda./ Jeśli ją który z twych wnuków/ Ujrzy wygnańca oczyma* – J. Słowacki, *Książd Marek*, w: *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1955, t. IX, s. 39 – to element epicki, narracyjny, który inaczej niż w wypowiedzi bohatera nie mógłby się pojawić). Wynika to jednak nie tyle z założeń teoretyków romantycznego dramatu, co ze swoistej „niecierpliwości” poety, który nie pozostawia czytelnikowi pola do refleksji, lecz usiłuje mu ją narzucić – nawet wówczas, gdy takie same wnioski wysnuć może sam, z dialogu bohaterów (por. *ten młody rotmistrz, przy macosze/ Tak cudownej, a zimny jak lód się wydaje* – *Mazepa*, w: *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1953, t. 4, s. 203). Na podobne tematy por. m.in., K. Trybuś, *Dramat romantyczny i romantyczne marzenie o epopei*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992; M. Piechota, *Żywił epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice 1993). Spoj-

wać) własną logiką postępowania, ich charakter zaś stanowić powinien logiczny element konstrukcji całego dramatu. Interesować nas będzie nie związek (bądź jego brak) bohaterów i ich twórcy², lecz to, czy w postępowaniu (reagowaniu) bohaterów Słowackiego nie pojawiają się sygnały świadczące o „wykraczaniu” ich zachowania i reagowania poza obręb logicznych (z punktu widzenia fabuły) motywacji; powtarzalne cechy, których wyjaśnienie w obrębie pojedynczego dzieła mogłoby być zmodyfikowane bądź uzupełnione wskutek przywołania kontekstów innych utworów. W grę wchodzić będą, rzecz jasna (choć nie tylko), zwłaszcza bohaterowie „kluczowi”; ci, wokół których koncentruje się akcja utworów, którzy ją „napędzają”.

W oczywisty sposób nasuwająca się teza o podmiotowym, autotematycznym lub autokreacyjnym charakterze dzieł Słowackiego (w naszym przypadku dramatów), choć szeroko uzasadniana³, nie wyczerpuje bowiem, jak się zdaje, możliwości interpretacyjnych, płynących z zestawienia postaci, jakie powołał do życia poeta, zważywszy, że kreacja bohaterów, oprócz uwarunkowań literackich i ideowych, a nawet autobiograficznych, może być wyodrębnionym w pewnym sensie gestem twórczym, i jako taki traktowana. Również ideologiczne (ideowe) motywacje takiego czy innego ukształtowania postaci dramatycznych, podkreślane przez badaczy, a widoczne w konstrukcji dramatu, w ukształtowaniu, proporcjach i treści monologów czy dialogów, nie muszą stanowić ostatecznego pułapu osiąganego na temat dramatów poety wiedzy. Może uda się czegoś jeszcze dowiedzieć, traktując Słowackiego *dramatis personae* jako ludzi, których motywacje postępowania, myślenia, odczuwania mogą być potraktowane jako analogiczne do sposobów reagowania rzeczywistych, spójnych wewnątrznie (bądź nie) istot. Przyjrzyjmy się więc bohaterom dramatów poety z punktu widzenia, powiedzmy, teatralno-dramaturgicznego raczej, niż romantyczno-ideologicznego czy psychologiczno-biograficznego. Bardziej również być może pod kątem roli, jaką stanowić mogą, niż realizacji romantycznych założeń dramaturgicznych (choć nie musi tu zachodzić sprzeczność). Może też ewentualne wspólne cechy bohaterów Słowackiego ujawnią nam coś więcej na temat tego twórcy jako poety: to, jak pojmował ludzi, ku jakim postaciom się skłaniał, ku czemu ciążył, przed czym

zenie na podobne zjawiska z innej niż genologiczna perspektywy, z perspektywy kreacji bohatera dramatu, pozwala zapewne również dojść do interesujących wniosków.

² Ten temat pojawił się już na przykład w książce S. Sieka, *Osobowość Słowackiego na podstawie psychologicznej analizy jego utworów dramatycznych*, Warszawa 1970, który, przyjąwszy (wywiedzioną jeszcze z tradycji stworzonej przez Bychowskiego) perspektywę psychoanalityczną, i tą metodą zanalizowawszy dramaty, zauważył niektóre istotne, powtarzające się cechy ich bohaterów, lecz wysnuł stąd wnioski wprost dotyczące osobowości samego poety, którą „zdiagnozował”. Ta perspektywa (psychologiczna, autorska) nie będzie jednak tutaj przyjęta: interesować mnie będzie raczej pewna logika: „spójność” bądź „niespójność” tak kreacji poszczególnych postaci dramatycznych, jak i ich ogółu (na temat różnych poglądów dotyczących relacji między autorem a podmiotem twórczym w dawniejszej krytyce, por. m.in. S. Sawicki, *Między autorem a podmiotem mówiącym*, w: *Poetyka, interpretacja, sacrum*, Warszawa 1981, s. 90).

³ Teza wysunięta już przez J. Kleinera, a szerzej rozwijana ostatnio przez licznych autorów.

się wzdragał? I to nie wówczas, gdy świadomie kreował bohaterów na swój obraz i podobieństwo, lecz wtedy, gdy „przyłapiemy” go na czymś, co niejako „mimochodem” powraca w jego dramatach w sposób nawracający.

Oczywistą kwestię (zwłaszcza w dramacie – nawet romantycznym, w którym działanie jest – winno być? – zasadniczym elementem konstrukcji utworu) stanowi sprawa s p o s o b ó w d ą ż e n i a d o c e l u bohaterów. Jak starają się osiągnąć swój cel? Zaczniemy od Kordiana⁴. W momencie podjęcia (jak wiemy trudnej dla niego) decyzji o celu i kierunku życia Kordian-spiskowiec postępuje w sposób znamieny: nie liczy się w żaden sposób ani z realiami zewnętrznymi (oportunizm zwykłych ludzi, opór spiskowców), ani z wewnętrznymi (uwarunkowania osobiste, słabość charakteru), ani z możliwymi konsekwencjami swych czynów (demaskacja spiskowców i jego samego, ewentualne negatywne skutki zamachu). Ta swoista bezwzględność, pójście tylko za własną myślą, wydaje się cechą stałą Kordiana: tak zareagował na szczycie Mont Blanc, gdy tylko przyszło mu do głowy, co ma robić, tak samo – w przypadku podjęcia decyzji o zabiciu cara. Tylko z tego punktu widzenia wytłumaczyć można ostatnie działanie Kordiana – skok przez bagnety. Sensowność tego aktu z punktu widzenia kompozycji dramatu (trylogii?) nie jest do końca przekonująca; z punktu widzenia motywacji osobistych (konsekwencja psychologiczna) – bardziej. Kordian dąży do celu, nie licząc się z niczym – tylko z własnym, nagle powziętym, zamiarem. Oczywiście można znajdować dla każdego z jego postępów odrębne uzasadnienie – niemniej jednak uderza ich charakter wspólny. Zamierzenia Kordiana zdają się niedojrzałe lub nie dość przemyślane, akty – chybione, ale ich motywacja (psychologiczna, wynikała z charakteru?) – podobna. Czy w zamierzeniu autora, czy też niezależnie od jego woli? Odpowiedź na to pytanie jest kluczowa dla interpretacji dramatu i udzielana była w różny sposób.

Czy inni bohaterowie Słowackiego postępują podobnie? Balladyna jest bodaj najwyraźniejszym przykładem działania z pobudek osobistych, które nie mogą już być w żadnej mierze usprawiedliwione (ani moralnie, ani fabularnie), tak jak to ma miejsce w przypadku Kordiana. Balladyna nie ma wątpliwości – ma cel jasno wytyczony, pozostaje kwestia realizacji. Jednak i Balladyna, zabijając Alinę, popada w podobne roztargnienie (szaleństwo?!) jak Kordian w scenie zamachu. Realizacji ważnej (decydującej, ostatecznej) decyzji przez bohaterkę (także Kordiana) towarzyszy więc chaos myślowy, niemożność rozpoznania do końca własnych myśli i czynów. Czy jest to ze strony poety próba psychologizacji bohaterów, czy znak czegoś innego? Próba ich usprawiedliwienia? Na pewno nie w przypadku Balladyny. Balladyna bowiem „weryfikuje” swoją decyzję (wówczas, gdy Goplana stosuje wobec niej prowokację). Nie cofa się przed czynem jak Kordian, który nie przezwycięża zamętu i popada w rzeczywiste szaleństwo.

⁴ Skłonna byłabym pominąć jego doświadczenia z podróży – „zaprogramowany” przezeń niejako charakter negatywnych doświadczeń raczej można odnieść do stosunku tej postaci do samej siebie (swoisty masochizm?), niż traktować jako skutek niefortunnej realizacji zamierzonego celu.

Obydwie te postaci, mimo różnego charakteru, motywacji, dążeń, nie liczą się z nikim ani z niczym z zewnątrz – ich (ewentualne) wahanie płynie z wewnątrz. Kordian jest słaby, Balladyna silna – obiekcje wobec zbrodni mają podobne: przewyciężenie ich lub nie zależeć będzie właśnie od charakteru. Szaleństwo (uleganie mu lub nie) jest probierzem siły charakteru – jakkolwiek negatywny byłby aspekt owej siły⁵.

Bezwzględność i upór w działaniu charakteryzuje wielu bohaterów Słowackiego, nawet jeśli nie są to bohaterowie tytułowi. Bezwzględny w swych dążeniach jest Mazepa (do czasu) i Król (do końca); Roza Weneda i Gwinona (każda na swój sposób), Beatryks Cenci i jej matka, ale i Horsztyński, Księżniczka, Semenko itd. Mówię tu nie o bezwzględności jako cesze charakteru (to trochę inna kwestia), lecz o uporczywym i niezważającym na nic (nawet na wyrzuty sumienia) dążeniu do zrealizowania zamierzonego celu. Ten upór to nie niezłomność – niezłomni u Słowackiego (ks. Marek, Książę) raczej m ó w i ą, niż działają (!). Mówię o postaciach, których czyny „napędzają akcję”⁶.

Jeśli spróbować spojrzeć na bohaterów dramatów Słowackiego od strony ich c e c h c h a r a k t e r u, to widać wyraźnie, iż poeta uporczywie tworzy postaci „powtarzalne”, podobne do siebie pod względem cech osobowych. Tak jakby – bez względu na komplikacje dramatyczne – pewne typy ludzkie były dlań bardziej interesujące (bądź przydatne). Najwyraźniej zarysowane są – skrajnie pomyślane – postaci kobiece. Z jednej strony, jak wiadomo, „anielice”, aż irytujące w swojej anielskości, niewinności i – braku wyrazu (adramatyczności), które w dodatku zawsze noszą „miękkie” imiona: Alina, Lilla, Amelia, Salusia, Stella (choć ta „biała panna” zdradza już pewne objawy dojrzałości)⁷.

Z drugiej – kobiety niebezpieczne, demoniczne, drapieżne, krwiożercze nawet – to one „napędzają akcję”. Ich charakter nie tłumaczy się do końca fabułą; jest raczej wyrazem pewnego zamiłowania poety do (tworzenia?) tego typu bohaterki – jakże licznych⁸. Beatryks i matka Cencich, Roza Weneda i Gwinona, Balladyna, Judyta, Ksenia, Goplana, a nawet po części Księżniczka, są do siebie podobne: zbrodniarki lub przynajmniej okrutnice – z różnych powodów –

⁵ Obydwa te zagadnienia – kwestia szaleństwa i siły charakteru – mają tyleż wspólnego, co różnic. Obydwie wiążą się z romantycznymi koncepcjami bohatera romantycznego, jednak w wypadku tej drugiej wyraźniej rysuje się indywidualna, osobista (niejako „ponad głową” teźże koncepcji) waloryzacja siły charakteru: dowodzi tego rola, jaką odgrywa ona w kreacji bohaterów dramatów Słowackiego.

⁶ Wspomniane cechy stoją w oczywistej sprzeczności z postawą rozdartego i niezdecydowanego bohatera – bajronisty, który skądinąd tak pociągał – nie tylko młodego – poetę... Kordian jest najwyraźniejszym przykładem „zderzenia” kreacji bohatera bajronicznego hamletyzującego – i bezwzględnego zarazem.

⁷ Imiona inne niż znaczące (Kordian, Balladyna, Anhelli, Fantazy) często swym brzmieniem zdają się oddawać typ charakteru osoby, która je nosi (zabawna ta tradycja osiemnastowieczna u Słowackiego...): Roza, Beatryks, Gwinona.

⁸ Czy może raczej obawy przed nimi – gdyby próbować „psychoanalizować” poetę, jak to czyniono; ten aspekt dramatów Juliusza i tworzonych przezeń bohaterów mnie jednak tu nie interesuje.

niekiedy wewnętrznie sprawiedliwe, choć popadające w szaleństwo gwałtu; ich okrucieństwo przedstawione jest ze szczególnym upodobaniem. Nie da się tego zjawiska do końca wytłumaczyć frenetyczną konwencją epoki, gdyż zarówno powtarzalność pewnego typu bohaterki, jak i jej (bezinteresowne i nieuzasadnione niekiedy), a szczegółowo przedstawione i z upodobaniem opisywane okrucieństwo czy bezwzględność stanowią samodzielną jakość dramatów Słowackiego. W wypadku bohaterów męskich brak aż tak wyraźnej repartycji („mdłe” dobro, wyraziste zło, brak postaci pośrednich, bardziej „prawdopodobnych”), uderza natomiast (podobnie jak w wypadku bohaterek) powtarzalność typów: ich cech charakterystycznych, sposobów działania, reagowania na świat zewnętrzny itp. Niekiedy wręcz można mieć wrażenie, że pod innym imieniem występuje ta sama postać, nieco tylko bardziej dojrzała czy postarzała (Szczęśny to Kordian, tylko bardziej świadomy, pełen rozpaczony nad własnymi występkami i brakiem kierunku: różni się stopniem cynizmu oraz zapędami filozoficznymi. Fantazy – to starszy i dojrzałszy Mazepa itd.). I znów – paralela dojrzewania poety i rozwoju jego bohaterów jest tylko jednym z możliwych przedmiotów refleksji i nie zakreśla, jak się zdaje, granic poznania fenomenu postaci dramatycznych Słowackiego.

Powtarzalność typów ludzkich nie oznacza bowiem ich ubóstwa, lecz, między innymi, pewną interesującą predylekcję poety do – zasadniczo – skrajnych postaci. Wyidealizowanym typem będzie mężczyzna niezłomny (ks. Marek, Książę Niezłomny, właściwie też Zbigniew – do „niezłomnych” kobiet zaliczyć by można Lillę Wenedę), a więc człowiek, który nie przeżywa wahań i rozterek ani też „skoków charakteru”, lecz pozostaje w służbie jakiejś idei, jej podporządkowany. Jest bardziej ikoną ideału, niż rzeczywistą postacią. Na przeciwnym biegunie stoją postaci „niereformowalne”, równie niezłomnie złe: Król, Negri, Kossakowski, Sawa. Ci demoniczni mężczyźni na ogół jednak (w przeciwieństwie do demonicznych kobiet) nie są centralnymi postaciami dramatu, choć ich czyny (gwałt, porwanie, cudzołóstwo, zabójstwo) w oczywisty sposób zawiązują bądź komplikują akcję.

Trzecim, bardziej złożonym typem bohatera jest człowiek borykający się z własnymi słabościami, czy do nich zaliczyć brak zdecydowania, nieumiejętność dokonania wyboru (Kordian, Szczęśny, Fantazy), czy błąd lub grzech (Mazepa, Major, „późniejszy” Fantazy). Pierwsza grupa należy raczej do typu bohaterów nie dość aktywnych, druga – do „nadaktywnych”. Tym pierwszym brak umiejętności podejmowania decyzji, tym drugim – refleksji uprzedzającej decyzję. Co ciekawe: o ile niedostatek charakteru prowadzi do klęski, o tyle zło płynące z braku refleksji – może być naprawione, a błędzący bohater – „nawrócony” (tak właśnie ma się rzecz z Mazepą, Leonem, Fantazym, Majorem). Zaskakujący jest ten optymizm Słowackiego, ukazującego możliwość naprawienia wyrządzonego zła, płynącego z lekkomyślności...

Łatwe wytłumaczenie zdaje się mieć szczególny pietyzm, z jakim konstruuje poeta postaci bohaterów pierwszego typu: niezdecydowanych wrażliwców, którzy znajdują swoje „usprawiedliwienie” ze strony autora: ich czyny bądź ich

brak nie doprowadzają ostatecznie do tragedii; budzić mają oni raczej współczucie, niż niechęć. Wiele wyjaśniać nam może oczywiście „podmiotowość” tych postaci, ale czy wszystko? Czy tylko liryzacją dramatu tłumaczylibyśmy to zjawisko, czy może upatrywać tu warto swoistej aksjologii, swoistej – antropologii? Człowiek (mężczyzna!) jest godzien sympatii i empatii nie tyle wówczas, gdy jest niezłomny (ci niezłomni nie budzą naszego współczucia, co najwyżej poczucie wzniosłości!), co wtedy, gdy jest słaby, a zwłaszcza, gdy jest bezmyślny?!

Spójrzmy, czy w stosunku bohaterów Słowackiego do otoczenia, do ludzi i do nich samych dostrzec można również jakieś prawidłowości. Kordian otoczenie traktuje, mówiąc najkrócej, źle (*Niech się rojami podli ludzie plemię, I niechaj plwają na matkę nieżywą./ Nie będę z niemi!*⁹): lekceważąco odnosi się do Grzegorza, do papieża, do spiskowców, a także do Laury i do Violetty. Niemal zawsze otrzymujemy jakieś tego wyjaśnienie (w ostateczności młodzieńczym rozdrażnieniem); nie zmienia to faktu, że Kordian dobrze i serdecznie, wręcz czule traktuje tylko – siebie samego (o tym niżej)¹⁰. Podobny – negatywny – stosunek do otoczenia charakteryzuje wielu innych bohaterów i to zarówno wówczas, gdy ma to uzasadnienie fabularne, choćby częściowe, jak i wtedy, gdy tak nie jest (Księżniczka). Szczególnym przykładem złego, ba, okrutnego charakteru jest oczywiście Balladyna: to nie okoliczności ją prowokują, lecz jej własne skłonności. Nawiasem mówiąc, psychologiczne motywacje postępowania bohaterki są wyraźniejsze niż u innych bohaterów (zepsuta przez matkę?), podczas gdy w przypadku, dajmy na to, Kordiana wynikają raczej z jego usposobienia. Obserwacja dotycząca zgubnego wpływu wychowania (tu: zbyt pobłażliwego) na dziecko, zaznaczona w przypadku raczej Balladyny niż Kordiana, jest ciekawa sama w sobie.

Oczywistą jest rzeczą, że zło stanowi siłę napędową tragedii: w przypadku *Kordiana* – decyzja o zabójstwie cara; *Mazepy* – decyzja Króla o porwaniu; *Balladyny* – zabójstwo; *Lilli Wenedy* – zabójstwo Lechona przez Roze; *Horsztyńskiego* – cudzołóstwo i zdrada; *Beatryks* – kazirodztwo i gwałt. Oczywiście jest też, że łatwiej stworzyć interesujące czarne charaktery, niż postaci świetlane (Alina jest błada przy Balladynie, Lilla przy Rozie czy Gwinonie, a ks. Marek, Księż Niezłomny czy nawet Zbigniew, przy Horsztyńskim, Wojewodzie, Semence), zwłaszcza jeśli ciemnemu charakterowi dać szansę nawrócenia (Mazepa, Sawa, Fantazy). Jasne, że to źli są silniejsi i skuteczniejsi, niż dobrzy: to oni zwyciężają.

Niekiedy uzasadnieniem zła jest pożądlivość (chęć posiadania): Król, Negri, Sawa, ojciec Cenci; kiedy indziej – porywczy charakter, skłonność do wpadania w gniew, popędliwość (Wojewoda, Horsztyński, Roza) itp. Często jednak takiego

⁹ J. Słowacki, *Kordian*, w: *Dziela wszystkie*, t. II, s. 199.

¹⁰ Ta „serdeczność” w stosunku do siebie samego, do swego imienia (!), w zaskakujący sposób pojawia się też w listach poety: *Często zamysłony wobec tych pań ubolewam nad sobą jak dziecko, mówiąc głośno: „pauvre Lulli!” Często chwaleb sam siebie, mówiąc: „bon Lulli”. Sam sobie nadałem takie spieszczenie mojego imienia i Damy już przywykły, i często mię Lulli nazywają...*, J. Słowacki, *Listy*, red. L. Piwiński, Warszawa 1932, t. I, s. 182.

uzasadnienia brak. Niemal bezrefleksyjnie złą osobą jest Gwinona. Nie znajduje to wyjaśnienia innego, niż charakter plemienia, z którego się wywodzi – ale nie jest to wyjaśnienie dostateczne. Rodzi się podejrzenie, że dla Słowackiego szczególnie interesujące (atrakcyjne) były postaci źle odnoszące się do innych, złe, a wręcz okrutne, i to niekiedy z uzasadnieniem ze strony fabuły (Roza, matka Cenci). Albo – że atrakcyjne było, po prostu (jak na to zwracano uwagę), opisywanie okrucieństwa, tak psychicznego, jak fizycznego (Wojewoda, Horsztyński, Kossakowski, Sawa, a nawet Księżniczka). Atrakcyjne artystycznie, dramaturgicznie, czy jakoś inaczej?

Stosunek bohaterów do nich samych jest w znaczący sposób nacechowany – często charakteryzują się oni sami (choć nie wszyscy), niektórzy wręcz z lubością „pochylają się” nad swoim wyglądem, charakterem, komentują swoje czyny i ich motywacje. O ile rozumiemy konieczność (względna) „opisania” bohatera w utworze dramatycznym albo przez innego bohatera, albo przez niego samego, o tyle można zadać sobie pytanie, czy i w jakim stopniu ma to znaczenie ze względu na konstrukcję dramatyczną (fabularną), o ile zaś jest zjawiskiem samodzielnym, wskazującym na coś innego niż gest dramaturgiczny.

Szczególne miejsce zajmują w tym względzie dwa dramaty, w swoistą klamrę zamykające pozostałe: *Kordian* i *Fantazy*. Autotematyzm (autokreacyjny charakter) wypowiedzi Kordiana każe widzieć w tym pierwszym dramacie naturalną kontynuację *Godziny myśli* raczej, niż dramat polityczny. Jeśli bowiem motywacje klęski tego bohatera miałyby mieć charakter symboliczny, uogólniony, odniesiony tylko do sprawy narodowej, to jaki ma sens tak szczegółowa autoprezentacja, dotycząca nie tylko stanu duszy, lecz i ciała?¹¹

We własnej opinii Kordian zdolny jest i skłonny całe życie poświęcić dla idei, ma czyste serce, nie jest dumny, nie chce panować, lecz służyć, chce pozostać bezimienny. Śpiewa hymn pochwalny na swoją cześć, w charakterystyczny, powracający w innych dramatach sposób wypowiedzi w trzeciej osobie (tak mówi o sobie też Kirkor)¹². Już w chwilę później usiłuje sobie zapewnić trwanie w pamięci (choćby z imienia), w pieśni, zdradza pragnienie władzy, niechęć i agresję wobec otoczenia. Jak wyjaśnić tę dwoistość postaci? Na dwa sposoby: albo poeta chciał ukazać swego bohatera jako człowieka pozostającego w stanie całkowitego zaburzenia samoświadomości, nieumiejętności dokonania rzetelnej samooceny (ale wówczas należałoby czytać *Kordiana* jako dramat psychologiczny, nie

¹¹ Kordian rozczuła się nad swą przyszlą śmiercią i popadnięciem w niepamięć, z upodobaniem rozwodzi nad wyglądem (*posepny, tęskny, poblady*) i stanem duszy (*Otom ja sam, jak drzewo zwarzone od kiści/ Sto we mnie żądz, sto uczuć, sto uwiedłych liści;/ Ilekroć wiatr silniejszy wionie, zrywa tłumy./ Celem uczuć, zwiędnięcie; lecz ja nie mam wiary,/ Gdzie ludzie oddychają, ja oddech utracam*, J. Słowacki, *Kordian*, s. 114), drobniawo analizuje swoje uczucia i stany intelektualne – w sposób nader dla siebie zresztą pochlebny: to nadmiar uczuć i myśli (czytaj: bogactwo intelektualne i uczuciowe) przeszkadza mu w dokonaniu wyboru, nie – brak umiejętności podjęcia decyzji, dokonania czynu.

¹² *Pośród szlachetnych,/ Kordian zwycięzcą zostanie./ Wý oblicza, on myśli i serce pokaże;/ Jeśli cię kiedy z kołem mych dzieci obsiędę,/ Pluń mi na siwe włosy*. J. Słowacki, *Kordian*, s. 172.

historyczno-symboliczny), albo – niezależnie od sensu, w jaki chciał Słowacki wyposażyć swoje dzieło literackie – kierował nim inny, może mniej świadomy zamiar: wyidealizowania swojego bohatera – z powodów być może też pozaliterackich, choć nie do końca wytłumaczalnych autokreacją czy „liryzacją”.

Te określenia (dramat psychologiczny, historyczno-symboliczny), trzeba to zaznaczyć, wynikłe z rozróżnień typów bohaterów Słowackiego oraz ich roli w konkretnych utworach, i oparty na nich podział dramatów, mają charakter współczesny, nie historyczny (romantyczny). Tak jak go tu rozumiem, „dramat psychologiczny” byłby skrajnie zsubiektywizowany – nie w planie idei jednak, lecz kreacji bohatera, bliskiego autorowi, który stanowiłby jego oś¹³. „Historyczno-symboliczny” natomiast – w centrum stawia nie bohatera, lecz ideę, opinię, „przesłanie” (moralne, historyczne, estetyczne): charakterystyka bohatera schodzi na drugi plan (choć i tu mamy do czynienia ze zbieżnością bohater – autor). W takim rozumieniu – wbrew niektórym krytykom, jako punkt wyjścia przyjmującym stopień ujawniania się podmiotu twórczego¹⁴ – po jednej stronie znalazłyby się dramaty „szekspirowskie” i „schillerowskie” („psychologiczne”), po drugiej – „goetheańskie” i „calderonowskie” („ideologiczne”). Jest to uogólnienie, jak każde uogólnienie – uproszczone; jednak uświadomienie sobie, czy dominantą dramatu (poszczególnych aktów, scen niekiedy) jest psychologiczny portret bohatera, czy też wykład jakiejś idei, ma niewątpliwe znaczenie dla interpretacji utworu (i, ewentualnie, roli).

Kordian (bohater dramatu „psychologicznego”) wszystko sprowadza do siebie; wymieniając rozczarowania (podróżnika, kochanka, wierzącego) – tak komentuje nową nadzieję:

*Nic – nic – nic aż w powietrza błękanie
Skapałem się... i ożyłem,
I czuję życie!
Lecz nim myślą olbrzymią rozplonę,
Posągu piękność mam – lecz lampy brak.
Więc z ognia wszystkich gwiazd uwiję na czoło koronę,
W błękanie nieba sfer, ciało roztopię tak,
Że jak marmur, jak lód, słonecznym się ogniem rozjaśni...
Potem piękny, jak duch baśni,
Pójdę na zimny świat i mogę przysiąc,
Że te na czole tysiąc gwiazd i w oczach tysiąc,
Że posągowy wdzięk, narodów uczucia rozszerzy;
I natchnie lud;
I w serca jak myśl uderzy, Jak Boga cud...¹⁵*

¹³ Zestawienia zarówno współczesnych Słowackiemu, jak i obecnych sposobów klasyfikowania dramatów Słowackiego dokonała A. Ziółowicz, *Dramat...*, rozdz. *Słowackiego dramaty „Ja”*, proponując jako własne kryterium stopień upodmiotowienia dramatu.

¹⁴ O romantycznych poglądach na temat zależności typu dramatu od rodzaju bohatera por. A. Ziółowicz, *ibidem*, rozdz. *Dramat – synteza rodzajów literackich. Strefa liryczności*.

¹⁵ J. Słowacki, *Kordian*, s. 144.

Samouwielbienie przejawia się więc również przez zachwyt nad własnym pięknem, którym upaja się, tak jak Konrad upajał się – mocą. Jeśli słowa te przyjąć jako autocharakterystykę, Kordian prezentowałby postawę analogiczną do postawy Konrada, z przesunięciem przyczyny pychy z poczucia mocy na poczucie piękna (własnego)!!! Jeśli enuncjacje Kordiana przeczytać jako zwykłą wypowiedź, brzmi w niej ośmieszająca pycha (której ukazanie nie było jednak raczej zamiarem autorskim), jeśli jako ocenę bohatera przez poetę – mielibyśmy tu przejaw swoistej *kalokagathii*; wywodzenia wartości bohatera z jego piękna, które miałyby być narzędziem „przerabiania w aniołów” innych – zmieniania świata. Obydwie możliwości wydają się absurdalne – nasuwa się trzecia: zachwyt autora nad stworzoną przez niego samego postacią góruje nad sensownym (z punktu widzenia sensów dramatu) do postaci tej stosunkiem. Nad dramaturgiem przewagę zyskiwałby więc, w pewnym sensie, liryk, czy jednak w sposób zamierzony przez poetę? Ten zachwyt nad bohaterem (jego fizycznością!), stanowiącym skądinąd liryczne *alter ego* (widoczny już na przykład w *Godzinie myśli*), tu jednak koliduje z kreacją „bohatera działającego”.

Czy w innych dramatach taki, nie do końca spójny ze stanem faktycznym (wynikłym z fabuły, ze skuteczności działania na przykład), *s t o s u n e k b o h a t e r a d o s a m e g o s i e b i e t e ż w y s t ę p u j e*? Czy dostrzeżemy jakieś niekonsekwencje w ukazywaniu postaci poprzez wydarzenia i poprzez autocharakterystykę?

Podobny jak dwie krople wody do Kordiana jest Szczęsny z *Horsztyńskiego* – od samego początku dramatu¹⁶. Szczęsny jednak jest zbuntowany z określonego, uzasadnionego powodu i bardziej samoświadomy, świadom własnego charakteru, a także pełen rozpaczony nad swoimi występkami i brakiem kierunku. Różni się od Kordiana stopniem cynizmu oraz zapędami filozoficznymi, a także – zdolnością do autoironii, której Kordianowi brak. To jakby dojrzałszy, bo starszy, Kordian, posiadający lepszą umiejętność autoanalizy¹⁷. Powstaje pytanie, na ile autorefleksja Szczęsnego i jego „samozwrotne” zachowania i motywacje są konstytutywne

¹⁶ Ponawiana deklaracja *nudzę się*, rozmowa z Amelią przypominająca rozmowę Kordiana z Laurą, niezdolność do właściwej oceny zjawisk – *Otóż tu nieszczęście – że wypadki wydają mi się raz tak wielkie, że nie śmiem stanąć przy posągu olbrzyma bojąc się, aby mnie ludzie nie wzięli za karla... drugi raz wypadki wasze zdają mi się tak male, że boję się rozgnieść ludzi chodząc nieuważnie; brak zdecydowania – Myśl o mnie tak, jak ja o sobie myślę... raz zdaje mi się, że jestem zaudyto wielki, abym mógł skonać na bruku między bijącą się zgrają i przeciąć niewiadomą śmiercią życie przeznaczone do wielkich czynów... drugi raz zdaje mi się, że jestem tak mały... że nie ma czym nabici harmaty). J. Słowacki, *Horsztyński*, w: *Dziela wszystkie*, t. VIII, s. 279.*

¹⁷ *Zrazu postanowiłem dążyć ciągle do tej wielkości, nareszcie znudziło mnie napięcie niezgrabne przyrodzonych władz – przerabianie ciągle nicości na wielkość olbrzyma. Na Boga, powiedz mi, że zmieniłeś swoje zdanie... bo chcę spać spokojnie... Znudzony jestem starając się myśleć tak, jak ludzie sądzą, że ja myślę... Dusi mnie maska, którą mi na twarz włożono... Ludzie krepują nas nitkami pochwał i człowiek mija się z drogą swego przeznaczenia nie śmiejąc rozerwać słabych węzłów... Pan Horsztyński opowiadał o wielkich cierpieniach; słuchałem wtemczas uderzeń mego serca... i na Boga... co uczulem w sercu, powiedzieć nie mogę... Coś okropnego urodziło się we wnętrzościach mojej myśli... jakaś szalona duma..., ibidem, s. 271.*

dla akcji dramatycznej. Otóż – w stosunkowo niewielkim stopniu. Dylematy wewnętrzne tego bohatera z przebiegiem dramatu mają pewien związek, ale nie jest on kluczowy: kluczowe są – przeszłe i przyszłe – wydarzenia. Motywacja psychologiczna, która stanowi o walorze literackim (i teatralnym) *Horsztyńskiego*, jest bardzo wyraźna właściwie tylko w odniesieniu do Szczęsnego – pozostałe postaci są zarysowane bardziej skrótowo, a co więcej – pozbawione właściwie elementu autoanalizy. Kordian – Szczęsny – Fantazy – oto zasadnicze postaci dramatyczne zanurzone w kontemplacji samych siebie. Niewątpliwie najdojrzalszy pod względem kreacji bohatera (i nie tylko) jest *Fantazy*. To pierwszy i jedyny dramat Słowackiego, którego istota polega na wzajemnych relacjach między ludźmi, którzy się nawzajem ranią, odczuwają dumę, upokorzenie itp., ale są w gruncie rzeczy szlachetni, nawet jeśli śmieszni. To w istocie „biała tragedia”, taka, jaką wymyślił Norwid, i nie zmienia tego nawet śmierć jednego z protagonistów (Majora).

Fantazy – jak wiadomo, jego dramatyzm, wynika w największej mierze właśnie ze starcia się charakterów ludzkich, i właściwie tylko z tego: historia, polityka, wszystko schodzi na plan dalszy, a właściwie pozostaje na usługach konstruowania wzniosłości – to jednak już inna kwestia. *Fantazy* jest najdojrzalszy („najstarszy”) z bohaterów, i nie tylko dlatego, że najbardziej autoironiczny i cyniczny. To postać migotliwa, której nie da się jednoznacznie określić, nawet biorąc pod uwagę to, co mówi na swój własny temat. Niektóre jego wypowiedzi bowiem są wynikiem swoistej gry, jaką prowadzi z otoczeniem, inne zabiegów autokreacyjnych, jeszcze inne – rzeczywistej samoświadomości. Pozostałe – zgoła niekonieczne dla kształtowania postaci dramatycznej, i te są najbardziej interesujące. Do nich należy wyznaczenie, uczynione Rzeczniczkiemu (!), które ma stanowić element prezentacji *Fantazego* jako człowieka pozbawionego – pierwotnie – uczuć. Jego kształt odbiega jednak od tego, co niezbędne dla tego celu, a wręcz ukazuje inną perspektywę tej postaci, nie mającą wiele wspólnego z sensem fabuły. *Fantazy* jest bowiem nie tylko człowiekiem obojętnym (już nie zbuntowanym, lecz cynicznym!), ale fantastą; uzasadniającym swój brak uczuć – wyobraźnią (!)¹⁸. Bezpośrednio wyrażona przez *Fantazego* opinia dotyczy tego, iż jego (i innych!) niezdolność do odczuwania uczuć (do miłości) bierze się z nadmiaru wyobraźni. Rzecz w tym, że fabuła dramatu zasadza się na czymś innym: *Fantazy* jest człowiekiem nieodpowiedzialnym, niemoralnym, by nie rzec – podłym (sam to wie); to, że się „nawróci”, wynika z faktu zetknięcia się ze szlachetnością innych (zwłaszcza Majora). Jest to więc dramat o możliwości dojrzewania, zmiany, do-

¹⁸ *Prawdę ty mówisz.../ Same jakieś światła/ Chodzą po mojej głowie, jak u dzieci,/ Zielonojasne, czerwone – jak na tła/ Złote...rzucone przez Wenecjanina/ Świętych postacie... różne jakieś tony,/ Z których ton każdy – mi coś przypomina/ Smutnego... a ma niewytlomaczony/ Urok dla ducha. –/ W powietrzu mi dzwonią –/ Różne pamiątki miejsc... koło mnie chodzą,/ Każda ze swoją twarzą – swoją wonią,/ Zmieniona w Nimfę – w postać.../ Ach! jak szkodzą/ Uczuciom... myśl nadto rozwinięta!/ Zda się, że upiory... piękniejsze, że mętne –/ Zdaje się, kwiaty smętniejsze – że ścięte –/ Zda się, że/ Bóstwa, krwią nie namijętne,/ Ale grzejące... słonecznością lica,/ W wieńcach, w kameliach z gwiazd... których kolory/ Niepewne, jako półtęcze księżycy,/ Srebrzeją.../ Myśli me – już półupiory,/ A jeszcze myśli... J. Słowacki, *Fantazy*, w: *Dziela wszystkie*, t. X, s. 153.*

skonalenia się pod wpływem otoczenia (takim bohaterem jest też Mazepa), a nie o problemach poety fantasty pozbawionego zdolności odczuwania. Ten element, to wyznanie, stawia Fantazego w jednym szeregu z Kordianem – i pozwala dostrzec spod maski bohatera wyglądające czyjeś inne oblicze¹⁹ – ale kosztem spójności i konsekwencji postaci.

Szczególnie znamienity jest tu cynizm bohatera, skierowany nie tylko przeciw światu (gotów jest „kupić” Dianę – z przekory), ale i przeciwko sobie (*Serce moje coś uczuło*), cynizm sięgający aż po grób. Wymieszanie cynizmu z wzniosłością – to najnowocześniejsza cecha *Fantazego*. Cynizm Fantazego, zderzony z prawdziwą tragedią (śmierć Majora) – uświadamia bohaterowi jego błazeństwo (*Pani! przez tę śmierć, tak krwawą i ciemną, Jestem człowiekiem ochrzczon...*²⁰). Słowacki ukazuje proces samopoznania bohatera jako istotny cel całej dramatycznej fabuły – a wnioski zeń płynące na własny temat dla bohatera nie są niczym przyjemnym.

I cynizm, i ironia Fantazego w szczególny sposób dotyczą kobiet. S t o s u n e k d o k o b i e t bohaterów, pozostających z sobą w swoistych „związkach pokrewieństwa” (Kordiana, Mazepy, Leona, Fantazego), jest nader interesującym przedmiotem. Już Kordian zdradzał agresję w stosunku i do Laury, i do Violetty: zachowywał się prowokująco, chcąc im udowodnić, że go nie kochają – i osiągnął swój cel. Ten pogardliwie-prowokujący sposób zwracania się do kobiet jest, w gruncie rzeczy, słabo uzasadniony – Laurę swoim zachowaniem zniechęca do siebie, Violetkę wystawia na próbę, której skutek jest łatwy do przewidzenia: w stosunku do obydwu wydaje się, w istocie, myzoginem raczej, niż człowiekiem poszukującym miłości. Ten stosunek do kobiet służyć ma charakterystyce bohatera: podobnie jest w przypadku Szczęsnego, który „odgrywa się” na Amelii, Leona – lekkoducha, który nie chce się żenić z Salusią (jak Fantazy z Idalią).

W podobnie zły sposób traktuje kobiety Mazepa: w sposób przedmiotowy, dążąc do celu bez względu na ich wolę – choć do czasu. Wszystkich jednak przewyższa Fantazy – chce kupić Dianę, o Idalii (byłej kochance w końcu) mówi w sposób wystawiający mu jak najgorsze świadectwo, ale jak najbardziej interesujący dla nas:

ja służę
Chętnie kobietom, ale się nie godzę
Być Danaidy beczką – w którą leją
Wszystkie serc swoich niedokwasy
 [...]
 Rzekłem, że sercem się nad nią lituję,
Że mi potrzebna jest dusza siostrzana,

¹⁹ Nie ma tu większego znaczenia fakt, iż możliwym pierwowzorem Fantazego jest Krasiński – ukształtowanie postaci przez Słowackiego nie jest bowiem tożsame ze stworzeniem karykatury.

²⁰ *Fantazy*, w: *Dziela wszystkie, ibidem*, s. 245.

*Jak rękawiczce nieparzystej – druga
Z tej samej pary – i z tego numeru²¹.*

W innych dramatach ta niechęć i pogarda bohaterów wobec kobiet (nawet im bliskich) pojawia się również; czasem uzasadniona jest zdarzeniami fabularnymi, ale i wynika poniekąd sama z siebie (nagły zwrot i okrucieństwo w stosunku Horztyńskiego do Salomei czy zwłaszcza Wojewody do Amelii, postępowanie Króla itd.). W tym zestawieniu postaci ojca Cencich i Negriego właściwie są jakby tylko wyjaskrawionym przykładem pewnych, po wielokroć prezentowanych w dramatach Słowackiego postaw wobec kobiety – ich frenetyczny aspekt schodzi na plan dalszy.

Kobiety nie pozostają dłużne mężczyznom: niewielu chyba dramatopisarzy stworzyło tyle postaci k o b i e t z ł y c h, okrutnych, bezwzględnych czy przynajmniej lekkomyślnych lub cynicznych w stosunku do mężczyzn – to też daje do myślenia. Balladyna nie jest jedynym „czarnym charakterem”: Roza Weneda, Gwinona, matka Cenci, Judyta, Ksenia, Księżniczka, Goplana, Salusia... (w postępie malejącym jak idzie o stopień zła) – kobietom tym wiele by można zarzucić, zwłaszcza w stosunku do mężczyzn. Balladyna wykorzystuje kolejno dwóch mężczyzn i przyprowadza ich do zguby, Gwinona jest okrutna z natury – bo bardziej męska od Lecha, Roza Weneda w swej bezwzględności poświęci wszystkich, Księżniczka jest równie okrutna, choć nie wylupuje oczu itd. Jednym z powtarzających się (w różnym natężeniu) elementów u Słowackiego jest relacja: mocna, twarda kobieta wobec słabego, ustepliwego mężczyzny – Laura i Kor-

²¹ *Fantazy, ibidem*, s. 164. Ironiczny i autoironiczny ton tego fragmentu: porównajmy z całym serio (i bez samokrytycyzmu) napisanym wyznaniem Juliusza skierowanym do matki, a dotyczącym Eglantyny: *Eglantyny zajazd skończył się nareszcie, a trwał przez cztery miesiące nurtując mnie całym ciężarem urojonego do mnie koleżeństwa i przyjaznej wdzięczności. Chciano koniecznie, abym po całych dniach, stosując się do parafijańskiej ciekawości, do nienasyconej ciekawości, wodził Imościankę po ulicach, sklepach, galeriach, właził po kręconych schodkach na kolumny, wieże – i inne belwedery – o 8-mej już z rana był na usługach – a kładł się spać po odbytym teatrze... niekiedy zaś wyjeżdżał nawet za miasto na cały dzień – dla zwiedzania okolic, które dla mnie wcale nie są ciekawe. Calej mi mocy trzeba było, abym się temu wszystkiemu oparł i wszystkie spaceru do trzechkrotnych na tydzień wieczorów zredukował – tak się jednak stało, że nie uchybiwszy w niczym Imości, oddałem jej te tylko usługi i te grzeczności, które się należały [24 września 42], Listy, t. II, s. 126. Por. też: *Przyjechała tu teraz panna Eglantyna z energiczną, szwajcarską prawdziwie napaścią na mój czas i zdrowie. Sprowadził ją tu brat, zajęty kupiectwem, i cały ciężar asystowania, wodenia po ulicach, kawiarniach i teatrach na mnie wkłada, a kiedy przez parę dni chcę odetchnąć, to zaraz widzę w oczach wyrzut niewdzięczności. Ze spuszczonej więc uszyma muszę tę parafijanę wodzić. Jej ton kozacko-panieński, jej dezinwoltura starej panny jest mi torturą... bo ma coś w sobie z uczucia wykwinu i elegancji prawdziwej, co mi to wszystko obrzydza... ale za to mam takie inne ładne sofy, na których odpoczywam. [16 maja 42], ibidem*, s. 117. Nie sposób nie dostrzegać podobieństwa tonu – i odmówić sobie porównania. Tu trudno byłoby już chyba mówić o autokreacji, zważywszy kompromitujący charakter tej wypowiedzi – jeśli jest to „autokreacja” – to raczej chyba niezamierzona... To raczej pewien ton wypowiedzi, podobny w prywatnym liście i w kreacji bohatera, w którym niektórzy dostrzec by mogli ten sam rys charakteru (brutalność? – bezwzględność? – egotyzm?) – u Fantazego tonowany autoironią.*

dian, Balladyna i Kirkor, Gwinona i Lech, Zbigniew i Amelia, Goplana i Grabiec, Roza i Polelum, Księżniczka i Sawa, schemat się powtarza.

Wart zauważenia jest też fakt, że większość tragedii, stanowiących fabułę dramatów Słowackiego, rozgrywa się w obrębie rodziny, a ich przyczyną są różnego rodzaju z a b u r z e n i a s t o s u n k ó w r o d z i n n y c h. Nie idzie tu tylko o *Beatryks Cenci* z jej drastycznym motywem kazirodztwa, gwałtu i bratobójstwa (Giani – Negri). Między matką a Balladyną i Aliną zachodzą niewłaściwe (niesprawiedliwe) stosunki; podobnie ma się rzecz w *Lilli Wenedzie* (Lilla – Roza – Derwid, ale także Gwinona – Lech i dzieci). Trudno zapomnieć o *Horsztyńskim* – i to nie tylko ze względu na uczucie łączące macochę i pasierba, lecz na niezwykle okrucieństwo Horsztyńskiego, który w stosunku do żony jest po prostu sadystą – i nie usprawiedliwiają tego żadne uczucia, nawet tak gwałtowne jak zazdrość. Nie sposób pominąć *Mazepy* (okrucieństwo i brak zaufania wobec żony i syna). W *Fantazym* ojciec gotów jest sprzedać córkę za posag, w *Śnie srebrnym...* żona wstydzi się męża. Odpryski zaburzonych stosunków rodzinnych (nie chodzi tylko o modny romantyczny incest!) zaobserwować można nawet w *Śnie srebrnym...* (swoista obojętność Salusi wobec rodziny). Jeszcze ciekawsze bodaj jest stwierdzenie obecności w dramatach dziecka jako swoistego „dodatku” do rodziny skonfliktowanej – w *Horsztyńskim*, w *Beatryks*, w *Lilli Wenedzie*. Symbol niewinności wplątanej w ciemną historię? Czy tylko? Czy nagromadzenie takich właśnie zagadnień jako kluczowych dla omawianych dzieł nie daje do myślenia?

Pozostaje postawić pytanie, jakie r e l a c j e z a c h o d z ą m i ę d z y r o d z a j e m d r a m a t u a t y p e m b o h a t e r a w n i m w y s t ę p u j ą c e g o. Dramaty Słowackiego da się podzielić wedle różnych kryteriów²²: jednym z najogólniejszych może być, jak już mówiłam, podział na dramat „ideologiczny” (o niezłomności, braniu odpowiedzialności itp.) i „psychologiczny” (głównie ukazujący namiętności kierujące człowiekiem)²³. W dramatach pierwszego typu (*Lilla Weneda*, *Książdz Marek*, *Książdz Niezłomny*, *Samuel Zborowski*) bohaterowie są – zasadniczo – ukształtowani w związku z ideą dramatu, którą mają wcielić, bądź do której wyrażenia mają się przyczyniać. W dramatach drugiego typu („psychologicznych” – *Kordian*, *Mazepa*, *Horsztyński*, *Fantazy*) – bohaterowie są do siebie wyraźnie podobni, a ich cechy wspólne pozwalają dostrzegać w nich rysy kogoś dość dobrze nam znanego z innego typu lektury²⁴. Istnieje wreszcie trzeci typ dramatu, nazwijmy go „estetycznym” (czy „frenetycznym” – *Beatryks Cenci*, *Balladyna*, *Sen srebrny Salomei*), w którym pojawiają się podobne typy postaci, co w poprzednich (choć brak „bohatera wiodącego” jak w typie „psychologicznym”) i który ujawnia pewne szczególne predylekcje – estetyczne? – poety.

²² Por. przyp. 13.

²³ Oczywiście podział nie jest rozłączny i istnieją dramaty łączące różne elementy; generalnie jednak jest on wyraźny.

²⁴ To one zwłaszcza przywoływane bywają jako dowody liryzacji dramatu, autokreacyjnych skłonności poety itp.

Jedną z nich (co już ustalono) jest niewątpliwie zamięłowanie do przedstawiania okrucieństwa, zwłaszcza zaś przelewu krwi²⁵.

Ta konstatacja jest dla nas oczywista, istnieje jednak pewna zaskakująca cecha, łącząca niemal wszystkich bohaterów: bez względu na typ dramatu, jego problematykę i rodzaj bohatera, niemal każdy z nich (bohaterów!) zdaje się mieć o b-sesję na punkcie przelewu krwi: każdy bowiem tę kwestię przywołuje – czy to pod postacią opowiadania, opisu, czy wreszcie metaforyki wypowiedzi, często dotyczącej czegoś innego. Nie dziwi to w wypadku Beatryks Cenci ani innych bohaterów tego krwawego dramatu, nie dziwi w wypadku bohaterów *Snu srebrnego Salomei*, a nawet (choć to mniej oczywiste) *Lilli Wenedy* czy *Balladyny*. W tych dramatach krwawe obrazowanie i metaforyka rozlewają się po całym dramacie, ogarniając wypowiedzi wszystkich niemal bohaterów. Zaskakiwać jednak może obecność tejsze metaforyki tam, gdzie frenezja w ogóle nie wchodzi w grę ani w odniesieniu do tematu, ani estetyki dramatu – na przykład w *Fantazym*, którego bohater, porównując zabiegi hr. Respekta, by przyspieszyć deklarację Fantazego, tak mówi:

*Krew tak czerwona nie lipnie
Do rąk zabójcy – ani modre żmije
Nie okręcają takimi uściski
Laokontowych ramion... jak on zięcia!*

Podobnie Idalia o Rzecznickim:

*Zacierpiał sercem... krwią... i trysnął z powiek
Iskrą człowieka...²⁶*

Tu widać już wyraźnie, że to pewne predylekcje obrazowania (a może nie tylko) decydują o języku bohaterów, nie zaś zasada zachowania kolorytu, języka czy choćby prawdopodobieństwa psychologicznego... Co więcej, metaforyka wypowiedzi tych postaci nie zgadza się z ich charakterystyką; w pewien sposób „zgrzyta” estetycznie. Takich przykładów jest o wiele więcej.

To samo zjawisko powtarza się w odniesieniu do frenetycznych motywów obecnych w wielu dramatach, w różnych kontekstach, w wypowiedziach różnych bohaterów. Można by zjawiska te potraktować jako przejaw romantycznej frenezji Słowackiego, zgodnej z estetyką epoki; tym, co zadziwia, jest powtarzalność określonych motywów nawet tam, gdzie w jakiś sposób „nie pasują” do całości dramatu. Albo jest to więc wynik ukierunkowania estetycznego wyobraźni poety, albo też może pewnej obsesyjności, której wyjaśnienie mogłoby mieć charakter już zgoła pozaliteracki i pozaestetyczny, albo – „natręctwa obrazowego”; swoistej „autobluuszczowatości” wyobraźni poetyckiej, która oplata się już nie tylko wokół innych drzew, ale i wokół samej siebie. Podporządkowania dramaturgii estetyce?

²⁵ Por. szkic *Brzydota (u) Słowackiego* w niniejszej publikacji.

²⁶ *Fantazy*, w: *Dziela wszystkie*, t. X, s. 191, 208.

Trudno by chyba było bowiem mówić tu o „upodmiotowieniu”, „liryzacji” jako zabiegach celowych i świadomych...

Do takich wniosków dojść można też, dostrzegając powracające w dramatach Słowackiego, w wypowiedziach różnych bohaterów, inne, zgoła odmienne wątki, mogące świadczyć już nie o fobiach czy fascynacjach, lecz o czymś jeszcze odmiennym. Kilkakrotnie bowiem pojawiają się w nich te same „znaki idylli”, a należą do nich motywy l i p y, d o m k u, d z i e c k a. Już Kordian rozczulał się na myśl o dziecku, które będzie kiedyś nosić jego imię; Kirkor – jakkolwiek nie pasowałoby to do wyobrażenia szukającego żony i następcy tronu księcia – marzy o „chatce”, lipie i dziecku oczywiście. Ten sielski ideał czarnoleskiej proveniencji powtarza się uporczywie jako ideał własny poety – w jego listach²⁷. Co jest tu pierwotne, a co wtórne, można by spytać: czy to kreacja dramatyczna „rozlewa” się na wypowiedź własną, czy odwrotnie, jak zwykle się sądzić – na bohaterów rzutowane są marzenia poety? Czy Słowacki kreuje postaci swych dramatów na własne podobieństwo, czy siebie na ich wzór?

Czas na próbę odpowiedzi na pytanie, co dominuje jako motywacja poetycka w kreacji dramatów Słowackiego: konstrukcja dramatu, kreacja bohatera, ideologia, wyobraźnia? Odpowiedź nie może być jednoznaczna, to oczywiste. Wydaje się jednak, co wynika z powyższej analizy, a potwierdzone jest tytułami dramatów (*Kordian*, *Balladyna*, *Lilla Weneda*, *Horsztyński*, *Mazepa*, *Beatryks*, *Samuel Zborowski*), że to kreacja bohatera zdaje się dominować nad pozostałymi elementami. Nie problem – ale postać, to ważna wskazówka, jak, w jakich kategoriach Słowacki myślał o swoich dramatach. Spróbujmy sprawdzić tę tezę (prymatu kreacji bohatera nad innymi elementami dramatu, jak również szczególnych cech dotyczących tej kreacji) na przykładzie utworu, który w sposób oczywisty powstał z pobudek ideologicznych: *Samuela Zborowskiego*. Czy można mówić o psychologii postaci, która z natury rzeczy nie istnieje w sposób analogiczny do

²⁷ Por. *Niech się wam kłosa żółte do nóg kłaniają, niech [...] przyjdzie jeszcze z nieba między was jako aniołek z błękitnymi oczyma – i usiądzie wam na kolana i uśmiechnie się do was. A w domu waszym wiejskim, tak jakeście mi przyrzekli, zbudujcie mały pokój z oknami dwoma na wschód – i w ogrodzie zasadźcie aleję, z kasztanów i jodeł naprzemiany [...]*. J. Słowacki, *Listy*, t. I, s. 138; *Jak ten Jan Kochanowski był spokojny i szczęśliwy w swojej chacie – z żoną, z dziećmi. [...] Prawdziwie mu zazdrościło jego chaty – lipy – żony – dzieci – i czasów szczęśliwych, w których żył...*, s. 152–153; *Mamo! O! Jak my kiedyś będziemy z tobą sadzili kwiaty i drzewa, Matko moja.*, s. 154; *Mamo moja, kiedyś mały nasz domek – biały jak śnieg – z zielonymi okiennicami z czerwonym dachem – obsadzimy różnobarwnymi malwami. Z tyłu będzie rośło kilka jodeł i kilka brzoź drzących... i ścieżki wysypane będą żółtym piaskiem i jaskółki będą nad gankiem się gnieździły –*, s. 163; *Jakże mi nie zazdrościć, że już jedną nogą wchodzicie w wiejskie wrota – już wam widać gołębnik waszego domu – już słyhać zapach lip waszej alei. Niech wam sady obradzają – niechaj pszczoły miód dawają.*, s. 180; *Mamo moja, jaki ja byłbym szczęśliwy, gdybym mógł [...] siać pod jaką lipą – albo dębem, przed moją własną chatą [...]*, s. 183; *Głównym zatrudnieniem mojem teraz są marzenia, ale marzenia te ograniczają się do bardzo malej rzeczy – oto do własnego boje gdzie domku. Chciałbym mieć coś własnego na tej ziemi – coś bardzo maleńkiego – coś bardzo pełnego kwiatów, i drzew i zieloności.*, s. 193; *Za nic Bogu nie dziękowałbym tak, jak za cichy mały domek przy Teofilach – domek biały z ogrodem [...]*, s. 217.

innych bohaterów i zgodny z czymkolwiek doświadczeniem? Otóż można, i jest to uderzające: dla Słowackiego Zborowski (przyjmując taką jego interpretację, która zakłada ciągłość postaci Eolion – Zborowski – Lucyfer) jest takim samym człowiekiem (tak go prezentuje), jak inni bohaterowie, bardziej „z krwi i ciała”. Spróbujmy więc go scharakteryzować i wysledzić te elementy, które pojawiają się w odniesieniu do poprzednich bohaterów.

Zaskakujące wydać się może to, że bohater tego dramatu jest *n i e ś w i a d o m* celu swego dążenia; to nie jest bohater kierujący się czy to afektem, czy ukierunkowanym na osiągnięcie celu dążeniem. Uzasadnienie tego faktu znajdujemy w sferze ideologii dramatu – taka jest „konieczność dziejowa” – nie zmienia to jednak sytuacji psychologicznej bohatera, który zaskakuje nas wyznaniem, jakie mógłby uczynić dla przykładu Kordian: *Dopókiż będzie to żądanie we mnie,/ Ażeby ten świat – nic nie mógł beze mnie*²⁸. Poczucie szczególnej misji, konieczności przewodzenia, wyższości w stosunku do otoczenia – skądś to już znamy. Bohater ulega także jakiemuś impulsowi wewnętrznemu, nie do końca zrozumianemu: nie ma pełnej samoświadomości, jest rozdarty wewnętrznie – jak, nie przy mierzając, bajronista. To, co we wcześniejszych dramatach pojawiało się niejako jako element charakterystyki pewnego typu bohaterów, tu – podniesione zostaje do rangi jednego z filarów ideologicznych utworu.

Inny znamieny, a obecny we wcześniejszych dramatach element to podkreślanie samotności, wyjątkowości bohatera, a także jego niepodlegania prawu i ograniczeniom; bohatera dążącego do celu, który sam sobie zakreślił, i to dążącego w sposób bezwzględny. Stopniowo osiąga samopoznanie, które tożsame będzie z poznaniem „celów finalnych świata”. Słowem – wyewoluowany Kordian, mistyczny eksbajronista, jak swój młodszy brat skłonny do rozczulania się nad swoim losem, przeżyciami, niepewnością sytuacji i przyszłością.

Czy to możliwe, żeby Słowacki budował nawet tak złożoną i nośną filozoficznie konstrukcję dramatu, ulegając dawnemu zamiłowaniu do pewnego typu bohatera? Odpowiedź brzmi: tak. To jednak nie wszystko. Poddając się pewnym skłonnościom swej wyobraźni (a może czemuś więcej), z niektórych powtarzających się we wcześniejszych dramatach motywów czyni filary budowy nie tylko fabuły, ale i filozofii tego dramatu. Krew, jeszcze bodaj częściej powracająca w wypowiedziach bohatera *Samuela Zborowskiego*, nie jest już motywem frenetycznym, lecz konstruuje jego soteriologiczną ideologię. Podobnie rozczłonkowanie ciała, dekapitacja – to również coś więcej – to oś fabularna zdarzeń tego dramatu. Czarno odziane dzieci, świadkowie kaźni, przywołane w mowie Lucyfera-Samuela, motyw zgoła niekonieczny; schematycznie i deklamacyjnie przedstawione uczucie Eoliona i Atessy i wiele, wiele innych cech, uprzednio wspomnianych w odniesieniu do innych dramatów, ukazywać zdaje się dowodnie, co stanowi prymat pośród motywacji poetyckich Słowackiego – dramatopisarza. Po pierwsze – prymat konstrukcji bohatera nad fabułą i ideą (w większości dramatów), po

²⁸ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, w: *Dzieła wszystkie*, t. XIII, s. 169.

wtóre – prymat pewnych ulubionych motywów i zabiegów estetycznych (i nie tylko), które powracają w różnych kontekstach rozmaitych dramatów i dominują nad nimi, a których pochodzenie i uzasadnienie niewątpliwie wiąże się w jakiś sposób z osobą autora: jego wyobraźnią, ale i osobowością; jego pragnieniami, a może i obawami. Jaki stąd płynie wniosek? Że nie zawsze i nie wszystko da się i trzeba interpretować, biorąc pod uwagę jedynie sferę odniesień wewnątrz-
tworowych, a nade wszystko, że nie wszystko „znaczy” w obrębie „wymowy” dramatu. Czasem bowiem coś się Słowackiemu zdaje wymykać; mówi więcej, niż chce świadomie powiedzieć. Poprzez uważną lekturę możemy dowiedzieć się nie tylko tego, co poeta chciał, byśmy wiedzieli.

Konkluzja tych rozważań może iść w kilku kierunkach:

1. psychologicznym – dotyczącym samego podmiotu twórczego, jego cech osobowych, i to zarówno gdy idzie o kreację postaci na wzór samego siebie, jak i, przeciwnie, „literaryzacji” swej osoby, czyli pisania samego siebie poprzez stworzenie bohaterów własnych dramatów, autokreacji (ten typ rozważań ma najdłuższą tradycję);

2. rodzaju wyobraźni, która ujawnia się już nie poprzez świadome i celowe zabiegi kreacyjne, a poprzez „zdradzające pęknięcia”;

3. skłonności twórczych poety, świadomie bądź nieświadomie powracającego do podobnych zabiegów, chwytów, przepracowanych uprzednio rozwiązań (typu jego „osobowości twórczej”);

4. relacji między sferą sensów a sferą obrazowania, które są w zaskakujący sposób dwukierunkowe.

Może też nie być konkluzji wcale.

BRZYDOTA (U) SŁOWACKIEGO

Piękno, piękność, piękności różne – tych określeń u Słowackiego spotykamy bardzo dużo, podobnie jak różnych sposobów obrazowania piękna – tak w odniesieniu do postaci, sytuacji, jak idei. Moja piękna Przenajświętsza, ślub Dobrawny, piękne dziecko z czarnymi oczyma, Anhelli, opisy zachodu słońca – długo można by wyliczać. W odniesieniu do postaci piękno zewnętrzne jest najczęściej odbiciem (paralelą) piękna wewnętrznego, dobra; wynika z zastosowania przez Słowackiego zasady *kalokagathii*¹; opisy piękna rzeczywistości zewnętrznej dotyczą najczęściej przyrody.

A jak ma się sprawa z brzydota? Intuicyjnie można mniemać, że, analogicznie, brzydota jest równie często obecna w twórczości autora *Balladyny*. Czy jednak jest tak rzeczywiście? Czy brzydota stanowi po prostu rewers piękna? Sprawa jest nieoczywista. Po pierwsze – same określenia „brzydota”, „brzydki” i ich synonimy niemal nie pojawiają się w twórczości Słowackiego. Gdyby pracowicie poszukać ich w tekstach jego utworów, znaleźć by można nieliczne jedynie przykłady.

Jako estetycznie brzydkie, choć nieokreślone tym mianem, pojawia się tylko kilka przedmiotów. Należy do nich oczywiście pretensjonalny przedpokój, przede wszystkim ze względu na przesadę w liczbie „starożytnych” posągów *postaci większej, niżli chce natura* i angielski ogród hrabiny Respektowej, ośmieszony jako „sztuczna naturalność”. Opisane ironicznie, nie są wprost nazwane brzydkimi; gdyby pojęcie kiczu istniało w czasach Słowackiego, byłoby do nich adekwatne. Z drugiej strony jako brzydkie (odstręczające) przedstawiane jest to, co prymitywne – porównaj słowa Chochlika: *A zimą spij u chłopca za brudnym przypiekiem, / Między garnkami, babą szczerbatą i dzieckiem*². Śláz, wzdragając się przed uznaniem go za Lechitę, mówi:

¹ Na ten temat pisałam w: *Słowacki a kalokagathia*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003; por. też rozdz. *Piękno oblicza, piękno ducha* w niniejszej publikacji.

² J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952–1975 (dalej: DW; wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tego wydania; *Balladyna*, t. IV a. I, sc. II, s. 35, w. 278–279). I tu (jak w wielu epokach) brzydota równa się prostactwu („siermiężności”, jak ją określa U. Eco); romantyczna ludowość (przynajmniej w wydaniu Słowackiego) nie wielbiła, jak widać, wiejskiej rzeczywistości, lecz tylko jej – na ogół wystylizowaną – sztukę, a raczej „poezję”. Trzeba było dopiero młodopolan, żeby „przypiecek” stał się modny.

[...] *czy mi z oczu*
Patrzy gburostwo, pijaństwo, obżarstwo,
Siedem śmiertelnych grzechów, gust do wrzasku,
Do ukwaszonych ogórków, do herbów;
Zwyczaj przysięgać in verba magistri:
*Owczarstwo – czy to wszystko mam na twarzy?*³

W stosunku do ludzi słowo „brzydki” pojawia się też nader rzadko: tak postrzega chudego Ślaza przebranego za Salmona Gwinona – co oczywiste, ale niezbyt istotne. Określenie „brzydota” pojawia się w wywodzie Negriego na jego własny temat:

To jednak dziwna rzecz, jak się ta miłość
I ta nadzieja we mnie połączyła
Z wiedzą wewnętrzną mej własnej brzydoty.
Dotychczas wiodłem życie pełne brudu,
Nędzy, pogardy – i niejedną ślinę
*Miałem na twarzy – bękart, ksiądz, syn księdza...*⁴

Tutaj określenie „brzydota” jest dwuznaczne: wiemy skądinąd, że Negri to garbus, ale i człowiek podłego charakteru, w przytoczonym fragmencie jednak to, co wymienia, dotyczy tak uwarunkowań zewnętrznych jego życia, jak podłości i występku, jakich się dopuszcza; „brzydkie” okoliczności stanowić mogą usprawiedliwienie tego, co wewnętrzne⁵; do kwestii relacji brzydota – zło powrócę⁶.

To, że słowo „piękno” i jego derywaty pojawiają się nader często, zaś ich przeciwieństwa nader rzadko, nie jest zapewne właściwe tylko Słowackiemu, choć u niego zwraca szczególną uwagę wskutek natrętnego użycia nie tylko opisów, ale i określeń „piękny”, „piękno” itp. Brak nazywania brzydoty jej imieniem nie oznacza jednak zachwiania proporcji opisów na rzecz piękna: wydaje się, że opisów brzydoty, różnie rozumianej, jak i metafor z nią związanych, jest co najmniej tyle, co opisów (metafor) piękna – a może i więcej.

Spróbujmy więc sformułować pytania, jakie w związku z tematem brzydoty (u) Słowackiego mogą się nasuwać. Po pierwsze: jakie (i dlaczego) określenia i opisy można uznać za sposoby opisania (przedstawienia, zilustrowania) brzydoty. Po wtóre – jaka jest rola brzydoty w dziele poety: czy brzydota, analogicznie do relacji piękna i dobra, funkcjonuje jako tożsama ze złem, jako jego wyraz, zewnętrzny przejaw; czy świat jest piękno-dobry i brzydoko-zły. Po trzecie – jakie są (mogą być) przyczyny takiego a nie innego sposobu obecności brzydoty w dziele Słowackiego. Inna kwestia – natury filozoficznej, związana z teorią od-

³ *Lilla Weneda*, DW, t. 4, a. IV, sc. 4, s. 366, w. 561–566.

⁴ *Beatriks Cenci*, DW, t. IX, a. II, sc. 3, s. 221, w. 141–146.

⁵ Nie sposób nie dostrzec tu podobieństwa z *Katedrą Marii Panny w Paryżu* i postacią Quasimoda, a także z postaciami Szekspirowskimi (Ryszard III).

⁶ Umberto Eco w manieryzmie (i u Szekspira) szuka źródeł relacji brzydota – zło: *Tu ma swój początek snucie współczującej refleksji na temat brzydoty, która rodzi cierpienie, a zarazem nikczemność, zło – następny temat podjęty przez romantyzm*, U. Eco, *Historia brzydoty*, Poznań 2007, s. 177.

biuru sztuki – czyli „pęknięcie” między brzydotą przedmiotu a ewentualnym pozytywnym estetycznie walorem jej przedstawienia w sztuce, na co zwrócił uwagę już Arystoteles⁷, też może stanowić przedmiot refleksji w odniesieniu do autora *Snu srebrnego Salomei*.

Już Umberto Eco, autor tak *Historii piękna*, jak *Historii brzydoty*, zwrócił uwagę na to, że w historii było nieskończenie wiele koncepcji piękna, ale zaledwie kilka koncepcji brzydoty⁸. Eco, sam nie definiując brzydoty i wykazując niemożność jednoznacznego jej dookreślenia⁹, zwraca uwagę na bliskie jej związki z pięknem, na jej relatywizm, wynikający między innymi z różnic odbioru, a także na to, że artystyczne przedstawienie brzydoty może nosić znamiona piękna. W rozdziale *Filozofia brzydoty* omawia powstające od końca XVIII wieku teorie, usiłujące stworzyć jakieś podwaliny estetyczne pod rozumienie tego pojęcia i sensu jego zastosowania w sztuce – Lessinga, Edmunda Burke’a, Friedricha Schillera, Friedricha Schlegla, Christiana Hermanna Weissego i innych¹⁰. Wielu z tych myślicieli zwraca uwagę na pociągający charakter brzydoty, a przede wszystkim na relację nadawca – odbiorca (z uwzględnieniem psychologii odbioru, jak byśmy dziś powiedzieli). I tak Fryderyk Schiller pisał, że *to powszechny fenomen w naszej naturze, że to, co smutne, straszne, wręcz okropne, przyciąga nas nieodpartym urokiem; sceny bólu i strachu nas odpychają i jednocześnie z równą siłą przyciągają*¹¹. Cały katalog pociągających, acz negatywnych cech wymienia w swojej *Estetyce brzydoty* z 1852 roku Karl Rosenkrantz, podsumowując niejako romantyczny sposób jej postrzegania¹².

Wracając do Słowackiego, w pierwszym rzędzie należy zadać sobie pytanie, jakie – wobec braku bezpośredniego nazywania brzydoty tym imieniem – okre-

⁷ Są przecież takie rzeczy, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich wiernie wykonane podobizny; Arystoteles, *Poetyka*; cyt. za: U. Eco, *Historia brzydoty*, s. 33.

⁸ Wywiad przeprowadzony z U. Eco przez M. Miecznicką, <http://www.dziennik.pl/kultura/47773.html>

⁹ [...] brzydkie jest: odpychające, straszne, obrzydliwe, nieprzyjemne, groteskowe, wstrętne, odrażające, obmierzłe, nieprzyzwoite, niechlujne, nieczyste, obsceniczne, ohydne, przerażające, nikczemne, potworne, plugawe, przeraźliwe, zatrważające, wstrząsające, koszmarnie, zniesmaczające, podle, mizerne, niepokojące, niecne, pokraczne, nędzne, nieprzyjemne, siemiężne, niekształtne, nieforemne, szpetne [...]. Wrażliwość przeciętnego człowieka unaocznia, że wszystkie synonimy piękna można traktować jako wyraz oceny niezangażowanej, natomiast synonimy brzydoty zwykle mają związek z reakcją polegającą na niesmaku, jeśli nie głębokim obrzydzeniu, wstręcie czy odrazie. U. Eco, *Historia brzydoty*, s. 16.

¹⁰ Przytaczając różne próby zdefiniowania brzydoty w przeszłości i ukazując związek tych definicji z postawą filozoficzno-estetyczną jednostek i epok, w jakich żyli, jak pisze Maria Poprzęcka, nie tyle różnicuje piękno i brzydotę, co porusza się na ich styku. M. Poprzęcka, omówienie książki Eco w „Gazecie Wyborczej” z 30 X 2007.

¹¹ F. Schiller, *O sztuce tragicznej*, 1792 (cyt. za: U. Eco, *Historia brzydoty*, s. 282).

¹² Rosenkrantz poddaje drobniagowej analizie takie zjawiska, jak: brzydota natury, brzydota ducha, brzydota w sztuce [...], brak formy, asymetria, dysharmonia, zniekształcenie, deformacja, niemoc, żalność, podłość, banal, przypadkowość, arbitralność, nieokresanie, wymienia też rozmaite odcienie szpetoty [...]. U. Eco, *Historia brzydoty*, s. 16.

ślenia i jakie obrazy przywołuje poeta, gdy chce wywołać negatywną – estetyczną, choć często nie tylko – reakcję odbiorcy.

Najczęstsze bodaj będzie określenie „straszny”, „straszliwy”, rzadziej „okropny”; ich znaczenie jednak nie odnosi się wprost do brzydoty. Są to określenia odwołujące się do lęku, przerażenia, grozy, o których między innymi pisał Edmund Burke jako o najsilniejszych uczuciach, których oczyszczające poprzez sztukę przeżycie buduje poczucie wzniosłości¹³. Proste ich użycie (*Straszny wiatr zawył na ściany zamkowe, / Światła zadrzały, zgasły*¹⁴) nie jest jednak zbyt częste u Słowackiego (obecnej raczej w młodzieńczej twórczości), chętniej buduje on grozę nie używając określenia: „straszny”, lecz odwołując się do różnych motywów i obrazów, mających wywoływać uczucie lęku, przerażenia, grozy, wstrętu – w zależności od wrażliwości odbiorcy. Są one tak liczne, że sam ten fakt godzien jest komentarza. Abstrahując nawet od tak oczywistych przykładów jak *Poema Piasta Dantyszka*, w całości zbudowanego na odrażających opisach, czy tak silnie nasyconych okropieństwami utworów jak *Beatryks Cenci* czy *Sen srebrny Salomei*, w pozostałych, a niekiedy całkowicie odmiennych dziełach spotkamy te same motywy i obrazy, mające budzić w czytelniku uczucia negatywne. Co znamienne – ich zestaw jest w miarę stały.

Jednym z łagodniejszych elementów jest specyficzna kolorystyka¹⁵ – określenia związane z tym, co odstręczające czy to estetycznie, czy (równocześnie) etycznie. Oczywista w naszej kulturze repartycja biały – czarny przez Słowackiego wykorzystana jest specyficznie. To, co czarne, jest brzydkie, złe i szkodliwe, i odwrotnie. „Czarna zbrodnia”, „zemsta czarna i straszliwa” z *Szanfarego*, „czarne Balladyny serce”, „czarne dziecko” (Azo w *Beatryks Cenci*), *Wodan Czarny jako stal – ciemny jak mogiła w Królu-Duchu* to schematyczne użycie czerni dla określenia zła lub/i brzydoty (do ich relacji wrócimy)¹⁶.

¹³ *Cokolwiek zdolne jest w jakikolwiek sposób pobudzać wyobrażenia przykrości i niebezpieczeństwa, to znaczy należy do rzeczy strasznych, albo ich dotyczy, albo działa w sposób budzący grozę, jest źródłem wzniosłości, czyli wytwarza najsilniejsze uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznać. Powiadam, najsilniejsze uczucie, ponieważ twierdzę, że wyobrażenia przykrości są znacznie potężniejsze od tych, których przysparza przyjemność. E. Burke, O wzniosłości, w: Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna, Warszawa 1968, s. 42; Żadna namiętność nie odziera umysłu równie skutecznie ze wszystkich jego władz działania i myślenia, co strach. Bowiem strach jest uzmysłowieniem przykrości lub śmierci, działa więc w sposób podobny do rzeczywistej przykrości. Cokolwiek zatem wydaje się straszne dla wzroku, jest również wzniosłe, niezależnie od tego, czy taka przyczyna trwogi jest czy nie jest ogromnych rozmiarów; nie sposób bowiem zlekceważyć ani potraktować ze wzgardą niczego, co mogłoby być niebezpieczne (ibidem, s. 63).*

¹⁴ J. Słowacki, *Żmija*, w: DW, 1952, t. I, s. 68, w. 384–385.

¹⁵ Na temat kolorów u Słowackiego por. J. Spytkowski, *Barwy, kształt i ruch w „Królu-Duchu”*, Kraków 1936.

¹⁶ Wyjątek stanowi „dziecię z czarnymi oczyma” z *Godziny myśli*, choć i w tym utworze pojawia się czerń w kontekście negatywnym: *czerniła się na wieki miłością daremną*, t. II, s. 80; *Obecna chwila czarnym łamała się cieniem*, s. 85 (zawód miłosny) – nie jest to jednak czerń brzydoty, lecz smutku.

Z bielą rzecz ma się inaczej: poza neutralnymi użyciami tej barwy często pojawia się biel jako bladość, będąca skutkiem czy to ciężkich przeżyć, choroby, czy wręcz – śmierci. Niekiedy „blada głowa”, „blada twarz” (np. w powieściach poetyckich – *Żmija*, *Mnich*, *Arab*, *Lambro*) są wyrazem rozpacz (Twarz ma pobladła i wzrok zapalony – *Mnich*¹⁷). Szczególnie często występującym obrazem jest blada twarz z zaczerwienionymi (krwawiącymi) oczami: *A choć twarz bladła – źrennica świetniejsza, / W ciemność wlepiona, krwawa, potem biała* (*Lambro*¹⁸); *Tę bladą głowę widzę przede mną / Jak mnie krwawemi ściga oczyma* (*Żmija*¹⁹). Czasem krwawiące oczy są po prostu wylupione – jak u Derwida w *Lilli Wenedzie*, „czerwone łyzy” spotykamy też w *Królu-Duchu*. Te trzy elementy: chorobliwa lub śmiertelna bladość i zaczerwienione lub krwawiące oczy powracają w wielu utworach w różnych konfiguracjach.

Bladość – z rzadka tylko stanowiąca cechę pozytywną, oznaczającą subtelność (jak w *Godzinie myśli*, w *Anhellim*), najczęściej skojarzona jest ze śmiercią (*Przyniosę krwi – podłogę całą / Wymyjemy, będzie biała / Jak twarz trupa; Kordian*²⁰) i wyrażona bywa też przy pomocy innych niż biel określeń kolorystycznych: najczęściej są nimi zieleń i błękit oraz żółć, oznaczające kolor siny. Matka Cenci ma twarz *żółtą jak drewno*, żona ojca zadżumionych była *jak bursztyn, albo żółte woski*. Córki ojca zadżumionych są *obiedwie sine jak żelazo*, a już w *Księżdzu Marku* mamy *trup zielony i niebieski*; Negri o Fabrycym mówi: *ten człowiek na twarzy zielony*; zieloną ze strachu (jak *zielony księżyc – sic!*) twarz spotykamy też w *Królu-Duchu*, gdzie również mamy „zieloność ciała”, „zielone rysy” „trup jak grynszpan”²¹, *Twarz zielonego jak trupi koloru*. Blady i/lub siny wygląd są w oczywisty sposób odstręczające, kojarząc się (i autorowi, i czytelnikowi) z martwością czy wręcz z plamami opadowymi.

Krew i jej derywaty są tak częstym motywem zarówno fabuł Słowackiego (w większości utworów), jak metafor, budujących napięcie i mających wywołać przerażenie i poczucie odrazy, wstrętu, że przykłady można mnożyć w nieskończoność.

*Zaczerwienione krwią widziałem stawy:
Król żywi karpie ciałem niewolników.
Nieraz wybiera dziesiątego z szyków
I tnąc w kawały, ulubionym rybom
Na żer wyrzuca; resztę ciała wymiata
Na dworskie pola i czerwonym skibom*²²;

– to *Balladyna*

¹⁷ *Mnich*, DW, t. I, s. 97, w. 159.

¹⁸ *Lambro*, DW, t. II, s. 36–37, w. 81–82.

¹⁹ *Żmija*, DW, s. 46, w. 197–198.

²⁰ *Kordian*, DW, t. II, a. II, sc. 4, s. 177, w. 555–557.

²¹ Grynszpan (octan miedzi, związek silnie trujący) kilkakrotnie pojawia się u Słowackiego, podobnie jak zaśniedziała miedź.

²² *Balladyna*, DW, t. IV, a. I, sc. 1, s. 28, w. 71–76.

Mamy więc scenę wycierania włosami zakrwawionych oczu Derwida – w *Lilli Wenedzie*; krew leje się obficie w *Beatryks Cenci*, w *Poema Piasta Dantyszka*, w *Królu-Duchu*, w *Śnie srebrnym Salomei*, w *Samuelu Zborowskim* i w innych utworach. Nie zawsze jest to obraz rzeczywistego krwawienia, związanego z okaleczeniem ciała; bardzo często krew występuje jako element obrazowania (krwawe chusty, krwawy księżyc, krwawy człowiek np. w *Beatryks*) mającego wywoływać odruch lęku czy wstępu i budować odpowiedni nastrój. Warto zwrócić uwagę, że nie tylko do zmysłu wzroku odwołuje się Słowacki w „krwawych” obrazach, lecz i – sporadycznie – do zmysłu dotyku (*krwawo lipnie – lepi się – do rąk*) oraz do zmysłu węchu: *Dziwnie krew pachnie ode mnie*, mówi Balladyna po zabiciu Kirkora²³.

O komnat zapachu

Gadał po wioskach z trwogą lud ciekawy:

Że był zaduszny, tajemny i krwawy (Król-Duch²⁴);

I krwią cuchnące wonnych ław cyprysy²⁵, mówi o swojej siedzibie Popiel; *W jakich ulicach od krwi zacuchniało (Agezylausz²⁶)* itp. (Przeważająca część „turpi-stycznych” obrazów Słowackiego odwołuje się do zmysłu wzroku, jednak pojawiają się też opisy zapachów, raczej – odorów).

Najczęściej jednak, oczywiście, to okaleczenie ciała, jego zranienie jest przyczyną krwawienia. Wśród szokujących obrazów okaleczenia powtarza się motyw uszkodzenia oczu: wspomniane oślepienie Derwida przez Gwinonę, fabularnie zgoła nieuzasadnione (można co najwyżej uznać, że ma za zadanie wprowadzić perypetię akcji), daje okazję do kilku drastycznych opisów krwawiących oczodołów. Ślepie Mieczysław, matka Cenci narzeka, że jej *oczy/ Wpadły do sinych dołów, wykopanych/ Zgryzotą, strachem, zgrozą, i cierpieniem...*²⁷; Regimentarz o Semence: *Oczy wyszły z wirydarza/ Czaszki, jak dwa blade króle²⁸*; Kordian mówi: *Niech mam jako Regulus obcięte powieki²⁹*. W *Kordianie* zresztą pojawia się jeden z drastyczniejszych obrazów: pośród „okropieństw” przygotowywanych przez czarownice mamy „sprężynę wbitą w oko”; tamże przerażenie bohatera wywołują nieruchome oczy Dziewicy, którą widzi bohater: *Lecz patrz na oczy! nieruchome oczy! Gdzie się obrócisz, patrzą za tobą³⁰*. W opisie śmierci kaprała w opowieści Grzegorza:

Patrzę mu w twarz, posiniał cały na kształt trupa,

Oczy wybiegły, szyja związana powrozem.

²³ *Ibidem*, a. V, sc. 3, s. 146, w. 494.

²⁴ *Król-Duch*, DW, t. VII, R. I, p. II, s. 173, w. 486–488.

²⁵ *Ibidem*, R. I, p. III, s. 182, w. 212.

²⁶ *Agezylausz*, DW, t. XII, a. III, sc. 2, s. 127, w. 81.

²⁷ *Beatryks Cenci*, DW, t. IX, a. I, sc. 3, s. 202, w. 50–52.

²⁸ *Sen srebrny Salomei*, DW, t. VI, a. I, sc. 2, s. 230, w. 470–471.

²⁹ *Kordian*, t. II, a. II, sc. 4, s. 168, w. 363

³⁰ *Ibidem*, a. II, sc. 4, s. 176, w. 521–522.

[...]

*włosów siwe garście
Z krwi wyrwane kroplami...*³¹

Nawiasem mówiąc, nie tylko oczy, ale i puste oczodoły w czaszce zmarłego mogą być narzędziem wywoływania grozy, jeśli porusza się w nich coś innego niż gałki oczne:

[...] *i podniósł jedną z czaszek tych, które leżały odkryte; a w niej było rodzeństwo małych ptasząt.*

*I wyciągały główki przez miejsce, gdzie były oczy ludzkie, i pełna była płaczącej troski kość spiącej człowieka*³²).

*Do czaszki przylazł wąż,
I krew mu z oczu pił
I do czaszki wlał krwawemi ustami*³³.

Najczęstszym, prześladowującym (na pewno czytelnika, a czy i autora?), odrażającym obrazem uszkodzenia ciała jest, oczywiście, ucięta głowa. Warto jeszcze przed przypomnieniem kontekstów, w jakich występuje, zwrócić uwagę na pojawiającą się w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* dygresję (refleksję?), która wiele mówi o możliwych motywacjach pojawiania się tego motywu:

*Dziwnie utracić jakiś ciała członek
I myśleć potem, że już leży trupem,
Że już w nim żadna z kosteczek – ni z błonek
Nie myśli o nas... i stała się łupem
Robaków – a zaś dusza pełna sromu
Do ciasniejszego przeniosła się domu*³⁴.

Nie popadając w przesadne psychologizowanie, nie sposób nie dostrzec w tych słowach lęku przed rozczłonkowaniem ciała...³⁵.

Bukary tak opisuje wygląd ducha Samuela, który ma wkroczyć na salę:

*Otyły... wielki... w delię białą
Ubrany... z koralowym płaszczem na ramieniu,
Przy szabli... co ja mówię... przy wielkim płomieniu
U boku... z szyją grubą cokolwiek i tustą,
Która... dziś... może będzie obwiązana chustą,
Chociaż... zwykle... za życia gołe nosił garło;*

³¹ *Ibidem*, a. I, sc. 1, s. 121, w. 274–275, 279–280.

³² *Anhelli*, DW, t. III, s. 40, w. 708–711.

³³ *Lilla Weneda*, DW, t. IV, a. II, sc. 1, s. 314, w. 57–59.

³⁴ *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, w: *Dziela wszystkie*, t. IX, p. V, s. 55, w. 259–264.

³⁵ Kwiryna Ziemia, przytaczając ten fragment, pisze, iż znaczenie „całej serii ściętych głów i odseparowanych ramion”, dostrzegane przez krytykę, *jest wyjątkowo trudne do interpretacji*, w: *Wyobrażenia a biografia*, Gdańsk 2006, s. 239. Znaczenie symboliczne zapewne, natomiast psychologiczne, postrzegane w kontekście całej turpistycznej topiki Słowackiego – być może łatwiejsze.

*Z twarzą smętną... i groźną... chociaż obumarłą
Pełny skier... biegających po białek przezroczech,
Patrzący na was jak trup... patrzcie! reszta w oczach*³⁶.

Najbardziej oczywisty motyw dekapitacji Samuela Zborowskiego (wkraczającego z głową w dłoniach, by nią poświęcić!) nie jest jednak jedynym w dziele Słowackiego. Pozostawiając nawet na boku antologię wszelkiego rodzaju obrzydliwości, jaką stanowi *Poema Piasta Dantyszka, z głowami trupeczków dzieci* przywiązanymi do pasa, tenże motyw spotkamy we wspomnianym opowiadaniu Grzegorza z *Kordiana*:

*A kry się zbiegły, głowa z Baszkira odpadła
Jak mieczem odrąbana i na krze usiadła
Z otwartymi oczyma...*³⁷,

w *Horsztyńskim* (opis „skoszonych głów”, z których jedna popatrzyła na tytułowego bohatera – jak w *Kordianie*), w *Śnie srebrnym Salomei* (*Dziateczki swoje bez główek/ Za nóżki zimne, zielone/ Trzymała*³⁸) i, wreszcie, w upiornym koncepcie wizji świętej głowy Beatryks, ukazanej *Gianiemu* przez Furie, w której tenże się zakochuje: *To rzecz nadludzka... O! piękna piekielnie/ Była ta głowa [...]* (*Beatryks...*³⁹).

Spśród wymyślnych sposobów uszkodzenia ciała (zranienia) warto może jeszcze wspomnieć o przebitej w okrutny – i całkowicie bezzasadny – sposób stopie Zoriana, ukrzyżowaniu w *Anhellim*, rozdzieraniu martwych zwłok zadżumionej (*Hak padł na pierś jej twardą, kragłą, białą...*⁴⁰); wżeraniu się sygnetu w ciało (*Ten pierścień; w ciało się wjada,/ I do kości dłoń wypieka/ I z węglem, z ręką upada*⁴¹); ucinania rąk płonącemu żywcom (*Sen...*) oraz o innych obrazach okrucieństwa i zwyrodnienia (*bracia twoi pomarli jedząc trupy i będąc wściekli od krwi ludzkiej*⁴²); okrucieństwa również psychicznego (*Horsztyński*), a także o opisach choroby (choć te są stosunkowo rzadsze – *Ojciec zadżumionych* gdzie tu prym).

Jak widzimy, ciało ludzkie czy to za życia, czy po śmierci, stanowi jeden z ulubionych przedmiotów służących Słowackiemu do kreowania obrazów brzydoty. No właśnie – po śmierci... Tak jak ujawniona refleksja o rozczłonkowaniu ciała wiele nam mówi o pochodzeniu tychże obrazów, tak i obawa śmierci znajduje swoje potwierdzenie we wprost wypowiedzianych – co prawda nie przez narratorkę, lecz bohatera (*Horsztyńskiego*) słowach: *śmierć jest okropnością nieopisaną...*

³⁶ *Samuel Zborowski*, DW, t. XIII, cz. I, a. IV, s. 182, w. 189–197.

³⁷ *Kordian*, DW, t. II, a. I, sc. 1, s. 121, w. 292–294.

³⁸ *Sen srebrny Salomei*, DW, t. VI, a. II, s. 177, w. 222–223.

³⁹ *Beatryks Cenci*, DW, t. IX, a. I, sc. 4, s. 211, w. 266–267.

⁴⁰ *Ojciec zadżumionych*, DW, t. III, sc. 43, w. 214.

⁴¹ *Sen srebrny Salomei*, DW, t. VI, a. I, s. 150, w. 310–312.

⁴² *Anhelli*, DW, t. III, s. 40, w. 1008–1009.

*cieniem wszystkich myśli – sprężyną każdego wahania się*⁴³. I źródłem nieskończonego potoku obrazów brzydoty, dodajmy.

Samych sposobów zadawania śmierci u Słowackiego naliczyć by można wiele: poza ścięciem, zasztyletowaniem, zabiciem nożem, uduszeniem, zamurowaniem, otruciem, utopieniem, spalaniem żywcem, powieszeniem za żebro, poćwiartowaniem, roztrzaskaniem głowy, śmiercią od zarazy – niewiele chyba pozostaje. Skutek śmierci jest zaś taki sam: martwe ciało (u poety najczęściej „trup”), *rigor mortis*, rozkład, a następnie szkielet i kości – stopniowo próchniejące. Wszystko to licznie u poety występuje. Słowo „trup”, „trupi”, gdy idzie o częstotliwość występowania, może chyba iść w zawody z „krwią”. Poza przywołaniem rzeczywiście zmarłego, posiada ono często znaczenie przenośne, mające przedstawić kogoś lub coś w sposób odrażający: tak opisany jest Paryż, tak przedstawiona caryca, tak samo król Stanisław.

Słowo „trup” w odniesieniu do zwłok pojawia się wszędzie tam, gdzie Słowacki chce wywołać szok u odbiorcy, nie zaś tam, gdzie ma po prostu na celu poinformować o czyjejś śmierci. Tak jest w *Poema Piasta Dantyszka*:

*Wiążę te głowy trupeczków do pasa;
Tak przywiązuję, tu za włoski złote,
Pod samym sercem najmłodszą sierotę;
[...]
Ukochanemi trupami skrzydlaty*⁴⁴;

jeszcze wyraźniej w *Beatryks Cenci*, gdzie mowa o Azo: *O! boleśnie/ Kiedy się takie czarne dzieci rodzą,/ Które upiory... trupów widzą we śnie*⁴⁵.

Niekiedy użyte w porównaniu określenie „trup” ma ukazać określony stan ducha:

*Jak trup wśród ludzi, jak upiór przy stole.
Zimne po sercach przechodziło mrowie,
Kiedy co mówił, gdy pił jakie zdrowie;
A gdy wziął kielich w rękę trupa, siłą,
W kielichu krew się zdawała, nie wino;
[...]
I tak był długo bez myśli, bez czucia,
Jak trup, nim dzieło zaczęło się zepsucia.*⁴⁶

Stężenie pośmiertne, jako budzące grozę, też jest przez poetę wykorzystywane: występuje w kilku poematach: *Skonał i skościł, i stał się jak kamień (Ojciec zadżumionych)*⁴⁷). Rozkład, gnienie ciała to kolejny motyw, pełniący taką samą funkcję: *Okropnego coś razem wszystkie zmysły bije;/ W szafie szkielet człowieka*

⁴³ Horsztyński, DW, t. VIII, a. III, sc. 1, s. 313, w. 41–42.

⁴⁴ *Poema Piasta Dantyszka*, DW, t. III, s. 82, w. 307–309, 333.

⁴⁵ *Beatryks Cenci*, DW, t. IX, a. I, sc. 3, s. 206, w. 139–141.

⁴⁶ *Wacław*, DW, t. III, s. 167, w. 76–80, s. 168, w. 562–563.

⁴⁷ *Ojciec zadżumionych*, t. III, s. 138, w. 144.

topi się i gnije... (mowa o zwłokach kochanki Wielkiego Księcia⁴⁸); obraz ten ma przerazić tak zbrodniarza, jak i nas; tamże:

*Cara zamknąłem jak miecz kata goły
W pochwę zgnilizny...
Cha! cha! Niechaj rdza go toczy!
Niech lud czuje w powietrzu!*⁴⁹

Podobnie w *Balladynie*, gdzie Pustelnik zapowiada:

*Aż umrzesz wewnątrz, a zgnilemi znaki
Okryta, chodzić będziesz jak żywe
Trupy*⁵⁰

Jako metafora beznadziei w *Godzinie myśli*: *Jeżeli nie wystarczy? biada! ciąglęm gniciem/ Myśl się w martwą przekształci ciemnością i łzami*⁵¹.

Trumna, trumnica – to równie oczywiste motywy związane ze śmiercią, mające budzić strach – nie tylko czytelnika:

*Głosy okropne w niego wlatywały,
Kości roztrzęsły... pierś mu się popsuła.
[...]
A strach był jakiś ciemny i królewski,
Który napełnił wszystkie kąty gmachu.
Pod stopą moją suche komnat deski
Grzmiały jak trumny.*⁵²

*Choć mi czuć dawno już wilgoć cmentarza,
I zapach trumny nozdrze już obraża*⁵³.

I wreszcie obraz trumien, walących się w wyobraźni na Kordiana i opis cara w tym dramacie:

*[...] warto by przejrzeć wszystkich trumien wieka,
Czy w każdej leży człowiek przed wiekiem umarły?
Czy z której trumny nie wstał ten szkielet człowieka*⁵⁴.

Szczególnie często u Słowackiego pojawia się szkielet, kości, często próchniejące lub spróchniałe: *A to jest moja kość, ta kość spróchniała*⁵⁵); *będę świecił*

⁴⁸ *Kordian*, t. II, a. III, sc. 9, s. 209, w. 1199–1200.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 210, w. 1214–1216.

⁵⁰ *Balladyna*, DW, t. IV, a. III, sc. 3, s. 101, w. 426–428.

⁵¹ *Godzina myśli*, t. II, s. 83, w. 192–193.

⁵² *Król-Duch*, t. VII, R. I, p. II, s. 173, w. 475–486.

⁵³ *Poema Piasta Dantyszka*, t. III, s. 79, w. 207–208.

⁵⁴ *Kordian*, t. II, a. III, sc. 4, s. 171, w. 420–422.

⁵⁵ *Anhelli*, DW, t. III, s. 41, w. 731.

*ludziom próchnem moich kości*⁵⁶ i wreszcie dwa najstraszliwsze obrazy – śmierć Gwinony:

*I na królową, co się skal miała,
Rzucili z góry straszne popielnice. –
Przybiegłem – ona leżała okryta
Prochem i ludzi umarłych kośćciami,
Z piersią okropnie roztraskaną – martwa*⁵⁷

i zapłodnienie Rozy Wenedy przez szczątki (prochy) zabitych rycerzy. Jak często w przypadku innych motywów, motyw kości (szkieletu pozbawionego ciała) może też pełnić funkcję metafory czegoś niemiłego (*Do szkieletu rozebrał zeszcłe myśli ciało*⁵⁸ – to znaczy doznał rozczarowania). Łatwo zauważyć, że przytaczane motywy we wcześniejszym okresie twórczości pojawiają się raczej w metaforach dotyczących stanu ducha, zaś w późniejszych – jako element opisu rzeczywistości; wcześniej mamy raczej do czynienia z „brzydota malowniczą”, później – budząca grozę i odrazę⁵⁹.

Przypomnieć warto też opis czaszek, w których gnieźdzą się ptaki, węże – lub robactwo. Robactwo, jako element pośmiertnej rzeczywistości, przewija się też przez karty licznych dzieł:

*A biada, jeśli mój syn zdrajca stąpi
Na ten grobowiec, bo się rozestąpi,
Bo zeń czerwone płomienie wybuchną;
Bo nań wyskoczy, mój trup, moje próchno,
I kąsać będzie, robactwem oblicze,
Aż go zje, aż go zdusi, aż zagryzie
[...]
A król umarły jest to rzecz nicości,
Troszkę robaków: pfu, i trochę kości*⁶⁰.

*Wczoraj kości warzyłam na polu,
Mózg gotował się w czaszkach człowieczych,
I wilgotna kość jęczała na ogniu.
Słuchająca wrzasku tych umarłych
Pomazałam krwią zamknięte oczy
[...]
Otworzyłam jeden tułów trupowy,
I znalazłam, że w nim serce zbladło,
I tak trzęsło się jak liść olchowy:
Więc plunęłam temu sercu w usta,*

⁵⁶ Kordian, DW, t. II, a. I, sc. 2, s. 124, w. 358.

⁵⁷ Lilla Weneda, DW, t. IV, a. V, sc. 7, s. 384, w. 285–289.

⁵⁸ Godzina myśli, DW, t. II, s. 80, w. 39.

⁵⁹ Por. np. opis Wilna: *Stary – posepny zamek, który czołem trzyma, / Różne przybiera kształty – chmur lamany wirem; [...] A w nocy jak korona kryta żalu kirem. Godzina myśli, s. 79, w. 25–26.*

⁶⁰ *Poema Piasta Dantyszka*, DW, t. II, s. 75, w. 19–24, s. 86, w. 536–537.

*I rozciąłam drugą pierś dla ptaków;
Lecz znalazłam w niej klębek robaków⁶¹.*

Jak widzimy, najlichniesze motywy współtworzące obrazy odrażającej brzydoty wiążą się u Słowackiego z ludzkim ciałem, a w szczególności z chorobą, śmiercią i jej fizycznymi konsekwencjami. To jednak nie wszystko. Inne budzące wstręt i grozę motywy są pochodzenia tak ludzkiego, jak zwierzęcego. Poza robakami są to głównie węże, które zdają się dominować wyobraźnię poety; przewijają się nieoczekiwanie przez liczne utwory i pojawiają nawet w porównaniach:

Tak opuszczona chrzcielnica kościelna

[...]

*Kiedy ją ludzie opuszczą, pleśnieje,
Wąż ją wypełni, i mech przyodzieje⁶².*

Idę, a język mi syczy jak żmija...⁶³

*Włosy mi wszystkie wstaną,
Wszystkie jak gadziny sykną,
Wszystkie jako węże świsną;*

[...]

*A członki same bolesne
Po stepie skakały jak żmije...⁶⁴.*

Balladyna pośród malin widzi węże (stan ducha); w *Lilli Wenedzie* zagrażają one w sposób rzeczywisty Derwidowi, a ich opis jest oczywistym wyrazem odrazy:

[...] *z gadzin okropne powoje –
Błyszczące, pełne ślin, pną się na ściany:
A w głębokości, gniazda wężów leżą,
Błyskają oczy, wiją się ogony,
I ciągly słyhać świst, sykanie, gwary⁶⁵.*

*We drzwiach stoją węże wzdęte
Z szyją czarną i niebieską,*

[...]

*Z gardł płonące leją jady;
Jad się rozlewa i pali. –⁶⁶*

*Ciemnym wydany władzom na igrzysko,
Cały się rusza, tak jak wężowisko⁶⁷.*

⁶¹ *Lilla Weneda*, DW, t. IV, a. IV, sc. 4, s. 362, w. 439–470.

⁶² *Poema Piasta Dantyszka*, DW, t. II, s. 93, w. 825.

⁶³ *Ibidem*, s. 82, w. 334.

⁶⁴ *Sen srebrny Salomei*, t. VI, a. III, zm. 1, s. 213–214, w. 827–830; s. 214, w. 850–851.

⁶⁵ *Lilla Weneda*, DW, t. IV, a. III, sc. 4, s. 337, w. 287–291.

⁶⁶ *Beniowski*, DW, t. X, a. I, sc. 4, s. 29, w. 352–353.

⁶⁷ *Król-Duch*, DW, t. XVI, R. II, p. III, s. 378, w. 231–232.

I wreszcie – absurdalne – nazwanie Aza „wężem” przez matkę, złą, że dziecko widzi, co się dzieje. Kulminacja przeżycia strachu przez Kordiana wiąże się także z wężami:

*Ściana gadem się rusza... przebrzydła...
Każdy wąż złota ogniem nalany,
Pierścieniami rozwija się z muru.
Kolumny potrzęsają węzów zwitych grzywę;*

[...] *węże jak wiatr świszczą.
Nie nastąp na nie... patrzaj...wiją się i błyszczą;
[...]
Rozgniotłes węża pod sobą.
Pękła żmija⁶⁸.*

Warto wspomnieć, że w twórczości Słowackiego spotykamy też rozbudowane opisy, będące „składanką” licznych motywów, wymienionych do tej pory, i stanowiących kulminację obrzydliwości w różnych zresztą funkcjach. W *Królu-Duchu*:

*Wszedłem na jakieś straszne węzowisko,
Gdzie trupie resztki – drucianą opończę
Nadepnął mój duch i przejął się trwogą,
Czując, że własne kości ruszył nogą⁶⁹.*

Tu obraz ów wyznacza stan ducha bohatera, który popełnił zło; podobnie w *Kordianie*, gdy bohater zamierza je popełnić:

*Po trumnach wszedł trup, i stoi cichy w oknie,
Gromnica szyby pali
Wiatr zrywa mu płaszcz – a robak w każdym włóknie
Jak nić biała...
Gdzie oczu blask, tam świeci kość spróchniała⁷⁰.*

W niektórych dziełach zło popełnione przez bohatera skutkuje życzeniem lub przepowiednią, opartymi na podobnych obrazach. O trupie Wacława:

[...] *Zdrajco! otoż tobie
Trucizna w przodków wypróchniałym grobie.
Idź, trumno czarna, z ohydny człowiekiem,
Z trupem, co mojem wykarmiony mlékem.
Idź w ogień piekła za narodu zdradę!
W kotłyskę kładłam i w prochy cię kładę.
Dzieciątko moje ty i moja żmijo,
Ziemia cię zmrozi, robaki spowiją⁷¹.*

⁶⁸ *Kordian*, DW, t. II, A. III, sc. 5, s. 175–176, w. 499–525.

⁶⁹ *Król-Duch*, DW, t. XVI, Dok. R. I, w. 205–208.

⁷⁰ *Kordian*, DW, t. II, a. III, sc. 5, s. 180, w. 615–619.

⁷¹ *Wacław*, DW, t. III, s. 188, w. 970–977.

Pustelnik do Balladyny:

[...] *Niechaj z tego trądu
 Lęgną się w mózgu gryzące robaki,
 W sumnieniu węże; niech kąsają wiecznie,
 Aż umrzesz wewnątrz, a zgnilemi znaki
 Okryta, chodzić będziesz jak żywe
 Trupy...*
 [...] *Może ci włosy kołtunami zwelni*
 [...] *Ty jesteś jako zjadliwy padalec*⁷².

Nie ma wątpliwości: Słowacki zło jednoznacznie przedstawia, nie używając tak licznych argumentów z dziedziny etyki, jak z estetyki. Odwrotność *kalokagathii* to ohyda zła; dowodów mamy aż nadto. Oto opis Paryża:

*Gmachy skrzyconym wydają się gadem,
 Zębatą dachów łuską się najeża.
 A tam – czy żądło oślinione jadem?*
 [...] *Nowa Sodom! pośród twych kamieni
 Mnoży się zbrodnia bezwstydną widomie.*
 [...] *Rzekłbyś – że zmarła matka twojej matki,
 W czarne brabanckie korónki ubrana*⁷³.

Inne negatywne określenia to: *ciemność ulic, północne dżumy*, (ludzie) *ponurzy, bladzi, krwią ociekli, krwawa zorza, łachman sławy*, pojawia się też motyw dekapitacji. A oto opis carycy:

*Ciało carycy zgniłe, starożytne,
 W sercu ma węże, jak miecze błękitne;
 Za sobą skrzydła te węzowe wlecze,
 A z czarnych piersi, krew jak koral ciecze.
 Na grynszpanowej krwi te węże tyją,
 I nad umarłą niewiastą się wiją
 A twarze mają blade martwych ludzi,
 A usta im krew zastygiona brudzi;
 A z białych twarzy wznoszą się do góry
 Płomienne, z ognia piekielnego sznury*⁷⁴.

⁷² *Balladyna*, DW, t. IV, a. III, sc. 3, s. 101, w. 423–428, 433, 437.

⁷³ *Paryż*, DW, t. II, s. 73, w. 5–7, 10–11, s. 75, w. 75–76.

⁷⁴ *Poema Piasta Dantyszka*, DW, t. III, s. 90, w. 688–697.

I wreszcie osadzenie na tronie przez Katarzynę króla Stanisława Poniatowskiego:

[...] *Wziąwszy czaszkę spadłą
Z Burbońskiego tułowu – krwawą i pobladłą,
Wsadziła ją na tułów swego oblubieńca
[...]
A wszystkich nas łańcuchem z trupem powiązano*⁷⁵.

oraz opis cara:

*Pośrodku tron ujrzałem zbuczony i czarny,
Na którym usiadł straszny duch – niedźwiedź polarny,
Figura z krwi i ciała, ohydna i tłusta,
Mocarz zapowiedziany w prorocctwie oszusta.
Przed jego pożyczoną od Mongołów mocą
Szkielety waryjatów kładną się – gruchocą,
Podłą się i za podłóż mu składają dzięki;
Słychać trzask czaszek, grzechot piszczeli i jęki*⁷⁶.

i zbrodniczego biskupa:

*A oczy były od zwyczajnych różne –
Jak szkła wypukłe, świecące i próżne.
[...] (A trunek było czuć i woń stęchliny...)
Raz tylko w oczy spojrzałam okropne,
Zimne – umarłe niby – lecz roztropne*⁷⁷.

Na koniec – wyznanie Popiela:

[...] *a zbrodni mojej towarzysze
Na większą niż te wszystkie okropności
Patrzą – na mą twarz śmiertelnej bladeści
[...]
Wtenczas twarz mi się popsula
I pokazała zielonością ciała,
Że się Duchowi memu szata prula;
On jednak w ciele nie wiedział o sobie,
W letargu niby i w czarnej chorobie.
[...]
A byłem cały jako trup szczyrniały,
Który stuletnią miał w ziemi trumnice,
A już robaki z niej pouciekały,
Bojąc się oczu jasnych jak gromnice;
I czerwonemi przerażone łzami
Trupa... i kości spróchniałych ogniami*⁷⁸.

⁷⁵ Kordian, DW, t. II, a. II, sc. 4, s. 163, w. 223–225, 234.

⁷⁶ Matecznik, DW, t. XII, cz. 1, s. 192, w. 15–22.

⁷⁷ Rozmowa z Matką Makryną, DW, t. XIII, cz. 2, s. 87, w. 97–98, 106–108.

⁷⁸ Król-Duch, DW, t. VII, R. I, p. II, s. 171–172, w. 414–416, 444–448, 451–456.

Brzydota ciała w sposób oczywisty staje się wyrazem brzydoty ducha; ciało Popiela przyjmuje odrażający kształt skutkiem popełnienia zła... nawet jeśli było ono konieczne z wyższego punktu widzenia, podobnie jak ścięcie Samuela.

Liczebność podobnych obrazów brzydoty jest o wiele większa niż przytoczone przykłady (i zdecydowanie przewyższa liczbę obrazów piękna), a w grę wchodzi, w pojedynczych przypadkach, również inne budujące ją motywy. Jednak, jak mogliśmy dostrzec, pewne z motywów powracają nader często; tak często, że rodzi to pytania o powód tego zjawiska. Pytania te dotyczyć mogą tak przyczyn, jak celów. Przyczyn i celów natury artystycznej – lub osobistej.

Umberto Eco proponuje odróżnienie „manifestacji brzydoty jako takiej” (podaje przykłady rzeczy odrażających) od *brzydoty formalnej, którą reprezentuje brak równowagi między elementami pewnej organicznej całości*. [...] z jednej strony istotne są nasze reakcje uczuciowe na obrzydzenie, które wywołuje w nas oślizgły owad lub nadpsuty owoc, z drugiej określenie, czy człowiek jest nieproporcjonalny, a jakiś portret brzydki, bo został źle namalowany (brzydota artystyczna ma charakter formalny). Wyodrębnia trzy różne zjawiska: brzydotę jako taką, brzydotę formalną i artystyczne przedstawienia ich obu⁷⁹.

Tworząc przytoczone obrazy brzydoty, poeta, jak widzieliśmy, uciekał się głównie do tych elementów, które związane są bezpośrednio z cielesnością człowieka (a właściwie z „mankamentami” tej cielesności, jakimi są choroba, rany i śmierć, oraz ich przejawy: zniekształcenie i okaleczenie ciała, jego rozkład oraz wydzieliny: krew, ślina itp.). Kolejnym pod względem częstotliwości elementem budowania brzydoty są gady, płazy i robactwo.

Nie ulega wątpliwości, że wspólną płaszczyzną owych motywów jest wywoływane przez nie uczucie odrazy i lęku, wstrętu i obrzydzenia, które określić można mianem grozy (z dominantą wstrętu, nie lęku). Dlaczego Słowacki do nich właśnie się odwołuje? Czy dlatego, że w jego opinii oddziałują one najsilniej na wrażliwość odbiorcy, czy dlatego, że są artystycznie uzasadnione (lub zaczerpnięte z innych dzieł o podobnym charakterze), czy też – że to wrażliwość samego poety (jego lęki, idiosynkrazje⁸⁰) nakazywała mu do nich się po wielokroć uciekać? Na żadne z tych pytań rozstrzygających odpowiedzi udzielić się nie da, co ich, oczywiście, nie unieważnia. Najlepszy przykład, jakim jest scena przed sypialnią cara, ukazująca lęki Kordiana, dowodzi, że wszystkie one najprawdopodobniej były tu istotne.

Obecne w wypowiedziach szatana w *Kordianie*: trup, zgnilizna, kość, rdza, robak, ślina, plucie, powróż na szyi i pęgierz, w scenie z czarownicami zaś: siwe włosy, noga pająka kosarza, rogi ślimaka, oczy i nogi raka, ostrogi koguta, język oślicy Balaama i odcięte lub oderwane elementy ciała, druty, rdza, żądło Lewiatana, ząb smoczy, żądło osy, dławiąca hostia, sprężyna wbita w oko – o tyle kojarzyć się mogą z powracającymi w literaturze i sztuce motywami, o ile mogą mieć

⁷⁹ U. Eco, *Historia brzydoty*, s. 19.

⁸⁰ Eco jak najsluszniej pisze: *Teoretycy często nie zwracają uwagi na niezliczone zmienne indywidualne, rozmaite idiosynkrazje i zachowania odbiegające od normy*. *Ibidem*, s. 20.

swe źródło w osobistych reakcjach twórcy. Z jednej strony to, co wyczytać możemy z Szekspira, Goethego i Dantego (wiedzmy, ich rekwizyty, obrazy piekła), obejrzyć na obrazach, z drugiej – to, co realnie zagraża zdrowiu i życiu lub powoduje żywą niechęć: trup, okaleczenie ciała, jego wydzieliny, choroba, gady, płazy i robaki, to, co oślizgłe, ciemność. Brak harmonii, acz również obecny u Słowackiego (postaci Negriego, Sforki, Ślaza, Grabca, Goplany), choć znacznie mniej licznie, jest najczęściej pochodzenia literackiego i wynika z wzorowania się przez poetę na już istniejących kreacjach karłów, potworów czy postaci fantastycznych.

Jeśli zaś postawić pytanie o cel wprowadzenia tak licznych obrazów – określonego typu – brzydoty, „brzydoty jako takiej”, jak ją nazywa Eco, udzielić można różnych odpowiedzi. Jedna z nich może dotyczyć pragnienia wpisania się w nurt sztuki o charakterze frenetycznym; inna – osobistej chęci silnego oddziaływania na czytelnika (epatowania go?); jeszcze inna – dążenia do nasycenia dzieła wyrazistym elementem estetycznie nacechowanym z jakichś powodów natury osobistej. Gustaw Bychowski⁸¹ z całą ostrożnością stawia tezę dotyczącą samego poety i, komentując fakt tak niecodziennego nagromadzenia u Słowackiego wszelkiego rodzaju okropieństw, mówi o sadystycznych skłonnościach autora *Poemy Piasta Dantyszka*. Gdyby iść za tą sugestią, a zwłaszcza gdyby skupić się nad przyczynami tego stanu rzeczy, można by spekulować na temat lęku poety przed chorobą, zranieniem i śmiercią (może wynikła z bezpośredniego zetknięcia się ze zwłokami zmarłego?), obrzydzenia odczuwanego w stosunku do wydzielin ciała (a może p o p r o s t u ciała?), a także do pewnych gatunków zwierząt⁸².

Można też zwrócić uwagę na inny aspekt – na budowanie wzniosłości za pomocą takiegoż obrazowania; podobnych obrazów używa Słowacki zarówno po to, by wywołać odrazę, przerażenie, jak i – we fragmentach o wzniosłej wymowie. Przede wszystkim wzniosłej w stylu burke'owskim (znamienne, że tylko groza, wstręt i strach, a nie inne elementy wchodziłyby tu w grę⁸³), a więc polegającej na „oczyszczeniu” – przez skonfrontowanie się z nimi w sztuce – negatywnych uczuć czytelnika, a gdzieś indziej i wzniosłości szlachetnej (opis oślepienia w *Horsztyńskim*, śmierci kaprała w *Kordianie*, a w szczególności fragmentów *Fantazego*), w której drastyczne obrazy pozostają w służbie budowania wzniosłości wynikającej ze wzruszenia i współczucia⁸⁴. Wzniosłość (w myśl teorii współczesnych poecie) powstaje nie tylko na płaszczyźnie dzieła, lecz jego odbioru – w interakcji

⁸¹ G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Warszawa, Kraków 1930, s. 271.

⁸² Bychowski, kładąc tak silny nacisk na niechęć Słowackiego do cielesności w aspekcie jej seksualności, tej kwestii nie porusza.

⁸³ Warto przypomnieć, że Burke wymienia również (dość chaotycznie) różne inne nieprzyjemne odczucia, uczucia i poczucia (np. namiętność, moc, tajemniczość, brak, ogrom, hałas, nagłość, niepewność, wstręt, smak, zapach, ból) jako źródła wzniosłości.

⁸⁴ Idalia mówi o Rzeczniczkim: *Gdy ból mu wszystkie zęby powyrywał,/ Zacierpiał sercem... krwią... i trysnął z powiek/ Iskra człowieka... Lecz jak długo pływał/ W błocie... i patrzeć mi pozwolił z góry/ Na konwulsyjne swoje śmieszne męki! Fantazy*, w: *Dzieła wszystkie*, t. X, a. III, s. 8, s. 208, w. 428–432.

pomiędzy nadawcą – poetą i odbiorcą – czytelnikiem (o tym, że poczucie wzniosłości zależy również od wrażliwości i subiektywnej reakcji odbiorcy, co jest zresztą oczywiste, pisał Paul de Man). Jej budowanie – za pomocą brzydoty – związane byłoby więc z zamiarem silnego oddziaływania na odbiorcę raczej niż z pobudek subiektywnych autora, choć przesądzać o tym trudno.

Pozostając na płaszczyźnie samego dzieła, podkreślić trzeba kilka aspektów. Po pierwsze, raz jeszcze, fakt swoistej „antyalokagathii” czy też *kalokagathii à rebours*, czyli kojarzenia brzydoty ze złem, a właściwie ukazywania zła poprzez opisywanie brzydoty i ukazywania destrukcyjnej mocy zła. To zjawisko – powiązanie estetyki z etyką – też jednak nie jest wszechogarniające. Poza jego obrębem pozostają wszystkie te fragmenty, w których opisy brzydoty nie są związane z waloryzacją etycznej natury. Poświęćmy im chwilę.

Warto zadać sobie pytanie, jaką rolę w każdym z utworów pełnią obrazy brzydoty (opisy, metafory i porównania). Czy ich zadaniem jest wyrażenie opinii o rzeczywistości przez: narratora, bohatera, podmiot liryczny (a więc rola, zasadniczo, mocno związana z fabułą bądź ekfrazą, tak jak w *Lilli Wenedzie, Królu-Duchu, Ojcu zadżumionych*)? Czy zawsze służą charakterystyce bohaterów (zwłaszcza widoczne jest to w *Balladynie*, gdzie charakter protagonistek i ich postawa określone są przez sposób postrzegania rzeczywistości: Alina widzi maliny jako piękne, podobnie jak całe otoczenie przyrodnicze, Balladyna – jako krew, węże, a przyrodę jako „krwawą”)?⁸⁵ Czy może pojawiają się niejako „bezinteresownie”, niezależnie od kreacji świata przedstawionego, a może nawet wbrew tej kreacji? Odpowiedź na to ostatnie pytanie brzmi: tak.

Przykłady tego, że obrazowanie brzydoty bywa niezależne i góruje niekiedy nad sensem, można by mnożyć. Balladyna mówi na przykład do Gralona:

[...] *Twoją głowę ciasną*
Nosisz na karku w skorupie blaszanój,
Aby w niej wróble jak w dziurawym garnku
*Gniazda winęły*⁸⁶.

Obraz ten przypomina nam opisy czaszek „zamieszkałych” przez wróble czy węże, a jego sens jest wyłącznie estetyczny. Obecność (w *Kordianie*) tych samych odrażających przedmiotów, raz w odniesieniu do „produktu” czarownic, raz we wzniosłym opowiadaniu Grzegorza – świadczy o nakierowanej na konkretne obrazy wyobraźni, a może i o osobistych idiosynkrazjach, nie zaś o dostosowaniu metafor do sensu. Opis z *Króla-Ducha*:

[niebo]
Toczyło chmury miedziane – szkaradne,

⁸⁵ W tym kontekście można by rozważać ciekawą kwestię paradoksalnego postrzegania brzydoty jako piękna pod wpływem uczucia (Goplana i Grabiec), i odwrotnie (jej „eteryczność” postrzeżenie Grabiec jako „mgłę i galarete”, „coś rybiego”), ale to nie pomysł Słowackiego, lecz Szekspira. Pomysł polega na postrzeganiu piękna na różne sposoby, w zależności od tego, czy człowiek ma w sobie dobro czy zło – w sobie.

⁸⁶ *Balladyna*, DW, t. IV, a. III, sc. 5, s. 113, w. 739–742.

*I cień od słońca przez ludzi rzucony
Był jakiś martwy – cichy – i zielony*⁸⁷.

można uzasadniać ideą harmonii, odpowiedniości między światem ludzkim a światem przyrody, ale jego walor jest w pierwszym rzędzie estetyczny i „nastrojotwórczy”. Pokróćce – a nie dotyczy to, jak wiadomo, tylko opisów brzydoty – pewne natręctwa wyobraźniowe (może lepiej je określić mianem „autobluźniczości”) powodują „rozlanie się” po tekstach podobnego obrazowania, niekiedy schodzącego na poziom porównania czy przenośni⁸⁸.

I wreszcie trzeba zadać ostatnie pytanie, o to mianowicie, czy brzydota przedmiotu (opisanego, opowiedzianego bądź zasugerowanego przez porównanie lub metaforę) ma stanowić (i w rzeczywistości stanowi) pozytywny element estetyki utworów Słowackiego: czy nie ma jedynie przerażać, odstręczać, ewentualnie budzić uczucie wzniosłości i współtworzyć zarazem piękno dzieła poety. Pytając o to, pytamy o trzy rzeczy jednocześnie: o cel wprowadzenie do dzieła brzydoty w takim wymiarze, o motywacje poety oraz o rzeczywisty efekt jego gestu estetycznego. Czy bliższy był Słowacki raczej refleksji Victora Hugo, niż Friedricha Schillera, który się do brzydoty dystansował? Hugo bowiem, we wstępie do *Cromwella*, podkreślał rolę groteski, rozumianej zarówno jako deformacja budząca odrazę, jak i komizm. U Słowackiego, jak widzieliśmy, zdecydowanie przeważa ten pierwszy element; jako twórca „brzydoty odpychającej” był bardziej kreatywny, jak się zdaje, i bardziej płodny, niż w – mniej licznych – obrazach groteskowych (komicznych). Czy dlatego, że bardziej odpowiadała mu romantyczna, a nie klasycyzująca, jak u Schillera, wizja estetyki? Czy może dlatego, że sądził, iż nawiąże lepszy kontakt z czytelnikiem, oferując mu ostre kategorie estetyczne, skonstrastowane mocno z obrazami piękna, również obecnymi w jego twórczości? Lub w brzydocie dostrzegał szczególny potencjał tworzenia piękna? Czy też dlatego, że to w mniejszym stopniu teorie estetyczne niż osobiste upodobania (lub idiosynkrazje i skłonności) legły u źródła potoku obrazów brzydoty? Kompulsywna wyobraźnia? Na te pytania jednoznacznej odpowiedzi udzielić się chyba nie da, choć stawiać je warto.

Na ostatnie z pytań, o rezultat wprowadzania przez Słowackiego *turpitas* do jego dzieła, nie sposób z kolei odpowiedzieć w sposób niezaangażowany, jak zresztą na wiele innych pytań o estetykę. Odpowiedź zależy bowiem od recepcji, odbioru czytelniczego. Straszliwe opisy czy to *Lilli Wenedy*, *Balladyny*, *Króla-Ducha* czy, zwłaszcza, *Poemy Piasta Dantyszka* jednych mogą fascynować, innych przerażać, jeszcze innych – brzydzić⁸⁹. Od subiektywizmu w tej dziedzinie uciec się nie da.

⁸⁷ *Król-Duch*, DW, t. XVI, R. II, p. II, s. 370, w. 182–184.

⁸⁸ Była o tym też mowa w szkicu *O bohaterach Juliusza Słowackiego* w niniejszej publikacji.

⁸⁹ *Wrażliwość przeciętnego człowieka unaocznia, że wszystkie synonimy piękna można traktować jako wyraz oceny niezaangażowanej, natomiast synonimy brzydoty zwykle mają związek z reakcją polegającą na niesmaku, jeśli nie głębokim obrzydzeniu, wstręcie czy odrazie*. U. Eco, *Historia brzydoty*, s. 16.

MIŁOŚĆ ROMANTYCZNA SŁOWACKIEGO – MIT CZY KOMPLEKS?

W poezji polskiego romantyzmu właściwie brak liryki miłosnej¹ – to łatwo zauważalny fakt. Gdyby jednak zapytać młodego człowieka, kto z naszych romantyków najpiękniej o miłości pisał – niechybnie odpowie, że Słowacki. Dlaczego?

Wiersz *Na drzewie zawisł wąż*, bez wątpienia mający za zadanie wykład fragmentu genezyjskiej historii widzianej oczyma Słowackiego i odwołujący się do biblijnej opowieści o grzechu pierworodnym, warto przeczytać niejako poza tym kontekstem.

*Na drzewie zawisł wąż,
I rzekł szatan do Ewy:
„Patrz, pod ciemnymi drzewy
We śnie leży twój mąż”.*

*Jemu mówił Jehowa
Tajemnicę stworzenia
Ze światła i z promienia,
Z miłości i ze słowa.*

*Ja ci dam tajemnicę
Duchów, Jehowy sług,
Że duch w Trójcy – to Bóg,
Słowo – trzy błyskawice.*

*Zwycięż na ziemi zgon,
Rozwesel cały Eden;
Ja w was dwóch będę jeden,
A we mnie ty i on.*

*Zdolaj duchy splomienić,
Spokojny ciała dom,
Chwilę zamienić w grom,
Trójcę w jedność zamienić!*

¹ Erotyki Mickiewicza stanowią odrębną kwestię, która nie będzie tu rozważana. Warto zauważyć, że przynajmniej część jego liryki miłosnej pod pewnymi względami przypomina wiersze Heinricha Heinego, co sytuuje je poza głównym nurtem liryki romantycznej.

*Sama ogniami stlej,
A gdy się mąż zamroczy,
Patrz mu ogniście w oczy,
Usta z ustami zlej!*

*Szeptając do ucha wciąż,
Czyni bez żalu i skruchy;
Ty i on – to dwa duchy,
Z wami trzeci ja, wąż.*

*Jeśli masz ognia mało,
To ściągnij oto dłoni
Po owoc tej jabłoni,
Jej duchem podkarm ciało.*

*„Ty świata będziesz panią!...”
Lecz już z jabłkiem od drzewa
Biegła w płomieniach Ewa,
A szatan poszedł za nią.*

*Oto z ziemią się stało,
Co z gwiazdy trapieniem:
Promiennność poszła z ziemi,
A duch węża wziął ciało².*

Niewątpliwym jest jego mizoginiczny charakter: Ewa nie tylko ulega podszeptom węża, ale jest nadgorliwa – w szczególności gdy idzie o zachętę do zerwania jabłka, do czego skłania ją wąż słowami: *jej* [jabłoni] *duchem podkarm ciało*. Zanim szatan zdążył wysłowić kolejną pokusę (*Ty będziesz świata panią!*), [...] *już z jabłkiem od drzewa/ Biegła w płomieniach Ewa*). Słowo „ciało” jest tu kluczowe – Ewa jest bowiem zanurzona w cielesności. Metaforycznie wyraża to Słowacki poprzez liczne określenia związane z ogniem, płomieniem, płonieniem: *Jeśli masz ognia mało; Biegła w płomieniach Ewa; Zdołaj duchy spłomienić; Sama ogniami stlej*; wszystkie one wiążą się z jednej strony z genezyjskim sensem nadawanym ogniewi, jako elementowi materialnemu, przeciwstawionemu „duchowemu” światłu, z drugiej – w sposób oczywisty odsyłają do fizycznego aspektu grzechu pierworodnego. Jego wartościowanie jest jednoznaczne: wąż radzi Ewie, by *bez żalu i skruchy* kusiła męża (albo też spełniała skutki kuszenia) – a więc zakłada, że jest to coś złego. Cielesne obcowanie z Adamem jest złem (a koncept *Ty i on – to dwa duchy;/ Z wami trzeci ja, wąż* nie zostawia raczej wątpliwości, że Słowacki chciał opisać akt cielesny tak dosłownie, jak to tylko było możliwe).

Powstaje pytanie: czy tylko w obrębie filozofii genezyjskiej? Czy przeciwstawienie duch – materia (ciało), z wyraźnym akcentem wartościującym, należy jedynie do porządku filozoficznego Słowackiego, czy też może i do jakiegoś

² *Na drzewie zawisł wąż*, w: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 324–325. Wszystkie dalsze przytoczenia wierszy pochodzą z tego samego wydania.

innego? By to stwierdzić, sięgnąć należy do utworów nienależących do późnej twórczości poety, a noszących charakter wyznania.

Jednym z najwcześniejszych wierszy jest *Sonet* z roku 1827:

*Już północ. Cień ponury niebiosy okrywa,
A jeszcze serce zmysłem spoczynku nie daje;
Zewsząd mię czarnych myśli otaczają zgraie,
Mimowolne westchnienie z piersi się wyrzywa.*

*A gdy na chwilę umysł znużony spoczywa,
To serce ulatując w lubyh marzeń kraje,
Goni za marą, której szczęściu nie dostaje,
A dusza przez sen nawet drugiej duszy wzywa.*

*Jest kwiat, co się otwiera pośród nocy cienia
I spogląda na księżyc, i lube tchnie wonie,
Aż póki nie obaczy jutrzeńki promienia.*

*Jest serce, co się kryjąc w zakrwawionym łonie,
W nocy tylko odzywa, w nocy we łzach tonie.
A w dzień pilnie ukrywa głębokie cierpienia. (s. 31–32)*

W pierwszym odbiorze jest to wiersz wyznający nawiedzającą podmiot nocą tęsknotę miłosną. Nie ulega jednak wątpliwości, że ów podmiot przeżywa *delectatio morosa*, że jest to „lube cierpienie”: „pilnie ukrywane” w dzień, ale jawnie wypowiedziane w wierszu. Jego retoryka i metaforyka wyraźnie przywodzą na myśl lirykę trubadurów, o której pisał Denis de Rougemont jako o źródle „mitu miłości” w kulturze Zachodu³; miłości specyficznie rozumianej, jako namiętność i pragnienie cierpienia, odrzucającej wszelkie spełnienie fizyczne, a prowadzącej do istotnego oderwania się od rzeczywistości materialnej w stronę duchowości, w której to sferze dopiero nastąpić ma połączenie kochanków.

Inną cechą tego mitu, utrwalonego w naszej kulturze przez opowieści o Tristanie i Izoldzie, jest mnożenie przeszkód wówczas, gdy miłość mogłaby się spełnić albo gdy to nastąpiło. W istocie zaś, jak podkreśla de Rougemont, mit ten wpoił naszej kulturze (a romantyzm odegrał tu ważką rolę) wyobrażenie o „prawdziwej” miłości jako o „miłości miłości” – nie zaś osoby. W jego interpretacji Tristan i Izolda nie kochają siebie nawzajem, lecz samą miłość – „programują” rozłąki i różne próby po to, by „płonąć” i cierpieć, gdyż to właśnie jest ich najgłębszym pragnieniem.

To, że poeta, wyznający miłość, mówi o swoich przeżyciach, mniej lub wcale nie zajmując się ukochaną osobą (chyba, że jako źródłem cierpienia), jest i oczywiste, i raczej powszechne. Można upatrywać psychologicznych przyczyn takiego stanu – ale można też patrzeć na to tak, jak autor *Miłości a świata kultury Zachodu* i *Mitów o miłości*⁴. Z pewnością można porównywać wiersze romantyka

³ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury Zachodu*, L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.

⁴ D. de Rougemont, *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2002.

– a sonety Słowackiego zwłaszcza – z wierszami miłosnymi trubadurów, w tym szczególnym przypadku typu *serena* (*serenada*, skarga miłosna).

Wczesną poezję Słowackiego można porównać z poezją trubadurów pod względem powracania tych samych tematów – śmierć, przemijanie, spotkanie po śmierci, cierpienie, związek miłości i cierpienia ze śmiercią. Praktycznie „dama” jest w nich nieobecna – nie dowiadujemy się niczego poza tym, że czuje (czuł) do niej miłość, a z jej (miłości) powodu – smutek.

Sonet I

*Ledwo słońce na wschodzie odstłoni swe lica,
Ledwo spojrzy po cichej samotnej dolinie.
Mgła się mieni w lzy rosy i na kwiaty spłynie,
Chyli się pod perłami róża krasnolica.*

*Zaledwie w serce moje spojrzala dziewica,
Ledwom zaczął żyć dla niej i dla niej jedynie,
Szczęście w lzy się zmieniło, mgła omamień ginie,
Została tylko łzami zalana żrenica.*

*Luba!... szczęścia nie znajdzie, kto w twym sercu skona,
I moich cierpień nigdy wątek się nie skończy,
Bo chociaż lotnym skrzydłem czas przemienie rączy,*

*Choć nasze dusze przejdą do wieczności łona,
Gdy twoja tak spokojna, moja tak zwichrzona,
W niebie się nawet dusza z duszą nie połączy.* (s. 35–36)

Charakterystyczne w sonetach i innych wczesnych wierszach jest wielokrotne powracanie tematu śmierci i spotkania (lub niemożności spotkania) po śmierci. Na ziemi miłość jest niemożliwa – po śmierci tak, jeśli będzie harmonia między duszami (*Sonet I* – dusza „spokojna” z „niespokojną” nie będzie mogła się połączyć). Przeniesienie realizacji miłości na „po śmierci” i opiewanie „płonięcia” za życia jest idealnie zharmonizowane z ideałem *donnoi*, miłości dwornej.

Najciekawsza jest jednak metaforyka *Sonetu III* – gdzie pojawia się połączenie pojęć rozkoszy i śmierci: *Ja! Co piłem tak słodkie, zgubne szczęścia zdroje,/ Piłem śmierć z rozkosz czary – i zasną na wieki.../ Lecz nim zasną – ach biedne! biedne! serce moje!* (s. 39). Właściwym tematem wiersza jest, z pozoru, pragnienie „snu” – duszy, serca i lutni (żeby nie czuć cierpienia), jednak ostatnia, cytowana tercyna jest znamienna: ceną rozkoszy doczesnej miłości jest śmierć.

Wczesne wiersze są wyraźnie pisane w stylu *donnoi* (choć nie jego retoryce, rzecz jasna), natomiast wiersz *Do A.M.* (z roku 1838) jest już całkiem odmienny:

*O! tak, zaprawdę, że wybrałaś świetne
Oczy, ażeby je łzami zaproszyć.
O! tak, zaprawdę! że chcąc serce skruszyć,
Wybrałaś dzikie, smutne i szlachetne.*

*Lecz go łyzy dotąd nie otruły setne,
Bo serce moje jest losu i Boga,
A wprzód, niż miałyby je zdeptać noga,
Prędzej je zimnym żelazem rozetnę.*

*I próżno powiesz, bo nikt nie uwierzy,
Abym twój nosił znak u lewej strony,
Bo moje serce jest w płaszczu rycerzy.*

*Którzy na bieli mają krzyż czerwony,
A nad nim jeszcze jest pancierz stalony,
A ono jeszcze głębiej – w trumnie leży. (s. 189)*

Przede wszystkim zwraca się do damy nie z wyrzutem lub skargą (co pozostałoby w stylu poezji dworskiej), lecz z gniewem i zjadliwością: podobne tony – stonowane autoironią – pojawiają się u Heinego. Wyraźny jest narcyzm poety: nie komplementuje kobiety, lecz samego siebie: *serce [...] dzikie, smutne i szlachetne*. Nawiązanie do poezji trubadurów ma charakter negatywny: przeczy, jakoby *nosił znak u lewej strony* (znak wybranki); przedstawia się jako rycerz krzyżowy (śpiewający *chanson de croisade* – nieco inny gatunek poetycki trubadurów?), nie zaś rycerz oddany damie. (Warto dodać, że *czerwony krzyż na bieli* to krzyż templariuszy, tzw. „krzyż męczeństwa”; biały płaszcz z krzyżem mogli nosić tylko templariusze nieżonaci.)

Jeszcze bardziej obraźliwy wobec kobiety charakter ma *Sonet II. Do A.M.*

*Ogniem, żalością wre zamknięte łono,
A kiedy zacznę się na serce dąsać,
Chciałbym je wyrwać z mych piersi i skąsać,
I precz odrzucić tę rzecz tak zhańbioną*

*Twoja miłością, że ognie, co płoną,
Dotąd nie mogły go uczynić czystym!
A ty myślałaś, że ja z tym ognistym
Sercem – nazwę cię kochanką i żoną?*

*O! pierwszej piekło! niżby czoło dumne
Na twoim zimnym sercu kiedy spało!
A niż całować twe usta rozumne*

*I twoje białe marmurowe ciało
Owionąć ogniem i żyć z taką skalą,
Jaką ty jesteś? zimna! – lepiej w trumnę! (s. 191)*

Serce poety jest „zhańbione jej miłością” – zaś samo w sobie ogniste (!); jej nadzieje, że mogłaby zostać jego *kochanką i żoną*, wykpiwa. Argumenty są gwałtowne, choć zaskakujące: obwinia A.M. o oziębłość, wolałby umrzeć, niż zbliżyć się do niej – ale przecież mówi, że go kochała? Paradoks łatwo wyjaśnić, jeśli przyjąć, że zarzut „oziębłości” w istocie dotyczy czegoś przeciwnego – nadziei kobiety na prawdziwe pożycie. „Płonące serce” poety wraz z odrzuceniem moż-

liwości zbliżenia (kochanka i żona!) przypomina nam żywo postawę „czystych” (*katharoi*). Oziębłość („zimne serce”) wyrzuca też sobie w wierszu: *O! gdybym ja wiódł Panią do kaskady* [Do Joanny Bobrowej].

Trudno byłoby uznać za wiersz miłosny *Do pastereczki...*; niemniej jednak warto zwrócić uwagę na określenia, jakich używa poeta, by oddać jej piękno: *Prawie bez krwi i bez ciała [...] byłaś mi zarazem [...] kochanką i dziecięciem; Z niewinnością na licach* itd. (s. 264–267). Wszystko to wskazuje na zachwyty „bezcielesnością” osoby, która nie mogłaby być potraktowana jak kobieta.

Ogromnie znaczące są wiersze poświęcone „córce Cerery”.

Córka Cerery [I]

*Przez miedzę, która podobna do szlaków
Różnych kolorów – między złotym kłosem
Tyś szła, owieczka białością i losem
Podobna owcy wśród kłosów i maków.*

*Wtem Pluton ogniem wylatując z krzaków
Porwał cię w ręce i uniósł do piekła,
Córko Cerery – a tyś nic nie rzekła,
Weselił cię gwałt i wrzask nocnych ptaków.*

*Jakaż cię teraz cudotwórcza siła
Porwie i znowu cudownie przemieni
W Córkę świecącą kłosów i promieni,*

*Kiedyś ty – piekłu jak miesiąc świeciła
I tam, gdzie ludzie jadę są żywieni,
Tyś nie umarła – lecz jadła – i żyła.* (s. 488)

W obydwu nader wyraźna jest odraza, z jaką poeta mówi o przemianie „białej owieczki” w małżonkę Plutona: wini za to, że bawił ją *gwałt i wrzask nocnych ptaków*, wyraża wątpliwość, czy będzie zdolna przemienić się na powrót w *Córkę świecącą kłosów i promieni*, skoro *f i z y c z n i e* spełniła się w piekle. Dosłownie mówi poeta o jedzeniu:

*Jakaż cię teraz cudotwórcza siła
Porwie i znowu cudownie przemieni
W Córkę świecącą kłosów i promieni,*

*Kiedyś ty – piekłu jak miesiąc świeciła
I tam, gdzie ludzie jadę są żywieni,
Tyś nie umarła – lecz jadła – i żyła.*

Nie trzeba wielkiej przenikliwości ani freudyzmu, żeby zrozumieć, że idzie nie tyle o pokarm, co o fizyczne obcowanie z Plutonem – które powoduje, że Persefona nigdy już nie stanie się „córka” (*Kόρη*), bo straciła niewinność⁵.

⁵ Czyli np. owoc granatu (wedle mitu). Na sensowność takiej interpretacji (jedzenie – współżycie) wskazywać zdaje się sam poeta („żyła”).

Córka Cerery [III]

*Patrząc w twe oczy i w księgę twych losów
 Pojąłem, czemu Pluton niegdyś chwycił
 I żądze swoje ogniste nasycił
 Córka Cerery – onej bożki kłósów –*

*Wieńczoną makiem, ludy cię połosów
 Królową swoją piekielną uczuły,
 Płacz cię nie zabił – jady nie otruły,
 Ogień się nie jął twoich zimnych włosów.*

*Pluton cię kochał – boś mu w dom książęcy
 Zarażającej miłości nie wniosła,
 A nad ogień go nie kochałaś więcéj...*

*Więc ci zaufał, i użył za posła,
 A matce oddał cię na sześć miesięcy,
 Abyś piekielne w domu jajo – zniosła. (s. 489)*

Ten wiersz jest jeszcze ciekawszy i jeszcze bardziej jednoznaczny, gdy idzie o odrzucenie miłości, która byłaby miłością szczęśliwą, wzajemną: Prozerpina może i była żoną Plutona, ale go nie kochała – uległa gwałtowi. Wiersz jest dwuznaczny; z jednej strony podobny do innych, wyrzucających kobietom oziębłość (*Ogień się nie jął twoich zimnych włosów*); z drugiej – mówi o „zarażającej miłości”, która byłaby dla Prozerpiny źródłem fatalnego przywiązania. *Pluton cię kochał – boś mu w dom książęcy/ Zarażającej miłości nie wniosła,/ A nad ogień go nie kochałaś więcéj...* Co symbolizuje tu ogień, jest rzeczą jasną. Odraza do wszystkiego, co związane z cielesnością, płodzeniem, widoczna jest też w słowach: *A matce oddał cię na sześć miesięcy,/ Abyś piekielne w domu jajo – zniosła.*

Poemat *W Szwajcarii* uchodzi za najpiękniejszy utwór miłosny Słowackiego, a może i całego polskiego romantyzmu.

*Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty,
 Usycham z żalu, omdleвам z tęsknoty.
 I nie wiem, czemu ta dusza z popiołów,
 Nie wylatuje za nią do aniołów?
 Czemu nie leci za niebieskie szranki,
 Do tej zbawionej i do tej kochanki⁶.*

Pierwsza strofa podejmuje temat rozłączenia; zaskakujące wydaje się sformułowanie „do tej zbawionej” (i do tej kochanki), które nie ma w zasadzie uzasadnienia, chyba żeby potraktować je jako wpływ Gretchen Goethego (ale czemu?), lub też – w obrębie metaforyki „czystych” – jako określenie możliwości połączenia dopiero poza ciałem. Jeszcze bardziej zdumiewające są słowa: *Że z tęczy wyszła*

⁶ J. Słowacki, *W Szwajcarii*, w: *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952, t. III, s. 147–160.

i z potoku piany/ Wierzy zacząłem i wierzę bez końca; komplement jest „klasyczny” – że jest jak Wenus – ale określenie „wierzę” może też mieć inną konotację, ponadto tęcza i piana podkreślają niematerialny charakter dziewczyny⁷. Miłość mężczyzny budzi – rumieniec dziewczyny: „nic tak za serce nie chwyta” *Jak ten rumieniec bez wstydu i grzechu,/ Co się na twarzy urodził z uśmiechu*. Poetyckie określenia ukochanej bez wyjątku oparte są na jej „niematerialności” – płynie, unosi się – i niewinności (brak grzechu!). Pierwsze rozczarowanie rodzi się wraz z jej wyznaniem, że go kocha (!): dama, jak wiemy, nie miała prawa tego wyznać. Charakterystyczne jest tu także przywołanie tych elementów cielesności, które najwyraźniej łączą się z erotyką: – piersi – w kontekście negatywnym: *Łódkę mają piersią odtrąciwszy białą*; piersią także ścina ukochana lilia (w scenie kąpieli).

*I takeś prędko uciekała złąkla,
Ześ łonem, kwiatu potrąciła pręty;
I lilijowa wnet lodyga pękła,
I kwiat z niej upadł twoją piersią ścięty;
A jam rozważać zaczął z twarzą bladą,
Jak ten kwiat kruchy, jak ty jesteś zwinna.
I oto dzisiaj, rankiem, pod kaskadą –
Nie jam był winien – lecz lilija winna.* (s. 155, w. 251–258)

Znamienne słowa kobiety: *Może za miłość ja pójdę do piekła* nie dotyczą – jeszcze – pożycia, choć je antycypują. To, że ma ono miejsce w „szalecie”, może być zarówno hołdem złożonym rzeczywistości Alp, jak modzie na „dzikie” miejsca, ale może też być uznane za ślad *Tristana* – jego pobytu z Izoldą w lesie. Mowa bowiem w *W Szwajcarii* o wiśniach, różach i słowikach, które – jako żywo – trudno sobie wyobrazić na „śniegu koronach”; raczej w klimacie łagodniejszym⁸. Kiedy następuje pierwszy kontakt fizyczny – pocałunek – i dopełnia się miłość fizyczna, następuje smutek, utrata niewinności – żal. Argument, że winę ponosi „ścięta piersią” lilia, wydaje się konceptem na miarę trubadurów. Pożycie fizyczne – jego skutki – przedstawione są jako „płonięcie” dziewczyny, która natychmiast zaczyna się skarżyć, rozpaczać i mieć poczucie, że cały świat

⁷ Można tu widzieć nie tyle fantasmagoryczny, zjawiskowy charakter dziewczyny, co retoryczne podkreślenie porównania z Afrodytą.

⁸ Te kwestie podejmowało wielu interpretatorów. Leszek Libera, szukając rzeczywistych miejsc, po jakich podróżował poeta i szczegółowo analizując poemat, zwraca uwagę na to, że są to w całym wierszu porozrzucone, przeplatane z innymi, elementy składające się na pejzaż alpejski: w tym przypadku można by sądzić, że chodzi o połączenie przyrody alpejskich dolin i górskich szczytów. *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 79. Badacz waha się między próbą zlokalizowania realiów alpejskich i stwierdzeniem, że wiele z motywów poematu jest pochodzenia sentymentalnego. Za wspomniane róże skłonny jest uznać górskie różyczki alpejskie, o słowikach pisze tylko, że nie koncertują gromadnie na jednym drzewie. Skądinąd popełnia błąd (zasugerowany listem poety do matki), pisząc o „liliu wodnej” (s. 191), której, po pierwsze, nie dałoby się „ściąć piersią” – bo zanurzyłaby się w wodzie, po wtóre – jak sam pisze – lilie wodne rosną w wodach stojących, nie w strumieniach (zwłaszcza górskich!), po trzecie wreszcie – lilia, porównana do służącej, „oczekiwała aż (ukochana) wyjdzie z kąpieli”, a więc znajdowała się na brzegu, nie w wodzie.

się zmienił. Ciekawe jest to, że ta sytuacja trwać miała czas jakiś: *W takim szalecie żyłem z moją miłą* – całkiem jak w *Tristanie i Izoldzie*. Wizyta w celi pustelnika, u którego chcą szukać rozgrzeszenia i – zaręczyn? – ślubu?, żeby usankcjonować miłość, przypomina i *Romea i Julię* (o tym dramacie wspomina zresztą de Rougemont jako o jednej z realizacji mitu Tristana), jak i samego *Tristana i Izoldę* (wizytę u pustelnika).

Kiedy jednak kochankowie wychodzą z szaletu, wydaje się on mężczyźnie trumną, ogród cmentarzem, zaś *Słońce czerwone jak krew o zachodzie*. Poemat kończy się jak *Tristan*. Finał jest cierpieniem; być może lubym. Nie ma tu co prawda przeszkód, ani rzeczywistych, ani tworzonych przez kochanków, jak w historii *Tristana i Izoldy*, ale jest smutek, żal i zmiana postrzegania świata po skonsumowaniu miłości – pod tym względem jest to utwór pozostający w obrębie mitu Tristana. Dopiero tęsknota po zniknięciu (śmierci – skoro jest „zbawiona”) ukochanej jest tym, co przywraca radość przeżywania smutku, „lubej melancholii”, „płonięcia”. *W Szwajcarii* jest jednym z najbardziej typowych utworów romantycznych, które przytoczyłyby de Rougemont, gdyby go znał, jako przykład mitu tristanicznego.

Spójrzmy teraz na to, jak stosunek Słowackiego do spraw związanych z miłością i sposobami jej przeżywania interpretuje badacz mniej więcej współczesny de Rougemontowi (*Słowacki i jego dusza* wyszła w 1930, *L'Amour et l'Occident* w 1939), Gustaw Bychowski¹⁰. Przykłada on do tekstów poety narzędzia psychoanalityczne i traktuje jako materiał badawczy zarówno listy, jak i utwory literackie. W poemacie *W Szwajcarii* zwraca uwagę na kilka aspektów, łatwo uchwytnych dla każdego, które badacz ten interpretuje w odniesieniu do samego poety. Pierwszym z nich jest – obecna zresztą nie tylko w tym utworze – bierność mężczyzny, którego uwodzi kobieta: oświadcza swoją miłość, ukazuje się w kąpielu, wreszcie – symbolicznie – twardą piersią ścina lilię (niewinnego!): *mogła była co chce, zrobić ze mną*. Bychowski podkreśla – oczywistą dlań – niechęć poety do wszystkiego, co zmysłowe (widoczną też w *Anhellim*, *Kordianie* – Violetta), jednak interpretuje tę niechęć odmiennie niż zrobiłby to de Rougemont: *Za pożądanie spotyka poetę kara w postaci śmierci ukochanej – odbicie dziecięcych poglądów, że nie wolno pożądać tej, która się kocha, że zmysłowość przeciwstawia się miłości* (s. 56). Postawę taką łączy z edypalnym stosunkiem Juliusza do matki¹¹:

Od zmysłowości tej poeta ucieka, kobietą, która ją reprezentuje, gardzi, przedstawia ją w najgorszym świetle [mowa o Violetcie]. To przeciwstawienie dwóch typów kobiecych [Laura i Violetta] i dwóch rodzajów miłości, które się wzajemnie wyłączają [idealnej i zmysłowej], jest czymś dla erotyki Słowackiego niezmiernie charakterystycznym.

⁹ O połączeniu w tym poemacie tematyki miłości i śmierci pisał Libera; pomijając kwestię grzechu skonsumowania miłości tak, jak to przedstawia Słowacki, podkreśla, że dopiero śmierć daje całe wyobrażenie o sile miłości, dopiero miłość ukazuje całą moc śmierci (*ibidem*, s. 204).

¹⁰ G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Kraków 2002.

¹¹ Na temat związków biograficznych Juliusza z matką oraz ich wpływu na wyobraźnię poetycką i konkretne utwory Słowackiego por. K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia*, Gdańsk 2006.

stycznym i wywodzi się niewątpliwie, jak o tym wiemy z psychoanalizy, z dzieciństwa, ściślej mówiąc, z dziecięcego stosunku do matki (s. 57).

Powstaje pytanie: czy da się pogodzić interpretację opartą na psychoanalizie i opartą na badaniu dziejów idei (przez de Rougemonta określanej mianem mitu), która w romantyzmie znalazła szczególne miejsce? Czy są one wzajemnie wykluczające, choćby ze względu na perspektywę, jaką przyjmują (jedna mówi o uwarunkowaniach osobistych, druga – ponadjednostkowych i pozaczasowych, choć realizowanych przez określone, konkretne osoby)?

Potępienie zmysłowości u Słowackiego jest oczywiste: od pierwszych, idealizująco-sentymentalnych sonetów, poprzez poemat *W Szwajcarii*, aż po utwory genezyjskie. Czy oznacza ono, jak chciałby Bychowski, iż Juliusz Słowacki, jako osoba, syn Salomei, żywił negatywne (bądź lękliwe) uczucia wobec cielesności¹², czy też że, jako wyczuwający najłżejsze tendencje epoki, odczytany w poezji i wrażliwy na nią, przesiąknął – świadomie lub nie – „mitem tristanicznym”, lub przynajmniej – wpisał się w jego rozwój? I czy w ogóle odpowiedź na takie pytanie jest możliwa?

Pociąga ono za sobą inne pytanie, a może raczej z innego pytania wynika – o obecność poety w jego dziele; obecność jego psychiki/sytuacji lub/i uczestnictwa/miejsca w rozwoju kultury. Czy to lęki, idiosynkrazje, utajone pragnienia indywidualnego twórczego, czy może kolejna realizacja starego (ale zakorzonego w konkretnym czasie i w konkretnej formacji umysłowej!) „mitu” miłości czystej, pozwalającej intensywniej, choć z cierpieniem przeżywać pożądanie zwane miłością? „Mitu”, w którym uczestniczy (i który współtworzy) owo indywidualium?

Argumenty Bychowskiego idą w kierunku jednoznaczny: przywołuje przykłady między innymi z *Króla-Ducha* (Chrystyna jako kusicielka Bolesława), by dojść do wniosku, że kobieta jest kusicielką, silniejszą od mężczyzny i przymuszająca go do wielu rzeczy (Gwinona!) – jak matka. Dowodem ma być dwoisty charakter kobiecych postaci bohaterki poety; jako przykłady Bychowski przytacza Salomeę (*nomen omen!*) i Księżniczkę ze *Snu srebrnego*, a także skontrastowane pary: Lillę i Rożę, Alinę i Balladynę, Stellę i Dianę (*Fantazy*), Laurę i Violetkę (*Kordian*). Przykłady te są wielce mówiące: czy jednak to ambiwalentny stosunek do matki był ich źródłem? Na dowód Bychowski przytacza takie postaci „toksycznych”, jak by dziś powiedziano, matek, jak Gwinona (i, dodajmy, Pycha) oraz ukazuje – nader przekonująco – jak liczne są w twórczości poety elementy kompleksu Edypa, pierwiastki narcystyczne itd. Mówiąc krótko – dokonuje psychoanalizy poety na podstawie jego dzieł¹³ (a raczej wręcz psychoanalizuje same dzieła! – tak w tytułach poszczególnych rozdziałów).

Jednak argument, że to ambiwalentny obraz matki i kompleks Edypa leżą u podłoża dwoistego ukazywania postaci kobiecych, nie wydaje się jedynym

¹² Libera, powołując się na psychoanalizę, mówi o infantylizmie i donjuanizmie Słowackiego.

¹³ Por. F. Crews, *Czy literaturę można poddawać psychoanalizie?*, w: *Interpretacja literatury a trzy fazy psychoanalizy*, w: *Psychoanaliza a literatura*, red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.

możliwym. Słowacki bowiem wyraźnie (co widać szczególnie w *W Szwajcarii*, ale i w innych utworach oraz listach) odmiennie ukazuje postaci kobiece „niewinne”, „nierotyczne” (Lilla, Alina, Laura, Pani Słowa itd.), a więc niestanowiące zagrożenia w sferze miłości cielesnej, inaczej zaś – te, które z tą sferą w taki czy inny sposób mają (lub miały!) do czynienia: Balladynę, Gwinonę, Violetkę, Pychę. Można wręcz powiedzieć, że „małżeństwo” – czy to rzeczywiste, sakramentalne, czy też rozumiane jako „skonsumowanie” miłości – stawia kobietę w niekorzystnej pozycji: całkiem jak u trubadurów i – idąc za myślą de Rougemonta – u katarów. Pycha, Gwinona, Chrystyna, Balladyna, matka Cenci, Rzecznicka, bohaterka *W Szwajcarii* wreszcie – wszystkie te kobiety – żony (czy kochanki w sensie współczesnym!) są ukazane negatywnie (choć każda w obszarze fabuły z innego powodu). Wyidealizowany obraz mamy tylko w opisie ślubu Dobrawny z Mieczysławem, ale, po pierwsze, wymagała tego idea utworu (ona jako chrystianizatorka), po wtóre – to dopiero (i tylko!) ślub.

Tak więc nie tyle w relacji matka – syn, co raczej w stosunku poety do cielesności należy szukać źródeł dwoistego charakteru stworzonych przezeń kobiet – a to, choć wynikać może z osobistej idiosynkrazji, pozostawałoby w nurcie „mitu tristanicznego”.

Podobnie ma się rzecz w przypadku miłości kazirodczej Amelii i Zbigniewa w *Horsztyńskim*. Bychowski widzi w niej kolejny dowód osobistych motywacji poety – stosunek do przyrodnich siostr – gdy tymczasem równie dobrze można by w relacji trojga bohaterów tego dramatu widzieć odbicie „mitu tristanicznego”: król – Tristan – Izolda Złotowłosa, gdzie Amelia odgrywałaby rolę Izoldy o Białych Dłoniach. Możliwe, że miłość Zbigniewa i Salomei dlatego tak przemawia do wyobraźni poety (i jego odbiorcy), że przywołuje, z jednej strony, „fatum miłości”, z drugiej – miłość czystą (przeciwstawną małżeństwu), z trzeciej – miłość ludzi młodych, naturalniejszą od „obowiązkowej” miłości żony do Horsztyńskiego – „króla Marka”, z czwartej wreszcie – wprowadza stan *delectatio morosa*, „lubego cierpienia”, tak pożądanego w świecie, z którego się wywodzi mit tristaniczny, i z takim zapałem podjętego przez romantyzm. Fabuła tego dramatu (wraz z rozwiązaniem w postaci śmierci) zdaje się idealnie powtarzać sytuację fabularną Tristana i Izoldy, z jednym wyjątkiem – braku skonsumowania miłości przez parę kochanków. Ten aspekt mitu bowiem byłby, jak widzieliśmy w poemacie *W Szwajcarii*, zbyt trudny do zaakceptowania przez poetę; nie tyle raczej ze względu na to, że Salomea zdradzająca męża inaczej niż uczuciowo byłaby w oczach Słowackiego poniżona, ani też nie ze względu na oczywistą analogię z matką, ale raczej ze względu na to, że jej (Salomei Horsztyńskiej) wyobrażenie w kontekście Erosa byłoby dlań nie do przyjęcia. Przecież nawet mąż (stary!) jest dla niej raczej ojcem niż małżonkiem... i to pozwala postrzegać ją jako „czystą”, zgodnie z intencją poety.

Powróćmy do kwestii ambiwalencji stosunku do kobiety, jaki dostrzegamy u Słowackiego, a który w świetle rozważań na temat psychoanalizy świadczyć by mógł o jego lękowym stosunku do erotyzmu. Istotnie, zauważyć można u Słowa-

ckiego (obok obrazów dominującej nad mężczyzną, niekiedy okrutnej kobiety – Gwinona) wyraźną idealizację już nie tylko pewnych postaci kobiet czystych, ale i samego – czystego – uczucia¹⁴. Nie tylko w *W Szwajcarii*, ale i w licznych nawiązaniach do Ludwika Śniadeckiej, tak literackich, jak obecnych w listach. Wszyscy komentatorzy i badacze święcie wierzą Słowackiemu, że istotnie „ją jedną” kochał. Nie zapominajmy jednak, że była ona (o czym wiemy skądinąd) *a priori* nieosiągalna jako kobieta (choćby dlatego, że była to miłość nieodwzajemniona, że Ludwika była starsza i dojrzała od „Jula”), a więc zapewniała poecie „lube cierpienie”. Po wtóre – że świadomie kreował on sytuacje „miłości wirtualnej”, wplatając w nie – narcystyczne – argumenty, mające ukazać go jako przedmiot zainteresowania (tam, gdzie go w istocie nie było – jak w przypadku Marii Wodzińskiej – lub nawet tam, gdzie w ogóle nie doszło nawet do zawarcia znajomości, jak w przypadku George Sand¹⁵). To, że w przypadku obydwu kobiet chodziło o swoistą „rywalizację” z kompozytorem (podobnym do Słowackiego fizycznie, co sam poeta podkreślał), dodaje skądinąd smaku całej historii.

Nas jednak interesować może nie tyle psychologiczny aspekt omawianego stosunku Juliusza do tych dam, co raczej – fakt projektowania przezeń i postrzegania *a posteriori* możliwości romansu, o którym wie doskonale, że był niemożliwy. „Mit tristaniczny” zdaje się panować nie tylko nad dziełem, ale i nad myślami samego poety i jego biografią. Potwierdzeniem może być jego stosunek do Eglantine – pełen uniesień i zachwytów, dopóki panna ograniczała się do „uczuć siostrzanych” (*sic!*), pełen nienawiści, gdy grozić zaczęła poecie ich realizacja... Podobnie ma się rzecz z idealizowaniem przez Słowackiego pewnego typu kobiet. I znów: odwołać się tu można do psychologii, cech charakteru, urazów, kompleksów itp., lub do przyjętej świadomie lub podświadomie „religii katarów”, wyrażającej się w tristanicznym micie, mówiącym o tym, że miłość spełniona w wymiarze fizycznym jest swym własnym zaprzeczeniem, zaś prawdziwym celem dążeń na tym świecie jest miłosne cierpienie i niespełnienie.

Psychoanaliza (bardziej przekonująca być może, gdyż bardziej niż mit weryfikowalna poprzez własne doświadczenia odbiorcy¹⁶), która w przypadku Słowackiego dała konkretny rezultat badawczy w postaci książki Bychowskiego, i próba zaaplikowania do badania dzieł i wypowiedzi poety arcyciekawej, choć kontrowersyjnej w szczegółach „metody mitycznej” de Rougemonta, w istocie nie różnią się zasadniczo podejściem do samej literatury jako jednego – obok innych wypowiedzi twórcy – z przedmiotów badań. Różni je jednak perspektywa: w pierwszym przypadku zawężona do osoby (choć postrzeganej w kontek-

¹⁴ Bychowski zwraca uwagę na fakt idealizowania przez Słowackiego zmarłych kobiet (jak np. Aleksandry Moszczeńskiej), co jest dlań jednym z argumentów za lękowym stosunkiem poety do erotyki; skądinąd gest ten wpisuje się również w wyobrażenia trubadurów i „czystych” na temat doskonałości relacji miłosnych zmarłych kochanków.

¹⁵ O której pisał do matki po tym, jak się dowiedział o jej związku z Chopinem, że „kto wie”, może to on byłby jej ukochanym – gdyby się do niej odezwał na statku.

¹⁶ Na ten m.in. temat por. ciekawe rozważania Normana N. Hollanda, *Interpretacja literatury a trzy fazy psychoanalizy*, w: *Psychoanaliza a literatura*, red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.

ście powtarzalnych i ponadjednostkowych zjawisk psychologicznych), w drugim – ogarniająca wielkie obszary ludzkiego doświadczenia i przekonań, wyrażonych w micie (obecnym w świecie Zachodu!), a wyrażanych po wielokroć w różnych postaciach, w licznych dziełach literackich. Ta druga pozwala usytuować „kwestię Słowackiego” w szerokim kontekście tak epoki (romantyzm jako epoka w szczególności sposób „tristaniczna”), jak całego nurtu kultury (europejskiej!), sławiącego cierpienie miłosne jako najdonioślejsze z przeżyć człowieka, nadające mu wymiar metafizyczny. Obydwie metody łączy jedno: i dzieło, i jego twórca rozpatrywani są wspólnie, między nimi nie ma rozziwów, szczeliny, rozdarcia. O „micie Tristana”, tak jak o psychoanalizie, nie da się mówić w oderwaniu od przeżyć człowieka – bohatera literackiego, ale i żywego (choć na ogół już nieżyjącego) autora.

Ci zaś, którzy w obrazach miłości u Słowackiego upatrują szczególnego piękna, albo wraz z poetą uczestniczą w „micie tristanicznym”, albo – pomijając samą miłość – wielbią tylko poetykę opisu, albo... może należałoby ich poddać psychoanalizie.

PIĘKNO OBLICZA, PIĘKNO DUCHA

Prawdziwą piękność dostrzega wewnętrzne oko duszy, a nie oko fizyczne.

św. Augustyn, *Wyznania*

Po co komu wiedzieć, czy Giaur, Korsarz, Konrad Wallenrod, Kordian, Gustaw, Karol Moor byli czy nie byli piękni? Jakie to ma znaczenie dla akcji, a jakie dla wymowy utworu lub dla samego twórcy? Po co niektórzy autorzy romantyczni tak precyzyjnie określali nam cechy wyglądu swych bohaterów, a niekiedy z niego czynili wręcz oś całego dzieła?

„Piękno ciała” i „piękno ducha” to nic innego niż skolokwializowane określenia dotyczące waloru estetycznego i wartości etycznej, których wzajemne powiązanie, w odniesieniu do człowieka, było czymś oczywistym już w czasach antycznych. Ideał *kalos kagathos*, który powstał w starożytności i tam, a następnie przez wszystkie kolejne stulecia podlegał przemianom i rozwojowi, w romantyzmie odegrał istotną rolę i został na różne (niekiedy zaskakujące) sposoby skomplikowany i wykorzystany.

Badanie zarówno każdej z tych kategorii (*kalos kai agathos*) jak i zwłaszcza ich wzajemnego powiązania, nastroczać może licznych trudności. Podstawową jest kwestia definicji pojęć, którymi się posługujemy. O ile bowiem pojęcie *p i e k n a c i a* jest dosłownym określeniem wartości estetycznej, o tyle *p i e k n o d u c h a* jest określeniem metonimicznym: odnosi się do wartości etycznej (moralnej), lecz odwołuje – do estetycznej. Już sam ten fakt wart jest refleksji i bywał często komentowany. Po pierwsze – kiedy i dlaczego starożytne określenie *agathos*, które pierwotnie oznaczało raczej cnotę (*arete*), zmieniło się w pojęcie piękna duchowego, oznaczające niekiedy szlachetność, a często wręcz – dobro. Po wtóre – jakie były dzieje pojęcia piękna (*kalos*), które tylko z pozoru i w potocznym przekonaniu nie uległo aż tak zasadniczej zmianie, pozostając w obrębie estetyki (jeśli nie brać pod uwagę rzecz jasna zmienności desygnatu tego pojęcia, czyli ideału piękna w czasie – także i piękna ciała); w istocie jednak i jego dzieje są złożone¹. Rozważania te muszą jednak ulec zawieszeniu, jeśli chce się prześledzić

¹ Na temat zarówno związków, jak i ewolucji owych pojęć por. m.in. R. Turasiewicz, *Studia nad pojęciem „kalos kagathos”*, Warszawa–Kraków 1980. Najzwięźlej wzajemny związek omawianych pojęć na przestrzeni dziejów przedstawił P. Jaroszyński: *Piękno, dobro i prawda przez długie wieki*

konkretne realizacje *kalokagathii* w tekstach dziewiętnastowiecznych i spróbować odpowiedzieć na pytanie, jak i dlaczego romantycy² w praktyce pisarskiej na różne sposoby się do niej uciekali.

Związek piękna i (przyjmijmy umownie to określenie) dobra w romantycznych dziełach rozważać można w różnych aspektach:

- sposobu przekonywania o pięknie i dobru postaci, zależnego od: gatunku literackiego (w dramacie poprzez opisy innych bohaterów, w utworach narracyjnych – albo tak samo, albo poprzez opisy narratora); obecności metaforyki bądź jej braku (pośredni – bezpośredni opis); intensywności przekonywania (siła perswazji) itp.;
- wagi tego zjawiska w dziele (marginalne, uważane za oczywiste, konstrukcyjne – na przykład dla fabuły, czy ideologiczne – antropologiczno-ontologiczne, psychologiczne itp.);
- sposobu wiązania z sobą obydwu przymiotów: piękny i dobry, piękny, w i ę c dobry (skoro piękny, musi być dobry), dobry, w i ę c piękny (skoro dobry, staje się piękny), jak i ich odwrotności: brzydki, w i ę c zły, zły, w i ę c brzydki i wreszcie – połączenia par pojęć przeciwnych: piękny, l e c z zły, zły, l e c z piękny. Od rodzaju powiązania tych cech (*kalos*

*z jednej strony wyznaczały w kulturze europejskiej cel dążenia człowieka, z drugiej ujawniały jakiś bardzo istotny rys samej rzeczywistości. Towarzyszyły kulturze greckiej, rzymskiej, a później średniowiecznej. Ze względu zaś na to, że przysługiwały bytowi, rzeczywistości, były wzajemnie o sobie orzekane: to co piękne jest zarazem prawdziwe i dobre, a co dobre – prawdziwe i piękne. (Spór o piękno, Kraków 2002, Wprowadzenie, s. 9). W. Tatarkiewicz stwierdza, że greckie pojęcie piękna – „to kalon” – [...] miało imy zakres, było dużo szersze. [...] Najczęściej „piękne” znaczyło tyle, co „godne uznania”, i tylko subtelny odcień różnił je od tego, co nazywano „dobrem”. W szczególności u Platona piękno obejmowało „piękno moralne” [...]. Niewiele inaczej rozumiał piękno Arystoteles [...]. Dzieje sześciu pojęć, Warszawa 1976, s. 104. Jednakże, jak podkreśla, jeszcze w starożytności pojęcie to zaczęło być zawężane i różnie rozumiane: Pojęcie szerokie, obejmujące również piękno moralne, utrzymało się do końca starożytności w prądzie platońskim [...] (s. 172); podobny jak w starożytności: sens miało również w średniowiecznym powiedzeniu: „pulchrum et perfectum idem est” (s. 138). Generalnie uznaje, że teorie piękna operowały nim w trzech podstawowych znaczeniach: najszerszym, odnoszącym się i do estetyki i do etyki; węższym – wyłącznie estetycznym i najwęższym – estetycznym, ale dotyczącym tylko piękna postrzeganego wzrokiem. Por. też: *Kwestię piękna opracowali ostatecznie Sokrates i Platon. Pierwszy [...] [pragnął – MC-K] uprawomocnić praktyki artystycznej poprzez plan konceptualny, różniąc przynajmniej trzy kategorie estetyczne: piękno idealne, które przedstawia naturę za pomocą zestawienia części; piękno duchowe, które wyraża duszę przez spojrzenie [...]; oraz piękno użyteczne lub funkcjonalne. Bardziej złożone jest stanowisko Platona, od którego wywodzą się dwie najważniejsze koncepcje piękna, jakie zostały wypracowane przez wieki: piękno jako harmonia i proporcja części (myśl pochodząca jeszcze od Pitagorasa) i piękno jako blask [...] która wywrze wpływ na myśl neoplatońską. Michele de Girolam, Umberto Eco, *Historia piękna*, tłum. Agnieszka Kuciak, Poznań 2005, s. 48, przejęta przez św. Tomasa: Tomasz z Akwinu przypomniał [...], że piękno wymaga trzech rzeczy: proporcji, integralności i claritas, czyli jasności i świetlistości, s. 100. Por. też syntetyczne ujęcie dziejów idei piękna w: W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Kraków 2002, rozdz. *O pięknie*.**

² Określenie to stosuję dość umownie, zważywszy, że ogarniam nim teksty powstałe między 1781 (*Zbójcy*) a 1885 (*Dr Jekyll i Mr Hyde*).

oraz *agathos*) oraz ich przeciwieństw zależy w wielu wypadkach głęboki sens i interpretacja dzieła;

- możliwych związków takich, a nie innych konfiguracji pojęć i sposobów ich wykorzystania w dziele z klasycznym bądź romantycznym nastawieniem poety (charakterem dzieła).

Liczni twórcy dziewiętnastowieczni (podobnie jak ongiś choćby Homer) pielęgnowali przekonanie o związku wyglądu i charakteru; o tym, że piękno oblicza jest tożsame z dobrem, dowodzi dobra (piękna ducha), jest przyczyną dobra (dobry, bo piękny). Brak piękna fizycznego natomiast jest albo przyczyną zła, albo jego skutkiem, albo świadczy o złu itp. W ich dziełach opisy fizyczności bohaterów (nawet jeśli ze względów gatunkowych – dramat – lub narracyjnych nie były czymś oczywistym) pojawiały się często w funkcji perswazyjnej – wówczas, gdy autorzy pragnęli przekonać czytelnika o charakterze bohatera – opisy te mają więc współudział w kształtowaniu wymowy dzieła.

Tak było już u Schillera, w stawiającym problem zła i jego wyjaśnienia w nowy, „protoromantyczny” sposób dramacie *Zbójcy*. Skontrastowanie bohaterów (ich wyglądu) jest tu bardzo ważne: Franciszek jest odstręczający, Karol – piękny, i to, w dużym stopniu, determinuje ich losy; cała osnowa fabuły zawieszona jest na tej opozycji i jej konsekwencjach. Jest kilka powodów zła, jakie popełnia Franciszek; wśród nich zazdrość o pozycję w domu, o uczucia ojca i pieniądze grają jednak mniejszą rolę, niż poczucie bycia szpetnym i niemilego charakteru (*zimny, suchy, drewniany*)³. Franciszek jest zły, bo brzydki – to wyjaśnienie można uznać za próbę psychologicznego wyjaśnienia postępowania bohatera, choć dość niezręczną⁴. Psychologia tej postaci wyraźnie budowana jest na zasadzie podobieństwa wyglądu i charakteru, czy wręcz stosunku wynikania między brzydotą a złem (*kalokagathii à rebours*).

³ Sam bohater żali się na ten stan rzeczy: *Za co brzemię szpetności na twarz moją zwałila [natura], właśnie zwałila na moją, jakby obdarzyła mnie samymi odpadkami. Dlaczego ja muszę mieć ten nos Lapończyka, te usta Murzyna, te oczy Hotentota? Istotnie, zdaje się, że wszystkie obrzydliwości rodu ludzkiego na jeden stos wymiotła i mnie z nich zlepiła. Do stu szatanów! Kto jej dał prawo tamtego obdarzać, a mnie okradać?*, F. Schiller, *Zbójcy*, w: *Dzieła wybrane*, Warszawa 1955, t. I, s. 183. Schiller zdaje się najwyraźniej postrzegać brzydotę Franciszka jako efekt zaburzenia zasady harmonii i proporcji, na której oparta była klasyczna teoria piękna, którą zapoczątkowali jeszcze pitagorejczycy, a po nich kontynuowali – Platon, Arystoteles, św. Augustyn – aż po wiek XVIII (Tartakiewicz nazywa ją Wielką Teorią – por. *Dzieje sześciu pojęć*, rozdz. 4/III).

⁴ Franciszek jawi się nam stopniowo jako postać demoniczna (nie tylko podstępnie odsuwa Karola od ojca, ale chce zamordować ojca, żeby się go pozbyć). Znamienna (i świadcząca skądinąd o słabości tekstu Schillera) jest scena, w której Franciszek zapowiada, jak okrutny będzie dla swoich poddanych: wynika stąd, że nie tylko wie, że jest zły, ale chce takim być, co podważa prawdopodobieństwo postaci (akt II, scena II).

Karol natomiast jest piękny, co (niezależnie od siebie) potwierdzają wszyscy w jego otoczeniu⁵; jest także szlachetny i dobry⁶. Schiller na wszelkie sposoby chce nas przekonać o szlachetności swego bohatera⁷, nie tylko za pomocą jego słów, ale i wypowiedzi otoczenia: Amalii, sług, ojca i innych. Ich (przesadzone, nienaturalne) zachwyty dotyczą tak jego zachowania, jak i wyglądu: był piękny i szlachetny – to „to samo”. A że był zbójcą? Ten „passus” życia nie narusza jego urody wewnętrznej, choć, być może, nieco kazi zewnętrzną⁸. Przekonanie o bezpośrednim wpływie złych czynów (a nawet myśli) na wygląd człowieka wynika z przekonania o koniecznym paralelizmie wartości etycznych i estetycznych z jednej, zaś z prób „psychologizacji” (takiej, jaka dostępna była ludziom tej epoki) – z drugiej strony.

Powstaje pytanie, co przeważa w *Zbójcach*: psychologiczna implikacja (zły, b o brzydki, szlachetny, b o piękny), czy zasada *kalokagathii* i jej opozycji (szlachetny i piękny, szpetny i zły). A może jeszcze inaczej: piękny wygląd Karola ma dodatkowo przekonywać czytelnika, że, mimo iż zbójca, jest człowiekiem szlachetnym? Pełni więc rolę perswazyjną? Obok uzasadnienia jego „zbójowania” cierpieniem, spowodowanym przez zdradę Franciszka, co ma wymowę

⁵ Amalia (to naturalne, bo go kocha): *Martwy obraz nie odda tego niebiańskiego ducha, co w jego ognistym oku się żarzy*; *Zbójcy*, s. 219, ojciec, ale i nienawidzący go Franciszek: *Jego długa, labędzia szyja; jego czarne, iskrzące się oczy – hm! hm! – jego ciemne, zwieszona, gęste brwi!*, *Zbójcy*, s. 271. Warto może dodać, że podkreślanie „blasku” jako elementu piękna przywodzi na myśl, jak ją określa Jaroszyński, drugą teorię piękna (zwaną przezeń teorią formy i wymienianą obok teorii harmonii i relacjonistycznej): *Rzeczy są piękne nie dzięki harmonii, ale dzięki formie – światłu [...]*, *Spór o piękno*, s. 28. Tatarkiewicz wskazuje na jej pochodzenie od Plotyna (który mówił o duszy, „przeświecającej” przez proporcjonalne kształty) i, poprzez Pseudo-Dionizego, Alberta Wielkiego, rozwój aż po wiek XIX (piękno jako zmysłowe przeświecanie idei – por. Hegel, podobnie Schelling).

⁶ *W dzieciennym wieku była myśl moja ulubiona, jak s l o Ń c e* [podkr. MC-K; por. przyp. 5], *żyć i umierać jak słońce*, powiada [*Zbójcy*, s. 157]; kiedy już zostaje zbójcą – burza się na mordowanie słabych, kobiet i dzieci, rozczuła nad rodzinnymi stronami; na końcu – chce wspomóc biedaka doniesieniem na siebie.

⁷ Warto przypomnieć teoretyczne rozważania Schillera na temat *pięknej duszy* (człowieka, jak byśmy dziś powiedzieli, integralnego); oczywisty dystans dzieli go od bohaterów literackich tegoż poety, którzy nie mogą być idealni, gdyż ich walor literacki uległby destrukcji (Schiller – teoretyk zagadnień estetycznych i Schiller – autor dramatyczny ma odmienną perspektywę); o postaci Karola można mówić co najwyżej w kategorii patosu. Wzajemne relacje piękna i dobra (*versus* brzydoty i zła) bohaterów *Zbójców* można odnieść do poglądów Schillera na rolę piękna w kształtowaniu postawy moralnej człowieka (jego „wychowania estetycznego”): *Jeśli więc zapyta mnie młody przyjaciel p r a w d y i p i ę k n a* [podkr. MC-K], *jak ma zadośćuczynić szlachetnemu popędowi, który mimo wszelkich oporów istniejących w naszej epoce żyje w jego sercu, to odpowiem mu: skieruj świat, w którym działasz, ku dobru [...]*. *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* (list ósmy), Warszawa 1972, s. 74. Używając (w odniesieniu do bohaterów Schillerowskich) pojęcia piękna ducha, odchodzimy od jego własnego rozumienia piękna w stosunku do człowieka, gdyż ono łączy w sobie, wedle określenia filozofa, „życie i kształt”, „rzeczywistość i formę”, „materię i ducha”; *Piękno jest wspólnym przedmiotem obu popędów, tj. przedmiotem popędu gry* (s. 101).

⁸ Ojciec o portrecie swego pierworodnego mówi: *Tak wyglądał, gdy rok zaczynał szesnasty. Teraz to inaczej – och! Wnętrznosci mi pali. Ta łagodność musi być gniewem, ten uśmiech rozpaczą. [...] To pełne słodczy, rozrzewniające spojrzenie* [musiało przygasnąć – MC-K], *Zbójcy*, s. 219.

psychologiczną⁹ Obydwie te motywacje stoją z sobą w pewnej sprzeczności, choć obie są prawdziwe.

Drugim mistrzem romantyków w zderzaniu wyglądu bohatera i jego charakteru (morale) był, oczywiście, Byron. Dodajmy od razu – o wiele zręczniejszym w budowaniu postaci i uzasadnianiu związków jej wyglądu i charakteru (oraz jego przemian); u niego są one bardziej skomplikowane, choć równie ważne co u Schillera, i liczniej obecne.

Giaur również stanowi przykład postrzegania wyglądu bohatera na zasadzie analogii do jego postawy, lecz relacja ta jest o wiele bardziej skomplikowana niż u Schillera. Byron nie przekonuje o (harmonijnym) pięknie giaura, tylko o jego dzikości¹⁰. Wygląd bohatera odzwierciedla nie tyle duszę, co zbrodnię, która jest oceniona negatywnie, choć nie bez uwznioślenia. I tu pojawia się porównanie dawnego i obecnego wyglądu, tyle że przedmiotem domysłu nie jest to, jak źle wyglądać musi bohater po dokonaniu złych czynów (jak u Schillera – Karol), lecz to, jak wyglądać musiał, zanim zbrodnię popełnił. Byron nie usiłuje „kupić” przychylności dla swego bohatera poprzez przekonywanie o jego urodzie, c z y l i wewnętrznym dobru (o pięknie mowa jest tylko wówczas, gdy już czas zatarł jego ślady). Etyczna ocena postaci wyrażona jest przez opis jej wyglądu (podobny do pewnego stopnia do Schillerowskiego)¹¹, i zmodyfikowana argumentem, znanym nam już od Schillera – jej cierpieniem (cierpienie Giaura i przeszłe – po stracie Leili, i obecne – po zabiciu Hassana, w klasztorze).

Nie ma u Byrona jednak mowy o paralelizmie piękna oblicza i piękna ducha ani prób przekonywania o wewnętrznej szlachetności bohatera na podstawie tego, że jest piękny (jak w przypadku Karola Moora), lecz – o skażeniu rysów złem¹². Bohater popełniający zło nie może pozostać piękny, choć może być wzniosły¹³

⁹ Na udział rozwijających się w XVIII wieku badań psychologicznych w obalaniu „tradycyjnej teorii piękna” (Wielkiej Teorii – por. przyp. 3) zwraca uwagę Tatarkiewicz (*Dzieje sześciu pojęć*, rozdz. 4/VI).

¹⁰ *Tyś młody, błądy, lecz namiętne bole./ Gorzały długo na twym smagłym czole./ Złe oko twoje choć mnie nie urzekło./ Choć jak meteor błysnąwszy uciekło./ Zgadłem [...].* Byron, *Giaur*, w: *Wybór dzieł*, t. I, Warszawa 1986, s. 158.

¹¹ *Okropne lica! Jakież być musiały./ Kiedy za młodu namiętne gorzały? –/ Wiek jeszcze wszystkich rysów nie pozglądał./ Tylko szpetnymi piękne poprzegradzał./ Jeszcze niekiedy rumieniec w nich pała./ Znaczo, że dusza nie całkiem szerniała.* *Giaur*, s. 177.

¹² *Oblicze jeźdźca ledwie mogłem zoczyć –/ Lecz widać było z twarzy i wejrzenia./ Że go opętał duch złego sumienia./ Spod mnichowskiego czarnego kaptura/ Świeci jak z grobu żrenica ponura./ Czasem z ukosa błyskawice ciśnie/ I całą burza dawnych lat zabłyśnie./ Barwa tych oczu co chwila się mieni./ Chcą ją uważać widzowie zdziwieni/ I wnet uczują ten urok spojrzenia/ Wymowny, trudny do wypowiedzenia [...].* *Tak widz ujęty w sidła jego wzroku/ Chce i nie może rozerwać uroku.* *Giaur*, s. 175, 176.

¹³ Por. *Ostatnim aktem procesu zawężania pojęcia [piękna – MC-K] było oddzielenie w XVIII wieku wzniosłości od piękna: wszystko, co było pięknem innym niż estetyczne, przeszło do pojęcia wzniosłości.* Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 172. Wbrew pozorom nie idzie Byronowi o inną koncepcję piękna niż Schillerowi (nie opartego na harmonii, lecz malowniczości), ale o inny rodzaj perswazji poetyckiej. Przyległość piękna ciała i piękna ducha stanowi dlań oczywistość; dzieło

(wzniosłością burke'owską) – dla tych, którzy umieją patrzeć w głąb¹⁴. Zręczniejsz niż Schiller usiłuje Byron przekonać czytelnika o wielkości swego bohatera – nie argumentem jego urody, lecz „wielkości umysłu”. Znamienne, że każe nam je odczytywać „z wejrzenia”, a więc wyczytać z wyglądu bohatera – choć nie z jego urody. To jego wygląd mówi nam też o tym, co było przyczyną zła – *namiętne bole*, cierpienie.

W podobny sposób prezentuje Byron *Korsarza*: jego wygląd świadczyć ma o psychice – o problemach, braku pogodzenia się ze światem itp. Rysuje postać przystojnego, choć „zgaszonego”, demonicznego bohatera¹⁵. Ta charakterystyka zewnętrzna ma oczywiście funkcję fabularną, każe spodziewać się niezwykłości, ale jest szczególnie rozbudowana (kilkadziesiąt wersów), co świadczy o wadze, jaką poeta przywiązywał do aspektu zewnętrznego tej postaci. Dlaczego? Z jednej strony Byron wyraźnie rozbudowuje aspekt „psychologiczny”, charakteryzując bohatera, ale i snując refleksję natury ogólnej, o dziwo, przeciwną do tej, którą zamieścił w *Giaurze*: dobro widać od razu, zło – trzeba umieć dojrzeć¹⁶.

Nasuwa się tu kilka uwag. Po pierwsze – w przypadku *Korsarza* Byron wyraźniej niż w stosunku do *Giaura* podkreśla urodę bohatera (czarne oczy, włosy), przyćmioną przeżyciami, co budzić ma w czytelniku sympatię i współczucie dla niego (piękny, lecz nieszczęśliwy). Po wtóre – kładzie większy nacisk na związek psychiki („ducha”) i ciała (wpływ doznań na wygląd!), co jest zabiegiem „psy-

ukazuje jedynie fatalne dla wyglądu, odbijające się w nim skutki popełnianych złych czynów. Inną sprawą jest to, że nośność estetyczna opisów, opartych na wzniosłości, jest większa, niż tych, które oparte są na pięknie – nie mówiąc już nawet o sile perswazji.

¹⁴ *Gmin widzi tylko w tym posępnym oku/ Świadectwo zbrodni i pieczęć wyroku;/ Pilniejszy badacz odgadnie z wejrzenia/ Wielkość umysłu, zacność urodzenia,/ Dary, niestety, zbyt źle umieszczone,/ Skalane zbrodnią, smutkiem przetrwione./ Był to przybytek nie podły, nie mały,/ Gdy w nim tak wielkie zalety mieszkały;/ Dziś został pustym, lecz poważnym gmachem,/ Ludzie nań lubią poglądać ze strachem. *Giaur*, s. 177. Podkreślanie umiejętności odczytywania rzeczywistego charakteru człowieka poprzez wgląd w jego wnętrze, pomijający wygląd zewnętrzny, wiąże się niewątpliwie z rosnącym znaczeniem badań psychologicznych – por. przyp. 9.*

¹⁵ *Nie na wzór świata dawnego mocarzy,/ Szatanów w czynach, lecz bogów na twarzy,/ Konrad nic w sobie nie ma nad człowieka./ Blask czarnych oczu ćmi smutną powieką./ Twarz ogorzala, skroń wzniosła i blada,/ Włos kruczy bujno pierścieniami spada,/ Krzepki w ramionach, lecz kształt nieolbrzymi,/ Ani się wzrostem wyniosł nad innymi./ We wszystkim jednak wzrok biegly badacza/ Znajdzie coś, co go od gminu odznacza [...]/ W szyderczym jego, chociaż głośnym śmiechu,/ Jakby sam szatan śmiał się w jego echu./ Jest coś, co w sercu słyszających go ludzi/ I trwogę, i nienawiść budzi. *Byron, Korsarz*, w: *Wybór dzieł*, Warszawa 1986, t. I, s. 207. Kolejny raz warto podkreślić, że poeci często ukazywali „blask oka” swoich bohaterów jako dowód ich szlachetności (wewnętrznego dobra) – por. przyp. 5.*

¹⁶ *Wstręt ma iść na jaw zlej myśli katusza,/ Wewnątrz to, wewnątrz – tam pracuje dusza!/ Miłość jest szczerą, śmieje się czy wzdycha:/ Ale nienawiść, lecz zbrodnia, lecz pycha,/ Drgnieniem ust chyba, uśmiechem gorzkości,/ Zdradzą ci przepaść głębi tajemniczej./ Z gry chyba rysów, z mieniącej się twarzy,/ Poznasz namiętność, gdy się w piersiach żarzy./ Lecz kto chcesz dojrzeć jej pełnię lub zmiany./ Wtenczas patrz chyba, gdyś sam niewidziany! *Korsarz*, s. 208. – por. przyp. 15. Ten opis wyraźnie odnieść można do rozróżnienia piękna (tu: *miłość*) i wzniosłości (*nienawiść*) w wyglądzie człowieka.*

chologizującym” powieść. Po trzecie – jeszcze mocniej niż w *Giaurze* akcentuje niepoznawalność (czy też – niepełną poznawalność psychiki człowieka)¹⁷. Po czwarte wreszcie – na co wskazuje wyraźnie zakończenie powieści – bohater ma być postrzegany przez czytelnika w kategoriach dobra i zła, chociaż fabuła na to nie wskazuje (kwestia zła i dobra, słuszności i jej braku w podobnym stopniu dotyczy zresztą Gulnary). Usprawiedliwienie Korsarza płynie z cierpienia¹⁸. Nie ma żadnego wyjaśnienia fabularnego przyczyn „drażnienia serca”, o którym pisze Byron – można ten fakt tłumaczyć tajemniczością utworu lub też – koniecznością wytłumaczenia czynów Konrada, jego „dobra”¹⁹. Ta dwuznaczność etyczna bohatera wzmocnienie znajduje właśnie w opisie jego wyglądu: tak jak jest piękny, lecz urodą skażoną śladami przeżyć, tak jest dobry, choć zły.

Nawiasem mówiąc, warto podkreślić, że to, co niekiedy uznawane bywa za „kanon urody” bohatera romantycznego (i takim się miało w czasem stać) – blada, posępna twarz itp. – jest, jak widzimy, i u Schillera, i u Byrona w gruncie rzeczy przykładem „popsucia urody” wskutek złych czynów: bohater czysty i cnotliwy jest niezmiennie piękny w sposób harmonijny. Nie jest to więc pierwotnie wyraz nowej romantycznej estetyki, rewaloryzującej te – chorobliwe? – cechy wyglądu, lecz świadectwo toczącego się w duszy człowieka procesu negatywnego²⁰.

I wreszcie *Mazepa*, utwór, w którym Byron wzmiankę o pięknym – niegdyś – wyglądzie bohatera wkłada w usta jego samego (opowiada o swojej przeszłości jako starzec)²¹. I w tym przypadku uroda ciała idzie w parze z przymiotami charakteru (*moc* duszy), a oba ulegają zniszczeniu wskutek przeżyć (i upływu czasu). Mazepa jednak, w odróżnieniu od giaura i korsarza, choć nie jest „człowiekiem integralnym” (*kalos kagathos*), jest człowiekiem jakoś tam harmonijnym i spełnionym – osiągnął sukces „zawodowy” – został przywódcą, słynnym żołnierzem. Jego opowieść dotyczy epizodu z przeszłości, który zdaje się nie podlegać ocenie etycznej; ten wymiar (dobro – zło) osoby Mazepy wydaje się nieobecny. W jego przypadku na plan pierwszy wysuwa się cierpienie; nie tak niszczące i prowadzą-

¹⁷ *Patrz! tam go poznasz; lecz któż tak z badaczy/ Przejrzy człowieka? Kto ducha obaczy./ Korsarz*, s. 208. Napięcie, istniejące między wewnętrznym charakterem (przymiotami) a tym, co ukazuje oblicze, jest nośnym elementem konstrukcyjnym i estetycznym dzieła Byrona.

¹⁸ *Serce w nim było tkliwe, lecz skrzywdzone./ Strute zbyt wczesnie, zbyt długo drażnione./ Poszło ku złemu; czucia były czyste./ Lecz jako rosy krople przezroczyście./ W głębi grot zimnych, nie dostępnym słońcu./ Ścięły się, skrzepły, skamieniały wkońcu... Korsarz*, s. 259.

¹⁹ *Zostało tylko długich lat w pamięci/ Imię Korsarza i powieść smucąca/ Jedynej cnoty, lecz zbrodni tysiąca. Korsarz*, s. 260.

²⁰ „Model urody typu romantycznego”, o którym pisała np. Agnieszka Kuczyńska (*Piękno, mit i rzeczywistość*, Warszawa 1977) i który w powszechnym przekonaniu tak właśnie wygląda, wydaje się pewnym uproszczeniem, bądź odwróceniem kolejności przyczyn: podoba się nie taki wygląd, lecz wewnętrzny konflikt, skutkujący takim wyglądem, a więc, w konsekwencji, i on sam. Podoba się jednak romantykom późniejszym (od Schillera), wychowanym na Byronie, którzy go chętnie powielają (jak choćby Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie*).

²¹ *Gładkość też lica i giętkość postaci./ Nim je wiatr zwarzył i schylił na stepie./ Inakże były niż dziś; a na czole –/ Nim je zorały losu nawałnice –/ Była moc duszy; i oczy sokole/ Umiały ogniem spać na dziewice! Mazepa*, s. 358.

ce do zła jak w przypadku poprzednich bohaterów Byrona. Jakie zatem znaczenie ma to, że Mazepa był piękny (poza tym, że mogłoby to być usprawiedliwieniem jego ukochanej, a cudzej żony bądź co bądź)? Czy cierpi bardziej ten, kto jest piękny? Czy też może jego piękno fizyczne (a o duchowym, nawet przy romantycznej absolutyzacji miłości, trudno mówić) miało być „dopełnione” cierpieniem? Cierpienie odgrywałoby więc rolę „zastępczego” piękna duchowego? To ono „zaciera” wymowę postępowania Mazepy, pełni rolę zastępczą w stosunku do „dobra”. W przypadku tego bohatera Byron przyjął nieco inną strategię: zło nie jest ani usprawiedliwione cierpieniem, ani osądzone – uroda bohatera (i bohaterki, dodajmy!²²) całkowicie uzasadnia ich poczynania, a cierpienie uzupełnia idealny (i wzniosły zarazem) ich obraz.

Na przestrzeni XIX wieku pojawiło się wiele dzieł, odwołujących się w podobnie wyrazisty sposób do zagadnienia *kalokagathii*. Jednym z najwcześniejszych jest dzieło Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), i w nim nacisk pada na psychologiczny aspekt brzydoty (jest to dominanta tak fabularna jak motywacyjna)²³. W tej powieści zło w najoczywistszy sposób jest skutkiem brzydoty bohatera, stworzonego bezmyślnie (i nieudolnie!) przez tytułowego Frankensteina²⁴. Warto zauważyć, że Mary Shelley przyjmuje zasadę łączenia w opisie bohatera cech piękna i siły z brzydotą (a więc burzy tak harmonię, jak i jej prostą odwrotność!).

²² Nawiasem mówiąc warto zwrócić uwagę, że o ile w przypadku bohaterów męskich uroda ciała pozostaje w niebezpośrednim związku z wartością moralną, o tyle żeńskie bohaterki w przytłaczającej większości są „piękne i dobre”, a niekiedy – dobre, bo piękne (nawet gdy popełniają cudzołóstwo, zdradę bądź zabójstwo). W ich przypadku ocena moralna nie wchodzi w grę; zastępuje ją opis urody. Opis wyglądu Leili zajmuje 40 wierszy i jest hymnem na cześć piękna Gruzinki, stanowiącym istotny walor Byronowskiej powieści o gjaurze: *czarne oko, wielkie i słodkie, ciemne i błyszczące; dusza z nich mówi; cudowny rumieniec; włosy jako hiacynty płoną; piersi perłowe* – z konkluzją: *Jak była oczom piękną Gruzyjanka./ Tak miała serce czule dla kochanka* (Gjaur, s. 166); *Gulnara ma Postać niebianki, tronu godne lica./ Aniola godne, jest piękna i blada* (Korsarz, s. 275) – choć równie niewierna (mężowi), co nie stanowi żadnego problemu moralnego. Podobnie zresztą, jak młoda żona z Mickiewiczowskich *Czatów*, posiadająca *ustka różane, rumiane lica, pukle warkoczy* – co niewątpliwie usprawiedliwia i jej niewierność. Nie tylko Byron zresztą z taką pobłażliwością traktuje kobiety, ich urodę uważając za dostateczny walor, również i duchowy (co na to feministki?). Z kolei Słowacki, tak wytrwale idealizujący wygląd swych męskich bohaterów (od powieści poetyckich, poprzez *Kordiana* i *Anhellego* po późną twórczość) – również konsekwentnie (choć nie wyłącznie) tworzył postaci „pięknożyłych” kobiet (Balladyna, Gwinona, Beatryks, Pycha itd.).

²³ Warto pamiętać, że powieść Mary Shelley powstała być może pod wpływem opowieści o wampirach, jaką zabawiać miał gości: Percy’ego B. Shelleya i jego przyszłą żonę, sam Byron.

²⁴ *Członki jego były proporcjonalne i wybrałem mu rysy twarzy, które miały być piękne. Piękne! Wielki Boże! Żółtawa skóra z ledwością zasłaniała kłębowisko mięśni i żył. Włosy miał czarne, błyszczące i faliste, a zęby białe jak perła. Ale te wspaniałości tworzyły tylko bardziej upiorny kontrast z jego wodnistymi oczami – które wydawały się niemal tej samej barwy co szarobiałe orbity, w których były osadzone – oraz z jego pomarszczoną cera i prostymi, czarnymi wargami.[...]; Och, żaden śmiertelnik nie zniósłby widoku tej potwornej twarzy. Nawet mumia, której przywrócono by życie, nie byłaby tak ohydna jak ten nieszczęśnik.* M. Shelley, *Frankenstein*, przeł. P. Łopatka, Kraków 2005, s. 57, 58.

Jej bohater to nadczłowiek i potwór zarazem²⁵. Stosunek wynikania między nie tylko brzydotą, ale i odmiennością a zbrodniami, jakie popełnia twór Frankensteina, obciąża moralnie jednak również tego, kto go stworzył, skazując na cierpienie. Po raz kolejny jednak obok próby psychologizacji zła (jego przyczyn) pojawia się argument cierpienia, wkraczającego niejako „pomiedzy” wygląd a płynące zeń zachowanie, stanowiącego łącznik między nimi, a zarazem usprawiedliwienie relatywizujące zło. Zauważmy, z oskarżeniem człowieka o manipulowanie przy akcji kreacji, a ludzi – o bezdusność²⁶.

Wraz z ewolucją romantyzmu, jak się zdaje, relacje ciała i ducha zaczęły ulegać dalszym komplikacjom, zaś zainteresowanie nimi – odgrywać u wielu poetów jeszcze istotniejszą rolę. Szczególnie zainteresowany aspektem fizycznym, a zwłaszcza deformacją ciała, był Victor Hugo (*Człowiek śmiechu, Nędznicy*). W ciekawy sposób wykorzystał zagadnienie relacji piękna i dobra (*respective* – brzydoty i zła) w kształtowaniu postaci swego bohatera i prowadzeniu akcji w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* (1831).

Quasimodo, co interesujące, jest człowiekiem zdeformowanym, a nie tylko szpetnym. Opis jego wyglądu odgrywa w powieści dużą rolę i jest mocno rozbudowany²⁷. W jakimś sensie Quasimodo jest jakby spotęgowaniem postaci Franciszka Moora: intencja Hugo jest bowiem podobna do Schillerowskiej: ukazać wpływ brzydoty na charakter bohatera, który staje się zły, oraz położyć nacisk na jego cierpienie wywołane wyglądem (a w przypadku Quasimoda dodatkowo reakcją otoczenia). O ile u Schillera mieliśmy do czynienia głównie z elementem perswazji (dotyczącej szlachetności bohatera) oraz śladową obecnością motywacji psychologicznej, o tyle u Hugo przeważać zdaje się z jednej strony intencja wywołania w odbiorcy uczucia burke'owskiej wzniosłości, z drugiej – empatii

²⁵ Człowiek, stworzony przez Frankensteina, *Miał złotą skórę, która z ledwością pokrywała przechodzące pod nią arterie i pasy włóknistych mięśni, włosy zaś czarne i faliste, a zęby białe jak perła. Ale ten przepych tworzył tylko bardziej potworny kontrast z jego wodnistymi oczami, które wydawały się niemal tej samej barwy co brunatnobiałe orbity, w których były osadzone, jako też z jego pomarszczoną cerą i prostymi, czarnymi wargami.* M. Shelley, *Frankenstein*, przeł. H. Goldman, Poznań 1989, s. 46.

²⁶ *Ty, mój twórca, czujesz do mnie odrazę – czego więc mogę spodziewać się ze strony twych bliźnich, którzy nie są mi nic winni? Odpychają mnie, nienawidzą. [...] Niech poruszy się tobie współczucie i nie pogardzaj mną więcej.* *Frankenstein*, s. 108.

²⁷ *Nie będziemy nawet usiłowali opisywać czytelnikowi tego czworobocznego nosa, tych ust w kształcie podkowy, ani maleńkiego lewego oczka, ukrytego pod krzaczastą i ryżą brwią, ani też oka prawego, całkowicie przykrytego ogromną brodawką, ani tych zębów krzywych, tu i ówdzie wyszczerbionych, roztawionych niczym blanki w fortecznym murze; ani tych popękanych warg, z których wystawał jeden ząb niczym kiel u słonia, ani tego rozdwojonego podbródka; Olbrzymia głowa ze zjeżonymi rudymi włosami, pomiędzy łopatkami ogromny garb, drugi mniejszy garb na piersi; uda mi tydki skręcone tak przedziwnie, że stykały się tylko kolanami, a oglądane od przodu podobne były do dwóch sierpów związanych za ręczki; ogromne stopy, monstrualne ręce.* V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, Warszawa s. 68. Brzydota jako efekt (monstrualnej!) deformacji wyraźnie ukazuje, że zamiarem Hugo było stworzenie skrajnego przeciwieństwa urody harmonijnej. Wąlor estetyczny takiej kreacji jest, oczywiście, niepodważalnym waleorem tej powieści.

wobec cierpień bohatera²⁸. U jednego i drugiego wygląd postaci stanowi oś fabularną dzieła²⁹. Warto podkreślić (u obydwu poetów), że mamy do czynienia z próbami relatywizacji i usprawiedliwienia (wyjaśnienia?) zła, traktowanego jako pochodna brzydoty³⁰ lub/czyli – wedle św. Augustyna (*De natura boni*) – braku piękna (a więc i dobra!), choć u Hugo to nie brzydota jest bezpośrednią przyczyną zła (czy też nie tylko), lecz odrzucenie ze strony otoczenia, w czym dostrzegamy z kolei podobieństwo z *Frankensteinem*.

Warto przy tym zwrócić uwagę, że ewolucja Quasimoda przebiega w odwrotny sposób niż u *frankensteina* (tworu, nie twórcy). Ten ostatni, choć pierwotnie ożywiony dobrymi intencjami, pogrąża się coraz bardziej w otchłani zła, przez to akcentując swoją brzydotę. Quasimodo natomiast stawał się dobry i piękny wskutek miłości (do Esmeraldy); wzniosłość budowana jest w obydwu dziełach na lęku przed potwornością (odmiennością) z jednej, przed odrzuceniem – z drugiej strony³¹. Psychologizacja postaci nieszczęsnego garbusa natomiast współgra z tendencją odautorską, opartą na swoistej tautologii, wedle której nienawiść budzi zło, a miłość – dobro. Brzydota (lub uroda) są tylko „pośrednikami” pomiędzy tymi uczuciami i mają do odegrania rolę społeczną (to nowość w stosunku do poprzednich postaci, tak Byrona, jak Schillera, obecna jednak już u Mary Shelley).

Hugo wykorzystał Schillerowski paradygmat, a raczej jego część (brzydki i zły, czy raczej: zły, bo brzydki), poszedł jednak dalej tak na drodze budzenia uczuć współczucia i wzruszenia w stosunku do bohatera, jak i utożsamiania wartości. Quasimodo bowiem, w chwili gdy popełnia czyn dobry (szlachetny, wynikiły z miłości – ratuje Esmeraldę) – ztraca odrażający wygląd. Dobro, dosłownie,

²⁸ *Od pierwszych kroków, jakie zaczął stawiać wśród ludzi, najpierw poczuł, później zrozumiał, że jest pogardzany, lżony, odpychany. Słowo ludzkie było dlań zawsze albo szyderstwem, albo przekleństwem. Wzrastając, spotykał dokoła tylko nienawiść. Katedra Marii Panny w Paryżu, s. 194.* Dodać warto, że obydwie motywacje Hugo, mimo iż pozornie różnego pochodzenia, apelują w istocie do uczuć czytelnika (poczucia wzniosłości i współczucia), podczas gdy Schiller zwraca się raczej do jego rozumu (poczucia słuszności bardziej, niż współczucia).

²⁹ Fakt, że to nie sam bohater opisuje swój wygląd, lecz narrator, a także takie nagromadzenie negatywnych cech wyglądu, które – w naszym odczuciu – ocierać się może o groteskę, u francuskiego powieściopisarza powoduje, że odbiór współczesny odbiega zdecydowanie od zamierzonej niewątpliwie recepcji dzieła.

³⁰ Na temat brzydoty jako kategorii estetycznej por. P. Jaroszyński, *Spór o piękno*, rozdz. 6: *Paradoks brzydoty. Podkreślanie i eksponowanie brzydoty nie jest wymysłem XIX czy XX wieku. Już bowiem w sztuce prehistorycznej, w sztuce katakumb, w sztuce ikonicznej, sztukach romańskiej i gotyckiej [...] spotykamy się [...] z szeroko pojętym deformowaniem* (s. 257). Autor podnosi też inny, interesujący problem: *Zwróćmy najpierw uwagę, że o pięknie i brzydocie można mówić w dwóch porządkach – metafizycznym i estetycznym. Pierwszy dotyczy bytu jako takiego, drugi zaś przede wszystkim dzieł sztuki* (s. 259). W przypadku omawianych dzieł brzydota bohaterów należy do pierwszego porządku, ale pozostaje na usługach drugiego (dzieła literackiego), co w oczywisty sposób modyfikuje jej znaczenie, przede wszystkim zaś funkcję.

³¹ *Jego oblicze wyrażało gorzkie cierpienie, pomieszczone ze złośliwą pogardą, podczas gdy nieopisana brzydota tego oblicza czyniła je zbyt makabrycznym, by mogły je oglądać ludzkie oczy. Katedra Marii Panny w Paryżu, s. 106.*

staje się pięknem³². Trudno chyba o dalej idący przykład „*kalokagathii* odzyskanej”, a zarazem bardziej romantyczny przykład wiary w moc uczucia – które może modyfikować nawet wygląd postaci (tak w odbiorze społecznym, jak i w odautorskiej perswazji!). I, zarazem, przykład jej pośredniego podważenia: dopatrywanie się bowiem zła w brzydocie jest, jak wyczytać należy z *Katedry*, jednym z błędów otoczenia. Nie rozbijając pary piękno – dobro, Hugo rozbija związek brzydota – zło. To jeden z ważniejszych elementów wymowy tej powieści.

Jeszcze dalej w perswazyjnym zapale poszedł Hugo w *Człowieku śmiechu* (1869). Tu już bowiem nie natura ponosi winę za brzydotę bohatera, lecz sami ludzie, którzy go okaleczyli³³. Oszpecenie człowieka po to, by (udając śmiech) budził wesołość, jest pomysłem opartym na zasadzie (podniesionej do granic absurdu) burke'owskiej wzniosłości: Hugo opisuje mechanizm jej powstawania. Wygląd bohatera budzi w ludziach pierwotnie śmiech, potem przerażenie – uczucie wzniosłości powstaje wskutek empatycznego współczucia ze strony tak czytelnika, jak autora. I w tej powieści Hugo jawnie podejmuje kwestię *kalokagathii*, przedstawiając ją w trybie wynikania (skoro dobry, to piękny), wbrew oczywistości. Fabularny asumpt do tego daje ślepotą Dei, ale perswazja odautorska, zawarta w jej słowach, jest wyraźna: *Co to znaczy być brzydkim? Być brzydkim – to być złym. A Gwynplaine jest dobry. Więc jest piękny*³⁴. Porte-parole Victora Hugo jest Dea, sama wcielająca ideał *kalokagathii* (piękna i dobra, jak większość kobiet³⁵).

³² *Jego gnomie oko wpatrzone w nią promieniało tkliwością, bólem i litością, a gdy spojrzal na tłum, jaśniało nagłym blaskiem. Wtedy kobiety śmiały się i płakały, ciżba tupala w uniesieniu i zachwycie, gdyż Quasimodo w tej chwili był naprawdę piękny. Był piękny on, ten sierota, podrzutek, wypędek – czuł się silny i dostoyny; patrzył prosto w twarz temu społeczeństwu, które go odeгнаło precz [...]. Katedra Marii Panny w Paryżu, s. 147. Można by powiedzieć, że Hugo wyraźnie zaznacza swój dystans do koncepcji piękna, opartych na harmonii czy formie, opowiadając się za koncepcją relacjonistyczną (*pulchra sunt, quae visa placent*), subiektywistyczną, choć nie chodziło mu (jak również innym pisarzom, podejmującym podobny temat) o „podobanie się” w sensie estetycznym, a o „współodczuwanie”, modyfikujące odczucie estetyczne – „przesunięcie” oceny ze sfery moralnej – na estetyczną; por. przyp. 5. Rzecz jasna, w przypadku pisarzy romantycznych trudno mówić w kontekście ich utworów o refleksji estetycznej, lecz raczej o – niekoniecznie uświadomionej – filozofii piękna.*

³³ *Z człowieka robiono potworka, z twarzy ludzkiej dziwaczny pysk. Hamowano wzrost, do woli kształtowano wygląd. V. Hugo, Człowiek śmiechu, Warszawa 1953, t. I, s. 27. Opis wyglądu Gwynplaine'a jest równie przesyadny, jak w *Katedrze* [...] usta, co rozwierały się od ucha do ucha, uszy, co opadały aż na oczy, nos bezkształtny, co wydawał się jakby stworzony na podpórkę pod chybotliwe bladeńskie okulary [...] Para oczu na kształt okienek przebitych w ślepych murze, w miejscu ust – szczelina, spłaszczona wypukłość zaopatrzone w dwie dziurki – nozdrza i zgnieciona powierzchnia zamiast twarzy (s. 281).*

³⁴ *Spór o piękno*, s. 170. Jaroszyński pisze, iż *Dopiero dzięki relacjonistycznej teorii piękna [w późnym średniowieczu] udało się wyraźnie oddzielić prawdę, dobro i samo piękno. Do tej bowiem pory, szczególnie pod wpływem Platona, ale również poetów, mieszały się z sobą i często nie było widać powodu, dla którego coś nazywa się pięknym, a nie dobrym. (ibidem, s. 30).* Por. też przyp. 32.

³⁵ Por. przyp. 20. Warto też wspomnieć, że u autora *Nędzników* znajdziemy też przykład hugoliańskiej „*kalokagathii* paradoksalnej”: Fantynę, która swoją miłość do córki okazuje, zgadzając się

Pisarz ten w wyraźny sposób zdynamizował pojęcia piękna, dobra, brzydoty i zła, tworząc w ten sposób własny paradygmat, oparty na oksymoronicznym (w planie fabuły i opisu) zderzeniu wartości, z równoczesną perswazją, iż prymat w dziedzinie aksjologii należy do etyki, nie do estetyki³⁶. Ponadto włączył w akt oceny szersze rzesze ludzi, odwołując się także do odczuć czytelnika. Obok prostej perswazji (jak to ma miejsce u Schillera) mamy wywoływanie empatii odbiorcy (wobec cierpień bohaterów) oraz przeżycia wzniosłości (lęku i zgrozy)³⁷.

Jeszcze inny wariant tematu spotykamy w powieści Stevensona *Dr Jekyll i Mr Hyde* (1886). Wariant najpełniejszy, gdyż obejmuje tak samą *kalokagathię*, jak i jej przeciwieństwo (brzydki i zły). Z pozoru jest ta powieść prostym ukazaniem przyległości tak pozytywnych estetyczno-etycznych walorów (dr Jekyll³⁸), jak i negatywnych (mr Hyde) oraz związków przyczynowo-skutkowych między nimi (a więc jak w *Zbójcach*). W istocie jednak jest to najpełniejsza refleksja nad istniejącymi w człowieku relacjami między dobrem a złem z jednej strony, zaś pięknem a dobrem z drugiej. Tu już nie piękno skutkuje dobrem, a brzydota złem, lecz wszystkie te cechy łączą się w jednej istocie (choć fabuła zasadza się na jej rozszczepieniu). Dostrzeżenie tego, że człowiek jest istotą aż tak niejednoznaczną, która na dodatek (podobnie jak u Mary Shelley, zgodnie ze schematem „uczniacza czarnoksiężnika”) nie jest dostatecznie świadoma swej złożoności i dostatecznie czujna wobec samej siebie, stanowiło kolejny etap psychologizacji postaci, mimo iż ukryty (po raz kolejny) pod maską fabuły, wykorzystującej motywy ingerencji człowieka – uzurpatora w przywilej boski, stwarzania istot żywych³⁹.

I tu mamy do czynienia z cierpieniem jako ważnym elementem relacji piękno – dobro, a zwłaszcza brzydota – zło (cierpią, w istocie, obie wyodrębnione osoby). Symboliczna wymowa tej powieści jest jednak bogatsza, gdyż wykracza poza motywację psychologiczną, skądinąd stanowiącą zdobycz romantyków. Jest ona bardziej nowoczesna: nie da się wygnać ze swego życia tego, co złe i brzydkie, a pozostać tylko przy tym, co *kalos kagathos*. Człowiek musi zaakceptować swą „podwójność”, i dobro, i zło, ale też i piękno, i brzydotę. Taka jest kondy-

na skrajnie oszpeccenie (sprzedaż włosów, zębów). Ofiara z urody jest dowodem najwyższego dobra.

³⁶ Zważywszy na dość powszechną obecność w dziełach romantyków problematyki *kalokagathii*, należy uznać stwierdzenie Tatkiewicza, iż *Romantyzm to przewaga zainteresowań etycznych nad estetycznymi* (*Dzieje sześciu pojęć*, s. 222) za pewne uproszczenie czy też uszczegółowienie.

³⁷ Można by sądzić, że Hugo – bardziej lub mniej świadomie – utożsamiał się z poglądem neoplatońskim, który, jak pisze Tatkiewicz, możliwość postrzegania piękna *widział nie tylko w posiadaniu szczególnego zmysłu piękna, ale także, i przede wszystkim, w kwalifikacjach moralnych, we wzniosłości umysłu* (*Dzieje sześciu pojęć*, s. 367). Jeśli to przyjąć, wówczas oskarżenie pisarza pod adresem tych, którzy nie dostrzegają piękna w zdeformowanym ciele, byłoby równocześnie formą perswazji, skierowanej do odbiorcy – czytelnika (warunkiem dostrzeżenia piękna w zdeformowanym człowieku – wysokie morale patrzącego) – por. przyp. 32.

³⁸ Choć w przypadku Jekylla nie można mówić wprost o dobru – on sam oskarża się o nienajszlachetniejsze pobudki powołania do życia Hyde’a.

³⁹ *Frankenstein, Człowiek śmiechu i Doktor Jekyll i Mr Hyde* w tym aspekcie podejmują tę samą kwestię: odpowiedzialności człowieka za obarczanie innej istoty brzydotą, a więc pośrednie popychanie jej ku złu.

cja ludzka. Przyjmując zasadę „oblicze świadczy o duszy” (przyległości tego, co fizyczne, i tego, co duchowe⁴⁰), *Dr Jekyll i Mr Hyde* mówi o wiele więcej o człowieku i jego uwarunkowaniach, gdyż każe zastanowić się już nie tylko nad tym, czy nasze zło nas przypadkiem nie oszpeci, ale i nad tym, czy nie jest rzeczą niebezpieczną aspirować do czystego dobra (i piękna zarazem)⁴¹. Czy nie jest to niebezpieczne tak dla złego, jak i dla dobrego. Stawia więc pytanie psychologiczno-filozoficzne o kondycję człowieka, a takich nie było jeszcze wiele w romantycznych dziełach podejmujących temat *kalokagathii*.

Na podstawie tak niewielu przykładów trudno dokonywać jakichś uogólnień (choć wielu badaczy ich dokonuje, niejako „na wyrost”). Jeśli jednak pokusić się o próbę uporządkowania różnych sposobów wykorzystania kwestii związanych z *kalokagathią* w wieku XIX, można by uznać, iż da się je podzielić na, umownie rzecz ujmując, psychologiczno-frenetyczne i schillerowsko-idealistyczne. Te pierwsze swą tradycję zdają się wieść raczej od Byrona, z jego próbami psychologizacji postaci (odczytywania i odgadywania przeżyć z ich wyglądu); wraz z Mary Shelley, Hugo i Stevensonem dochodzą tu kwestie etyczne (w sferze wymowy dzieł) i frenetyczne (w dziedzinie ich wyrazu). Można skądinąd zaryzykować stwierdzenie, że ten rodzaj przedstawiania postaci ma za adresata czytelnika, którego odbiór wynika z podejścia uczuciowego do kwestii związków – wielorakich – piękna i dobra w odniesieniu do człowieka. Psychologiczno-frenetyczna *kalokagathia* (a właściwie różne warianty jej rozbitcia bądź zaprzeczenia) jest

⁴⁰ Hyde *Ma w sobie coś odrażającego, plugawego. Budzi żywiołową niechęć. Jak żyje, nie widziałem nikogo równie wstrętnego, ale nie mam pojęcia, czemu to przypisać. S p r a w i a w r a - ż e n i e* [podkr. MC-K] pokraki, kaleki, lecz rodzaju jego kalectwa określić niepodobna. Wygląda niezwykle, inaczej niż wszyscy ludzie, jakkolwiek nie ma w sobie nic osobliwego... R.L. Stevenson, *Doktor Jekyll i pan Hyde*, Warszawa 1985, s. 9. Stopniowo opis ten jest konkretyzowany: *Hyde był mały – prawie karzeł – i obrzydliwie błąd [...]. Ma obleśny uśmiech, a zachowanie jego cechowała wstrętna mieszanina pokory i czelności. Mówi ochryplym, nieco jękającym się szeptem* (s. 14/15). Doktor Jekyll od początku ma cechy przeciwstawne wobec Hyde’a: jest przystojny – rosły, dobrze zbudowany, [...] *o gładko ogolonej twarzy i minie [...] zdradzającej niepośledni intelekt i głęboką dobroć* (s. 17). Bezpośredni związek aspektu fizycznego i duchowego podkreśla w powieści sam jej bohater: *Zła cząstka natury wyzwolona obecnie i sprawująca władzę była cieleśnie słabsza i gorzej rozwinięta niż dobra, którą odtrąciłem. [...] Ta twarz wydawała mi się bardziej prostym, wymownym odzwierciedleniem ducha niż targane sprzecznymi uczuciami oblicze, które dotychczas uważałem za swoje. [...] Wielokrotnie obserwowałem później, że gdy występowałem pod postacią Hyde’a, każdy, kto po raz pierwszy zbliżał się do mnie, odczuwał fizyczny wstręt, niepokój i obawę. Wyjaśniam to w ten sposób, że na drodze życia spotykamy istoty stanowiące zawsze połączenie dobra i zła, a czyste zło reprezentował tylko Edward Hyde – on jeden w niezmiernym oceanie ludzkości* (s. 49).

⁴¹ Stevenson refleksję na ten temat wkłada w usta samego Jekylla: *Gdyby każda z moich dwóch natur mogła zamieszkać w niezależnym ciele – myślałem sobie – życie uwolniłoby się od tego, co jest nie do zniesienia. Człowiek zły szedłby swoją drogą nie dręczony wyrzutami sumienia szlachetniejszego bliźniaka. Dobry kroczyłby prostą ścieżką cnoty i radował się zacnymi uczynkami nie cierpiąc i nie pokutując za grzechy nierozdzielnej z nim występnej cząstki. Przekleństwo ludzkości polega więc na tym, że dwie sprzeczne natury są z sobą na wieki złączone, że w otchłani dręczonego sumienia muszą toczyć tragiczne, nie kończące się boje. Jak je rozdzielić? Na to pytanie nie znajdowałem odpowiedzi* (s. 47).

nader „romantycznym” elementem literatury tego okresu – tak ze względu na tematy, z jakimi się wiąże, estetykę dzieła, pod jaką występuje, rozbijanie tradycji starożytnej i klasycznej, jak i emocjonalizację relacji dzieło – odbiorca⁴².

To, co nazywam umownie schillerowsko-idealistycznym wariantem, jest, w istocie, jakimś powrotem do klasycznej wersji *kalokagathii*, z tą różnicą, że u poetów podkreślany jest stosunek wynikania między walorami fizycznymi a moralnymi, bądź ich równoznaczności (tak jak na przykład u późnego Słowackiego⁴³). Ten wariant wiąże się z perswazją, kierowaną do rozumu odbiorcy bardziej niż do jego uczuć, choć pojawiają się próby psychologizacji postaci, zapowiadające nową, romantyczną tendencję.

Nie trzeba też zapominać, że niektórzy twórcy nieszczególnie interesowali się kwestiami związanymi z *kalokagathią*, nie budowali na niej swych dzieł. Nawet jeśli u niektórych pojawia się czy to idealizacja bohaterów, czy naśladowanie pewnej mody na ich stylizację (błdzi, ponurzy itp.), kwestia relacji wyglądu bohaterów do ich etosu nie odegrała roli w dziełach. To, czy, dla przykładu, Mickiewiczowski Konrad był – jako mężczyzna – piękny czy brzydki⁴⁴, nie miało żadnego znaczenia, jak sądzę, w każdym razie dla jego morale.

Wracając do wyżej omówionych dzieł (przynależnych tak do jednego, jak i drugiego wariantu): ich wspólną cechą jest to, iż pomiędzy kategorie estetyczne i etyczne, dotyczące bohatera, pisarze wprowadzili „argument” z innej dziedziny – cierpienie. Cierpienie, nieodłącznie związane ze światem ludzkim (choć nie tylko), jego funkcja estetyczna, znane były już starożytnym. Wiedzieli oni, że wpływa na aspekt fizyczny człowieka, na jego wygląd (poświadczyli to wieloma dziełami rzeźby chociażby – z grupą Laoookona na czele), że zaburza harmonię cielesną, choć niekoniecznie harmonię dzieła sztuki. Romantycy dowiedzieć się mogli choćby od Lessinga, jaki może być walor wyrazu cierpienia w sztuce i uznać go za własny. Czy jednak cierpienie pozostawało w przekonaniu starożytnych w jakimkolwiek związku z dobrem? Czy Prometeusz był piękny wewnętrznie dlatego, że cierpiał, czy dlatego, że dokonał czynu? Kiedy więc cierpienie „dołączyło” do walorów estetycznych i etycznych, wkraczając pomiędzy nie jako (nieaksjologiczna przecież z natury) wartość? Czy nie wraz z rodzącym się romantyzmem?

⁴² Wiąże się więc z różnymi romantycznymi tendencjami: można chyba zaryzykować pogląd, iż najściślej łączy się z ową drugą, nieklasyczną koncepcją piękna, które jest „objawianiem się idei”. Jak pisał ponadto Tatarkiewicz, *na wiek ten* [XVIII – przyp. MC-K] *przypadł inny zwrot: od upodobań klasycznych do romantycznych, od piękna opartego na regułach do opartego na swobodzie, od budzącego zadowolenie do budzącego wzruszenie* (*Dzieje sześciu pojęć*, s. 177), a także z narastającymi zainteresowaniami psychiką i apelowaniem do uczuć raczej, niż do rozumowej recepcji.

⁴³ Por. szkic *Brzydota (u) Słowackiego*, przyp. 1 w niniejszej publikacji.

⁴⁴ To, że był „ponury”, „mroczny” – jako nieodrodny „potomek” bohaterów byronowskich – sygnalizuje konflikt wewnętrzny, rozdarcie; nie zapominajmy przy tym, że Konrad jest człowiekiem, który błdzi i grzeszy, a więc popełnia (jakkolwiek by go nie usprawiedliwiać) zło, które jednak nie jest skutkiem jego wyglądu. Byroniczna proveniencja tej postaci (w sensie manifestowania się przeżyć psychicznych w wyglądzie zewnętrznym) nie ulega wątpliwości.

Romantycy, w ramach różnych wariantów paradygmatu dobro – piękno, wykorzystywali cierpienie jako „kategorię modyfikującą” ich wzajemne relacje – przede wszystkim jako usprawiedliwienie zła, dzięki czemu „piękno ducha” zostaje ocalone. W widoczny sposób uważali, że wyraźne naruszanie zasady *kalokagathii* jest jednak czymś trudnym do zaakceptowania, więc „obchodzili” tę trudność, wprowadzając cierpienie jako trzecią, „zbawczą” kategorię, rehabilitującą niejako postać, czyniącą z niej – na powrót – „piękną duszę”. Uczynienie z cierpienia usprawiedliwienia bezdyskusyjnie złych (a niekiedy przynajmniej „aspołecznych”) czynów może być postrzegane, z jednej strony, jako próba „rozluźnienia” etosu, z drugiej – odstąpienia od ideału współcześnie określanego mianem osobowości integralnej (na rzecz apologii osobowości rozdartej), z trzeciej – jako próba empatycznego zrozumienia człowieka raczej, niż kreowania wzorca lub ukazywania jego zaprzeczenia, a więc zaczątek motywacji i penetracji psychologicznej.

Cierpienie, będąc z jednej strony kategorią „soteriologiczną”, z drugiej – pełniło rolę motywacji psychologicznej. To cierpienie właśnie jest tą kategorią, która stanowi narzędzie „psychologizowania” bohaterów przez romantyków, tak jak *kalokagathia* (tak umownie nazywając wszelkie rodzaje związków wyglądu i „ducha”) staje się *techné* tego zabiegu. Patrząc na to inaczej: w trakcie prób stworzenia portretu psychologicznego bohatera, a przynajmniej – psychologicznych wyjaśnień tak jego czynów, jak i wyglądu, rodząca się nie bez trudu romantyczna psychologia odwoływała się do zbudowanych jeszcze przez starożytnych „podpórki”, jaką była *kalokagathia*.

Można by z kolei zastanowić się, dlaczego romantyzm odwrócił zasadę *kalokagathii*, interesując się na ogół bardziej brzydotą i złem, niż pięknem i dobrem w ich wzajemnym powiązaniu (poza wspomnianymi – i pominiętymi – wyjątkami). Czy wynikało to z nowej (turpistycznej, frenetycznej) aksjologii, czy z nowo powstałej kategorii wzniosłości (burke’owskiej), czy też z walorów literackich takiej tematyki – trudno powiedzieć. Można, generalnie, uznać, że połączenie „ostrzych” kategorii estetycznych i etycznych z dążeniem do idealizacji obrazu świata dało interesujące rezultaty. Wzniosłość (tam, gdzie jest obecna) budowana była na akcie współczucia wobec bohatera i przerażenia jego statusem (odrzuconie) i czynami (zbrodnie). Cierpienie (jak mówiłam – dominujący i wspólny dla wszystkich omawianych dzieł element pośredni między wartościami estetycznymi a etycznymi) nie tylko wprowadza element psychologizacji postaci, ale i dodaje nowy wymiar aksjologii, można by rzec, empatycznej (a empatii potrzebuje z natury rzeczy raczej brzydki niż piękny, i raczej zły niż dobry). To, w jakim stopniu bohater budzi nasze współczucie, decyduje dopiero o postrzeganiu go w kategoriach piękna i dobra – nawet jeśli jest brzydki i zły. I to jest chyba największe osiągnięcie romantyzmu w dziedzinie przemiany kategorii *kalokagathii*.

Na koniec można by zadać pytanie o skalę tego zjawiska w XIX wieku, gdyż tych kilka uwag nie wyczerpuje, rzecz jasna, zakresu obecności tematu „piękna ciała, piękna duszy” w literaturze romantycznej. Jego obecność w jakimś sensie może stanowić z jednej strony diagnozę stopnia „romantyczności” (tak w sferze

estetyki, jak ideologii epoki), z drugiej – nowoczesności w postrzeganiu człowieka. Przejście od idei współwystępowania piękna ciała i piękna ducha, tak przecież rozpowszechnionego w kulturze (w mitach, baśniach), do przekonania o wpływie wyglądu na postępowanie człowieka, jest objawem „nowoczesnym”, gdyż oznacza odejście od deklaracji o charakterze „ontycznym”, w kierunku próby zrozumienia – w szczególności zła w człowieku, co skutkuje pogłębiającym się zrozumieniem jego psychiki.

Inna sprawa, że gdy wyczerpała się formuła wpływu *physis* na *ethos*, pojawiła się jej odwrotność: wpływu etosu na fizyczność – w *Portrecie Doriana Graya* Oscara Wilde’a, gdzie koncept odgrywać zdaje się większą rolę, niż namysł nad dobrem, złem, pięknem i brzydotą w człowieku. Taki był, zapewne, koniec dziewiętnastowiecznej przygody z *kalokagathia*.

O MĘŻNYCH KOBIECIACH ROMANTYZMU

Romantycy upodobili sobie, wbrew temu, co można by sądzić, kobiety dzielne. Liczba kobiet odważnych, zaradnych, mądrych i ofiarnych, górujących pod wieloma względami nad mężczyznami, w dziewiętnastowiecznej literaturze jest zaskakująco duża. Fakt ten uchodzi naszej uwadze dlatego zapewne, iż w każdym przypadku charakter żeńskiej bohaterki powieści, dramatu czy poematu uzasadniany bywa tylko w odniesieniu do tego konkretnego dzieła, a jeśli postrzegany w szerszym kontekście, to w odniesieniu do jakiegoś „wzorca” (często zresztą romantycznego pochodzenia lub przynależnego do romantycznego paradygmatu) – „wieczna kobiecość”, „Beatrycze”, „anioł”, „*femme fatale*” itp. Do rzadkości należy refleksja nad rodzajem, jak go tu określam, przymiotu dzielności, jego przyczynami i skutkami, motywacjami kobiet itp. Całkowicie brak refleksji nad przyczynami tak licznych i różnorodnych portretów dzielnych kobiet romantyzmu. Spróbujmy więc prześledzić kilka znamienych przykładów dziewiętnastowiecznej literatury, wszystkim znanych, dążąc do zrekonstruowania świata wartości, jaki kryje się za kreacjami poszczególnych bohaterek, a może i do czegoś więcej.

Jednym z dobitnych przykładów dzielności (męstwa¹) jest Fantyna, matka Kozety z *Nędzników* Victora Hugo. Nie ma bodaj w całej literaturze (nie mówiąc o romantycznej) przykładu większej ofiarności dla drugiego człowieka (własnego dziecka) niż to, na co zdecydować się kazał swej bohaterce Hugo: żeby utrzymać przy życiu córkę, postanowiła poświęcić najważniejsze atrybuty swej kobiecości.

¹ Warto zauważyć, że pojęcia dzielności i męstwa używam tutaj w potocznym znaczeniu, jako: walor, przymiot charakteru, cnota w rozumieniu starożytnym (*ἀρετή*, *virtus*), określane jako ἀνδρεία [andréia]; fortitudo, a wywodzący się już od Pitagorasa, Sokratesa, Platona, nie zaś jako jedną z cnot kardynalnych, określanych przez Ojców Kościoła (w szczególności św. Tomasza z Akwinu) w kontekście dobra i zła. Por. *Cnota męstwa (andréia, fortitudo). Zadaniem tej c[noty] jest usuwanie przeszkód woli w podążaniu za rozumem i podtrzymywanie wysiłków i dążeń do dóbr oraz walka ze złem. Oznacza albo ogólną stałość umysłu (jako taka jest warunkiem wszelkich innych c[not]), albo szczególną sprawność znoszenia i wytrwania wobec wielkiego zła, w tym największego—niebezpieczeństwa śmierci. Szczególnie istotne jest, by [...] atakować zło i pokonywać trudności oraz wytrwać w ich obliczu*; <http://ptta.pl/pef/pdf/c/cnotyiwady.pdf>, cnoty i wady PEF – © Copyright by Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu. W używanym tu znaczeniu nie idzie jednak o przeciwstawianie się złu, lecz o pewien rodzaj odwagi (*fortitudo*). Warto zauważyć, że w niektórych językach jedno z określeń tego przymiotu ma źródłosłowy związek z męzczyzną (*andréia, manhood, męstwo*). Męstwo jest, moim zdaniem, czymś więcej niż dzielność; „cnotą w stopniu heroicznym”. W stosunku do Fantyny można z pewnością mówić o męstwie, choć jego źródło nie ma charakteru religijnego.

Nie tylko kobiecości (nie zapominajmy o tym, jaką wagę miały długie i piękne włosy w wieku XIX i jak rzadkim zjawiskiem były zdrowe zęby!) – również tożsamości. Fantyna nie tylko poświęca jednak materialne, cielesne przymioty swej kobiecości, lecz decyduje się wyrzec swej istoty – uczciwości, prawa do szacunku, do tego, co stanowi o jej tożsamości kobiety-matki: w imię macierzyństwa właśnie.

Ten fakt (a właściwie całą sekwencję zdarzeń) odczytuje się zazwyczaj jako oskarżenie społeczeństwa, które nie pozwoliło Fantynie wychować dziecka z zachowaniem godności i uczciwości. Łatwo przechodzimy do porządku dziennego nad swoistym *horrendum*, jakim byłaby analogiczna ofiara, złożona przez bohatera – mężczyznę (bo cóż by musiał poświęcić?!) nie tylko na rzecz dziecka, ale – kogokolwiek. Takiego przykładu w literaturze romantycznej jednak nie ma. Owszem, mężczyźni gotowi są zaryzykować dobrostan, życie, a nawet duszę – ale nader rzadko dla drugiego człowieka², raczej dla idei. Czy więc wynika stąd, że romantyk w istocie wyżej stawiał ideę niż bliźniego, czy też, że przekonany był o istotnej wyższości kobiety nad mężczyzną w uprawianiu cnoty męstwa? Odpowiedzi szukać należałoby w innych dziełach.

Postacie ofiarnych kobiet niewątpliwie fascynowały również Mickiewicza. Najdzielniejszą – i to w sensie etosu rycerskiego, właściwego mężczyznom – jest niewątpliwie Grażyna³. Kobieta, która również składa ofiarę, rezygnuje ze swojej kobiecości, tym razem nie na rzecz dziecka – lecz męża (jego honoru), no i, oczywiście, na rzecz „sprawy”. Mamy tu do czynienia z podwójną motywacją: rodzinną, związaną z potrzebą naprawienia błędu (jeśli tak wolno to określić) czy raczej skutków słabości mężczyzny w imię lojalności wyższego rzędu (bo w pewien sposób Grażyna męża zdradza, przeciwstawiając się jego woli) – oraz wynikłą z postawy „obywatelskiej” (jakkolwiek anachronicznie by to brzmiało w stosunku do realiów historycznych Mickiewiczowskiego utworu), z wyższej, niż u Rymwida – „świadomości historycznej”. Grażyna jest od męża: mądrzejsza, uczciwsza, szlachetniejsza; to k o b i e t a – r y c e r z. Jemu pozostanie opłakiwanie jej śmierci – tak jak, tradycyjnie, przystało kobiecie. Ta „zamiana ról” jest znamieną i wykracza daleko poza (zamierzoną) wymowę *Grażyny*. Pamiętamy oczywiście o „replce” Grażyny („Emiliji” Plater), kolejnej kobiecie, pozbawiającej się (choć nie w sposób tak drastyczny, jak Fantyna) atrybutów swojej kobiecości, ukrywającej ją już nie pod zbroją, jak Grażyna, lecz pod żołnierskim mundurem, po to, by spełnić (męski!) obowiązek walki – o sprawę narodową⁴.

² Mimo uwielbienia dla Homera i Szekspira romantycy nie stworzyli par przyjaciół gotowych oddać za siebie życie – co najwyżej zrozumieć się nawzajem – a poświęcenie dla kobiety lub dziecka w ogóle nie pojawia się jako temat w wieku XIX.

³ Ofiarność jako jeden z przejawów cnoty męstwa podkreślał m.in. św. Tomasz; w oczywisty sposób u Mickiewicza w *Grażynie* nie ma mowy o motywacjach religijnej natury, lecz o ludzkim przywiązaniu z jednej strony do osoby męża, z drugiej – do wyznawanych wartości.

⁴ Arcyzworem tych Mickiewiczowskich dzielnych kobiet być mogła oczywiście Joanna d’Arc; kobieta w zbroi, która okazała swą wyższość i wrogom, i rodakom, co, oczywiście, przyplacić mu-

Innym przykładem dzielnej kobiety, wyrzekającej się swej kobiecości – tym razem w jej imię – jest Aldona. Jej dzielność polega na bezwzględnej wierności małżeńskiej, która jednak – w tym przypadku – równa się zaprzeczeniu samej istocie małżeństwa. Aldona poświęca swój dobrostan (względny, bo polegający na samotności), akceptuje wybór drogi męża i porzucenie, towarzysząc mu w jedyny możliwy sposób: całkowicie podporządkowana idei i decyzji Konrada, w imię małżeńskiej miłości udzielająca bezwzględnego wsparcia, pełna nadziei. Jest ona więc w pewien sposób przeciwieństwem Grażyny, która, kontestując decyzję męża, przeciwstawia się jej – w imię swoiście rozumianej wierności. Aldona pozostaje wierna, mimo iż nie identyfikuje się z wyborem męża. I ona jednak poświęca swoją kobiecość żony, zostając pustelnicą, pozbawioną ciała (wyglądu) i, na koniec, życia. To już nie przykład kobiety walecznej, pełniącej (niejako zamiast mężczyzny) rolę rycerza, lecz wcielenie ż o n y - a n i o ł a. Swoją drogą, ciekawy ten Mickiewiczowski ideał żony „wiernej aż po grób” – bez względu na to, jak postępuje z nią mąż...

Dotychczas wspomniane dzielne kobiety romantyków swą dzielność realizowały poprzez odrzucenie (rezygnację z) kobiecych atrybutów bądź praw kobiety. Stając się mniej kobietami (fizycznie – poprzez wygląd lub strój, bądź odgrywając inną, niż przewidziana dla nich, rolę) – wznosiły się nie tylko ponad same siebie (swój stan?), lecz i nad mężczyznę, stanowiącego ich partnera. Co ciekawe – stając się bohaterkami (okazując „cnotę w stopniu heroicznym” – a myślę tu również o Fantynie!), skazywały się na nieuniknioną śmierć. Tak, jakby „kobieta-bohater” mogła nią być tylko przez czas jakiś, jakby jej rezygnacja z kobiecości nie mogła trwać dłużej.

Istniały jednak i takie kobiety, które, realizując swój kobiecy paradygmat, spełniając się w przypisanej im roli, również zdecydowanie górowały nad mężczyzną; albo go podtrzymując w jego wahaniach bądź innych słabościach – lub przez nie ginąc.

Jedną z najwcześniejszych chronologicznie romantycznych kobiet tego typu jest Julia, bohaterka *Nowej Heloizy*. Julia, mimo iż bardzo młoda z chwilą rozpoczęcia romansu z Saint-Preux, od samego początku jest od niego o wiele dojrzała i dzielniejsza. To ona podejmuje wszystkie ważne decyzje: o rozstaniu z kochankiem, o sposobie realizacji swego – i nie tylko swojego – życia. Zakłada rodzinę (zgodnie z planem), prowadzi dom, opiekuje się dziećmi, mężem, służbą – byłym kochankiem na koniec. Okazuje niezwykłą siłę charakteru⁵, którego brak tak jej byłemu preceptorowi, jak i, koniec końców, de Wolmarowi, który nie potrafi zapobiec rozwojowi sytuacji ani podjąć właściwych decyzji. Julia umiera (oczywiście!), ratując dziecko przed utonięciem, ale rzeczywistą przyczyną jej śmierci (czyż mogło być inaczej?) jest słaby z charakteru Saint-Preux, w którym

siała śmiercią; kobiety rycerze występowały też sporadycznie wcześniej (w historii i w literaturze – choćby u Tassa).

⁵ W jej przypadku można mówić o cnotie wyrzeczenia, podobnie jak w przypadku Lotty; wyrzeczenia się uczucia w imię poczucia (obowiązku).

miała nieszczęście się zakochać i który nie umiał ani nie wykorzystać tego faktu, ani też z godnością zaakceptować sytuacji odrzuconego. I choć „uchodzi z życiem”, w istocie przegrywa z Julią na charaktery... Silna kobieta musi umrzeć...

Niemal identycznie wygląda sytuacja w *Cierpieniach młodego Wertera*. Lotta, choć to młoda dziewczyna, jest opiekuńcza, macierzyńska, odważna i stanowcza, obowiązkowa. Jej losy są podobne do losów Julii w wielu szczegółach. Opiekuje się dziećmi (rodzeństwem) w sposób niezwykle (to jej „macierzyńskość” pociąga Wertera, choć tłumaczy ją sobie, jako malarz, swym estetycznym zachwytem obrazem „karmiącej”). Nie doczekawszy się podjęcia przez Wertera jakiegokolwiek decyzji, Lotta wypełnia przyrzeczenie wobec Alberta; zostaje (jak Julia) przykładną żoną i gospodynią, a na dodatek „opiekunką” i pocieszycielką Wertera. Jej nieszczęściem (podobnie jak Julii) jest to, że zakochała się w człowieku słabym, niezdecydowanym, rozchwianym wewnątrz. Taka miłość silnej kobiety do słabego mężczyzny musi zakończyć się dla niej fatalnie. Chociaż więc Lotta nie umiera, to sugestia autora zdaje się wskazywać na to, że i jej ten los może nie być oszczędzony („obawiano się o jej zdrowie” – z winy Wertera oczywiście).

I Julia, i Lotta to kobiety, które nie poświęciły swojej kobiecości (ani jej atrybutów, ani przewidzianej dla nich roli): przeciwnie, realizując ją w pełni, napotykały przeszkodę – słabego mężczyznę, w którym miały się nieszczęście zakochać. Same się, poniekąd, „zdradziły” – obdarzając uczuciem mężczyzn, którzy im nie dorównywali charakterem. Były dzielne, dojrzałe i stanowcze – ale przegrały z tym aspektem swojej kobiecości, który owym przymiotom nie podlegał. Stanowią typ **k o b i e t y m a c i e r z y Ń s k i e j**, **d o j r z a ł e j** (choć bardzo młodej) – też skazany, jak widzimy, na klęskę w konfrontacji z uczuciem, które sile charakteru się nie podporządkowuje. To wizja jeszcze sentymentalna, choć, wskutek dramatyzmu wydarzeń, inicjująca już romantyczny obraz świata i uczucia. Nawiasem mówiąc, warto zwrócić uwagę na zasadniczą różnicę perspektywy obydwu autorów, podkreśloną już w tytule: Rousseau w centrum umieszcza cierpienia kobiety, Goethe – mężczyzny, choć obydwaj piszą o kobietach silniejszych od mężczyzn i przez nich, *de facto*, skrzywdzonych⁶. To oni bowiem wtargnęli w ich życie i doprowadzili je do ruiny.

Jeszcze innym typem dzielnej kobiety jest ta, która – zwiedziona – nie tylko potrafi wznieść się ponad naturalne uczucie gniewu, nienawiści, pragnienie zemsty, a przynajmniej zadośćuczynienia, ale i ofiarować swemu krzywdzicielowi coś niezwykle cennego – na przykład zbawienie. Jej wzorem jest, oczywiście, Goetheńska Małgorzata. To inny typ niż Lotta; nie ma jej dojrzałości ani siły charakteru. Jest w niej jednak – prostej, zwykłej dziewczynie – siła uczucia, która nie dana jest Faustowi. Małgorzata nie tyle rezygnuje ze swej kobiecości, co, w jakiś

⁶ Warto zauważyć na marginesie, że to śmierć Wertera, nie los Lotty, dogłębnie poruszyła romantycznych czytelników, co wyraźnie charakteryzuje ich stosunek do nich samych: słabość jest bardziej interesująca i budząca współczucie, niż siła. Lub inaczej – tragedia mężczyzny jest ważniejsza od tragedii kobiety. Jeszcze inaczej – nieszczęśliwa miłość mężczyzny jest bardziej godna współczucia, niż kobiety.

sposób, zostaje jej pozbawiona – jak każda uwiedziona i porzucona. Utraciwszy to, co o istocie jej kobiecości stanowiło (cnotę, wiarę, niewinność), umiera; dzięki zdolności do miłości zyskuje, ale i ofiaruje zbawienie. Jest to, jakkolwiek paradoksalnie by to brzmiało w odniesieniu do autora *Fausta* i do samej Małgorzaty, t y p s w i ę t e j. U Goethego, co ważne, religijna motywacja Małgorzaty nie jest chyba najważniejsza, to raczej pozareligijna szlachetność (przyrodzona kobiecie według poety?) i nieustająca miłość decydują o postępowaniu Gretchen. Zbawienie, jakie zapewnia Faustowi, ma tylko nominalnie religijny charakter. Tak naprawdę idzie raczej o wybaczenie... Ciekawe, że Goethe, który kobiety traktował w życiu nie najlepiej, tak idealizował je w sztuce... Wieczna Kobiecość w konfrontacji z życiową praktyką poety daje do myślenia.

Krasiński „popsuł” Goetheański typ kobiety dzielnej, kreując (na jej wzór) postać Kornelii z *Irydiona*, gdyż sile wybaczenia, a więc przekroczenia i zanegowania swej – urażonej, bo niezaprzeczanej! – i zranionej kobiecości (posłużenie się kobietą dla zrealizowania własnych celów, pozorując miłość, jest chyba najtrudniejsze do wybaczenia!) dał motywację wyraźnie chrześcijańską. Dzielność Kornelii jest więc wprost d z i e l n o ś c i ą s w i ę t e j d z i e w i c y – tyle że działającej również z pobudek uczuciowych. Do ideału rodem z *Żywotów świętych* kochanek Diały dodał szczyptę romantycznego sentymentalizmu. To skojarzenie religii i miłości dało podwójną aksjologię chrześcijańsko-romantyczną, ale osłabiło wymowę dzieła i „męstwo” bohaterki. Zresztą Kornelia miała mniej do wybaczenia niż Małgorzata (w sensie życiowym, nie emocjonalnym!), a i religijne „zaplecze” uczyniło zapewne ten akt łatwiejszym. Milczeniem okryjemy sofistyczny zabieg bohaterki i jej twórcy, polegający na zastosowaniu fałszywego sylogizmu (mającego zwieść Boga?!): motywacja Irydiona (nienawiść do Rzymu) przedstawiona zostaje jako miłość (do Grecji)... Trudno jednak dziwić się, skoro wyszło to spod pióra pisarza, który ukochanej kobiecie dialektykę Hegla wykładał, opisując komodę... z wysuniętą szufladą...

Maria z *Nie-Boskiej komedii* jest lepszą realizacją przykładu kobiety dzielnej, bo gotowej w imię miłości (małżeńskiej, ale i tak romantycznej!) – zaprzeczyć swemu rozumowi (upodobnić się do męża w tym, co w istocie odrzuca!), a nawet i wierze (błuznierczy „wiersz”). To typ „r o m a n t y c z n e j s w i ę t e j” – ideału małżeńskiej miłości (przebaczenie, dążenie do maksymalnego zbliżenia z ukochanym mężczyzną, całkowite podporządkowanie się mu, a nawet gotowość do poświęcenia w imię tej miłości syna). Krasiński dzielności kobiety upatrywał w absolutnym i bezwzględnym podporządkowaniu mężczyźnie. To prawda, że jego kobiety są silniejsze od swoich mężczyzn, szlachetniejsze, ale tylko dlatego, że ich kochają (a nie dzięki sile charakteru). Racja i honor jest po stronie takich kobiet – ale niekoniecznie uznanie autora... Całkiem tak, jak w życiu... pewnego arystokraty.

Ten typ kobiety – przewodniczki mężczyzny, pośredniczki między nim a Bogiem lub innymi wartościami metafizycznymi, zazwyczaj określa się mianem „wiecznej kobiecości” i upatruje jego źródła w *Fauście* Goethego (a właściwie

w osobie Małgorzaty). Nie zawsze słusznie. Kobieta, górująca nad mężczyzną, dzielniejsza od niego, bardziej odważna lub wtajemniczona czy uduchowiona, bliska Bogu, to w romantyzmie (i wcześniej) zjawisko nie tylko literackie, ale wręcz – kulturowe. Ma wiele odmian i podtypów, zależnych od różnych okoliczności: niewątpliwie natury literackiej, filozoficznej, ale i autobiograficznej. A nawet, być może – psychologicznej.

Dojrzałość Matyldy z *Henryka Ofterdingena* polega przede wszystkim na jej większej świadomości. I ona należy poniekąd do typu „wiecznej kobiecości” (jak Małgorzata, Kornelia, ale już nie akcydentalno-autobiograficzna Maria Krasińskiego!) – ze względu na pośrednictwo między mężczyzną a metafizyką, na to, że to ona „prowadzi go wzwyż”, uświadamiając i wtajemniczając – na różne sposoby – obdarzając poznaniem, które jest jej udziałem w większym stopniu. Jest więc typem w t a j e m n i c z o n e j. Ze względu na „typ dzielności” jednak (abstrahując od jej wiedzy) – podobna jest raczej Lotcie. Ona wie, co jest ważne, a przede wszystkim jest dojrzała od Henryka. Jako wtajemniczająca, prowadząca i wznosząca wzwyż jest typem „n a u c z y c i e l k i”, „w y c h o w a w c z y n i”, „m a t k i”, ale i k o c h a n k i – bo to ona inicjuje pocałunek, z którego rodzi się ich „metafizyczne dziecko”. To zaskakujące, że jej prawozorem była dziewczyna, która zmarła na raka wątroby w piętnastym roku życia... chyba że jej imię, Zofia, nie było tu bez znaczenia⁷.

Istnieją jednak w epoce (raczej pod jej koniec) również i inne, bardziej „nowoczesne” przykłady kobiecej dzielności: kobiet, które (w imię miłości, co pozwala im pozostawać romantyczkami) wyrzekają się słabości i bierności, właściwej (albo przypisywanej) ich płci, i, ryzykując swoją kobiecą ambicję, swój honor, los – walczą o ukochanego, o jego miłość. Nie rezygnują co prawda z atrybutów swej kobiecości, nie porzucają ich, ale wystawiają się na dyshonor, na hańbę nawet, by zdobyć ukochanego lub go utrzymać: narażają na szwank swą kobiecość jako społeczną rolę. Zachowują się zgodnie ze zwyczajem, jaki przysługiwał mężczyznom – ale bynajmniej nie kobietom owej epoki. I to nie, jak Maria z *Nie-Boskiej...*, mając za sobą moc sakramentu małżeństwa, lecz przeciwstawiając się

⁷ Nie wszyscy poeci, kreujący postaci „dzielnych kobiet”, górujących nad mężczyzną, wiodących ich wzwyż, z równym zaangażowaniem to czynili. Takich postaci nie brak na przykład u Słowackiego, ale motywacja ich stworzenia wydaje się czysto literacka. Dojrzała od Kordiana jest Laura (niewątpliwie ślad autobiograficzny!), ale Słowackiemu się to nie podoba (jego sympatia jest po stronie Kordiana). Jego kobiety bywają silne, ale niemal nigdy nie są dzielne! Kobieta to albo anioł (Elenai), bierna ofiara (Lilla), albo potwór (Balladyna) czy ostatecznie jędza (Roza). Pani Słowa stanowi naśladowanie „wiecznej kobiecości”, ale bez jej przymiotów duchowych. To czysta (pozapłciowa, w istocie, nawet kiedy wcielona!) kreacja. Żadna z kobiet, stworzonych przez Słowackiego (silnych czy nie) nie jest „dzielna” siłą charakteru – nie jest (zważmy to!) postacią, którą można by naśladować w innym dziele literackim. To one są bowiem naśladownictwem! I to powstałym z podobiek ideologicznych lub literackich...

Co do możliwych psychologicznych uwarunkowań tego faktu, o których pisze G. Bychowski (*Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Warszawa–Kraków 1930), nie będą one stanowić przedmiotu rozważań w tym tekście, podobnie jak w odniesieniu do innych kreacji męskich kobiet, o których w nim mowa.

obyczajowi, poczuciu przyzwoitości, narażając na wzgardę lub śmiech. Czy i to nie jest swoista dzielność?

Te kobiety – na ogół – nie umierają. Umiera słaby, niezdecydowany lub nie-dojrzały mężczyzna, a przynajmniej odchodzi w niesławie, tak jak Eugeniusz Oniegin. W przypadku Tatiany odwaga wyznania uczuć (i to w formie najbardziej „plamiącej”, bo listownie!) to d z i e l n o ś ć r y z y k a. Tatiana może być uznana za pierwszą feministkę (czy feministka wyznaje miłość mężczyźnie?!), która postanawia „wziąć los w swoje ręce” i, choć ponosi klęskę jako dziewczyna, to zwycięża jako kobieta – bierze moralny odwet na tym, kto ośmielił się zignorować jej odwagę (inna sprawa, że pomogło jej w tym fortunne zamażpójście...). To prawda, że można tu mówić o paradoksie miłości, o jej „asynchronii”. A może – o „postromantycznym” (?) przeświadczeniu, że dojrzała kobieta jest wartościowsza j a k o k o b i e t a od niewinnej dziewczyny? Albo – że kobieta, która odrzuca, ciekawsza jest od tej, która akceptuje? Jakkolwiek by było, Tatiana ma więcej godności niż Eugeniusz.

W inny sposób „nowoczesne” są kobiety Stendhala, których odwaga i determinacja przekraczają nie tylko granice obyczaju, ale i – wszelkie inne. Zwłaszcza Matylda, która walczy o ukochanego, nie bacząc na nic, i której dzielność ma charakter szaleństwa, zapamiętania, anomalii. Skrajnością reakcji przypomina nieco Marię Krasińskiego, choć scena finalna wyraźnie (może ironicznie?) odsyła do Salome, Judyty itd., a interpretowana może być także w kategoriach symbolicznych.

Piszę do Pana, trzebaż więcej... i obraz Matyldy, uwożonej odciętą głowę Juliana, to bodaj najbardziej (choć nie w równym stopniu) wyraziste wyobrażenia „dzielnych”, zdeterminowanych kobiet, walczących o swoje, ryzykujących i – w jakiś sposób zwyciężających. One nie umierają – nawet jeśli poniosły ofiarę, ofiarami się nie stają. Są odważne, postępują w zgodzie ze swoim sumieniem i uczuciami, niekiedy z godnością, niekiedy z zapamiętaniem. Dalej pójść się nie dało. Późniejsza od nich Anna Karenina, płacąca samobójczą śmiercią za podobną odwagę, jest niejako „cofnięciem się” w stosunku do tego typu, typu kobiety „wyemancypowanej”; „mężnej” w sensie dosłownym i obyczajowym, gdyż zachowującej się w sposób, który – nie tylko w ich epoce – przystoi raczej mężczyznom.

Spójrzmy teraz na kontekst, w jakim ujawniają się przymioty charakteru przywołanych kobiet, a zwłaszcza na ich partnerów. *Nowa Heloiza* i *Cierpienia młodego Wertera* osadzone są w tym samym kontekście społeczno-obyczajowym: przyrzeczenie małżeństwa, samo małżeństwo są niewzruszalne, choć nie wiążą się z miłością (przeciwstawienie miłości obowiązkowi ma tu już rys sentymentalny, choć skądinąd jest starym toposem literackim – i bywa życiową oczywistością). Miłość, która przynosi cierpienie obydwu stronom, w większym jednak stopniu „obciąża” kobietę – rzutuje na jej reputację, może sprowadzić na nią infamię, a nawet doprowadzić do wykluczenia; w przypadku kochanka sytuacja jest odmienna. Nie tylko ze względu na obyczajowość: w obydwu utworach bowiem

mężczyzna nie jest uwikłany w żadne związki ani zobowiązania, a ponadto jest typem egotycznym: zajmuje się wyłącznie swoim uczuciem, nie zważając zbytnio na jego przedmiot i konsekwencje.

Saint-Preux to mężczyzna słaby i niedojrzały, niepotrafiący walczyć ani ze swoim uczuciem, ani nawet z zasadami zwykłej przyzwoitości: najpierw uwodzi swoją uczennicę, a potem naraża jej małżeństwo, wkraczając między małżonków i odgrywając rolę „tego trzeciego”. Znamienne, że „uchodzi z życiem” – jego smutek nie jest rozpaczą, nie prowadzi do śmierci.

Podobnym typem jest Werter, tyle że jego cechuje przede wszystkim bierność. Nic przecież nie stało na przeszkodzie, by próbował choćby zabiegać o Lottę, której zaręczyny miały charakter dość formalny (obietnica dana rodzinie), a narzeczony był daleko... Zdawać się może, że Werter (przyjmijmy, że nieświadomie) zmierza do tego, by Lottę poślubił kto inny, by on sam mógł pocierpieć, jak na (pre)romantyka przystało. I tak się dzieje. Dopiero wobec Lotty zamężnej (dotychczas niewiedzący, czego chce) zaczyna przejawiać gwałtowne uczucie. Obydwaj – i Saint-Preux, i Werter – są starsi wiekiem od swoich ukochanych, lecz mniej dojrzały – czy też słabszy. Nie posiadają cnoty dzielności.

Kontekst *Grażyny* i *Konrada Wallenroda* jest oczywiście całkiem inny: po pierwsze, to nie miłość jest głównym tematem tych utworów, po wtóre: mowa o kobietach – żonach; po trzecie – kostium historyczny ma swoje znaczenie. Innego rodzaju słabość cechuje też Litawora: nie jest to niemożność zapanowania nad uczuciem miłości; lecz niskie pragnienie władzy, znaczenia i, *last but not least*, korzyści skłaniają go do zdrady. Kochając żonę, nie zważa na jej uczucia ani opinie i dopiero wówczas, gdy odkryje ogrom jej poświęcenia, to, że uratowała go przed infamią, przypłacając to życiem, zobaczy rzeczywistość i siebie samego we właściwym świetle. Umiera, podobnie jak Werter, nie ze słabości, lecz z rozpacz i bezsilności, ratując resztki swego honoru i odgrywając – w istocie – rolę wiernej (aż poza grób!) żony.

Podobny kontekst i podobna relacja istnieją między Wallenrodem a Aldoną, tyle że tu mężczyzna nie jest podły, lecz szlachetnie – nieszlachetny. Siła i dzielność jego żony pozostają w równowadze z jego siłą i dzielnością, choć on miewa momenty załamania i słabości, a ona nie. To ona podtrzymuje go i zachęca do wytrwania w jego przedsięwzięciu, świadoma tego, że podjęte przezeń decyzje nieodwołalnie zmieniły ich życie.

Słaby i nieświadom sam siebie jest hrabia Henryk – goni za nieokreślonymi albo nierealnymi wartościami, gubiąc i niszcząc rzeczywiste, a przy okazji najbliższych i oddanych sobie. To, w istocie, studium egotyizmu, który za pretekst bierze pierwotnie dążenie do samorealizacji na gruncie osobistym, potem – na gruncie społecznym. Hrabia Henryk to człowiek, który niszczy wszystko wokół siebie w imię jakichś wartości, zewnętrznych wobec niego samego, ale pozwalających mu na lepsze – w jego przekonaniu – spełnienie swego życia.

Podobnie z Irydionem: żądza zemsty i pragnienie dopięcia swego za wszelką cenę popychają go do podłego wykorzystania uczucia kobiety dla swojego

własnego celu. Wraz z nim jednak możemy (choćby po części) uznać, że niektórzy z prezentowanych tu męźczyzn – partnerów uczuciowych dzielnych kobiet – mają na swą obronę działanie w imię jakiejś idei. W przypadku Irydiona – to domniemany (anachroniczny) patriotyzm, wpływ ojca i Masynissy.

Zastanawiające, że Krasieński – abstrahując od kontekstu polityczno-historycznego jego dramatów – ukazując niszczącą siłę tak egotyzmu, jak nienawiści i, nazwijmy rzecz po imieniu, podłości męźskich bohaterów (Irydion) – cnoty, wielkości (i tragizmu zarazem) upatrywał w bezwzględnym podporządkowaniu i ofiarności kobiety (czy to żony, czy ukochanej!) w stosunku do męźczyzny (patrz Mickiewicz!). I Maria, i Kornelia są silne dlatego, że prawdziwie kochają. Czyżby więc hrabia Zygmunt sądził, że tylko kobiety potrafią prawdziwie kochać, że stąd płynie ich siła? A męźczyźni, nazbyt skupieni na tym, co wydaje się im (a może w istocie jest?) ważne, nie są zdolni do wzniosłej siły charakteru?

Pod pewnymi względami podobny w typie do Wallenroda, hr. Henryka czy Irydiona, jest Faust – uznawany przez wielu za ideał człowieczeństwa: męźczyzna wiecznie dążący do osiągnięcia jakiegoś celu. Uwiedzenie i porzucenie Małgorzaty w tym kontekście nie jest jednak, jak w przypadku tamtych bohaterów, jednym z etapów realizacji jego celów. Jest zwykłym, nieszlachetnym czynem, wynikłym ze słabości, z ulegania pokusie. Nie wynika ani z nieopanowanej miłości, jak w „modelu sentymentalnym”, ani z „pominięcia” kobiety w sytuacji realizacji jakiegoś – jeśli nie wzniosłego, to przynajmniej odczuwanego jako obowiązku, celu, jak w modelu, powiedzmy, „obywatelskim”. Może podobne jest do krzywdy, jaką żonie wyrządza hrabia Henryk. Siła i szlachetność Małgorzaty, pozwalające uznać jej postać za wzniosłą, są natomiast podobne do siły Kornelii (czy raczej, biorąc pod uwagę chronologię, odwrotnie).

W *Czerwonym i czarnym* mamy również do czynienia z dążeniem do osiągnięcia upragnionego celu, tyle że wynikającego z egoistycznego, narcystycznego pragnienia polepszenia swego losu, a raczej – wzniesienia się na szczyblu hierarchii społecznej. Słabością Juliana jest nieokiełznana ambicja i brak skrupułów w postępowaniu, nie tylko zresztą wobec kobiet. U jego boku pojawiają się aż dwie, odmienne w typie, ale równie silne kobiety: heroiczna (choć nie przez cały czas) w swej cudzołożnej miłości pani de Renal i heroicznie-histeryczna Matylda; skrzywdzone kobiety, rywalizujące na koniec nie tylko o „miłość” Juliana, ale i o to, która postąpi szlachetniej. Sorel to, poniekąd, i Rymwid, i hr. Henryk, i Faust w jednej osobie. Dąży, ale tylko do własnych celów; kobiety są dlań narzędziem, uczucie do nich odgrywa mniejszą rolę. To, co robi, robi z całą świadomością skutków: nie jest niedojrzały (w sensie braku świadomości), nie jest słaby (ulegający uczuciu). Jest mały. Siła jego kochanek nie jest też siłą „szlachetną”. Jest siłą płynącą z miłości (w ich przypadku – namiętej), do której w tej powieści prawdziwie zdolne wydają się tylko kobiety – całkiem jak sentymentalna Julia czy Lotta, romantyczna Grażyna, Aldona, Maria, Kornelia...

Odrębną grupę stanowią ci partnerzy „dzielnych kobiet”, którym brak dojrzałości: Kordian, Oniegin, w inny sposób Henryk Ofterdingen. Pierwszym kieruje

egotyzm, drugim – obojętność? Wzgląd na to, jaką pozycję zajmuje on, jaką ona? I wreszcie Henryk Ofterdingen, który między innymi dzięki kobiecie zdoła osiągnąć dojrzałość, na zasadzie wyjątku potwierdzającego regułę – nie krzywdząc jej.

Podsumujmy: kobiety bywają ofiarne, niekiedy w sposób heroiczny (Fantyna, Aldona, Grażyna, Kornelia, nawet pani de Renal i Matylda), obowiązkowe i konsekwentne (Grażyna, Julia, Lotta), pełne godności mimo upadku (Julia, Lotta, Maria) lub klęski (Tatiana), szlachetne i wybaczące (Kornelia, Małgorzata, Aldona, Grażyna), głęboko kochające i dumne.

Mężczyźni, przez których cierpią (i często umierają) – słabi, błędzący, wahający się, nieświadomi lub niedojrzali. Pełni rozterek, zagłębiający się w autokontemplacji, chorzy na chorobę wieku, gnuśni lub nieumiejący kochać tak jak one, egotyczni i egoistyczni. Nie są męźni – ani w przenośnym, ani w dosłownym tego słowa znaczeniu. Dlaczego? Bo ideał romantycznego mężczyzny zasadniczo odbiegał od starożytnego wyobrażenia męża – *vir*, obdarzonego cnotą męstwa (*virtus*). Mężczyzna romantyczny miał być wrażliwy, wahający się, wątpiący, melancholijny, niekonsekwentny, niezdolny do działania – słaby. Płakał, cierpiał (z miłości lub „za miliony”), werteryzował, nieustannie poszukiwał. Kochał, ale jego miłość na ogół (wyjątkiem Henryk Ofterdingen) niczego dobrego kobiecie nie przynosiła, przeciwnie – kazała jej cierpieć, a niekiedy umierać. Jeśli romantyczny kochanek nie był zdolny pokonać własnego cierpienia lub nudy – zabijał się lub dawał się zabić. Takim mężczyźnie musiano, po prostu musiano przeciwstawić kobietę mężną – w taki lub inny sposób.

Kobieta romantyczna często, gdy kochała, obok życia, dobrobytu, cnoty nawet – na szalę kładła swoją kobiecość. Albo w sensie dosłownym, jak Fantyna, albo przenośnym – przyjmując na się męską rolę, jak Grażyna, albo obyczajowym – Matylda, pani de Renal, Tatiana. Szła za głosem obowiązku (Aldona) albo nadludzkiej szlachetności (Małgorzata), niekiedy religii (Kornelia).

Czy romantycy nie wierzyli w to, że mężczyzna mógłby w tym względzie dorównać kobiecie? Czy byli przekonani, że kobiecość ma mniejszą wartość niż męskość i dlatego to kobietom – dzielnym kobietom – kazali umieć jej się wyrzekać? Czy też, przeciwnie, sądzili, że to właśnie kobieta potrafi dokonać takiego wyboru? A może mniemali, że dzielność, czyli męstwo (kobiety) musi polegać na rezygnacji z cech jej płci, gdyż jest ona, niejako, z ową płcią niezgodna? Skąd więc tyle pozytywnych przykładów dzielnych kobiet? Co cenili wyżej: męstwo czy kobiecość? A może sądzili, że są one nie do pogodzenia, i dlatego wybór między nimi dokonywać się musiał na zasadzie tragicznej: między równymi wartościami, z których utrata jednej (kobiecości) nie przekreśla wszelako kobiety, lecz wznosi ją na wyżyny szlachetności, czyni mężną – i najczęściej prowadzi do śmierci lub przynajmniej – do rozpaczki?

Nasuwa się też pytanie o przyczyny i zakres zjawiska „mężnej kobiety” tak we wspomnianych dziełach, jak i w innych, tu pominiętych (jak choćby *Dama kame-liowa*, kobieta „mężna duchem”, szlachetna choć upadła, w kontakcie ze słabym duchem – choć szlachetnego rodu – mężczyzną, skazana również na śmierć).

Jedną z odpowiedzi jest oczywista, banalna i niczego w istocie nie wyjaśnia: odsyła do archetypów lub literackich wzorców takich postaci (a można je znaleźć od mitologii po Renesans). Kolejna – osobiste inklinacje autorów – warta jest chwili zastanowienia. Niektórzy z pisarzy powracali dwukrotnie, czy nawet częściej, do takiej kreacji, niekiedy wplatając w nią własne doświadczenia i przeżycia. Czy można jednak sądzić, znając biografię Rousseau, Goethego, Mickiewicza, Krasińskiego, Hugo, Novalisa, Puszkina, Stendhala itd., że we wszystkich przypadkach rolę grały jedynie ich osobiste idiosynkrazje, predylekcje czy podświadome pragnienia? Wydaje się to wątpliwe.

Może więc uznać, że nie każdy z autorów, lecz „duch epoki” powodował pojawianie się tak pomyślanych bohaterów. Romantyzm postawił bowiem, jak wiemy, na pierwszym miejscu (jako wartość) ją człowieka; przedmiotem zainteresowania uczynił ukazanie owego ją w jego słabościach, niedoskonałościach, walce ze światem, a niekiedy z samym sobą. To pomieszanie cech („kobięcy” męczyzna, „mężna” kobieta) wynikałoby wówczas z nowej, romantycznej wizji człowieka (czyli mężczyzny!).

Istnieje jednak jeszcze inne możliwe wytłumaczenie. To estetyka wzniosłości i tragizmu domagała się połączenia skrajności: kobiecej miękkości i siły charakteru; upadku i zwycięskiego poczucia obowiązku; wielkiej krzywdy i nadludzkiej szlachetności w jej przebaczeniu. Tak więc kobietę należało obdarzyć tym przedmiotem, który określam tutaj jako „dzielność”, „męstwo”, a co jest połączeniem siły i determinacji. Etos cnoty męstwa, *virtus*, przeniesiony na kobietę, przeciwstawioną „romantycznemu” mężczyźnie, czynił z niej kobietę – męża (*mulier*, ale zarazem *vir*). Wzniosłość płynąć miałyby z przeżycia swoistego *horrendum* kobiety w męskiej roli.

O obecności w tak wielu dziełach dziewiętnastowiecznych męźnej kobiety nie decydowały jednak tylko, jak można by sądzić, względy symetrii i kompozycji dzieła, jego estetyki, choć niewątpliwie odgrywały istotną rolę: dwoje „kobięcych”, nieskontrastowanych bohaterów, nie zdołałoby bowiem wytworzyć niezbędnego napięcia: tak, literacką koniecznością, można by tłumaczyć fenomen „męźnej kobiety” u boku „romantyka”. Również motywacje estetycznej natury jednak nie wyjaśniają wszystkiego.

Nie do końca wytłumaczyć da się również źródło omawianego zjawiska: czy to platońską koncepcją pełni, czy schleglowsko-novalisowską – ironii, której istotą byłoby tu rozbitcie „męskości” i „żeńskości”, podwojenie każdego z tych przedmiotów w osobie i kobiety, i mężczyzny oraz ponowne złączenie ich w całość, stanowiącą dopiero pełnię człowieczeństwa.

Jakkolwiek tłumaczyć by jednak przyczyny częstej obecności w dziełach romantyzmu kobiety męźnej (*hic mulier* – bez zawartej w tym określeniu pierwotnej ironii), jedno jest pewne: żadnemu z autorów – romantyków nie śniło się nawet o feminizmie. Na całe szczęście.

SADŹMY, PRZYJACIELU, RÓŻE! – CZYLI O OPTYMIZMIE

*Przy sadzeniu róż
DO M. S.*

*Sadźmy, przyjacielu, różę!
Długo jeszcze, długo światu
Szumieć będą śnieżne burze:
Sadźmy je przyszłemu latu!*

*My, wygnańcy stron rodzinnych,
Może już nie ujrzym kwiatu –
A więc sadźmy je dla innych,
Szczęśliwшему sadźmy światu!*

*Jakże los nasz piękny, wzniosły!
Gdzie idziemy – same głogi,
Gdzieśmy przeszli – róże wzrosły;
Więc nie schodźmy z naszej drogi!*

*Idźmy, szczepmy! Gdy to znuży,
Świat wiecznego wypocznienia
Da nam miłszy kwiat od róży:
Łzy wdzięczności i spomnienia¹.*

Wiersz ten, powstały jesienią 1831 roku, ma swoją legendę, osadzającą jego genezę w rzeczywistości biograficznej autora: Seweryn Goszczyński, uchodząc po upadku powstania listopadowego, zatrzymawszy się w majątku Józefa Tetmajera w Mikołajowicach pod Tarnowem i, wraz z Michałem Szweycerem sadząc tam róże, tak właśnie miał odpowiedzieć na wątpliwości przyjaciela – „czy warto”? Na podobne pytanie dobitnie i kategorycznie (aczkolwiek w kilka lat później) odpowiedział też Juliusz Słowacki w znanym cytacie z *Lilli Wenedy*: *Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy. Sadźmy, przyjacielu, różę!*² wpisuje się w tę legendę i podkreśla „funkcjonalny” i polemiczny charakter wiersza (wobec wątpliwości

¹ S. Goszczyński, *Przy sadzeniu róż*, w: *Dziela zbiorowe*, red. T. Pini, Lwów 1910, s. 57–58.

² Wiersz znany jest znacznie bardziej pod tytułem, jakim stało się wezwanie *Sadźmy, przyjacielu, różę!*, niż – *Przy sadzeniu róż*, który to tytuł z kolei sytuuje wyraźnie jego genezę w rzeczywistych okolicznościach biograficznych.

– natury aksjologicznej – jakie miał ponoć żywić towarzysz ogrodniczego trudu poety). Warto dodać, że, co stosunkowo nieczęsto się zdarza, wiersz ten niejako „potwierdza” pewne dane biograficzne. „Wygnańcy stron rodzinnych” – to Seweryn i Michał, chwilowo ukrywający się w Galicji i odwdzięczający gospodarzom pomocą w pracach ogrodniczych – oraz inni, ciągnący tą samą drogą na emigrację. Róże, jak wiadomo, sadi się wiosną bądź jesienią. Nie ma wątpliwości, że w wierszu mowa o tym ostatnim terminie ich sadzenia – sadi się je bowiem *przszemu latu* – a więc temu, które nastąpi po okresie uśpiania i martwoty, niebezpieczeństwa, jakim jest zima. W tym punkcie biografia poety – Seweryna poświadcza temat poetycki, „weryfikuje” jego prawdziwość, zaś wiersz – stanowi dokument konkretnej sytuacji życiowej.

Tak dzieje się dość często, gdy konfrontujemy zdarzenia z biografii (jak choćby w przypadku *Sonetów krymskich*) – z ich opracowaniem literackim. Czy jednak można analogicznie „sprawdzać” nie elementy biografii, lecz cechy osobowe twórcy, porównując tworzone przez niego idee (koncepcje) i jego własny charakter, usposobienie? I jak? Poprzez teksty pozaliterackie (dokumenty), czy ciągle w oparciu o literaturę, tworząc na przykład konteksty innych dzieł dla tego, które stanowi punkt wyjścia analizy, a może jeszcze inaczej?

Metaforyka wiersza Goszczyńskiego jest nader prosta, a wymowa oczywista. Na pytanie o to, czy warto sadzić róże, nawet spodziewając się najgorszej zimy, tego, że róże długo będą musiały czekać na sprzyjającą pogodę, by wypuścić listki, a potem kwiaty; a przede wszystkim o to, czy warto je sadzić dziś, nie bacząc na kolce; o to, czy warto to robić bez względu na wszystko – odpowiedź poety jest pozytywna. Nawet, jeżeli *już nie ujrzym kwiatu* (a więc pomimo braku osobistej motywacji), warto to czynić – dla innych. Chwilowe cierpienie (ciernie) warto przeżyć dla innych – i jest w tym i piękno, i wzniosłość.

Czy to o p t y m i z m? Przekonanie o tym, że warto dziś zrobić coś wartościowego, nawet wiedząc, że przyjdą mrozy, może długotrwałe, zawierucha, i to niejedna, ta i następna, i jeszcze następna? Nawet gdy sądzimy, iż nie różany kwiat na tej ziemi, lecz *lzy wdzięczności i spomnienia* w kraju *wiecznego wypocznienia* nas czekają?

Nie jest to, oczywiście, wiersz „optymistyczny” w tym sensie, że prezentuje radosną perspektywę, szczęśliwe zakończenie, obiecuje lepszą przyszłość. Przeciwnie: przewiduje – w perspektywie sadzących i szczepiących róże – zawieruchy, ciernie, a co najwyżej – pamięć i wdzięczność po śmierci. Pod tym względem wpisuje się utwór Goszczyńskiego w pewien paradygmat romantycznego (?) heroizmu, nakazującego – mimo wszystko – czynić swoje, bez względu na osobisty interes. Wiersz *Przy sadzeniu róż* różni się jednak od innych podobnych propozycji tym, że ukazuje odmienną, bo niepesymistyczną perspektywę przyszłości – perspektywę „szczęśliwszego świata”. A to dlatego, że obecna w tym wierszu jest (ściśle związana z optymizmem, nawet jeśli to trudny, bo ponadindywidualny optymizm) i d e a „d ł u g i e g o t r w a n i a”. Jest to nader zasadnicza perspektywa człowieka: wynikająca ze świadomości tego, że wszystko, co czyni,

czyni z wizją długiego trwania właśnie, a może i (jak w tym wierszu) z perspektywą wieczności. Tego, że – czy tworzy, wychowuje, czy sadzi – czyni to z myślą o przyszłości, bo ona nadejdzie. I będzie lepsza – róże w końcu zakwitną.

Perspektywa spoglądania ponad własną głową, a nawet własnym czasem, jest perspektywą każdego ogrodnika, który niekiedy musi długo czekać na efekty swojej pracy (czy to wówczas, gdy sadzi róże, czy, zwłaszcza, gdy sadzi las). A czeka, bo wierzy w przyszłość. Czy takie optymistyczne spojrzenie, nawet gdy nie brak w nim smutku i melancholii (w końcu i burze, i ciernie są udziałem ogrodników, a, być może, widokiem róż nie przyjdzie im się nigdy cieszyć), jest zjawiskiem częstym w romantyzmie? W jaki kontekst wpisuje się ten wiersz? W, jak mówiłam, perspektywę długiego trwania, a przede wszystkim sensu działania z taką właśnie wizją przyszłości, i to sensu również osobistego – nie tylko zbiorowego, gatunkowego, światowego. Sensu działania pojedynczego człowieka – tu i teraz. I to nie po to, by uzyskać doraźną satysfakcję, by móc powiedzieć: „trwaj, chwilo, jesteś piękna”, lecz dlatego że przewidywać można, iż ta chwila kiedyś, w dalekiej przyszłości, nastąpi.

Taką samą optykę proponuje *Król zamczyska*. Podtrzymywanie przez Machnickiego istnienia ruiny zamku, symbolizującego Polskę, jest wyrazem takiej właśnie idei, wręcz opętania ideą długiego trwania – tym razem w innej wersji: w postaci wzięcia przez jednostkę odpowiedzialności przerastającej jej siły i możliwości, a płynącej z poczucia obowiązku, konieczności, a także i – miłości³. Tu nie ciernie ani mroź, lecz szaleństwo jest ceną, jaką się za nią płaci. Czy jednak wymowa tej powieści jest pesymistyczna? Niewątpliwie nie; Machnicki nie marnuje życia, on mu nadaje sens (a raczej cierpieniu, obecnemu w życiu) – taka jest wymowa *Króla zamczyska*: *Tak! Spokojnie umrę. Robię swoje, i zrobię. Mniejsza o to, że dla świata jestem wariatem. Wolę to, niż być niepotrzebnym, niż być kamieniem*⁴. W beznadziejnej sytuacji popadającego w ruinę – już będącego ruiną – „zamczyska” można wpaść w rozpacz albo – trwać i podtrzymywać jego sklepienie, nawet zmagając się z własną słabością (ciała czy umysłu).

Idea „długiego trwania” jest jedną z naczelných optymistycznych idei romantycznych (choć nie jedyną). Zakłada ona patrzenie na świat z punktu widzenia, zasadniczo, odmiennego niż (jak się zwykło sądzić) typowo romantyczny: nie egotycznego, jednostkowego, doraźnego, a niekiedy tylko doczesnego – z punktu widzenia pokoleń lub, przynajmniej, zakodowanej w psychice większości ludzi perspektywy kontynuacji życia – także w p a m i ę c i lub poprzez p o t o m s t w o. Czyli z perspektywy nadziei⁵.

³ Potwierdzają to słowa narratora i samego Machnickiego: *Nie taką miłością* [interesowną – przyp. MC-K] *pokochołem ja zamek; Bóg mi świadkiem, nie taką: bo i cóż miałem z niego lub mieć mogę dla ciała? Pokochołem go, że w nim było tyle życia, tyle szczęścia dla wszystkich [...]*. S. Goszczyński, *Król zamczyska*, Kraków 1922, s. 109.

⁴ *Ibidem*, s. 126.

⁵ Na to wskazują wyraźnie skierowane do bohatera słowa Stańczyka: *No, no, uspokój się! [...] Aby dusza była, znajdzie się ciało. I czegoś tu rozpaczać? Widok wprawdzie bolesny, ale nie powód*

Idei długiego trwania upatrywać możemy bez wątpienia również (a może przede wszystkim) u Mickiewicza, i to w tak odmiennych utworach jak *Konrad Wallenrod* i *Pan Tadeusz*. Pierwszy utwór łączy w sobie byronowski pesymizm (fatalizm), zakodowany w postaci Konrada, oraz optymistyczną wizję przetrwania tak jednostkowego, jak zbiorowego (w *pieśni gminnej*, a więc w pamięci pokoleń, bo w niej pozostanie pamięć o osobie, ale i o zbiorowości; podobną rolę pełni u Goszczyńskiego pisana przez Machnickiego „kronika”). Te dwie perspektywy *Konrada Wallenroda* są z sobą sprzeczne i, rzecz można, równoważą się; optymizm (dotyczący przyszłości i zbiorowości) nie bierze góry nad pesymizmem (płynącym z losów bohatera, ale i Litwy), ani przeciwnie. Bo, w końcu, ani śmierć Konrada, ani podbój Litwy nie są ostateczne. Długie trwanie zapewnia p a m i ę ć. Pamięć w literaturze XIX wieku odgrywa rolę szczególną i występuje w różnych postaciach: wiąże się zarówno z (odwieczną) potrzebą jednostki, by przetrwać (choćby w imieniu czy we wspomnieniu), jak i z koncepcją sensu literatury (unieśmiertelniającej zarówno osoby, jak i narody) i kultury. Jest jednym z argumentów, do jakich ucieka się optymistyczna perswazja.

Jeszcze bardziej skomplikowana (choć podobnie napięta jak w *Konradzie Wallenrodzie*) jest sytuacja w *Panu Tadeuszu*. Optymizm tego poematu nie płynie, wbrew pozorom, z jego humoru, z polonezowego, baśniowego zakończenia, ani – tylko – z finalnego związku młodych (choć to umożliwi, zapewne, dalsze trwanie), ale z kilku innych koncepcji, splecionych z sobą: idei długiego trwania (wbrew historycznej oczywistości!) i m o ż l i w o ś c i o c a l e n i a j e d n o s t k o w e g o, choć nie w planie indywidualnego życia. Myślę o sposobie ekspiacji (i ocalenia), który nie był jeszcze dany Wallenrodowi, ale Jackowi Soplicy już – tak. To jego ród bowiem, pyszałka, grzesznika i zabójcy, przetrwa, i to połączony z rodem tego, kogo skrzywdził. W planie jednostkowym – mówiąc metaforycznie – najpierw, co prawda, uszkodził korzenie krzaku róży, ale potem tak długo szczepił i pielęgnował ten (Zosia), a także i swój własny krzew (Tadeusz), a także przygotowywał grunt, aż spowodował, że będą rosnać, kwitnąć i krzewić się – pospołu. Pesymizm, jaki winien płynąć ze świadomości przemijania („ostatni”), odchodzenia pewnego świata, pewnej rzeczywistości (podobnie jak w *Wallenrodzie*, a na inny sposób – w *Grażynie*) przewyciężony zostaje optymistyczną perspektywą dalszego trwania – rodu, narodu, świata. Optymizm Mickiewiczowski płynie jednak nie tylko z perspektywy długiego trwania (w pamięci i poprzez kontynuację rodu) – ale i z innej, nieobecnej u Goszczyńskiego – perspektywy możliwości ocalenia w sobie (grzesznika) człowieka, mimo cierni, przez jakie przychodzi się przedzierać i mroźnej zimy, której przeżyć nie sposób. Biografia Jacka Soplicy jest tego przykładem: mimo jego śmierci żywimy przekonanie, że życie to było udane, a, nade wszystko, sensowne i pozytywne. Mimo wszystko.

Ten optymizm Mickiewicza jeszcze inną formę przybrał w *Dziadach* – rzecz jasna w części III. Nawiasem mówiąc, dzieje Gustawa-Konrada są przykładem

do rozpaczy. Wicher złamał tylko spróchniałą gałąź: pień drzewa nietknięty i żyje. Wszystkich gałązek nie ocalisz, samego nawet drzewa, o ile jest nad ziemią, nie zabezpieczysz przeciw zepsuciu, ale pilnuj korzenia, tam życie. *Ibidem*, s. 125. Warto zwrócić uwagę na ponowną „ogrodniczą” metaforykę.

przełamania się paradygmatu pesymistycznego, byronowskiego, który Mickiewicz (podobnie jak inni) uznawał za „obowiązujący” dla początkującego romantyka – we właściwy temu twórca optymizm (którego dowodzą w dużym stopniu kolejno powstające późniejsze jego dzieła; podobną ewolucję dostrzec można, porównując pesymizm *Zamku kaniowskiego* i optymizm *Króla zamczy-ska*). Nadzieja, jaką dla Konrada stanowić będą jego dalsze (już postfabularne) losy, o czym dowiadujemy się z *Widzenia ks. Piotra* i z *Ustępu* cz. III, jest zarazem nadzieją i dla niego, i dla narodu (a może i świata). Optymistyczna wizja możliwości pokonania zła w sobie jest zarazem wizją pokonania zła w świecie.

Z punktu widzenia każdego z tych utworów tłumaczenie poszczególnych zdażeń, motywacji i myśli może być inne: rola *pieśni gminnej* (pamięci) w *Wallenrodzie*, pociecha dla emigracji i samego siebie w *Panu Tadeuszu*, mesjanizm w *Dziadach*; z szerszego punktu widzenia zdaje się oczywiste, że w dziełach tych rysuje się optymistyczna perspektywa – mimo świadomości przemijania i cierpienia, będącego udziałem bohaterów – a i samego autora zapewne. Ta – optymistyczna, najczęściej zabarwiona heroizmem – perspektywa jest zresztą u Mickiewicza znacznie częstsza – czy to w kreacji bohaterów, czy w innych wypowiedziach odautorskich – nie przeczy jej melancholia wielu, zwłaszcza późnych, wierszy.

Optymizm, wedle powszechnego przekonania, nie należy do romantycznego paradygmatu⁶: nie koresponduje ani z czarną melancholią, ani z chorobą wieku, ani z dominującym w romantyzmie wyobrażeniem rzeczywistości czy człowieka: Giaur, Werter, Anhelli (podobnie jak przeważająca część liryki romantycznej) bez wątpienia świadczą o wszechobecności w tej epoce perspektywy pesymistycznej. A jednak wiersz Goszczyńskiego nie jest wyjątkiem. Wiara – optymistyczna – w nadejście lepszego jutra jest obecna w znacznie szerszym, niż by się mogło wydawać, zakresie.

Rodzi się zatem pytanie, czy taka – optymistyczna – postawa jest (lub bywa) też udziałem innych poetów okresu romantyzmu (związanych z nim lub tworzących w tym czasie) i czy wiąże się wyłącznie z ideą długiego trwania bądź moż-

⁶ W. Tatarkiewicz w książce *O szczęściu*, Warszawa 1962, rozdz. XXI, wskazuje na bliski związek romantyzmu z pesymizmem, zwłaszcza na gruncie literatury, skądinąd podkreślając, że pesymizmowi zawsze towarzyszy (w jakimś zakresie) optymizm. Ignacy Chrzanowski z kolei, w nieczęsto przywoływanym tekście wygłoszonego 26 marca 1932 w Towarzystwie Literackim im. Mickiewicza w Warszawie odczytu *Optymizm i pesymizm polski*, zamieszczonym w tomie szkiców pod tym samym tytułem, dowodzi, że optymizm jest szczególną cechą polskiej myśli filozoficznej: *co do różnych postaci optymizmu i pesymizmu, to zaczynając od końca, stwierdzić należy, że filozofia polska, o której poważnie wolno mówić dopiero w XIX wieku, jest – w swoich najznakomitszych przedstawicielach – zwolenniczką nie pesymizmu, tylko optymizmu: świat jest dobry w swej metafizycznej podstawie, którą jest Bóg; ludzie, o ile nie są jeszcze dobrymi, staną się kiedyś nimi i albo zbudują już tutaj, na ziemi, Królestwo Boże, albo tam, w świecie pozagrobowym zleją się z Bogiem, nie tracąc pomimo to swojej indywidualności i będą „myśleli, kochali, stwarzali niebo w niebie” [...]. I. Chrzanowski, *Optymizm i pesymizm polski*, w: *Optymizm i pesymizm polski. Studia z historii kultury*, Warszawa 1971, s. 461. Nie podzielał poglądu Chrzanowskiego w odniesieniu do całej literatury polskiej, warto zwrócić uwagę na jego słuszną intuicję podkreślania obecności i roli optymizmu w myśli polskiej – zwłaszcza wieku XIX.*

liwości przetrwania (w sensie ludzkim, jednostkowym, a także w pamięci) lub ocalenia swego ja – tak jak w omawianych dotąd dziełach – czy z jakąś inną ideą.

Odpowiedź brzmi: tak, jeśli wziąć pod uwagę choćby Novalisowskiego *Henryka Ofterdingena*. W tej powieści nie ma mowy ani o cierniach, ani o burzach (może są one szczególną, polską perspektywą?); nie ma w niej optymizmu „mimo wszystko”, optymizmu heroicznego – jest wizja harmonijnego, „addytywnego” rozwoju, wiodącego poprzez różnego rodzaju doświadczenia (pozytywne i negatywne – śmierć ukochanej!). Optymizm tej powieści jest, mimo tak bogatej romantycznej symboliki, w gruncie rzeczy – być może – oświeceniowy z ducha (w tym sensie, że niewynikający z przewyciężenia wewnętrznego rozdarcia), podobnie jak innych *Bildungsromanen*: człowiek zdąża ku absolutowi kształtując się powoli, przechodząc przez doświadczenia tak pozytywne (poznanie ludzi i zdarzeń, wtajemniczenie, miłość), jak negatywne (śmierć). Ma możliwość osiągnięcia i poznania (symbolizowanego tu przez błękitny kwiat), i osobistego rozwoju, a ten prowadzi do przywrócenia harmonii w świecie.

Inną perspektywę rysują *Hymny do nocy*: tu przejście przez cierpienie i doświadczenie miłości i śmierci prowadzi ku metafizyce – w innym, niż u Goszczyńskiego, ale równie optymistycznym sensie. Błąd, nieświadomość (jak w *Uczeniach z Saïs*) – wszystko można pokonać; człowiek osiągnąć zdoła spełnienie i doskonałość. Novalisowski optymizm dotyczy tak możliwości poznawczych człowieka (*Henryk Ofterdingen*, *Ucniowie z Saïs*, *Hymny*), jak jego rozwoju – niekiedy zmierzającego aż ku metafizyce („człowiek kosmiczny”, którym stać się ma Henryk, osiagający skądinąd doskonałość jako poeta), czy wręcz – ku Bogu (*Hymny*).

Podobna, optymistyczna wizja rozwoju człowieka pojawia się w *Preludium Wordswortha*⁷. Angielski poeta przedstawia w tym poemacie jako szczęśliwy kres rozwoju swego bohatera (siebie samego) osiągnięcie stanu równowagi duchowej i maksymalnych zdolności poetyckich, ukazując rolę, jaką w kształtowaniu się tego stanu odgrywa: przyroda, akceptacja siebie i swego losu oraz okoliczności życia, prowadzące do harmonii wewnętrznej, a także powolny rozwój umysłu i zdolności:

Bezmiar

*Rzeczy, co nam się wydają najrzadsze,
Był przy mnie co dzień, tylko ręką sięgnąć.
Zadowolenie z siebie, uciszenie
Zupełne, szczęście, któremu nic nie brak.
Lecz bardzo wczesnie zapragnąłem tego,
By mieć, gdy czytam i myślę, przed sobą
Cel określony*⁸.

⁷ Por. M. Cieśla-Korytowska, *Wordsworth i Słowacki o dojrzewaniu*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000.

⁸ W. Wordsworth, *Preludium – Księga I*, w: *Twarde dno snu*, wybór, opracowanie i przekład Z. Kubiak, Kraków 1993, s. 191.

Powody optymizmu, jakie wymienia Wordsworth, nie leżą tylko w okolicznościach zewnętrznych życia człowieka: dążenie do osiągnięcia określonego celu w życiu i zgoda na sam jego przebieg są jego warunkiem. Inaczej mówiąc – tak u angielskiego lakisty, jak i u niemieckiego poety akceptacja życia i naznaczonych człowiekowi losów i doświadczeń są zarówno przyczyną – jak i skutkiem optymizmu. Ta zgoda jest „nieromantyczna” w tym sensie, iż stoi na antypodach romantycznego buntu: czy jednak z romantyzmem sprzeczna? Zauważmy: u obydwu mowa o rozwoju poety: w przypadku Henryka przedstawionego w sposób realistyczno-autobiograficzno-symboliczny, w przypadku Wordswortha – autoanalizyczny. Czy możemy powiedzieć, że taka optymistyczna wizja tego, jak rodzi się i kształtuje poeta, ale i człowiek zarazem, jest „nieromantyczna”? Wiara w możliwość takiego rozwoju niewątpliwie jest swego rodzaju optymistyczną utopią (przynajmniej w przypadku Novalisa – zwłaszcza *Henryka Offerdingena*), bądź rezultatem poczucia zadowolenia, szczęścia i harmonii (u Wordswortha)⁹.

U wszystkich przywoływanych tu „optymistów” (w ich koncepcjach optymistycznych) mowa jest o c z ł o w i e k u, o jego postawie, powołaniu, możliwościach. To ku niemu kieruje się ich zainteresowanie, nawet jeśli nadzieję sytuują poza daną jednostką i jej możliwościami, w świecie historii i kultury (Goszczyński, Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie*), metafizyki (człowiek kosmiczny Novalisa, *Hymny*), czy wręcz – religii (Bóg jako ostatnia instancja w *Dziadach*, *Hymnach*), a zwłaszcza wówczas, gdy optymizm dotyczy możliwości człowieka (Wordsworth, Novalis). Nawet wówczas, gdy poeci wskazują (bardziej lub mniej pośrednio) na określone, konkretne przyczyny optymizmu (często wiążące się z przyrodą), w istocie pogląd ten dotyczy człowieka, ma charakter antropocentryczny, rzecz można. To interesujące: nie historia, ani nawet nie religia wydają się głównym źródłem romantycznego optymizmu, lecz refleksja nad człowiekiem. Czy dotyczy on jednostki (jej możliwości, rozwoju, odkupienia), czy zbiorowości (narodu, przyszłości, świata) – nadzieja najczęściej leży w człowieku¹⁰. Czy optymizm innych twórców okresu romantyzmu ma również taki właśnie, „personalistyczny” charakter?

Optymizmu, o którym mówię, nie należy mylić z radością, które to uczucie opiewali – okazjonalnie – i najbardziej melancholijni poeci: Musset (*Do Alfreda Tattet*, *Stance*), i ci, którzy ewoluowali od optymizmu do pesymizmu (jak Blake

⁹ Tatarkiewicz zwraca uwagę na związek optymizmu (nie tylko oświeceniowego, także i romantycznego) z utopią (*O szczęściu*, rozdz. XXII).

¹⁰ Widoczne są wszelako różnice, wynikające ze specyfiki czasu i miejsca, z jakiego wywodzi się twórca: polscy twórcy istotnie większy nacisk kładli na historię (zwłaszcza w perspektywie metafizycznej – mesjanizm) niż, dla przykładu, Niemcy, Anglicy czy Francuzi – ale nie wyłącznie na nią (tu nie zgodziłabym się z Chrzanowskim, podkreślającym rolę historii, jako głównego punktu odniesienia polskiego optymizmu). Podobnie – to Bóg jest oczywistym źródłem „mistycznej radości” Novalisa w *Hymnach* (*O Nocy z końców w końce*, / *Rozkoszy, która trwazs!* / *Której środkowe słońce – / Widzialna Boga twarz – Hymny do Nocy*, Warszawa 1923, s. 37), jednak to człowiek (podmiot *Hymnów*) do niego dąży, osiągając stan mistyczno-optymistycznego uniesienia nie wskutek objawienia, a raczej refleksji.

Pieśni niewinności, Pieśni doświadczenia), i łączący obydwie postawy (Coleridge – z jednej strony *Pantisokracja, Słowik*, z drugiej – *Praca bez nadziei*), ani też nie jest on tożsamy z pogodnym tonem utworu¹¹. W twórczości większości pisarzy zapewne przeplatają się utwory o smutnej bądź radosnej tematyce, o pesymistycznej lub optymistycznej wymowie (choć zdecydowanie nie u wszystkich – u niektórych, zwłaszcza romantyków takich jak Musset, Lermontow, Słowacki, przeważają, czy wręcz wyłącznie obecne są tony ponure, melancholijne, a niekiedy rozpaczliwe, zaś wizja świata jest zdecydowanie pesymistyczna, podczas gdy u Wordswortha na przykład wyraźnie przeważa tonacja radosna).

Zazwyczaj uważa się, jak mówiłam, że romantyzm pogrążony był bez reszty w smutku i pesymizmie¹². Można jednak wysunąć i inną tezę: my optymizmu romantycznego nie zauważamy, bo przywykliśmy patrzeć nań jak na składową czegoś innego, widzimy poszczególne idee, zawarte w wypowiedziach tych czy innych twórców okresu romantyzmu, nie myśląc o tym, że optymizm nie oznacza koniecznie wesołości, tak jak pesymizm nie oznacza koniecznie smutku. Optymizm to patrzeć w przyszłość i wiara w to, że będzie ona taka, jakiej byśmy pragnęli; pesymizm – że będzie taka, jakiej się obawiamy. W skrajnych przypadkach mówić możemy o optymizmie dzieł smutnych, a nawet rozpaczliwych w wymowie, takich jak *Nędznicy*; ufnosć w zdolność odzyskiwania przez człowieka jego godności, naprawienia krzywd, a nade wszystko – w potęgę miłości (*Katedra Marii Panny w Paryżu*) to również element optymistyczny.

Mówiąc o optymizmie w literaturze, mówimy albo o wymowie dzieł, albo o postawie twórców. W tym pierwszym wypadku (wymowa utworu) jest to kwestia interpretacji i sposobu rozumienia danego tekstu, choć w niektórych przypadkach interpretacja taka jest oczywista. Na jakiej podstawie jednak, i czy w ogóle,

¹¹ Chrzanowski mówił (hierarchizując je) o optymizmie i pesymizmie „nastrojowym” – wynikającym z chwilowego (spowodowanego okolicznościami zewnętrznymi) samopoczucia, „empiryczno-refleksyjnym”, będącym *owocem doświadczeń życiowych i rozmyślenia nad nimi* (*Optymizm i pesymizm polski...*, s. 459) oraz „teoretycznym, filozoficznym” – wynikającym z wyznawanych poglądów. Jego zdaniem mają one nie tylko *różne podłoża psychiczne, ale i różne przedmioty. Jedni patrzą wesoło albo smutno na własne życie, inni nie tylko na własne, ale np. na życie całego jednego narodu albo i całej ludzkości; jedni wierzą w postęp kultury materialnej i umysłowej, ale nie mają wiary w postęp kultury moralnej, inni zaś wierzą i w jedno, i w drugie, itd.* (s. 461). Patrzcie „smutne” lub „wesołe” jako określenia pesymistycznego bądź optymistycznego światopoglądu to oczywiste skróty myślowe krytyka; doraźnego poczucia szczęścia, radości czy zadowolenia nie należy zapewne utożsamiać z postawą optymistyczną, która nie wynika z chwilowego doznania, lecz jest trwałszym (choć niekiedy zmiennym) elementem światopoglądu. Rzecz zdaje się inaczej rozstrzygać Tatarkiewicz, pisząc, iż *pesymistyczny pogląd na świat zawsze miał jakieś kompensaty. Niekiedy łączył się z optymistycznym poglądem na życie przysze – jak w wiekach średnich. Albo z nadzieją na szczęście przyszłych pokoleń – jak u pesymistycznych meliorystów XIX wieku. Godził się z pogodą ducha i nawet z przywiązaniem do życia – jak u starożytnych Greków. Albo przynajmniej z hedonizmem – jak u pesymistów Oświecenia [...]. O szczęściu*, s. 443. Nie traktowałabym jednak optymizmu jako „kompensacji”; w wielu przypadkach występuje bowiem samodzielnie.

¹² Pogląd I. Chrzanowskiego jest dość wyjątkowy (por. przyp. 6).

można wypowiadać się o optymizmie autorów? Czy w tej kwestii mamy prawo przechodzić wprost od dzieł do ich twórców i *vice versa*?

O optymizmie jako uogólnionej postawie jakiegoś twórcy możemy mówić zapewne wówczas, gdy, dla przykładu, w jego kolejnych utworach powraca optymistyczna wizja świata, zasadzająca się na akceptacji rzeczywistości i losu, nadziei na przyszłość – zwłaszcza gdy pełni w nich ważką rolę. Tak wygląda sytuacja w przypadku Goszczyńskiego, a także Mickiewicza. *Przy sadzeniu róż, Król zamczyska, Konrad Wallenrod, Dziady, Pan Tadeusz* ukazują trwałą tendencję ich autorów do podejmowania tematów kierujących naszą myśl w stronę optymistycznej wizji świata. Podobnie w przypadku Novalisa (*Henryk Ofterdingen, Uczniowie z Sais, Hymny* czy, zwłaszcza, Wordswortha – *Preludium* i liczne wiersze) i innych, tu nie wspomnianych.

Mówiąc w kontekście optymizmu o tak różnych przecież twórcach jak Novalis, Wordsworth, Mickiewicz czy Goszczyński, można zadać sobie pytanie, czy wolno i należy obecność tej idei (lub też postawy) wiązać w jakikolwiek sposób z czasem i okolicznościami historyczno-narodowo-literacko-filozoficznymi ich twórczości. Inaczej rzecz ujmując, czy można orzekać o tym, do jakiego stopnia (i dlaczego) byli lub nie romantykami, przynależeli do romantycznej formacji umysłowej i artystycznej, pisząc dzieła o optymistycznej, w istocie, wymowie. Jawi się też inny problem: czy optymizm (lub jego brak) jest *signum* czasu (romantyzm pesymistyczny, a optymizm – nieromantyczny), czy cechą osoby? I czy, wobec tego, można mówić, że skoro mamy do czynienia z optymizmem, to nie z romantyzmem?

Można, jak sądzę, bronić romantycznego optymizmu – i to nie tylko w jego heroicznej, ale i mniej heroicznej, pogodniejszej, a niekiedy utopijnej wersji. Nie tylko dlatego, że dla każdej kategorii, uznawanej za romantyczną, można znaleźć w romantyzmie kontrprzykłady – a więc dla pesymizmu również. Można go bronić, gdyż stanowi składową różnych koncepcji, związanych z tą epoką – zwłaszcza poezji i poety, poznania, historii, losu ludzkiego wreszcie. Choć trudniej dostrzeżalna niż – niemal nachalny i poetycko niekiedy może nośniejszy – romantyczny pesymizm, a niekiedy z nim spowinowacona przez akcenty melancholii, jakie się w niej pojawiają – optymistyczna optyka istnieje i współdecyduje o obliczu epoki romantycznej i romantycznego nurtu.

A jeśli optymizm uznać już nie tylko za cechę danego dzieła, jego wymowy, lecz za przymiot konkretnego pisarza – gdzie szukać na to dowodów? Czy wolno upatrywać jakichś śladów optymizmu (potwierdzenia? – źródła?) w biografii twórców? Czy jakaś ich cecha może na to wskazywać? Czy wolno oświetlać dzieła biografią twórców (a właściwie jej interpretacją: wyjaśnianiem poszczególnych zdarzeń i analiza); odtwarzanymi na podstawie wiedzy o niej cechami osobowymi pisarzy? Lub przeciwnie: optymistyczną wymowę dzieł wpisywać w tę biografię i potwierdzać jej zdarzenia tym samym? Być może tak – przynajmniej w niektórych przypadkach.

Istnieją biografie pod pewnymi względami zaskakujące. Biografie ludzi (twórców), którzy przez całe życie, lub przeważającą jego część, zmagali się nieustępliwie z różnymi przeciwnościami (podobnie jak bohater *Króla zamczyńska*, Machnicki), ciągle podejmując nowe wyzwania lub wręcz je tworząc; stawiając sobie kolejne zadania (niekiedy trudne do zrealizowania lub niemożliwe) i uparcie dążąc do ich spełnienia. Rzecz jasna – chwilowa melancholia, czy wręcz depresja, mogła stać się udziałem każdego – nawet najbardziej optymistycznie nastawionego człowieka, a więc tego, kto wierzy w sens rzeczywistości, historii, ufa człowiekowi (i sobie samemu!), jednak rozstrzygające może być to, czy dany twórca podejmował decyzje (życiowe, nie literackie), które musiały zakładać ufność wobec rzeczywistości, czy nie zrażał się przeciwnościami, zachowywał żywotność, jak to bywa w przypadku optymistów. Optymizm bowiem, jak go rozumiem, to nie doraźny stan zadowolenia (a pesymizm jego braku), lecz trwalsza tendencja postrzegania i opisywania rzeczywistości – tak w jej przeszłym, jak, zwłaszcza, przyszłym aspekcie.

Przyjrzyjmy się życiu Goszczyńskiego (ciągły konspirator, powstaniec, odkrywca Tatr, krytyk literacki, działacz Towarzystwa Demokratycznego, towiańczyk) – długo by można wymieniać. A Mickiewicz? Na krótko przed śmiercią wyruszający z misją polityczną do Turcji? Ileż optymizmu, nadziei i sił witalnych musieli mieć w sobie... Nawet Novalis, w swoim jakże krótkim, niespełna trzydziestoletnim życiu zdziałał niezwykle wiele (inżynier górnik, pisarz i filozof, współpracownik F. Schlegla, wydawca i autor *Athenäum*, współautor *Fragmentów*), by nie wspominać nawet jego szybkich zaręczyn – po śmierci ukochanej i upamiętnionej w *Hymnach do nocy* Zofii – z Julią Charpentier)? Trudno wyobrazić sobie, by tyle żywotności mogło iść w parze z pesymizmem...

Największym ze wspomnianych optymistą wydaje się jednak Wordsworth. Mimo różnych kolei życia (wczesna śmierć rodziców i dwojga dzieci, niepowodzenia poetyckie) widoczny w całej jego twórczości optymizm nie opuszczał go zbyt często. W oczywisty sposób wynikać musiał z jego charakteru, który kazał mu, między innymi, postrzegać świat – zwłaszcza przyrodę – jako źródło nieustającej radości; dowodem – pośród wielu innych – niech będzie słynny wiersz *I wandered lonely as a cloud* (1804), znany także pod tytułem *Daffodils* (*Żonkile*)¹³.

¹³ I u niego, oczywiście, spotkać możemy bardziej melancholijne wiersze, jak na przykład *Wiersz pisany wczesną wiosną* z refrenem: *Co z czleka zrobił człek?* (w: *Angielscy „poeci jezior”*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 9; *Wiersze o Lucy; Written in very early youth* (!), lecz często z konkluzją optymistyczną (nader znamienne może być wiersz adresowany do zmarłej córeczki: *Surprised by joy [sic!]*, choć tu nie o konkluzję idzie. Swoją ogólny sposób podejścia do rzeczywistości zawarł zresztą Wordsworth w aforyzmie z wiersza *Written while sailing in a boat at evening: Who would not cherish dreams so sweet/ Though grief and pain may come to-morrow?* (Któżby nie cenił słodkich marzeń./ choć żal i ból przyjąć mogą jutro? – tłum. MC-K).

*I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.*

*Continuous as the stars that shine
And twinkle on the milky way,
They stretched in never-ending line
Along the margin of a bay:
Ten thousand saw I at a glance,
Tossing their heads in sprightly dance.*

*The waves beside them danced; but they
Out-did the sparkling waves in glee:
A poet could not but be gay,
In such a jocund company:
I gazed--and gazed--but little thought
What wealth the show to me had brought:*

*For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude;
And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.*

*Sam jako chmura wędrowałem
Co nad wzgórzem, doliną płynię
Gdy wielki nagle tłum ujrzałem
Natłok – złotożółtych żonkili.
Podług jeziora, pod drzewami
Chwiały się z bryzy podmuchami.*

*Ciągnęły się jak Mlecznej Drogi
Gwiazdy, błyskały i mrugały
I długą linią wzdłuż zatoki
Tysiącem złotych głów kiwały:
Z dziesięć tysięcy w jednej chwili
Ujrzałem radosnych żonkili.*

*Tańczyły fale obok nich
Ale, tak jak one, nie lśniły.
Czyż w tej radosnej kompanii
Poeta mógł nie być szczęśliwy?
Patrzałem, lecz zrazu nie zgadłem
Jakie bogactwo mi przypadło.*

*Dziś często, gdy leżę na sofie
W tęsknym, leniwym zamyśleniu,
Błysną przed moim wewnętrznym okiem,
Co szczęściem jest w osamotnieniu;
Serce napelnia rozkoszami
A ono – tańczy z żonkilami.*

(tłum. własne)

Widok kołysanego wiatrem ładu żonkili, porastającego brzeg jeziora, wywołuje w poecie (jako poecie, ale i człowieku!) żywą radość. Pesymista mógłby na ten widok zadumać się nad koniecznością rychłego zwiędnięcia kwiatów, ulotności ich kwitnienia, tego, że powiew wiatru może je złamać. Optymista William cieszy się ich widokiem, ale, co jeszcze ważniejsze, zwłaszcza możliwością przywoływania – przed „wewnętrznym okiem”! – pięknego obrazu, i tym, że w pa-m-i-ę-c-i kwiaty zawsze dawać mu mogą takie samo poczucie szczęścia. Na ich wspomnienie jego *Serce [...] tańczy razem z żonkilami*. Tańczący z żonkilami... takiego wiersza, przepojonego euforyczną radością życia, nie mógłby chyba napisać nikt inny¹⁴.

¹⁴ Choć trzeba pamiętać, że w wierszach Wordswortha spotkać można różne, wyjątkowo liczne kwiaty – pierwiosnki, barwinki, stokrotki, fiołki, dzikie róże i inne. Pod względem obecności kwiatów (ale jako symboli, nie zaś bezpośrednich elementów przyrody) można go porównać z Novalisem (Narcyz i Różyczka z *Uczniów*, błękitny kwiat z *Henryka*). Wiąże się to niewątpliwie ze stosunkiem obydwu poetów do natury, ale i – być może – z ich optymistycznym nastawieniem.

Istnieją różne rodzaje optymizmu: f i l o z o f i c z n y, wynikający z postawy światopoglądowej lub z aktu woli, z koncepcji rzeczywistości, manifestujący się jakąś ideą (długiego trwania, roli kultury i pamięci, możliwości rozwoju człowieka itp.). Istnieje też optymizm, by tak rzec, „s o m a t y c z n y”, będący prostą reakcją na otaczający świat, na jego urodę (zwłaszcza świata przyrody), wynikający ze zdolności odczuwania radości i utrwalania jej w sobie (zauważmy – wszystkie wspomniane postaci optymizmu wiążą się z nadzieją trwania!)¹⁵. I jeden, i drugi związany może być nie tylko z okolicznościami zewnętrznymi (literackimi, filozoficznymi), ale i z uwarunkowaniami osobistymi. I jeden i drugi może znaleźć powód w ważnym, ale i w błahym zdarzeniu – i to zarówno radosnym, jak i smutnym, a nawet, z pozoru, beznadziejnym. Wszystko zależy od tego, k t o potrafi i chce przyjąć optymistyczną postawę.

Co wynika z takiej konfrontacji życia z literaturą? No cóż, choćby stwierdzenie, że warto – być może – szukać kontekstów dla różnych idei poza nią samą, jej uwarunkowaniami, a może i poza kontekstami filozoficznymi, nurtami epoki, w jakiej powstały – po prostu w życiu i charakterze twórców tych idei¹⁶. W błahych zdarzeniach niekiedy. W dojrzeniu fiołka w trawie – lub barwinka. A może w przygodnej rozmowie z kimś, kto, wykonując jakąś zwykłą czynność (na przykład sadząc różę), a może mówiąc coś nieoczekiwanego (lub, przeciwnie, banalnie zwykłego), wywołał reakcję, która skryzalizowała się w postaci wiersza, poematu, powieści..., a niekiedy skrótu myślowego, który stać się miał aforyzmem, powtarzanym i wpisywanym do pamiętników, a po stuleciach przedrukowywanym w śpiewnikach. Czy będzie to: *Sadźmy, przyjacielu, różę, czy Nie czas żałować róż* – zależy w dużej mierze od tego, kto (jaki człowiek, jaka osoba) to powie lub napisze.... i kto to odczyta.

¹⁵ Nie chodzi tu (jak u Chrzanowskiego) o „momentalność” przeżycia (por. przyp. 11), lecz o inny stosunek do rzeczywistości: intuicyjny, instynktowny lub refleksyjny, wynikły z przemyśleń i decyzji światopoglądowych.

¹⁶ Wobec dominującej tendencji odczytywania dzieł jako „wcielenia idei” (wiodącej swą filozoficzną tradycję od Plotyna i poprzez Pseudo-Dionizego, Ficino, Albertiego po Hegla i Schopenhauera – por. W. Stróżewski, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, w: *Wobec piękna*, Kraków 2002), zwłaszcza w odniesieniu do literatury wydaje się to zasadne, warto może niekiedy potraktować – przynajmniej niektóre z nich – jako „wcielenie osoby” czy też przynajmniej przejawianie się niektórych jej cech. Na powrót „spersonalizować” podejście do literatury.

COMPARAISON N'EST PAS RAISON

Wyobraźmy sobie utwór, w którym bohater znajduje się przez czas pewien w odosobnieniu: co prawda w otoczeniu innych, ale w miejscu odizolowanym od świata. Jest tego mikroświata zarazem uczestnikiem i obserwatorem, choć to nie on nam go opisuje. Przedstawiony wycinek jego życia to czas dochodzenia do pełnego rozpoznania samego siebie, poszerzenia zakresu poznawania i doznawania świata, odmiany drogi życiowej. Ta odmiana raz następuje przed okresem „zamknięcia” – drugi raz po jego zakończeniu, lecz w związku z nim. Kulminacyjny moment tego okresu życia bohatera polega na – metafizycznym, choć i fizycznym zarazem – „wzlocie”, zmierzeniu się z najwyższą tajemnicą i z samym sobą, a właściwie na wyzwaniu rzuconym swej cielesności i duchowości zarazem: dlatego, że pragnie więcej doznać i poznać, że uparcie dąży do czegoś więcej niż jednostkowe, materialne bytowanie, a zarazem – czuje się na siłach rzucić wyzwanie. Nie trzeba dodawać, że okupuje to przeżycie zasłabnięciem; ciało nie jest w stanie sprostać uniesieniu ducha, albo też, przeciwnie: to słabość ciała umożliwia tego ducha wzlot.

O duszę bohatera walczą dwie, przeciwstawne sobie, istoty, do niego jednak należy wybór między racjami. Moment ich ostatecznego starcia stanie się zarazem momentem podjęcia przez bohatera ostatecznej decyzji. Utwór kończy się opuszczeniem przez bohatera miejsca odosobnienia i udaniem się w drogę, która będzie zarazem drogą nowego życia, powtórą szansą spełnienia przeznaczenia w oparciu o ukształtowaną przez poprzednie przeżycia i odmienioną osobowość, która wyrzeknie się swej poprzedniej postawy. Dorzucić można, że bohater przeżywa również, oczywiście, nieszczęśliwą miłość.

O jakim to dziele mowa? O dwóch utworach, które dzieli około stu lat i które powstały w różnych obszarach kulturowych, różnych epokach, tradycjach, kontekstach. Czy wolno je porównywać? Na jakiej podstawie i jaki może być sens takiego porównania? Mam na myśli *Dziady* i *Czarodziejską górę*.

Przede wszystkim należałoby sobie odpowiedzieć na pytanie, na jakiej zasadzie dokonaliśmy opisu (streszczenia) obydwu utworów; czy podstawą była treść, a może kompozycja lub coś innego? Jaki był udział interpretacji w opisie utworów i jaką odegrała ona rolę przy ich zbliżaniu? Pytania są nader istotne i należy je sobie stawiać zawsze, a zwłaszcza dokonując porównania utworów zaskakujących swą odległością – czasową, kulturową. Spróbujmy więc po kolei.

Pobyt w miejscu odosobnienia jako naturalna sytuacja, sprzyjająca refleksji, pracy nad sobą, okazja do zmierzenia się z samym sobą bądź z czymś, co człowieka przerasta, od najdawniejszych czasów stanowił zarówno praktykowany (dobrowolnie bądź nie) zwyczaj, jak i oczywisty temat literatury, filozofii, sztuki – i religii. „Jaskinia filozofów”, więzienie, pustynia, fale oceanu, wyspa, wyniosła góra to najczęstsze „miejsca”, utrwalone tak silnie w naszej kulturze, że rozpoznawane stają się natychmiast w tej właśnie roli. Jednakże, w stosunku do porównywanych utworów, warto pamiętać, że są to nie tylko toposy kulturowe, ale i miejsca rzeczywiste, znane ich autorom (w przypadku Mickiewicza wynikało z faktu uwięzienia podczas procesu filomatów, w przypadku Manna – z odwiedzin w sanatorium w Davos u chorej żony i zetknięcia się z podobną propozycją leczenia, jaką przyjął Hans Castorp – a od której uciekł autor *Czarodziejskiej góry*). Tak więc nie mogą być traktowane wyłącznie w kategoriach toposu, lecz winny być rozważane zarazem w kontekście autobiograficznym, genezy utworu, jego realizmu, kreacji (a może i autokreacji?) itp. Z drugiej strony jednak wybór tego właśnie (spośród wielu innych doświadczeń życiowych) jest świadomym nawiązaniem do tradycji i znanych symboli. Świadomym niewątpliwie, ale czy celowym? I tu dotykamy kwestii interpretacji, która na pytanie to odpowie twierdząco wówczas, gdy przyjmie, że owe miejsca nie są przypadkowe, lecz znaczące; innymi słowy – iż autorzy omawianych dzieł nadali im określony, znany skądinąd i łatwo identyfikowalny sens. Interpretacja ta musi zaś brać pod uwagę całość tekstów, wszystkie ich aspekty (a przynajmniej wiele).

W przypadku *Dziadów* mamy kilka argumentów za tym, iż Mickiewicz świadomie i celowo umieścił swego bohatera w więzieniu i tam kazał mu przeżywać kulminacyjny, przełomowy moment jego życia (zaznaczam, że *Dziady* traktuję jako jedno dzieło, nie zaś zlepek różnych części); że miejsce odosobnienia traktował jako szczególne, a pobyt w nim – przełomowy. Świadczyć o tym może także pieśń o zamkniętym w jaskini Zaklętym Młodzieńcu z części I, której bohater, po czasie refleksji, decyduje się na ucałowanie zwierciadła i jego konsekwencje – zamianę w kamień. Warto także przypomnieć wiele innych sygnałów, dotyczących roli odosobnienia bohaterów w kluczowych momentach ich życia (kaplica – obrzęd *Dziadów*, dom Księdza, salon warszawski, więzienie, w którym przebywa Rollison). W drogę bohater uda się dopiero po przełomie, stanowiącym istotną zmianę orientacji życiowej. Również Tomasz Mann celowo kazał swemu bohaterowi przebywać w sanatorium na górze, a schemat odosobnienia powielił po wielokroć („zamknięcie w zamknięciu” – weranda, miejsce zakończenia wycieczki górskiej Castorpa, pokój do wywoływania duchów itp.).

Zasadnicza różnica w stosunku do *Czarodziejskiej góry* polega na tym, że Konrad nie przebywa w zamknięciu dobrowolnie ani też z własnej woli nie jedzie na zsyłkę. Hans Castorp natomiast decyduje zarówno o (jakże przedłużonym!) pobycie „na górze”, jak i o jej opuszczeniu. Czy to coś zmienia? Niewątpliwie, lecz nie wszystko. Decyzja bohatera bowiem nie jest „autonomiczna”, podjęta w pełni świadomie: Hans Castorp wydaje się przekonany (pytanie, czy z dobrą

wiarą) o konieczności pozostania w sanatorium – pod tym względem przypomina Młodzieńca Zakłętego; obydwaj cierpią (również z miłości) i odwołują ostateczną decyzję – która w przypadku każdego z nich jest jednak odmienna. Młodzieniec Zakłęty raczej zachowuje się jak Joachim (popelnia swoje samobójstwo, decydując doprowadzić swą rozterkę do finału), natomiast Hans Castorp pod pewnym względem bardziej przypomina Gustawa-Konrada. Wróć do tego. I w jednym, i w drugim utworze okres przebywania w odosobnieniu jest okresem (bardziej lub mniej gwałtownej) przemiany, traktowanej przez autora jako dopełnienie dojrzewania.

Obydwaj autorzy zarazem każą swym postaciom przeżyć moment swoistego o l s n i a, najwyższego zetknięcia z (różnie, rzecz jasna, rozumianym) absolutem i z własnym ja zarazem: dla Konrada będzie to chwila improwizowania, dla Hansa Castorpa – zimowa wycieczka w góry. Obydwaj rzucają wyzwanie tak sobie (przekraczając swe możliwości tak fizyczne, jak psychiczne i poznawcze), jak i rzeczywistości. Obydwaj czynią to świadomie, znając ryzyko i dążąc do konfrontacji z czymś, co ich przekracza. Obydwaj czynią to również w celu poznawczym (siebie – *dziś poznam, czyliim wielki, czyliim tylko dumny*), ale i w odruchu buntu, niezgody na rzeczywistość, z chęcią sprawdzenia się. Obydwaj mają nadmysłowe wizje, a ich doświadczenie wyraźnie ma charakter przeżycia metafizycznego, olśnienia (przygotowanie, „ćwiczenia duchowe”, poprzedzające sam moment olśnienia, ogromne napięcie psychiczne towarzyszące mu, poczucie wtajemniczenia i – jakbyśmy dzisiaj powiedzieli – krańcowego przeżycia). Uczucie gwałtownego poszerzenia pola poznania, któremu towarzyszy poczucie mocy, swoistego wzlotu, po którym następuje – upadek, ale nie klęska. Przeżycie to bowiem, o którego charakterze za chwilę, choć nie spełnia do końca pokładanej w nim nadziei, jest przeżyciem pod wieloma względami kluczowym dla życia bohaterów.

Jego charakter może nam się wydawać różnorodny: Konrad rzuca wyzwanie Bogu w imię (we własnym przekonaniu) szczytnego celu, choć jego intencje nie są całkiem czyste (tu wkracza bardzo mocno element interpretacji – motywacje Konrada, ich waloryzacja, a co za tym idzie ocena bohatera różnie bywają przedstawiane przez krytyków, w zależności również od ich postawy: etycznej, religijnej, antropologicznej, nie zaś tylko od zrozumienia tekstu). Hans Castorp rzuca wyzwanie śmierci, na którą się naraża i która go fascynuje. Choć w każdym z tych dzieł idzie o inną metafizykę (to też interpretacja!), podobieństwo samej postawy jest wyraźne. Różnica wynika z czasu powstania dzieła (wiek XIX, XX) i postawy autora (tu sprawa staje się bardziej skomplikowana, gdyż w grę wchodzi element ujawniania w tekście własnych postaw i poglądów bądź ich ukrywania; stopień wykreowania bohatera bądź jego podobieństwa z podmiotem sprawczym tekstu – lub autorem; kontekstu kulturowego i tradycji, a także otoczki historyczno-politycznej). Część różnic wynikać może też z odmiennej (?) koncepcji nie tylko metafizyki, ale i człowieka. Wróć do tego.

Istotnym elementem podobieństwa bohaterów jest fakt ich choroby. Tu można wręcz mówić o pokrewieństwie romantycznej koncepcji choroby (psychicznej, ale nie tylko) jako szczególnie wyróżniającej, niekiedy wręcz uprzywilejowanej (nobiletującej) człowieka i powracającej w wielu utworach Tomasza Manna, widocznej najwyraźniej w *Doktorze Faustusie*, ale i w *Śmierci w Wenecji* dla przykładu. Szaleństwo i (zasugerowana) „wielka choroba” Gustawa-Konrada związane są nieodłącznie z jego osobowością: w IV części określają jego (jakże niepewny, podwójny niejako) status szaleńca i upiora zarazem, w III – zacierają granice między tym, co wynika z woli bohatera, a tym, co się jej wymyka. Jego wina lub jej brak pozostają w ścisłym związku z naszym rozumieniem tego, co zaszło tak w izbie Księdza, jak w celi więziennej. Niepewność co do tego, czy bohater jest w istocie człowiekiem chorym, stanowi zaś nie tylko element gry z czytelnikiem (a więc wartość estetyczną dramatu), ale i stwarza możliwość wielorakiej jego interpretacji. Choroba Hansa Castorpa (gruźlica) jest równie (a może jeszcze bardziej) determinująca dla jego losów, sposobu postępowania, a w konsekwencji i rozwoju. Znamienne, że równie dyskusyjna i związana z interpretacją: czy bohater świadomie daje się oszukiwać i przyjmuje tryb życia człowieka chorego ze swoistego lenistwa (inercji, acedii, fascynacji itp.), czy też, przyjąwszy z dobrą wiarą werdykt o – rzeczywistym – złym stanie swojego zdrowia, ponosi jego konsekwencje. Nasza niepewność oceny tej, podstawowej, okoliczności, dotyczącej bohatera, może również mieć wymiar estetyczny (Mannowska ironia!), ale i rzutuje silnie na zrozumienie i odczytanie powieści. Podobieństwo sposobu potraktowania choroby przez obydwu pisarzy, jako arcyważnego elementu charakterystyki bohatera, jak i ważkiej zasady konstrukcyjnej ich dzieł, w konsekwencji stanowi jedną z osi interpretacji omawianych utworów. Co ważniejsze, wiąże się ściśle z antropologią obydwu autorów, do której w istocie sprowadzać zdają się, jak widzimy, liczne szczegółowe cechy ich dzieł. Choroba bohatera – rzecz można – jest najbardziej „romantycznym” elementem *Czarodziejskiej góry*, przy założeniu oczywiście, że tak, a nie inaczej ją zinterpretujemy¹.

Od naszej bowiem interpretacji zależy, czy zasłabnięcie Konrada po Wielkiej Improwizacji odczytamy jako tryumf słabego ciała nad duchem, który poniósł swoistą klęskę (nieudany wzlot, wyzwanie itd.), zaś padające w niej buntownicze słowa usprawiedliwimy stanem chorobliwego zamroczenia, czy też, przeciwnie, uznamy, że to choroba czyni bohatera szczególnie zdolnym do dogłębniejszego poznania, obdarza go większą wrażliwością; nie tyle czyni mniej odpowiedzialnym za słowa i czyny, co stawia na pozycji wyróżnionej, daje większe prawa itp. Tak więc sposób rozumienia choroby bohatera rzutuje na rozumienie całej problematyki *Dziadów*, jak i ich bohatera (i jego ocenę). Podobnie w przypadku

¹ Nie zapominając wszelako, że antropologia choroby i śmierci w wieku XIX wiąże jednostkę bliżej z metafizyką (ale i z, nienazywaną w ten sposób, psychiką); w XX (w tej powieści!) – stanowi element bardziej fizjologiczny, społeczny, ale i psychologiczny, i metafizyczny również. Mann jednak kładzie nacisk na somatyczny aspekt choroby i wprowadza komplikację w postaci ironii, która podwaja niejako naszą nań perspektywę, a przez to stanowi migotliwy element powieści.

Hansa Castorpa. Czy jest on chory (tak jak niewątpliwie chory jest Joachim, który w konsekwencji zignorowania tego faktu umiera), czy też oszukiwany? A może sam się oszukuje lub raczej daje oszukiwać? W pełni świadomie czy nieświadomie, a może na poły świadomie? Nasza decyzja w tej sprawie w sposób istotny zmienia interpretację powieści, i odwrotnie: sposób jej odczytania modyfikuje naszą decyzję dotyczącą motywacji bohatera. Bo jeśli (rzecz upraszczając) skorzystał on z okazji, jaką stworzyła mu diagnoza „wilgotnej plamki”, i oddał się pasywnemu życiu pensjonariuszy sanatorium gruźliczego, to, z jednej strony prezentuje się nam jako człowiek słabego charakteru, z drugiej zaś – paradoksalnie – jego inercja zaprocentuje niezwyklej rozwojem duchowym, dla którego stanowić będzie szansę. Jeśli zaś w istocie był chory, to może właśnie choroba jest znakiem, nznaczeniem, szansą, daną nawet człowiekowi przeciętnemu (wręcz prostaczkowski), wyniesieniem go ponad przeciętność (trochę tak, jak w *Doktorze Faustusie*), poprzez sam fakt większego zagrożenia śmiercią, bliższego zatem obcowania z metafizyką?

Oczywista różnica, wynikała i z rozmiarów omawianych utworów, i z ich gatunkowości (epika – dramat), no i oczywiście z uwarunkowań estetycznych, polega na sposobie prezentowania choroby. W *Dziadach* choroba bohatera wkomponowana jest w jego charakterystykę, ale ma również aspekt metafizyczny (choć zaskakiwać mogą naturalistyczne elementy jej opisu: piana na ustach choćby...). W *Czarodziejskiej górze* choroba staje się do pewnego stopnia jednym z bohaterów powieści: choroba (i śmierć!) traktowane są już nie tylko jako cechy postaci, lecz jako samodzielny, estetycznie wyeksploatowany na wiele różnych sposobów – naturalistycznie, humorystycznie, patetycznie – temat; opisy fizjologii, zważywszy, zajmują w powieści wiele miejsca.

Z chorobą bohaterów wiąże się kilka ważnych aspektów: pierwszym jest kwestia o d p o w i e d z i a l n o ś c i człowieka za swoje czyny, myśli i za swój rozwój – a także, być może, za swoją chorobę. Odpowiedzialność bowiem jest jednym z ważniejszych tematów obydwu utworów – przynajmniej tak mogą być interpretowane. W *Dziadach* kwestia odpowiedzialności przedstawiona jest w sposób znany z tradycji (nie tylko literackiej, ale i religijnej): człowiek stoi wobec wyboru, a jego skutki ponosi nie tylko on sam, przenoszą się one na zbiorowość. Skutki poszczególnych działań Gustawa-Konrada („samobójstwo”, bunt, pokorna rezygnacja z niego i przyjęcie postawy przeciwstawnej wobec pierwotnej), sposób, w jaki pokieruje swoim życiem, będzie mieć zasadnicze znaczenie nie tylko dla niego (tak w planie życiowym – zsyłka, jak i metafizycznym – zbawienie), ale i dla zbiorowości, z której się wywodzi (stanie się 44 itd.). W *Dziadach* amplifikacja skutków działań bohatera jest olbrzymia: wystarczy wyobrazić sobie, że jeden z młodych więźniów, niechby i zdolny poeta, stać ma się *mesjaszem*, przywódcą, ocalić naród itd. W *Czarodziejskiej górze* odpowiedzialność jest również ważnym tematem: tak wobec najbliższych i nieco dalszych krewnych, jak wobec samego siebie i szerszej zbiorowości. Ta kwestia znajduje wiele miejsca w powieści; to poczuciem odpowiedzialności różnią się między innymi

wyraźnie Hans Castorp i Joachim. Ten pierwszy nie ma pierwotnie tego poczucia mocno rozwiniętego; łatwo przyjmuje zaproponowany mu układ (pozostanie na „czarodziejskiej” górze) i dzięki temu (niejako wbrew temu) wiele osiąga; Joachim jest człowiekiem odpowiedzialnym – i z tego powodu umiera. Nie znaczy to jednak, że Mann nie traktuje kwestii odpowiedzialności człowieka jako ważnej kwestii antropologicznej; przeciwnie. Paradoksalny układ losów obydwu kuzyńców jest raczej ironiczną komplikacją, ironicznym komentarzem pisarza wobec życia. Na taką ironię nie ma miejsca u Mickiewicza; jej miejsce zajmuje co innego – groteska, pozwalająca odbiorcy zyskać – estetyczny – „oddech”. Zostawmy jednak tę kwestię chwilowo na boku.

Z odpowiedzialnością bohaterów wiąże się ich w o l n o ś ć, wolność dokonywania wyboru, a także sam w y b ó r, wobec jakiego stają. Problem wolności nie jest zasadniczym tematem ani jednego, ani drugiego dzieła. Wydobyć go z obydwu jest dziełem interpretatora, dokonującego aktu wyboru; idącego szlakiem rozumienia utworów obydwu jako, *de facto*, dzieł o losie jednostki, dzieł skupionych na ich bohaterach, nie zaś stanowiących metafory jakichś szerszych zagadnień. *Dziady* niewątpliwie są takim utworem, mimo próby ukazania szerszego kontekstu pokoleniowo-historycznego i mimo rozpowszechnionych interpretacji, kładących nacisk na stosunek bohatera do „sprawy narodowej” raczej, niż na jego osobistą drogę; to dramat mający jednego, wyrazistego bohatera. Podobnie *Czarodziejska góra*: cokolwiek by mówić o Castorpie (podobnie jak mówiono, w sposób o wiele mniej uzasadniony, o Konradzie) jako o *everymanie*, o momencie historycznym i możliwości uogólnienia losów tej postaci, to jej jednostkowość i podmiotowość jest główną ideą powieści. Jeśli więc przyjąć taką antropologizującą interpretację, kwestia wolności podejmowania decyzji przez bohaterów wyda nam się nader istotna.

Zaskakujące podobieństwo *Dziadów* i *Czarodziejskiej góry* polega także i na tym, że ich bohaterowie stają w o b e c w y b ó r u jednej z dróg, nacechowanych etycznie, wyboru, który określi całe ich doczesne (a być może nie tylko) życie. Symbolizują je postaci „kusicieli”, „opiekunów”, „duchów jasnych i ciemnych” – postaci stojących, jak w moralitecie, „po prawicy” i „po lewicy” bohatera. W *Dziadach* są to wprost złe i dobre duchy, w *Czarodziejskiej górze*, rzecz jasna, to Settembrini i Naphta, postaci (co oczywiste!) o wiele bardziej skomplikowane (i po wielokroć zaprzeczone), ale ukształtowane wedle tej samej, moralitetowej, zasady. To zabawne, jak dwudziestowieczna powieść potrafi być podobna do dziewiętnastowiecznego dramatu, kiedy w grę wchodzi tak podstawowy temat literatury, jak dokonywanie przez człowieka zasadniczych, przeciwstawnych wyborów między dobrem a złem, między apollinijskim a dionizyjskim, jasnym a ciemnym itp. Mimo że w *Dziadach* z konieczności mamy do czynienia z większą schematyzacją, i w tym dramacie pojawia się komplikacja: wybór „dobra” i „zła” nie jest do końca jednoznaczny (bunt ma pewne uzasadnienie w wyższej, obiektywnej racji, a pokorę można odczytać jako zgodę na zło – i tak bywała, wbrew autorskim intencjom, odczytywana). Stopień komplikacji w *Czarodziejskiej górze* jest oczy-

wiecie większy; obejmuje właściwie wszystkie dziedziny, bo tocząc spór o duszę Hansa Castorpa, Settembrini i Naphta ogarniają refleksją (i zretoryzowanym, erystycznym wywodem!) wszystkie bez mała dziedziny – sztukę, literaturę, filozofię, religię, etykę, ontologię – kuchnię i modę wreszcie. Schemat wszelako pozostaje ten sam: dążący do zapanowania nad umysłem i duszą młodego człowieka przeciwnicy, reprezentujący przeciwstawne siły, ale równie zainteresowani sukcesem, i stojący pomiędzy nimi adept (życia), mający dokonać wyboru. Podobieństwo to, tak dziwne z pozoru, stanowić może argument na rzecz tego, iż zasadniczym tematem (i nie tylko w porównaniu, lecz w odrębnym traktowaniu) obydwu dzieł jest sprawa rozwoju jednostki, wyboru drogi i życiowych oraz metafizycznych tego wyboru konsekwencji. A także na rzecz – co pozostaje do udowodnienia – tezy, że obydwa utwory należą do grupy dzieł ten właśnie temat podejmujących.

Jedną z najistotniejszych decyzji dotyczy zasadniczej postawy życiowej. Hans Castorp wybiera, wbrew temu, czego można by oczekiwać od człowieka jego pokroju, wieku, wykształcenia i czasu, w jakim żyje, nie życie aktywne, lecz *vita contemplativa*. Poświęcone rozmyślaniom, nauce, dochodzeniu do samopoznania – lecz pierwotnie polegające na zaniechaniu aktywności, na skupieniu się na egzystowaniu raczej, niż na życiu. Paradoks, tak ulubiony chwyt pisarski Manna, polega między innymi na tym, że to, co z punktu widzenia przeciwnego życiorysu (a taki był pisany Castorpowi) stanowi jego załamanie (przykusowy, przedłużony pobyt w sanatorium), w istocie staje się szansą przeżycia czegoś więcej, doznań głębszych, niż byłyby możliwe na nizinach, zmierzenia się z samym sobą. Siedmioletnia *vita contemplativa*, którą bohater ostatecznie porzuca, czyni z niego innego człowieka: daje mu szansę przeżycia jego człowieczeństwa w pełni, a zarazem „filogenetycznego” powtórzenia w skrócie drogi całej ludzkości. To, co moglibyśmy ocenić jako postawę negatywną (zaniechanie działania na rzecz – z punktu widzenia *vita activa* – zaleniwienia), pozwala osiągnąć więcej niż bezmyślna aktywność, która byłaby jej przeciwieństwem. Warto zaznaczyć zresztą, że sam Castorp zdaje sobie sprawę z wartości życia kontemplacyjnego.

Dylemat aktywności – pasywności, zwrócenia ku światu – zwrócenia ku sobie jest kluczowy również dla bohatera Mickiewiczowskiego. Już Gustaw prezentował postawę skrajnie introwertyczną i „kontemplacyjną” – autokontemplacyjną; dyskusja z Księdzem jest tego najlepszym dowodem i nie zmienia tego wcale pozór zainteresowania sprawą ogółu (*przywróć nam Dziady*). Gustaw, tak jak symboliczny Młodzieniec Zakłęty, jest przede wszystkim zainteresowany myśleniem i przeżywaniem – nie działaniem. Podobnie Konrad – romantycznie skupiony na sobie, na swojej poezji, zamiarze, dążeniu. Dopiero gdy zmierzy się ze swoją niemocą, ze swoim upadkiem, gdy pozna, kim w istocie jest i co jest wart, otrzyma szansę realizacji czynu (i to jakiego! – jeśli wierzyć prorocत्वu ks. Piotra) – a może stanie się dopiero wówczas doń zdolny? Takie postrzeganie bohatera *Dziadów* stoi w pewnej sprzeczności z interpretacją tradycyjną, która chciała (wbrew oczywistości!) widzieć w nim „walczącego z Bogiem” w imię „sprawy”,

patriotę i człowieka aktywnego, a łatwo dostrzegalne w tekście dowody na to, że jest inaczej, kładła na karb romantycznego charakteru bohatera. Nie tylko jednak porównanie z bohaterem Manna, bo ono nie może tu być dowodem, lecz przede wszystkim z innymi bohaterami polskiego romantyzmu, da nam odpowiedź na pytanie o to, czy istotnie Gustaw-Konrad raczej prowadzi *vita activa* (jak choćby Kordian czy hrabia Henryk), czy przeciwnie, *vita contemplativa*. Odpowiedź jest jasna: czyn, jeśli przyjdzie, jak głosi zapowiedź, zdarzy się w przyszłości; my poznajemy bohatera, który myśli i mówi – a ewentualne działanie jest tylko jego złudzeniem. Poeta – z pewnością celowo – pominął całkowicie etap ewentualnej działalności swego bohatera (choćby ten, który by go doprowadził do więzienia). Mickiewicz ukazał nam, bo tak chciał (podobnie jak w sto lat później Tomasz Mann), bohatera kontemplującego rzeczywistość i siebie samego – a niezmienną ją (choć zmienia, na drodze kontemplacji, samego siebie!).

Obydwie te biografie, tak podobne w ogólnych zarysach i planie, choć całkowicie z pozoru różne w szczegółach, w istocie zbliżają się do siebie i w drobiazgach. Takim „szczegółem” może być nieszczęśliwa, niespełniona miłość, jaką obaj przeżywają, co więcej – miłość przynosząca im upokorzenie. Gustaw musi pogodzić się z zamążpójściem ukochanej (i to, jak zdaje się sądzić, dla pieniędzy!), Hans – z jej rozwiązłością (też motywowaną finansowo!). Może gdyby Gustaw żył sto lat później i jego doświadczenie byłoby podobne... Tyle że porównanie to niewiele wnosi ponad to, że w obydwu dziełach ukazani są ich bohaterowie jako ludzie przeżywający nie tylko miłość, ale i związane z nią upokorzenie – że ten etap życia, to doświadczenie, jest dla nich „wyzwolielielską traumą” – wyzwoleniem od złudzeń dotyczących bliskości z drugą osobą. Bo czyż można sobie wyobrazić Konrada i Castorpa ponownie zakochanych?!

Innym „szczegółem” może być *alter ego* bohatera (z naciskiem położonym na *alter*); bliska mu, lecz odmienna od niego osoba, w której przeglądać się może jak w krzywym zwierciadle (gdyby tego chciał), a która dla czytelnika stanowi kontekst wzmacniający sens centralnych postaci. Jego alternatywa, alternatywa biograficzno-psychologiczna. U Manna taką postacią jest niewątpliwie Joachim: i jego losy, i jego postawa – wszystko stanowi odwrotność Hansa Castorpa. Tak jakby pisarz chciał pokazać, jak inaczej przebiegać mogłoby życie głównego bohatera, gdyby podejmował decyzje przeciwne do tych, jakie podjął. U Mickiewicza za taką postać uznać można Tomasza, którego chrystusowa postawa kontrastuje radykalnie z buntowniczą reakcją Konrada na ten sam, przecież, problem. Daleka analogia? Oczywiście, z jednym wyjątkiem. Zauważmy, że ani Joachim, ani Tomasz, jako ludzie nie osiągną zbyt wiele. Ot, pomierają, tyle że jako ludzie szlachetni i dzielni, „honorowo”. To buntowniczy Konrad, uległy Hans, jeden odpowiedzialny za grzech pychy i bluźnierstwa, a więc negację swego człowieczeństwa postrzeganego w aspekcie wieczności, drugi zaś – za „marnowanie życia”, zdolności, niepodjęcie „służby” (a więc winien swoistej *acedii*), to oni staną się kimś więcej niż ich alternatywni partnerzy. *Felix culpa* – tak można by w skrócie

ując antropologiczną koncepcję obydwu twórców... to *felix culpa* jest tym, co umożliwi wyniesienie życia na najwyższy poziom. Paradoks? Heroizm?

Zważmy, że obaj bohaterowie mają w swej biografii moment graniczny, jakim jest świadome podjęcie ryzyka ś m i e r c i. Gustaw jest upiornym samobójcą (nieważne, czy rzeczywistym, czy symbolicznym), a więc człowiekiem, który zaryzykował i ciało, i duszę w odruchu – rozpaczy? Protestu? Aktu suwerennej woli? Pragnienia transgresji? Człowiekiem, który przeżył śmierć cywilną (przemiana w Konrada jest nią z pewnością). Hans Castorp zaś, decydując się na odbycie słynnej zimowej wyprawy w góry, świadomie postawił się w sytuacji *quasi*-samobójcy – postanowił się otrzeć o śmierć, i to w sensie dosłownym. Po co? Dlaczego? Czy dlatego, że dopiero takie, graniczne przeżycie, pozwala osiągnąć prawdziwą dojrzałość? Czy tak sądzili obydwaj autorzy; romantyk i, bądź co bądź, realista? Śmierć niewątpliwie stanowi przedmiot fascynacji ich bohaterów. O śmierci jest mowa wielokrotnie i w *Dziadach*, i w *Czarodziejskiej górze*. W obydwu jest ona przedstawiona ze swoistym naturalizmem, czy wręcz nadrealizmem; w odrażający sposób (rozkład ciała!) – ale i uwznioślona zarazem. Tu już możemy mówić nie tylko o roli i znaczeniu śmierci jako doświadczenia bohaterów, ale wręcz o znaczącym udziale tematu śmierci i sposobu jego eksploatacji w kreacji obydwu dzieł. Z pozoru u Mickiewicza chodzić będzie o martyrologiczny jej aspekt, zaś u Manna o ontologiczno-aksjologiczny. Jednak sam fakt, że nasz poeta ujął swój utwór w ramy obrzędu śmierci (i jej wspomnienia!) i wyeksploatował nie tylko jej aspekt duchowy, ale i fizyczny, a autor *Śmierci w Wenecji* opisał po wielokroć umieranie i umarłych, przechodząc od postawy naturalisty do patosu, może dać nam wiele do myślenia. W takim oświeceniu inaczej wygląda dość nieudolny *Upiór*, kilkakrotne – rzeczywiste i metaforyczne – przekraczanie przez bohatera (i innych!) progu życia, a nawet romantyczne, symboliczne „rekwizyty” (rana na czole, na sercu). Tak naprawdę różnią się tylko estetyką od – równie, choć odmiennie – symbolicznego przeżywania przez Castorpa śmierci po wielokroć – nie tylko swojej, wirtualnej, ale i cudzej (przy której tak często i chętnie asystuje!). Te przeżycia bohaterów są – rzeczywistym lub zapośredniczonym – s a m o b ó j s t w e m. Aby bowiem stać się człowiekiem pełnym, trzeba przejść przez śmierć. W XX wieku trudno byłoby pisarzowi pokazać rzeczywistą śmierć bohatera jako doświadczenie, które mógłby on przeżyć. Ale, dodajmy, i Mickiewicz ukazał je ukryte pod maską możliwej metafory, ocenił niepewnością co do statusu upiora. To tylko Słowacki ukazał bohatera, któremu samobójstwo po prostu się nie udało...

W związku ze śmiercią warto zwrócić uwagę na kolejne, zaskakujące podobieństwo, jakim jest – motyw w y w o ł y w a n i a d u c h ó w. Można by wręcz pomyśleć, że Tomasz Mann czytał *Dziady* i zaczerpnął z nich inspirację... gdyby nie „moda” na spirytyzm, który stać miał się strywializowaną, zsekularyzowaną postacią obrzędu obcowania ze zmarłymi, a któremu autor *Czarodziejskiej góry* tak chętnie się oddawał, ku naszemu zdumieniu. *Dziady* są bowiem utworem ujętym w ramy obrzędu wspomaganiania (ofiara i modlitwa) i wspomnienia zmar-

łych, same stanowiąc niejako drugą tego obrzędu, rapsodyczną część, „obrzęd wspomniania”. *Czarodziejska góra*, w sposób oczywisty niemająca i niemogąca mieć charakteru analogicznego, na swój sposób (poprzez bohatera) podejmuje podobny wątek. Hans Castorp, zaskakując swe otoczenie, nie tylko nie zachowuje przyjętej „na górze” dyskrekcji wobec umierania, ale z wewnętrznej potrzeby (niejako wbrew „obrzędowi obojętności”!) obcuje z umierającymi, pomagając im już nie w uzyskaniu zbawienia, lecz w godnym, spokojnym przechodzeniu na drugą stronę. Przy wszystkich różnicach: Konrad bierze udział w obrzędzie jako „przedmiot”, nie „podmiot” (choć co do Gustawa można by już dyskutować), religijna perspektywa zastąpiona zostaje humanistyczną (humanitarną?) – analogia między oboma dziełami istnieje. Człowiek wobec śmierci drugiego człowieka i spokoju jego duszy (religijnie bądź psychologicznie rozumianej), człowiek dojrzały, nie pozostaje obojętny. Ma prawo w niej uczestniczyć, z nią obcować, winien jest to i jeszcze żyjącym, lecz umierającym (Rollison), i zmarłym. Obrzęd utrwalony w tradycji może być pomocny, ale przy jego braku – można stworzyć własny (obdarowywanie, sprawianie przyjemności, obecność, a potem – wspomnianie). Przy jednym założeniu – zachowaniu poszanowania dla woli umierającego bądź zmarłego. To znamienne – u Mickiewicza gromada nie ma władzy bezwzględnej nad zmarłym, który może jej „nie posłuchać” (a ona to zaakceptuje); u Manna próba przywołania poprzez seans spirytystyczny ducha zmarłego przez – dojrzałego już, w przeciwieństwie do innych – bohatera, stanowi ostatnią kroplę, przelewająca czarę niechęci i wstrętu do takiego niepoważnego i pozbawionego szacunku traktowania śmierci; ostatni etap jego dorastania. Na tym polega różnica między scenami „wywoływania duchów” w obydwu dziełach (w *Dziadach* ma to być pomoc innym, w *Czarodziejskiej górze* – rozrywka ich kosztem). Różnica w stosunku do śmierci polega na odmiennym jej postrzeganiu: z perspektywy, wedle której nie kończy ona egzystencji lub z takiej, która przyjmuje, że moment śmierci jest – być może – ostatnim jej momentem. Podobieństwo zaś – na randze, jaką przypisuje się śmierci w życiu tak jednostki, jak gromady: w *Dziadach* pobożnej, w *Czarodziejskiej górze* – frywolnej, i osądzie stosunku do niej człowieka, zasługującego na szacunek. Sam fakt wystąpienia analogicznego zdarzenia „wywoływania duchów” u Mickiewicza i Manna natomiast nie ma żadnego znaczenia, wartego komparatystycznych zabiegów; przy porównywaniu dzieł stanowi jedynie punkt wyjścia, ewokację określonego tematu, kwestii obecności śmierci jako doświadczenia egzystencjalnego w naszym życiu; zabawną zbieżność bez większego znaczenia.

Warto natomiast wrócić do (siostrzanego!) tematu m i ł o ś c i i jej związków z c h o r o b ą i ś m i e r c i ą, gdyż związki te w obydwu dziełach są wyraźne. W istocie – i to nie tylko w postaci ironicznie zaprzeczonej przez autora jak w wykładach Krokowskiego – miłość z chorobą pozostaje u Manna w bezpośrednich związkach. Uzasadnienie fizjologiczne (nadpobudliwość gruczków), socjologiczne (sanatoryjna nuda), kulturowe (dyskusje Naphty i Settembriniego) – wszystkie one nie są ostateczne. Prawdziwe oblicze, chorobliwy charakter

ukazuje miłość w scenie „szaleństwa” Castorpa w noc karnawałową, noc przełomową dla jego rozwoju, i w zdumiewającej pamiętce, o jaką prosi Kławdię – zdjęcie jej chorych płuc. Trudno o bardziej ironiczne zaprzeczenie sentymentalno-romantycznego zwyczaju przechowywania pamiętek po ukochanych (choć i tu, obok portretów i wstążek, a niekiedy zaszuszonych ziół i kwiatów pojawiały się obcięte włosy – a więc „przedmioty martwe”!) i jego kontynuację zarazem. Trudno też o mocniejszy argument na rzecz związków między miłością – chorobą – i śmiercią (zdjęcie zrobione z powodu choroby, a przedstawiające wygląd, jaki ciało przybierze po śmierci). Czy oznacza to, że Tomasz Mann podzielał poglądy doktora Krokowskiego, niemieckiej wersji naszego „szatanka”, Przybyszewskiego?

U Mickiewicza zbieżność tych, najważniejszych być może egzystencjalnych stanów, jakimi są (w rzeczywistości czy w kulturze?) miłość, choroba i śmierć, jest dla nas oczywistością. To, że Gustaw „poszedł i umarł z miłości”, a więc pojawia się jako szalony (przeto chory!) i szalejący w chacie Księdza, że Młodzieniec Zakłęty popełnia z miłości samobójstwo (jak, nie przymierzając, Mynheer Peeperhorn), kładziemy zazwyczaj na karb romantyzmu i jego „przesady”, frenezji w traktowaniu „stanów granicznych” (mam na myśli miłość), upodobania do traktowania choroby (a zwłaszcza szaleństwa) jako szczególnie zaognionego stanu „romantyczności”, zaś samobójstwa – jako eleganckiego (i literacko umocowanego) sposobu rozwiązania. Jednakże przekonanie o możliwej zbieżności tych trzech stanów nie zrodziło się wraz z romantyzmem – łatwo zdać sobie z tego sprawę, odwołując się choćby do kalek językowych, nie mówiąc już o literaturze i sztuce. Mickiewicz po prostu wykorzystał fabularnie ten schemat (a tak po mistrzowsku, że badacze do dziś się spierają, czy Gustaw jest bardziej zakochany, bardziej szalony, czy bardziej upiorny...). Czy więc, mówiąc o pojawieniu się w *Dziadach* i *Czarodziejskiej górze* analogicznej triady miłość–choroba–śmierć, mówimy o pokrewieństwie, czy o ironicznym zaprzeczeniu u Manna pełnego, romantycznego, Mickiewiczowskiego s e r i o? Ani o jednym, ani o drugim, jak sądzę. Przeprowadzenie jakiegokolwiek analogii „częstkowej”, oderwanej od całościowej interpretacji każdego z dzieł, nie zaprowadzi nas daleko. Powieść Manna nie jest zaprzeczeniem romantyzmu ani jego kontynuacją w tym względzie, choć podobnie jak on pozostaje w pewnym nurcie tradycji ujmowania życia ludzkiego w ramy tych trzech podstawowych stanów egzystencjalnych: miłości, choroby, śmierci.

Pozostaje pytanie o antropologiczną refleksję Mickiewicza i Manna nad stunkiem człowieka, jego w o l i do owych stanów. Kwestia woli bowiem jest (interpretacja!) kluczem do najgłębszych sensów obydwu dzieł. Człowiek staje przed wyborami w każdej chwili swojego życia: dotyczą one wszystkich jego aspektów, a w szczególności sposobu radzenia sobie zarówno z *plaisirs d'amour*, jak i z *chagrins d'amour*, by użyć „języka miłosnego” Hansa Castorpa. Od woli człowieka zależy, jak tego dokona; czy zdoła uwolnić się zarówno od wspomnień o tych pierwszych (i palącej za nimi tęsknoty, którą poświadcza tak Gustaw, jak Hans), jak i od cierpień wywołanych tymi drugimi; przekroczyć je, czy też dać się

im zniszczyć. Obydwaj bohaterowie dokonują transgresji, choć nie od razu i nie bez strat moralnych, które są ich udziałem. Kwestia woli i kroczącej za nią odpowiedzialności związana jest w obydwu utworach także z chorobą. Czy człowiek chory jest bardziej niż inni „usprawiedliwiony”, czy nie? Konrad za swoje bluźnierstwo, Castorp za *acedię*? Czy może jest winien choroby, bo daje na nią swe przyzwolenie? Castorp zanurzając się w chorobę jak w futrzany worek, Gustaw pielęgnując swe szaleństwo (poprzez które w IV części wyraźnie przebłykuje całkiem zdrowy rozsądek i trzeźwa, choć erystyczna argumentacja), Konrad zaś – „nakręcając się” i wpędzając w atak epilepsji wskutek nadmiernego (interpretacja!) skoncentrowania na sobie i swoich uczuciach (tak „pozytywnych”, jak „negatywnych”)? Czy choroba jest więc szansą osoby (by więcej poznać, przeżyć), czy też obciążeniem? I z jakiego punktu widzenia? Te pytania zaprogramowane są niejako w obydwu utworach, a rodzaj odpowiedzi na nie stoi w centrum ich interpretacji. Jeśli bowiem od woli człowieka zależy również to, co wyznaczane przez chorobę, od niej zależne, to taka koncepcja człowieka zakreśla niesłychanie wysoki pułap odpowiedzialności; jest w najwyższym stopniu wymagająca. Tak jest w *Dziadach*, ale tak jest też w *Czarodziejskiej górze*, jak sądzę. Czy można pójść dalej? Tak, jeśli od woli człowieka i jego odpowiedzialności uzależnić nawet śmierć. Obydwaj bohaterowie muszą się wobec niej określić i obydwaj, wprawdzie zwracając się ku śmierci, potem się od niej odwracają – tyle że decydując się na życie, które ocierać się o nią będzie jeszcze silniej niż dotychczas. Gustaw „poflirtował” ze śmiercią jako romantyczny samobójca, Hans – jako dobrowolny pacjent; obydwaj, dojrzawszy, podejmą wyzwania (wygnanie, wojna), które ich do niej, paradoksalnie, przybliżą. Będzie to jednak gest godny człowieka takiego, jakiego chcieli widzieć obydwaj twórcy: i Mickiewicz, i Mann. Heroiczny. Nawet wówczas, gdy podbarwiony ironią czy przełamany groteską².

Jeśli tak przeczytać obydwu twory, z pełną świadomością kładzenia na pewne aspekty silnych akcentów, wynikłych z indywidualnego ich odczytania w perspektywie filozofii człowieka, a nie polityki, historii, metafizyki czy nawet symboliki, to podobieństwo *Dziadów* i *Czarodziejskiej góry* stanie się oczywi-

² Ironia dotyczy różnych aspektów: „pamiętka”, jaką przechowuje Castorp (prześwietlenie płuc ukochanej!), jest poniekąd ironicznym zaprzeczeniem romantycznych pamiętek. Ironia dotyczy więc też związków *Czarodziejskiej góry* z romantycznym dziedzictwem – miłości, pamiętek, choroby, poznania, stosunku do natury, do Boga (metafizyki), do obowiązku patriotycznego (Joachim i Castorp) itd. Podstawowa różnica między omawianymi dziełami to ironia *versus* groteska. U Manna zapisana w strukturze narracji, jak i świata przedstawionego, a przede wszystkim w portrecie bohaterów. Wszyscy są przedstawieni w sposób ironiczny, czyli równocześnie wyeksponowani i zaprzeczeni, może z wyjątkiem Joachima. Castorp, Settembrini, Naphta, Behrens, Peeperhorn, Krokowski, nawet Claudia Chauchat, wszyscy ujęci są w ramy narracji ironicznej. Ironia jest narzędziem, umożliwiającym czytelnikowi stworzenie pewnego dystansu wobec wykreowanego świata i własnej jego oceny; tę samą rolę pełnią autotematyczne komentarze. U Mickiewicza wstawki groteskowo-humorystyczne – diabelskie „przepychanki” – pozwalają zdobyć dystans estetyczny i krytyczny do tematu i zarazem dopełnić obrazu świata o ten jego aspekt, bez którego byłby on niepełny, jednostronny – niezgodny z romantyczną ontologią.

ste. Ich porównanie pozwala ujrzeć *Dziady* w innej nieco perspektywie; dzieł egzystencjalnych, mówiących o dojrzewaniu bohatera; pozwala przeczytać je nie jako dramat o patriotcie – Konradzie, „kochanku ojczyzny”, lecz jako o człowieku dochodzącym do samopoznania, dojrzałości, przyjęcia swego losu – a więc skazanym na klęsko-zwycięstwo, jakie jest udziałem każdego człowieka pełnego – i spełnionego. Zaś na Hansa Castorpa (abstrahując także od jego „niemieckości”) można będzie spojrzeć jak na „późnego wnuka”, ale wnuka nieodrodnego, który, choć prostaczek, a nie prometejski poeta, poradzić sobie będzie musiał z tymi samymi egzystencjalnymi trudnościami, ze swoim *ego*. Obydwa dzieła bowiem należą do tego nurtu literatury czy, ogólniej mówiąc, refleksji o człowieku, który podejmuje zasadniczy temat jego o d p o w i e d z i a l n o ś c i z a d o j- r z a ł o ś ć. Czyli dzieł najważniejszych (interpretacja!).

CZY KOMPARATYŚCIE WOLNO KOCHAĆ?¹

Tytułowe pytanie odnosi się, rzecz jasna, nie tylko do komparatysty. Dotyczy, w istocie, każdego historyka i krytyka literatury – tego, czy wolno mu ujawniać swoje preferencje estetyczne, tematyczne, filozoficzne, emocjonalne wreszcie. Do jakiego stopnia ma prawo bardziej lub mniej „kochać” określone przedmioty badania, w którym momencie natomiast wkroczy już bezpowrotnie w sferę eseistyki, autobiograficznego wyznania, autotematycznej prezentacji itp.

Jednak komparatysta znajduje się w sytuacji szczególnej, gdy porównuje z sobą tekst lub teksty należące do jego własnego kręgu kulturowego (literackiego), przynależące do literatury znanej mu od dzieciństwa, z tekstami pochodzącymi z innych kultur, krajów, języków, uwikłanymi w inną tradycję. W sposób oczywisty nie tylko jego znajomość realiów kultury i literatury własnego kraju, ale i na w pół – lub całkiem – nieświadome konotacje, wspomnienia, wyobrażenia, dają znać o sobie. Jak sobie z tym radzić i czy trzeba? Czy komparatyście wolno kochać to, co zna lepiej lub co jest mu bliższe (niekoniecznie tylko z racji jego pochodzenia, przynależności narodowej, dziedzictwa kulturowego), czy też winien zachować jednakowy dystans do wszelkich przedmiotów swych rozważań?

Zamiast odpowiadać – w sensie normatywnym – na te pytania, spróbujmy pokazać, na czym polegać może problem, na przykładzie wiersza, który – co dość rzadko jednak się zdarza – ma charakter „wewnątrznarodowy”: odnoszący się do wielu bardzo konkretnych i szczegółowych faktów z dziedziny naszej kultury, będący polemiką z pewną koncepcją narodowości... jednym słowem, wiersz niesłychanie „polski”, który z trudem tylko (i po niezliczonych objaśnieniach, odesłaniach, uzupełnieniach o określone dokumenty) mógłby być zrozumiany przez komparatystę (czy krytyka) pochodzącego z innego kręgu narodowego.

Jan Lechoń, *Pani Słowacka*

*Gdy on się laurowego dosługuje wieńca
W dymie pochlebstw, w poezji liliowym oparze,
Gdy srebrnym gwiazdom tęsknić, kwiatom marzyć każe –
Ona, dama najpierwsza białego Krzemieńca,
W starym dworku z modrzewia, gdy wieczór oddycha*

¹ Inspiracją dla poniższego tekstu stała się dyskusja na temat komparatystyki, intertekstualizmu i innych zagadnień, jaka miała miejsce w Krakowie, w maju 2006 w PAU.

*Mokrymi bzu kiściami i księżyc się skrada
Przez drzwi ganku, przy czarnym fortepianie siada
I w półmroku salonu gra Szopena z cicha.
Gdzieś tam – wszystko to jedno: daleko czy z bliska –
Nieszczęście krwawi serca i wyludnia domy:
Pod oknem rano dzwonek zadźwięczał znajomy,
Żegnając się mówiono porwanych nazwiska.
A potem na niesporach był dziś tłum w klasztorze,
Dzwon się długo nad miastem kołysał i żalił,
Aż zaszedł dobry wieczór i gwiazdy zapalił,
I wszystko może stać się, co się stać nie może.*

*Dla nas to są te parki o zielonych wodach
I zmurszałych posągów szeptane powieści,
Dla nas cicho staw pluszcze i trzcina szeleści,
A wiatry alejami płaczą po ogrodach.
Już się koncert wieczorny rozbija na głosy
I wiatr, co przywiał z łąki, żartuje ze świecą,
Przez okno do salonu ćmy złęknione lecą,
Miłośnię marzą róże pod kroplami rosy.
Ile tylko w tym Polski, tyle jest nam prawie,
I mamy ją u siebie, nocą zachłyśnięci:
Będziem mieli ją jutro, omdleli, pośnięci,
Wsluchani w granie świerszczów, leżąc na murawie.
Pod żurawi studziennych skrzywienie miarowe,
Pod brzęczenie kos w trawie i piosnkę skowronczą,
Będzie z wolna szła ku nam, a gdy kosić skończą,
Wonne siano nam lekko podłoży pod głowę.
Na bal się teraz stroi w wieczorowe szaty
I otwiera flakony najdziwniejszych woni,
Tren gwiazdami srebrzony wypłynął z jej dłoni
I muska po gazonach rozmarzone kwiaty
Nie przyjdzie do ofiarnych, zapomni o bitnych,
Ominie wszystkich mądrych, a wytrwałych zdradzi:
Cichy walc ją Szopena po nocy prowadzi,
Zaplakany od rosy i drzeń aksamitnych.
Już przyszła. Nie. To tylko rokokowe cacka
Na serwantce się wdzięczą, tylko cienie drżące.
Tak, to ona: poznają jej oczy marzące.*

Lecz nie wiem, czy to ona, czy pani Słowacka².

Żeby zrozumieć ten wiersz, trzeba wiedzieć na przykład, że między narodowym poetą romantyzmu polskiego, Juliuszem Słowackim, a jego matką Salomeą (a trzeba najpierw „rozszyfrować”, kim jest „on”, który się „laurowego dostępuje wieńca”!) istniał – w pewnym momencie ich egzystencji – spór o to, jaka ma być literatura, jaka jest rola poety (tego poety zwłaszcza!), jaka jest istota (i rola!)

² J. Lechoń, *Pani Słowacka*, w: *Poezje*, oprac. R. Loth, BN I 256, Wrocław 1990, s. 26.

muzyki Chopina itd. Trzeba więc znać nie tylko realia dotyczące dwojga protagonistów wiersza (relacja syn, poeta – matka, melomanka, wielbicielka Chopina; on na emigracji, ona w kraju), ale i ich wzajemne stosunki, ewoluujące w czasie, nade wszystko zaś korespondencję, a w szczególności pewien list, niewysłany do matki, a drastycznie zarysowujący różnicę zdań między nimi, będący odpowiedzią na zaginiony, wyrażający opinię pani Słowackiej o poświęconym jej frenetycznym dramacie *Sen srebrny Salomei*, która to opinia wzburzyła syna, a także – najlepiej – sam dramat i te dzieła, do których aluzję stanowią określenia poezji Juliusza. No i dobrze byłoby wiedzieć, gdzie leży Krzemieniec i dlaczego jest biały..., a także to, dlaczego pani Słowacka nazwana została jego *najpierwszą damą*.

Te wszystkie aluzje (i wiele innych – *gdy on się laurowego dostępuje wieńca* – za pomocą jakich utworów? – gdzie? – kiedy?) warunkują zrozumienie podstawowego założenia wiersza, jego punktu wyjścia, pozwalają zrozumieć, że oparty jest na przeciwstawieniu (*gdy on – ona*) i alternatywie (*nie przyjdzie do – lecz...*). To jednak nie wszystko. Bez znajomości historii narodu, którego przedstawicielami są „on” i „ona”, a także sam autor³, nie pojmimy nic ponadto, że ktoś (on) usiłuje uzyskać ważną pozycję jako poeta, a ktoś inny (ona) gra na fortepianie Chopina. Z wiersza nie dowiemy się bowiem, że „on” jest w Paryżu i usiłuje się „dobić” imienia między swymi, wbrew niechęci części emigracji, bajronizując, ganiąc swoich rodaków za niedostateczne przelanie krwi w powstaniu listopadowym, by wreszcie mesjanizować i mistycyzować. *W dymie pochlebstw* zmylić nas może, bo sugeruje sławę, sukces, który bynajmniej nie był udziałem Juliusza w takim stopniu, jaki by ten zwrot sugerował⁴.

Na czym więc polega przeciwstawienie *damy najpierwszej białego Krzemieńca*, grającej z *cicha* Chopina, *gdy wieczór oddycha mokrymi bzu kiściami i księżyc się skrada*, przedstawionej w *entourage'u* i klimacie podobnym co do poetyki do „srebrno-liliowych” poezji syna: już nie jemu, lecz temu, co *gdzieś tam*, poza oknem salonu z fortepianem? Na pewnym hiatusie, rozzewie, na jeszcze jednej perspektywie, która dotyczy już jednak samej esencji znaczeń wiersza, a zarazem tego, co w podtekście, czytelnym dla Polaka, ale nie dla kogoś innego (przynajmniej w takim stopniu), a dotyczącym konkretnych odniesień historycznych: to *nieszczęście*, które *krwawi serca i wyludnia domy, znajomy dzwonek*, nieszpory za... Wszystko to w jednym okamgnieniu identyfikujemy jako zagrożenie wywózką na Sybir po powstaniu listopadowym, jako narodową traumę, która powtórzyła

³ Wiersz nosi poniekąd wyraźny, „autobiograficzny” czy przynajmniej bardzo osobisty charakter, zważywszy również pseudonim – Lechoń – jaki przyjął jego autor.

⁴ Znaczenie tego zwrotu nie jest jednoznaczne: albo oznacza dystans poety Jana do poety Juliusza, który nie tylko „dobija się” sławy (a więc o nią walczy), ale i – czyni to w *poezji liliowym oparze*, każąc *srebrnym gwiazdom tęsknić, kwiatom marzyć*, a więc „poetyzując”, albo też inaczej – taka charakterystyka poezji Słowackiego służy skontrapunktowaniu „poetyckości” (literatury) i „poezji” rzeczywistości (też zresztą przepuszczonej przez filtr poezji, tyle że późniejszego poety). Albo też – przeciwstawieniu poezji i muzyki?

się w następnym powstaniu i miała powtórzyć w kilkanaście lat po napisaniu przez Lechonia (w 1921 roku) tego wiersza. Traumą, która wyznaczyć miała na długo (bardzo długo!) obowiązki literatury, a także wizję Polski – tej, która, wedle autora wiersza, *nie przyjdzie do ofiarnych, zapomni o bitnych*, choć tak właśnie, przez czas długi, bywała (i musiała być) wyobrażona. To bowiem jej – do pewnego stopnia – upersonifikowane wyobrażenie jest rdzeniem opozycji, zarysowanej w wierszu, opozycji między tym, co każdy z nas zna i wie, a tym – co zaproponowane, choć wywiedzione też z tradycji, lecz innej.

Personifikacja postaci ojczyzny (tu nazwanej z imienia, Polski) była (i jest) jednym z naczelných chwytów organizujących wyobraźnię narodową i przez czas długi stały za nią tak poetyckie opisy, jak malarskie czy rzeźbiarskie wyobrażenia. Wszyscy wiemy jakie: to *Polonia* Grottgera, ale i rzeźby nagrobne rozkutej, powstającej z grobu, zrzucającej łańcuchy, i tyle, tyle innych⁵. Jest to zawsze postać dziewczyna, nawet jeśli macierzyńska, i sama myśl o niej uruchamia moc skojarzeń, uznawanych powszechnie (choć niekoniecznie słusznie) za nasze, własne. W tym miejscu zauważyć warto, że taki stereotyp nie powstał u nas w oderwaniu od spojrzenia z zewnątrz: taką Polskę (walczącą, a potem poległą śmiercią bohaterką bądź niewinnie zabita i pochowaną w grobie, a wreszcie zmartwychwstającą) widzieć chcieli i opisywali również cudzoziemcy: Niemcy, Francuzi, Włosi...⁶.

W wierszu Lechonia postać ta zachowuje się jednak niezgodnie ze stereotypem (*Na bal się teraz stroi w wieczorowe szaty,/ I otwiera flakony najdziwniejszych woni,/ Tren gwiazdami srebrzony wypłynął z jej dłoni/ I muska po gazonach rozmarzone kwiaty*). Modna, strojna, salonowa, sentymentalna. To jednak nie wszystko: *Nie przyjdzie do ofiarnych, zapomni o bitnych,/ Ominie wszystkich mądrych, a wytrwałych zdradzi*. Polska, która nie pamięta o swoich poległych?! O bohaterach, wiernie trwających przy patriotycznej idei? O mądrych? I dlaczego to właśnie pani Słowacka ją przywołuje Szopenowskim walcem? A nade wszystko – dlaczego nie budzi to naszego oburzenia, lecz przyzwolenie, a może nawet zachwyt? I czy te uczucia podzielać mógłby ktoś, kto naszej tradycji nie zna?

Lechoń usiłuje (w 1921, co nie bez znaczenia!) zaproponować nowy paradygmat czy też wzorzec narodowości (polskiej, to oczywiście!). Ucieka się tu do innej tradycji, możliwej, lecz niedominującej w powszechnym odczuciu (wówczas i jeszcze długo potem), a tradycję tę przywołuje, sięgając, między innymi, do zakorzenionego w naszej świadomości intertekstu, jakimi jest *Pan Tadeusz* (*Dziady* były takim intertekstem dla wizji Polski podbitej i krzywdzonej – *Pod oknem rano dzwonek zadźwięczał znajomy,/ Żegnając się mówiono porwanych nazwiska*).

⁵ Norwidowska *Rozebrana* jest szokująca przez dwuznaczność, odsyłającą jednak do utrwalających się stereotypów Polski – męczennicy, Polski zabitej, pochowanej w grobie bądź będącej w żałobie, albo też cierpiącej krwawo, lecz owocnie.

⁶ Skądinąd można by porównać kobiece personifikacje Ojczyzny różnych krajów i zastanowić się, czy byłyby do zaakceptowania przez nas: czy krzepka Marianna mogłaby być Polką?

Przyjemność płynącą z odkrycia czegoś niespodziewanego, nieoczekiwanego (intertekstualne – aha!) odkryli już wcześniej projektanci ogrodów. Lechoń ułatwia nam takie przeżycie, przywołując bardzo wiernie opis koncertu dwóch stawów z *Pana Tadeusza*, a więc wybierając to, co w tym arcydziele należy do jego sielankowego wymiaru:

*Już się koncert wieczorny rozbija na głosy
I wiatr, co przywiał z łąki, żartuje ze świecą,
Przez okno do salonu ćmy złęknione lecą,
Miłośnię marzą róże pod kroplami rosy;
Wśluchani w granie świerszczów, leżąc na murawie.
Pod żurawi studziennych skrzywienie miarowe,
Pod brzęczenie kos w trawie i piosnkę skowrończę,
Będzie z wolna szła ku nam, a gdy kosić skończą,
Wonne siano nam lekko podłoży pod głowę.*

Miesza zarazem tradycję sielankową „wiejską” i „dworską”, spajając je w jedno, zupełnie tak, jak robił to Mickiewicz: obok świerszczów, siana, brzęczenia kos i śpiewu skowronka pojawia się salon i dworek z jego otoczeniem:

*Dla nas to są te parki o zielonych wodach
I zmurszałych posągów szeptane powieści,
Dla nas cicho staw pluszcze i trzcina szeleści,
A wiatry alejami płaczą po ogrodach*

oraz inne wyznaczniki sielanki „nokturnalnej” – księżyc, mokre kiście bzu, pachnąca, gwiazdzista noc. Dworek modrzewiowy oczywiście – stary – należący tak do kultury materialnej dawniejszej epoki, jak i do jej kultury literackiej (znów *Pan Tadeusz!*). I wiersz Lechonia, i jego Mickiewiczowski intertekst odsyłają jednak pospołu do potocznego doświadczenia ojczyściej przyrody.

O ile aspekt „krajobrazowy” apeluje tak do pamięci kulturowej odbiorcy, jak i do jego pamięci osobistej (przeżyciowej), o tyle opis upersonifikowanej Polski, przypominającej strojną panią z salonu (a przynajmniej dworku!):

*Na bal się teraz stroi w wieczorowe szaty
I otwiera flakony najdziwniejszych woni,
Tren gwiazdami srebrzony wypłynął z jej dłoni
I muska po gazonach rozmarzone kwiaty*

– odwołuje się do trudniejszego intertekstu, jakim jest muzyka Chopina. Dla niewtajemniczonych – po prostu Chopin, dla bardziej wtajemniczonych – najbardziej „salonowa” część jego twórczości – walc. Dla najbardziej wtajemniczonych – ta część jego dzieła (lub jej aspekt), która stała się obiektem najdrastycznej krytyki ze strony syna – Słowackiego, zawartej w liście do matki – pani

Słowackiej, która tego właśnie twórcę dawała Juliuszowi za przykład służby narodowi przez wielkiego artystę – narodowego, a zarazem uniwersalnego⁷.

Lechoń wyraźnie ów właśnie, emotywny i przesubtelniony charakter tejże muzyki podkreśla (*Cichy walc [...] Zapłakany od rosy i drzeń aksamitnych; rokokowe cacka/ Na serwantce się wdzięczą; cienie drżące; oczy marzące*), pokazując polemicznie (w stosunku i do paradygmatu martyrologiczno-tyrtejskiego, i do poglądów Słowackiego⁸), że i w tym można (a może nawet należy, a w każdym razie wystarczy) dopatrywać się polskości: *Ile tylko w tym Polski, tyle jest nam prawie,/ I mamy ją u siebie, nocą zachłyśnięci/ Będziem mieli ją jutro, omdleli, pośnięci*. Nie tylko więc (a może właśnie nie, lub już nie!) kibitki, Sybir, nie *Książd Marek, Dziady*, ale noc, księżyc, bzy, róże, a także siano, kosy, trzcina i studnia; nie tylko cierpienie i wypełnianie misji, służba narodowi, ale i subtelne, ulotne wartości (estetyczno-emocjonalne) tworzyć mogą nasze poczucie narodowe. W pewien sposób – być może – kontrastuje też fałszywą (czy raczej: przesadną) poetyckość twórczości Słowackiego (*liliowy opar, tęskniące srebrne gwiazdy, marzące kwiaty*) – i prawdziwą, muzyki Chopina. Prawdziwą być może dlatego, że przywołuje to, co rzeczywiste: szum wiatru, szelest trzciny, granie świerszczów, skrzypienie żurawi, brzęczenie kos, zapach siana, bzów, światło księżyca, a zroszone róże (które marzą!), srebrzony gwiazdami tren – to przejęta przez Lechonia metaforyka Juliusza⁹, odniesiona do Nadchodzącej... to jednak inna kwestia, już wcześniej pominięta.

Wiersz *Pani Słowacka* zamknięty jest, jak widzimy, w szczelnym z pozoru kręgu odniesień do polskiej rzeczywistości historycznej, kulturowej, literackiej, a nawet – w szczegółach – biograficznej. Jego interteksty i konteksty należą również do naszej kultury: Mickiewicz, Chopin, a nawet, można by sądzić, w jakimś sensie Norwid, ze swoją oceną muzyki Chopina, zwłaszcza zawartą w *Promethidionie* i w *Nekrologu*, gdzie pokazuje (mając w świadomości przecież i walce!) jej przynależność do kultury światowej, aluzyjnie ukazując „przejście” od „swojskości” do „uniwersalności”¹⁰. A także, w najogólniejszym sensie, może i Brodziński, czy raczej jego – wyalienowane – *Sławianie, my lubim sielanki...* Nawet zaskakujące zakończenie wiersza, stawiające (dopuszczalny) znak równości między uosobioną Polską, tożsamą z gwieździstą i pachnącą nocą, a wiedzioną przez melodię walca i grającą, równie eteryczną panią Słowacką, odsyła do tradycyjnego w naszej literaturze romantycznej wyobrażenia Polski jako kobiety, zaś artysty

⁷ Nadmienić warto, że podobną krytykę (zbyt „salonowe”, estetyzujące nastawienia) kierował pod adresem Chopina Mickiewicz, domagając się odeń, w czym wspierali go inni, napisania opery narodowej, tworzenia muzyki wprost „służebnej” wobec narodu.

⁸ Na temat polemiki Słowackiego z matką w kwestii muzyki Chopina por. M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, rozdz. IV.

⁹ Pojawia się ona najwyraźniej w *Beniowskim*, gdzie wspomnienie ojczyzny często ujęte jest właśnie w ramy takiej metaforyki, skądinąd zresztą „zadłużonej” w pewien sposób u Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* nie pod względem poetyki, lecz tematyki i nastroju.

¹⁰ Zaznaczyć warto skądinąd, że Norwidowska perspektywa też zakłada niejako nie „intymną”, a „publiczną” rolę sztuki: *podniósł narodowe do ludzkości* (!).

(tu: wykonawczyni) jako tego, kto nade wszystko pełni rolę pośrednika między odbiorcą sztuki – a Ojczyzną. A może i do swoistego kultu Matki, jako równie ważnej, a może i ważniejszej (jako obiekt kultu) od syna?

W XIX wieku, jak już wspominałam, symbolika, alegoryka i metaforyka związana z Polską, a obecna w poezji obcej, wyglądała podobnie do naszej, tej z *Dziadów*, *Księdza Marka*, *Przedświtu*. W takim sensie Lechoń, mówiąc o tej „innej” Polsce, która *nie przyjdzie, zapomni, zdradzi* – i nic w tym złego – stwarza alternatywę nie tylko dla naszej własnej tradycji, ale i dla ogólnoromantycznej, martyrologicznej, historycznie uwarunkowanej, ale, skądinąd, długo trwającej, bo aktualnej. W jakimś sensie odnosi się (pośrednio rzecz jasna) do Schumannowskich „armat ukrytych w kwiatach”, gdyż proponuje pominąć „armaty” (*Gdzieś tam – wszystko to jedno: daleko czy z bliska –/ Nieszczęście krwawi serca i wyludnia domy*), a skoncentrować się na kwiatach, zapachach, dźwiękach nam bliskich, przenosząc te wartości niejako „ponad” armatami i kibitkami (tu nie można mówić o intertekście, co najwyżej o dalekim kontekście). Tak jak, widzieliśmy, przede wszystkim Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* („pomijając” klęskę napoleońskich nadziei), a także choćby Goszczyński (*Sadźmy, przyjacielu, róże*) i, koniec końców, sam Chopin. Te (symbolicznie rozumiane) „armaty” bowiem nie polegają oczywiście na gromkich brzmieniach (nie tylko *Etiuda rewolucyjna...*), lecz na czymś zgoła innym – i mogą być tak w zapachu siana, jak w dworskich zielonych stawach, we wspomnieniu kibitek czy „białego Krzemieńca” i modrzewiowych dworków, ale i w kołysaniu trzciny, a nawet w zmurszałych posągach i w serwantce – w uczuciowej pamięci o tym wszystkim. Albo jeszcze inaczej – nie „pominąć”, a trwać przy swoim i z tego czerpać siłę – bez względu na to, jak bolesne jest to, co za oknem (jak choćby w *Warszawiance* Wyspiańskiego).

Mamy tu do czynienia z intymistyczną wizją Ojczyzny, opartą na przeżyciach estetycznych i emocjonalnych, wywołanych obcowaniem nie z historią narodu, lecz z wielką sztuką. Nie z literaturą nawet (to jeszcze jedno przeciwieństwo *on – ona*) – a z muzyką, najmniej „semantyczną” ze sztuk. Co więcej – nie artysta, lecz grająca w samotności salonu dama (a więc – w ówczesnych realiach – niemal każdy) przywołać może, czy też wykreować, polskość. *I wszystko może stać się, co się stać nie może*. To, czego wywalczyć nie da się szablą, a może nawet nie słowem, może zaistnieć – w sferze przeżyć i odczuć. Jest to – jakby na przekór samemu założeniu wiersza – bardzo romantyczne i polskie zarazem przekonanie, to samo, które leżało u podstaw *Jeszcze Polska...*, tyle że nie mówi o *odbieraniu szablą*, ale – o odzyskaniu za pomocą przeżycia, przefiltrowanego przez sztukę, która „intekst”, jakim jest – na przykład – rodzima przyroda, opisze (albo odda w dźwiękach), a przeto utrwali, nada mu wyższy, bo artystyczny, status.

To tylko niektóre z polskich kontekstów i aspektów tego wiersza: jest ich wiele. Wiersz Lechonia ponadto w sposób nieodwołalny (wskutek swego perswazyjnego charakteru) skłania polskiego czytelnika do opowiedzenia się (choćby niezwerbalizowanego, uwewnętrznionego) za jakimś rozumieniem istoty polskości czy przynajmniej – sposobu jej przeżywania, za przyjęciem któregoś z para-

dygmatów; do przyznania racji pani Słowackiej. Wymusza niejako „narodową lekturę”, stanowi swoiste zobowiązanie – bez względu na to, czy zaakceptujemy punkt widzenia autora. Rodzi się zatem pytanie: czy taki utwór może stanowić przedmiot badań komparatysty? Czy taka perspektywa nie byłaby zbędna, a może niewłaściwa? Czy kierując na wiersz Lechonia spojrzenie z zewnątrz, konfrontując go z innymi, wzbogacimy go interpretacyjnie, czy nie? O jaki aspekt? Czy w ogóle jest to możliwe? Nadamy mu dodatkowy sens? Czy w przypadku takiego wiersza w ogóle możliwe jest „równorzędne” traktowanie jego kontekstów, bądź – ewentualnych obcych – intertekstów i jego samego? I z jakiej perspektywy nań patrząc?

Lechoń, posługując się postaciami, sytuacjami, tekstami z czasów romantyzmu, podjął polemikę na temat istoty narodowości (w jego czasach – 1921 – czy w ogóle)? Jedno z pytań, jakie mógłby sobie postawić komparatysta, dotyczyłoby więc tego, czy paradygmat widzenia (analogicznie do „polskości”) – na przykład „francuskości”, „niemieckości” „italiańskości” zmieniał się na przestrzeni XIX i XX wieku podobnie jak to widzimy w przypadku autora *Pani Słowackiej* (a może w ogóle nie istniał w podobnym kształcie)? Czy w równej mierze zależał od wydarzeń historycznych, a może od tendencji literackich czy wręcz – preferencji samego poety? Czy intymistyczna wizja poczucia narodowego jest znamieniem epoki, czy może polską specjalnością lub ideą samego Lechonia? I jak to jest dziś tu i tam?

Można by zapytać o stosunek dwudziestowiecznej literatury innych krajów do romantyzmu (i tej międzywojennej, i powojennej, i najnowszej): czy refleksja na temat narodowości, jej poczucia, w konieczny sposób związana jest z tą epoką, tak jak to miało miejsce w Polsce po odzyskaniu niepodległości w 1918 i jeszcze długo później? Czy więc wiersz analogiczny do Lechoniowego mógłby powstać gdzie indziej w Europie? Jeśli tak (lub nie), to dlaczego? I kiedy? Co z tej konfrontacji wynika dla naszego współczesnego spojrzenia na rolę „paradygmatu romantycznego” z jednej, a prób jego przeformułowania w okresie między wojnami i obecnie z drugiej strony?

A problem roli artysty? Nie tyteizm, nie „służba”, lecz umiejętność poruszenia najdelikatniejszych strun uczuć odbiorców, a zwłaszcza ich pamięci, miałyby być, zdaniem autora *Pani Słowackiej*, zadaniem poety-wieszczka, a więc artysty przybliżającego rodakom pojęcie narodowości bądź utwierdzającego ich w nim. Czy podobna opozycja istnieje w innych literaturach? W jakich warunkach i okolicznościach ma ona miejsce? Czy rozważania na temat narodowego charakteru sztuki z równą siłą co u nas pojawiają się w innych literaturach narodowych, i czy zależy to od okoliczności historycznych, od narodowego charakteru, czy jeszcze od czegoś innego?

Można jednak także spróbować myśli zawartej w wierszu Lechonia przyjrzeć się, konfrontując ją z innymi, obcymi spojrzeniami na Patrię – odmienną przecież u każdego z poetów narodowych. Porównując to, co pisano w wieku XIX, ale i to, co powstawało później, w zmienionej sytuacji politycznej. Zestawiając spo-

soby przedstawiania Ojczyzny, sposoby pamiętania o niej, dyskusji na temat tejże pamięci, a także bardziej szczegółowych kwestii: na przykład sposobów przedstawiania przyrody, roli poety, itd. A jeśli ktoś pragnie zapytać, czy kobieta gdzie indziej jest równie silnie związana z ideą narodu, co w naszej kulturze?

Wreszcie zastanowić by się można nad tym, czy idea „narodowego artysty”, potrzeba „wieszcza” (a, jak pamiętamy, pustkę po zamknięciu Mickiewicza chciano wypełnić, obsadzając w tej roli właśnie Chopina – choć aspirował do niej przecież Słowacki!) były równie silne w innych narodach i jakie to miało konsekwencje? Nie bez znaczenia byłoby także, zapewne, pytanie o to, czy w jakimkolwiek innym kraju podobną rolę nie tylko w kulturze, ale w kształtowaniu samoświadomości narodowej odegrał kompozytor, twórca muzyki, bądź malarz – nie poeta (o roli „wieszcza” w różnych literaturach wiadomo nam więcej). Czy nasze „zawłaszczenie” Chopina, jego utożsamianie przez nas z samą istotą polskości jest specyfiką narodową, czy może powszechną oczywistością?

Te i inne możliwości poszerzenia pola interpretacji *Pani Słowackiej* związane są jednak z – dominującą – rolą, jaką przyznajemy temu utworowi, któremu niejako „podporządkowane” miałyby być porównywane dzieła. Powstaje więc kwestia, czy w przypadku tak bardzo „narodowego” tekstu w ogóle możliwe jest równorzędne traktowanie innych, zestawianych z nim utworów i jakie pytania można by postawić takim tekstem, wychodząc ze wspólnego dla nich założenia. Czy przywoływane celem porównania utwory będą samodzielne, czy też stanowiąc będą jedynie interteksty bądź konteksty naszego wiersza? Czy komparatyście w ogóle wolno za punkt wyjścia przyjmować tak bardzo „narodowe” dzieło?

Spośród bowiem wszystkich uwarunkowań i ograniczeń, jakim podlegamy, bodaj największym jest przynależność do pewnej kultury, tradycji, historii. Uświadamiana, powtórzmy, lub nie. „Biały Krzemieniec”, nawet jeśli nigdy go nie widzieliśmy, wywołuje w nas pewne obrazy, kręgi skojarzeń, a nawet (niechby zapośredniczonych) wspomnień, których zapewne nie wywoła, dajmy na to, Ancona. Co więcej – budzi w nas pewne uczucia: poczucie „przynależności”, „własności”, „znajomości” – bliskości. Nie tylko wiedza (konkrety, o jakich była mowa na początku – historyczne, biograficzne itp.), ale i uczuciowy stosunek do całego dorobku przeszłości i wszystkich, związanych z nią, a współtworzących nas miejsc, przedmiotów, okoliczności, ludzi, określają nas – i w jakiś sposób determinują.

A krajobraz? W jakim stopniu krajobraz decyduje o naszych emocjach? Czy, czytając opis pampy bądź naddnieprzańskich łąk, doznamy takich samych uczuć, jak ten, kto je opisywał, i ten, do kogo przemawiają jak coś znajomego? Takich samych, jak wówczas, gdy czytamy opis *poczciwej brzeziny, która płacze syna*? Czy hacjenda jest dla nas tym samym (lub czymś analogicznym) do modrzewiowego dworku (nawet wówczas, gdyśmy go nigdy nie widzieli?). Czy pola bawełny nie mówią nam nic, a pola pszenicy wszystko? Co – abstrahując od rangi artystycznej utworów – jest nam bliższe: opisy litewskiej puszczy, mazowieckiej równiny czy kaukaskich gór? Krzemieńca, czy Al-Petri?

W naszej świadomości – poza rzeczywistością zewnętrzną (zdarzeń, miejsc, okoliczności) istnieje także oczywiście cały ogromny „bagaż intertekstualny”, jakim jest rodzima literatura, w jej całości, poszczególnych dziełach i drobnych fragmentach (cytatach, aluzjach), która nie tylko pośredniczy między nami a rzeczywistością, ale i kształtuje sferę naszych wyobrażeń, wrażliwość estetyczną i emocjonalną, podsuwa określenia i zwroty, przyswajane podobnie jak ojczysty język, czyli w istocie nieświadomie, stanowiąc (czy tego chcemy, czy nie) punkt wyjścia do oceny i zrozumienia literatury innych.

Czy zatem, mając świadomość tego, że nie jesteśmy – jako krytycy, jako komparatyści – „białą kartą”, możemy od tego abstrahować? Udawać, że tak nie jest? Czy więc komparatyście wolno kochać? Czy wolno mu kochać w ogóle (a więc przedkładać jeden przedmiot oglądu nad drugi), a w szczególności, czy wolno mu kochać to, co mu najbliższe z racji urodzenia, wychowania lub wykształcenia, a także osobistych upodobań? Czy jest jeszcze komparatystą wówczas, gdy jego własna, narodowa literatura (jej konkretny przejaw, utwór) staje się punktem wyjścia rozważań, nie zaś problem ogólnej natury, bądź w równym stopniu obecny w różnych literaturach?

Czy też może komparatysta winien (musi) być kosmopolitą? Czy poczucie bliskości wobec własnej literatury i kultury jest „kulą u nogi” (w nas zwrot ten wywołuje ma prawo skojarzenia martyrologiczno-więzienne, w szczególności obraz potrzęsającego łańcuchem zesłańca z *Dziadów*, skutych łańcuchem Lelum i Polelum!)? Czy też jest może, mówiąc współczesnym, kolokwialnym językiem, „bonusem”; czyli czymś wartościowym, dobrym, co pozwala nam na to, by wychodząc od zaangażowania – również uczuciowego, choć wynikłego z pogłębionej wiedzy, zrozumienia – po stronie jakiejś literatury i tradycji (bliższej, lepiej znanej, rodzimej, choć niekoniecznie), lepiej pojąć (choćby przez analogię) – cudzą? Każdemu wolno kochać, ale czy poczucie „swojskości” nie stoi w sprzeczności z obiektywizmem spojrzenia na każde zjawisko jako równoważne? Czy tylko estetyczne (ideologiczne? filozoficzne? polityczne?), a nie inne względy winny decydować o zainteresowaniu (i ewentualnej ocenie) tak dzieła sztuki rodzimej, jak i obcej? A może komparatysta nie powinien w ogóle zajmować się własną literaturą, tylko, dążąc do maksymalnego obiektywizmu, porównywać z sobą dzieła – twórców – zjawiska odległe od rodzimej kultury? Udawać, że jej nie zna, albo że jest mu obojętna lub taki stosunek do niej sobie wypracować? Na te pytania każdy chyba musi odpowiedzieć sobie sam – autorka tego tekstu również.

NIESKOŃCZENIE SUBTELNIE...

Mając w pamięci uwagi zawarte we wstępie, spróbujmy dokonać analizy tej książki, nie zapominając również, że analizowanie i interpretowanie tekstów nieliterackich podlega wszystkim (i innym) wyżej wspomnianym ograniczeniom, a osobowość krytyka, piszącego tak o literaturze, jak i o innym krytyku, oddziałuje niewątpliwie na to, co, jak i dlaczego rozumie (lub nie).

Już w szkicu *Co mnie dziwi w Widzeniu Mickiewicza* autorka ustawia się w pozycji osoby eksponującej swoją podmiotowość: to ją coś dziwi w wierszu Mickiewicza, innych, być może, nie. Można to uznać za rodzaj wyznania (wówczas miałoby charakter neutralny), retoryki lub – ukrytego – demonstrowania swojej wyższości (innych nie zdziwiło, a mnie tak!). Gdyby istniało przypuszczenie, że zdziwienie może być skutkiem niewiedzy, autorka (ani żaden inny krytyk) z nim by się nie ujawniała. Istotniejsze może jednak jest to, co deklaruje jawnie: że *stoi za jego [Mickiewicza] wyborem jakaś motywacja, a naszym zadaniem jest ją odgadnąć oraz zbadać nie pod kątem jego [zakończenia] odniesień kulturowych, filozoficznych, może i mistycznych, a raczej w aspekcie doświadczeń osobistych, do których odsyłają poszczególne metafory*. Zbadać psychiczne (autorskie) motywacje takiego a nie innego zakończenia, a właściwie – przyczyny określonego zabiegu poetyckiego.

Znamienne jest stwierdzenie, iż Mickiewicz obdarzony był zdolnością *wczuwania się w cudze przeżycia*; tę właśnie zdolność, jak można sądzić, autorka chciałaby przypisać i sobie (*jeśli próbować wglębić się w jego dynamikę i wczuć w opisywane doznania* – tego typu stwierdzenia zawsze odsyłają do ich autora). Finalne stwierdzenie – *tego nigdy nie będziemy wiedzieć* (idzie o możliwe podmiotowe źródło Mickiewiczowskiego wiersza), przez użycie zaimka „my” jest gestem wciągnięcia czytelnika w sytuację niewiedzy (niemożności jej osiągnięcia), pewną deklaracją psychologiczną (niepoznawalność przeżyć drugiego człowieka), ontologiczną (czy przeżycie tego rodzaju jest w ogóle możliwe?) – ale i rodzajem retorycznej kokieterii, jeżeli takie określenie jest tu właściwe. Można w nim jednak doszukać się również uczucia żalu, że do ostatecznej prawdy o przeżyciu poety dotrzeć nie zdołamy. I wówczas mielibyśmy do czynienia ze swoistą rekurencją, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że (w perspektywie całego zbioru, jakim jest omawiany tom), owo pojęcie staje się jednym z centralnych pojęć kolejnego szkicu, *Jak wyrazić smutek*, obok tytułowego „smutku”.

Rozważania na temat uczuć (podmiotu lirycznego, podmiotu stwórczego, autora wreszcie) w oczywisty sposób mają charakter „samopodobny”. Konstatacje w rodzaju *Ten, kto w taki sposób przeżywa świat, jest człowiekiem nań otwartym, potrzebującym empatii; Kto tak myśli (a raczej czuje!) jest, najwyraźniej, ekstrawertykiem* w oczywisty sposób odsyłają do doświadczenia (przeświadczenia?) samej autorki i stanowią – zamierzony lub nie – element autoprezentacji. Stwierdzenie, iż *smutek jako temat poetycki stwarza szczególne możliwości ujawnienia się podmiotowi twórczemu* można uzupełnić stwierdzeniem, że podjęcie takiego tematu (studia poetyckie smutku) jest już wielce znaczące: krytyk albo może chcieć się uporać z własnym przeżywaniem smutku (*smutek jest jednym z najpowszechniejszych, najłatwiej zrozumiałych uczuć – sic!*), albo lubuje się w takich nastrojach, w ich analizowaniu.

Tekst odsyła do autobiograficznych elementów, zawartych w obydwu wierszach, a odnoszących się do Mickiewicza i Słowackiego, ale, zważmy: takie gesty, z punktu widzenia warsztatu, zdają się potwierdzać skłonność autorki do szukania w poezji osobistych pobudek, biografizmu i autobiografizmu; można w nich dostrzec także element „metaautobiograficzny”. Dowodziłoby tego stwierdzenie: *Sądzę, że smutek jako temat poetycki stwarza szczególne możliwości ujawnienia się podmiotowi twórczemu, z drugiej zaś strony patrząc – otwiera szczególne perspektywy empatycznego odczytania*. Jeszcze dalej, bo w kierunku melancholii, zaprowadziłaby nas analiza zdania następującego: *Samotność jest jednym z najczęstszych (a może najczęstszym?) powodów smutku, popadania w zadumę, melancholię – romantyka*.

Melancholii, która, acz nienazwana, obecna jest i w tytule wiersza (*Uciec z duszą na listek*), i szkicu pod tym samym tytułem, i tonie interpretacji tegoż wiersza oraz Mickiewiczowskiego tematu podróży. To, że w szkicu tym nie ma jednoznacznej deklaracji odautorskiej krytyka na temat owej melancholii, nie oznacza, że jego pozycja nie zaznacza się wyraźnie. Wyczytać to można – jeśli nie z refleksji własnej nad refleksją poety, to z emocjonalnych akcentów interpretacyjnych, ze sformułowań („podróż życia”), stylistyki, rozłożenia akcentów, słownictwa wreszcie. Jeśli tekst kończy się w dodatku rozważaniami nad różnicą między stunkiem poety do śmierci w młodym wieku i w wieku starszym, rzecz staje się jasna. Autoreferencjalny charakter owego tekstu zdaje się nie ulegać wątpliwości i nie ma potrzeby sięgać do kalendarza.

Skądinąd na uwagę zasługuje opinia, iż *interpretacyjny komentarz [...] bywa niszczący w przypadku liryki najwyższej próby*. Uwaga ta ma charakter wyraźnie autotematyczny, samozwrotny i paradoksalny zarazem: podejmując interpretację, autorka równocześnie zdaje się od tego gestu dystansować czy raczej przed nim wzdragać. Przyczyny tego mogą być dwojakie: albo żywi ona nieufność wobec interpretacji jako zabiegu stosowanego wobec liryki w ogóle (wówczas popada w sprzeczność z własną aktywnością!), albo uważa, że to liryka Mickiewicza (w szczególności łożańska?) może na jej interpretowaniu ucierpieć (to czemu ją interpretuje?). Trzecia możliwość, że inkryminowane zdanie jest rodzajem

„ostrzeżenia” pod adresem innych interpretatorów („przegadujących” tekst poetycki?) lub własnym („nie rób tego!”), pozwala postrzegać autorkę jako osobę przyjmującą pozę „interpretatorki – moralistki”.

Kolejny szkic, *Czy Norwid tańczył krakowiaka*, w nieco inny sposób ujawnia podmiotowość autorki. Pozornie jest to niezaangażowane studium dotyczące stosunku do sztuki ludowej (w szczególności tańca) Norwida i Chopina. Zaczynając od pytań (ulubiony chwyt retoryczny? – postawa poznawcza?), autorka przeprowadza dekonstrukcję Norwidowych tekstów, ukazując sprzeczności i niespójności jego wywodów oraz „demaskując” rzeczywiste, jej zdaniem, przekonania i świat wartości poety-krytyka (bo w tej roli pojawia się tu Norwid), a nawet jego idiosynkrazje i upodobania – czasem lekko zeń pokpiwając. Kończy zaś kategorycznym stwierdzeniem, że Chopin miał do tańców polskich (a szerzej: do sztuki ludowej) podejście po schillerowsku „naiwne”, zaś Norwid – „sentymentalne”. A mówiąc inaczej – *wyrozumowane, wymyślone, skrajnie zideologizowane. Po prostu – nieromantyczne*.

Określenia, interpretujące pojęcie „sentymentalny” (w rozumieniu Schillerowskim), mimo swego neutralnego z pozoru charakteru, w istocie jednak brzmią jak opinia negatywna. „Wyrozumowany”, „wymyślony”, a zwłaszcza „skrajnie (!) zideologizowany” to określenia w istocie wartościujące. Autorka ujawnia tu (*nolens volens?*) swoje preferencje oraz sympatie. Norwid, z jego „wyrozumowanym” podejściem do sztuki ludowej, wydaje się jej mniej sympatyczny niż Chopin. Romantyczne podejście – bardziej wartościowe (godne aprobaty?) niż nieromantyczne. Mimo przedmiotowej analizy wypowiedzi obydwu romantyków (?), tekst ma silne nacechowanie wartościujące.

Kolejny szkic, *Duch czy „kalkul”?*, usiłuje ukazać poglądy naszych czołowych romantyków na muzykę poprzez analizę zarówno ich wypowiedzi literackich, jak epistolograficznych, a także przez przywołanie faktów z ich biografii – w szczególności w kontekście osoby i muzyki Chopina. Uwagę zwraca oczywiście pragnienie autorki, by poznać jak najwięcej możliwych faktów z ich biografii – dotrzeć do natury ich osobowości oraz wzajemnych relacji – i oczywisty żal, że jest to niemożliwe. Autorka zdaje się traktować nieżyjących artystów – może nazbyt? – osobiście, tak, jakby człowiek i jego dzieło stanowiły dla niej nierozdzielalną całość. Konkluzja, iż prostota, polskość i harmonijny udział Ducha i Litery stanowiły dla nich ideał sztuki, której zadaniem miałyby zarazem być *pomoc człowiekowi w dochodzeniu do prawdy i piękna oraz „służba narodowi”*, nie są zapewne „puste aksjologicznie”, nienacechowane. Żadne określenia wartościujące tu nie padają, jednak samo przywołanie i zestawienie pojęć: prawda – piękno – prostota – polskość świadczyć może o uznawaniu ich za wartości pozytywne. Przecież wybór do interpretacji tego, co z natury rzeczy nacechowane etycznie, w jakiś sposób określa krytyka i jego postawę – nawet jeśli nie deklaruje się jako zwolennik „krytyki etycznej” czy jakiegokolwiek innego nurtu krytyki zresztą.

Pułapka Norwida to tekst najbardziej jednoznacznie podejmujący kwestię relacji autora (Norwida) i jego dzieła, omawianego zazwyczaj w całości „obiek-

tywnych” kontekstach. Próba wyczytania z *Czarnych kwiatów* i *Fortepianu Szopena* sposobów ujawniania się (ba, w pewnym sensie narzucania czytelnikowi) osoby autora, odtworzenia jego zabiegów autokreacyjnych, z konieczności przyjmuje charakter dekonstrukcji tekstów, których jawne przesłanie jest całkowicie odmienne, zaś tradycja odczytywania – zgoła różna. Czytanie tych utworów jako „autotematycznych” i „autobiograficznych” jest próbą narzucenia im nowej perspektywy – i pójsia wbrew tradycji interpretacji autora *Promethidiona*. Powstaje pytanie, czy w stwierdzeniach o „pewności siebie” Norwida, o dokonywaniu przezeń „apoteozy samego siebie”, nie ma elementu negatywnej oceny takiej postawy?

Polemiczny charakter stwierżeń o „obiektywizującym” charakterze najczęstszych odczytań Norwida i propozycja lektury jego dzieł przez pryzmat raczej osobowości autora, niż kultury i sztuki, świadczyć może o osobistym stosunku tak do autora (twórcy i jego dzieła), jak i do człowieka (rekonstruowanego na podstawie jego dokonań literackich właśnie). A także o dystansowaniu się do dotychczasowych badań – co z kolei może świadczyć o poczuciu wyższości. Podobnej do tej, jaką dostrzega u Norwida, chwaleńczego Chopina? Dość paradoksalnie, waloryzując dodatnio romantyzm, negatywnie zdaje się postrzegać autorka (romantyczny?) egotyzm, implikowany w wyinterpretowanych zabiegach autokreacyjnych Norwida. Czyżby to egotyzm był tą cechą charakteru, która jest jej szczególnie niemiła? Czyżby podejrzewać można tu jakiś mechanizm projekcji?

Nieco podobnie ma się sprawa z następnym szkicem, *O bohaterach Juliusza Słowackiego*. Zamiar autorki dotyczy spojrzenia na postaci dramatyczne jako na ludzi, których motywacje postępowania, myślenia, odczuwania mogą być potraktowane jako analogiczne do sposobów reagowania rzeczywistych, spójnych wewnątrznie (bądź nie) istot, czyli z punktu widzenia swoistego ich prawdopodobieństwa psychologicznego i zgodności z sensem utworu. Analiza postaci bohaterów dramatów poety prowadzi autorkę wprost do wniosków odnoszących się do samego poety: do jego wyobraźni, zabiegów autokreacyjnych (pada pytanie: *Czy Słowacki kreuje postaci swych dramatów na własne podobieństwo, czy siebie na ich wzór?*), ale i do jego cech psychologicznych (*paralela dojrzewania poety i rozwoju jego bohaterów jest [...] jednym z możliwych przedmiotów refleksji*).

To, co zostaje powiedziane o *dramatis personae* Słowackiego, przy wyartykułowanym założeniu, że między postaciami a ich twórcą istnieje świadome podobieństwo, skłania do zaryzykowania tezy, że autorka nie darzy szczególną sympatią tego poety, czego mogłyby dowodzić już (tendencyjnie?) wybrane cytaty z jego listów i dobór faktów biograficznych, które były przywołane w poprzednich szkicach. Tak można by odczytać ponawianą sugestię nawracającej, a „zakłętej” w wykreowanych bohaterach, koncentracji poety na sobie (zauważmy, imputowana była poprzednio Norwidowi!). Ta antypatia (?) nie odnosi się jednak chyba do poezji Słowackiego (tak często, przecież, analizowanej), raczej do typu jego wyobraźni, nade wszystko zaś do jego osoby – sylwetki psychicznej. To zaś podlegać może z kolei zdecydowanej dezaprobachie i czytelnika, i innego krytyka

(zwłaszcza miłośnika – poezji? – Juliusza). A także wywoływać wątpliwość, czy takie zaangażowanie (emocjonalne?) nie powoduje nadmiernego naznaczenia interpretacji i jej zafałszowania w większym stopniu niż wówczas, gdy go nie ma (lub gdy jest bardziej skrywane).

Studium obrazowania *Brzydota (u) Słowackiego* można również odczytywać w kategoriach sympatii – antypatii, jednak o charakterze estetycznym, i nieodnoszącej się wprost do poety, a raczej do pewnych cech jego twórczości. Najbardziej deklaracyjny charakter ma zakończenie, w którym pojawia się stwierdzenie, iż turpistyczne obrazowanie poety może wywoływać różną reakcję odbiorcy (co jest skądinąd oczywistością). Uwagę zwraca jednak to, jakie reakcje (spośród różnych możliwych) zostały wymienione: straszliwe opisy *jednych mogą fascynować, innych przerażać, jeszcze innych – brzydzić*. To ostatnie określenie wydaje się – nie bezzasadnie – określać reakcję samej autorki. Dlaczego? Zarówno ze względu na to, że jest określeniem pozaestetycznym i podmiotowym, jak i dlatego, że obrzydzenie jako reakcja na tekst poetycki niemal nigdy nie bywa przez krytykę literacką przywoływana, przede wszystkim zaś dlatego, że występuje jako ostatnie. A więc w pozycji „mocnej”.

Bardziej zagadkowy jest kolejny szkic, *Miłość romantyczna Słowackiego – mit czy kompleks?* Temat miłości, rozpatrywanej czy to w bezpośrednim odniesieniu do psychicznych uwarunkowań poety (a także jego biografii), czy do obecnego w kulturze, jak go autorka nazwała, „mitu tristanicznego”, pociągnął za sobą w sposób konieczny nie tylko rozważania o Słowackim jako osobie, ale i dyskurs dotyczący stosunku poety do cielesności. Temat ten, poruszany przez obydwu przywoływanych badaczy – Bychowskiego z punktu widzenia psychoanalizy, de Rougemonta – europejskiego stosunku do miłości, zakorzenionego w kulturze, a będącego, jego zdaniem, dziedzictwem określonego zjawiska kulturowego (poezji trubadurów), potraktowany został jako punkt wyjścia rozważań o Słowackim, ale również – podobnie jak w poprzednich szkicach – autoreferencyjnie, jako okazja do autorefleksji badawczej; rozważań nad możliwą relacją i skutecznością różnych metod i sposobów podejścia do tego samego problemu badawczego. Raz jeszcze powraca deklaracja przekonania o silnym związku autora i jego dzieła (*O „micie Tristana”, tak jak o psychoanalizie, nie da się mówić w oderwaniu od przeżyć człowieka – bohatera literackiego, ale i żywego – choć na ogół już nieżyjącego – autora*) – i to nie tylko w aspekcie jego biografii, ale i przeżyć: duchowych, estetycznych. Przeżywania świata i samego siebie. W przypadku tego szkicu – miłości.

Co stało za decyzją wyboru takiego tematu? Podobne pytanie można stawiać wszystkim wybieranym przez krytyka tematami. Jeśli przyczyna nie jest zewnętrzna (konferencja, kariera zawodowa itp.), sam obiór takiego czy innego tematu może wynikać z zainteresowania przedmiotem lub – z jakichś głębszych pobudek. Ich dociekanie byłoby jednak metakrytycznym zabiegiem, do którego bardziej uprawniony jest krytyk w stosunku do pisarza (który w sposób bardziej jawny, publikując, „wystawia się na sztych”), niż wówczas, gdy analizuje zabie-

gi interpretacyjne innego krytyka, który (ten ostatni) zazwyczaj przyjmuje pozór profesjonalnego dystansu – a nawet wówczas, gdy z niego po części rezygnuje. Odstąpmy więc od próby stawiania pytań o pobudki krytyka – chyba że sam ze chce nam je ujawnić.

Wraz ze szkicem *Piękno oblicza, piękno ducha* wkraczamy w dziedzinę, która wydaje się bliska autorce – rozważań o kategoriach i zjawiskach ogólnej natury, tak estetycznej, jak etycznej i filozoficznej (piękno, dobro, optymizm) oraz sposobach ich obecności w literaturze zwłaszcza dziewiętnastowiecznej, a także natury antropologicznej (bunt, kobieta), by ostatecznie znaleźć się w kręgu refleksji autotematycznej (rekurencyjnej?), dotyczącej gestów krytyka – komparatysty. W szkicu tym refleksja na temat wzajemnych związków piękna, dobra, brzydoty i zła w kreowaniu postaci literackich świadczy nie tylko o skłonnościach do uogólnionych refleksji (na temat różnorodnych kategorii), ale i do myślenia o człowieku jako – głównym? – przedmiocie (temacie) dzieła literackiego. Stwierdzenie dotyczące prób zrozumienia (w literaturze dziewiętnastowiecznej) wpływu wyglądu na *w szczególności zło w człowieku, co skutkuje* [zdaniem autorki] *pogłębiającym się zrozumieniem jego psychiki*, można odebrać jako próbę dowartościowania literatury romantycznej, gdyż przenikliwość psychologiczna wydaje się przez autorkę szczególnie ceniona (tak można mniemać, zważywszy, jak często pojawiają się odniesienia do niej!). Można by też zastanowić się nad tym, dlaczego uroda/brzydota ciała tak ją zainteresowała (jako temat rozważań krytycznych rzecz jasna)...

O mężnych kobietach – już samym tytułem prowokuje pytanie o charakter tego tekstu. Wybór takiego tematu (kąta spojrzenia na literaturę) mógłby sugerować albo podejście feministyczne, albo – bardzo osobiste motywacje, tymczasem autorka (poza delikatnymi uszczypliwościami – *cóż musiałby poświęcić mężczyzna!*) wydaje się chcieć spojrzeć „z lotu ptaka” na kwestię kobiecych bohaterki literatury dziewiętnastowiecznej, zderzonych z ich męskimi partnerami pod względem charakteru i losów, po to, by – kolejny raz – móc zadać pytania o przyczyny takiego ukształtowania tych postaci. Pytania o możliwość udzielenia odpowiedzi, sięgających do biografii autorów, estetyki dzieł, charakteru kultury dziewiętnastowiecznej. Przed podejrzeniem o feminizm autorka zdaje się chcieć zabezpieczyć, pisząc, że *romantekom nie śniło się nawet o feminizmie – na całe szczęście*.

Tak wyraźne zaznaczenie stosunku do jakiegoś podejścia krytycznego można odczytywać albo wprost, „ufnie”, albo podejrzliwie, dopatrując się w nim „drugiego dna”. W tym przypadku to drugie podejście się narzuca, bo o czym świadczyć może studium żeńskich bohaterki literatury dziewiętnastowiecznej, w którym padają takie stwierdzenia, jak to, że *romantycy nie wierzyli w to, że mężczyzna mógłby w tym względzie [cnoty męstwa] dorównać kobiecie?* I taka oto charakterystyka bohaterów tamtej epoki: *ślabi, błędzący, wahający się, nieświadomi lub niedojrzali. Pełni rozterek, zagłębiający się w autokontemplacji, chorzy na chorobę wieku, gnuśni lub nieumiejący kochać tak jak one, egotyczni i egoistyczni. Nie są m ę ż n i – ani w przenośnym, ani w dosłownym tego słowa*

znaczeniu. Również próby typizowania bohaterek: kobieta – rycerz, anioł, święta, wtajemniczona itp., w zestawieniu z niedorównującymi im w cnocie partnerami – czyż nie mogą sprawiać wrażenia, choćby i utajonego, feminizmu? A przynajmniej skłonności do ujęć prowokacyjnych i dychotomicznych?

Tak się dzieje zapewne w przypadku kolejnego szkicu (*Sadźmy, przyjacielu, róże – czyli o optymizmie*), eksponującego poglądy autorki na sposób rozumienia pojęć pesymizm – optymizm i możliwości zastosowania tej drugiej kategorii do romantyzmu. Ten rozdział ma charakter wybitnie nacechowany: zarówno poprzez stawianie pytań o związek postawy (optymistycznej, pesymistycznej) człowieka, jakim jest poeta, z jego twórczością, a raczej o możliwość dociekania cech osoby na podstawie jej wypowiedzi literackich, jak i wskutek określania przez autorkę jako optymistyczne różnych idei i myśli, pozornie (jej zdaniem) sprzecznych z przyjętym obrazem „pesymistycznego romantyzmu”.

Z wywodu autorki wynikać mogą na jej temat wnioski następujące: po pierwsze, że lubi kontrowersyjne ujęcia zagadnienia, idące wbrew utartym przekonaniom. Po wtóre, że bawi ją dociekanie sensu i możliwych sposobów zastosowania pojęć (w tym przypadku – optymizmu). Po trzecie wreszcie – że optymizm jest jej bliższy niż jego przeciwieństwo. Po czwarte – że szczególnym zainteresowaniem darzy relację rzeczywistości i jej literackiego przetworzenia, co mieliśmy już okazję stwierdzić nie raz. I wreszcie – że ma świadomość obecności krytyka w jego tekście (nawet wówczas, gdy sama nim jest).

Niewątpliwie autoreferencjalny charakter ma szkic *Comparaison n'est pas raison*. Szkic o tytule odsyłającym do znanego sformułowania dotyczącego zasad i sensu porównywania, jest przykładem zderzenia dzieł odległych od siebie o lata świetlne pod względem czasu, formy, sensów, jakie generują itd. Jednocześnie autorka, prowadząc „samoświadomą” analizę porównawczą *Dziadów* i *Czarodziejskiej góry*, wprowadza (czy raczej wyprowadza) z niej kryteria myślenia o dziele pod kątem kreacji bohatera (ewentualnie podmiotu lirycznego – to cecha wspólna wszystkim tekstom), którego dominującą cechą, zdaniem autorki, jest heroizm. Co więcej, kończy mocnym akcentem, ujawniającym jej pogląd na literaturę z jednej strony: *Obydwa dzieła bowiem należą do tego nurtu literatury czy, ogólniej mówiąc, refleksji o człowieku, który podejmuje zasadniczy temat jego o d p o w i e d z i a l n o ś c i z a d o j r z a ł o ś ć. Czyli dzieł najważniejszych, zaś z drugiej – na autoreferencjalny charakter tego i innych stwierdzeń – (interpretacja!)*.

Taki rekurencyjny i autotematyczny zarazem charakter zdaje się w szczególności sposób naznaczać rozważania o charakterze ogólnym, zawsze jednak wychodzące od szczegółu (konkretnego dzieła lub dzieł). Można go traktować jako wynikający z metodologicznego zamysłu, albo – z chęci zbudowania dystansu do własnych stwierdzeń, czyli przyjęcia na siebie roli i krytyka, i krytyka krytyka (którym się jest, dokonując interpretacji), a więc interpretatora i jego recenzenta zarazem. „Trzecie piętro” stanowiłby wówczas niniejszy komentarz...

Ujawnianie swojego stosunku do dokonywanych zabiegów interpretacyjnych może przerodzić się w refleksję „samozwrotną”, choć niekiedy, jak w kolejnym szkicu, o nie całkiem poważnym tytule: *Czy komparatyście wolno kochać?*, dotyczącą zagadnienia szerszego. Szkic ten poświęcony jest w całości rozważaniom autotematycznym, w szczególności kwestii uwarunkowań krytyka (w tym szczególnym przypadku komparatysty) oraz problemowi jego dystansu kulturowego, emocjonalnego, estetycznego (lub jego braku) do dzieł bliskich mu kulturowo bądź odległych, a także *tego, czy wolno mu ujawniać swoje preferencje estetyczne, tematyczne, filozoficzne, emocjonalne wreszcie*.

Analiza wiersza Lechonia pod tym kątem jest równocześnie dowodem istnienia problemu dystansu nie tylko kulturowego (jego brak w przypadku autorki jest widoczny), ale i – oczywiście, choć niewyraźnej wprost – sympatii dla tego wiersza. Z czego ona wynika? Odpowiedź na to pytanie można wyinterpretować z tekstu eseju. Na zadane w tekście teoretyczne pytania o charakter stosunku do – bliższego lub dalszego kulturowo tekstu – nie padają żadne odpowiedzi, lecz sam sposób przeprowadzenia analizy wiersza stanowi już taką odpowiedź. Na podstawie jego interpretacji można więc powiedzieć wiele nie tylko o samym, postawionym w tym rozdziale problemie, ale i o samej autorce: rozdział ten więc ma charakter podwójnie autotematyczny i autoreferencjalny, czy raczej rekurencyjny.

Podsumowując więc: zarówno o samych tekstach, jak i o ich autorce wiele można powiedzieć na ich podstawie. Część została właśnie powiedziana, część nie – z różnych przyczyn. Raz jeszcze warto podkreślić, że poszczególne szkice mają charakter po części autoreferencjalny czy raczej „fraktalowy”: „samopodobny” (części podobne są do całości) oraz „nieskończenie subtelny” (nie w sensie ich wartościowania oczywiście!), czyli polegający na wielokrotnym powiększeniu drobnych (subtelnych) elementów. Ta (właśnie wyrażona) opinia nie ma charakteru wartościującego, lecz diagnozujący – i, oczywiście, mówi coś o tyle o owych tekstach i o ich autorce, co o tym, kto ową opinię wygłasza (popisuje się wiedzą?!). Podobnie cechy, jakie dostrzega on u autorki książki (jako autorki i jako osoby), po części jedynie, niekiedy złośliwie, wyrażone w tymże zakończeniu, zależą od, jak napisano w szkicu wstępnym, jego *inteligencji, przenikliwości, wiedzy, doświadczenia życiowego, upodobań, a także charakteru*. Na podstawie jego charakterystyki autorki książki można by więc i jego samego scharakteryzować.

Osobowość pisarzy odkrywać możemy poprzez ich teksty. Krytyków też. Zaś krytyk, analizujący innego krytyka... no cóż, i o nim można wiele powiedzieć... wznosząc się na kolejne piętro (meta)interpretacji, z całą świadomością własnej *inteligencji, przenikliwości, wiedzy* itp., itd. Poczucia humoru?

Udo von Aachen

NOTA EDYtorsKA

- „Co mnie dziwi w *Widzeniu Mickiewicza*” – pierwotna wersja w: *Mickiewicz mistyczny*, red. A. Fabianowski, Ewa Hoffmann-Piotrowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- „Jak wyrazić smutek?” – pierwotna wersja w: M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Universitas, Kraków 2004.
- „Uciec z duszą na listek” – pierwotna wersja w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Universitas, Kraków 2007.
- „Czy Norwid tańczył krakowiaka?” – pierwotna wersja w: M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Universitas, Kraków 2004.
- „Duch czy «kałkuł?»” – pierwotna wersja w: M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Universitas, Kraków 2004.
- „Pułapka Norwida” – fragment tekstu był drukowany jako: *Od autobiografii do... w „Czarnych” i „Białych kwiatach”*, w: *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2007.
- „O bohaterach Juliusza Słowackiego” – pierwotna wersja w: *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, red. D. Kosiński, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2007.
- „Brzydota (u) Słowackiego” – pierwotna wersja w: *Słowacki – archipelag interpretacji*, red. M. Cieśla-Korytowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- „Miłość romantyczna Słowackiego – mit czy kompleks?” – pierwotna wersja w: *Słowacki – archipelag interpretacji*, red. M. Cieśla-Korytowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- „Piękno oblicza, piękno ducha” – rozszerzona wersja artykułu publikowanego w: *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. E. Nowicka, Z. Przychodniak, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2008.
- „O męźnych kobietach romantyzmu” – pierwotna wersja w: *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- „Sadźmy, przyjacielu, róże! – czyli o optymizmie” – pierwotna wersja w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- „*Comparaison n'est pas raison*” – pierwotna wersja w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Universitas, Kraków 2007.
- „Czy komparatyście wolno kochać?” – pierwotna wersja w: *Archipelag porównań. Szkice komparatystyczne*, red. M. Cieśla-Korytowska, Universitas, Kraków 2007.

INDEKS NAZWISK

- Adamiec Marek 91, 92
Ajschylos 97
Albert Wielki 158
Alberti Leone Battista 194
Augustyn, św. 155, 157, 164
- Baudelaire Charles 66, 67, 73
Bińczyk Marek 35
Blake William 189
Brodziński Kazimierz 52–56, 60, 62, 214
Brzozowski Jacek 51, 142
Bychowski Gustaw 104, 137, 149–152, 176, 223
Byron George Gordon 159–162, 164, 167
- Catalani Angelica 61, 62
Celiński Antoni 55, 60, 80
Chopin Fryderyk 27, 51–58, 60–73, 75–81, 86, 92, 94–98, 152, 211, 213–215, 217, 221, 222
Chrzanowski Ignacy 187, 189, 190, 194
Coleridge Samuel Taylor 190
Crews Frederick 150
Czczot Jan 75
- Delacroix Eugène 65–67, 71, 73, 74
Delaroche Paul 87, 92
- Eco Umberto 121–123, 136, 137, 139, 156
Elsner Józef 54, 66, 68
Eurypides 97
- Ficino Marsilio 194
Fidiasz 97
Flaubert Gustave 67
Fontana Julian 68
- Gaszyński Konstanty 79
Gautier Théophile 73
- German Franciszek 52
Goethe Johann Wolfgang 40, 137, 147, 174, 175, 181
Goszczyński Seweryn 183–189, 191, 192, 215
Grzymała Wojciech 51, 63
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 158, 175, 194
Heine Heinrich 73, 141, 145
Hoesick Ferdynand 69
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 73–75
Holland Norman N. 152
Homer 157, 172
Horacy 74
Hugo Victor 139, 163–167, 171, 181
- Jaroszyński Piotr 155, 158, 164, 165
Joanna d’Arc 172
- Kalkbrenner Friedrich 68
Kepiński Antoni 32
Klaczko Julian 32
Kleiner Juliusz 103, 104, 121, 147
Kolberg Oskar 62
Kozmian Stanisław 68
Krański Zygmunt 32, 67, 79, 113, 175–177, 179, 181
Kuczyńska Agnieszka 161
Kudelska Dorota 33
- Lechoń Jan 7–9, 108, 209–216, 226
Lessing Gotthold Ephraim 123, 168
Libera Leszek 148–150
Lubomirski Marcei 91, 92
- Mann Tomasz 196, 198, 200–206
Markiewicz Henryk 99
Matuszewski Jan 32
Matuszyński Jan 72

- Meyerbeer Giacomo 77, 78
 Mickiewicz Adam 11–13, 17, 19, 20, 23–35, 39–49, 51, 57, 67–70, 73–76, 79–81, 86, 88, 89, 92, 93, 141, 161, 172, 179, 181, 186, 187, 189, 191, 192, 196, 200, 202–206, 213–215, 217, 219, 220
 Mochnacki Maurycy 74, 79
 Moszczeńska Aleksandra 152

 Norwid Cyprian Kamil 51–60, 63–65, 67, 71–73, 78–81, 83–99, 102, 112, 214, 221, 222
 Novalis (Hardenberg von, Georg Philipp Friedrich) 40, 181, 189, 191–193

 Odyniec Antoni Edward 74
 Ogiński Kleofas 55, 60, 80
 Opieński Henryk 32
 Owczarski Wojciech 48

 Piechota Marek 103
 Pigmalion 97, 100
 Pitagoras 156, 171
 Platon 156, 157, 165, 171
 Plotyn 158, 194
 Poprzęcka Maria 123
 Praksyteles 97
 Przychodniak Zbigniew 142, 227
 Pseudo-Dionizy 158, 194
 Puszkina Aleksander 181

 Rosenkrantz Karl 123
 Rougemont Denis de 143, 149–152, 223
 Rousseau Jean–Jacques 174, 181
 Rzepczyński Sławomir 83

 Sand George 66–69, 79, 80, 152
 Sawicki Stefan 99, 104
 Scheffer Ary 92
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 158
 Schiller Johann Christoph Friedrich von 88, 123, 139, 157–161, 163, 164, 166
 Schlegel Karl Wilhelm Friedrich von 123, 192
 Schopenhauer Arthur 194
 Schumann Robert 66, 69, 73, 97
 Shelley Mary 162–164, 166, 167
 Shelley Percy Bysshe 162
 Siek Stanisław 104
 Skwarczyńska Stefania 33

 Słowacki Juliusz 7–9, 23, 27–35, 54, 60, 67, 69–71, 73, 76–81, 86, 93, 103–119, 121–130, 132–134, 136–139, 141, 142, 144, 147, 149–153, 162, 168, 176, 183, 190, 203, 210, 211, 213, 214, 217, 220, 222, 223
 Sokalska Małgorzata 77, 227
 Sokołowski A. 60, 76, 80
 Sokrates 156, 171
 Spytkowski Józef 124
 Stala Marian 49
 Starzyński Juliusz 65, 66, 73
 Stefanowska Zofia 51
 Stelmaszczyk Barbara 51
 Stendhal (Beyle Marie-Henri) 67, 73, 177, 181
 Stevenson Robert Louis 166, 167
 Stróżewski Władysław 55, 78, 156, 194
 Szekspir William 87, 122, 137, 138, 172
 Szweycer Michał 183
 Szymanowska Maria 74, 76

 Tasso Torquato 173
 Tatarkiewicz Władysław 156–159, 166, 168, 187, 189, 190
 Tetmajer Józef 183
 Tomasz z Akwinu, św. 156, 171, 172
 Tomaszewski Mieczysław 51, 54, 55, 62–64, 69
 Towiański Andrzej 68
 Trybuś Krzysztof 103
 Turasiewicz Romuald 155

 Voltaire (Arouet François-Marie) 86

 Weber Carl Maria 74
 Weisse Christian Hermann 123
 Wilde Oscar 170
 Witkiewicz Stanisław 32
 Witwicki Stefan 68, 85, 86, 92
 Wodzińska Maria 69, 152
 Wordsworth William 188–193
 Woyciechowski Tytus 72

 Zaleski Bohdan 56, 57, 74
 Zgorzelski Czesław 11, 23, 31, 33, 39
 Ziemia Kwiryna 127, 149
 Ziołowicz Agnieszka 103, 110, 188
 Zwierzyński Leszek 41

REDAKTOR PROWADZĄCY

Lucyna Sadko

ADIUSTACJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA

Elżbieta Białoń

KOREKTOR

Anna Poinc

SKŁAD I ŁAMANIE

Wojciech Wojewoda

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-631-18-80, 12-631-18-81, fax 02-631-18-83