POSTSCRIPTUM
POLONISTYCZNE

POSTSCRIPTUM
POLONISTYCZNE

2009 · 2 (4)

Redakcja

ROMUALD CUDAK – redaktor naczelny
JOLANTA TAMBOR – zastępca redaktora naczelnego
ALEKSANDRA ACHTELIK

Rada Programowa

KALINA BAHNEWA Sofia, JERZY BARTMIŃSKI Lublin,
WIKTOR CHORIEW Moskwa, ANNA DĄBROWSKA Wrocław,
MARIA DELAPERRIÉRE Paryż, KATARZYNA DZIWIREK Seattle,
KRIS VAN HEUCKELOM Leuven, MAŁGORZATA KITA Katowice,
AŁŁA KOŻYNOWA Mińsk, LUIGI MARINELLI Rzym, MICHAŁ MASŁOWSKI Paryż,
GERHARD MEISER Halle, WŁADYSŁAW MIODUNKA Kraków,
LÁSZLÓ K. NAGY Debreczyn, ALEKSANDER NAWARECKI Katowice,
WACŁAW M. OSADNIK Edmonton, KAZIMIERZ OŻÓG Rzeszów,
ANNA MAŁGORZATA PACKALÉN PARKMAN Uppsala,
TOKIMASA SEKIGUCHI Tokio, MARIÉ SOBOTKOVÁ Ołomuniec,
TAMARA TROJANOWSKA Toronto

Pismo krajowych i zagranicznych polonistów
poświęcone zagadnieniom związanym z nauczaniem
kultury polskiej i języka polskiego jako obcego

POSTSCRIPTUM
POLONISTYCZNE

Pismo jest kontynuacją półrocznika „Postscriptum", który ukazywał się od 1992 do 2007 r.

Redaktorzy numeru
MAGDALENA BĄK
ROMUALD CUDAK

Recenzenci
Prof. dr hab. ALEKSANDER NAWARECKI
Prof. dr hab. MARIÉ SOBOTKOVÁ

Adres
„Postscriptum Polonistyczne"
Szkoła Języka i Kultury Polskiej UŚ
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
tel./fax: +48 32 2512991, tel. 48 32 2009424,
e-mail: postscriptum@us.edu.pl
www.postscriptum.us.edu.pl

Wydawca
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Szkoła Języka i Kultury Polskiej, pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice,
tel./fax: +48 32 2512991, tel. 48 32 2009424, e-mail: szkola@us.edu.pl

Skład
Wydawnictwo Gnome, Katowice

Nakład: 400 egz.
ISSN 1898-1593

Spis treści

PRESCRIPTUM 9

Słowacki jubileuszowy 13

Juliusz Słowacki 15

ANNA OPACKA: Z czego Janek psom szył buty
w *Kordianie* Juliusza Słowackiego 19
MAREK PIECHOTA: O pojęciu „piękna" w wierszach Słowackiego.
Rekonesans 27
JACEK LYSZCZYNA: *Anhelli* genezyjski 39
MACIEJ SZARGOT: O balladach Słowackiego 47
MAGDALENA BĄK: Polski Sterne? O *Królu Ladawy* Juliusza Słowackiego 57
LUCYNA NAWARECKA: Miasto w twórczości Juliusza Słowackiego 69
KAROLINA PAWLAS: Barokowy ornament czy zasada
poetyckiego świata? O *Szanfarym* Juliusza Słowackiego 79
AGNIESZKA NĘCKA: „Na grobach Anhellich".
Zdzisława Stroińskiego inspiracje Słowackim 95
TOMASZ MARKIEWKA: Dwa sny. Słowacki Teodora Parnickiego 107
MAGDALENA MROWIEC: Juliusz Słowacki i Jacek Dukaj
– lodowaty dialog między tekstami 123

Varia 143

EWA LIPIŃSKA, ANNA SERETNY: O polszczyźnie *literackiej*
na obczyźnie 145
MAŁGORZATA GORCZYŃSKA: „Dobra tradycja".
Praskiego strukturalizmu ciągi dalsze 167
LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY: Polska literatura łagrowa
jako literatura tendencyjna 185
TERESA RĄCZKA: Komentarze dla polskiego wędrowca
w *Przewodniku po Rydzę i jej okolicach* Gustawa Manteuffla z 1906 roku .. 203

Kronika 213

MAŁGORZATA RADKIEWICZ: *Beatrix Cenci* – jako genderowy dramat 215
MAGDALENA KEMPNA: Co się stało z Goplaną? 225
KAROLINA PAWLAS: Sprawozdanie z Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Piękno Słowackiego". Białystok, 6–9 maja 2009 233
AGNIESZKA STRYJECKA: Polonista pod rzymskim niebem. Literatura polska obecna w programach wykładów na dwóch rzymskich uniwersytetach: „La Sapienza" i „Tor Vergata" 237
JACEK KOZIOŁEK: Kronika muzyczna. 10 albumów z lat 2008–2009 245
MAGDALENA BĄK: Słowacki odczytany? 257

Contents

PRESCRIPTUM 9

Słowacki's Anniversary 13

Juliusz Słowacki 15

ANNA OPACKA: What has Janek made shoes for dogs of in Słowacki's *Kordian*? 19
MAREK PIECHOTA: The idea of 'beauty' in Słowacki's poetry: a reconnaisance 27
JACEK LYSZCZYNA: The Mystic *Anhelli* 39
MACIEJ SZARGOT: On Słowacki's ballads 47
MAGDALENA BĄK: A Polish Sterne? On Juliusz Słowacki's *Król Ladawy* 57
LUCYNA NAWARECKA: City in Juliusz Słowacki's works 69
KAROLINA PAWLAS: A baroque ornament or a principle of the poetic world? On Juliusz Słowacki's *Szanfary* 79
AGNIESZKA NĘCKA: On Anhelli's graves: Zdzisław Stroiński and Juliusz Słowacki. A Case of Inspiration 95
TOMASZ MARKIEWKA: Two dreams. Parnicki reads Słowacki 107
MAGDALENA MROWIEC: Juliusz Słowacki and Jacek Dukaj – an icy conversation among the texts 123

Varia 143

EWA LIPIŃSKA, ANNA SERETNY: On *literary* Polish language abroad 145
MAŁGORZATA GORCZYŃSKA: 'Good tradition': Prague structuralism continued 167
LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY: Polish literature of labor camps (łagry) as an example of littèrature à thèse 185
TERESA RĄCZKA: Commentaries for the Polish wanderer in Gustaw Manteuffel's 1906 Guide to Riga and the Surrounding Area 203

Chronicle 213

MAŁGORZATA RADKIEWICZ: *Beatrix Cenci* as a gender drama 215
MAGDALENA KEMPNA: What has happened to Goplana? 225
KAROLINA PAWLAS: International Conference "The Beauty of Słowacki" in Białystok: a report 233
AGNIESZKA STRYJECKA: Polish teacher under Italian sky. Polish literature in lecture programs at "La Sapienza" and "Tor Vergata, two universities in Rome" 237
JACEK KOZIOŁEK: Musical chronicle. 10 albums from 2008–2009 245
MAGDALENA BĄK: Słowacki interpreted? 257

PRESCRIPTUM

Niniejszy numer *Postscriptum Polonistycznego* jest w dużej mierze poświęcony twórczości Juliusza Słowackiego i jej recepcji. Dział *Słowacki jubileuszowy* to wkład (jeden z wielu) polonistów Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach i badaczy zaprzyjaźnionych do obchodów 200. rocznicy narodzin i 160. rocznicy śmierci poety, które stały się także powodem, aby 2009 rok obwołać w Polsce Rokiem Słowackiego. Pomieszczone w *Postscriptum* szkice podejmują nowe wątki w badaniach nad twórczością autora *Balladyny* i wskazują niezbadane jeszcze aspekty spuścizny Słowackiego.

W dziale *Varia* proponujemy niezwykle interesujące rozprawy i przyczynki, niekiedy skłaniające do polemiki, podejmujące różne tematy. Rozprawa z zakresu dydaktyki nauczania języka polskiego jako obcego jest próbą pragmatycznej klasyfikacji języka i jednocześnie propozycją zajęć literackich w szkołach polonijnych. Pomieściliśmy tu również rozprawę bilansującą koneksje strukturalizmu polskiego, czeskiego i słowackiego, jak również próbę odmiennego spojrzenia na emigracyjną literaturę łagrową. Zapewne zainteresowanie wzbudzą uwagi na temat pierwszego przewodnika po Rydze, które wykraczają daleko poza genologiczny opis tekstu.

W *Kronice* Czytelnicy znajdą omówienie trzech ważnych wydarzeń związanych z Rokiem Słowackiego – międzynarodowej konferencji poświęconej wieszczowi, teatralnej adaptacji *Beatrix Cenci* i filmowej adaptacji *Balladyny*. *Kronika* zawiera również recenzję książki poświęconej genezyjskiej wyobraźni Słowackiego, przegląd najlepszych albumów piosenki alternatywnej oraz informacje o polonistykach na rzymskich uniwersytetach.

Redaktor Naczelny

PRESCRIPTUM

The following issue of *Postscriptum* is devoted mostly to the literary work of Juliusz Słowacki and its interpretative reception. The section *Słowacki jubileuszowy* (Słowacki's Anniversary) is one of many contributions of Polish language and literature specialists working at the University of Silesia and other universities to the 200th anniversary of birth and 160th anniversary of the poet's death. The significance of Słowacki's work for the Polish culture was symbolically accentuated by the decision of the Polish Parliament to proclaim the year 2009 in Poland the Year of Juliusz Słowacki. The essays which we present in the volume raise new ideas in the research on Słowacki's writings as well demonstrate the so far uncharted aspects of his heritage.

In *Varia* we offer papers and contributions on topics as diverse as the problems of teaching Polish as a foreign language (the essay which, at the same time, attempts at sketching the pragmatic classification of language and presenting suggestions for Polish literature classes in Polish schools abroad), further developments of Polish, Czech and Slovak structuralism, and the interpretation of the forced labor camps (łagry) èmigrè literature. We also believe that the genological description of the first guide to Riga will also be of interest to the reader..

The *Chronicle* offers reports on three important events connected with the Year of Juliusz Słowacki – the international conference devoted to the poet, the new theatrical adaptation of *Beatrix Cenci* and film adaptation of *Balladyna*. The reader will also find in this section a review of the book on the creative aspects of Słowacki's imagination, a brief survey of the best albums of the alternative music scene as well as information on the Polish language and literature teaching at the two universities in Rome.

General Editor

Słowacki jubileuszowy

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

JULIUSZ SŁOWACKI

Juliusz Słowacki urodził się 4 września 1809 roku w Krzemieńcu. Jego ojcem był teoretyk i historyk literatury, profesor Uniwersytetu Wileńskiego, Euzebiusz Słowacki. Dzieciństwo i młodość spędził przyszły poeta w Krzemieńcu i Wilnie. Po śmierci ojca (w 1814 r.) pozostawał pod opieką matki Salomei z Januszewskich, która w 1818 roku wyszła powtórnie za mąż za Augusta Bécu, lekarza i profesora Uniwersytetu Wileńskiego, w krytyczny sposób sportretowanego przez Mickiewicza w *Dziadów* części III. W Wilnie rozpoczął Słowacki w 1825 roku studia prawnicze na Wydziale Nauk Moralnych i Politycznych tamtejszego uniwersytetu. Miał w tym czasie okazję zetknąć się z przedstawicielami wileńskiej elity i młodymi romantycznymi poetami – w salonie prowadzonym przez jego matkę bywali: Jan Śniadecki, Adam Mickiewicz, Antoni Edward Odyniec.

W lutym 1829 roku Słowacki wyjechał do Warszawy, gdzie podjął pracę w Komisji Skarbu. Wybuch powstania listopadowego zastał Słowackiego w Warszawie, a napisane w tym czasie utwory (*Hymn* i *Oda do wolności*) uczyniły z niego na krótko poetę znanego i popularnego, barda rewolucji. W wyniku zaangażowania w prace biura dyplomatycznego i podjęcia się misji kuriera Słowacki w marcu 1831 r. opuścił Warszawę, udając się do Londynu. Odtąd przypadł mu w udziale los emigranta. Jego życie związane było przede wszystkim z Paryżem. W latach 1832–36 przebywał w Szwajcarii, a w latach kolejnych (1836–37) wyruszył przez Rzym i Neapol w swoją wielką podróż na Wschód. Jej trasa biegła przez Korfu, Ateny, Aleksandrię, Kair do Jerozolimy. W drodze powrotnej poeta zatrzymał się w klasztorze w górach Libanu, gdzie napisał *Anhellego*. Następnie dotarł do Włoch i przez półtora roku mieszkał we Florencji. Do Paryża powrócił w grudniu 1838 roku.

Przełomowym momentem w życiu Słowackiego okazało się spotkanie z Andrzejem Towiańskim (12 lipca 1842). Poeta dołączył na krótko do kierowanego przez Mistrza Koła Sprawy Bożej, z którego wystąpił już w listopadzie 1843 roku. W tym czasie krystalizował się jego własny mistyczny światopogląd (zwany też genezyjskim, od tytułu poematu *Genezis z Ducha*,

będącego wykładem nowych idei). Jego propagowaniu poświęcił Słowacki całą swoją twórczość z lat czterdziestych.

W kwietniu 1848 roku Słowacki wyruszył do Poznania – w związku z docierającymi z Wielkopolski wiadomościami o przygotowywanym powstaniu poeta zapragnął służyć „sprawie polskiej" i wspierać rozbudzone nadzieje na odzyskanie niepodległości. Zmuszony przez policję w maju 1848 roku wyjechał do Wrocławia, gdzie – po raz pierwszy od 18 lat i po raz ostatni w życiu – spotkał się z matką, Salomeą Bécu, z którą przez cały czas swych emigracyjnych wędrówek utrzymywał kontakt korespondencyjny. Po około dwutygodniowym pobycie we Wrocławiu Słowacki powrócił do Paryża. Poeta zmarł 3 kwietnia 1849 roku, przeżywszy zaledwie 40 lat.

Juliusz Słowacki to jeden z najznakomitszych poetów polskiego romantyzmu. W jego dorobku znalazły się między innymi powieści poetyckie (*Żmija*, *Jan Bielecki*, *Hugo*, *Mnich*, *Arab*, *Lambro*), poematy dygresyjne (*Beniowski*, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*), dramaty (spośród których za najbardziej znaczące uznać należy *Kordiana*, *Balladynę*, *Lillę Wenedę, Horsztyńskiego*, *Mazepę*, *Fantazego*, *Księdza Marka*). Twórczość lat ostatnich przyniosła wykład myśli genezyjskiej, której najbardziej charakterystyczną realizacją wydają się *Genezis z Ducha*, *Król-Duch* czy *Samuel Zborowski*.

W twórczości Słowackiego zwraca uwagę doskonałość formalna, mistrzowskie opanowanie języka, którym poeta posługuje się tak, jakby wcielał w życie słynną maksymę wyrażoną przez siebie w *Beniowskim*: „Chodzi mi o to, aby język giętki / Powiedział wszystko, co pomyśli głowa". Jedną z najbardziej charakterystycznych cech tej twórczości jest swoista intertekstualność. Umiejętne wykorzystanie tekstu cudzego, podpatrywanie chwytów sprawdzonych przez innych autorów, a później twórcze przetworzenie ich we własnym dziele prowadzące do stworzenia w pełni oryginalnych, choć jednocześnie silnie osadzonych w literaturze, tekstów własnych daje się zauważyć u Słowackiego zarówno w młodzieńczych próbach literackich, jak i późnych dziełach genezyjskich. Literacka erudycja poety sprawia, że sięga on po koncepcje niezwykle złożone, jak choćby ironia romantyczna, która w twórczości żadnego innego polskiego autora tego okresu nie doczekała się tak pełnych i wyrazistych realizacji.

Podejmując w swych utworach wątki narodowe, diagnozując polską mentalność i oceniając historyczne zawirowania wieku XIX, nie stroni Słowacki od ostrej często krytyki. Nie oferuje Polakom łatwego pocieszenia, każąc im szukać przyczyn klęski w nich samych i dając nadzieję na odmianę losu jedynie pod warunkiem podjęcia trudu wewnętrznej przemiany (*Grób Agamemnona*).

Słowacki to w końcu także złożona i ciekawa osobowość. Z listów pisanych przez poetę do matki wyłania się obraz świadomego własnego talentu artysty, marzącego o sławie i ambitnie dążącego do realizacji zamierzonego celu. Artysty, który domaga się uznania dla obranej przez siebie drogi twórczej, odmiennej od powszechnie wówczas uznanej za wzorcową – Mickiewiczowskiej. To także młody człowiek, którego zachowanie, styl życia i ubierania się noszą wyraźne ślady dandyzmu (w wersji ekscentrycznej, nastawionej na zadziwienie odbiorcy). Dopiero konwersja towianistyczna odwróciła na dobre uwagę Słowackiego od „świata glansowanych rękawiczek", zwracając ją ku sprawom ducha. To wreszcie z jednej strony, jak przystało na romantycznego poetę, bohater nieszczęśliwych romansów, z drugiej zaś – roztropny i obdarzony niejakim talentem do liczenia pieniędzy i inwestowania na giełdzie młodzieniec.

W liście do matki z 24 stycznia 1832 roku wspomina Słowacki, jak będąc dzieckiem, modlił się do Boga, aby mu dał „życie najnędzniejsze", ale nagrodził go za to sławą nieśmiertelną. Jeśli to prawda, można pokusić się o stwierdzenie, że z tego specyficznego zakładu Bóg wywiązał się połowicznie. Życie Słowackiego trudno określić mianem „najnędzniejszego", ale jego sława poetycka – dziś, po 200 latach od urodzin poety i 160 latach po śmierci poety, możemy już sobie chyba pozwolić na podobne diagnozy – wygląda na nieśmiertelną.

Magdalena Bąk

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

ANNA OPACKA
Katowice

Z czego Janek psom szył buty w *Kordianie* Juliusza Słowackiego

Wykład wygłoszony dla studentów Szkoły Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach na uroczystym otwarciu 19. letniej szkoły języka, literatury i kultury polskiej w sierpniu 2009 r. w Cieszynie.

Tematem niniejszego wykładu jest próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, które od dawna zaprzątało uwagę badaczy, dotyczyło zaś funkcji, jaką w dramacie Słowackiego pełni wpisana weń bajka o Janku, co psom szył buty. Warto wszakże podkreślić, że istotniejsze od kolejnej próby zinterpretowania wymowy tego „implantu" kompozycyjnego wobec całościowej wymowy romantycznego dramatu, w który został inkorporowany – jest refleksja nad rodzajem i genealogią elementów tworzywa literackiego, z jakich owa bajka została zbudowana. Idzie zatem o konteksty, o intertekstualne odniesienia, o grę z konwencjami artystycznymi, wpisującą się w gest zerwania w literaturze polskiego romantyzmu z ciasnym gorsetem klasycystycznej poetyki normatywnej, narzucającej rygorystyczne reguły kompozycyjne i gatunkowe utworom literackim.

Dotychczasowe analizy i interpretacje bajki o Janku, wpisanej w organizm romantycznego dramatu Juliusza Słowackiego, wskazywały na jej funkcje dydaktyczne – to teza Cieślikowskiego, który akcentuje autobiograficzny wymiar tej ironicznej wypowiedzi twórcy i sugeruje zbieżność losów Janka i dziejów Kordiana, bohatera dramatu, z samooceną własnej drogi przez Słowackiego – bądź koncepcja odmienna, wskazująca sensy paraboliczne tej bajki: to np. sądy Janusza Maciejewskiego. Wiąże ten badacz wymowę bajki

z tendencją karykaturalnego ukazywania obrazu Warszawy tamtych czasów i rozpatruje ją w kontekście publicystyki Mochnackiego. Wskazuje na negatywne cechy Janka, odczytuje ich wymowę jako sygnał szerszego zjawiska, jako wyolbrzymienie rysów sytuacji Polski w czasie powstania o wyraźnie publicystycznej wymowie. Podobna jest ocena Pawła Hertza, który krytykuje cechy Janka, spryciarza, skłonnego do kompromisów lojalisty, ironicznie wiążąc je z nastrojami społecznymi po klęsce powstania.

Jak widać, dotychczasowe badania dostrzegają w tej bajce elementy prowadzące w kierunku interpretacyjnych odczytań (auto)biograficznych bądź socjologiczno-politycznych. Spróbujmy jednak przywołać inne konteksty historycznoliterackie, o jakich wspomnieliśmy na początku tych rozważań. One ujawnią i odsłonią romantyczny bunt wobec klasycystycznych reguł, demonstrujący wyraźną dążność do mieszania rodzajów i gatunków literackich, która buduje zręby nowej, romantycznej poetyki.

Powieść poetycka, kształtująca się w przedlistopadowej, wczesnej fazie tego prądu w Polsce, zajmuje tu miejsce znaczące. Jednym zaś z obyczajów jej poetyki, dostrzeżonym i opisanym przez badaczy (a będącym wyrazem owej dążności do mieszania rodzajów i gatunków literackich), stało się wpisywanie w jej świat przedstawiony – powoływany do istnienia przez narratora – odrębnego, autonomicznego organizmu poetyckiego, podejmującego tradycje gatunkowe bądź stylowe, charakterystyczne dla romantyzmu. Była to z reguły ballada – jak na przykład *Alpuhara*, „szkatułkowo" wmontowana w scenę uczty w *Konradzie Wallenrodzie*. Skupiała ona w sobie, co jest bardzo istotne, niektóre z głównych linii znaczeń całości poematu Mickiewicza. Taką też funkcję ballady, będącej poniekąd kwintesencją poetyckiego wyrazu całej powieści poetyckiej, spełnia *Rusałka* ze *Żmii* Słowackiego.

Wybitny badacz polskiego romantyzmu, Juliusz Kleiner, wskazuje na funkcje wymienionych ballad w odczytywaniu poetyckich znaczeń tekstów, w które zostały one szkatułkowo wkomponowane i konstatuje, że symboliczny sens *Alpuhary* to skodyfikowanie w tej balladzie prawa odwetu i pomsty, co jest dla wymowy *Konrada Wallenroda* przesłaniem istotnym jako przestroga dla ciemiężców. Gdy jednak bohater ballady spełnia czyn mściciela, niszcząc wroga – to źródłem jego czynu staje się sama nienawiść. Brak mu jakichkolwiek przesłanek pozytywnych – składa ofiarę z własnego życia, ale bez nadziei na zwycięstwo, bez myśli o ratowaniu ojczyzny. Inaczej motywowany jest Konrad, którego tragizm wynika z etycznych komplikacji spowodowanych wyborem drogi zdrady, niezgodnej z rycerskim etosem i śmierci samobójczej – dla chrześcijanina oznaczającej potępienie.

Rusałkę natomiast, balladę wpisaną w powieść poetycką Słowackiego, określa Kleiner jako pierwsze eteryczne malowidło, jakie stanie się typowym zabiegiem, kreującym w opisach „poetycki portret" bohaterki. Jej tajemniczość i upiorność to nie tylko podjęty typowy motyw fantastyki romantycznej (znanej już z rusalnych ballad Mickiewicza), to też zapowiedź działania poetyckiego, które uruchamia wyobraźnię stwarzającą aurę niesamowitości. Wydobywa więc ta ballada i akcentuje płaszczyznę poetyckiej kreacyjności świata, w całości utworu nieco przygłuszoną elementami historyzmu, kolorytu lokalnego i sensacyjnością akcji. Okazuje się więc ballada także w tej powieści poetyckiej swoistą soczewką, skupiającą istotne dla całości utworu elementy. Zawarty jest w niej istotny aspekt wymowy całej powieści poetyckiej – z jej powikłanymi relacjami ludzkimi i niesamowitością pozaludzkich istot, śmiercią i miłością nieszczęśliwą, wyniszczającą i zniewalającą. Emanuje z niej dziwna, balladowa groza stowarzyszona z nieodpartym urokiem. Dzikie, drapieżne i więżące piękno Rusałki jest czarem śmiercionośnym. Ballada akcentuje tę właśnie płaszczyznę utworu, w całości organizmu powieści nieco zatartą przez inne sfery jej świata, będącego wytworem kreatywnej wyobraźni ludu.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że już pierwsza chronologicznie powieść poetycka polskiego romantyzmu – *Maria* Malczewskiego – przynosi zawarty w swojej konstrukcji autonomiczny utwór, wyraziście wyodrębniony dzięki ramie kompozycyjnej. Zdaniem autora pracy *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Mariana Maciejewskiego, tą ramą jest maksyma eschatologiczna, stająca się tu niemal przysłowiem. To wielokroć powracający dystych o charakterze sentencji, którego powtarzalność wskazuje na związki z architektoniką pieśni ludowej. A brzmi on następująco:

> Ach! na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie,
> Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie.

Jest ten dystych nie tylko ramą kompozycyjną, ale i refrenem, który zwielokrotnia niesione sensy i rozgranicza cztery dziewięciowersowe strofy.

Zdaniem cytowanego badacza utwór, o którym jest tu mowa, szkatułkowo wkomponowana w organizm powieści poetyckiej pieśń Masek, stanowi „miejsce zawęźlenia" wyrazu artystycznego i światopoglądowego całej powieści – podobnie jak *Alpuhara* i *Rusałka* w powieściach poetyckich Mickiewicza i Słowackiego. Tam zemsta, która dokonuje się za cenę zagłady bohatera (jak biblijnego Samsona grzebiącego Filistynów wraz z sobą pod gruzami świą-

tyni, unicestwionej jego wstrząśnieniem), w *Konradzie Wallenrodzie* zostaje zamknięta w balladzie *Alpuhara*, w *Rusałce* zaś złowrogi czar śmiercionośnej ułudy i fantastyka romantyczna, kreująca światy grozy i niewyobrażalnych dziwów z ludowych wierzeń rodem, jest dotknięciem tej granicy, za którą może rozciągać się pole właściwe już tylko dla parodystycznych zachowań. W *Marii* emanacja fatalistycznego „prawa świata", prawa smutku i beznadziejności ludzkiej egzystencji, przegrywającej z wszechobecną śmiercią – uzyskuje ironizujący kontrapunkt w fakcie, że maksymę tę głoszą najemni posłańcy śmierci, co wyzwala dramatyczną ironię losu, „obiektywizującą się na planie kreowanych zdarzeń" – jak konstatuje M. Maciejewski.

Pora wrócić do zasygnalizowanego na wstępie naszych rozważań pytania o funkcję, jaką pełni *Bajka o Janku, co psom szył buty* w dramacie Słowackiego. Tezą, dla której budowaliśmy przesłanki, obserwując funkcje „szkatułkowo" wpisywanych do powieści poetyckich ballad i pieśni, jest założenie, że wkrustowana w romantyczny dramat polistopadowy bajka ma podobne zadania wobec jego całościowej wymowy, co tamte „wstawki" wobec wymowy powieści poetyckich, w których zostały zawarte. Druga kwestia, która zaprzątała naszą uwagę, to pytanie o to, z jakich elementów tworzywa literackiego buduje Słowacki swoją bajkę, słowem – z czego w niej Janek szyje psom buty. To pytanie o intertekstualne odniesienia i konteksty.

Dramat romantyczny to gatunek koronny polistopadowej fazy rozwojowej tego prądu w Polsce i podobnie jak w pierwszej jego fazie, przed rokiem 1830, ballada i nowo narodzona powieść poetycka – w fazie drugiej – dramat romantyczny odrzuca reguły poetyki klasycystycznej, demonstracyjnie mieszając rodzaje i gatunki literackie. Przykładem może tu służyć choćby *Dziadów cz. III* z licznie wprowadzanymi pieśniami – jak pieśń zemsty czy pieśń bluźniercza, pieśń patriotyczna, w końcu epicki *Ustęp* lub gawęda Kaprala. Cały czas jednak pozostajemy tu w polu gatunków kształtujących nową tradycję literacką polskiego romantyzmu, służących programowemu mieszaniu gatunków i tonów wypowiedzi. Ale bajka?

Jaką wymowę ma ta żartobliwa pozornie i błaha historyjka, opowiedziana dla rozweselenia panicza, zniechęconego do świata, do ludzi i do życia?

Zawsze synkretyczna rodzajowo bajka nie stanowiła dla romantyków gatunku znaczącego, jeśli nie była równocześnie baśnią magiczną (jak np. baśnie Hoffmana, braci Grimmów czy ludowe baśnie, jak te inspirujące Berwińskiego i jego *Bogunkę na Gople,* czy ta z *Balladyny – o kropli krwi, co nie dawała się zmyć).* Tymczasem bajka z *Kordiana* baśnią magiczną nie jest, co zbliża ją z pozoru do epoki poprzedniej, kiedy to bajka, zawierająca morał, była ga-

tunkiem uprzywilejowanym. U Słowackiego brak w niej – co z kolei oddala ją od oświecenia – alegorycznego dydaktyzmu. Czy jest to więc – jak chce Jarosław Maciejewski – karykaturalny obraz społeczeństwa podczas powstania? Czy ilustracja typowej kariery lojalisty, jak sugeruje Hertz?

Rysem znaczącym i istotnym jest snucie narracji tej bajki z wykorzystaniem zaskakujących efektów językowych gier, polegających na przekształcaniu i kontaminowaniu znanych przysłów, co skutkuje zwielokrotnieniem ich sensów, najczęściej o zabarwieniu żartobliwym, prześmiewczym. Operacje dokonywane przez Słowackiego na przysłowiach są od dawna obszarem badawczym polskich paremiologów, którzy odnotowali fakt, że w twórczości tego poety liczba przekształconych zwrotów przysłowiowych jest niewspółmiernie mniejsza niż przysłów niezmienionych. Pisze M. Kasjan, że gdy konstatujemy wystąpienie zagęszczenia przekształceń, grę ze skontaminowanymi zwrotami przysłowiowymi w tekście, jest to zjawisko znaczące, a tak jest właśnie w przypadku naszej bajki o Janku. U jej genezy legły takie przysłowia polskie jak „miał pies buty?", „wszędzie psy bez butów chodzą", „psom buty szyć".

Wydaje się wszakże, że jest to bajka *à rebours*. Opiera się ona wprawdzie na przysłowiu, a więc ujęciu w skondensowanej, epigramatycznej postaci powszechnie uznanej prawdy – ale nic się tu nie zgadza z wywołanymi przysłowiem oczekiwaniami odbiorców, przyzwyczajonych do stereotypu, wypracowanego długą tradycją gatunku. Tu niezmienne, przekazujące wiedzę pokoleń stereotypy są łamane. Choćby reguła formuły inicjalnej (jedna z najwcześniej dostrzeżonych i opisanych przez badaczy) – zasada formulicznego sposobu rozpoczynania bajki zwrotem: „był raz sobie", albo: „za górami, za lasami żył…" czy inna, analogicznie ogólnikowa lokalizacja bohatera zostaje uchylona. Od razu zostajemy zderzeni z bardzo konkretnym jego usytuowaniem:

> Było sobie niegdyś w szkole,
> Piękne dziecię, zwał się Janek

co jest pierwszym, znaczącym przekształceniem stereotypu, znamiennym zwłaszcza dlatego, że za chwilę dowiadujemy się, że obie te informacje są nieprawdziwe: w szkole wszak długo miejsca nie zagrzał, podobnie jak w drugim miejscu „edukacji" – u szewca; trudno go też nazwać pięknym z uwagi na przywary, zaś określenie „dziecię" w odniesieniu do kogoś, kto „czuje Bożą wolę" i „suszy dzbanek" jest całkowicie groteskowe! A to właśnie komunikują kolejne wersy za pomocą – a jakże! – stereotypowych, przysłowiowych określeń:

Czuł zawczasu Bożą wolę
Ze starymi suszył dzbanek.

Dalsza opowieść o losach Janka toczy się poprzez mnożenie kontaminacji zwrotów przysłowiowych o wyraźnie parodystycznych cechach – jak to o biciu w ciemię. Podstawowa postać wyrażenia „nie w ciemię bity" określa kogoś rezolutnego, sprytnego. Tu sens utrwalony przysłowiową tradycją zostaje uchylony przez skontaminowanie z drugim zwrotem „o wbijaniu do głowy":

Twego Janka w ciemię bito
Nic nie wbito…

Wszystkie te szczegółowe obserwacje są próbą wskazania zarówno na znaczące wysycenie bajki językiem przysłów, jak i na dominowanie w niej zwrotów przekształconych, odwrotnie niż stanowi opisana w badaniach tendencja stylu Słowackiego. Czemu to służy?

Wiemy już, że Janek nie jest bohaterem pozytywnym, wzorem do naśladowania, że to postać odległa od dydaktycznych zamysłów edukacyjnych. Wiemy też, że badacze od dawna dostrzegali zbieżność cech i losów tej postaci z biografią Kordiana, bohatera dramatu Słowackiego. W końcu wiemy również, że sam autor *Kordiana* traktował koleje losu własnego i stworzonej postaci dramatu jako analogiczne w swej istocie. Te biografie – Janka i Kordiana – nabrały zabarwienia autobiograficznej samooceny.

Zapewne Janek jest w tej bajce antybohaterem – jak Kordian w dramacie, sama zaś bajka niszczy niejako wiarę w zbiorową mądrość, płynącą z tradycji, a przekazywaną w przysłowiach. Dramat Słowackiego, w który została wpisana bajka, niszczy także pewną konwencję, pewne zbiorowe wyobrażenie o bohaterze romantycznym. Jego mit zostaje zanegowany w postaci Kordiana – niezdolnego do sprostania wytyczonemu sobie celowi i ponoszącego klęskę przed sypialnią cara. Przegrywa on z własną, rozkołysaną wyobraźnią, wykarmioną na przerostach fantastyki przedlistopadowej twórczości wczesnego romantyzmu, na literaturze grozy i ludowej „cudowności".

Współcześni Słowackiemu czytelnicy i krytycy *Kordiana* nie umieli odczytać ani funkcji poetyckiej bajki, metaforyzującej wymowę całego dramatu, ani przesłania płynącego z prezentacji losu Kordiana – antybohatera. Bajka o Janku zawiera w sobie opowieść o dwóch analogicznych bohaterach. Obaj naruszają powszechnie przyjęte i społecznie akceptowane normy zachowań. Sygnalizują to kontaminacje i przekształcenia przysłów – tak liczne w bajce, a odwracające ich sens, niezmiennie trwający w przekazie tradycji.

Tak jak w bajce zbudował Słowacki przewrotny obraz losu antybohatera, odwracając topos tryumfu sprawiedliwości – w dramacie dokonał rozrachunku z romantycznym mitem wybitnej jednostki, przerastającej otoczenie, kształtując również Kordiana jako antybohatera, charakteryzującego się bezsensownością zachowań i skrajnymi reakcjami emocjonalnymi. Materią więc szytych tutaj temu bohaterowi butów – żeby pozostać w kręgu realiów bajki, przez której pryzmat próbujemy ująć główne przesłanie dramatu – są trzy konwencje:

– bajroniczno-skotowsko-werterowskiego bohatera (spolszczonego przez Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie*), ewoluującego w dramacie,
– mądrości ludowej przysłów, tu potraktowanej przekornie,
– dydaktyzmu i moralizatorstwa bajki wraz z ludycznym jej zabarwieniem.

Ponad wszystko – uderza dojrzałość artystyczna Słowackiego, swobodnie operującego dostępnymi środkami wyrazu, podejmującego grę z konwencjami, niecofającego się przed przełamywaniem schematów.

[W zmienionej postaci tekst był publikowany wcześniej w *Postscriptum* 2002, nr 4 (44).]

Anna Opacka – profesor emerytowany Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, profesor zwyczajny w Wyższej Szkole Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych w Katowicach. Znawczyni polskiej literatury XIX i XX wieku, wybitna specjalistka z zakresu metodyki i dydaktyki nauczania liryki polskiej. Wieloletnia kierownik Katedry Dydaktyki Języka Polskiego i Literatury Polskiej UŚ oraz Zakładu Metodyki Literatury Polskiej, wieloletnia przewodnicząca Okręgowego Komitetu Olimpiady Języka Polskiego w Katowicach. Autorka książek i licznych rozpraw poświęconych poezji romantycznej, poezji współczesnej i zagadnieniom nauczania literatury polskiej, m.in.: *Litewska epopeja J.I. Kraszewskiego. Szkice o Anafielas*, 1988; *Ślady oralności w „Panu Tadeuszu" Adama Mickiewicza*, 1997; *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*, 1988; *Śladami oralności. W kręgu Ongowskich inspiracji,* 2006. Współautorka prac, m.in.: *Ruch konwencji*, razem z I. Opackim, 1975; *Dialog z tradycją. O poezji w szkole i na maturze*, wraz z E. Jaskółową, 1997, redaktorka serii wydawniczych, m.in.: *Interpretacje i metodologie,* 1997, *Interpretacje i szkoła,* 2000, *Interpretacje i nowa matura,* 2004. W ostatnich latach zajmuje się popularyzacją w Polsce komunikacyjnej teorii W.J. Onga.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

MAREK PIECHOTA
Katowice

O pojęciu „piękna" w wierszach Słowackiego. Rekonesans[1]

Wystarczy zajrzeć do podstawowego w interesującym nas tu zakresie dzieła Władysława Tatarkiewicza, by zorientować się, z jakim rozległym polem znaczeniowym mamy do czynienia i odnaleźć sąd, iż najpełniejszy – zdaniem autora – zestaw odmian piękna podaje Goethe:

> Te *odmiany piękna* niejednokrotnie próbowano zestawić. Wyjątkowo pełny ich *zestaw* znajduje się u Goethego (*J.W. Goethe über Kunst und Literatur*, hrsg. W. Grinus, Berlin 1953). Wymienia on m.in. takie: głębia, pomysłowość, plastyczność, wzniosłość, indywidualność, szlachetność, wrażliwość, smak, trafność, stosowność, siła działania, wytworność, dworność, pełnia, bogactwo, ciepło, czar, wdzięk, urok, zręczność, lekkość, żywość, delikatność, świetność, wymyślność, stylowość, rytmiczność, harmonia, czystość, poprawność, elegancja, doskonałość. Jest to zestaw obfity, jednakże i on nie jest bynajmniej kompletny, brak w nim chociażby dostojności, dystynkcji, pomnikowości, bujności, poetyczności czy naturalności. Zadanie bodaj nie jest do wykonania w sposób kompletny i precyzyjny już dlatego, że jest zadaniem podwójnym: zestawieniem jakości rzeczy i zestawieniem wyrażeń językowych oznaczających te jakości; a wyrażenia nie we wszystkich językach są równoległe (Tatarkiewicz 1980, 180; wyróżnienie autora).

[1] To wstępna wersja referatu przygotowywanego na sesję: *Piękno Słowackiego* zorganizowaną w dn. 6–9 maja 2009 roku w Białymstoku m.in. przez Uniwersytet Białostocki. Tekst zgłoszony do księgi pokonferencyjnej nosi tytuł: *„Piękno" w pismach Słowackiego. Krótka historia jednego pojęcia.*

Chociaż Goethe w polu znaczeniowym piękna umieszcza aż trzydzieści dwa – rzecz upraszczając – bliższe lub dalsze jego synonimy, to Tatarkiewicz wytyka mu brak przynajmniej jeszcze sześciu, narzeka nadto na nierównoległość wyrażeń w języku, z którego się tłumaczy i języku, na który się przekłada. Materiał to do ogarnięcia ogromny w twórczości Słowackiego, poprzestańmy więc – dla potrzeb tego szkicu – na prezentacji materiału dostrzeżonego w najnowszym wydaniu krytycznym *Wierszy* poety[2], sporadycznie tylko sięgniemy do pozostałej twórczości i korespondencji.

Już w inicjalnej strofie pierwszego spośród zachowanych wierszy młodzieńczych (datowanego „Wilno, 2 lutego 1825") spostrzegamy pewien wysiłek stylistyczny początkującego poety, by w kolejnych wersach nie powtarzać tego samego słowa, przecież trudno powstrzymać się przed refleksją, iż Słowacki rozpoczął przywoływanie piękna w swych lirykach od rozwiązań banalnych; w introdukcji *Elegii. Tłomaczenia z Lamartina* czytamy w bezpośrednim zwrocie do „lubej":

> Rwijmy różę, nim **wdzięków** jej nadejdzie zguba;
> **Piękną** wiosną się cieszmy, zapachem kwiecistym,
> JSW, 3

W tym samym wierszu pojawią się jeszcze równie konwencjonalne „dziewicy **piękne** (…) dłonie" (JSW, 4) rwące kwiat. Podobnie w wierszu *Księżyc* bohater liryczny apeluje do sióstr, by wspomniały chwilę, gdy „przy szerokim stawie / Siedliśmy przy księżycu na **pięknej** murawie" (JSW, 7). W wersie 101. tego wiersza opis wieśniaków spływających o zmierzchu Wilią do Niemna z zapalonymi pochodniami zwieńczy emocjonalne wykrzyknienie podmiotu: „Jak ten wieczór był **piękny**!" (JSW, 9). Dopiero w *Strofie Spencera*, napisanej już po opuszczeniu Wilna (datowanej: „25 grudnia 1829 r. Warszawa", a więc blisko cztery lata później), pojawi się – niewątpliwie dla ozdoby – wyszukana czasownikowa forma poetycka[3] z nagłosowym „u", w drugim członie porównania homeryckiego, choć to liryk, a nie epika bo-

[2] Słowacki 2005. Dalej oznaczam to wydanie JSW i podaję stronę.

[3] Sugestia ta znajduje wsparcie w analizie Czesława Zgorzelskiego, który porównywał *Strofę Spencera* i *Żeglarza* Mickiewicza: „Wiersz Słowackiego osłabia dramatyczność rozwijającej się sytuacji referowaniem czy nawet rozpamiętywaniem jej rozwoju w aspekcie dokonanej już przeszłości, a wypowiedź swą prowadzi na podobieństwo elegii drogą swobodnych, nieobowiązujących i niekoniecznych skojarzeń – nie ku błyskom gniewnych wyrzutów jak w *Żeglarzu* – ale ku gładkim ukłonom komplementu" (Zgorzelski 1981, 16).

haterska, ale romantycy lubili mieszać gatunki i nie przestrzegli (programowo!) zasad poetyki klasycystycznej; warto przytoczyć całą strofę:

A jak na róży, gdy z wichrem jesieni
Jeden już tylko listek pozostanie,
Jeden – lecz jeszcze swej barwy nie zmieni,
Jeszcze się rzeźwi na słońca świtanie
I czeka rosy, gdy wieczór nastanie:
Tak myśl ostatnia w moich myśli grobie
Upięknia dzikie duszy obłąkanie;
Dziwnie odbija w mych uczuć żałobie!
Lauro! myśl ta ostatnia – jest to myśl o tobie.
JSW, 46

Mijają lata, Słowacki pisze nieustannie, a jednak obywa się bez przywoływania **piękna**, zajmująca nas tu kategoria estetyczna pojawi się ponownie dopiero w poetyckim *Liście do Aleksandra H. (Pisanym na łódce nilowej)*[4], za to w kondensacji, która już nigdy nie powtórzy się w twórczości lirycznej poety:

Wreszcie wszystko to twoje *positive* rozwiąże.
Ja wiem tylko, że dla mnie Nil dotąd rzek książę;
Piękny, kiedy błękitem żeni się z palmami,
Co stoją wiatrem lekko wahane nad wsiami;
Piękny, gdy pokazuje płaskie pustyń lądy,
Gdzie o słońca zachodzie przechodzą wielbłądy,
Mrówki pustyni; **piękny** dla oka poety,
Gdy stojące nad sobą białe minarety
Podwójne i w błękitach pokażą odwrótnie;
Gdy ma senne bociany, jak za Polską smutne;
A jeszcze bardziej oczy i duszę **zachwyca**,
Gdy w nim zapalmowego widzę wschód księżyca.

Piękność Nilu dla ciebie małą jest zaletą,
Którego Nilem wiodą Strabo i Manetho.
JSW, 164

Szyk przestawny, bardziej charakterystyczny dla toku wiersza klasycznego, jak widzimy, nie ułatwia zrozumienia utworu. Zwrócić tu trzeba koniecznie

[4] Tekst mógł powstać w pierwszej redakcji już podczas podróży poety na Wschód w drugiej połowie r. 1836, ostateczna wersja przed 2 kwietnia 1838 we Florencji (Sawrymowicz 1960, 268–269; Maciejewski 1974, 26–27, 82–84; JSW, 758–760).

uwagę na potrójny szereg, zrazu anaforyczny poniekąd, choć pojawiający się co drugi wers, a za trzecim razem po średniówce manierycznego (umocowanego niewątpliwie w starannie stylizowanym patosie retorycznym) wymieniania cech Nilu, który kończy się wprawieniem w **zachwyt** poety, ale nadto jeszcze zjawia się na początku wersu kolejnego akapitu *Listu* dość obfita w twórczości Mickiewicza **piękność,** romantyczny synonim **piękna**.

Rzecz interesująca, choć łatwa do przeoczenia, teraz natomiast – dzięki nowemu wydaniu krytycznemu, dzięki jego układowi – znacznie wyraźniej manifestująca swą historycznoliteracką ekscentryczność i powab: nowoczesności poetyckiego spojrzenia na rzadkiej urody krajobrazy i zabytki architektury okolic Nilu odpowiada w warstwie reporterskiej rejestracji spostrzegawczość bohatera-narratora, który dostrzega w rękach współtowarzysza podróży i adresata swej wypowiedzi Aleksandra Hołyńskiego[5] jakże nowoczesny aparat fotograficzny, nienazwany wprost, zasygnalizowany jedynie wtrąceniem francuskiego słówka „twoje *positive*". Najzabawniejsze jednak dla historyka literatury i tekstologa jest to, że w wydaniu *Pism* poety (Lipsk 1861) niemiecki – jak się domyślamy – zecer zgubił literkę *e* i zbliżył tym samym zapis do niemieckiej wersji pozytywu. Przewodnikami, zmierzającego w górę Nilu, przyjaciela są najdawniejsi, aczkolwiek wymienieni zostają w odwrotnej kolejności, historycy i geografowie: żyjący za panowania Ptolemeusza Filadelfa (w latach 283–243 p.n.e.), na którego polecenie przełożono na język grecki część *Pisma świętego* (*Septuaginta*), kapłan egipski Manethon (*Manéthōn*) z Sebennytos, który „napisał po grecku pierwszy podręcznik historii Egiptu, *Ajgyptiaká* (w 3 księgach)" (Piszczek 1973, 450) oraz żyjący w latach od ok. 68 p.n.e. do 20 n.e. Strabon z Amazei w Poncie, sławny geograf grecki, który materiały do swych *Zapisków geograficznych* (w 17 księgach) osobiście zbierał również na terenie Egiptu (Piszczek 1973, 704–705)[6]. Poeta

[5] To on namówił Słowackiego do udania się w podróż do Ziemi Świętej i zmusił niejako do przyjęcia pożyczki tysiąca rubli srebrem (nie wiemy nawet, czy została zwrócona). Aleksander Hołyński był jednym z pierwszych polskich, a przynajmniej po części polskiego pochodzenia, reporterów, autorem – w późniejszych latach – trzech książek podróżniczych, opisujących wędrówki po Hiszpanii i obu Amerykach, ale ani Joachim Lelewel, ani Ignacy Domeyko nie mieli o nim aż tak dobrego zdania jak Słowacki (Rymkiewicz 2004, 164–169). Ze starszym bratem Aleksandra, Stefanem, Słowacki miło spędzał czas w drodze powrotnej do Europy, w Bejrucie. Jak pisał w liście datowanym: „Na morzu, dn. 14 czerwca 1837 r." do matki: „Całe dnie potem przepędzaliśmy razem, chodząc na spacery, rzucając spojrzenia ukradkiem na zakryte wschodnie **piękności**, słowem dobrze nam było i mnie dobrze, bo znalazłem w nim przyjaciela…" (Słowacki 1959, 307; dalej oznaczam to wyd. JSD i podaję tom oraz stronę).

[6] Z dziełem Strabona zapoznał się Słowacki, przynajmniej w pewnych fragmentach, w ostatniej klasie gimnazjum wileńskiego. Jak podaje Tadeusz Sinko: „Co się tyczy języka greckiego w klasie szóstej (r. 1825), to według (…) *Materyj* [tj. *Wykładu materyj* ks. Stanisława

z przyjemnością popisuje się erudycją dotyczącą starożytności kręgu kultury śródziemnomorskiej.

Dalej, w tym samym poetyckim liście, bohater wyraża zachwyt nad osobliwą urodą lady Makbet, postaci z dramatu Szekspira wyraźnie tu monumentalizowanej; rzecz pozornie dotyczy krajobrazu okolic Gizy, bo przecież Słowacki cały czas myśli i pisze o literaturze i kondycji poety, o jego władzy i darze zarazem – o imaginacji:

> Wyznam ci, że mi widać głębiej i wyraźniéj
> Gmachy, stawiane myślą w krajach wyobraźni;
> Jakże się **piękną** zdaje przy dumań pochodni
> Makbet, ta granitowa piramida zbrodni.
> JSW, 167–168

Ponadto, w tym samym wierszu znajdujemy jeszcze jedną oryginalną metaforę: „**Piękna** dziś (…) / Mumia myśli" [JSW, 170]. W co miałaby być owinięta myśl – nie dowiemy się, pewnie nie „w liście z aloesu", bo ten przywilej zachował poeta (za starożytnymi Egipcjanami) dla serca. Tak przynajmniej utrzymywał w strofie z poematu *Lambro*, z której uczynił dezinformujące czytelników motto do anonimowo wydanego *Kordiana*[7].

Ponownie musi minąć kilka lat, nim pojawi się w tekstach lirycznych Słowackiego kolejne przywołanie **piękności**, będzie ono jednak uwikłane w nową, genezyjską filozofię, przez pryzmat której poeta wraca do dawnych wydarzeń i widzi je w nowym historiozoficznym oświetleniu. Spotykamy to słowo zrazu w wierszu o incipicie *Przemówił, strzelił i od kuli ginie*…, napisanym, aczkolwiek nieukończonym, najprawdopodobniej w drugiej połowie roku 1843, być może zaraz po przyjeździe do Pornic (5 września). Badacze rozpoznali w tekście opis bohaterskiej śmierci ks. Adama Logi, który zginął w potyczce pod Szawlami w

---

Czerskiego] z r. 1823 »wykładanie geografii Strabona i księga trzecia *Iliady* Homera przypominało uczniom prawidła gramatyki greckiej i razem też same prawidła objaśniało dokładniej«. Owa geografia Strabona mieści się znowu w drugim *Kursie* Jacobsa i obejmuje ustępy odnoszące się do opisu Europy, Azji i Afryki, ich krajów i ludów. Prócz wyimków z *Geografii* Strabona są tam także ustępy z historycznej *Biblioteki* Diodora i archeologicznej *Periegezis* Pausaniasa, ale te ustępy zdaje się pominięto, jak nie wyczerpano też wszystkich opisów Strabona" (Sinko 1925, 20). Jak więc widzimy, Słowacki historię i geografię Egiptu – przynajmniej w jakiejś części – poznawał w języku greckim.

[7] Szerzej zajmuję się tym historycznoliterackim nieporozumieniem, wynikającym z zastosowania przez Słowackiego niekonwencjonalnego motta, w szkicu *„A teraz prosto i bez epizodów…" O problemach delimitacyjnych w twórczości polskich romantyków* (Piechota 1990, 107–112).

roku 1831, postaci świeżo przypomnianej w wydawnictwie francuskim[8] w końcu roku 1842; antropomorfizowane pojęcie abstrakcyjne („rozpacz"), dzięki ufności pokładanej we własnym „pięknie", staje się „wiarą" młodych patriotów w obliczu osobistej, heroicznej klęski uczestnika powstania listopadowego:

> Przemówił, strzelił i od kuli ginie,
> Jordan krwi z czaszki mu rozbitej płynie,
> W ręku pistolet kurzący się trzyma,
> Kona… i ludziom śmieje się oczyma.
> Ta rozpacz, która w **piękność** własną wierzy,
> Stała się wiarą ostatnią młodzieży.
> JSW, 234

Kolejne „piękności" (nie „pięknoście", które odnosiły się przecież jednoznacznie do urodziwych kobiet arabskich) spotkamy w wierszu o incipicie *Wiesz, Panie, iżem zbiegał świat szeroki…* zapisanym w *Raptularzu* pod koniec 1844 roku. To częsty w tym okresie życia i twórczości poety rodzaj wypowiedzi stylizowanej na modlitwę, w której bohater liryczny zwraca się bezpośrednio do Boga z wyznaniem, że nie otrzymał daru poznania prawdy ani „od harf umarłej Hellady", ani od „lecących bocianów" (w wierszu pojawiają się jeszcze i orły, i jaskółki). Dziękuje Bogu za „natury poznanie, / Które (…) z Ciebie wyszło" (JSW, 293–294). Dalej – pomijam tu elementy polemiki z zarzucającymi orantowi „nienawiść" wobec Kościoła – podmiot mówiący spostrzega „mary dwie – niby młodzieńca / Z dziewicą… **cudnej** i smukłej urody…" (JSW, 297); „obie cudowne postacie" nie potrafią powiedzieć, dlaczego, „nie mając ni dzbanka, / Ani potrzeby picia i ochłody, / Ani trzód…", usiłują zaczerpnąć wody z dawnej „po Rzymianach" fontanny. Na co odpowiada im, znający przecież już prawdę objawioną przez Boga:

> Na to im rzekłem: „Wiem, czego szukacie
> I czego chcecie od źrzodeł". A oni:
> „Od źrzodeł, które są w powojów szacie,
> **Piękności** tylko żądamy i woni."
> „O biedni – rzekłem – **piękność**, woń i świéca

[8] Tom trzeci edycji *La Pologne historique littéraire, monumental et pittoresque* zawierał artykuł nierozszyfrowanego autora N.R.G. pt.: *L'abbé Loga à tête des insurgés polonais* (Sawrymowicz 1960, 459–460; JSW, 236). Autorzy *Kalendarza* uzupełniają adres sugestią: „Dodać wypada, że do artykułu dołączona jest ilustracja, której szczegóły jeszcze silniej podkreślają wspomniane wyżej momenty [tj. zbieżność opisu śmierci ks. Logi i treści wiersza]" (Sawrymowicz 1960, 460). Pamiętamy, że obrazy niekiedy silniej przemawiały do wyobraźni Słowackiego niż tekst poetycki.

90 Jest w duchu… a wy na zewnątrz wyciekli…
Jak rozwiązana w chmurze błyskawica".
JSW, 298

Przymiotnik „cudny" jestem skłonny wiązać tu zarówno z cudownością, nieziemskością i kunsztownością, jak i ze stopniem najwyższym słowa **piękny**. „**Piękność** (…) jest w duchu", ta ważniejsza **piękność** niż powab urody cielesnej[9]. Poetycki wykład prawdy łatwo tu wzmocnić cytatami z korespondencji, jeszcze sprzed spotkania z Andrzejem Towiańskim i przeżycia objawienia w Pornic, przecież Słowacki już kilka lat wcześniej „przeczuwał" konieczność całkowitej odmiany swego życia, skłaniał się ku „przeanieleniu" siebie i swego otoczenia, zmierzał do sformułowania syntezy[10]. O pewnym etapie w owym „przeanieleniu" pisał w liście do matki już 16 lutego roku 1841, posługując się przymiotnikiem **piękny** w stopniu najwyższym: „Tak więc **najpiękniejszy** stan duszy, to jest jej anielskość, stała się nam dozwoloną i zwyczajną – wszak nieprawdaż?" (JSD XIII, 390). Podobnie w liście do Joanny Bobrowej, w której kochał się jednostronnie i beznadziejnie, datowanym 9 czerwca 1842, w dopisku z dn. 15 lipca, a więc w dwa dni po pierwszym spotkaniu z Towiańskim w Paryżu, pisał:

> (…) ten list, który trzymasz w ręku, zaczarowany jest wolą moją, czuciem moim, prawdą moją; zaklęty jest – ma moc i władzę uzdrawiania nawet serca. Serce moje jest jak źródło Syloe na dolinie Jozafata: co trzy dni tylko wytryska; trzy dni, przez które nie było w nim wody, były okropne i długie; uczucia szczere nauczyły się jak jaskółki odlatywać gdzie indziej po wodę, drzewa nade mną uschły, a tę martwość około mnie czułaś Pani przeczuciem, a ja przez cały czas czułem także, że serce Pani lękało się i cofało się ode mnie z przestrachem… Teraz ta tortura moja skończona, bo zmartwychwstałem… Teraz wiedz Pani, że Ją kocham jako **pięknego ducha**, który leciał i upadł,

[9] Warto wspomnieć tu inną parę rzadkiej urody literackich bohaterów z samych początków polskiego romantyzmu, z ballady *Świteziank*a Mickiewicza: „Jakiż to chłopiec piękny i młody? / Jaka to obok dziewica?" (Mickiewicz 1993, 65). **Piękno** pojawia się tu w sposób nader konwencjonalny, jednak stawianie przez narratora pytań, na które nie udziela odpowiedzi, ma już zdecydowanie nowatorskie konsekwencje, „jest obnażaniem niewiedzy podmiotu mówiącego" (Opacki 1975, 37).

[10] Jak pisze o tym okresie życia poety Alina Kowalczykowa, „(…) powstaje synteza wiary, wiedzy i poezji. Taki sposób przedstawiania świata ma bogate tradycje mistyczne, ma też bliższą genealogię w pewnych koncepcjach romantycznej filozofii przyrody i historii" (Kowalczykowa 1982, XXVI).

i cierpi; co będzie we mnie mocy wskrzeszania, wydobędę z siebie, aby duchowi temu lżej było – i szerzej, i szczęśliwiej (JSD XIV, 161).

Piękność, jakże blisko związana z wodą, krynicą, źródłem czy fontanną, pojawia się w wierszu *Przez furie jestem targan ja, Orfeusz* (przez długie lata funkcjonowało tu mylne odczytanie „jak Orfeusz"[11]), który powstał najprawdopodobniej w okresie dramatycznych sporów, prowadzących do zerwania z Kołem towiańczyków, mianowicie w pierwszej połowie roku 1843:

Przez furie jestem targan ja, Orfeusz,
Mówią mi, abym wyrzekł się rozumu,
A będę latał niebem – jak Perseusz,
A piękność… z wody najbielszego szumu
Przy bladym różu jutrzenki wytryśnie (…)
JSW, 247

Przymiotnik **piękny** w stopniu równym, w liczbie pojedynczej i mnogiej występuje w kilku wierszach tego okresu: przywołany dwukrotnie w oderwanym niewielkim fragmencie o incipicie *A ona, bywało*…, datowanym przez edytorów na drugą połowę listopada roku 1847, tworzy konstrukcję ramową, w której „**pięknej** głowie" z drugiego wersu odpowiada „jakieś **piękne** znamię" z ostatniego[12]. Jest ono dla podmiotu gwarancją prawdo-

[11] W interesującej propozycji lektury późnych utworów poety *Semafora w mistycznym tekście Słowackiego. (Komunikat)* Włodzimierz Szturc rozważa trzy warianty tekstu: „jak Orfeusz", „ja, Orfeusz" i „ja – Orfeusz" (Szturc 2002, 255). Jako szczęśliwy posiadacz pierwszego spośród dwustu numerowanych egzemplarzy znakomitego wydania *Raptularza* mogę ponad wszelką wątpliwość stwierdzić, że Słowacki zapisał w nim na karcie 99 r. w pierwszym wersie zrazu „jak Perseusz", po czym litery „ak" (tej samej wielkości, co pozostałe) przerobił w jedno „a" o wielkości zacierającej poprzednie „ak", słowo „Perseusz" zaś przekreślił grubą poziomą kreską i nadpisał nad nim „Orfeusz". Nie ma w rękopisie ani przecinka, ani pauzy (Słowacki 1996, 203). Jak widzimy, edytorzy JSW nie uwzględnili interpunkcji *Raptularza*.

[12] Warto rzucić okiem na cały ten drobny fragment poetycki, gdyż pojawia się w nim jeszcze jeden wyznacznik **piękna** z klasycznej listy Goethego, mianowicie kategoria estetyczna i etyczna zarazem – **doskonałość**:

A ona, bywało,
Głowę mi **piękną** położy na ramię
I mówi: „Słyszę piosnkę **doskonałą**".
Ja patrzę w oczy – i wiem, że nie kłamie,
W promiennych oczach bowiem światło grało
Słoneczne, jakieś **piękne** było znamię.
JSW, 491

mówności bohaterki. Podobnie w utworze o incipicie *Jak dawniej – oto stoję na ruinach*, którego powstanie edytorzy wiążą z pobytem Słowackiego we Wrocławiu u schyłku życia, podmiot mówiący powstrzymuje się przed wyjaśnieniem, czym mają być „gwiazdy takie migające, / Te **piękne** perły błękitu i kwiaty", gdyż – usprawiedliwia się – „Godzina moja jeszcze nie wybiła" (JSW, 570). „Piękne perły", poza aliteracją i powtórzeniem eufonicznym wzmacniającym rytm wiersza (pięk- // błęk-), wydają się poetycko banalne i zużyte przez poprzednie pokolenia rymopisów, jedynie stała i charakterystyczna dla poetyki romantycznej maniera odwracania nieba i ziemi, zamieniania miejscami gwiazd i zbieranych z dna mórz pereł, wreszcie naziemnych przecież, nie podniebnych kwiatów, sygnalizuje nam genezyjski okres obrazowania Słowackiego.

Kolejnym wierszem, w którym spotykamy ponadprzeciętne nagromadzenie interesujących nas tu słów, jest wiersz *Do Ludwika Norwida w braterstwie idei Świętej list* (redakcja pierwodruku), pochodzący najpewniej z roku 1847 (Ludwik – to brat Cypriana, bliski towiańczykom, przez czas pewien członek ich Koła). Czytamy w części IV wiersza, w apostrofach do „Nieszczęsnej formy człowieka": „Próżno cię **piękności** twoje, / Jak pasożytne powoje, / Próżno cię mgła **cudowną** szatą przyobleka" (JSW, 535) – i dalej:

> Próżno! jużeś niepotrzebna –
> Już do **piękności** zjawionych
> Nie wejdziesz na eter lżejszy,
> Bo najmniejszy z odrodzonych
> Świętszy niż ty – i **piękniejszy**.
> JSW, 535

Dalej, w części VI czytamy po apelach do Polaków, w których mówca postrzega „Duchy słoneczne":

> Oto miesiąc wschodzi blady
> Nad Polską – cały już nowy,
> Jak dawna lampa Hellady,
> Jak obraz Rafaelowy
> **Piękny** i srebrnego łona –
> W nim **piękność** stoi wsławiona,
> Kolor wzięty – ton zdobyty.
> Teraz co? Dalej w błękity
> Pracować na całą wieczność…
> Otwarta dla duchów droga –

100 Skrzydła mamy – dalej w Boga!
Po dar ostatni – **słoneczność**!
JSK, 536–537

W genezyjskim stopniowaniu Słowackiego mamy do czynienia, jak się wydaje, z oryginalną gradacją czterostopniową: piękny, piękniejszy, najpiękniejszy – wreszcie słoneczny. Słowo **najpiękniejszy** pojawia się już we wcześniejszym wierszu, w niezwykłym uzasadnieniu nowej roli wieszcza w obrębie systemu genezyjskiego, w pochodzącym najprawdopodobniej z okresu tuż po wizji kwietniowej roku 1845 tekście o incipicie *Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi*…[13] Do stopnia najwyższego **piękna** można także zaliczyć słówko **prześliczna**, które pojawia się w wierszu z drugiej połowy roku 1846 *Anioł ognisty – mój anioł lewy*…; znajdujemy tam wers 8 o brzmieniu: „Grób jako biała czara **prześliczna**" (JSW, 481), które to wyrażenie trudno uznać za wykraczające poza konwencjonalność. Warto dodać, że lektura redakcji zarzuconej przedstawia obraz rezygnacji poety z formy wcześniejszej wersu 8: „Jak z alabastru czystego czary". Z kolei w wierszu *Do Ludwika Norwida*, którego to tekstu powstanie wolno przyjąć jako czas pomiędzy marcem i kwietniem roku 1848, Słowacki wyraża radość z tego, że „Wracają dla nas **piękne** Chrystusowe / Gwiazdy a razem korony cierniowe" (JSW, 561).

Rzeczownik **piękność** chętnie bywa przywoływany przez Słowackiego w towarzystwie dodatkowych, wzmacniających jego siłę przymiotników; w wierszu o incipicie *Narody lecz*…, pochodzącym zapewne z lipca 1848 roku, czytamy o rzadkim w polskiej kulturze odnośniku trzeźwości: „Właśnieśmy jak anieli / Wytrzeźwieli, dojrzeli / Krajów naszych **cudownej piękności**" (JSW, 581). Ma to być uzasadnienie prośby skierowanej do „Ducha", aby pozwolił „dożyć – spokojnej starości". **Piękność** w liczbie pojedynczej powróci jeszcze w wersie 244 wiersza *Do Autora trzech „Psalmów" (Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości" Spirydionowi Prawdzickiemu)*, w którym Boga

[13] Język utworów okresu konstruowania przez Słowackiego systemu genezyjskiego pełen jest symboli, przywoływane obrazy składają się równocześnie z elementów statycznych i dynamicznych, jak w przytoczonym tu wierszu, w którym duch wybitnej jednostki („ogromnego wieszcza i człowieka"), niezwykle rzadko pojawiający się na ziemi, raz na kilka wieków, to majestatyczny „Boga tron", a zarazem „Wiatrak":

Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi,
Na który Pan Bóg nieraz kilka wieków czeka,
Jest to duch ogromnego wieszcza i człowieka,
Wiatrak niby ze skrzydły jasnosłonecznemi,
Ciągle porywający świat kamienny w górę.
JSW, 333

Rodzica zostaje określona jako „**Piękność** z płomieniem w sercu, z gwiazdami nad głową" (JSW, 384).

Jak więc widzimy, kategoria **piękna** – stopniowana i urozmaicana, choć bez przesady, słowami bliskoznacznymi – pojawia się w liryce Słowackiego niezbyt często, łącznie w kilkunastu wierszach. Największe skupiska tych słów spotykamy w dwóch zaledwie utworach: w *Liście do Aleksandra H.[ołyńskiego]* z okresu przedmistycznego oraz w tekście z tego drugiego okresu – *Do Ludwika Norwida o braterstwie idei list*. O ile w pierwszym okresie mamy do czynienia z ambicjami poetyckimi, z pewnym wysiłkiem stylistycznym (wymienne stosowanie „wdzięku" i „piękna" w wierszu *Elegia. Tłomaczenie z Lamartina*) i rzadkimi próbami urozmaicenia konwencjonalnych użyć słów z interesującego nas tu pola znaczeniowego („myśl (…) **upięknia**" w wierszu *Księżyc*), o tyle w drugim okresie poeta staje się wyczulony przede wszystkim na **piękno** odcieleśnione, na urodę duszy i wdzięk zbliżający ducha do zaświatów, do krainy **słoneczności**, ku stopniowi przewyższającemu przymiotnik **najpiękniejszy**. Domknąć zatem ten tekst wypada kolejnym przywołaniem konstatacji Władysława Tatarkiewicza:

> Jeśli piękno klasyczne jest pięknem w *najwęższym* (formalnym) znaczeniu, piękno romantyczne mieści się tylko w *najszerszym* pojęciu piękna. Z rozległej dziedziny piękna, jeśli się wyłączy piękno klasyczne, to pozostała reszta, jeśli nie w całości, to w dużej części jest pięknem romantycznym (Tatarkiewicz 1982, 266).

W wielu filozoficznych, aczkolwiek mających poetycką formę, fragmentach myśli Słowackiego będzie to piękno niewidzialne, zaświatowe, piękno wymarzone i wyobrażone przez genialnego poetę.

Literatura

Kowalczykowa A., 1982, *Wstęp,* w: Słowacki J., *Krąg pism mistycznych*, oprac. Kowalczykowa A., Wrocław.

Maciejewski J., 1974, *Florenckie poematy Słowackiego,* Wrocław.

Mickiewicz A., 1993, *Dzieła,* t. 1, *Wiersze,* oprac. Zgorzelski Cz., Warszawa.

Opacki I., 1975, *Narrator i świat nieznany. Kształt i funkcje dramatyzacyjne narratora w polskiej balladzie epickiej,* w: Opacka A., Opacki I., red., *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej,* Katowice.

Piechota M., 1990, *„A teraz prosto i bez epizodów…" O problemach delimitacyjnych w twórczości polskich romantyków*, w: Ocieczek R., red., *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych,* Katowice.

Piszczek Z., red., 1973, *Mała encyklopedia kultury antycznej A–Z,* Warszawa.
Rymkiewicz J.M., 2004, *Słowacki. Encyklopedia,* Warszawa.
Sawrymowicz E., Makowski S., Sudolski Z., oprac., 1960, *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego,* Wrocław.
Sinko T., 1925, *Hellenizm Juliusza Słowackiego,* Warszawa.
Słowacki J., 1959, *Dzieła,* red. Krzyżanowski J., t. 13, *Listy do matki,* oprac. Krzyżanowska Z., Wrocław.
Słowacki J., 1996, *Raptularz 1843–1849*. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu, oprac. edytorskie, wstęp i indeksy Troszyński M., Warszawa.
Słowacki J., 2005, *Wiersze*. Nowe wydanie krytyczne, oprac. Brzozowski J., Przychodniak Z., Poznań.
Szturc W., 2002, *Semafora w mistycznym tekście Słowackiego. (Komunikat),* w: Kuziak M., red., *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja,* Słupsk.
Tatarkiewicz W., 1982, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa.
Zgorzelski Cz., 1981, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego,* Warszawa.

Marek Piechota – profesor zwyczajny w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Historyk literatury, eseista, satyryk. Kierownik Zakładu Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego. Autor książek: *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku* (1992), *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego* (1993), *„Pan Tadeusz" i „Król-Duch" – dwie koncepcje romantycznej epopei* (1995), *Słownik Mickiewiczowski* (współautor J. Lyszczyna, 2000), *Od tytułu do Epilogu. Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"* (2000), *„Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem". Studia i szkice o twórczości Słowackiego* (2005). Autor tekstów do *Kabaretu* Olgi Lipińskiej i tomu *Zoofioły. Bestiariusza heroikomicznego część mniejsza* (1997).

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

JACEK LYSZCZYNA
Katowice

Anhelli genezyjski

Anhelli Juliusza Słowackiego od początku wzbudzał w czytelnikach ambiwalentne uczucia, które wyraził już jeden z pierwszych badaczy twórczości poety – Antoni Małecki. W swej książce *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, powstałej jeszcze w latach sześćdziesiątych XIX wieku, pisał:

> Nie wiem, czy jest, czy był kto dotąd tyle szczęśliwy, żeby się mógł pochwalić, że w nim [w *Anhellim*] na wskroś przeniknął cały autora zamiar. Pomimo tego – rzecz dziwna! – nieprzystępność i niejasność w całym *Anhellego* układzie doznaje w wyjątkowy jakiś sposób szczególnej pobłażliwości u wszystkich. Cudny język, dziwnej czystości formy, kilka postaci wymarzonych z niezrównaną poezją i te ustępy poszczególne, tu i ówdzie po całym dziele rozsiane, które już same przez się zastawiają jakiś smętny obraz w myśli czytającego, wystarczyłyby *Anhellemu* za przepustkę w charakterze jednej z najlepszych kreacji.
> Zygmunt Krasiński, kiedy się dowiedział o śmierci Słowackiego, pisał do przyjaciół jego w Paryżu zajętych właśnie pogrzebem: – Połóżcie mu napis na grobie „Autorowi *Anhellego*", a ten jeden wystarczy dla zapewnienia mu sławy na pokolenia przyszłe (Małecki 1901, 121–122).

Manfred Kridl jeden z rozdziałów swego *Antagonizmu wieszczów* poświęcił istotnemu aspektowi nie tylko genezy, ale i całej sfery sensów tego utworu pojmowanego jako swoista, choć nieco spóźniona, replika na Mickiewiczowskie *Księgi pielgrzymstwa polskiego* (Kridl 1925). Taki kierunek interpretacji poematu, choć zawężający ją do ram polemiki i sporów politycznych, ma bez wątpienia solidne podstawy.

Już sam kształt językowy i genologiczny *Anhellego* wskazuje na takie wyraźne nawiązanie, celowo zwracające uwagę czytelnika. Słowacki, tak jak uprzednio Mickiewicz, daje swemu utworowi szatę uroczystej prozy biblijnej, a sensy utworu kryje za paraboliczną jego strukturą. Można więc dostrzec, że już to pełni podwójną funkcję – z jednej strony zwraca uwagę na odniesienie do Mickiewiczowskiego tekstu sprawia, że właśnie *Księgi*… stają się pierwszym i najważniejszym, oczywistym kontekstem tej lektury, z drugiej zaś – identycznie jak w przywoływanym w ten sposób utworze autora *Dziadów* – biblijna stylizacja i paraboliczność utworu stanowić ma sygnał, że jego treść wyrasta ponad publicystyczne intencje poety, sugeruje zarówno wagę, jak i pewną ponadczasowość jego przekazu.

Oczywiście, nie mniej ważna jest zbieżność tematyczna obydwu utworów, kreślących dzieje emigrantów po klęsce ojczyzny i do tychże emigrantów właśnie kierowanych. Przywołajmy raz jeszcze cytowanego już wcześniej Antoniego Małeckiego, który podkreśla:

> (…) powiedzmy sobie przede wszystkim, że autorowi bynajmniej nie chodziło w *Anhellim* o krainę sybirską, choć z niej zrobił pozorną scenę swojej powieści, ani też o stosunki wygnańców i osiedleńców sybirskich. Kto by to wszystko chciał brać dosłownie, musiałby co krok sprzeczać się z poetą, wytykając mu to nieznajomość przedmiotu, to brak podobieństwa do prawdy. (…) Poeta daje widocznie w dziele obecnym wizerunek doli c a ł e g o narodu, przegląd wszystkich jego stosunków, obraz i cierpień, które znosimy od drugich, i win, jakie sami przeciw sobie popełniamy. Sybirem podobało mu się nazwać całe nasze położenie społeczne. Obejmuje więc w tym wyrazie kraj nasz cały przede wszystkim, a potem emigrację z roku 1831, na koniec i wszelkie strony świata zaludnione wygnańcami polskimi, nie wyłączając zresztą z liczby takowych także i pustyń sybirskich (Małecki 1901, 124–125).

Tak też na ogół odczytywano poemat Słowackiego, jako – tak jak Mickiewiczowskie *Księgi pielgrzymstwa polskiego* – mówiący o polistopadowej emigracji i do niej skierowany. Wszystkie te celowe niewątpliwie zbieżności i podobieństwa obydwu utworów stanowią dopiero tło, na którym kontrastowo uwidacznia się odmienność obydwóch obrazów polskiej emigracji i sformułowanej przez ich autorów diagnozy polityczno-historycznej. Wskażmy tylko dwa takie niewątpliwie wyraźne węzły łączące obydwa poematy, w których te same motywy wykorzystane zostały w kontrastowo przeciwstawnym celu.

Księgi pielgrzymstwa polskiego wpajały czytelnikom-emigrantom poczucie wyższości, nie tylko moralnej, nad cywilizacją Zachodu, zmierzającą nie-

uchronnie, jak wierzyli na ogół romantycy, ku upadkowi. Do czytelników *Ksiąg*… Mickiewicz kierował słowa:

> Pamiętajcie, że jesteście pośród cudzoziemców jako trzoda wśród wilków i jako obóz w kraju nieprzyjacielskim (…). Nie wszyscy jesteście równie dobrzy, ale gorszy z Was lepszy jest niż dobry cudzoziemiec; bo każdy z Was ma ducha poświęcenia się (Mickiewicz 1996, 33).

Wygnańcy w poemacie Słowackiego, którzy znaleźli się „na ziemi sybirskiej", tym bardziej noszą w sobie przekonanie o swej wyższości cywilizacyjnej, toteż kiedy pojawia się Szaman i wzbudza w nich szacunek i podziw dla swej mądrości, znajdują na to charakterystyczne wytłumaczenie:

> I dziwiono się mądrości jego mówiąc: oto jej zapewne od ojców naszych nabył, a słowa jego są od przodków naszych (Słowacki 1959b, 242).

Niewątpliwa jest ironia autorska w przytoczeniu tej diagnozy wygnańców, zdradzającej ich pychę i przekonanie o swej wyższości, całkowicie zgodne – dodajmy – z cytowanym wcześniej pouczeniem z *Ksiąg*… A pełny zakres tej ironii czytelny jest dopiero w zestawieniu z opinią Szamana o emigrantach, potwierdzoną zresztą przez dalszy bieg wypadków w poemacie:

> Rozpatrzywszy się Szaman w sercach owej zgrai wygnańców, rzekł sam w sobie: Zaprawdę, nie znalazłem tu, czegom szukał; oto serca ich słabe są i dadzą się podbić smutkowi.
>
> Dobrzy byliby z nich ludzie w szczęściu, ale je nędza przemieni w ludzi złych i szkodliwych. (…)
>
> Wybiorę więc jednego z nich i ukocham go jak syna, a umierając oddam mu ciężar mój, i większy ciężar, niż mogą unieść inni; aby w nim było odkupienie (Słowacki 1959b, 243).

Tak więc Anhelli wybrany przez Szamana staje jego uczniem, wbrew przykazaniu z *Ksiąg*…:

> Zaprawdę powiadam Wam: Nie Wy macie uczyć się cywilizacji od cudzoziemców, ale macie uczyć ich prawdziwej cywilizacji chrześcijańskiej.
>
> Dobrze jest uczyć się rzemiosł i sztuk, i nauk; nie tylko u Europejczyków, ale i u Turków, i u dzikich można nauczyć się wiele rzeczy potrzebnych (Mickiewicz 1996, 30).

A przecież Anhelli nie ma się uczyć od Szamana „rzemiosł i sztuk" – nie chodzi o żadne praktyczne umiejętności, których poznanie dopuszczają *Księgi*… Szaman wybiera Anhellego na swego ucznia, „aby w nim było odkupienie". Tylko że ofiara Szamana, który opuścił swój lud, aby służyć sprawie wygnańców, poszła na marne, a Anhelli umiera, nie mogąc w żaden sposób przysłużyć się swym współbraciom. Przed śmiercią dowiaduje się od dwóch przybyłych młodzieńców – aniołów:

> Przyszliśmy ci zwiastować, że bracia twoi pomarli jedząc trupy i będąc wściekli od krwi ludzkiej; a ty jesteś ostatni (Słowacki 1959b, 285).

I tak w pewien sposób zamyka się krąg historii, otwarty legendarną wizytą dwóch anielskich gości w chacie Piasta.

Warto także zwrócić uwagę na inny aspekt polemiczny poematu Słowackiego wobec *Ksiąg*… Chodzi o kwestie mesjanizmu narodowego. W zakończeniu *Ksiąg narodu polskiego* upadek Polski przedstawiony jest właśnie w kategoriach mesjanistycznych, rozbiory ukazane są w ścisłej analogii z męką i śmiercią Chrystusa:

> I umęczono Naród polski, i złożono w grobie, a królowie wykrzyknęli: Zabiliśmy i pochowaliśmy Wolność. (…)
>
> A trzeciego dnia dusza wróci do ciała i Naród zmartwychwstanie, i uwolni wszystkie ludy Europy z niewoli (Mickiewicz 1996, 19–20).

Skrajny pesymizm *Anhellego* nie tylko nie dopuszcza jakichkolwiek mesjanistycznych interpretacji, nie daje żadnej nadziei na zmartwychwstanie i odkupienie narodu. Przynosi także bluźnierczą parodię ukrzyżowania Chrystusa, którą staje się polityczna gra emigrantów:

> A oto wygnańcy owi w szopie śniegowej w niebytności Szamana kłócić się zaczęli między sobą i podzielili się na trzy gromady; a każda z nich myślała o zbawieniu ojczyzny! (…)
>
> I rzekł do nich ów doradzca: Oto postawmy trzy krzyże na naśladownictwo męki Pana naszego i na tych trzech drzewach przybijmy po jednemu z najmocniejszych w każdej gromadzie rycerzy; a kto najdłużej żyć będzie, przy tym zwycięstwo.
>
> A że umysły tych ludzi były jakoby w stanie pjanym, znaleźli się trzej rycerze, którzy za swoje przekonanie śmierć ponieść chcieli i być ukrzyżowanymi, jako Chrystus Pan przed wiekami. (…)
>
> I zawieszono na krzyżach ludzie owe obłąkane (…) (Słowacki 1959b, 266–267).

A więc mesjanistyczna ofiara jest nie tylko parodią ofiary Chrystusa, lecz aktem woli pijanej i obłąkanej! Zauważmy, że scena ta odwraca także sytuację ukrzyżowania – reprezentowany przez sybirskich wygnańców naród tak naprawdę nie jest tutaj ofiarą męczeństwa, lecz owym tłumem, który wołał: „ukrzyżuj Go" i spoglądał na śmierć Chrystusa na Golgocie niczym na igrzyska. Tak więc obraz emigracji w *Anhellim* daleki jest nie tylko od idealizacji obecnej w *Księgach*…, ale, odrzucając mesjanistyczną interpretację jej losów i przyszłości Polski, kreśli wizję dręczących ją „potępieńczych swarów", bliską tej, jaką zawarł Mickiewicz w swym *Epilogu* do *Pana Tadeusza*, nieznanym przecież Słowackiemu, gdzie wychodźcy:

> (…) ludzi, świat, siebie ohydzą,
> (…) utraciwszy rozum w mękach długich,
> Plwają na siebie i żrą jedni drugich!
> Mickiewicz 1995, 383

Anhelli pozostał jednym z nielicznych utworów Słowackiego, które poeta akceptował ze swej dawnej twórczości także po przełomie genezyjskim. Na pewno nie chodziło o wspomniane przez Małeckiego w cytowanej na początku opinii „cudny język, dziwnej czystości formy", gdyż Słowacki odrzucał wówczas zdecydowanie wszelkie „piękności" języka i stylu, literatura zgodnie z jego koncepcją miała przemawiać do czytelnika nie walorami estetycznymi, ale być rewelatorką Prawdy – najlepiej tej objawionej (zob. Lyszczyna 1997). Przestają się liczyć także konteksty polemiczne i publicystyczne, gdyż naczelnym tematem staje się mistyka i historiozofia. Myśl genezyjska to także przezwyciężenie wcześniejszego pesymizmu – warunkiem odrodzenia ducha, także ducha narodu, staje się całkowite unicestwienie dawnej formy. Tak jest np. w wierszu [*A jednak ja nie wątpię*]:

> A jednak ja nie wątpię – bo się pora zbliża,
> Że się to wielkie światło na niebie zapali,
> I Polski Ty, o Boże, nie odepniesz z krzyża,
> Aż będziesz wiedział, że się jako trup nie zwali.
> Dzięki Ci więc, o Boże – że już byłeś blisko,
> A jeszcześ twojej złotej nie odsłonił twarzy,
> Aleś nas, syny twoje, dał na pośmiewisko,
> Byśmy rośli jak kłosy pod deszczem potwarzy.
> Słowacki 1959a, 281

Podobnie jest także w wierszu *Sowiński w okopach Woli*, gdzie śmierć generała widziana jest nie w kategoriach mesjanistycznej ofiary, ale właśnie jako konieczność całkowitego unicestwienia starej, ułomnej formy, aby naród mógł odrodzić się w nowej, doskonalszej postaci (Lyszczyna 2003):

> Choćby nie było na świecie
> Jednego już nawet Polaka,
> To ja jeszcze zginąć muszę
> Za miłą moją ojczyznę,
> I za ojców moich duszę
> Muszę zginąć… na okopach (…)
> Słowacki 1959a, 158

W kontekście genezyjskim pesymistyczna wizja emigracji i przyszłości narodu z *Anhellego* staje się więc koniecznym elementem łańcucha przemian wiodących ku przyszłości.

W okresie pracy nad *Królem-Duchem* Słowacki – nieraz podejmujący wtedy na nowo wątki na ogół cudzych utworów – zapisał na jednej z kart autografu tego poematu wiersz *I wstał Anhelli z grobu*…:

> I wstał Anhelli z grobu – za nim wszystkie duchy,
> Szaman, Eloe… cała ćma z grobów wstawała
> I wszystkie brały dawno porzucone ciała.
> Słowacki 1959a, 248

W tej wizji zmartwychwstania brak, co prawda, najważniejszego elementu genezyjskiej przemiany – odrodzenia się w nowej formie, ale to przecież uchwycony moment przejścia duchów indywidualnych do przyszłej, jeszcze tu niewidocznej formy bytu zbiorowego:

> Wstaliśmy i ku Polszcze szli – a na cmentarzu
> Zatrzymał Szaman ową straszną duchów zgraję
> I spytał głośno: „Kogo z mogilnych nie staje?"
> Słowacki 1959a, 248

I ważne jest także to, że w przeciwieństwie do mesjanizmu nie ma tu ofiary jednostki czy narodu za zbiorowość, lecz – jak podkreślał Słowacki choćby w *Genezis z Ducha* – każdy z duchów musi sam przejść tę samą drogę męczeństwa i przemiany. Wyraźne tu echo biblijnej *Księgi Ezechiela*, do której

zresztą poeta nawiązywał już kilka lat wcześniej w przedgenezyjskim, ale ogłaszającym jego akces do towianizmu wierszu *Tak mi, Boże, dopomóż*…:

> Jest to w godzinie wielkiej zmartwychwstania
> Szmer kości, który na smentarzach słychać.
> Słowacki 1959a, 124

A w *Księdze Ezechiela* pojawia się wizja takiego właśnie zmartwychwstania:

> Potem spoczęła na mnie ręka Jahwe, i wyprowadził mnie On w duchu na zewnątrz, i postawił mnie pośród doliny. Była ona pełna kości. I polecił mi, abym przeszedł dokoła nich, i oto było ich na obszarze doliny bardzo wiele. Były one zupełnie wyschłe. (…) I prorokowałem, jak mi było polecone, a gdym prorokował, oto powstał szum i trzask, i kości jedna po drugiej zbliżały się do siebie. I patrzyłem, a oto powróciły ścięgna i wyrosło ciało, a skóra na nie się naciągnęła, ale jeszcze nie było w nich ducha. I powiedział On do mnie: »Prorokuj do ducha, prorokuj, o synu człowieczy, i mów do ducha: (…)« Wtedy prorokowałem tak, jak mi nakazał, i duch wstąpił w nich, a ożyli i stanęli na nogach – wojsko bardzo, bardzo wielkie. I rzekł do mnie: »Synu człowieczy, kości te to cały dom Izraela. Oto mówią oni: „Wyschły kości nasze, minęła nadzieja nasza, już po nas". Dlatego prorokuj i mów do nich: Tak mówi Pan Bóg: Oto otwieram wasze groby i wydobywam was z grobów, ludu mój, i wiodę was do kraju Izraela, i poznacie, że Ja jestem Pan, gdy wasze groby otworzę i z grobów was wydobędę, ludu mój (…)« (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* 1971, 1018).

Przytoczmy jeszcze jeden cytat z *Księgi Ezechiela*:

> Tak mówi Pan Bóg: Zgromadzę was na nowo spośród obcych narodów, sprowadzę was z krajów, po których zostaliście rozproszeni, i dam wam ziemię Izraela. (…) Dam im jedno serce i wniosę nowego ducha do ich wnętrza. Z ciała ich usunę serce kamienne, a dam im serce cielesne, aby postępowali zgodnie z moimi poleceniami, strzegli nakazów moich i wypełniali je. I tak będą oni moim ludem, a Ja będę ich Bogiem (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* 1971, 993).

Niemal echem tych słów biblijnych jest ostatnia zwrotka wiersza Słowackiego:

> A wszyscy byli; – straszny i zimny grabarzu
> Śmierci – gdzież jest twój oścień… gdzie zwycięstwo twoje?
> Wszyscyśmy byli – i krwi naszej poszły zdroje.
> Słowacki 1959a, 248

W ten sposób *Anhelli* zyskuje w tym wierszu optymistyczną perspektywę mającej się dokonać przemiany – odrodzenia narodu w nowej, doskonalszej formie. Ukazane w poemacie unicestwienie narodu uosabianego przez sybirskich wygnańców okazuje się w genezyjskiej perspektywie koniecznym etapem tej drogi, a głęboki pesymizm jego zakończenia – tylko pozorem, złudzeniem odbierającym nadzieję, którą przecież przywracają genezyjskie wizje.

Literatura

Kridl M., 1925, *„Anhelli" a „Księgi pielgrzymstwa polskiego"*, w: Kridl M., *Antagonizm wieszczów*, Warszawa.

Lyszczyna J., 1997, *Dwie koncepcje poezji w lirykach mistycznych Juliusza Słowackiego,* w: Śliwiński M., red., *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego,* Olsztyn.

Lyszczyna J., 2003, *„Sowiński w okopach Woli" Juliusza Słowackiego w kontekście mitu genezyjskiego,* w: Węgrzyniak A., Stępień T., red., *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje,* Katowice.

Małecki A., 1901, *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki,* t. 2, Lwów.

Mickiewicz A., 1995, *Pan Tadeusz,* w: Mickiewicz A., *Dzieła,* t. 4, *Pan Tadeusz,* oprac. Nowak Z.J., Warszawa.

Mickiewicz A., 1996, *Księgi pielgrzymstwa polskiego,* w: Mickiewicz A., *Dzieła,* t. 5, *Proza artystyczna i pisma krytyczne,* oprac. Dokurno Z., Warszawa.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, 1971, Poznań.

Słowacki J., 1959a, *Dzieła,* t. 1, *Liryki i inne wiersze,* oprac. Krzyżanowski J., Wrocław.

Słowacki J., 1959b, *Anhelli,* w: Słowacki J., *Dzieła,* t. 2, *Poematy,* oprac. Sawrymowicz E., Wrocław.

Jacek Lyszczyna – profesor, historyk literatury zatrudniony w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jego zainteresowania naukowe skupiają się wokół literatury romantycznej, wybranych zagadnień z zakresu teorii literatury, a także twórczości poetów polskich na Śląsku w wieku XIX. Jest autorem książek: *Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego* (1994), *Poeta szczęsnej ziemi, ks. Norbert Bonczyk* (1994), *Księdza Antoniego Stabika podróże i książki* (1998), *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego* (2000). Jest także autorem słownika *Literatura polskiego romantyzmu*, współautorem (wraz z Markiem Piechotą) *Słownika Mickiewiczowskiego*, opracował również edycję poezji Gosławskiego.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

MACIEJ SZARGOT
Kielce

O balladach Słowackiego

Ballady Juliusza Słowackiego to temat prawie nieobecny, omijany w badaniach. Trzeba by spytać – dlaczego? Przede wszystkim dlatego, że badacze postrzegają autora *Kordiana* jako poetę niechętnego temu gatunkowi i jego uprawianiu. Paweł Hertz i Marian Bizan piszą o tym tak:

> Słowacki nie był obciążony „grzechem balladomanii" przede wszystkim dlatego, że w młodzieńczym okresie pozostawał poza obrębem wpływów poezji i filozofii niemieckiej, głównego źródła „balladomanii", inaczej niż np. Odyniec czy Witwicki (Bizan, Hertz 1959, 275–276).

A przecież w dwóch znanych antologiach polskich ballad utwory autora *Kordiana* są obecne, choć nie jest ich wiele. W opracowanej dla serii Biblioteki Narodowej przez Czesława Zgorzelskiego i Ireneusza Opackiego *Balladzie polskiej* znajdziemy: *Powieść kozacką* [ze *Żmii*] *Rusałkę*, [*Balladę*] z dramatu *Maria Stuart*, *Dumę o Wacławie Rzewuskim* oraz [*Sowińskiego w okopach Woli*] (Zgorzelski, Opacki 1962, 231–240, 251–257, 429–432). Małgorzata Baranowska powtarza ten wybór z pominięciem *Rusałki*, ale za to dodaje utwór napisany wspólnie z Edwardem Antonim Odyńcem: *Nie wiadomo co, czyli romantyczność. Epilog do ballad* (Baranowska 1987, 63–64, 126–134, 324–325).

Od razu zasygnalizuję wątpliwości. Przede wszystkim trzeba zauważyć, że Słowacki tylko raz użył w tytule terminu „ballada" – w odniesieniu do tekstu napisanego wspólnie z Odyńcem – a i wtedy nie określił tak samego utworu, lecz wskazał, że stanowi on „epilog do ballad", a więc jest raczej wypowiedzią metagatunkową niż utrzymaną w gatunku (trzeba jednak przypomnieć, że Słowacki nazwał ten utwór „balladą" w liście do Odyńca z 22 kwietnia

1832 [XIV, 15][1]). „Balladą" został też nazwany (w didaskaliach) wyrecytowany przez Pazia utwór wpleciony w tekst dramatu *Maria Stuart* [VI, 156]. W pozostałych tekstach poeta stosował inne określenia: „duma", „powieść kozacka"… Jeśli tak, to znaczy, że autorzy antologii kierowali się raczej kształtem utworu niż intencjami autora, czasem wręcz klasyfikowali tekst wbrew tym intencjom. Postępując w ten sposób, można by z powodzeniem powiększyć zbiór obecnych w antologii tekstów chociażby o młodzieńczą *Dumkę ukraińską* [I, 15–21], skoro jest tam *Duma o Wacławie Rzewuskim*.

A przecież obecne w tytułach nazwy gatunkowe nie były dla Słowackiego czymś obojętnym. Przywoływanie formy dumy czy dumki wskazuje przede wszystkim na ukraińskość tekstów i ich inspiracji, zupełnie tak, jak użyte w odniesieniu do *Rusałki* określenie „powieść kozacka" [II, 37]. Koresponduje to z wykorzystanymi w utworach motywami i rozwiązaniami artystycznymi. Dawno już zwrócono uwagę, że „powieść kozacka" przypomina raczej dumy Józefa Bohdana Zaleskiego niż ballady Mickiewicza (Małecki 1881, 185). Wykazano też jej związki z dumkami ludowymi, obecność motywów i „tonu" pieśni ukraińskich (Bełza 1909, 45–48). Podobnie pisał Juliusz Kleiner na temat *Dumy o Wacławie Rzewuskim*, jednak, śledząc inspiracje Słowackiego, wskazywał oprócz Zaleskiego i ludowej pieśni ukraińskiej także balladę Waltera Scotta:

> Na wybór strofy mogła wpłynąć ballada Walter Scotta *Wieczór świętego Jana*, znana Słowackiemu zapewne i w oryginale, i w przekładzie Odyńca. (…) Podobieństwo widoczne: w obu strofach rytmika opiera się na dwunastozgłoskowcu, złożonym regularnie z czterech grup trójzgłoskowych o akcencie stałym na drugiej z trzech głosek; tego dwunastozgłoskowca używał Słowacki również w *Żmii*. (…) Słowacki podnosi regularność i muzykalność wiersza, upodabnia go do dumek Zaleskiego, czyni go wierszem rytmicznej pieśni ludowej o jednostajnym, łatwo w ucho wpadającym takcie. Zachowany jest charakter dumy jako pieśni, jako utworu, który stosuje się do melodii prostej i, jak zawsze u ludu, podkreślającej budowę rytmiczną. – Dumę pojmuje Słowacki tak samo, jak Zaleski. J. Tretiak wskazał, że właściwie „dumka Zaleskiego jest pieśnią, gdyż duma ludowa ma formę swobodną, nieregularną, pozbawioną budowy stroficznej" (Kleiner 1999, 206–207).

[1] Wszystkie cytaty z dzieł Słowackiego pochodzą z wydania: Słowacki 1959. W nawiasach podaję numer tomu i strony.

W wypadku ballady Pazia z *Marii Stuart* można ze znacznie większą pewnością mówić o szkockich inspiracjach. Jest to bowiem parafraza ballady szkockiej ze zbioru *Reliques of Ancient English Poetry* Thomasa Percy'ego (Hahn 1984, 27–31).

Zauważmy, że Słowacki od początku podąża drogą odmienną od Mickiewiczowskiej. Zamiast autora *Ballad i romansów* – patronuje mu Zaleski. Zamiast u Niemców – szuka inspiracji u Szkotów. Wreszcie od folkloru litewsko-białoruskiego zdecydowanie woli ukraiński.

Dwie z ballad Słowackiego wydają się jednak w jakimś stopniu korzystać z Mickiewiczowskiego wzorca. To ballada Pazia z dramatu *Maria Stuart* i „powieść kozacka" ze *Żmii*. Oba teksty są bowiem niesamodzielne, wplecione w większy tekst, do którego stanowią swoisty komentarz, jak *Alpuhara* w *Konradzie Wallenrodzie*. Tak też pisze Kleiner o tekście wplecionym w dramat o Marii Stuart – dostrzega w nim „wkładkę" zapowiadającą kolejny akt dramatu – „akt sądu", którego pierwszą fazą jest właśnie ballada (Kleiner 1999, 117–118).

Co jednak z Mickiewiczowską zasadą eksponowania w balladzie idei całego utworu czy jego protagonisty, ukazania jego *credo* czy zamierzeń, tak jak dzieje się w *Alpuharze*? Ballada w *Marii Stuart* opowiada o ojcobójcy, który działa z inspiracji matki. Tekst nie odsłania więc zamierzeń Pazia ani nawet jego pani. Pokazuje raczej zasadę świata: antagonizm, rozdarcie w wyniku konfliktu Matki (królowej) i Ojca (królewskiego małżonka), co wymusza konflikt ich dzieci i kreuje ojcobójców. Symptomatyczna jest tu reakcja tytułowej bohaterki na wysłuchaną balladę:

> *Królowa siedzi zamyślona. Paź dziecinnym głosem mówi następującą balladę.* (…)
> – „O matko moja! o matko miła!
> Przekleństwo tobie! Tyś mnie namówiła,
> Żem zabił ojca". –
> MARIA
> *obudzona nagle z zamyślenia*
> Przekleństwo? co? przekleństwo mnie, żem namówiła
> Na zabicie – coś wyrzekł? ojca! męża! króla!
> Paziu, czyś do mnie mówił?
> I, 56

Słowacki obnaża więc tu raczej tragizm niż ideę utworu (czy bohatera).

Inaczej w *Żmii*, gdzie zastanawiający się nad zagadkowym znikaniem swego atamana bohaterowie słuchają opowieści o legendarnym „hetmanie, panie

na Niżu" [II, 37], zakochanym w wampirycznej rusałce. W istocie jednak to pomyłka – ballada, zamiast coś wyjaśniać, wprowadza słuchaczy i czytelników w błąd, wskazuje nieistniejące miłosne motywacje działań hetmana Żmii. Buduje chaos zamiast ukazywać pobudki lub cele czynów bohatera.

W obu wypadkach ballady objawiają chaos świata. Ich rola jest więc zupełnie inna niż u Mickiewicza, dążącego w balladach do ukazania nadrzędnego porządku *universum*. Także rusałka u Słowackiego jest znakiem chaosu, a nie, jak Mickiewiczowskie świtezianki, objawicielką boskich praw.

O ile jednak omawiane wyżej teksty są napisane na przekór Mickiewiczowskiej konwencji, o tyle można je jeszcze nazywać balladami. Inaczej jest, jak sądzę, z obecnym w obu antologiach [*Sowińskim w okopach Woli*]. Utwór ten, podkreślam to raz jeszcze, ma oczywiście strukturalne cechy gatunku. Niemniej jednak różni się zdecydowanie od wszystkich przywołanych wyżej tekstów Słowackiego. Nie ma w nim bowiem wyraźnych związków z folklorem (ludowością), egzotyzmu, śpiewności i ważnego w balladach poety (i nie tylko jego) akcentowania dawności wydarzeń i postaci. Porównajmy dwa utwory poświęcone bohaterom powstania listopadowego: *Dumę o Wacławie Rzewuskim* i właśnie [*Sowińskiego w okopach Woli*]. Oto fragment pierwszego utworu:

> Raz starym zwyczajem pomarłych już rodzin,
> Ten Emir arabski w dzień Pańskich narodzin,
> Na sianie, za stołem, z przyjaciół swych kołem
> Połamał opłatek i spożył.
>
> A potem, jak przodków święcono zwyczajem,
> Wzniósł toast nadziei stoletnim tokajem:
> „Żyj Polsko, wiek sławy!" Wtem goniec z Warszawy
> Przyleciał – zawołał: „Kraj ożył!"
> I, 56

Opowiadając o bardzo niedawnych wydarzeniach, Słowacki ukazuje swojego egzotycznego bohatera jako dziedzica wiekowej rycerskiej tradycji (przypomnę na przykład, że emir posługuje się w walce mieczem – I, 57–58). Równocześnie dokonuje ciekawego zabiegu – niejako przeniesienia współczesności w odległą przeszłość, bo przecież dzielenie się wigilijnym opłatkiem jest tu „starym zwyczajem pomarłych już rodzin", a Polska ukazana w utworze to ziemia ruin i „smutnych kurhanów przeszłości" (I, 56). Dziewiętnastowieczny czytelnik był niejako zmuszony do odczytywania *Dumy o Wacławie Rzewuskim* jako sięgającej

wieków średnich klechdy o niezłomnym rycerzu, a nie utworu o współczesnych mu wydarzeniach.

Inaczej w [*Sowińskim w okopach Woli*]:

> W starym kościółku na Woli
> Został jenerał Sowiński,
> Starzec o drewnianej nodze,
> I wrogom się broni szpadą;
> A wokoło leżą wodze
> Batalionów i żołnierze,
> I potrzaskane armaty
> I gwery: wszystko stracone!
> I, 157

Powtórzmy: jeśli autorzy antologii traktują balladę po prostu jako „krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia" (Kleiner 1958, 196), to mają pełne prawo użyć tej nazwy gatunkowej w stosunku do tekstu o Sowińskim. Jednak intencje poety wydają się inne. Wyraźnie chce on opowiadać o współczesnym bohaterze bez sztafażu dawności, śpiewności, egzotyzmu. Chodziło przecież o ukazanie jednego z listopadowych bohaterów w legendowej aurze – stąd pewne elementy bliskie balladzie, jak chociażby heroizacja, uwznioślenie, zwrócenie uwagi na niezwykłość zdarzeń. Czy jednak w analogiczny sposób nie należałoby nazwać balladami *Reduty Ordona*, *Śmierci pułkownika* czy *Bema pamięci żałobnego – rapsodu*? To także utwory, w przypadku których można mówić o balladowej (legendowej) stylizacji dziejów współczesnej wielkiej postaci, listopadowego bohatera. Język czy „chwyty" balladowe posłużyły skutecznie kreowaniu legendy. Ale też sądzę, że należy tu mówić o balladowości, a nie o balladzie[2].

Wspomniałem już, że Słowacki wyjątkowo tylko używa określenia „ballada". Znaczącym wyjątkiem jest wspomniany wyżej utwór napisany wespół z Odyńcem: *Nie wiadomo co, czyli romantyczność. Epilog do ballad*. Współautor Słowackiego napisał o nim:

> Umieszczając tę balladę w zbiorze pism moich, wierny obietnicy, oświadczam: iż współautorem jej jest Juliusz Słowacki; tytuł zaś Adam Mickiewicz doradził (E.A. Odyniec, cyt. za: Bizan, Hertz 1959, 272).

[2] Lepsze wydaje się tu określenie „wiersz balladowy", używane także przez Opackiego i Zgorzelskiego (Zgorzelski, Opacki 1962, XLVII).

Ciekawa jest wyjątkowo złożona geneza utworu. Mickiewicz był bowiem podobno nie tylko twórcą tytułu, ale i, w jakiś sensie, pomysłodawcą całego utworu. Odyniec w *Listach z podróży* przywołuje takie wspomnienie autora *Dziadów*:

> W wiele lat potem w Kownie, gdy raz wedle zwyczaju spacerował w nocy w dolinie, zjawił się nagle, nie wiedzieć skąd, pies jakiś i zaczął się łasić do niego; ale tak był podobny do Kruka [ukochanego psa Mickiewicza z czasu jego dzieciństwa – M. Sz.], że go to przeraziło nie żartem. Przyszła mu na myśl scena z *Fausta* Goethego, w której diabeł w postaci czarnego pudla przyplątał się na przechadzce do Fausta, nim się w domu na koniec w Mefistofelesa przemienił. A wrażenie to było tak mocne, że ledwo szybkim krokiem doszedłszy do miasta i nie oglądając się poza siebie, ochłonął powoli z tej myśli, że bies, nie pies prosty, biegł za nim (Z *Listów z podróży* E.A. Odyńca; cyt. za: Pigoń 1958, 48. Podkr. – M.Sz.).

Aby docenić tę inspirację, przypomnijmy sobie początek wiersza Odyńca i Słowackiego:

> Szło dwóch w nocy z wielką trwogą,
> Aż pies czarny bieży drogą.
> Czy to pies?
> Czy to bies?
> I, 48

Mamy więc podwójną genezę tekstu, zainspirowanego, jeśli wierzyć Odyńcowi, wspomnieniem Mickiewicza i jego skojarzeniem ze sceną z *Fausta*. Ballada wchodzi więc podwójnie w dyskusję z romantyczną konwencją: po pierwsze, jako „epilog" do Mickiewiczowskich ballad, niosący biograficzną aluzję do ich twórcy, po drugie, jako „żartobliwa aluzja do dramatu Goethego"[3]. Przede wszystkim jednak jest to tekst o cechach parodii gatunku, choć i utworu, bowiem w tytule przywołano bezpośrednio Mickiewiczowską *Romantyczność*. Oto bowiem ośmiesza się w nim zarówno tajemnicę, jak i niezwykłość opisanego wydarzenia. Narrator – tylko pozornie naiwny – jest w istocie zdecydowanie mądrzejszy od bohaterów. Wie, że drogą bieży „pies czarny", podczas kiedy wędrowcy trwają w niepewności: „Czy to pies? / Czy

[3] Komentarz wydawców (Słowacki 2005, 871).

to bies?" Jego okrzyk zdziwienia i przestrachu („Wtem, o dziwy!" – I, 49) oraz powtarzane w refrenie pytania nie dotyczą ani tajemnicy, ani w ogóle niczego groźnego. Cała „niezwykłość" zdarzenia ogranicza się do tego, że nocna zjawa najpierw się zbliża, potem mija wędrowców, „podnosi ogon i wywija" (I, 48), wreszcie „znika w cieniu" (I, 49).

A zatem żartobliwe (ale jednak!) uderzenie w Mickiewicza, balladomanię i niemieckie inspiracje (z Goethego). Poprzednio omówione ballady wskazywały inną drogę rozwoju gatunku, ta – wyśmiewa drogę Mickiewiczowską. Stąd też komentarz Kleinera do *Nie wiadomo czego, czyli romantyczności* staje się kolejną odpowiedzią na pytanie – dlaczego prawie nie pisze się o balladach Słowackiego:

> A w ogóle aż dotąd [tj. do napisania *Żmii* – M. Sz.] nie miał też [Słowacki – M. Sz.] pociągu do gatunku, który fantastyczność głównie uprawiał, do ballady. Prawdopodobnie dlatego, że na tym terenie romantyzm od razu doszedł do wybryków komicznych i że pobudzał do parodii (…).
>
> Słowacki zaś (…) napisał ową parodię romantyczności, którą do utworów swych włączył Odyniec (…). Nic dziwnego, że z ostrożnością wprowadzał balladę do *Żmii*, czyniąc z niej pieśń kozacką, wyraz domysłów ludu (Kleiner 1999, 149–150).

Interesująca nas nazwa gatunkowa pojawi się u Słowackiego raz jeszcze – znacząco zdeformowana. Chodzi tu, oczywiście, o tytuł dramatu: *Balladyna*. Jak słusznie pisze Konrad Górski, wiadomo, że w tym tytule „nie o charakterystykę bohaterki chodzi, a o podkreślenie źródeł literackich utworu", a więc o balladę – gatunek wiązany przez poetę z folklorem (Górski 1971, 142). Wskazywał na to już sam poeta w liście do matki:

> (…) napisałem nową sztukę teatralną – niby tragedią, pod tytułem *Balladina* (…) Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy (Słowacki 1959, XIII, 219–220).

Ważna jest tu jednak nie tylko ballada jako punkt wyjścia, ale – może przede wszystkim – *Balladyna* jako punkt dojścia. Wyznacza ona bowiem zarówno stosunek poety do ballady, jak i cel, ku jakiemu chciał on podążać, a więc drogę przemiany gatunku. Trafnie wyraził to Zygmunt Krasiński, pisząc w liście do Słowackiego z 23 lutego 1840: „p. Adam zaczął balladko-

wać (ty balladynujesz)" (Krasiński 1991, 441). Chodziło bowiem o odejście od poetyckiego drobiazgu („balladki") i stworzenie wielkiej dramatycznej syntezy („balladyny"). W ten sposób Słowacki mógł zdystansować wszystkich balladomanów z Mickiewiczem na czele. Pisze o tym Kleiner:

> Słowacki więc wszedł na drogę, którą wskazywały ballady Mickiewicza, ale z nowym zamiarem. Niedawno z dumą powtarzał czyjś sąd o *Żmii*: że tam, gdzie inni cegiełki zbierali, on wzniósł mury cale. Otóż taki właśnie stosunek miał zachodzić między balladami Mickiewicza i jego naśladowców a dziełem Słowackiego; z cegiełek, które tamci zbierali, on zapragnął gmach wspaniały zbudować. Tytuł *Balladyna* miał wskazywać, że to kwintesencja kierunku balladowego w literaturze polskiej. Zamiast prób drobnych miała się zjawić bogata całość. I dać miała Polsce to, czego brakło dotąd; romantyczną przeszłość. A że Polska nie posiada wielkiej poezji ludowej, więc Słowacki dziełem swoim zastąpić chce twórczość ludową. Dlatego poematu o dziejach zamierzchłych nie stworzy tak, jakby go ułożył wykształcony, z historią obeznany poeta kulturalny, ale tak, „jakby gmin układał" (Kleiner 1999, t. 2, 9).

Podobnie twierdzi Wacław Kubacki, który nie tylko opisuje zamierzenia autorskie, ale i uznaje sukces poety:

> Dzieje literatury narodowej uznały za początek polskiego romantyzmu debiut Mickiewicza w roku 1822 pt. *Ballady i romanse*. W krótkich poetyckich utworach przyszły do głosu takie nowe tematy, jak ludowe wierzenia, skarga na krzywdę społeczną i żywe w ustach gminu podania historyczne. (…) Jeśli idzie o formy literackie, *Ballady i romanse* przedstawiały niespotykane dotąd w tomikach wierszy bogactwo. Panowała „pieśń". Było jednak również „opowiadanie", był „obrazek", „monolog", „dialog", a nawet „scena". (…)
>
> Można tedy powiedzieć, że rozwój nowożytnej literatury polskiej odbywał się od ballady do *Balladyny*. Od małych, epicko-lirycznych form do wielkiej, teatralnej symfonii romantycznej, jaką jest niewątpliwie *Balladyna*, nie na darmo nazwana „królową polskich ballad". (…) Ożyły stare ballady. Wcieliły się w życie baśni o okrutnym królu, szlachetnym panu, szukającym prostej dziewczyny za żonę, o złej siostrze i niewdzięcznej córce, o psotnych i usłużnych duszkach, o rusałce nieszczęśliwie zakochanej w śmiertelnym człowieku, o zbrodni i cudownej fujarce, która wyjawia leśne tajemnice (Kubacki 1964, 89–90).

Dodajmy, że *Balladyna* jest przy tym dramatem „rozpiętym na balladzie". Jej kanwą jest przecież utwór Aleksandra Chodźki *Maliny*. „Balladynowanie" polega więc i na zbieraniu „cegiełek", aby stworzyć niebosiężną budowlę, i na gargantuicznym rozroście „małej, epicko-lirycznej formy" w „wielką, teatralną symfonię romantyczną".

Balladyna jest więc finałem drogi, na którą bardzo młody Słowacki – autor *Dumki ukraińskiej* – wszedł już w roku 1826. Drogi od początku własnej, bowiem ukraińskiej, a nie litewskiej. Może jego wiersze to ballady, ale wyrosłe z fascynacji Zaleskim – nie Mickiewiczem, później zaś poezją Szkotów, a nie Niemców. W latach 30. Słowacki postrzega już tę formę jako spetryfikowaną. Balladowa droga poety prowadzi więc przeciw powadze i programowości gatunku w stronę jego parodii. W większych utworach umieści ballady nie po to, by, jak Mickiewicz, objaśniać świat, ale przeciwnie – by objawić panujący w nim chaos. Małą formę zastąpi w końcu wielką. Od poetyckiego drobiazgu, w którym przeważa epika, pójdzie w stronę dramatu.

Wreszcie – inna będzie w interesujących nas tekstach rola przedstawicieli zaświatów. Nie będą oni, jak w *Balladach i romansach*, a potem w *Dziadach*, objawiać boskich praw i stać na ich straży. Rusałka ze *Żmii* jest prawdziwie demoniczna, zwodzi i mami jedynie we własnym interesie, nie po to, aby pilnować boskiego porządku i ukarać tego, „kto przysięgę naruszy". Tego porządku nie tylko nie ma kto bronić – u Słowackiego chyba w ogóle go nie ma ani w świecie ludzi, ani w zaświatach. Jest tylko jego pozór, zabawa w ład, która najmocniej dojdzie do głosu w *Balladynie*, gdzie „niekompetentne" istoty demoniczne nie będą nawet potrafiły przewidzieć konsekwencji własnych działań, powodując jeszcze większy chaos w i tak chaotycznym świecie ludzi.

Może jednak interwencja Boga w finale dramatu zapowiada już zmierzch „balladynowego" świata Słowackiego?

Literatura

Baranowska M., oprac., 1987, *Księga ballad*, Warszawa.

Bełza W., 1909, *Żmija,* w: *Cieniom Słowackiego,* Lwów.

Bizan M., Hertz P., 1959, *Noty,* w: Słowacki J., *Liryki,* wybór i oprac. Bizan M., Hertz P., Warszawa.

Górski K., 1971, *Onomastyka literacka w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, w: Górski K., *Z historii i teorii literatury,* cz. 3, Warszawa.

Hahn W., 1984, *Przyczynek do genezy „Marii Stuart" J. Słowackiego,* „Ateneum", Warszawa.

Kleiner J., 1958, *Ballada,* w: *Materiały do Słownika Rodzajów Literackich,* „Zagadnienia Rodzajów Literackich, z. 1, Łódź.

Kleiner J., 1999, *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości,* t. 2, *Od „Balladyny" do „Lilli Wenedy",* Kraków.
Kleiner J., 1999, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1, *Twórczość młodzieńcza,* Kraków.
Krasiński Z., 1991, *Listy do różnych adresatów,* oprac. Sudolski Z., Warszawa.
Kubacki W., 1964, *„Balladyna" – królowa polskich ballad,* w: Kubacki W., *W wyobraźni,* Warszawa.
Małecki A., 1881, *Juliusz Słowacki: jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1, Lwów.
Pigoń S., z rozmów i przemówień zebrał, 1958, *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśl*, Warszawa.
Słowacki J., 1959, *Dzieła,* red. Krzyżanowski J., Wrocław.
Słowacki J., 2005, *Wiersze.* Nowe wydanie krytyczne, oprac. Brzozowski J., Przychodniak Z., Poznań.
Zgorzelski Cz., Opacki I., oprac., 1962, *Ballada polska*, Wrocław.

Maciej Szargot – dr hab., profesor Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego w Kielcach. Historyk literatury, zajmuje się twórczością polskich romantyków i pisarzy XX wieku, tradycją romantyczną i gotycką oraz literaturą fantastyczną. W polu jego zainteresowań leży również edytorstwo. Jest autorem książek: *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O lirykach Zygmunta Krasińskiego* (2000), *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego* (2004), *„przez wiek (…) przez dwa wieki". Dwa studia o poezji Tadeusza Nowaka* (2008), *Kosmos Krasińskiego. Studia* (2009). Wraz z żoną Barbarą przygotował także edycję ciekawych, a zapomnianych tekstów dziewiętnastowiecznych: J.I. Kraszewskiego i P. Jankowskiego, *Powieści składanej* oraz J.A. Miniszewskiego i J.B. Dziekońskiego *Powieści zlepianej* (2004).

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

MAGDALENA BĄK
Katowice

Polski Sterne?
O *Królu Ladawy* Juliusza Słowackiego

Król Ladawy – niedokończona, napisana po francusku[1] powieść historyczna z dziejów, jak głosi podtytuł, ostatniej rewolucji w Polsce[2] – jest bez wątpienia dziełem ciekawym. Ze względu na jego dość oryginalną formę, a przede wszystkim dystans, który pozwala Słowackiemu nadać tej opowieści o powstaniu formę romansu awanturniczo-egzotycznego, Maria Żmigrodzka zalicza ten tekst do tych utworów poety, w których zrealizował on strategię ironii romantycznej (Żmigrodzka 1986, 527–528). Wydaje się, że zastosowane przez autora chwyty narracyjne, gra prowadzona przez niego z czytelnikiem, wykorzystywane chętnie dygresje metatekstowe potwierdzają słuszność takiej klasyfikacji. A jednak w przypadku *Króla Ladawy* pojawić się muszą uzasadnione wątpliwości, czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z zastosowaniem ironii romantycznej, którą później w mistrzowski sposób rozwinie Słowacki w *Balladynie* i w *Beniowskim*, czy też ten szczególny romans wyrasta z inspiracji dziełami Sterne'a i jest modyfikacją tradycji wywiedzionej z pisarstwa autora *Tristrama Shandy*. Na specyficzne „pokrewieństwo" tych dwóch strategii zwraca uwagę w swoim tekście Żmigrodzka, nie odnosi jednak tego problemu do *Króla Ladawy,* w którym dostrzega ironię romantyczną, choć w wersji niezbyt wyrafinowanej (Żmigrodzka 1986, 527). Natomiast, zastanawiając się nad *Don Juanem* Byrona i uznając go raczej za dzieło sternowskie niż ironiczne, wprowadza interesujące nas tutaj rozróżnienie. Odmawia mianowicie badaczka znamion ironii romantycznej strategii, która

[1] Z wyjątkiem poprzedzającego ją planu opracowanego w języku polskim.

[2] Pełny tytuł powieści to: *Le roi de Ladawa. Roman historique de la dernière révolution de Pologne.*

nie zmierza do „rewelacji nieskończoności", a „poetycka autorefleksja nie przekracza poziomu literackiego warsztatu" (Żmigrodzka 1986, 532). Podobne wątpliwości towarzyszyć jednak powinny lekturze *Króla Ladawy*, a poczynione przez badaczkę rozróżnienie może się okazać pomocne (choć wymagać ono będzie rozwinięcia) w próbie udzielenia odpowiedzi na pytanie, z jakim typem strategii mamy do czynienia w tym utworze.

W *Królu Ladawy* odnaleźć można szereg chwytów, które zazwyczaj uznaje się za charakterystyczne dla ironii romantycznej. Należy do nich podkreślanie wszechwładzy autora nad tekstem, podporządkowanie przedstawianych zdarzeń wyłącznie woli piszącego, nawiązywanie dialogu z odbiorcą, a także liczne refleksje metatekstowe, komentujące niejako powstający utwór, często podejmujące też żartobliwą grę z literacką konwencją. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że wszystkie wymienione i powtarzające się w dziełach ironicznych strategie, da się również odnaleźć w utworach Sterne'a. Co więcej, ich opracowanie w romansie Słowackiego przywodzi na myśl raczej *Tristrama Shandy* niż schleglowską koncepcję ironii romantycznej. Te dwie strategie, choć na poziomie tekstowym wykorzystują często takie same chwyty, różnią się przecież zasadniczo. W przypadku Sterne'a wspomniane zabiegi mają charakter ludyczny – są bez wątpienia rodzajem literackiego żartu, artystycznej prowokacji. Błędem byłoby jednak traktowanie po mistrzowsku stosowanych przez Sterne'a zabiegów wyłącznie w kategoriach erudycyjnej rozrywki. W *Tristramie Shandy* wyłania się z nich również całkiem poważna refleksja dotycząca samego procesu pisania, czyli powstawania i dekodowania znaczeń w tekście. Zupełnie inne cele przyświecają natomiast ironii romantycznej. Ujawniany w dziełach tego typu autorski dystans do własnej kreacji, gra tekstem, dialog z czytelnikiem, zabawa konwencjami mają tutaj na celu zburzenie iluzji spójności świata przedstawionego, a w konsekwencji wykreowanie całości hybrydycznej, ujawniającej pęknięcia, niespójności, niemożliwe do logicznego pogodzenia sprzeczności. Strategia taka wynika z przekonania, że tylko w ten sposób artysta-ironista może się zbliżyć do ukrytej prawdy o świecie i uniknąć odwzorowywania w swym dziele pozornego porządku świata. Ironia romantyczna byłaby więc jednym ze sposobów sięgania „pod podszewkę rzeczywistości" i jako taka realizowałaby cele poznawcze, należałoby zatem widzieć w niej koncepcję zarówno estetyczną, jak i filozoficzną.

Nie ma wątpliwości, że w *Królu Ladawy* pojawiają się wspomniane wcześniej strategie tekstowe. Warto się jednak zastanowić, czy dają się one wpisać w koncepcję ironii romantycznej, czy też powinniśmy w nich widzieć raczej

nawiązanie do technik sternowskich. Aby odpowiedzieć na to pytanie, przyjrzyjmy się wybranym – podwójnie niejako nacechowanym – przykładom.

W rozdziale pierwszym, pełniącym funkcję swoistego wstępu, autor zadbał o podkreślenie swej własnej, twórczej roli w kreacji tekstu. Zastanawia się na przykład:

> Lecz czy zabiję też mego bohatera? To smutne i wywołuje łzy u dam. A zresztą jest to osoba bez znaczenia, osoba, którą postaram się uczynić tak mało zajmującą, aby nikomu nie przyszło na myśl robić poszukiwań co do jej losu. Może, aby zabezpieczyć się jeszcze lepiej od nieprzyjemności spotkania z nim samym, każę mu uciec do Turcji. Zresztą nie jestem jeszcze zdecydowany, co z nim zrobię, lecz zastanowię się dobrze nad tym, nim go skażę na śmierć (Słowacki 1958, 142–143).

Autorskie „ja" jest tutaj silnie eksponowane, to twórca może skazać bohatera na śmierć lub darować mu życie, to on uczyni jego postać mniej lub bardziej interesującą. Wola piszącego wydaje się jedynym prawem obowiązującym w tekstowym świecie, a choć w cytowanym fragmencie autor czyni kurtuazyjny gest wobec swoich drogich czytelniczek (biorąc pod uwagę fakt, że zabicie bohatera musiałoby je zasmucić), w dalszej części tej specyficznej przedmowy nie ukrywa jednak, że tekst swój kształtować będzie niejednokrotnie wbrew czytelniczym oczekiwaniom:

> Wreszcie bohater mój musi na chwilę udać się do Polski (…). I kiedy będziecie myśleli, że jest jeszcze zajęty sejmem w Warszawie, ukaże się nagle tam, gdzie obecność jego będzie najmniej oczekiwana, to jest o trzysta mil od stolicy, i co jeszcze bardziej nadzwyczajne, odbędzie tę podróż na wzór bohaterów Byrona, w dwadzieścia cztery godziny, na koniu mającym doskonały instynkt znajdowania drogi i nadzwyczajne szczęście nienapotykania ani jednego miasta, ani jednej wsi w czasie swej szybkiej jazdy (Słowacki 1958, 144).

Autor jest więc tutaj instancją nadrzędną, kształtującą swój tekst w zgodzie z własnymi wyobrażeniami, nie krępują jego inwencji ani oczekiwania czytelników, ani nawet logika i porządek znany z codziennego doświadczenia. Tak wyraźne podkreślanie roli autora jest rzeczywiście bardzo charakterystyczne dla ironii romantycznej, cytowane fragmenty mogą nawet przywodzić na myśl deklaracje Słowackiego zawarte w liście dedykacyjnym poprzedzającym *Balladynę*, gdzie autorskie „niech" – „Niech naprawiacz

wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów; niech Grabiec miłuje kuchnią Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie (…)" (Słowacki 1989, 331) – jest znakiem władzy piszącego nad tekstem. Łatwo jednak dostrzec również istotną różnicę – w liście dedykacyjnym owo autorskie „niech" staje się synonimem mocy kreacyjnej stanowiącej niemal powtórzenie boskiego gestu stworzenia. W *Królu Ladawy* owa władza nie wykracza poza przekonanie o swobodzie wyobraźni piszącego i o jego prawie do prowadzenia gry z konwencją. W takim celu wprowadza też postać twórcy w obręb swojego tekstu Sterne, przedstawiając na przykład autorskie intencje, domagając się określonego odczytania poszczególnych fragmentów swojej powieści (a nawet poszczególnych słów) czy eksperymentując z kolejnością rozdziałów[3]. Funkcja pełniona przez autora w tekście wydaje się jednym z ważnych elementów różnicujących analizowane tu strategie. Sternizm przyznaje piszącemu uprzywilejowane miejsce w utworze, wprowadza go w jego obręb na szczególnych prawach, czyniąc zeń jednak przede wszystkim dysponenta reguł, sprawnego rzemieślnika obdarzonego rozwiniętą świadomością języka i literackich konwencji. Na gruncie ironii romantycznej autor urasta natomiast do rangi demiurga, dopiero tutaj staje się tak naprawdę pełną personą, a nie jedynie tekstową konstrukcją, jak to ma miejsce u Sterne'a. Jego władza nad dziełem jest teraz nieograniczona, a jego osoba urasta do rangi najwyższej (a być może jedynej) instancji scalającej tekst.

Słowacki w *Królu Ladawy* wydaje się iść drogą wytyczoną przez Sterne'a. Choć w cytowanym fragmencie podkreśla on uprzywilejowaną pozycję autora, w żadnym momencie nie przekracza jednak granicy pomiędzy wyraziście tu zaznaczoną rolą „podmiotu czynności twórczych" a w pełni już ironicznym twórcą-kreatorem, który, powtarzając boski gest stworzenia, dociera w swym dziele do ukrytej prawdy o świecie. Słowacki skupia się jedynie na komentowaniu pisanego przez siebie romansu, odsłania niektóre „warsztatowe" tajemnice, wyjaśnia, dlaczego porzuca jedną scenę, poświęcając uwagę kolejnej. W zakończeniu rozdziału czwartego czytamy na przykład:

[3] Warto może przytoczyć w tym miejscu słowa Marty Piwińskiej, która, charakteryzując twórcze zabiegi Sterne'a, pisała, iż autor ten „pokazywał, że jeśli rzeczywistość zostanie opisana, czyli przerobiona na słowa, nie ma żadnego powodu, by nie przyznać jawnie, iż w środku każdego słowa siedzi »ja«, które dokonało tej przeróbki. Wtedy literatura przestaje uważać sama siebie za kopistkę gotowych obiektów – fabuł, rzeczy, myśli. Natomiast najważniejszą dla niej sprawą staje się sama ta przeróbka i nowo powstała budowa" (Piwińska 1981, 176).

> Cała uroczystość z swymi długimi ceremoniami i jeszcze dłuższymi mowami trwała do wieczora, tak, że kiedy towarzystwo weszło do salonów zamkowych, jaśniały już one światłem tysiąca świec. Wspaniale zastawiony stół ucieszył wszystkich gości. Tu można by opisywać długo potrawy polskie, te smakowite mięsiwa, i kazać jeść nawet bohaterowi, co było rzeczą nieznaną przed Walter Scottem, który pierwszy uznał, że niemożliwością jest, aby najsentymentalniejsi nawet ludzie żywili się powietrzem jak bajeczny Kameleon. Jednakże, pragnąc uniknąć długich opisów, wolę, wzorem pani de Genlis, pominąć tę polską ucztę, która się odbyła w zamku Ladawy (Słowacki 1959, 168).

Autor nie tylko ujawnia tutaj czytelnikowi swoją intencję, ukazuje wybór, przed którym stanął jako twórca i uzasadnia podjętą przez siebie decyzję, ale odsyła na dodatek do dwóch symbolizowanych tu nazwiskami Waltera Scotta i pani de Genlis konwencji literackich, które żartobliwie komentuje. Oczywiście, sama gra konwencjami jest znów elementem wspólnym dla sternizmu i ironii romantycznej, ale już sposób jej użycia, a raczej cel, któremu ona służy, znów różnicują te dwie strategie. Choć w obu przypadkach mamy do czynienia ze swoistym dialogiem z tradycją literacką, ujawnianiem, a często podważaniem czy rozbijaniem utartych chwytów, to jednak na gruncie ironii romantycznej jest to element pewnej większej, nadrzędnej całości – to jeden ze sposobów rozbijania spójności tekstu, strategia niszczenia i deziluzji, służąca tu celom poznawczym. W *Królu Ladawy* żartobliwe odesłanie do konwencji jest jedynie wyrazem literackiej świadomości piszącego i trudno byłoby przypisywać tego typu zabiegom jakieś dalej idące ambicje.

Podobnie jest w przypadku innych metatekstowych uwag zawartych w tym romansie. W rozdziale piątym na przykład autor przestrzega:

> Była smutna; nie mówię tego, by przygotować czytelnika do jakiejś rozdzierającej sceny, powtarzam tylko to, co powiedziałem gdzie indziej, że twarz pięknej Greczynki miała wyraz namiętny i melancholijny, i strasznie mi to leży na sercu, by nie zmieniać charakteru osób w ciągu całego tego dzieła (Słowacki 1958, 181).

Twórca nie tylko zwierza się tutaj ze swojej intencji, ale przede wszystkim – świadomy romansowej konwencji i wymagań spragnionego gwałtownych przeżyć czytelnika – przestrzega przed nieuzasadnionym oczekiwaniem „jakiejś rozdzierającej sceny", której epitet „smutna" użyty przez autora dla

opisania nastroju Greczynki wcale nie musi ewokować. Takie – często żartobliwe – komentowanie tekstu, przestrzeganie odbiorcy przez nadinterpretacją, komentowanie czytelniczych oczekiwań i autorskich planów jest bardzo bliskie dziełu Sterne'a. W obu przypadkach z refleksji tych wyłania się nieco prowokacyjny obraz autora świadomego po prostu swojego pisarskiego rzemiosła, bawiącego się tekstem, literackimi konwencjami i zapraszającego do tej gry swego wiernego czytelnika.

Ten specyficzny dialog z odbiorcą toczący się na kartach *Króla Ladawy* przybiera czasem formę bezpośredniego zwrotu do czytelnika. Jest to kolejna taktyka charakterystyczna zarówno dla ironii romantycznej, jak i dla sternizmu, a określenie, do której tradycji odwołuje się tutaj Słowacki jest trudne. Niektóre zastosowane przez niego zwroty mogą przywodzić na myśl fragmenty *Życia i myśli Tristrama Shandy*. W rozdziale pierwszym *Króla Ladawy* czytamy przecież:

> Wyznam ci jeszcze, współczujący czytelniku, że nie jestem kobietą: ponieważ, jeśli uwierzysz katalogowi jakiej czytelni, znajdziesz romanse polskie pisane tylko przez kobiety polskie, które znały bardzo dobrze język francuski, nie znając równie dobrze własnego, co sprawiało czasami, że używały bardzo wyrazistej mowy mimicznej do porozumiewania się z mężami – wydawało się to zabawne cudzoziemcom, lecz nie było równie zabawne dla mężów; stąd rozwody, separacje i nowe małżeństwa, i jeszcze nowe powieści. Toteż nasza literatura zasypana jest nimi, nie mówiąc o kilku smutnych dziełach historycznych, napisanych po francusku przez kilku smutnych pisarzy płci męskiej (Słowacki 1958, 143).

Autor zwraca się tu nie do czytelnika w ogóle, ale do czytelnika „współczującego", z którym wchodzi niejako w bliższą relację, pozwalającą na ujawnienie prawdy nie tyle o własnej płci, co o pewnym smutnym rysie obyczajowości polskiej, której odbicie odnaleźć można także w rodzimej produkcji literackiej. Ten sposób zwracania się do ukonkretnionego, w pewnym sensie dookreślonego czytelnika jest bardzo silnie zakorzeniony w twórczości Sterne'a. W *Życiu i myślach Tristrama Shandy* mamy przecież do czynienia ze zwrotami do starannie wyselekcjonowanych czytelniczych typów – w zależności od rodzaju wyznania, przestrogi czy propozycji, którą ów zwrot zawiera. Przestrogi dotyczące nieuzasadnionych domysłów romansowej natury kierowane są zatem do „pięknej czytelniczki", zaś adresatem zachęty do narysowania portretu jednej z bohaterek „wedle własnego

upodobania – tak podobnej do twej kochanki, jak tylko zdołasz, tak niepodobnej do twej żony, jak pozwoli ci na to sumienie" (Sterne 2001, 510) – jest z oczywistych względów jedynie odbiorca płci męskiej. Trudno wprawdzie na podstawie wskazanego tu podobieństwa jednoznacznie określić bezpośrednie zwroty do adresata/adresatów pojawiające się w tekście Słowackiego jako sternowskie, ale wydaje się, że można się pokusić o pewne dopowiedzenie. Bezpośrednie zwroty do różnych grup czytelników u Sterne'a zdają się mieć znaczenie bardziej pragmatyczne, są podporządkowane celom komunikacyjnym, wynikają ze specyficznych uwarunkowań odbioru dzieła literackiego i służą zarówno samej lekturze, jak i pełnemu wykorzystaniu przez autora możliwości stwarzanych przez proces pisania powieści. W projekcie ironicznym bezpośredni zwrot do czytelnika miałby chyba cele bardziej ogólne – byłby próbą skierowania wzroku odbiorcy niejako pod powierzchnię tekstu, zwrócenia uwagi nie tylko na zewnętrzne jego ukształtowanie, ale przeświecającą poprzez nie ukrytą treść.

W pisarstwie Sterne'a zaciera się granica pomiędzy autorem i narratorem[4]. U polskich kontynuatorów angielskiego pisarza przeradza się to często w osadzanie narratora w realiach własnej biografii, co odbiega znacznie od Sternowskiego pierwowzoru, w którym postać ta była konstruktem fikcyjnym (Jasińska 1965). W *Królu Ladawy* mamy do czynienia z utożsamieniem narratora z autorem – jest ono jednak utrzymane w zdecydowanie sternowskim duchu, postaci tej brak wyraźnych odniesień do biografii samego Słowackiego[5]. Postać autora-narratora zostaje też w tym romansie – znów zgodnie z tradycją sternowską – wprowadzona w obręb świata przedstawionego utworu. W rozdziale czwartym czytamy:

> Wreszcie muszę wam powiedzieć, że i ja byłem w tym towarzystwie, że mówiłem także po francusku i uciekałem od młodej panny, która mnie ścigała oczyma, pragnąc rozpocząć rozmowę po angielsku, zdecydowany, gdyby mnie złapała, odpowiedzieć jej zwyczajnym *Goddam*. Czy zgadujecie wreszcie, kim jestem w tym tłumie osób? Bo z pewnością nie tym starym proboszczem o siwych włosach i z otwartą tabakierką w ręce; ani tym starym szlachcicem prawiącym o zbożu, które

[4] Chodziłoby tu oczywiście o funkcje pełnione w tekście, a nie o wykorzystywanie elementów własnej osobowości czy biografii w powieści.

[5] Wskazywana przez Kleinera skłonność Słowackiego do opisywania w tym utworze miejsc, które sam widział, ludzi, których poznał osobiście lub o których słyszał (Kleiner 1999, 165) jest bowiem przejawem innej niż „autobiografizująca" strategii.

> sprzedał w Odessie. Nie chcę również, żebyście mnie wzięli za tego fircyka z lornetką, który się klnie, że w życiu nie przeczytał ani jednej książki, ani za tamtego z twarzą melancholijną, który opowiada o polowaniu na wilki… Więc powiadam wam, że znajduję się wśród aktorów, lecz nie występuję na przód sceny – jednak wiem na pewno, że nie jestem bohaterem (Słowacki 1958, 164–165).

Kolejny raz narrator nawiązuje tutaj grę z czytelnikiem, nie ujawniając własnej tożsamości, zachęcając jednak odbiorcę do jej odgadnięcia. Przypomina to sposób, w jaki narrator Sterne'a prowokuje czytelnicze dociekania na temat niektórych wątków własnej biografii. Przestrzegając swą piękną czytelniczkę przed pochopnym wnioskiem, że jest człowiekiem żonatym, narrator powieści stwierdza:

> Przyznaję, że tkliwe odezwanie się o mojej drogiej, drogiej Jenny, jak również rozproszone tu i ówdzie okruchy małżeńskiej wiedzy mogły wprowadzić w błąd najbezstronniejszego sędziego i skłonić go do postawienia mi podobnego zarzutu. W tej sprawie proszę cię jedynie, pani, o beznamiętną sprawiedliwość oraz abyś – przez wzgląd zarówno na mnie, jak na siebie – nie przesądzała wyroku z góry ani nie szacowała mojej osoby, dopóki nie otrzymasz lepszych dowodów niż te, które obecnie (jestem tego pewien) mogą być przeciwko mnie przedłożone. Nie znaczy to bynajmniej, że jestem tak próżny lub tak bezrozumny, abym pragnął, byś myślała, że droga, droga Jenny jest moją metresą. (…) Będę się ubiegał jedynie o to, abyś, pani, czytając kilka następnych tomów nie mogła odgadnąć (ani ty, ani żaden inny najbystrzejszy umysł na świecie), jak się ta rzecz naprawdę przedstawia (Sterne 2001, 55).

Dygresja Sterne'a ma wprawdzie nieco bardziej teoretycznoliteracki charakter – jej istotą jest bowiem nie tyle dociekanie stanu cywilnego narratora, co głęboki namysł nad powstawaniem znaczeń w tekście, ale rodzaj relacji z czytelnikiem pozostaje podobny. Autor-narrator wzbudza tu w odbiorcy ciekawość dotyczącą własnej osoby, wykorzystuje niewiedzę czytelnika, która staje się w tekście przedmiotem prowadzonej pomiędzy nadawcą a odbiorcą gry.

Trudno nie zauważyć, że zastosowane przez Słowackiego w *Królu Ladawy* strategie narracyjne noszą ślady bliskiego pokrewieństwa z chwytami stosowanymi przez Sterne'a. Także żartobliwy często lub lekko prowokacyjny ton odautorskich dygresji – choć nie odzwierciedla w pełni dowcipu (a już z pewnością pikanterii) Sterne'a – zbliża do siebie tych dwóch autorów. Czy

zatem w przypadku *Króla Ladawy* zasadne jest mówienie o ironii romantycznej? Czy nie powinniśmy raczej w tym niedokończonym tekście widzieć kolejnej polskiej wariacji na sternowski temat?

Romans historyczny z czasów ostatniej rewolucji w Polsce swym kształtem – choć zasługuje on na miano szczególnego – odbiega od formuły ironii romantycznej zrealizowanej przez Słowackiego w takich dziełach jak *Balladyna* czy *Beniowski*. Szukając w *Królu Ladawy* wyznaczników ironii według Schlegla, uznać wypadnie, że najbliżej tu do ujęcia zaproponowanego przez niemieckiego teoretyka we fragmentach z *Athenäum*, gdzie ironia staje się rodzajem samoświadomości podmiotu, daje dystans wobec własnej kreacji, staje się jednocześnie „poetycką teorią możliwości tworzenia" (Szturc 1992, 73–74). Trudno jednak nie zauważyć, że przykładanie ironicznej teorii Schlegla zarówno do strategii tekstowych stosowanych przez Słowackiego w tym właśnie utworze[6], jak i do samego – podkreślanego przez Żmigrodzką – autorskiego dystansu, który każe losy powstania ubrać w najmniej adekwatną formę romansu awanturniczo-przygodowego, nosi ślady nadinterpretacji. I może nie powinno to dziwić, skoro Słowacki nie dysponował głębszą wiedzą na temat ustaleń niemieckiego teoretyka (Żmigrodzka 1986, 527). Autorefleksja twórcy ujawniona w powieści nie jest zatem wierną realizacją schleglowskiej „mocy wiecznie tworzącej", która zastąpić miała obecną we wcześniejszych pismach teoretyka dialektykę „samozniszczenia" i „samotworzenia" (Szturc 1992, 73). Cel zastosowanej przez Słowackiego strategii wydaje się inny. Wykorzystane tu zabiegi ujawniają raczej refleksję nad procesem tworzenia, dużą świadomość gatunków i konwencji literackich, która umożliwia tylekroć podkreślany autorski dystans, grę z czytelnikiem i zabawę własnym tekstem. Za jedynego patrona tego typu pisarstwa trudno jednak uznać Schlegla. Być może bliżej tu Słowackiemu do któregoś z kontynuatorów myśli twórcy koncepcji ironii romantycznej – na przykład Jeana Paula Richtera, w którego powieściach ironia romantyczna

> przybierała postać technik kompozycji o naturze powikłanej, fabuł konstruowanych przez autora przybierającego różne maski, spoglądającego na narratora i bohaterów z różnych perspektyw, korzystającego ze strategii narracyjnych odwołujących się do *Don Kichota* i *Dekameronu*. Możliwości żonglowania tematem, wprowadzanie do po-

[6] Demonstrowanie dystansu do własnej kreacji i zabawę tekstem, zauważalne tak wyraźnie w tym utworze, klasyfikuje jednoznacznie jako wyznaczniki ironii romantycznej Juliusz Kleine (Kleiner 1999, 166–167).

> wieści jej wydawców, czytelników i krytyków było w istocie fantazjowaniem jako ustawiczna gra wyobraźni pisarskiej i racjonalnego aktu kreacji dzieła. Stąd tworzeniu towarzyszy autodemaskacja, iluzji – dezilu zja, humorowi – powaga, przywoływanej tradycji jej kwestionowanie (Szturc 1992, 87).

Przyjmując zatem, iż ironia romantyczna charakteryzuje się różnorodnością odmian i realizacji, wskazać jednak należy wspólny dla nich wszystkich cel, a jest nim zawsze coś więcej niż tylko artystyczny eksperyment czy nawet teoretycznoliteracka refleksja. Ironia romantyczna jest bowiem próbą znalezienia takiego sposobu mówienia o świecie, który nie upraszcza i nie fałszuje jego złożonej natury, dociera do przyczyn, a nie skupia się na pozornie tylko połączonych logicznym ciągiem przyczynowo-skutkowym efektach. Takie zamierzenie trudno jednak odnaleźć w *Królu Ladawy*. Opierając się na analizie zastosowanych przez Słowackiego w tym utworze chwytów, dzięki którym uzyskał on ów charakterystyczny ironiczny dystans i wpisał w obręb swego tekstu refleksję nad aktem twórczym i własną pozycją jako tego, który ów tekst świadomie kreuje, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że na patrona *Króla Ladawy* najbardziej pasuje jednak Laurence Sterne.

Pytanie o duchowe i artystyczne ojcostwo jest w tym wypadku tak trudne także dlatego, że nie ulega wątpliwości, iż wielcy pisarze uznawani za romantycznych ironistów (jak choćby Byron, na którym wzorował się też Słowacki[7]) chwytów pożytecznych dla strategii ironicznej (takich jak zaznaczanie autorskiej obecności w tekście i władzy nad nim, komentowanie procesu tworzenia, formułowanie metatekstowych dygresji) uczyli się między innymi od Sterne'a. Jeśli zatem mimo wszystko warto to pytanie stawiać, to przede wszystkim dlatego, że próbując wychwycić różnice pomiędzy strategią ironiczną i sternowską, możemy lepiej zrozumieć specyfikę romantycznej ironii, która w polskiej tradycji badawczej wydaje się ciągle jeszcze kwestią wymagającą dopowiedzeń. Próba takiego rozróżniania może też pomóc w zrozumieniu sposobu, w jaki polscy autorzy dochodzili do odkrycia i zrealizowania tej koncepcji we własnej twórczości. W przypadku Słowackiego wydaje się, że (zgodnie z preferencjami lekturowymi poety) była to droga angielska właśnie – wiodąca od Sterne'a, poprzez Byrona do własnych, dojrzałych już tekstów

[7] Por. „Jeśli nie z pierwszej ręki, od Sterne'a, to poprzez Byrona uczyli się romantycy pisać księgi losu ludzkiego nie w całości i po kolei, bez początku i końca, opowiadać nie wprost, lecz po liniach krzywych i swobodnych, wychodzić poza słowo i jasną myśl, w literacki »język gestów« – choć styl ich gestów był już inny" (Piwińska 1981, 186).

ironicznych. Mówiąc metaforycznie, ironiczny sukces mógł mieć w romantycznej praktyce wielu ojców. Wydaje się, że *Król Ladawy* Słowackiego najwięcej zawdzięcza inspiracji Sternowskiej i należałoby w nim widzieć raczej próbę uczenia się warsztatu od wielkiego Anglika, co bez wątpienia było jedną z dróg prowadzących Słowackiego do twórczości już w pełni ironicznej. *Króla Ladawy* warto zatem umieścić w korpusie ironicznych tekstów Słowackiego w ciągu niejako ewolucyjnym – jako dzieło z ducha sternowskie przygotowujące ironiczny warsztat poety.

Literatura

Jasińska M., 1965, *Narrator w powieści przedromantycznej 1776–1831,* Warszawa.

Kleiner J., 1999, *Słowacki. Dzieje twórczości,* t. 1, *Twórczość młodzieńcza,* oprac. Starnawski J., Kraków.

Piwińska M., 1981, *Złe wychowanie: fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa.

Słowacki J., 1989, *Balladyna,* w: Słowacki J., *Dzieła wybrane,* t. 3, *Dramaty,* oprac. Sawrymowicz E., Wrocław.

Słowacki J., 1958, *Król Ladawy. Powieść historyczna z czasów ostatniej rewolucji w Polsce,* przeł. Staff L., w: Słowacki J., *Dzieła wszystkie,* red. Kleiner J., t. 8, Wrocław.

Sterne L., 2001, *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy,* przeł. Tarnowska K., przejrzał i posłowiem opatrzył Chwalewik W., Warszawa.

Szturc W., 1992, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka,* Warszawa.

Żmigrodzka M., 1986, *Etos ironii romantycznej po polsku,* w: Brodzka A., Hopfinger M., Lalewicz J., red., *Problemy wiedzy o kulturze. Prace ofiarowane Stefanowi Żółkiewskiemu,* Wrocław.

Magdalena Bąk – doktor, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół problemów związanych z literaturą romantyzmu, jest autorką szkiców poświęconych twórczości Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego opublikowanych w pracach zbiorowych, a także książki *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)* wyróżnionej III nagrodą w konkursie im. Konrada i Marty Górskich (przyznaną przez Toruńskie Towarzystwo Naukowe w roku 2005).

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

LUCYNA NAWARECKA
Katowice

Miasto w twórczości Juliusza Słowackiego

> Ale wracam do Londynu. Wiele miałem w nim chwil zachwycających; przyjemne miasto – wszedłszy na samą kulę wieży św. Pawła rzuciłem okiem wokoło i pomimo niezmiernej wysokości wieży z żadnej strony końca nie było widać – domy aż po horyzont się rozciągały – i pyszna Tamiza z ogromnymi mostami, i za ostatnim mostem las ogromny masztów, i nad brzegami Tamizy do obelisków podobne kominy machin parowych, z których wylatują kłęby czarnego dymu – wszystko to tworzy widok zachwycający. (…) Wszystko to, na wpół zamglone tą atmosferą, która dodaje wielkości i nieskończoności widokom angielskim (Słowacki 1979, 24 i 26).

Ten zachwyt nad ogromnym miastem, kominami „machin parowych", kłębami czarnego dymu i mgłą nie pochodzi z tekstu awangardowego, czy futurystycznego, ale z listu do matki napisanego przez młodego romantyka Juliusza Słowackiego. Fascynacja rozwojem techniki będzie mu towarzyszyła przez całe życie. W Dreźnie na uniwersytecie przyglądał się eksperymentom związanym z odkryciem zjawiska elektryczności. W Szwajcarii, czując trudność w przekazaniu matce niezwykłego piękna krajobrazu alpejskiego, napisał:

> Jak smutno pomyśleć, że Ty, Mamo, z tych krótkich opisów nie będziesz sobie mogła wystawić miejsc, gdzie Twój syn był. (…) Czyż ludzie nie wynajdą kiedy jakiego środka, który by lepiej niż pismo i malarstwo wystawiał przedmioty! (Słowacki 1979, 170).

Podczas podróży na Wschód, kontemplując z pokładu statku widoczną na brzegu Afryki Aleksandrię, chciałby się „zbliżyć teleskopu szkiełkiem / Do

brzegu – spoić z tęczą kolorów – i zgiełkiem" (Słowacki 2005, 133). W *Panu Alfonsie* ironicznie rozważa problemy teorii Newtona, „łatwych i trudnych refleksów światła", „polaryzacji" i „dwóch soczewek Brewstera wynalazku do morskich użytych latarni…" (Słowacki 1957, 67). Ta fascynacja wynalazkami technicznymi ulegnie po przełomie mistycznym radykalnej przemianie, ale do tego wypadnie jeszcze powrócić.

W cytowanym na początku liście z Londynu pojawia się ważny dla Słowackiego szczegół – mgła. I nie jest to mgła tworząca atmosferę londyńskiego spleenu, jak w wierszu Thomasa Sternsa Eliota, gdzie „Żółta mgła (…)/ Wpełza językiem w zaułki wieczoru, / Liże kałuże, co w rynsztokach stoją" (Eliot 1978, 7). To mgła bardzo romantyczna, która „dodaje nieskończoności widokom angielskim". Mgła oznaczająca tajemnicę (Poprzęcka 2008, 124).

Majestatem, pięknem i tajemnicą miasta zachwycał się także angielski romantyk Wiliam Wordsworth, ale on podziwiał Londyn z mostu Westminsterskiego[1]. Natomiast Słowacki ogląda miasto „z niezmiernej wysokości wieży", z kopuły kościoła św. Pawła, najwyższego wówczas wzniesienia w Londynie. Jeszcze będąc dzieckiem, mały Julek lubił wychodzić na górę Zamkową, by stamtąd patrzeć na Krzemieniec. To upodobanie będzie mu towarzyszyć przez całe życie. Paryż oglądał z wysokości Panteonu, a mieszkanie wynajmował na szóstym piętrze: „mało jest ludzi, którzy z okien mogą widzieć (…) rozległy horyzont niebieski, a dla mnie to było nieodbicie potrzebne, zwłaszcza horyzont niebieski" (Słowacki 1979, 321). W Rzymie wspina się na kopułę kościoła św. Piotra: „Widok na Rzym stamtąd bardzo piękny" – napisze w liście do matki – „do samej zaś kuli włazi się po drabinie, na którą Ty, droga moja, pewnie byś nie polazła (…) ja zaś myślałem sobie, że kiedyś jeszcze będę się tak drapał na piramidy" (Słowacki 1979, 228). I rzeczywiście ze szczytu piramid będzie wkrótce oglądał Kair i pustynię. W Neapolu nocą wdrapał się na Wezuwiusz, by o świcie zobaczyć z góry morze i miasto, napisał potem: „cudowny widok". W samym Neapolu mieszkał także wysoko w pokoju „z gankiem", z którego mógł kontemplować miasto. W wierszu *Do Teofila Januszewskiego* napisze:

[1] Ułożone na moście Westminsterskim 3 września 1802 r.

Cóż piękniejszego ma do pokazania
Ziemia? I tylko człowiek otępiały
Mógłby ominąć widok tak wspaniały.
Bo miasto oto świtem się osłania
Jak szatą. Nagle – ciche z zadumania
Okręty, wieże, świątynie powstały
(Wordsworth 1971, 179).

Lubiłeś … taki widok – ludzi ruchy – migi –
Krzyk – życie – otwierane nożami ostrygi –
[. . . . . .]
Falę ludzi, co z sobą po ulicach niesła
[. . . . . .]
Lubiłeś na to patrzeć, lecz poważnie – z tronu
Drżącego nad falami morskimi balkonu
Słowacki 2005, 135–136.

Francuski jezuita Michel de Certeau pisze w książce *Wynaleźć codzienność*:

> Zobaczyć Manhattan ze sto dziesiątego piętra World Trade Center, za poruszoną wiatrem mgłą miejska wyspa, jak morze pośród morza, wznosi drapacze chmur na Wall-street, zapada się w Greenwich, wypiętrza znów wierzchołki, obniża w Central Parku i wreszcie kłębi poza Harlemem. Olbrzymia masa nieruchomieje pod spojrzeniem. Przekształca się w sztukę tekstury. (…) Z jaką erotyką wiedzy łączy się ekstaza czytania podobnego kosmosu? Odczuwają nagłą rozkosz, zastanawiam się, skąd pochodzi przyjemność „oglądania całości", patrzenia w dół, scalania największego z ludzkich tekstów (de Certeau 2008, 93).

I dalej odpowiada sobie:

> Wznieść się na World Trade Center to uciec przed wchłonięciem przez miasto. Ciało nie jest już powiązane ulicami, skręcającymi je i zawracającymi według jakiegoś nieznanego porządku. (…) Ten kto się wznosi, opuszcza unoszący go i mieszający tożsamość autorów i widzów tłum (de Certeau 2008, 93).

W podobny sposób Słowacki konstruuje romantyczny podmiot – wyrywający się z pochłaniającego go tłumu, z wciągającego wiru egzystencji, z plątaniny uliczek, kolorów, ruchów wydobywa, buduje własną tożsamość. Nie pozwalając pochłonąć się codziennej krzątaninie, wznosi się do góry, by osiągnąć „rozległy horyzont niebieski". „Kopuła św. Piotra, Wezuwiusz, piramidy" – pisał w liście do matki – „były to dla mnie jak najwyższe gałązki na drzewie, na których ja, biedny ptaszek wędrujący, siadam na chwilę, aby odetchnąć" (Słowacki 1979, 247). Romantyczny podmiot patrzy na świat z lotu ptaka. Dopiero stamtąd, ze szczytu, z wierzchołka może patrzeć w dół.

> Owo wznoszenie przekształca go w obserwatora – pisze dalej de Certeau – umożliwia czytanie tekstu świata, stawanie się słonecznym okiem, boskim spojrzeniem. (…) Pragnienie oglądania miasta poprzedziło środki umożliwiające jego zaspokojenie. Średniowieczne czy renesansowe malowidła przedstawiały miasto w perspektywie postrzeganej nieistniejącym jeszcze okiem. Wymyślały zarówno wzlot nad miastem, jak i panoramę jaką on umożliwiał. Fikcja ta zmieniała już średniowiecznego widza w niebiańskie oko. Tworzyła bogów (de Certeau 2008, 94).

Pragnienie zdobycia boskiej perspektywy, widzenia świata tak, jak widzi go Bóg, towarzyszyło także Słowackiemu w jego wspinaczkach na najwyższe wzniesienia. Pisze o tym w wierszu *Na szczycie piramid*:

> Ja na głazie najwyższym chciałem zebrać wzrokiem
> Cztery ściany, spadzistym lecące potokiem,
> I nie mogłem ogarnąć – bo na to potrzeba
> Być słońcem… i na królów groby patrzeć z nieba.
> Słowacki 2005, 158.

Potrzeba być słońcem, patrzeć z nieba. Co widział romantyk patrzący z nieba, co pozwala odkryć boska perspektywa? I tu musimy rozstać się z cytowanym tekstem de Certeau, który uważa, że taka perspektywa przekształca niezrozumiałą ruchliwość miasta w zrozumiały tekst. Romantyk przeciwnie, wyrywając się z codziennej krzątaniny, z nadmiaru kolorów i ruchów, patrząc z góry, odkrywa tajemnicę miasta, odczytuje je jako tekst otwarty, nieciągły, nieskończony. Poeta bowiem nie tylko obserwuje, ale kontempluje:

> I większy był jeszcze
> Widok w myślach – na wieki lecące jak deszcze
> Po granitowych ścianach; na pożarów Luny,
> Na ogromnych wypadków bijące pioruny…
> Słowacki 2005, 160.

Boska perspektywa pobudza wyobraźnię i pozwala zobaczyć miasto w jego historii, odkrywa „wieki lecące jak deszcze". Poeta widzi przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. W przeciwieństwie do cyklicznych przemian natury, miasto odsłania linearny, historyczny przebieg czasu odkrywany przecież przez romantyków. Słowacki widział więc miasto jako miejsce,

w którym dzieje się historia, które żyje, w którym przeszłość spotyka się z przyszłością.

Jacques Derrida w tekście *Pokolenia jednego miasta* mocno broni niedokończonej wizji miasta, pisząc, że jest ono zarazem pamięcią i obietnicą, co nie całkiem może być widoczne w przejawach jego egzystencji. Tym, co się naprawdę liczy w istocie miasta, jest – wedle Derridy – otwartość obietnicy, a więc przyszłości (Derrida 1993/94, 13–15).

Kontemplując miasto, doświadcza więc poeta przemijania czasu, odczuwa, czym jest historia. Tak dzieje się w wierszu *Rzym*:

> Nagle mię trącił – płacz na pustym błoniu
> „Rzymie nie jesteś ty już dawnym Rzymem".
> [. . . . . .]
> Przede mną mroczne błękitnawym dymem
> Sznury pałaców pod Apeninami
> Nad nimi kościół ten… co jest olbrzymem.
> [. . . . . .]
> I zdjął mnie wielki strach, gdy poznikali
> Ci aniołowie fal – a ja zostałem
>
> W pustyni sam – z Rzymem, co już się wali.
> I nigdy w życiu takich łez nie lałem,
> Jak wtenczas – gdy mnie spytało w pustyni
> Słońce szydzący bóg – czy Rzym widziałem?
> Słowacki 2005, 113.

W centrum uwagi znajduje się tutaj podmiot, przed którym w rozległych horyzontach przestrzennych otwiera się perspektywa historyczna na czasy „dawnego Rzymu", która przynosi prawdę o przemijaniu świata w przebiegu dziejów. Bolesne i przerażające odczucie osamotnienia wobec nieskończoności i nietrwałości egzystencji podmiot przeżywa gwałtownie, niemal katastroficznie. Cały ten wiersz jest wielkim szlochem, jak pisze w znakomitej interpretacji Czesław Zgorzelski (Zgorzelski 1980, 27–29). Lament poety nad „walącym się Rzymem" przypomina lamentacje proroków nad zagładą Jeruzalem i przynosi apokaliptyczną aurę zniszczenia „Wielkiego Babilonu".

Z perspektywy ptaka rozwija się wizja Paryża, odkrywająca rysy chwały i hańby tego miasta, ale w „mgle miejskiej" pojawia się także zapowiedź przyszłości – zapowiedź Sądu i kary nad „Nową Sodomą". Pejzaż Paryża wpisuje się, jak wykazał Ireneusz Opacki (Opacki 1995, 5–14), w drzewo-

ryt Dürera przedstawiający apokaliptyczny obraz walki Archanioła Michała ze smokiem:

> Patrz! Przy zachodzie, jak z Sekwany łona
> Powstają gmachy połamanym składem,
> Jak jedne drugim wchodzą na ramiona,
> Gdzieniegdzie ulic prześwietlone śladem.
> Gmachy skręconym wydają się gadem,
> Zębatą dachów łuską się najeża.
> A tam – czy żądło oślinione jadem?
> Czy słońca promień czy spisa rycerza?
> Wysoko – strzela blaskiem ozłocona wieża.
> Słowacki 2005, 78.

Przywołajmy wspaniałą interpretację tej strofy wiersza *Paryż,* dokonaną przez Opackiego. Kontur dachów oświetlony zachodzącym słońcem tworzy „zębatą łuskę", połamany skład gmachów, które widziane w ruchu „jedne drugim wchodzą na ramiona" kojarzy się z grzbietem „gada", a wieża, „która wysoko strzela" odbita w Sekwanie, staje się spisą rycerza przebijającą „oślinione jadem żądło" smoka. Znakomity obraz poety przedstawia apokaliptyczną przyszłość miasta widzianą już teraz, współcześnie przez kontemplującego obserwatora.

I jeszcze obraz Warszawy z wiersza *Uspokojenie*:

> Co nam zdrady! – Jest u nas kolumna w Warszawie,
> Na której usiadają podróżne żurawie,
> Spotkawszy jej liściane czoło śród obłoka;
> Taka zapraszająca i taka wysoka.
> Za tą kolumną we mgły tęczowe ubrana
> Stoi trójca świecących wież Świętego Jana,
> Dalej ciemna ulica, a z niej jakieś szare
> Wygląda w perspektywie sinej Miasto Stare,
> A dalej we mgle, która na rynku się mroczy,
> Dwa okna jak zielone Kilińskiego oczy,
> Uderzone płomieniem ognistej latarni,
> Niby oczy cichego upiora spod darni.
> Słowacki 2005, 289.

W późnym, mistycznym okresie twórczości Słowackiego, w którym powstał ten wiersz, przemieniony podmiot z punktu widzenia ducha jeszcze

głębiej widzi i wnikliwiej rozpoznaje duchowy sens dziejów związanych z miastem. Niezwykły dynamizm przemiany wyrażony w tekście poprzez „bitwę kamienic i kościoła, kolumnę przenoszącą się z placów na place i grającą jak struna kamienna" (Jastrun 1956, 151), wiatr, „który muzykę niewidzialną wyrywa z kamieni", wrzaski, krzyki, światła i grzmoty pozwala niemal uczestniczyć w wielkiej apokaliptycznej wojnie duchów:

> A miasto co? Słuchając z wyciągniętą szyją
> Powie, że tam się ciemni aniołowie biją,
> Że tam szatan ogniste przywoławszy moce
> Koń swój brązowy ciska i piorun druzgoce
> Jastrun 1956, 290.

Poeta – prorok widzi przyszłe powstanie uciemiężonej Warszawy w obrazach *Apokalipsy św. Jana*. Świecące wieże kościoła św. Jana i ulica Świętojańska, z której jak z „ciasnej szyi" duchowy wiatr wydobywa słowo i „mgła, która na rynku się mroczy" i kolumna Zygmunta „taka zapraszająca i taka wysoka" zapraszają właśnie do mistycznego spotkania z tajemnicą miasta. Bo miasto, jak pisze Derrida, jest jakby osobą, ma przecież imię, „osobą prawną albo bohaterem literackim, (…) jest podmiotem tożsamym sam w sobie na przestrzeni nieciągłej historii, który przemierzał epoki architektury gotyckiej, barokowej …" [Derrida pisał ten tekst o Pradze – przyp. L.N.] (Derrida 1993/94, 14). I w tym wierszu we mgle, w mroku widzi poeta „zielone oczy" i „wyciągniętą szyję" Warszawy.

Miasta fascynowały więc Słowackiego ze względu na ich energię, siłę życiową, energię przemian widoczną w historii. Patrzenie z góry pozwalało zobaczyć duchowy sens tych przemian. Pojawiły się w twórczości Słowackiego obrazy wielu miast: Londynu, Paryża, Genewy, Rzymu, Florencji, Neapolu, Kairu, Aleksandrii, Krzemieńca, Wilna, Warszawy, Baru. Ale po przełomie mistycznym poeta odkrywa jeszcze jedno miasto całkowicie różniące się od wszystkich poprzednich:

> I schodzi z obłoków
> Miasto… żyjące pod Boskiemi berły,
> A bramy wszystkie stoją z jednej perły.
> Pełno jest ulic złotem brukowanych,
> A w fundamentach są drogie kamienie,
> A miastu świecą tylko dusz płomienie
> Słowacki 1960, cz. 1, a. V, w. 497–502.

To miasto święte, mistyczna Jeruzalem Słoneczna, która jest odpowiednikiem Nowej Jerozolimy z *Apokalipsy św. Jana*. Ciemnym, ponurym, mrocznym ulicom Paryża czy Warszawy tu przeciwstawione zostały „ulice złotem brukowane", „poskręcanym, kamiennym gmachom" – „gmachy ze szklanego złota", „piekielnym bramom" Paryża – „bramy z jednej perły", „wrzeszczącym kamieniom" – kamienie drogocenne; i już nie „płomienie ogniste latarni" oświetlają miasto ale „miastu świecą dusz płomienie". To mistyczne miasto jest wizją świata przemienionego, doskonałego, pełnego blasku. W genezyjskiej myśli Słowackiego celem ducha jest praca nad przemienieniem świata, materię ciemną, „zepsutą" trzeba poprawić, czyli „rozjaśnić", „rozświecić", doskonalenie polega bowiem na wprowadzaniu światła. Materia przemieniona ma blask, jest świetlista i dlatego symbolizują ją złoto, kamienie szlachetne, czy kryształy, o których Gaston Bachelard napisał, że „są światłem skupionym, czystym, całkowicie przejrzystym" (Bachelard 1975, 270). W świetle objawia się boskość („jestem światłością świata" J 9,5). Nowa Jerozolima oznacza więc nową ziemię, doskonałą, pełną obecności chwały Bożej. Jest piękna i drogocenna jak biblijna Oblubienica. W tym mieście nie ma już słońca ani księżyca, niepotrzebne są latarnie, bo oświetlają je „dusz płomienie", światło wewnętrzne promieniujące na cały świat. W podobny sposób w *Apokalipsie św. Jana* przedstawione zostało „nowe stworzenie": „I ujrzałem niebo nowe i ziemię nową, bo pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły" (Ap 21,1). Ta nowotestamentalna kategoria „nowości", nieznana nigdzie wcześniej, stała się źródłem idei nowoczesności, idei rozwoju, który jest postępem, idei doskonalenia siebie i świata. Taki jest też mistyczny finał fascynacji Słowackiego postępem technicznym. Wynalazki, których pomysły powinny pochodzić z natchnienia Bożego, miały prowadzić do doskonalenia świata, miały być twórczością, uczestniczeniem w stwórczym dziele Boga. „Cel nasz musi być atmosferycznym celem, to jest przemienieniem tej ziemi w gwiazdę Bożą" – pisał poeta – „Wszystka praca ludzkości do tego jedynie dąży" (Słowacki 1960a, 253).

Każde miasto z poprzednich wierszy widział Słowacki w aurze apokaliptycznej, odczytując w ten sposób otwarcie na przyszłość, ale także bolesne przemijanie świata. Natomiast w obrazie Jeruzalem Słonecznej odsłania się poecie optymistyczny sens dziejów, *telos* – czyli cel, do którego zmierza historia świata. Dlatego radykalnie zmienia się perspektywa, z której patrzy na miasto. Tym razem nie leży ono w dole. „Gród Boży" „schodzi z obłoków", „zlatuje" z nieba, poeta musi patrzeć w niebo, w górę. Nie można w nim kontemplować historii, przemijania, bo jest „bez miejsca i czasu":

Ukazał się gród… Cicho i słonecznie
Trwający w niebie… Bez miejsca i czasu.
A raz w te jasne, szkliste dyjamenty
Włożył swe oczy orle sam Jan święty,
A raz pastuszki z litewskiego lasu
Widzieli mury i perłową bramę,
A zawsze miasto stoi takie same
I światło rzuca na pastusze twarze.
Czasem lat tysiąc przetrwa poza mgłami
I znowu ze mgły cicho się pokaże
Słowacki 1960, cz. 1, a. V, w. 513–522.

W świetlistym i słonecznym mieście nie ma już mgieł. Ale samo miasto znajduje się za mgłami, wyłania się z mgły. Mistyczne wizje Słowackiego są jasne, świat duchowy objawia się poecie bez zasłony, trzeba tylko umieć patrzeć, „jak Bóg patrzy". Ale romantyczna mgła otwierająca na tajemnicę oznaczała pewien etap w przemianie podmiotu, otworzyła oczy duchowe na objawienie i pozwoliła spotkać się z Bogiem. Podniesienie ducha otwierało teraz prawdziwie boską perspektywę, bez konieczności wchodzenia na górę.

Literatura

Bachelard G., 1975, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa.
de Certeau M., 2008, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków.
Derrida J., 1993/94, *Pokolenia jednego miasta*, tłum. Szydłowska W., „Lettre internationale".
Eliot T.S., 1978, *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka,* tłum. M. Sprusiński, w: Eliot T.S., *Poezje*, wybrał i posłowiem opatrzył M. Sprusiński, Kraków.
Jastrun M., 1956, *Wizerunki,* Warszawa.
Opacki I., 1995, *„W środku niebokręga". Poezja romantycznych przełomów*, Katowice.
Poprzęcka M., 2008, *Obraz za mgłą,* w: Poprzęcka M., *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk.
Słowacki J., 1957, *Pan Alfons*, w: Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, t. X, red. Kleiner J., Wrocław.
Słowacki J., 1960, *Samuel Zborowski,* w: Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, t. XIII, red Kleiner J., Wrocław.
Słowacki J., 1960a, *Dzieła wszystkie*, t. XIV, red. Kleiner J., Wrocław.
Słowacki J., 1979, *Listy do matki*, w: Słowacki J., *Dzieła wybrane*, t. VI, red. Krzyżanowski J., Wrocław.
Słowacki J., 2005, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. Brzozowski J. i Przychodniak Z., Poznań.
Wordsworth W., 1971, *Ułożone na moście Westminsterskim 3 września 1802 r.*, tłum. J. Pietrkiewicz, w: Krzeczkowski H., Sito J.S., Żuławski J., wybór i oprac., *Poeci języka angielskiego*, t. II, Warszawa.

Zgorzelski Cz., 1980, interpretacja wiersza *Rzym*, w: Makowski S., red., *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, Warszawa.

Lucyna Nawarecka – doktor, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zainteresowania naukowe: literatura romantyzmu, mistyka, mit, filozofia. Liczne rozprawy z tego zakresu.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

KAROLINA PAWLAS
Katowice

Barokowy ornament czy zasada poetyckiego świata? O *Szanfarym* Juliusza Słowackiego

Barokowość dzieł Juliusza Słowackiego dostrzegano niejednokrotnie, zazwyczaj jednak na marginesie innych rozważań. Nawet obszerna rozprawa Claude'a Backvisa (Backvis 1975) ujmuje tytułową kwestię dość oględnie – choć w szerokiej perspektywie. Kolejni badacze zwracali uwagę na różnorakie aspekty barokowości tekstów Słowackiego, ich źródeł dopatrując się w zupełnie odmiennych dziedzinach już nie tylko literatury czy nawet sztuki, ale szeroko rozumianej kultury. Spostrzeżenia Aliny Kowalczykowej (Kowalczykowa 1987) podnoszą kwestię wpływu architektury i malarstwa sakralnego barokowego Wilna na ukształtowanie wyobraźni poetyckiej Słowackiego. Halina Stankowska (Stankowska 1985) zwraca uwagę na rolę rekwizytorni i stylizacji sarmackiej w dwóch aspektach: idylli szlacheckiej i soczystego, rubasznego sarmatyzmu. Claude Backvis podkreśla wielopoziomową barokowość języka Słowackiego (głównie w zakresie sensualistycznego obrazowania), sygnalizuje również wpływ siedemnastowiecznej myśli na twórczość poety. Rzetelny katalog literackich analogii pomiędzy barokiem i romantyzmem przedstawia Julian Krzyżanowski (Krzyżanowski 1938). Antoni Czyż (Czyż 1995) obok związków czysto literackich (sensualistyczne obrazowanie, kunsztowny język, inspiracje barokowymi twórcami polskimi i obcymi) silniej od Backvisa eksponuje mocno zakorzenione w barokowej kulturze dialektyczne postrzeganie człowieka i świata, postawę świadomie mistyczną i inne pokrewieństwa filozoficzne. Ten badacz dobitnie (a zarazem ryzykownie) określa rolę barokowości w tekstach Słowackiego, przypisując jej znaczenie fundamentalne, konstytuujące „wewnętrzną

spójność twórczości Słowackiego, od zawsze i do końca wysnutej z wyobraźni barokowej (…)" (Czyż 1995, 64). Bardziej radykalny jest już tylko Backvis, gdy twierdzi, że „Słowacki tworząc ze świadomością epoki romantycznej, w pierwszej połowie XIX wieku jest w perspektywie estetycznej największym poetą polskiego XVII wieku (…)" (Backvis 1975, 311).

Daleka jestem od tak czarno-białych tez; Słowacki jest przede wszystkim poetą romantycznym, mimo rozległości i wieloaspektowości inspiracji barokowych. Ich zarysowane wyżej aspekty nie ujawniają się zresztą od samego początku w pełnej formie i różnorodności. Wczesną twórczość Słowackiego najsilniej kształtują impresje monumentalnych wileńskich pejzaży: barokowa architektura, wspaniałe kościoły i ich wnętrza, których przepychu dopełnia siedemnastowieczne malarstwo sakralne (Kowalczykowa 2003, 41–43). Z tego źródła do wyobraźni poety przenikają pomysły kompozycyjne: wertykalny układ poetyckich obrazów, dynamizowany podziałami horyzontalnymi, kontrastowe oświetlenie wydzielonych sfer i planów, dialektyka ruchu i statyczności (częsta orientacja ku górze), eksponowanie głównego tematu na oddalonym, niewyraźnym, ciemnym tle, perspektywa… Wszystkie te elementy można odnaleźć na wileńskich obrazach Szymona Czechowicza, zdobiących tamtejsze świątynie[1]. Tak charakterystyczna dla wczesnej twórczości Słowackiego tendencja do wstrzymywania wydarzeń i ukazywania ich w malarskim ujęciu, w napięciu wynikłym z „zamrożenia" ruchu również potwierdzałaby silną inspirację barokowym malarstwem. Wśród nieliterackich źródeł natchnienia istotna jest również fascynacja pejzażem miejskim.

Natomiast liczne analogie na poziomie języka poetyckiego pozostają nieświadome, jak konstatuje Backvis (Backvis 1975, 311). Można zaryzykować stwierdzenie, że barokowe spojrzenie i wynikająca z niego kompozycja samorzutnie pociąga za sobą adekwatne środki poetyckiego wyrazu: odważne operowanie światłem, dominujące nad innymi sposobami obrazowania, oszczędność i kontrastowość barw, a w warstwie czysto językowej: skłonność do odległych analogii, konceptualność, pointowość, tradycyjna metaforyka, oksymorony.

Do wczesnych dzieł Słowackiego, wyraźnie czerpiących z barokowych źródeł, należy wileński *Szanfary. Ułomki poematu arabskiego*. Utwór stanowi urozmaiconą mozaikę barokowych okruchów różnego rodzaju i skali; migoczą w niej zarówno drobne oksymorony, jak i rozbudowane koncepty oparte na kontrastach, całość zaś jawi się przez pryzmat siedemnastowiecznego

[1] Obrazy tego barokowego malarza (m.in. *Św. Ignacy Lojola, św. Rafał, św. Gertruda, św. Franciszka, św. Scholastyka, św. Benedykt*) znam głównie z opisów Lucyny Sławińskiej-Targosz.

spojrzenia na świat. Fragmentaryczna, luźna konstrukcja (mająca wiele wspólnego z „barokową asymetrią kompozycji”[2], ale wynikająca raczej z wyznaczników powieści poetyckiej) skłoniła mnie do swobodnego, wybiórczego, nie zawsze linearnego przenoszenia uwagi z obrazu na obraz – kierowałam się przy tym barokowym kształtem poszczególnych epizodów.

Już otwierający poemat obraz zawiera istotną wskazówkę dotyczącą przestrzeni, w której rozgrywają się wydarzenia:

> Szczęśliwe stepy, ziemia ta szczęśliwa,
> Gdzie dniem tak cicho jak w północnej dobie;
> Tu jeśli serce snów mych nie przerywa,
> Z dala od ludzi zasypiam jak w grobie[3]

Kluczowe słowa: „sen” i „grób” pozwalają bez cienia wątpliwości rozpoznać częstą w literaturze staropolskiej antyczną metaforę snu – brata śmierci. Mimo szczególnej popularności motywu w siedemnastowiecznej poezji nie można wnioskować o barokowości tego obrazu. Jednak step, pozornie cichy i „szczęśliwy”, pełen jest napięcia (zasugerowany targający serce niepokój). Coś dziwnego dzieje się z czasem: dzień zostaje zrównany z nocą, zakłócony rytm świata zaburza rytm ludzkiego życia – pora czuwania staje się porą snu. Samotność i ukryte napięcie człowieka w bezkresnej przestrzeni stepu dopełniają atmosfery metafizycznego niepokoju.

W otwierającym się coraz szerzej pejzażu zarysowują się stopniowo opozycje:

> Spojrzę po stepie – widzę, jak przez piaski
> Tak jak po morzu płyną karawany –
> Patrzę i w sercu dawna chęć odżywa.
> Dawniej z Araby ścigałem je zbrojnie,
> Dziś już Szanfary nad grobem spoczywa
> I karawany wędrują spokojnie. –

Życie Szanfarego rozpięte jest na opozycji: krwawa, zbrojna młodość ustąpiła cichej starości. Podkreślają to krzyżowe rymy: odżywa – spoczywa, zbrojnie – spokojnie. W dalszych fragmentach opozycję tę wzmocni druga – młodzieńczej miłości (pod znakiem światła i barw) wobec późniejszej gory-

[2] Ten rodzaj kompozycji zakłada brak „jednolitej i konsekwentnie przeprowadzonej akcji”, którą zastępuje konstrukcja epizodyczna oraz towarzysząca jej starannie budowana „dramaturgia i dramatyzm wydarzeń” (Okoń 1980, LXIX).

[3] Słowacki 1959, 7–17. Wszystkie cytaty z poematu pochodzą z tego wydania.

czy i nieprzemijającego bólu zdrady (ciemność). Śladów wewnętrznego napięcia można doszukiwać się w porównaniu (zapewne ze *Stepów akermańskich* Mickiewicza zaczerpniętym) stepowych piasków do morza. Intencja wydaje się jednak daleka od barokowej – porównanie, choć będące zestawieniem przeciwieństw, ewokuje raczej efekt płynności niczym niezakłóconego ruchu niż niepokój świata opartego na sprzecznościach.

Poetyka coraz ostrzejszych kontrastów rozwija się jednak w kolejnych wersach. Z pamięci Szanfarego wyłania się obraz „ostrych Medyny minaretów szczytów" – miejsca religijnego oczyszczenia, celu karawan. Świętemu miastu bohater przeciwstawia pusty step („Lecz Arab prędko tymi modły syty / W swoje pustynie i skały ucieka"). Przyczyna tego przeciwstawienia leży w paradoksalnej naturze samego miasta, gdzie z jednej strony:

> Tam na nich rozkosz i zbawienie czeka,
> Tam każden z grzechów zostaje obmyty. –

a z drugiej:

> Bo tam choć ludzie dążą dla pokuty,
> Lica ich zdradne i oddech zatruty;
> Tam człowiek nędzny bardziej nikczemnieje

Kontrast wzmacnia powtarzające się inicjalne „tam", implikujące jednocześnie opozycję wobec „tu" – stepowych piasków, ojczyzny Araba.

Na tle tych nawarstwiających się i coraz bardziej skomplikowanych opozycji poeta zarysowuje intrygującą sylwetkę „człowieka nędznego". Już sam dobór słów (z obszaru leksyki siedemnastowiecznej) rodzi barokowe konotacje:

> Tam człowiek n ę d z n y bardziej n i k c z e m n i e j e
> I czołem p r o c h y meczetów zamiata,
> Prosi proroka o r o z k o s z e ś w i a t a,
> Bo wyżej sięgnąć nie śmieją nadzieje[4].

O ile słowa „nędzny", „nikczemnieje", „prochy" mogą odsyłać do cyklicznie powracającej w kulturze pogardy dla ciała (obecnej i w baroku, ale będącej dziedzictwem średniowiecza), jednak zestawione z nimi „rozkosze świata" tworzą już silnie barokowy obraz, przesiąknięty wanitatywną aurą.

[4] Podkreślenie moje – K.P.

Zarysowana tu sylwetka człowieka wpisuje się w porenesansowy kryzys światopoglądowy. Kondycja ludzka rozpięta jest między dążeniem do religijnych uniesień, kontaktu z transcendencją, oczyszczenia duchowego a ograniczeniami własnej cielesności, zatrzymującymi modlitwę na poziomie przyziemnych próśb.

Podobny stan niemożności dotyka również tego, kto miał być widomym znakiem transcendencji na ziemi – Proroka:

> W tym grobie ciało Proroka spoczywa,
> A trumna jego, z ciężkiej kuta stali,
> W lekkiej powietrza unosząc się fali,
> Wśrzód nieba, ziemi waha się i pływa.

Temu obrazowi towarzyszy zupełnie inne wartościowanie, odwraca się bowiem kierunek dążenia. O ile modlący się człowiek nie potrafi wznieść się modlitwą, pogrążony w „prochach meczetów", o tyle Prorok przeznaczony niebu („anioł niósł trumnę do nieba") nie potrafi wrócić na ziemię, gdzie „modły wiernego wstrzymały ją [trumnę Proroka – K.P.] ludu".

Te obrazy mogą mieć źródło w barokowej myśli filozoficznej, eksponującej dualizm świata i bytującego w nim człowieka, który – rozdarty między cielesnością, tyleż rozkoszną, co grzeszną, a nieosiągalną czystością duchową – miał dwie drogi postępowania. Mógł odrzucić swoją niedoskonałą duchowość i oddać się bez reszty hedonistycznym rozkoszom. Mógł także – jak przedstawiony tu pielgrzym – poniżyć ciało, poświęcić się pokucie, spróbować sięgnąć nieosiągalnego.

Jednak na tę barokową interpretację koniecznie nałożyć trzeba cudzysłów, jakim całą tę świątobliwą pielgrzymkę opatruje Szanfary. Tym bowiem, co przytrzymuje pielgrzyma w prochu, jest jego własna hipokryzja i wynikła z niej nieszczera modlitwa: „lica (…) zdradne i oddech zatruty", nie zaś ciężar cielesności. Ciało Proroka, przez Szanfarego traktowane jako świątynia czystego ducha, trwa w zawieszeniu nie przez jego wynikłą z dualizmu świata niemożność (trumna nie jest tu więzieniem), lecz z łaski (bezcielesnego) anioła.

Co jednak najbardziej zaskakujące – i w tym zaskakiwaniu najsilniej barokowe, choć na zupełnie innym, bo stylistycznym, poziomie – to niespodziewana analogia lewitującej trumny Proroka do… romantycznych kochanków. Jednak na efekcie zaskoczenia barokowość tej analogii się kończy. Poza ogólną wizją zawieszenia między ziemią a niebem nie ma żadnych innych

pokrewieństw. By analogia stała się konceptem, trzeba skomplikowanej, zadziwiającej siatki zależności jak najbardziej odmiennych obrazów, wykazującej jedność przeciwieństw, *concordiam discors* (Otwinowska 1998, 389–393).

Takie cechy wykazuje kolejny „obrazek" poematu. Dla zapoznanego z barokowymi konwencjami czytelnika koncept Słowackiego nie będzie zaskakujący – co też najlepiej dowodzi inspiracji. Fragment ma konstrukcję paralelną; pierwsza część przywołuje obraz motyla pijącego truciznę z kwiatu:

Motyl błyszczący skrzydłami bławatu
Pierwszy dzień, pierwszą godzinę na świecie,
Usiadł na łąki najpiękniejszym kwiecie,
Usiadł – i nigdy nie uleciał z kwiatu.
Krótka niestety jego szczęścia chwila,
Zatruty napój pije z kwiatów łona;
Pierwszy raz stałym widziano motyla,
I wiecznie stały – bo na kwiecie kona.

W tej scenie pojawia się bogaty katalog barokowych tematów, charakterystycznych głównie dla erotyków tej epoki. Szkieletem poetyckiego obrazka porządkującym pozostałe motywy jest współzależność miłości i śmierci. Wokół tej osi narastają pomniejsze obrazy: delikatnego, ale i niestałego motyla, pięknego kwiatu, kryjącego truciznę, ulotności życia, zwodniczego piękna… Wszystkie one mają niewątpliwie barokowe źródła[5], wszystkie cechuje wewnętrzna sprzeczność, napięcie między wartością pozytywną i negatywną (kwiat – trucizna, motyl – niestałość), oczekiwaną i niespodziewaną (nektar – trucizna, niestałość – stałość).

Barokowe jest również samo spojrzenie na przedstawiane obrazy, skutkujące ich charakterystycznym uporządkowaniem; tego rodzaju konstrukcję Backvis wpisuje w „tonację *préciosité*" (Backvis 1975, 350) – „sztuka i sztucz-

[5] Mistrzem tego rodzaju metaforyki był Jan Andrzej Morsztyn. Jest bardzo mało prawdopodobne, by Słowacki miał możliwość zetknięcia się z poezją Morsztyna. Zaledwie dwa lata przed powstaniem *Szanfarego* „Hipolit Kownacki ogłosił w dwóch numerach »Rozmaitości Dodatkowych« do »Gazet Korespondenta Warszawskiego« cztery jego liryki" (Weintraub 1988, LXXVII). Pierwszy większy zbiór utworów Morsztyna (w dodatku okrojony) wydano w Poznaniu dopiero w 1844 roku… jako *Poezje Zbigniewa Morsztyna* (por. Weintraub 1988). Jan Andrzej Morsztyn korzystał jednak swobodnie z bogatego arsenału środków nie tylko z dawnych epok, ale głównie z twórczości jemu współczesnej (Weintraub 1988, XLVIII–L), dlatego traktuję jego liryki jako swoistą skarbnicę motywów, obrazów, konstrukcji, metaforyki, stylistyki, słowem – jako ogólny wzór, „wypadkową" ówczesnych erotyków.

ność formy" (Backvis 1975, 350), narzucająca się wyszukana „dziwność". Towarzyszące temu efekty światła i barwy wzmagają efekt siedemnastowiecznej stylizacji. Istotne jest malarskie ujęcie tematu – zatrzymanie ruchu, w tym wypadku współgrające z sytuacją (motyl już nie uleci – umiera).

Po ostentacyjnie barokowej scence następuje jej interpretacja, oparta na charakterystycznej dla przywołanej poetyki odległej analogii. Na mocy zaktualizowanej tu konwencji nie dziwi, że właściwym znaczeniem obrazka jest odrzucenie ze strony nieczułej kochanki:

Ty, co jak motyl nad kwiatów kobiercem
Do jednej przylgniesz i duszą, i sercem,
Strzeż się; bo ona, choć ma lica cudne,
Nie mając duszy ma serce obłudne,
A okiem swoim tak prędko zabija,
Tak prędko truje ustami z koralu,
Że życie twoje jak chwila przemija,
A potem wieczność pełna mąk i żalu.

Analogia to niezbyt skomplikowana, wydawałoby się, że dopasowanie członów nie sprawi problemu. Nieczuła kochanka to ów piękny i trujący kwiat, jadem oczu i ust (z dwóch opcji – słów i pocałunków – prawdopodobniejsza wydaje się śmielsza obyczajowo, nieco wampiryczna wizja trucizny sączonej w namiętnym pocałunku) pozbawiająca wiernego kochanka życia. Odwróceniu – raczej przypadkowemu, niezamierzonemu – ulega natomiast drugi element analogii: motyl staje się wierny, stały w efekcie otrucia, kochanek zostaje otruty w efekcie wierności.

Ten fragment wyraźnie przywołuje schemat barokowego erotyku, choćby poprzez silnie skonwencjonalizowany obraz kochanki (jej opis ogranicza się do „lic cudnych", „ust z koralu" i wymownych oczu). Jednak zadziwiające analogie barokowych konceptów ściśle ze sobą korespondują – ich wirtuozerski efekt opiera się na precyzji, na doskonałej przyległości najdrobniejszych szczegółów zjawisk bardzo od siebie odległych. Tymczasem znaczeniowe rozbieżności „konceptualizowanego" obrazka przy dość ogólnym charakterze elementów analogii degradują całość do roli co najwyżej przywołania konwencji.

Inaczej oceniłabym kolejną próbę konceptu. Również wykorzystuje ona skonwencjonalizowane motywy barokowe, po raz kolejny aktualizując sztafaż ówczesnych erotyków. Fragment ma podobną do poprzedniego kompozycję, rozpoczyna go element „z natury":

Patrz, jakie bole z przyrodzenia ręki
Ponosi ślimak w muszli swej zamknięty:
Owocem cierpień, owocem tej męki
Są drogie perły, dla dziewic ponęty.
Skoro im w oczach perła zajaśnieje,
Oddadzą za nią i cnotę, i serce,
Byle dogodzić tej dumy iskierce,
Co wiecznie skryta w sercach kobiet tleje; –

Tym razem jednak osią analogii nie jest scenka sytuacyjna, lecz szczegół obrazka – perły. W oparciu o stosunek kobiet do pereł kondycję płci niewieściej określają konstatacje rodem z *Raków* czy *Na łakomą*[6]. Ważnym elementem jest też naturalna geneza pereł – stan chorobowy „ślimaka" związany z bólem i cierpieniem. W oparciu o te relacje rozłożone zostały elementy zasadniczego sensu porównania:

Ale są jeszcze, są pereł rodzaje,
Które dziewica zręcznie łudzić umie;
Perły te równie cierpienie wydaje
I równie dziewic pochlebiają dumie:
Są to łzy, które leje nieszczęśliwy,
Gdy sercem w sercu dziewicy utonie

Na mocy tej analogii wyłania się nietypowa (nieromantyczna!) definicja miłości do kobiety jako choroby skutkującej bólem i cierpieniem, czego widocznym objawem są „perły" – męskie łzy. Całość zdecydowanie bardziej konsekwentnego niż poprzedni pomysłu poetyckiego zamyka obraz nierozerwalnego łańcucha łączącego serce mężczyzny z wybranką. Co prawda metaforyka wojny i niewoli w odniesieniu do miłości ma bogatą barokową tradycję[7], w tym miejscu burzy jednak jednolitą jak dotąd analogię.

Również wizja kobiety odbiega od romantycznych wyobrażeń subtelnej, uduchowionej kochanki połączonej z wybrankiem więzami duszy, a rozdzielonej bezlitosnymi granicami pochodzenia i majątku. Z tekstu wyłania się jej zupełne przeciwieństwo – kobieta pusta, próżna, chciwa bogactw, dumna i obłudna, nieszczera i nieczuła, słowem – bohaterka salonowych erotyków siedemnastowiecznych.

---

[6] Jak już wspomniałam, bezpośrednie zapożyczenie z Morsztyna wydaje się mało prawdopodobne, jednak pokrewieństwo myślowe – tak sprzeczne z romantycznym wzorem kochanki – jest uderzające.

[7] Choćby Morsztyna *Oczy wojenne* czy znany sonet *Do trupa* (Morsztyn 1988, 76–77 i 148).

Na tle tak zarysowanej sylwetki pojawia się Zara, niewierna ukochana Szanfarego. Już pierwsze wspomnienie o niej ubrane zostaje w typowo barokowy oksymoron: „czarnych oczu jasne błyskawice" (pośród innych słabiej zaznaczonych kontrastów czystego blasku i tłumiącej ciemności). Ta opozycja zostaje rozbudowana do malarskiego wręcz obrazu:

> Brylant największy w koronie Mogoła
> Świetnie jaśnieje, pali się i błyska;
> Rzekłbyś, że z łona te płomienie ciska,
> Których śmiertelne oko znieść nie zdoła.
> Jednak pomimo takiej ognia mocy,
> Pomimo tego, że świeci tak jasno,
> Gdy słońce zgaśnie, gdy pochodnie zgasną,
> I brylant niknie tonąc w cieniach nocy. –

Wyraźne jest wizualne rozbicie obrazu na sferę światła i ciemności. Praktycznie brak tu walorów barw – jedynym śladem jest wciąż raczej świetlne niż barwne skojarzenie ognia. Na „nieskończoność wariacji na temat światła i odblasków" (Backvis 1975, 315) jako charakterystyczny barokowy rys młodzieńczej poezji Słowackiego zwrócił już uwagę Backvis. Ta cecha jest inspirowana barokiem w kilku płaszczyznach. Pierwszą, dość oczywistą są duże kontrasty charakterystyczne dla siedemnastowiecznego obrazowania i – co za tym idzie – ubóstwo barw, u Słowackiego nierzadko (jak choćby w tym fragmencie) posunięte do całkowitej recesji koloru na rzecz walorów światła i związanych z nim sensualnych skojarzeń, na przykład ciepła i zimna. Podobny zabieg został wykorzystany w *Księżycu*, najwcześniejszym zachowanym liryku Słowackiego – wynikał on z inspiracji architekturą sakralną Wilna. Obok barokowych świątyń o bogatym kolorystycznie wystroju znajduje się tam bowiem kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu, którego wnętrze utrzymane jest w nieskazitelnej bieli, proste kolumny kierują zaś uwagę na misterną ornamentykę sklepienia. Kolorystyka *Księżyca* w całości zdominowana jest przez tonację srebrno-błękitną, co pozwala skupić uwagę na grze świateł (na przykład w kryształe lodu)[8]. Tak samo w *Szanfarym* barwy okazują się zbędne – wyobraźnia ma zająć się spektaklem blasków brylantu, nie rozpraszając się percepcją kolorów. Na tej płaszczyźnie – inspiracji architektonicznych – widzę możliwość pośredniego przeniknięcia potencjału monochromatycznych kompozycji do poezji Słowackiego.

[8] Szerzej na ten temat piszę w tekście: *Pejzaż nie w pełni romantyczny. Jeszcze o barokowym dziedzictwie Słowackiego* (Pawlas 2008, 14–15).

Zwraca uwagę brylant – kamień świetnie nadający się do tworzenia misternych efektów świetlnych. Tym razem efekty te pozostają jednak w domyśle, ledwo zasygnalizowane zdawkowym „jaśnieje, pali się i błyska". Znaczenie obrazu zostaje zbudowane wokół wtórności blasku brylantu – „taka ognia moc" okazuje się pozorna, skradziona słońcu lub pochodniom i od nich zależna. Nietrudno w tej rzeczywistej nicości pozornie pełnego światła klejnotu odnaleźć echa marności bogactw i ułudy świata mamiącego blaskiem, a faktycznie pustego. Nie sposób również pominąć metaforyki ognia w barokowych erotykach – ognia zimnego, który nie potrafi stopić lodowatego spojrzenia i ogrzać oziębłego serca[9].

Cały barokowy arsenał przywołany w obrazie brylantu służy kolejnej analogii:

> Tysiącznym ogniem oko Zary świeci
> I blaskiem całe olśkniło oblicze;
> Rzekłbyś, że z serca ten ogień się nieci,
> Lecz spojrzyj w serce, a serce zwodnicze.

Kompozycja ma dość zwartą strukturę. Brylantem – pięknym, zwielokrotniającym blaski – okazuje się „oko Zary", źródłem światła zaś – jej serce. Na mocy analogii wyłania się przyczyna, dla której Szanfary dał się zwieść – podziwiając brylant, nikt nie patrzy w słońce czy ogień, nikt nie szuka źródeł zwielokrotnionego blasku; tak samo Szanfary patrzył Zarze w oczy, nie spojrzał zaś w serce. Cóż z tego, że „Brylant, co błyszczy tak silnym płomieniem / Musi być czysty i bez żadnej skazy", skoro „zwodnym blaskiem zrzennica się lśniła". Blask kobiecych oczu okazuje się pozorem światła, ułudą, zwodniczą błyskotką odwracającą uwagę od istoty – rzeczywistego ognia serca… o piekielnej proweniencji (za czystym blaskiem oczu „w łonie piekielne skrywały się jędze"). Taka droga rozpoznania to zabieg czysto barokowy: „oddać nie to, co trwa, lecz zmienne i przelotne pozory, osiągnąć to, co nieuchwytne, mgliste, nieokreślone w świecie zmysłów (…)" (Backvis 1975, 310). Poetycki portret Zary jest przesiąknięty barokowością zarówno w warstwie tematycznej (jest bliski portretowi obłudnej i niewiernej zalotnicy z barokowych erotyków), jak i konstrukcyjnej, a nawet – ideowej.

Potwierdza to jeszcze jeden barokowy obraz poświęcony Zarze, już pod koniec poematu – obraz róży[10]:

---

[9] Przykładem może być Morsztynowy erotyk *Do kanikuły*, gdzie ogień miłości nie potrafi pokonać kamienia i lodu wokół serca dziewczyny (Morsztyn 1988, 9).

[10] Na marginesie tego obrazu warto zwrócić uwagę na emblematyczny kształt całości.

Nie płonie ona tak jak miłość płonie
Ani niewinność białym znaczy kwiatem,
Lecz tak jak ogień przy Eblisa tronie,
Błyszczy na przemian złotem i szkarłatem.
Śrzodek tej róży, pozbawiony liści,
Tak czczy i próżny jak serce dziewicy;
[. . . . . .]
Chociaż ta róża tak świetnie się płoni,
Nikogo do niej nie zwabią jej wdzięki,
Bo każden pozna, że róża bez woni
Kolce nadstawia dla przyjaznej ręki;
[. . . . . .]
To godło serca, co serce zdradziło,
Nad smutną Zary błyszczy się mogiłą.

Obraz powtarza właściwie znaczenia poprzedniego, odmalowany jest jednak z innej perspektywy – już nie łudzonego kochanka, lecz świadomego zdrady mężczyzny, nie uczestnika iluzji, lecz zewnętrznego wobec niej obserwatora, demaskującego jej chwyty. Zamiast brylantu, koncentrującego uwagę na iluzorycznych efektach pojawia się róża, kierująca wzrok w swoje puste wnętrze. Barokową poetykę ułudy uzupełnia metaforyka ognia, przy czym zaktualizowane wcześniej sensy zostają wyostrzone poprzez kontrast czystego ognia miłości i ognia piekielnego.

Zwraca uwagę również zaskakujący wybór przedmiotu analogii – czerwona róża jest znakiem miłości (tak jak i ogień), tu zaś zostaje wykorzystana jako znak niewierności i zdrady. U podstaw takiego poetyckiego posunięcia tkwi barokowe dążenie do porzucania utartych znaczeń i zaskakiwania nowymi skojarzeniami[11].

Szukając barokowych śladów w *Szanfarym*, nie można pominąć odmalowanych w nim miejskich pejzaży otwierających i zamykających scenę zabójstwa niewiernej Zary i jej kochanka. Pierwszy z nich przedstawiony zostaje na tle monochromatycznego (błękitnego) nocnego nieba, usianego gwiazdami, porównanego do pustyni roziskrzonej ogniskami karawan[12]:

[11] „(…) przykłady odświeżania znaczenia utartych zwrotów metaforycznych potocznego języka uderzają nas jako próby wyciągnięcia z nich nieoczekiwanych i przez to zaskakujących konsekwencji" (Weintraub 1988, XLIII). Na marginesie, ta uwaga dotyczy miłosnej metaforyki ognia.

[12] Pejzaż ten jest „skrótem" nocnego nieba z wiersza *Księżyc*, z użyciem tych samych elementów: czystego błękitu nieba, księżyca w pełni, miriadów gwiazd i mgły/chmury, a nawet

(…) – palmy się kołyszą,
A mgły srebrzyste na ich szczytach wiszą;
Pomiędzy palmy dwie meczetu wieże
Aż pod szczyt nieba sięgają wysoki,
Tak jak modlitwy, jak wiernych pacierze,
Rzucając ziemię lecą pod obłoki.
Księżyc oświeca złoty szczyt meczetu;
Patrz na tej gwiazdy migające lica;
Widząc ją sądzi złudzona zrzennica,
Że tkwi na ostrym szczycie minaretu. –

W pejzażu dominują dwa kontrastowe walory światła – chłodna srebrzystość nieba, księżyca i mgły oraz złote błyski minaretów. Blask dominuje w górnej części obrazu, dolna domyślnie pozostaje w cieniu nocy. Złudzenie ruchu wzwyż na tym nieruchomym przecież obrazie wprowadza barokową dialektykę dynamiki i statyczności; podkreślają ją użyte czasowniki: z jednej strony – „wiszą", „tkwi", a z drugiej – „sięgają", „lecą". Taka konstrukcja ma swoje źródła w siedemnastowiecznych ekstazach świętych (których malarskie przedstawienia, jak już wspominałam, Słowacki mógł podziwiać w wileńskich kościołach). Wertykalne uporządkowanie (współgrające z tematem sakralnym) i uzupełniający je podział horyzontalny (mgła nad palmami oraz rozmieszczenie nad nią świateł – księżyca, gwiazd, szczytów wież) potwierdza tę obserwację. Dodatkową wskazówkę mogą stanowić modlitwy kierowane „pod obłoki" – w obłoku zalanym blaskiem, nad pogrążoną w cieniu ziemią zasiadał Bóg czy to w malarskiej koncepcji Czechowicza[13], czy w barokowej wizji zdobiącej sklepienie uniwersyteckiego kościoła św. Jana.

Jeśli szerzej spojrzeć na przedstawiony tu pejzaż, można dostrzec jeszcze jedną jego cechę. Obraz miasta okalają bowiem opisy ogrodu, w którym przebywa Szanfary. Jego spojrzenie błądzi najpierw po ziemi (zauważa rosę: „Czyste łzy nocy leją się na ziemię"), potem po niebie („w pełni rozwity / Fingari niebios przebiega błękity"), wraca do ogrodu i skupia się na palmach, za którymi dostrzega miasto. Po kontemplacji jego wież kieruje się z powrotem do haremu i zatrzymuje na kwiatach. Odmalowanych więc zostaje kilka planów, zarysowuje się głębia. Można w tej kompozycji doszuki-

tych samych metafor: „szczyt nieba" [*Szanfary*] i „niebieskie szczyty" [*Księżyc*] (Słowacki 1959, t. 1, 5); barokowości tego pejzażu dowodzę w przytaczanej już interpretacji: Pawlas 2008.

[13] Na przykład *Św. Ignacy Lojola*.

wać się inspiracji malarskich. Podobny zabieg stosuje Czechowicz: główny temat wyraźnie odcina się od dalszego, zacienionego, niewyraźnego tła (*św. Franciszka, św. Scholastyka*), często obramowany jest postaciami aniołów czy (jak na przywołanych obrazach) pojedynczą kolumną. W *Szanfarym* głębia jest inaczej zorganizowana. Pierwszy plan – ogród stanowi ramę kompozycyjną (trudno zaprzeczyć jej malarskiemu charakterowi), jednak główny temat poetyckiego obrazu zostaje przedstawiony w miejscu Czechowiczowskiego tła.

Poza konstrukcją i obrazowaniem czerpiącym z barokowego malarstwa sakralnego, uwagę zwraca samo miasto. Różnorakie wariacje na temat pejzażu miejskiego (inspirowanego Wilnem, bardzo często jego iluminacją) odnaleźć można w wielu tekstach Słowackiego, od tych najwcześniejszych po ostatnie, w tym *Króla-Ducha* (Pawlas 2008, 22–23). Towarzysząca temu nieodmiennie barokowość – choć nie zawsze w tak pełnym kształcie jak na przykład w *Księżycu* – potwierdza tezę Aliny Kowalczykowej o silnym wpływie architektury tego „miasta baroku" (Kowalczykowa 1987, 29) na wyobraźnię poetycką Słowackiego. Tym samym temat miasta można uznać za jeden ze stałych sygnałów barokowości.

Warto wydobyć jeszcze jeden drobiazg – gra świateł znów wywołuje iluzję, pozór („sądzi złudzona zrzennica, / Że tkwi na ostrym szczycie minaretu. –"). Być może to ślad lektury Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* – iluzji nad jeziorem Świteź[14], jednak aktualizują się tu także sensy wcześniejszych fragmentów o złudności blasku kobiecych oczu. W spokojne, choć smutne piękno nocy wkrada się ów wanitatywny nastrój, podając w wątpliwość prawdziwość kojącego pejzażu.

Idąc za myślą Czesława Zgorzelskiego, „start poetycki Słowackiego (…) z pozycji sentymentalnych" (Zgorzelski 1981, 8) nakazuje spodziewać się współzależności między nostalgiczną scenerią a nastrojem bohatera. Sentymentalny schemat zostaje jednak porzucony na rzecz barokowego: „Tej nocy!… Rozpacz porywa mnie wściekła! –" Urwane zdania, wykrzyknienia oddają emocje diametralnie różne od sugerowanych przez pejzaż, zaskoczenie zaś zwielokrotnia siłę kontrastu. Samo zaś erotyczne uniesienie kochanków przedstawione jest za pomocą tradycją utrwalonej metaforyki ognia: „Widzę, jak ogniem pałają ich lica, / Widzę, jak usta łączą się i płoną –" To obrazowanie zmusza do przypomnienia, jakiego rodzaju ogień płonie

[14] „Zdajesz się wisieć w środku niebokręga, / W jakiejś otchłani błękitu." (Mickiewicz 1986, 107).

w sercu Zary – ogień podsycany przez „piekielne (…) jędze" i otaczający tron Eblisa (w kulturze arabskiej – władcy złych duchów).

Niepostrzeżenie miłosna rozkosz przechodzi w agonię – takie złączenie Erosa i Tanatosa (w coraz silniej akcentowanej piekielnej scenerii – strzałą „siła kieruje piekielna") nasuwa niewątpliwie barokowe skojarzenia. Ostatecznym potwierdzeniem połączenia tych dwóch stanów jest rozpaczliwa konstatacja Szanfarego: „Chcąc ich rozłączyć, jam ich silniej złączył, / Dwa serca jedną przeszywając strzałą…" Bohater paradoksalnie występuje tu w roli Kupidyna, który na wieki łączy strzałą serca kochanków. To chyba najbardziej barokowa metafora w utworze. Figura Kupidyna jest wyraźnym znakiem konwencji siedemnastowiecznego erotyku, tak jak towarzyszący jej nieodmiennie motyw ognia miłości. Tę „lekką" salonową barokowość nagle przesłania barokowość „ciężka", filozoficzna. Świat gwałtownie ulega odwróceniu, dezorientującej deformacji: rajski ogród zmienia się w piekło, miłość okazuje się śmiercią, jej płomień – płomieniem piekielnym, a mściciel – Kupidynem. Świat w jednym momencie zrozumiały (nie tylko piękny w swym spokoju, ale i przewidywalny – w „tamtym" świecie strzała niesie śmierć, rozłączenie), w następnym staje się przestrzenią *à rebours*, nieznaną i groźną. „Świat ów wysnuty z marzeń jest, owszem, brylantowy, równocześnie jednak dziki, skrajny, straszny, mroczny, krwawy, kuszący i porażający. Jest to świat barokowy" (Czyż 1995, 60).

Szanfary rozpoznaje pejzaż, którym jeszcze moment wcześniej sentymentalnie się zachwycał – bezpośrednio go nazywa („Piekła na ziemi doświadczył Szanfary. –") i opisuje: „Patrz, jak ogniowej podobne kolumnie / W tysiącznych światłach błyszczą minarety". Nie sposób określić pory dnia, w jakiej rozgrywa się sąd nad mordercą. Kolorystyka przechodzi ze „światłości błękitnego płomienia" (świata przed przemianą) we wszechobecny ogień (świata po przemianie)[15]. W tej przestrzeni „na opak", w obliczu śmierci („Hymn śmierci głoszą usta muezina / I na zabójcę miotają przekleństwa") Szanfary próbuje przewidzieć kolejne deformacje. Woła: „ja nie żądam raju", „Nie chcę ja raju", spodziewając się, że rajskie „grono hurysek" również da mu tylko zdradę i ból.

Podsumowując te rozważania, warto byłoby dojść przyczyny, dla której Szanfaremu nie jest dany wgląd w istotę świata. Swoją interpretację otaczają-

[15] Owo zwielokrotnienie płomienia przy zachowanym wertykalnym układzie najsilniej odsyła do miejskiego pejzażu z *Księżyca*, jednocześnie zbliżając się do barokowego malarstwa ekstatycznego.

cej go rzeczywistości opiera on wyłącznie na przejawach zewnętrznych. Dotyczy to także Zary; pozostaje ona niejako za zasłoną własnych gestów, mowy ciała, wyrazu oczu, ust. Takie ujęcie postaci stanowi kolejny ślad barokowości tego kobiecego portretu:

> Literatura wieku XVII nie znała jeszcze metod psychologicznych. Natomiast mimika, gesty, owe »znaki zewnętrzne« rzeczy, zdobyły sobie – w ślad za retoryką Kwyntyliana – niezwykle istotne miejsce w barokowej teorii sztuki, jak również w praktyce poetyckiej (Okoń 1980, LXXI).

Świadczy również o pewnej teatralizacji świata, która doskonale współgra ze zmiennością, złudnością, nieprzewidywalnością, migotliwością przedstawionej rzeczywistości, nieokreślonością i dwuznacznością działających w niej ludzi, a nawet „duchem hispanizmu i orientalizmu" (Backvis 1975, 385) oraz innymi tematycznymi nawiązaniami do literatury (czy szerzej – kultury) XVII i XVIII wieku. Wszystko to daje jednoznaczną odpowiedź na postawione w tytule pytanie: barokowość nie jest tu jedynie ornamentem – stanowi zasadę poetyckiego świata.

Literatura

Backvis C., 1975, *Słowacki i barokowe dziedzictwo,* przel. Prokop J., w: Backvis C., *Szkice o kulturze staropolskiej,* wybór tekstów i oprac. Biernacki A., Warszawa.

Czyż A., 1995, *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja,* w: Siwicka D., Bieńczyk M., red., *Nasze pojedynki o romantyzm,* Warszawa.

Kowalczykowa A., 1987, *Słowacki i Wilno,* „Ruch Literacki" 1987, R. XXVIII, z. 1.

Kowalczykowa A., 2003, *Juliusz Słowacki,* Wrocław.

Krzyżanowski J., 1938, *Barok na tle prądów romantycznych,* w: Krzyżanowski J., *Od średniowiecza do baroku,* Warszawa.

Mickiewicz A., 1986, *Świteź. Ballada,* w: Mickiewicz A., *Wybór poezyj,* oprac. Zgorzelski Cz., t. 1, Wrocław.

Morsztyn J.A., 1988, *Wybór poezji*, oprac. Weintraub W., Wrocław.

Okoń J., 1980, *Wstęp,* w: Twardowski S., *Nadobna Paskwalina,* oprac. Okoń J., Wrocław.

Otwinowska B., 1998, *Koncept,* w: Michałowska T., red., *Słownik literatury staropolskiej,* Wrocław.

Pawlas K., 2008, *Pejzaż nie w pełni romantyczny. Jeszcze o barokowym dziedzictwie Słowackiego,* w: Kempna M., Pawlas K., red., *Juliusz Słowacki. U stóp pomnika*, Katowice.

Sławińska-Targosz L., *Szymon Czechowicz. Między Wilnem a Krakowem*, http://archiwum2000.tripod.com/473/czecho.html, 25.09.2009, 12:15

Słowacki J., 1959, *Księżyc,* w: Słowacki J., *Dzieła,* red. Krzyżanowski J., t. 1, *Liryki i inne wiersze,* oprac. Krzyżanowski J., Wrocław.

Słowacki J., 1959, *Szanfary. Ułomki poematu arabskiego,* w: Słowacki J., *Dzieła,* red. Krzyżanowski J., t. 2, *Poematy,* oprac. Sawrymowicz E., Wrocław.
Stankowska H., 1985, *Rekwizytornia barokowa w twórczości Juliusza Słowackiego,* w: Kaczmarek M., red., *Barok i barokowość w literaturze polskiej,* red. Wyczółkowska-Nowik I., Opole.
Weintraub W., 1988, *Wstęp,* w: Morsztyn J.A., *Wybór poezji,* oprac. Weintraub W., Wrocław.
Zgorzelski Cz., 1981, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego,* Warszawa.

Karolina Pawlas – doktorantka w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Pod kierunkiem prof. Marka Piechoty zajmuje się kwestią barokowości tekstów Juliusza Słowackiego.

Opublikowała teksty: *„Witaj, kraino, mlekiem płynąca i miodem" – w dwóch odsłonach. Żywioł opisowy „Sofijówki" w „Panu Tadeuszu"* (2007), *Pejzaż nie w pełni romantyczny. Jeszcze o barokowym dziedzictwie Słowackiego* (2008).

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

AGNIESZKA NĘCKA
Katowice

„Na grobach Anhellich". Zdzisława Stroińskiego inspiracje Słowackim

Używający pseudonimu Marek Chmura Zdzisław Stroiński (1921–1944) był – obok Tadeusz Gajcego i Krzysztofa Kamila Baczyńskiego – jednym z najwybitniejszych przedstawicieli pokolenia Kolumbów. Jego spuścizna literacka obejmuje zaledwie jeden liczący niespełna sto stron tomik, na który finalnie złożyło się dziewięć wierszy rytmicznych, czternaście liryków prozą i jedno opowiadanie[1]. Mimo to uważany jest za poetę oryginalnego, który stworzył „rzecz rzucającą na kolana" (Kisiel 1985, 130). Stroiński był ponadto współpracownikiem „Sztuki i Narodu" – najważniejszego pisma literackiego okupowanej Polski oraz żołnierzem walczącym w Powstaniu Warszawskim. Do legendy przeszedł głównie dzięki Czesławowi Miłoszowi, który w *Traktacie poetyckim* – słowami: „uniesiony w niebo na tarczy eksplozji" – opisał tragiczną śmierć Stroińskiego, jaką autor *Okna* poniósł w wysadzonej przez Niemców placówce powstańczej przy ulicy Przejazd 1/3, tym samym w pełni zasłużywszy na napis: „Żołnierz – poeta", który wyryto na kamiennym krzyżu na jego grobie.

Należący do – jak chciał ich nazywać Lesław Maria Bartelski – „generacji meteorów" Stroiński czerpał, o czym wielokrotnie przekonywali badacze

[1] Pierwotny tytuł zbioru poezji Stroińskiego brzmiał *Okno* i został wydany pod pseudonimem Marek Chmura jako drugi tom w Bibliotece „Sztuki i Narodu" w 1943 r. W 1963 r. Zdzisław Jastrzębski przygotował do publikacji całokształt dorobku Stroińskiego. III edycja nosi tytuł: *Ród Anhellich*, w opracowaniu, ze wstępem i notą edytorską Lesława M. Bartelskiego (Warszawa 1982). Korzystam z wydania Bartelskiego. W nawiasach podaję tytuł wiersza oraz stronę, z której cytat pochodzi.

jego twórczości, inspiracje nade wszystko z tradycji romantycznej, poetów Awangardy Krakowskiej (Peipera, Przybosia) i tzw. Drugiej Awangardy (Czechowicza), a także z twórczości Rimbauda, Supervielle'a czy Kasprowicza[2]. Dokonań swoich poprzedników autor *Okna* nie naśladował jednak wprost. Mimo iż znany był z tego, że nosił koszule z kołnierzykiem wykładanym à la Słowacki (Bartelski 1982, 17), „romantyzm – jak zauważył Marian Kisiel – był dla poety epoką, przed którą nie pada się na kolana, lecz z którą prowadzi się twardy, bezwzględny dialog" (Kisiel 1985, 126). Nie powinno to dziwić, wszak Stroiński był wychowankiem Adama Szczerbowskiego, a później studentem (wraz z Gajcym) drugiego kompletu u prof. Juliana Krzyżanowskiego (Adamiak 1983, 273).

Jednym z romantycznych wieszczów, z którego Stroiński czerpał inspiracje, ale i z którym podjął polemikę, był właśnie Juliusz Słowacki. Już sam tytuł otwierającego tomik Stroińskiego (i równocześnie uznawanego za jego debiut poetycki[3]) utworu – *Ród Anhellich* – podpowiada pójście tym tropem. Przywołajmy ów wiersz w całości:

Krwawa legenda kiedyś
pamiętasz —
z dymu sczerniałych Grottgerów
opowiadali swą tragiczną świętość —

to teraz

patos w dzieciństwie zbierany po wierszach
zastygł w młodości głuche Westerplatte
i rwie się w górę — poszarpany krzyk
na gruzach młodości walka
inny świat

armaty armaty

pług wojny połamał sierpnie jasnych lat
zostały daleko obce
krew coraz bliżej
w ruinach wiary wiatr się nocą łzawi
a z serc za wcześnie pokrzywdzonych chłopców

[2] Pisze o tym Marian Kisiel w niepublikowanej pracy pt. *Ananke i Polska. Szkice o poezji lirycznej Zdzisława Stroińskiego* (dalej jako: Kisiel *Ananke*). Za udostępnienie książki przed drukiem serdecznie dziękuję jej Autorowi. Por. także Urbanowski 2007, 146.

[3] Zob. Adamiak 1983, Bartelski 1982 [nota edytorska], Urbanowski 2007.

nienawiść
czarny kwiat
na grobach Anhellich więdnący miast krzyży.
Ród Anhellich, 37

Ród Anhellich jest traktowany jako *credo* poetyckie autora *Okna*, będące dialogiem z wierszem *Wczorajszemu* Gajcego (Kisiel *Ananke*). Stroiński opowiada się po stronie ciągłości historycznej, w konsekwencji czego przeszłość uobecnia się w teraźniejszości. Współczesność z tym, co minione, wiążą nade wszystko fundujące polską tożsamość mity narodowe: „patos w dzieciństwie zbierany po wierszach / zastygł w młodości (…) i rwie się w górę" (*Ród Anhellich,* 37) – pisał w *Rodzie Anhellich* Stroiński. W innym wierszu dopowiadał: „lśniące poezje na ostrzach uniesień" oraz „z skrzydłami mitów u czołgów i dział" ([*Śniły się szarże*], 38). Wszak powtórzmy raz jeszcze słowa debiutu:

Krwawa legenda kiedyś
Pamiętasz —
z dymu sczerniałych Grottgerów
opowiadali swą tragiczną świętość

to teraz
Ród Anhellich, 37

Przykład Wielkich Romantyków mógłby zatem pomóc przetrwać w czasie „głuchego Westerplatte", ale na „gruzach młodości" daje się słyszeć jedynie „poszarpany krzyk" (*Ród Anhellich,* 37). Wojna, łamiąc „sierpnie jasnych lat", sprawiła, że stali się „wydartymi z gniazd zbłąkanymi ptakami" ([*Śniły się szarże*], 38), na których grobach więdnie czarny kwiat nienawiści. Polacy to „naród Hiobów" patrzący „z bliska w prędką twarz historii / i spod kół wojny miażdżącej nas w biegu / krzyk oczu zastygły w jeden czarny punkt —" ([*Po huraganach szarż*], 42). Czyżby owym „czarnym punktem" miała być właśnie tradycja martyrologiczna, każąca przyjmować rolę ofiary w imię tzw. wyższego dobra? A zatem tradycja paraliżująca:

po srebrnych dzwonach beznadziejnych bitew
[. . . . .]
Daremnych konań piołunowa wzniosłość
gasła jak orły sztandarów — zdobytych,
by straszyć rdzą hełmów przekleństwem porosłych
i ramionami krzyży wiecznie pytać.

[. . . . . .]
Dziś na koturnach rozpaczy i męki
[*Po huraganach szarż*], cyt. za: Zakrzewski 1963, 63.

Odpowiedź na pytanie o powody, dla których Stroiński zdecydował się określić swoją generację mianem „rodu Anhellich", zdaje się oczywista. Aluzje do utworów Słowackiego posłużyły mu między innymi do przywołania konkretnej postawy emocjonalnej (Tatara 1973, 227; Bartelski 1963, 143). „Anhelli jest personifikacją serca ludzkiego wobec tragedii historii: gdzie serce już wytrzymać nie może i kończy, tam sąd się zaczyna, bo ulegalizowana jest bezserdeczność" (Norwid 1983, 274). W kontekście powyższej konstatacji Cypriana Kamila Norwida, „Anhelli – jak zauważył Zygmunt Krasiński – to pokolenie, które przemarnieje w łzach, boleści, w daremnych żądzach, a umrze dnia poprzedzającego dzień, w którym te ich żądze dopełnić się mają. Ten Anhelli taki samotny, taki opuszczony, patrzący na śmierć wszystkich swoich jest doskonałym symbolem poetycznym naszego przeznaczenia"[4].

Stroiński – podobnie jak inni Kolumbowie – miał świadomość dramatycznej sytuacji, w jakiej przyszło im żyć. Na ich oczach historia niejako zatoczyła krąg, przemieniając „chłopców malowanych" w Konradów „zgubionych w zmierzchach swych cierniowych szlaków", którzy „w patosie klęski zakrzepli jak lód" ([*Śniły się szarże*], 38). Wszak, jak napisze w *Żelaznych słupach*: „Cała nasza mieczami pisana historia / zbiegła się razem — rozpędzony wir, / hełmy, krzyże, przekleństwa, szubienice, skrzydła / po strzechach (…)" (*Żelazne słupy*, 51). A jednak „Trudno jest serce tłumaczyć na wiersze / (…) W płonące słowa wieszczów o stulecie szersze — / Wojny nie pojąć. Wojny nie ujarzmić" (*Żelazne słupy*, 51).

Autor *Okna*, niczym Anhelli, musiał patrzeć na śmierć bliskich sobie ludzi, nie zgadzając się na podyktowaną dziejami konieczność bycia jedynie „ofiarą". Stroiński wiele zatem wspólnego miał z wyłożoną w *Anhellim* koncepcją Słowackiego. Stanisław Makowski zauważył, że:

> W Anhellim Słowacki uosabiał (…) te wartości, które stworzyło pokolenie romantyków: miłość do ojczyzny, czystość intencji, bezgraniczne poświęcenie, gorycz przegranej, cierpienia spowodowane skazaniem lub emigracją. Utożsamiając się z tymi wartościami, usiłował więc nadać im wymiar najwyższy, absolutny. Posłużywszy się postacią

[4] Cyt. za: Zakrzewski 1963, 63.

> idealnego bohatera, przenosił je w ocalającą sferę świętości, w sferę *sacrum*, by w ten sposób zachować je na przyszłość. (…) Przed Anhellim, podobnie jak przed całą emigracją, Słowacki otwierał jedynie perspektywę śmierci. Pozbawiał go przy tym poczucia sensowności własnego losu. Anhelli nie jest świadom zatem do końca, na czym ma polegać jego powołanie i ofiara oraz w jakim celu ma ją złożyć. Nie jest świadom jej skutków. Takie przedstawienie sytuacji bohatera miało podkreślać idealny i zupełny charakter jego poświęcenia. Miało również ukazać jego rozpaczliwe położenie. (…) Jego wielka ofiara nie zapewni więc w przyszłości odrodzenia. Uświęci tylko umierających (Makowski 1987, 15).

Nie inaczej można przecież powiedzieć o pokoleniu Stroińskiego. On i jemu podobni chcieli być przydatni, pragnęli pomóc, złożyć ofiarę. Pisali zatem nie tylko „ku pokrzepieniu serc". Pisali po to nade wszystko, by mobilizować innych do aktywnego czynu. Ale na tym nie chcieli poprzestawać. Jak twierdził bowiem Stroiński: „wiersze pisać to dla nas było za mało – chcieliśmy coś zrobić" (Bartelski 1982, 22). Młodzi poeci chcieli zatem czynem potwierdzić słowo, niejednokrotnie płacąc za to najwyższą cenę – własnym przedwcześnie zakończonym życiem. I nawet jeśli w wykładni Stroińskiego da się odnaleźć, o czym była już mowa, sprzeciw wobec martyrologicznej postawy, to jest to sprzeciw szczególnej natury. W jednym z wierszy rytmicznych autora *Okna* przeczytamy:

> z otchłani jęku,
> z dymu krematoriów — bunt.
>
> Dlaczego,
> jak to?
>
> [. . . . .]
>
> Z Hiobów w Konrady
> szaleni przez wielkość.
> Krzywd męki śmierci najświętszą pożogę
> i rozpacz zemsty krzyczącej o krew —
> rzucamy Polskę w twarz zimnego Boga —
> obelgę.
> [*Po huraganach szarz*], 42–43

Stroiński mówi w imieniu pokolenia, które w pełni dojrzało do buntu. Uświęcający dym krematoriów przelał czarę goryczy, przemieniając „Hiobów w Konrady", a ogrom krzywd – źródło szaleństwa (Wielkich Romanty-

ków?) – w wielkość (współczesnych?). Rozpacz potęguje chęć zemsty za krzywdy doznane nie tylko przez siebie, ale i swoich poprzedników. I nie wiadomo do końca, czy „Śmierci (…) krzyczącej o krew" buntownicy rzucają obelgę? Czy też to znów zadawane Polsce męki są obelgą rzucaną „w twarz zimnego Boga". Jedno nie ulega jednak wątpliwości: pora powiedzieć „dość!" oprawcy. Wszak już w otwierającym tom wierszu poeta pisał: „nienawiść / czarny kwiat / na grobach Anhellich więdnący miast krzyży" (*Ród Anhellich*, 37). Nienawiść miałaby być przeto impulsem do działania (Tatara 1973, 230), do podniesienia się z „ruin wiary" i podjęcia walki o „inny świat". Badacze twórczości Stroińskiego skłonni byli akcentować polemiczność *Rodu Anhellich* wobec utworu Słowackiego. Przypomnijmy, że *Anhellego* chętnie interpretowano przez pryzmat dzieła mesjanistycznego. Niemniej – idąc tropem Moniki Męczyk – poemat autora *Genezis z ducha* można swobodnie czytać jako „demitologizację mesjanizmu" oraz wyraz „zwątpienia w tę religię uciśnionych, jaką jest idea mesjańska" (Męczyk 1988, 169–181, por. Bieńczyk 2002, Kostaszuk-Romanowska 1991, 359–364). Męczyk zauważa, że u Słowackiego cierpienia narodu polskiego, nie będąc niewinną ofiarą, nie „rodzą jego świętości, nie muszą mieć wartości oczyszczającej", a tym samym nie mogą przynieść wyzwolenia innym narodom (Męczyk 1988, 180). Mimo wspólnego „punktu dojścia" wymowy utworów obydwu poetów ich szczegółowe realizacje się od siebie różnią. Można nawet mówić o swoistej dialogowości tych tekstów. U Słowackiego znaleźć można następujące frazy: „wszakże wasze groby będą święte", „serca ich słabe są i dadzą się podbić smutkowi", „nadzieja przyjdzie z was do przyszłych pokoleń i ożywi je", „krzyż je [grzechy – A.N.] oczyści" (Słowacki 1979, 209). Stroiński podchwytuje niejako powyższe sformułowania i przenosi je w teraźniejszość, potwierdzając słuszność przepowiedni romantycznego wieszcza. Autor *Okna* powiada przeto, że „z dymu sczerniałych Grottgerów / opowiadali swą tragiczną świętość", która będąc „patosem w dzieciństwie zbieranym po wierszach", „rwie się w górę", dając siłę do walki. Wybuch wojny pozbawił młodych „jasnych lat", obracając ich świat w gruzy i wypełniając noce łzami. Ale w przeciwieństwie do wizji Słowackiego u Stroińskiego krzyże nie mają siły oczyszczającej. Moc ma bowiem płynąć z nienawiści. Jest zatem tak jakby poeta-meteor sumiennie odrobił lekcję zadaną przez jego poprzednika i wyciągnąwszy wnioski, uczył się na błędach wieszcza. Wierzył w konieczność złożenia ofiary i wyrzeczenia się czystości serca, ale odmawiał zaakceptowania i przyjęcia roli bezwolnej ofiary dziejowej. Rację miał zatem Kisiel, zauważając, iż:

> „My" historyczne, w którego imieniu najpierw mówi Stroiński, godzi się na wyrok Opatrzności, konstytuujący jego wygnańczą, zniewoloną świadomość, że Polacy są „ręką Boga rzucani na śmierć jak kamienie". To odwołanie do *Testamentu mojego* Słowackiego („A kiedy trzeba, na śmierć idą po kolei, / Jak kamienie przez Boga rzucane na szaniec!…"), da także tytuł *Kamieniom na szaniec* Aleksandra Kamińskiego [1943], jakże odwracającym znaczenie archecytatu. Przełamaniem świadomości wygnańczej, zniewolonej [zgoda na cierpiętnictwo wyklucza bunt przeciw niemu], jest inwektywa, „obelga" rzucona Opatrzności. Jeśli Polska wolna ma być uratowana przed Polską zniewoloną, potrzeba zmiany gatunku. I tak się dzieje w wierszu Stroińskiego. Elegia zostaje złamana przez inwektywę, Słowacki przezwyciężony jest przez Mickiewicza (Kisiel *Ananke*).

A jednak owa „obelga" nie została ukonkretniona. Być może zatem przejście od Słowackiego do Mickiewicza nie jest takie proste, jak mogłoby się wydawać. Dziać się tak może choćby dlatego, że Konrad za swoją bezczelność zapłacił obłędem. Czyżby zatem Stroiński postulował wybranie trzeciej drogi, drogi „pomiędzy"? To „pomiędzy" to nie tylko rzucony między przeszłością a współczesnością pomost ufundowany na podobieństwie doświadczeń, ale także – a może nade wszystko – pomost pozwalający uwolnić z pęt romantycznych świadomość narodową i podążyć własną drogą. Ale czy obelga może zmienić „twarz zimnego Boga"? Co jeśli i tym razem Bóg pozostanie niewzruszony? Być może pozostaje nieobecny i głuchy na prośby ludzi z powodu tego, iż „Świadomość grzechów uparcie kaleczy / i Bóg jest daleki. Mało go. Są łzy" (*Żelazne słupy*, 76). A co jeśli Boga nie ma, bowiem „odszedł na barkach płomienia" (*Bóg*, 40) i na próżno go szukać „w pustych niebiosach" (*Bóg*, 40).

Rozmaitych korespondencji między twórczością autora *Podróży do Ziemi Świętej* a zbiorem Marka Chmury można znaleźć więcej. Dość wspomnieć choćby *Anioły stoją na rodzinnych polach* oraz *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości"* wchodzące w korelacje z wierszem [*Śniły się szarże*], w [*Po huraganach szarż*] odbija się echo *Grobu Agamemnona*, *Testamentu mojego* i *Anhellego* czy właśnie wizje Boga, które prezentują obydwaj poeci w szkicowanym przez Stroińskiego *Bogu* i choćby *Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi*… Słowackiego[5]. Zbieżność tytułów nie jest przypadkowa. U romantycznego poety już na tym poziomie pobrzmiewa afirmacja Stwórcy. Z kolei dialogujący z nim

[5] Wiele o inspiracjach Słowackim pisze w swej książce Kisiel (Kisiel *Ananke*).

Stroiński, nieco ironicznie, poświęca trzeci w kolejności utwór (a zatem mieszczący się tuż po *credo* poetyckim i dopełniającym go wierszu [*Śniły się szarże*]) – co także wydaje się być znaczące – właśnie Bogu. Między wizjami Stwórcy obecnymi w tekstach obu poetów widoczne są jednak spore różnice. Porównajmy:

Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi!
Radujcie się, bo prawdy wybiła godzina,
Strach się już Boży rodzi,
Strachem Pan jako mieczem ognistym pościna.

Któż wytrwa, gdy go ognie niebieskie pochwycą?
Któż miecz podniesie, drżący jak listek osiny
Przed Pańską błyskawicą,
W strachu przyjścia Pańskiego i wielkiej godziny?
Słowacki 1949, 170

Bóg zawisł na niebie ciężki jak kometa,
[. . . . . .]
żegnania, żegnania tężeją i nie ma już żadnych powitań.
Stroiński

Na obłokach się zjawią postaci człowieka,
Święci ogniści staną w chmurzycach za Panem,
[. . . . . .]

Pastuszkowie otworzą usta, światłością zdziwieni,
Widząc jasne obłoki i Pana w obłokach;
Słowacki

Opustoszały drewniane kapliczki
dawniej rój barwnych świętych tulące jak kwiaty.
Zwiądł święty Franciszek wątły i słowiczy
i Maria błękitna, i Józef sękaty.
Stroiński, zob. Kisiel *Ananke*.

Bóg Słowackiego jest Bogiem mocnym, potężnym, wzbudzającym strach. To Bóg Stwórca i Bóg Historii. Do takiego Boga trzeba zbliżać się z duchowym heroizmem, gotowym do ofiary umysłem i strachem. A jednak pomimo łatwo dostrzegalnych różnic w obrazowaniu Stwórcy „u Słowackiego nadejście Boga miało zwiastować radość Polaków, u Stroińskiego — odejście

Boga pogrąża ich w smutku. Romantyczny poeta prorokował, okupacyjny — konstatuje" (Kisiel *Ananke*). Bóg odszedł, zaś Apokalipsa okazała się Apokalipsą spełnioną:

> A my wydarte z gniazd zbłąkane ptaki
> odwrotu ból mierząc deszczem słabych kroków,
> w strzępach mundurów niosąc przeczuć smutek,
> zgubieni w zmierzchach swych cierniowych szlaków,
> w patosie klęski zakrzepli jak lód.
> Z cisz pobojowisk wrzosami porosłych —
> na Wschód.
>
> Ojczyznę unosić na łachmanach stóp
> na próżno —
> uszliśmy śmierci wiarę łamiąc w dłoniach,
> a wciąż czekamy na śmierć jak jałmużnę.
>
> Kalecząc nogi na odłamkach broni
> polscy pielgrzymi do straszliwych jutr.
> [*Śniły się szarże*], 38–39

W *Bogu* poeta niejako dopełnił obraz, stawiając na pierwszym planie chrześcijańską teodyceę:

> Bóg zawisł na niebie ciężki jak kometa,
> do okien się zniża przeraźliwą chmurą
> nad kręgiem ziemi przez krety porytym.
> Orkany przelatują, przelatują górą,
> w tłumie pożegnań żałobnych biją miarowo godziny.
> Z głębi darni stwardniałej daremnie się kości dźwigają,
> żegnania, żegnania tężeją i nie ma już żadnych powitań.
>
> Mgły się wzdęły widmami zatopionych krajów.
> Wielkie żelazne skały i okręty
> piersiami wrosły w nieruchome fale,
> w ciemnej grocie odjazdu rwą się z jękiem liny.
> Wiatr nie porusza flagami zwisłymi jak ranny ptak.
> Widziano maszty wśród lasów na ziemi płaskiej jak talerz.
> Głazy spękane klękają na stopniach kamiennej świątyni
> niemo wołając o znak.
>
> I znak napełnia zmienione powietrze

ciężkie oczami Boga, co wyszedł z ram niedziel
i świętych opuścił drzemiących w kaplicach.
I ziemię przeniknął okrutną spowiedzią,
i piersi drąży cicho jak gruźlica.
Bóg, 40–41

Stroińskiego ze Słowackim łączy ponadto zamknięcie rozważań w skondensowanej formie prowadzącej do powstania czegoś na kształt „rozmów finalnych", jakie były znamienne właśnie dla autora *Anhellego*, a które przyjmowały formę liryków prozą (Bartelski 1982, 27; Urbanowski 2007, 146), pisanych nade wszystko po to, by zrozumieć powody, dla których trzeba żyć i dla których trzeba umierać. „(…) umierać – jak ku przestrodze potomnych dowodził w *Życiu* Stroiński – jest trudno. Bo pod wysokim sklepieniem salwy życie jest proste jak śmierć. Przyjacielu, padając pod łuk salwy – uważaj, nie uderz głową o kosz z chlebem" (s. 76). Czyżby Stroiński intuicyjnie przeczuwał, że okrutny los zatoczyć może jeszcze kiedyś koło? Być może. Możliwe też, że wierząc w poezję jako „skarbnicę wiedzy", chciał pokazać, że bezwolne zapatrzenie w zmitologizowaną przeszłość wiąże się z koniecznością redukcji „patosu w dzieciństwie zbieranego po wierszach". Stąd z czasem w utworach autora *Okna* coraz większe skondensowanie i przeniesienie silniejszego akcentu z literackich – odsyłających do romantycznej poezji – asocjacji na teodyceę.

Niemniej twórczość Zdzisława Stroińskiego w znacznym stopniu potwierdzałaby słuszność konstatacji Mariana Tatary, którego zdaniem: „Juliusz Słowacki był pierwszym polskim poetą od czasu Kochanowskiego, który stworzył i, co ważniejsze, realizował na wielką skalę i na wyjątkowo wysokim poziomie przemyślaną oraz głęboko ujętą wizję poezji, wobec której żaden z piszących nie może przejść obojętnie i musi zająć jakieś mniej lub bardziej określone stanowisko" (Tatara 1973, 5). Autor *Okna* odnalazł w poezji romantycznego wieszcza poglądy współbrzmiące z sytuacją, w której znalazło się pokolenie Kolumbów i przeformułował je na swój własny niepowtarzalny sposób.

Literatura

Adamiak A., 1983, *Okno na ziemię (Portret Zdzisława Stroińskiego),* w: Tomaszkiewicz J., red., *Portrety twórców „Sztuki i Narodu",* Warszawa.

Bartelski L.M., 1963, *Genealogia ocalonych. Szkice o latach 1939–1944,* Kraków.

Bartelski L.M., 1982, *Wstęp,* w: Stroiński Z., *Ród Anhellich,* Warszawa.
Bieńczyk M., 2002, *Ekstaza sybirska,* w: Bieńczyk M., *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej,* Warszawa.
Kisiel M., 1985, *Realizm metafizyczny. (O wierszach rytmicznych Leona Zdzisława Stroińskiego),* „Poezja", nr 5–6.
Kisiel M., *Ananke i Polska. Szkice o poezji lirycznej Zdzisława Stroińskiego* (książka nieopublikowana).
Kostaszuk-Romanowska M., 1991, *Sybir „Anhellego" – przestrzenią mesjanistyczną?,* „Przegląd Wschodni", t. 1, z. 2.
Makowski S., 1987, *Wszystko się anhelluje*…, w: Słowacki J., *Anhelli,* oprac. Makowski S., Warszawa.
Męczyk M., 1988, *Stylizacja biblijna w „Anhellim" Juliusza Słowackiego,* „Przegląd Humanistyczny", nr 8–9.
Norwid C.K., 1983, *Pisma wybrane,* t. 4, *Proza*, oprac. Gomulicki J.W., Warszawa.
Słowacki J., 1949, *Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi*…, w: Słowacki J., *Dzieła,* t. 1, *Liryki i inne wiersze,* red. Krzyżanowski J., Wrocław.
Słowacki J., 1979, *Anhelli,* w: Słowacki J., *Dzieła wybrane,* t. 2, *Poematy,* red. Krzyżanowski J., Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
Tatara M., 1973, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968,* Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
Urbanowski M., 2007, *Chmurna młodość Zdzisława Stroińskiego (trzy odsłony),* w: Urbanowski M., *Prawą stroną literatury polskiej. Szkice i portrety,* Kraków.

Agnieszka Nęcka – doktor, adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Krytyk literacki, współpracuje m.in. z „artPAPIEREM", „Nowymi Książkami", „Pograniczami", „Twórczością"; autorka książki *Granice przyzwoitości. Doświadczanie intymności w prozie najnowszej* (2006). Stypendystka Marszałka Województwa Śląskiego w dziedzinie kultury (2009).

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

TOMASZ MARKIEWKA
Bielsko-Biała

Dwa sny. Słowacki Teodora Parnickiego

W kilka miesięcy po przybyciu do miasta Meksyk w sierpniu 1944 roku z misją dyplomatyczną polskiego rządu emigracyjnego Teodor Parnicki zapisał wyjątkowy w swym charakterze tekst wspomnień, który zachował się jedynie w trzech, nierównej długości fragmentach[1]. Dwa z nich poświęcił pisarz najwcześniejszemu okresowi dzieciństwa (podróż z Moskwy do Eskiulstüna w Szwecji w 1913 oraz czas pierwszej wojny światowej i rewolucji bolszewickiej, który rodzina Parnickich spędziła na zesłaniu w Ufie). Trzeci fragment, zachowany jedynie w formie szczątkowej, poświęcił pisarz latom spędzonym w stolicy zarządzanej przez władze chińskie Mandżurii, Harbinie (1920–1928). Wspominając ultrapurytańską atmosferę jaka panowała w harbińskim gimnazjum polskim, w czasach gdy jego dyrektorem był Stanisław Janiszewski[2] – atmosferę, która znalazła odbicie w specyficznym doborze repertuaru szkolnej grupy teatralnej, Parnicki pisze:

> A jaki był wynik tego (…) rygoryzmu? Ten tylko, że gdy Stanisław Janiszewski wyjechał na trzy lata do Polski z pasją rzuciliśmy się na cały zakazany repertuar. Były to wprawdzie zawsze utwory [polskich]

[1] Ocalałe fragmenty zachowane zostały w rękopisie drugiego tomu *Końca „Zgody Narodów"*, przechowywanym w zbiorach Biblioteki Polskiej w Londynie. Tekst został odnaleziony latem 1999 roku (zob. Markiewka 2002, 153–211).

[2] Stanisław Janiszewski był nauczycielem języka polskiego i to właśnie dzięki niemu młody Teodor Parnicki w szybkim tempie opanował język polski. Jemu też zawdzięczał doskonałe opanowanie polskiej składni.

klasyków tylko – Mickiewicz, Słowacki, Aleksander Fredro – sadzę dziś jednakże, że nasz zasłużony dyrektor bliski byłby wcale poważnego ataku nerwowego, gdyby zobaczył mnie, jak przyciskając do piersi mandolinę, imitującą lutnię, klęczę przystrojony w czerwony aksamit u stóp jednej z naszych najładniejszych koleżanek, Izabeli B[aryszewkiej], w szczerym zachwycie śląc ku niej żarliwe słowa Rizzia, przeznaczone do Marii Stuart Szkockiej:

Królowo, ty masz lice i serce anioła

albo:

Pani, nie chmurz lica
Niech paź w twarzy królowej gniewu nie wyczyta,
Paź dziecko, chciałby z wody dostać twarz księżyca.
J. Słowacki: *Maria Stuart* (akt I, sc. I, w. 67, akt III, sc. 7, w.234–236); por. Markiewka 2002, 208.

Owa harbińska scena, przywołana w pamięci po 20 latach w meksykańskiej samotni pisarza na Paseo de la Reforma 231, stanowi ważny moment w biografii Parnickiego oraz jest istotnym punktem odniesienia w rozważaniach na temat stosunku pisarza do dzieła Juliusza Słowackiego. Uczniowski teatr amatorski (istniejący w latach 1923–1928), w którym Teodor Parnicki często odgrywał główne role, zaś jego partnerkami bywały Stanisława Rosłanówna i Izabela Baryszewska, był przestrzenią, w której uczniowie gimnazjum im. H. Sienkiewicza mogli w praktyczny sposób wyrazić na scenie swoje zafascynowanie klasyczną dramaturgią romantyczną, zaś utwory Juliusza Słowackiego stanowiły bodaj najważniejszą część prezentowanego repertuaru[3]. Owa fascynacja młodzieży gimnazjum harbińskiego poezją romantyczną nasiliła się w latach 1925–1927, gdy po wyjeździe do Polski dyrektora Janiszewskiego, zajęcia z języka polskiego oraz historii zaczął prowadzić ówczesny wicekonsul polski, orientalista Konstanty Symonolewicz (1884–1952). W biografii Parnickiego Symonolewicz odegrał niezwykle istotną rolę – w dużej mierze to właśnie on rozniecił fascynację przyszłego pisarza historią oraz literaturą. Szczególne miejsce w czasem nieco „dyletanckich" (Parnicki 1934, 7), jednak zawsze prawdziwie inspirujących wykładach konsula zajmowała poezja i dramaturgia Słowackiego. Była ona, obok poezji rosyjskich akmeistów, symbolistów oraz poezji Dantego, ulubioną lekturą konsula, zaś rozmowy o romantycznej poezji prowadził Symonolewicz nie tylko na zajęciach szkolnych, ale również w założonym przez siebie

[3] Teodor Parnicki brał udział m.in. w realizacjach dramatów *Maria Stuart*, *Mindowe* i *Kordian*.

klubie literackim „Złota Harfa", skupiającym starszych uczniów gimnazjum, w stowarzyszeniu „Ad Astra" oraz na nieformalnych spotkaniach z uczniami w „różowym gabinecie" w pomieszczeniach konsulatu w Gospodzie Polskiej przy ulicy Głuchej 21 w harbińskim Nowym Mieście[4].

Intelektualna atmosfera panująca w polskiej kolonii w Harbinie oraz wpływ Konstantego Symonolewicza miały decydujące znaczenie dla wyborów życiowych Teodora Parnickiego. Gdy jako 12-letni chłopak, praktycznie sierota[5], przybył w sierpniu 1920 roku do stolicy Mandżurii jako uciekinier z Władywostoku, nie znał prawie żadnego słowa w języku polskim, zaś gdy latem 1928 roku przybył z Chin do Polski, miał jasno określoną wizję swej przyszłości – pragnął zostać polskim powieściopisarzem historycznym – zaś na miejsce rozpoczęcia swych studiów polonistycznych wybrał Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie, gdzie wykładał największy wówczas znawca twórczości Juliusza Słowackiego – prof. Juliusz Kleiner.

Zainteresowanie i fascynacja Teodora Parnickiego twórczością Juliusza Słowackiego, których źródeł szukać należy w chińskim okresie jego życia, i środowiskiem polskiej diaspory w Harbinie okazały się trwałym elementem późniejszej, rozpisanej na ponad trzydzieści tomów twórczości autora *Słowa i ciała*. Paralel, inspiracji i odniesień szukać można między twórczością autora *Króla Ducha* a dziełem Parnickiego na co najmniej kilku płaszczyznach. Dotychczasowe badania twórczości Teodora Parnickiego pozwalają na wyodrębnienie co najmniej kilku zakresów odniesień do twórczości Juliusza Słowackiego, obecnych w różnym stopniu w powieściopisarstwie historycznym Parnickiego. Są to w głównej mierze:

– gry intertekstualne wykorzystujące odwołania do poezji i dramatów Słowackiego;
– analogie w zakresie konstrukcji cyklów literackich;
– podobieństwa w sposobie uobecnienia podmiotu autorskiego w dziele;
– wykorzystanie postaci Juliusza Słowackiego jako bohatera w powieściach historyczno-fantastycznych;
– podobieństwa w sposobie pracy literackiej.

Zarówno rozmiar, jak i poziom złożoności artystycznej i intelektualnej dzieł Juliusza Słowackiego i Teodora Parnickiego sprawiają, że dokładny

[4] Strukturze i działalności konsulatu oraz K. Symonolewicza poświęcony jest m.in. artykuł Wojciecha Skóry (Skóra 2008, 75–100). Zob. też Neja 2008, 27–49.

[5] Bronisław Parnicki, ojciec Teodora, mieszkał wówczas w ZSRR i pracował jako inżynier. Utrzymywał z synem kontakt korespondencyjny, jednak do osobistego spotkania nie doszło z powodu śmierci ojca w 1928 roku.

opis, analiza i interpretacja sposobu obecności twórczości autora *Beniowskiego* w powieściopisarstwie historycznym Parnickiego wymagałyby osobnego, obszernego studium – tu podjęta zostanie jedynie próba zarysowania przestrzeni inspiracji oraz uporządkowania możliwych zakresów badań.

Pierwszym, narzucającym się spostrzeżeniem dotyczącym relacji i odniesień twórczości Parnickiego do dzieła Juliusza Słowackiego jest stwierdzenie istnienia częstych nawiązań, cytatów i kryptocytatów, parafraz i aluzji literackich do utworów Słowackiego. Można stwierdzić, że twórczość Słowackiego obecna jest nieustannie w horyzoncie odniesień i gier intertekstualnych Parnickiego. Ryszard Koziołek, przy okazji szczegółowej analizy aluzji i odwołań do dzieła Słowackiego w trylogii *Twarz księżyca,* ujął to trafnie, stwierdzając, że:

> twórczość Słowackiego jest jednym z najczęściej eksploatowanych przez Parnickiego rezerwuarem tekstowych odwołań (Koziołek 1999, 53).

Gry intertekstualne, nawiązania, cytaty i literackie aluzje są stałym elementem stylu tekstów powieściowych Parnickiego i stanowią o ich bogactwie, erudycyjności, ale i pewnym manieryzmie tej prozy[6]. Choć zakres literackich odniesień jest u Parnickigo niezwykle szeroki, to właśnie twórczość Słowackiego zajmuje w nich miejsce szczególnie uprzywilejowane. Warto tu przyjrzeć się trzem poziomom odniesień intertekstualnych (tytuły, cytaty wewnątrztekstowe, nawiązania do obrazowania poetyckiego), które zwróciły uwagę badaczy.

Teodor Parnicki niejednokrotnie opatrywał swe powieści tytułami, które były fragmentem motta zaczerpniętego z klasycznej literatury polskiej. Odwołania do tekstów Piotra Skargi, Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, Jana Lechonia czasem obejmują zarówno motto wraz z tytułem, który jest w istocie jego eliptyczną wersją, czasem zaś jedynie sam tytuł. Jak wykazał to w swej analizie Andrzej Juszczyk, jest to u Parnickiego element złożonej gry, której celem jest nie tyle przyjęcie autorytetu tekstu cytowanego, ale wejście z nim w swoisty dialog, częstokroć jego reinterpretacja lub uwieloznacznienie w relacji do samego tekstu powieściowego[7]. W tych grach z cytatami i zapożyczeniami zwraca uwagę fakt, iż cztery niezwykle ważne w dorobku Parnic-

[6] Interesującą analizę problemu aluzji literackich przedstawił m.in. J. Paszek (Paszek 2008, 48–62).

[7] Analizę tego zagadnienia w odniesieniu do powieści *Twarz księżyca, Tylko Beatrycze, Słowo i ciało, I u możnych dziwny* przedstawił A. Juszczyk (Juszczyk 2004, 187–217).

kiego powieści, często stanowiące punkt zwrotny lub ukoronowanie pewnego etapu ewolucji tego powieściopisarstwa, noszą tytuły zaczerpnięte z tekstów Słowackiego. Pierwszym przykładem jest tytuł trylogii *Twarz księżyca*, będącej jednym z dwóch zworników (obok *Nowej baśni*) całego dzieła Parnickiego, łączącym twórczość wczesną (do 1959) z okresem eksperymentalnym (po roku 1967). Centralna pozycja, jaką zajmuje trylogia, sprawia, że wybór motta tomu pierwszego, a jednocześnie tytułu całego cyklu miał dla pisarza znaczenie szczególne. Cytat zaczerpnięty został przez Parnickiego z historycznego dramatu Słowackiego *Maria Stuart*, który już w czasach nauki w harbińskim gimnazjum był dla pisarza tekstem niezwykle ważnym i osobiście bardzo głęboko przeżytym. Trylogia, obejmująca historię wieków III–VIII, której centralną postacią jest Mitroania oraz złożone i bogate w uwikłania polityczne późnego cesarstwa zachodniego i Bizancjum losy jej potomków – rodu Mitroanidów. W trylogii tej Parnicki rozbudował poetykę swojego powieściopisarstwa, korzystając z elementów techniki strumienia świadomości (cz. I), powieści klasycznej – z silnie ograniczonymi elementami narracji, dominującą rolą dialogu i rozbudowanymi elementami epistolarnymi (cz. II powstała chronologicznie najwcześniej), oraz powieści dialogicznej, o budowie w istocie quasi-dramatycznej, będącej zwiastunem zmian formalnych, jakie miały się pojawić w powieściach późnych (cz. III). Jak wskazuje Andrzej Juszczyk, cytat ze Słowackiego, wybrany jako motto powieści „mówi o daremności poszukiwań prawdy, o niemożności uznania za nią czegokolwiek" (Juszczyk 2004, 198), odwołując się do prawdy podmiotowej, wtórnej wobec prawdy obiektywnej, która pozostaje niedostępna ludzkiemu poznaniu, uwikłanemu w rozliczne i wielopoziomowe uwikłania epistemologiczne. Teresa Cieślikowska ujęła znaczenie owego tytułu i motta jako „postawę odzierania ze złudzeń i dążenia do tego, co nieosiągalne" (Cieślikowska 1965, 180). Modyfikacja, jakiej poddał w motcie powieści frazę Słowackiego Parnicki[8], świadczy o wejściu w świadomy dialog z tekstem Słowackiego, który otwiera zupełnie nowe pola interpretacyjne, w szczególności w zakresie problemu poznania i tekstowej reprezentacji rzeczywistości. Andrzej Juszczyk ujmuje to w następujący sposób:

> To „twarz księżyca" jest tym, co tak naprawdę ważne w powieści Parnickiego. Bowiem nie ukazuje ona tylko daremnego trudu bohate-

[8] Fraza Słowackiego: „Paź, dziecko, chciałby…" przybrała u Parnickiego formę „Dziecko! chciałby…". Modyfikację cytatu Słowackiego i jej konsekwencje omówił Andrzej Juszczyk (Juszczyk 2004, 198 i nast.).

rów, ale sama jest też próbą uchwycenia owej złudnej „twarzy księżyca". Autor poszukuje tu wraz ze swymi bohaterami prawdy o Bogu, o świecie nadprzyrodzonym, mając świadomość, że wszelkie ustalenia będą jedynie odbiciem prawdy (Juszczyk 2004, 199).

Trylogia *Twarz księżyca* stanowi ukoronowanie pewnego okresu twórczości Parnickiego, rozwinięcie i dopełnienie wątków *Słowa i ciała* oraz, poprzez powieść-satelitę *Śmierć Aecjusza*, nawiązanie do pierwszej powieści historycznej Parnickiego, *Aecjusz, ostatni Rzymianin* z 1937 roku. Ważna pozycja trylogii w twórczości pisarza każe zwrócić szczególną uwagę na fakt, iż ten właśnie cykl powieściowy powiązał on w ramach intertekstualnej gry z twórczością Juliusza Słowackiego.

Znamienne jest, iż w innej ważnej powieści – ostatnim, szóstym tomie cyklu *Nowa baśń*, który pisarz poświęcił „Nauczycielom, Opiekunom, Koleżankom, Kolegom z lat gimnazjalnych w Charbinie w Chinach (oraz pamięci tych spośród nich, którzy zmarli)" (Parnicki 1970, 5) – Parnicki zawarł również ważne odniesienie do wersów tekstu Słowackiego. Tom 6 *Nowej baśni* jest najbardziej eksperymentalnym elementem cyklu, który we wcześniejszych odsłonach prezentował poetykę klasycznej powieści historycznej (*Robotnicy wezwani o jedenastej,* swoista kontynuacja *Srebrnych orłów*), powieści wykorzystującej techniki strumienia świadomości (t. 3, *Labirynt)*, czy antyutopię quasi-historyczną (t. 5). Tom 6 domyka, ale i w swoisty sposób dekonstruuje tomy wcześniejsze, poddając je złożonym operacjom dyskursywnym. Tom ostatni cyklu cechuje polimorficzność i wewnętrzna dialogiczność tekstu, dokonuje się w nim uprzedmiotowienie wcześniejszych tomów jako przedmiotów analizy, interpretacji i egzegezy. To, co w początkowych etapach miało stanowić uniwersalną, „idącą przez wieki" powieść historyczną, obejmującą przestrzenie Europy i Ameryki pre- i postkolumbijskiej wpisane zostało z czasem w formę quasi-apokryfu rodzinnego, by ostatecznie, w tomie 6 zbliżyć się do autotematyzmu, autokomentaryzmu, powieści warsztatowej i autobiograficznej. To osobliwe połączenie różnorodnych elementów, fragmentaryczność i autoanaliza warsztatu pisarskiego oraz wprowadzenie w dużym wymiarze (choć jeszcze w sposób do pewnego stopnia zamaskowany) autobiografizmu, oddaliło tekst Parnickiego od modelu powieści historycznej i przeniosło w sferę bliższą – jak to ujął Wacław Sadkowski – literaturze absurdu[9], czy ujmując rzecz bardziej specyficznie –

[9] Wacław Sadkowski wskazywał na związki późnego pisarstwa Parnickiego z tzw. literaturą absurdu (por. m.in. Sadkowski 1970).

ku literaturze „parnickoidalnej”[10]. Tom szósty *Nowej baśni* stanowi jeden z ważniejszych punktów zwrotnych w twórczości Parnickiego i właśnie ten tekst postanowił pisarz powiązać na prawach gry intertekstualnej z twórczością Słowackiego. Tym razem punktem odniesienia – przywołanym przez motto, a w formie eliptycznej przez sam tytuł powieści – stał się późny, pochodzący z okresu mistycznego dramat Słowackiego – *Samuel Zborowski*. Choć obok motta zaczerpniętego ze Słowackiego Parnicki opatrzył powieść jeszcze drugim mottem (z Szekspira)[11], to właśnie dramat Słowackiego był, jak się wydaje, najważniejszym partnerem literackiego dialogu pisarza. Parnicki przywołuje fragment aktu V dramatu:

> Głos:
> Więc bądź nowy,
> Lecz nie bądź wczesnym kamieniem zgorszenia.
> Adwokat:
> Więc dobrze, niech pod palcem zagrożenia
> Będą te rzeczy.
> kt V, w. 392–394

Nowość, zgorszenie, zagrożenie – to słowa-klucze, które stają się swoistym preludium do tekstu przełomowego, artystycznie ryzykownego, który stawia sam podmiot autorski, „narratora głównego”[12] w centrum literackich światów. To autor, obdarzany coraz większą liczbą cech osobowych samego Teodora Parnickigo, staje się centrum literackiego świata, nieograniczonym w swych decyzjach dysponentem literackiej przestrzeni i czasu, wreszcie sam staje się temu światu poddany. Analogie do pism Juliusza Słowackiego, zwłaszcza z okresu mistycznego, wydają się niezwykle interesujące. Jak u Słowackiego teksty literackie z kręgu pism mistycznych podporządkowane były podstawowej, ściśle podmiotowej idei jednoczącej – w tym wypadku

[10] Określenia „literatura parnickoidalna” użył w recenzji *Przeobrażenia* B. Zadura (Zadura 1974). Okazjonalnie podobne określenia pojawiały się również w innych omówieniach twórczości Parnickiego.

[11] Parnicki wykorzystał fragment dramatu *Twelfth-Night*, II, 2, w. 32–33: „Alas! Our Frailty is the cause, not we; for such as we are made of such we be”. Odwołanie do tekstu Szekspirowskiego może stanowić interesujące pole analizy statusu ontologicznego postaci powieściowych – podmioty dialogów w powieści uzyskują samoświadomość własnej literackości (słabości) i jako postacie literackie właśnie rozpoczynają sąd nad swoim, wciąż przyjmującym maski, autorem.

[12] Termin używany m.in. przez Jacka Łukasiewicza i Małgorzatę Czermińską.

systemowi filozoficznemu, tak u Parnickiego mamy do czynienia z przeradzaniem się uniwersum powieści historycznej w osobliwe autorskie *teatrum*, w całości podporządkowane woli autora jako podmiotu kreacji artystycznej. Procesy zachodzące w późnej twórczości Słowackiego wydają się analogiczne do przemian poetyki Parnickiego. Akcja *Samuela Zborowskiego* jest „urywana, niespójna, nie ma zakończenia. Nie mogło go być, bo proces wojny formy-prawa z anarchią-duchem toczy się dalej w dziejach, nie jest rozstrzygnięty" (Kowalczykowa 1997, LXIII). Analogicznie, u Parnickiego w powieści *Palec zagrożenia* rozpoczął się proces całkowitej dekompozycji formy powieści historycznej, zaś dalsza ewolucja pisarstwa prowadziła w stronę powieści historyczno-fantastycznej oraz wykorzystywania w znacznym zakresie pisarskiej biografii jako integralnego, organicznego elementu kreowanego świata literackiego. To okres w twórczości, w którym forma nie mieści już podmiotowej wizji, którą, jak u Słowackiego, cechuje niezwykłe bogactwo literackich pomysłów, ale i całkowite podporządkowanie podmiotowości autorskiej, dominującej w dziele.

Tekstową grę cytatów i aluzji do Słowackiego na poziomie tytułów powieści zakończył Parnicki w latach siedemdziesiątych. Wówczas to powstał dyptyk powieści historyczno-fantastycznych, których tytuły zaczerpnięte zostały z utworów poetyckich: pierwszej z wiersza Briusowa, drugiej z utworu Juliusza Słowackiego. Tytuł drugiej z powieści, *Staliśmy jak dwa sny*, zapożyczył Parnicki z IV pieśni *Beniowskiego* (w. 512). I znów, jak w przypadku *Twarzy księżyca*, poetycki fragment Słowackiego, poświęcony idealnej miłości, nieskalanej przez lata cierpień, wpisany został w grę tekstową, której drugim elementem jest tekst historyczno-fantastyczny, alternatywna wersja historii Polski wieku XIX, w której zupełnie inaczej, po wygranym powstaniu listopadowym, potoczyły się losy również polskich poetów romantycznych – w tym Juliusza Słowackiego. Analiza sensów, jakie wytwarza zestawienie ostatnich strof IV pieśni *Beniowskiego* z eksperymentalnym tekstem Parnickiego, z pewnością pozwoliłaby odkryć głębszy sens przemian poetyki powieści – warto tu choćby zwrócić uwagę na w. 529–530: „odejść nie mogę, choć słyszę // Wołające mnie duchy w inną stronę". Jak się bowiem wydaje, to właśnie wrażliwość na romantyczne słowo poetyckie kształtowała literacką wizję powieściową Parnickiego, jednak przybierała ona formy tekstu niezwykle nowatorskiego, wielopoziomowego, a jednocześnie dość hermetycznego.

Powrót – po latach – do idealnej miłości[13], sygnalizowany cytatem z *Beniowskiego* w latach siedemdziesiątych oznaczał również powrót do powieści

[13] Eksperymenty formalne Parnickiego prowadziły pisarza w stronę literatury historyczno-fantastycznej, jednak prawdziwą fascynacją pozostawała zawsze historia, a w wymiarze

historyczno-fantastycznej, której pomysł zrodził się jeszcze we Lwowie (1936) – a dokładniej do historii alternatywnej imperium rzymskiego za czasów Juliana Apostaty. Powieść ta to zdecydowanie najważniejszy i najlepiej dopracowany tekst historyczo-fantastyczny w dorobku Parnickiego, najpełniejsza realizacja modelu nowej powieści historycznej. Znamienne jest, iż tę ważną dla siebie, późną powieść zatytułował Parnicki znów sięgając do dramaturgii Słowackiego. Tytuł powieści – *Sam wyjdę bezbronny* – to cytat z dramatu *Mindowe*, utworu, w którego inscenizacji brał udział Parnicki jeszcze w gimnazjum w Harbinie. Sam tytuł-cytat przynosi wieloznaczną grę znaczeń, których interpretacja jest zadaniem wybranego czytelnika Parnickiego. Andrzej Polkowski ujął to w sposób następujący:

> [Tytuł] może mieć szereg znaczeń. „Ja rzucam miecz na ziemię, sam wyjdę bezbronny, i nikt się tknąć nie waży osoby legata!" woła legat papieski, Krzyżak Heydenrich u Słowackiego. W powieści legatem takim jest z jednej strony sam autor jako twórca powieści historyczno-fantastycznej, obnażający swój warsztat twórczy *in statu nascendi* i odrzucający – jak miecz – linearną fabułę, tożsamą z próbą jednoznacznego odtwarzania historii. Z drugiej strony zdanie to parafrazuje na ostatniej stronie cesarz Julian w odpowiedzi na pytanie, czy nie obawia się gniewu prześladowanego przez siebie „Galilejczyka" (Chrystusa). Mieni się przy tym legatem „Światłości Wiekuistej", co może oznaczać i fakt „wskrzeszenia" go przez autora, i aluzję do jego religii, i wreszcie sam status postaci występującej w powieści o takiej właśnie konstrukcji… (Polkowski 1985, 689–690).

Wieloznaczność, otwartość interpretacyjna i gra z tekstami poetyckimi Juliusza Słowackiego widoczne na poziomie tytułów powieści oraz mott, którymi są opatrzone niektóre z nich, to jedynie najbardziej zewnętrzna płaszczyzna odniesień intertekstualnych w dziele Parnickiego. O wiele bardziej

---

twórczym, powieść historyczna. Powieść *Staliśmy jak dwa sny* bada możliwe przestrzenie eksperymentów formalnych, retorycznej probabilistyki historycznej („co by było, gdyby?") w zestawieniu z eksperymentem literackim Parnickiego, słowa *Beniowskiego* brzmią dość zaskakująco, gdyby postać kochanki odczytać jako metaforę historii/powieściopisarstwa historycznego: „Kochanko pierwszych dni! – znów jestem twoim. // Patrzaj, powracam bez serca i sławy // jak obłąkany ptak i u nóg leżę. // O! nie lękaj się ty, że łabędź krwawy, // i ma na piersiach rubinowe pierze. // Jam czysty! – głos mój śród wichru i wrzawy // Słyszałaś… w równej zawsze strojny mierze… // U ciebie jednej on się lez spodziewał // ty wiesz, jak muszę cierpieć – abym śpiewał" (IV, 480–488).

złożona i skomplikowana jest materia odniesień intertekstualnych obecnych w samych tekstach powieściowych. Nie sposób w tym miejscu nawet skrótowo przedstawić tego zagadnienia, które wymaga analiz bardzo szczegółowych, warto jednak przyjrzeć się krótko dwom przykładom, które wskazują, w jak różnorodny sposób realizowane mogą być odwołania do Słowackiego w powieściach Parnickiego.

Pierwszym z przykładów niech będzie parafraza wiersza Słowackiego, wykorzystana przez Parnickiego w ważnym miejscu pierwszej powieści z planowanego cyklu „Światy mieszańców" – *Końcu „Zgody Narodów"*. Opisując Leptynesa, mieszańca grecko-żydowskiego (i w dużej mierze literackie *alter ego* samego Parnickiego), który poddany jest drobiazgowemu śledztwu na okręcie parowym „Zgoda Narodów" pływającym na rzece Oksos w hellenistycznym królestwie Eutydemidów – Baktrii, bohater parafrazuje tekst Słowackiego:

> był… zawsze był… zawsze i tylko wędrowiec, co się w drodze trudzi, nie znając prawie rodzinnego domu? (Parnicki 1968, 527)[14]

W odpowiedzi Parnicki rozpoczyna swoistą grę z czytelnikiem. Czytamy dalej:

> – Pięknie to powiedziała Agatokleja – nieprawdaż? Czy to z jakiegoś poety?
>
> – Nie wiem. Chyba nie. A jeśli, to nie z żadnego z greckich, jakich znam. Może z jakiegoś indyjskiego? Albo z takiego, co się w ogóle jeszcze nie narodził?

Znamienne jest, że w kluczowym w sensie ideologicznym miejscu powieści, opisując poniekąd własne życiowe doświadczenie mieszańca i pozbawionego ojczyzny wędrowca, Parnicki posługuje się słowami romantycznego poety, modyfikując je, jednocześnie uniwersalizując i indywidualizując wiersz polskiego romantyka.

Intertekstualne gry ze Słowackim mogą jednak być przez Parnickiego prowadzone na znacznie większą skalę. Niezwykle interesującą analizę takiej gry w trylogii *Twarz księżyca* przedstawił Ryszard Koziołek. Dokładna analiza intertekstualna pozwala, zdaniem badacza, na ustalenie bliskiej relacji

[14] Jest to parafraza 5 strofy *Hymnu* Juliusza Słowackiego z 1836 roku: „Żem prawie nie znał rodzinnego domu, // Żem był jak pielgrzym, co się w drodze trudzi // Przy blaskach gromu (…)", w. 26–28.

tekstu powieściowego drastycznie opisującego majaczenia chorobowe Mitroanii i jej wędrówkę po Przeciwziemi, z *Poematem o Piaście Dantyszku* Słowackiego (1839) i zamieszczonym tam opisem piekła. Drobiazgowa analiza elementów opisu oraz ich implikacji interpretacyjnych umożliwia Ryszardowi Koziołkowi stwierdzenie, że

> Parnicki zamknął w synkretycznej wizji Mitroanii nierozwiązywalny problem chrześcijańskiej teodycei. W intertekstualnej konfiguracji, tworzącej wątek pobytu Mitroanii na Przeciwziemi, stworzył porywającą i bluźnierczą wizję możliwego spojenia cierpiącej egzystencji i jej metafizycznego uzasadnienia (Koziołek 1999, 56).

Brutalne i krwawe majaki chorobowe Mitroanii – bodaj najbardziej malarskie fragmenty prozy Parnickiego – swą formę czerpią z poetyckiej wizji zaświatów stworzonych przez Słowackiego. Szczegółowe analizy porównawcze wskazać mogą liczne inne odniesienia[15].

Dobrze widoczna i stała obecność twórczości Juliusza Słowackiego w przestrzeni literackich inspiracji, aluzji i cytatów nie jest jednak jedyną płaszczyzną, na której obserwować można związki między dziełem autora *Króla-Ducha* a powieściopisarstwem Parnickiego. Najważniejszym i najwartościowszym materiałem badawczym, pozwalającym na wskazanie ścisłych, strukturalnych i historiozoficznych miejsc wspólnych jest z pewnością obejmujący sześć tomów cykl Teodora Parnickiego *Nowa baśń*, powstały w latach 1962–1970. Cykl ten, zajmujący centralne miejsce w dojrzałej twórczości pisarza, zwracał uwagę badaczy ze względu na pewne zaskakujące odniesienia konstrukcyjne do późnej, mistycznej twórczości Słowackiego[16]. Z ustaleń i sugestii badaczy można wyprowadzić wniosek o dość czytelnym związku między wielkim projektem literackim realizowanym przez Słowackiego w rapsodach *Króla-Ducha* i tekstach z nimi powiązanych a konstrukcją świata „nowobaśniowego". Mistyczna „powieść przez wieki idąca" Słowackiego, wielki poemat metempsychiczny opisujący retrospektywnie ze stanowiska anamnezyjnego dzieje była największym, najbardziej uniwersalistycz-

[15] Na związki powieści *I u możnych dziwny* z tekstem *Kordiana* wskazał Ryszard Koziołek (Koziołek 1994, 102–122).

[16] M. Czermińska przywołuje sądy kilku badaczy, którzy zwracali uwagę na paralele między *Królem-Duchem* a *Nową baśnią*: M. Janion, K. Wyka, J. Łukasiewicz (*Gliniane dzbany*. „Twórczość" 1967, nr 4, s. 70), M. Szybis (*„Genezis z Ducha". Doktryna twórcza i sztuka Teodora Parnickiego*. „Życie Literackie" 1971, nr 21). Por. Czermińska 1972, 95.

nym i totalnym projektem literackim Słowackiego, wielkim poetyckim snem romantyka, który zaczął zagarniać w swój obszar inne utwory, często zaś ich nieukończone fragmenty. Owa totalna wizja historiozoficzna, zdaniem Kleinera, powinna być rozumiana przez pryzmat „autobiografii symbolicznej" samego poety – „z logiki życia i wyobraźni wynikało, że w poemacie (…) o narodzie duchem naczelnym musiał być sam Słowacki" (Kleiner 1927, 365, cyt. za: Czemińska 1972, 96).

Cykl *Nowa baśń*, monumentalna, wielowątkowa, rozpisana na wiele głosów wizja historii Europy, Ameryki i Azji na przestrzeni tysiąca lat zdaje się swym rozmachem i totalnością powtarzać skomplikowaną architekturę świata *Króla-Ducha* – w krąg „nowej baśni" wpisują się utwory poboczne (*Tylko Beatrycze*, *I u możnych dziwny*, poniekąd też powieści wcześniejsze). W późniejszych tomach coraz większą rolę odgrywa poetyka fragmentu, kompozycja mozaikowa, nieciągła, wpisująca się jednak zawsze w uniwersalną konstrukcję całego cyklu. Jak w przypadku *Króla-Ducha*, tak i w *Nowej baśni,* jedyną zasadą porządkującą jest podmiot autorski, zaś historia świata staje się elementem rodzinnego quasi-apokryfu, częścią podmiotowej mitologii autorskiej. Małgorzata Czermińska ujęła tę relację w następujący sposób:

> Analogia (…) kompozycyjna z *Królem-Duchem* polegałaby (…) na tym, że w obu wypadkach mamy do czynienia z potężnymi zespołami utworów, ujmującymi dzieje przez pryzmat jednej wielkiej osobowości. Ta właśnie wielka osobowość rzutuje zarówno na wewnętrzny porządek dzieła, jak i sens historii (Czermińska 1972, 96).

W zestawieniu powyższym dostrzega jednak badaczka również istotne różnice między literackim „snem" romantycznego poety a „snem" o dziele totalnym powieściopisarza dwudziestowiecznego. Czermińska stwierdza:

> W systemie mistycznym Słowackiego (…) Ja mówiące poematu jest stwórcą świata poetyckiego, ale historia się tylko przez ów świat objawia – jej sens istnieje na zewnątrz, jest dany w iluminacji duchowi wybranemu, powierzony mu do rewelacji. (…) U Parnickiego podmiot mówiący, który ujawnia się stopniowo jako jedno, to samo wszędzie Ja, okazuje się też stopniowo podmiotem nie tylko dzieła, ale i historii. Początkowo istnieje wprawdzie coś takiego jak jej sens ukryty, ale Narrator Główny, przedzierając się ku niemu, znajduje w końcu – samego siebie. Próbując objawić sens historii, objawia tylko własną jej wizję, odczytuje to, co sam w nią wpisał (Czermińska 1972, 96–97).

Totalne wizje literackie Słowackiego i Parnickiego, różniące się w zakresie historiozofii, epistemologii czy sposobu rozumienia roli podmiotu w dziejach, łączy jednak wiara, iż w języku, w dziele literackim ujęta może zostać w sposób całościowy historia rozpisana na stulecia. Dzieje spaja pewna totalna wizja porządkująca, zarówno u Słowackiego, jak i u Parnickiego sprowadzająca się to zdefiniowania niezwykle silnej pozycji podmiotu twórczego.

Podobieństwa między *Kólem-Duchem* a *Nową baśnią* mają jednak jeszcze inny wymiar – jak to określa Małgorzata Czermińska – „filologiczny". Wielość i różnorodność tekstów (powieść narracyjna, powieść dialogiczna, powieść pisana techniką strumienia świadomości, stylizowana XVII-wieczna antyutopia), z których zbudowany jest świat *Nowej baśni*, wymaga precyzyjnej pracy porządkującej. Małgorzata Czermińska ujmuje tę kwestię w sposób następujący:

> Autor *Twarzy księżyca* sam spełnia wobec własnego dzieła funkcję filologa, którą wobec rękopisów Słowackiego spełniali kolejni wydawcy, ustalający, jakie partie mają należeć do głównego tekstu rapsodów, jakie do odmian, porządkujący pomysły rapsodów dalszych (…), komentujący uwikłane w tekst aluzje do innych utworów poety i zapowiedzi następnych rapsodów, już nienapisanych (Czermińska 1972, 95).

Można stwierdzić, że Parnicki-historiozof, Parnicki-Narrator Główny, Parnicki-Tau to również Parnicki-filolog, jednocześnie twórca i rekonstruktor struktury wykreowanego przez siebie tekstowego świata.

Wydaje się, że w monumentalnym cyklu *Nowej Baśni* najpełniej objawia się skomplikowana sieć relacji między dziełami Słowackiego i Parnickiego. Można postawić tezę, że wizja literatury totalnej, wszechogarniającej i podmiotowej, jaka leżała u podstaw mistycznej twórczości autora *Beniowskiego*, była dla Parnickiego niezwykle fascynująca jako najpełniejszy wyraz idei romantyzmu – tę wizję, wykorzystując swój indywidualny warsztat pisarski, niebywałą erudycję i wiedzę historyczną powtórzył, posługując się własną oryginalną poetyką, własnym językiem, ostatecznie siebie samego stawiając w samym centrum wykreowanego literackiego uniwersum.

Gry intertekstualne, gra aluzji, cytatów czy wreszcie analogie w zakresie struktury dzieł czy ich wymiaru historiozoficznego nie wyczerpują wszelkich możliwych do wskazania odniesień do dzieła Słowackiego w powieściopisarstwie Parnickiego. Najistotniejszym bodaj przykładem – tutaj jedynie wzmiankowanym – jest pojawienie się postaci samego Juliusza Słowackiego

jako bohatera dwóch powieści historyczno-fantastycznych: *Muza dalekich podróży* i *Staliśmy jak dwa sny*. Alternatywna biografia wielkich romantyków polskich (w tym Słowackiego), którzy po zwycięstwie powstania listopadowego pełnią funkcje polityczne w nowym państwie polskim, każe w tych powieściach śledzić wskazówki, które pozwalają odczytać postać Słowackiego jako literackie *alter ego* Parnickiego, jako postać „mocnego" poprzednika, którego potencjalna biografia alternatywna może mieć miejsca paralelne w biografii samego Parnickiego[17]. Wydaje się, że dokładne przeanalizowanie owych dwóch późnych powieści z wykorzystaniem metodologii psychoanalitycznej czy koncepcji Harolda Blooma zaprezentowanych w *The Anxiety of Influence* (Bloom 1972) może się okazać niezwykle interesującym projektem badawczym.

Na początku tej – z konieczności skrótowej i wybiórczej – prezentacji związków dzieła Teodora Parnickiego z twórczością Juliusza Słowackiego przywołana została scena z wczesnej młodości późniejszego pisarza – pierwsze zauroczenie poetyckimi frazami *Marii Stuart*, odgrywanymi na scenie przez piętnastoletniego ucznia polskiego gimnazjum w Harbinie w Chinach. Fascynacja wówczas zrodzona okazała się niezwykle trwała. Teodor Parnicki samego siebie oraz swą twórczość zdawał się postrzegać przez pryzmat doświadczeń wielkiego romantyka i choć stworzył swój własny, niepowtarzalny język, a jego literackie światy cechowała niezwykła oryginalność i autonomia, ślady fascynacji poezją autora *Beniowskiego* są wyraźnie

[17] Co ciekawe, pomysł powieści historyczno-fantastycznej, której bohaterem miał być Juliusz Słowacki pochodzi jeszcze z roku 1936. W liście do K. Symonolewicza Parnicki pisał: „Druga powieść – punkt wyjścia podobny, ale czasy i sprawy zupełnie inne. Rok 1830 – powstanie listopadowe. Wbrew prawdzie historycznej, jedyny (jak historycy stwierdzają) odpowiedni człowiek – generał Prądzyński, obejmuje dowództwo, a potem władzę… wojna wstępuje na inne tory… Klęski armii rosyjskiej w Polsce podważają ustrój Rosji: niedobitki „dekabrystów" korzystają z wypadków, wzniecają nową rewolucję, obalają Mikołaja I… Konstytucyjno-liberalna Rosja uznaje niepodległość Polski i stwarza z nią wspólny front przeciw Metternichowi… Jak ukształtuje się państwowość polska? Jaki będzie miała wpływ na losy Europy?… Czy się ostanie chwilowe współdziałanie liberalnych Polski i Rosji w obliczu odwiecznych konfliktów między obu narodami? – oto problemy powieści, główny zaś z nich – jakimi drogami pójdzie twórczość wielkich poetów romantycznych w obliczu faktu nie martyrologii, ale odrodzenia Polski? Czy talent ich, niezapłodniony cierpieniem narodu i mesjanizmem, da takie same efekty, jak dał w istocie? M.in. w powieści przewidziany jest drugi pobyt Mickiewicza w Rosji (w końcu – jako posła – tak, jak Lamartine!); Mickiewicz, jako świadek tragedii Puszkina (bo tragizm Puszkina pojęty będzie jako nieuchronny); – z drugiej zaś strony Słowacki przebywa na Zachodzie i nigdy nie pojedzie do Ziemi Świętej… etc… etc…" (14 listopada 1936).

widoczne. Wielkie wizje literackie obu autorów, dwa sny o literaturze uniwersalnej i podmiotowej jednocześnie, były jednak wizjami niemożliwymi do zrealizowania. Wydaje się, że swoiste fatum Słowackiego ciążyło na całej, ale w szczególności późnej twórczości autora *Słowa i ciała*. W swych zapiskach z *Dziennika* ponadsiedemdziesięcioletni Teodor Parnicki odnotowywał:

> Uświadomiłem sobie, że po prostu nie mam już sił pisać dalej powieści! Więc co? Ma się stać z *Opowieścią o trzech Metysach* (SI PARVA MAGNIS COMPARARI LICET) jak z *Królem Duchem* było?! Albo znowu spróbować zrobić dłuższą przerwę? Bardzo słabo już wierzę w dobroczynność nawet dłuższych przerw (…)[22 XI 1982] (Parnicki 2008, 314).

W rok później, w ostatni dzień roku 1983 zapisał słowa, które jeszcze wyraziściej ukazują, jak silna była swoista identyfikacja Parnickiego z doświadczeniem poetyckim Słowackiego. Parnicki, który w wieku 15 lat, „paź, dziecko" z wody dostać chciał „twarz księżyca", u kresu swego życia, po stworzeniu monumentalnego dzieła o niebywałej skali artystycznej i niezwykłej głębi intelektualnej, pisał:

> Chwilami wydaje mi się, że podświadomie podejmowałem liczne próby kontynuacji *Darów z Kordoby* z celem, by pozostały po mnie (i stały się przedmiotem studiów, a może i redagowania…) liczne też luźne fragmenty, jak po Słowackim zostały liczne luźne fragmenty *Króla Ducha*. [31 XII 1983] (Parnicki 2008, 387).

Literatura

Bloom H., 1973, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford.

Cieślikowska T., 1965, *Pisarstwo Teodora Parnickiego,* Warszawa.

Czermińska M., 1972, *Czas w powieściach Parnickiego,* Wrocław.

Juszczyk A., 2004, *Sugestia intertekstualna. Cytat – motto – tytuł,* w: Juszczyk A., *Retoryka a poznanie. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego,* Kraków.

Kleiner J., 1927, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości,* t. 4, cz. 2, Warszawa.

Kowalczykowa A., 1997, *Wstęp,* w: Słowacki J., *Krąg pism mistycznych,* Wrocław.

Koziołek R., 1994, *Co to jest „Z"? Postać literacka w przestrzeni intertekstualnej Parnickiego „I u możnych dziwny",* „Pamiętnik Literacki", z. 1.

Koziołek R., 1999, *Zdobyć historię. Problem przedstawienia w „Twarzy księżyca" Teodora Parnickiego,* Katowice.

Łukasiewicz J., 1967, *Gliniane dzbany,* „Twórczość", nr 4.

Markiewka T., oprac., 2002, „*Pamięć, włada (…) bezlitosny, wciąż i wciąż wskrzesza ponownie to, co minęło…",* „Pamiętnik Literacki", z. 2.

Neja J., 2008, *Harbin jako przestrzeń życia i działalności Polonii mandżurskiej,* w: Furier A., red., *Polskie ślady na Dalekim Wschodzie. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w Szczecinie w dniach 23–24 października 2008 r.,* Szczecin.

Parnicki T., 1934, *Gimnazjum polskie w Charbinie w przededniu likwidacji,* „Kurier Lwowski", nr 171, 25 czerwca, dodatek „Kurier Literacko-Naukowy", nr 26.

Parnicki T., 1968, *Koniec „Zgody Narodów",* Warszawa.

Parnicki T., 1970, [Dedykacja], w: Parnicki T., *Nowa baśń,* t. 6, *Palec zagrożenia,* Warszawa.

Parnicki T., 2008, *Dzienniki z lat osiemdziesiątych,* wstęp Lichniak Z., oprac. Markiewka T., Kraków.

Paszek J., 2008, *Styl przesłania „Słowa i ciała*", w: Markiewka T., Uniłowski K., red., *Tajemnice „Słowa i ciała". Szkice o powieści Teodora Parnickiego,* Katowice.

Polkowski A., 1985, *Posłowie,* w: Parnicki T., *Sam wyjdę bezbronny,* Warszawa.

Sadkowski W., 1970, *Parnicki*, Warszawa.

Skóra W., 2008, *Organizacja i pierwszy okres działalności polskich konsulatów w Harbinie i Władywostoku w latach 1920–1924,* w: Furier A., red., *Polskie ślady na Dalekim Wschodzie. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w Szczecinie w dniach 23–24 października 2008 r.,* Szczecin.

Szybis M., 1971, *„Genezis z Ducha". Doktryna twórcza i sztuka Teodora Parnickigo,* „Życie Literackie", nr 21.

Zadura B., 1974, *Koło za kołem, koło za kołem,* „Twórczość", nr 8.

Tomasz Markiewka – doktor, literaturoznawca, zajmuje się teorią literatury, translacją, komparatystyką literacką oraz twórczością Teodora Parnickiego. Ostatnio opracował i wydał *Dzienniki z lat osiemdziesiątych* pisarza (2008). Jest pracownikiem Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

MAGDALENA MROWIEC
Katowice

Juliusz Słowacki i Jacek Dukaj – lodowaty dialog między tekstami[1]

Jacek Dukaj to jeden z tych pisarzy, których twórczość rozsadza konwencje i ramy gatunków, nawet te pojęte najbardziej liberalnie. Zaliczany do grona twórców tzw. twardego nurtu *science fiction*, obwołany godnym następcą Stanisława Lema, wielokrotnie pokazał, że to nie typ uprawianej prozy, ale zawartość myślowa i niezwykle przemyślana forma jego utworów stanowią o wadze prezentowanego przezeń pisarstwa. Urodzony w roku 1974, debiutował jako piętnastolatek niebanalnym opowiadaniem *Złota galera*, a na podstawie nieco późniejszego utworu pt. *Katedra* Tomasz Bagiński stworzył swą obsypaną nagrodami animację[2].

W debiutanckiej powieści Dukaja pt. *Xavras z Wyżryn i inne fikcje narodowe*[3] – prezentującej alternatywną wizję historii Polski – wśród sztafażu właściwego fantastyce naukowej, pojawiają się wątki zaczerpnięte wprost z epoki romantyzmu, z ciekawą reinterpretacją mesjanizmu jako… działalności terrorystycznej. Krzysztof Uniłowski w jednym ze swych artykułów (Uniłowski 2007, 36–43) analizuje ten utwór w świetle zobrazowanych w nim uwikłań Xavrasa oraz dowodzonej przez niego partyzanckiej Armii Wolnej Polski w świat obiegu medialnego i popkultury (Wyżryn staje się bowiem gwiazdą relacjonowanego na żywo, terrorystycznego *reality show*, kończącego się wyreżyserowanym przez niego samego wielkim transmitowanym poka-

[1] Tekst niniejszy jest poprawioną i uzupełnioną wersją artykułu *Melancholijna syberiada albo nowy Anhelli, czyli co kryje się pod „Lodem" Jacka Dukaja* (Kempna, Pawlas 2008).

[2] Por. Dukaj, Bagiński 2003. Por. także interpretację tych dwóch utworów w Czermińska 2002, 247–254.

[3] Dukaj 1997; utwór ten został następnie przedrukowany w: Dukaj 2007.

zem ofiarniczej śmierci, mającej w nieodległej perspektywie doprowadzić do odzyskania przez Polskę niepodległości – przy pomocy dawnego druha Xavrasa noszącego imię… Konrad). Krytyk zwraca uwagę na to, że „romantycznie zdefiniowana polskość jako najwyższa forma sprawiedliwości historycznej" (Uniłowski 2007, 39; podkreślenie – M.M.) zostaje ukazana jako „forma obcości", porównywalna z czeczeńskim terroryzmem, „dzika, orientalna i fundamentalistyczna". W ten sposób – diagnozuje badacz – utwór Dukaja pokazuje, jak paradygmat romantyczny nie tyle „zmierzcha"[4], co raczej zostaje wyparty do podświadomości polskiej popkultury i w jej obiegach znajduje swoje ostateczne residuum.

Natomiast w wielokrotnie nagradzanych[5] *Innych pieśniach* pisarz rozwija – w myśl Arystotelesowskiej teorii entelechii – koncepcję podmiotu słabego, z którego rodzi się silna osobowość, osiągająca w końcu etap postludzki. Do rozważań historiozoficznych oraz do budowania koncepcji ludzkiej podmiotowości Dukaj powraca w *Lodzie*, który zdaje się swoistą summą jego dotychczasowej twórczości.

Warto w tym miejscu nadmienić, że książka ta zdołała wywołać całkiem spore zamieszanie na rynku wydawniczym oraz w rozmaitych instytucjach życia literackiego. Grudniowy nakład „Lodu" został wykupiony na pniu, a sama powieść rychło spowodowała prawdziwy wysyp recenzji, dyskusji i nagród, wśród których przykładowo wystarczy wymienić nagrodę Kościelskich (w roku 2008), nominację do Literackiej Nagrody „NIKE" roku 2008 czy Europejską Nagrodę Literacką (2009). Skąd ten ferment? By rozwikłać tę zagadkę, trzeba zejść głęboko pod powierzchnię *Lodu*.

„Zamarzło"

Wydany w grudniu roku 2007 *Lód* w rozległej epickiej perspektywie prezentuje alternatywną historię początków XX wieku, w której wybuch meteorytu tunguskiego (1908 rok) spowodował powstanie nowego rodzaju cennych

[4] Zmierzch paradygmatu romantycznego „ogłosiła" Maria Janion w związku z sytuacją polityczno-społeczno-kulturalną zaistniałą w Polsce po 1989 roku (por. Janion 1996; pierwodruk pt. *Koniec epoki?* ukazał się w „Życiu Warszawy" z dn. 7–8 grudnia 1991, nr 287).

[5] Między innymi nominację do Paszportu „Polityki" w dziedzinie literatury (2003), nagrodę Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych „Książka jesieni 2003", przyznawaną przez Bibliotekę Raczyńskich w Poznaniu, nagrodę „Nautilus" 2003, nagrodę im. Janusza A. Zajdla w tymże roku.

minerałów, zwanych w książce tungetytem i zimnazem. Rosja staje się dzięki temu nowemu bogactwu nie tylko bardziej zasobna, lecz także niezwykle wpływowa pod względem politycznym. Z tunguskiego epicentrum rozrasta się bowiem tytułowy Lód (pisany z wielkiej litery), który potrafi… zamrażać historię. Dlatego bohaterowie żyją w świecie, w którym nie miała miejsca ani pierwsza wojna światowa, ani bolszewicka rewolucja – a więc narody Europy Środkowej, w tym Polacy, nadal znajdują się pod zwierzchnictwem mocarstw.

Ekonomia w tym kunsztownie budowanym świecie jest więc ściśle związana z polityką – w tych dwóch kierunkach rozrasta się ekspansja czerpiących zyski z syberyjskich bogactw (a więc zarówno kupców, jak i państwa rosyjskiego), którą bezskutecznie starają się powstrzymać tworzone naprędce konsorcja zachodnich przedsiębiorstw. I tak na przykład potomek historycznego klanu Morganów, trzęsących finansami Ameryki, ojców-założycieli amerykańskiej rewolucji przemysłowej[6], w alternatywnej rzeczywistości *Lodu* stara się nawiązać współpracę między zachodnimi handlowcami – pozbawionymi siły nowych „tunguskich" surowców. Potężny w naszej rzeczywistości przemysłowiec i organizator nie jest w stanie konkurować z rosyjską siłą. Carskie imperium po zwycięskiej wojnie z Japonią[7] zdaje się więc być niepowstrzymane zarówno w aspekcie ekonomicznym, jak i politycznym – mimo narastających wewnątrz sił społecznych, takich jak anarchiści czy trockiści.

W roku 1924, gdy rozgrywa się akcja powieści, lodowy żywioł dociera do carskiej Warszawy, gdzie mieszka Benedykt Gierosławski, student matematyki i logiki, hazardzista (wiele mający wspólnego z *Graczem* Dostojewskiego), syn zesłańca-piłsudczyka. Bohater zostaje wysłany przez carskich ludzi do Irkucka w celu rozmowy ze swoim ojcem, któremu udało się – jak powiadają dobrze poinformowane źródła – w jakiś sposób zstąpić w Lód. Odtąd jako Ojciec Mróz potrafi „gadać z lutymi". Lute to poruszające się w żółwim tempie formy, jakie przybiera zmarzlina – być może inteligentne. Ponieważ ojciec ma dostęp do lutych i do żywiołu, który od chwili uderzenia meteorytu decyduje o biegu historii, można by go wykorzystać jako narzędzie do sterowania dziejami. Z tego powodu jadący niemal przez połowę tomu pociągiem do Irkucka syn-Benedykt jest obiektem szpiegowskich knowań zwolenników Lodu (liedniaków), chcących utrzymać *status quo*, i stronników odwilży (otiepielników), pragnących zmian politycznych, np.

[6] Na temat postaci J.P. Morgana i jego wpływowej rodziny por. Morris 2006.

[7] W rzeczywistości historycznej oczywiście zakończonej klęską Rosji.

rewolucji, odzyskania niepodległości przez Polskę czy nawet… utworzenia Zjednoczonych Stanów Syberii. Aktywność tych różnorakich stronnictw będzie mieszała szyki Benedyktowi Gierosławskiemu niemal do końca opisanych przez Dukaja zdarzeń.

Trzeba w tym miejscu dodać, że Dukaj całkowicie i bardzo starannie stylizuje język swej ponadtysiącstronicowej powieści na wzorcową polszczyznę z lat dwudziestych ubiegłego wieku. Jednak w stylizacji tej autor uwzględnia inny bieg, jaki przybrała w jego dziele historia – stąd wiele zapożyczeń z języka rosyjskiego, zarówno leksykalnych („gaspadin" zamiast „pan"), jak i składniowych („przypomniał mi się list od panny Julji i jej ostatnie k r z y k - p y t a n i e", s. 11 – podkreślenie moje, M.M.). Stąd także doskonale wrosłe w materię językową neologizmy, takie jak wspomniane „tungetyt" (minerał tunguski, na wzór nazw „hematyt", „kalcyt", „magnetyt") oraz „zimnazo" (na wzór „żelaza") czy kapitalne „soplicowo" (pisane małą literą), oznaczające matecznik lutych, miejsce, gdzie wyradzają się one spod ziemi.

Plastyczny język, szeroka perspektywa epicka, dbałość o szczegóły organicznie wrośnięte w strukturę historii – wszystko to daje rozległe pole imaginacji, proponując spójną i niezwykle frapującą wizję rzeczywistości alternatywnej. Przyjrzyjmy się jednak, co stanowi „tradycję kluczową" tego dzieła, co określa jego zawartość myślową, sposób obrazowania oraz do czego odsyłają nas Dukajowe aluzje. Jednym słowem: czym przede wszystkim – przy całej wielości wykorzystanych konwencji – „gada" *Lód* Jacka Dukaja, próbując opowiedzieć dzisiejszemu czytelnikowi swą wielopoziomową, meandryczną historię.

„I czułem serce tak mocno rozdarte…"[8] – między Latem a Zimą

Podróż Benedykta Gierosławskiego przypomina w pierwszym rzędzie wyprawę Telemacha, w której poszukiwanie ojca wśród „Królestwa Ciemności" (Dukaj 2007, 734) Sybiru jest także próbą określenia własnej tożsamości. Dukajowy bohater to jednak Telemach niepokorny, buntowniczy, trudny – wpisuje się we freudowski model, co prawda symbolicznego, zabójcy ojca, przeciwstawiającego się jego patriarchalnym, niepodlegającym dyskusji prerogatywom (Freud 1967, 168–171) – wszak to Benedykt jako mały chłopiec doniósł na rodziciela carskiej policji, przez co – jako piłsudczyk – został on

[8] Cytat z wiersza Adama Mickiewicza *Śniła się zima…* za: Dukaj 2007, 362.

zesłany na Sybir). Przez znaczną część powieści snuje takie i podobne rozważania nad istotą władzy uzurpowanej (?) sobie przez rozmaitych „ojców" i bezwzględnie przez nich sprawowanej:

> Ja patrzę oczyma Izaaka. (…) Nic nie wiem. Wiem, że ojciec mnie tu zwiódł kłamstwem, związał i chce zabić, zabije. (…) Czy uczynię źle, stając przeciw ojcu, który chce mnie złożyć w ofierze? Na czym polegałaby tu wina Izaaka? (…) Czy jest moralnie dozwolona samoobrona przed Bogiem? (Dukaj 2007, 193).

Jest więc Benedykt także zbuntowanym Izaakiem, który nie chce pójść pod ojcowski nóż jak jego siostrzyczka Emilka (stary Gierosławski zabił przypadkowo swą małą córeczkę podczas rewizji domu przez ochranę).

Ale długotrwała syberiada bohatera, będąca zasadniczą osią utworu, przywołuje także kontekst wędrówki Anhellego. Warto zauważyć, że najsłynniejszy poemat o Sybirze polskich zesłańców nie jest bynajmniej jednoznaczny w swej wymowie, choć lekcje związane z mesjanizmem i martyrologią zyskały najszerszy odbiór (upowszechnił je także cykl obrazów Jacka Malczewskiego inspirowanych utworem Słowackiego[9]). *Anhelli* oraz jego odczytania wpisujące poemat w topos Syberii jako polskiego piekła, „dantejskich kręgów"[10], uświęcający martyrologię polskich zesłańców to dla Dukaja ważny kontekst polemiczny[11]. Pisarz miał bowiem ambicję pokazać, jak sam mówi, „historię Polski »z drugiej strony lustra«" – i to lustra o proweniencji zdecydowanie romantycznej[12], przedstawiającej zesłańców jako męczenników Sprawy.

„Polscy sybiracy", jak chce pokazać Dukaj wbrew stereotypom, a zgodnie z wieloma świadectwami z epoki, „to niekoniecznie ofiary caratu drżące z zimna na zsyłce, ale niekiedy kapitaliści pełną gębą, trzęsący całą gospo-

[9] Por. analizę tego cyklu w: Kiślak 1991a, 339–358. W to, że Słowacki w poemacie wyznaje wiarę w szczególną misję narodu polskiego, której ofiara Anhellego jest niezbędnym, ale w konsekwencji odrodzicielskim etapem, nie wątpią tacy badacze jak Stanisław Maykowski (Maykowski 1909, 1–77), Stanisław Trojnar (Trojnar 1929, 523–563) czy Antoni Mazanowski (Mazanowski 1909, 1–44).

[10] Na ten temat por. uwagi o *Anhellim* i jego recepcji (np. w wykładach Mickiewicza) – Kiślak 1991b, 133–150.

[11] Choć w samym *Lodzie* reminiscencje anhelliczne bynajmniej na polemice się nie kończą – o czym dalej.

[12] O tym, jak uproszczone nieco odczytania literatury romantycznej modelowały wyobrażenia o syberyjskim „więzieniu bez dachu" i jego polskich ofiarach, por. Chrostek 2008, 140–168.

darką Syberii!"[13] Autor *Innych pieśni* nie tylko burzy więc niektóre zasiedziałe w naszej wyobraźni zbiorowej mity, dając nam pełniejszy ogląd historii, ale poprzez precyzyjną konstrukcję świata przedstawionego (który prezentuje przecież zupełnie fikcyjny, lecz prawdopodobny bieg dziejów – ład wielkich mocarstw mógłby przecież pozostać „zamrożony") uświadamia nam, że historia w obecnym kształcie jest tylko jedną z możliwych, lecz wcale niekonieczną. A to, że Polska jednak istnieje jako niepodległe państwo, jest tak nieoczekiwanym zbiegiem wielu okoliczności, że właściwie wygląda na pomysł zaczerpnięty rodem z powieści *science fiction*.

Jednak *Anhelli* wraz z całym szeregiem wątków romantycznych matrycują powieść Dukaja także na znacznie głębszym poziomie – by sobie to uświadomić, trzeba bliżej przyjrzeć się osobliwej fizyce świata *Lodu*, rządzącej nim logice i wyrastającej zeń koncepcji historii. Pisarz jako osnowę fabuły wykorzystał dokonania lwowsko-warszawskiej szkoły logicznej, a zwłaszcza prace Jan Łukasiewicza i Tadeusza Kotarbińskiego dotyczące logiki trójwartościowej, określającej to, co możliwe[14]. Główny bohater, matematyk z wykształcenia, stawia tezę, że sądy prawdziwe lub fałszywe (czyli formuły klasycznej logiki arystotelesowskiej) można stosować jedynie w odniesieniu do chwili teraźniejszej. Przyszłość jest nieweryfikowalnym w obecnej chwili przypuszczeniem, a przeszłość (i to już *novum* w stosunku do twierdzeń Kotarbińskiego i Łukasiewicza) jest jedynie konstruktem, „domysłem zbudowanym na Teraz" (Dukaj 2007, 25), a „sądy o przeszłości czynimy prawdziwemi lub fałszywemi – odkrywając ją" (Dukaj 2007, 25).

Pamięci została więc przyznana – choć na nieco odmiennej zasadzie, niż czynili to romantycy – moc sprawcza, siła kreacyjna. W koncepcji Benedykta

[13] *Polska z drugiej strony lustra*, z Jackiem Dukajem rozmawia Wojciech Orliński, „Gazeta Wyborcza", 26 grudnia 2007, s. 4. O życiu codziennym polskich zesłańców na Syberii por. także Śliwowska 1991, 238–266. Autorka zwraca przede wszystkim uwagę na fakt, że wykształceni polscy więźniowie polityczni byli zbyt cenni dla miejscowych urzędników, by dokonywać żywota przy katorżniczej pracy, wobec czego najczęściej wykorzystywano ich do pracy umysłowej, odbywanej raczej w znośnych warunkach. Także Mariusz Chrostek w swojej pracy *Etos dziewiętnastowiecznych zesłańców* poświęconej sybirakom różnych okresów historycznych pisze o przedsiębiorczych polskich emigrantach, do których m.in. należały „najlepsze i najpiękniejsze sklepy", zwane „magazynami warszawskimi", duże i nowoczesne gospodarstwa rolne, zakładali restauracje, hotele itp., a zrzeszali się w postaci rozmaitych kas, arteli etc. Por. Chrostek 2008, 62–63.

[14] Tomasz Mizerkiewicz zauważa słusznie, że „przedyskutowanie na początku książki założeń owej logiki trójwartościowej ma walor metapowieściowy, wszak *Lód* dotyczy świata możliwego" (Mizerkiewicz 2008).

to właśnie pamięć, mimo woli wspierana później imaginacją, tworzy domarzające do chwili teraźniejszej, nieweryfikowalne wersje wydarzeń. Jest wiele przeszłości, tak jak liczne i różniące się od siebie są relacje o niej – nieomal każda jest więc możliwa. Romantycy także mieli świadomość tego mitograficznego stosunku do przeszłości i do historii – świadomość, że historię pisze się i tworzy wedle potrzeb i interesów czy to wspólnoty, czy to jednostki.

Stąd w powieści Dukaja podział na dwie krainy, o różnej strukturze rzeczywistości. W krajach Lata, gdzie króluje trójwartościowa logika „być może", świat jest nieokreślony i niekonieczny, rządzi nim entropia. Natomiast w krainie Zimy lute „zamrażają" chwilę teraźniejszą – przez co dwuwartościowa logika arystotelesowska panuje tu niepodzielnie (nawet światło ma tu wyłącznie postać cząstek) i dotyczy ona także przeszłości i przyszłości.

Benedykta poznajemy jako człowieka Lata i tę nieokreśloność jasno widać w jego dylematach dotyczących własnej tożsamości oraz w jego rozważaniach na temat mającego ją wyrażać języka. Z jednej strony bohater daje wyraz na wskroś romantycznemu przekonaniu o istnieniu pewnego jądra osobowości, idiomu[15], którego jednak nie sposób nikomu przekazać za pomocą niedoskonałego medium, jakim jest język.

> Język do opisu naszych zachowań istnieje, ponieważ tej rzeczywistości doświadcza wielu ludzi (…). Język do opisu mnie samego nie istnieje, ponieważ tej rzeczywistości nie doświadcza nikt poza mną. Byłby to język do jednoosobowego użytku, język niewypowiadalny (…). Żeby cokolwiek o sobie rzec, ludzie muszą sami dla siebie uczynić się obcymi (Dukaj 2007, 19).

Z drugiej strony, Benedykt – jakby częściowo w zgodzie z ponowoczesnym tekstualizmem – kwestionuje istnienie takiego centrum, mówiąc, że jego istnienie ma charakter wyłącznie językowy, jest właściwie językowym samooszukiwaniem. „O ile bardziej, o ile prawdziwiej istnieję niż wymalowana na szybie paproć szronu? Że potrafię sam siebie objąć myślą? Cóż z tego? Zdolność do samooszustwa to tylko jeden więcej zakrętas w kształcie lodu, wymrożony na wiwat barokowy ozdobnik" (Dukaj 2007, 52). Trzeba w końcu wyzwolić się z języka drugiego rodzaju [języka opisu uczuć, prawdy wewnętrznej – M.M.], wypowiedzieć prawdę tak, jak można ją wypowiedzieć. Nie istnieję" (Dukaj 2007, 53). Odtąd bohater postanawia używać

[15] O pochodzeniu kategorii nieprzetłumaczalnego idiomu od Jeana Jacquesa Rousseau por. Opacki 1978. Por. także Nycz 1994, 7–27.

bezosobowej formy z „się" („myśli się", „gra się" „wkłada się kołnierzyk" itd.), która – w nawiązaniu do myśli Martina Heideggera – pokazuje jego wyobcowanie wobec siebie samego i społeczny, umowny charakter jego tożsamości (por. Heidegger 1994, 179–185).

Ów brak zaufania do języka jako skutecznego środka komunikowania własnego wnętrza oraz zanegowanie samego siebie, własnej istoty, Julia Kristeva uważa za główne przymioty melancholii (por. Kristeva 2007, 37–74). Innym zasadniczym stanem melancholijnym jest typowa dla krain Lata nierozstrzygalność[16] i stan zawieszenia między skrajnościami. Najbardziej ekstremalne z nich, ale i najmocniej w fabule *Lodu* splątane, są stany życia i śmierci. Nie darmo Benedykta od lat dziecinnych fascynują stany pośrednie, trupy, ścierwa zwierząt:

> W lesie, za wsią dziadka, w wykrocie nad strumieniem leży truchło sarny. Przychodzę co rano i co wieczór, dźgam kijem, przewracam, przyglądam się, jak od nowa obłażą je owady, jak mięso zmienia kolor, a z ciała wypływają ciemne ciecze, wsiąkając powoli w ziemię. (…) Przez całe lato chodzę po lesie, szukając martwych zwierząt (Dukaj 2007, 20).

Sam, po przybyciu do Irkucka, ledwo unika pochowania żywcem w grobie przez marcynowców (sektę wyznawców Lodu), a nawet dokonuje jeszcze bardziej znaczącej transgresji – ożywia zmarłego doktora Nikolę Teslę. Czyni to poprzez dokonanie operacji logicznej – odciągając specjalną machiną z martwego ciała doktora konieczność śmierci (Dukaj 2007, 282). Przypomina to sytuację Jezusa, który – wróciwszy z martwych córkę dostojnika – świadkom tego wydarzenia rzekł, że „ona teraz żyje, lecz przedtem spała tylko. Co On zrobił – pyta Benedykt w *Lodzie* – czy mógł zmienić przeszłość, skoro przeszłości nie ma? Liczy się stan teraźniejszy – córka żyje – a przeszłość przymarza (…), najprostsza z możliwych. »Spała tylko«" (Dukaj 2007, 277).

Pamiętajmy, że Anhelli, pod wodzą Szamana, również ożywia zmarłego starca (zresztą po to tylko, by go po chwili z powrotem uśmiercić, i to trzykrotnie). Tuż przed spotkaniem z Ojcem Mrozem, w głębi Sybiru, prowadzony przez tunguskiego czarownika, Benedykt musi zmierzyć się z „trupojadami nieśmiertelnymi", „goljemami" (Dukaj 2007, 882), niczym dzieło doktora Frankensteina poszytymi z martwych ciał i ożywionymi mocami Zimy. Po śmiertelnym dla swych towarzyszy pojedynku bohater czyta frag-

[16] O nierozstrzygalności jako o głównej cesze melancholii romantycznej por. Bałus 1996.

ment *Anhellego*, w którym aniołowie zwiastują młodzieńcowi katastrofę o wymiarze niemal kosmicznym, mówiąc:

> Oto przyszliśmy ci zwiastować, że dzisiejsze słońce wstanie jeszcze, lecz jutrzejsze nie pokaże się nad ziemią. / Przyszliśmy ci zwiastować ciemność zimową i większą okropność, niż jacy ludzie doznali kiedy: samotność w ciemnościach. / Przyszliśmy ci zwiastować, że bracia twoi pomarli jedząc trupy i będąc wściekli od krwi ludzkiej: a ty jesteś ostatni (Słowacki 1952, 52, por. Dukaj 2007, 889).

O czym mówi nam ów, z takim pietyzmem zrealizowany i przewijający się przez całą powieść, romantyczny motyw żywego trupa? Jarosław Marek Rymkiewicz mówi, że żywy trup łączy się z właściwym epoce przekonaniem o fundamentalnej dwoistości natury ludzkiej (Rymkiewicz 1994, 1058), bowiem człowiek doświadcza równocześnie siebie jako żywego i martwego, dzieli się na to, co w nim żyjące i to, co w nim zmarło. Natomiast samą twórczość Słowackiego Rymkiewicz rozumie jako przeświadczenie o tym, że cała nasza egzystencja jest trupia, życie jest królestwem śmierci, w którym poruszają się żywe trupy, a „cała ewolucja ducha jest tak opowiedziana, że wygląda na uboczny produkt gnicia" (Rymkiewicz 1994, 1059). Różne wcielenia Dukajowych „żywych trupów", wsparte na trójwartościowej logice Lata, ale także zamrożeniu procesu umierania w kraju Zimy (poważne choroby nie pogłębiają się w Zimie, choć nie da się ich tam także wyleczyć), zdają się mówić o konieczności ciągłych bolesnych transgresji, mediacji między życiem a śmiercią, bo obie te skrajności składającą się dopiero na splot zwany egzystencją.

Analizując *Anhellego* (o którym sam Słowacki mówił, że „melancholijną i trochę Chrystusową ma twarz"), Marek Bieńczyk pisze o kondycji melancholijnej obecnej w poemacie, że jest ona „dotknięta zarazem, w jednym, nierozdzielnym, wewnętrznie sprzecznym doznaniu, poczuciem kresu, który nadszedł, i początku, który się stanie; początku, który łagodzi grozę kresu; kresu, który niweluje nadzieję początku" (Bieńczyk 2002, 26). Podobnie rzecz ma się w *Lodzie* – by bohater odzyskał swój podmiotowy głos, by wydobył się spod cienia Ojca Mroza, musi ponownie utracić tak mozolnie poszukiwanego rodziciela, tym razem definitywnie – by jeden mógł żyć, drugi musi umrzeć. By mógł zacząć budować swoje przedsiębiorstwo, zagładzie ulec musi cały zamrożony przez Zimę świat i jego porządek.

Inną melancholijną opozycją, przepięknie opowiedzianą na kartach *Lodu*, jest opozycja między nagością a ubraniem, powierzchnią i głębią, wnętrzem

i zewnętrzem. *Larvatus prodeo*, „zamaskowany idę", zdaje się powtarzać za romantykami Benedykt Gierosławski, zmieniając kolejne tożsamości podczas podróży Transsibem czy w wielkim pojedynku na kłamstwa z Jeleną Muklanowiczówną, podczas którego rozpaczliwe próby dotarcia do prawdy, do wnętrza drugiej osoby (owego romantycznego *homo interior*, w którym mieszka prawda) kończą kolejnymi nierozstrzygalnymi w kategoriach prawdy i fałszu historiami, następnymi maskami, gdyż – jak mówi bohater dziewczynie – „nasze kłamstwa więcej o nas zdradzają niż prawda najprawdziwsza" (Dukaj 2007, 206). Jednak postulat wiedzy, dotarcia do wnętrza ukochanej to silny imperatyw także na bardziej podstawowym poziomie – na poziomie ciała.

> Gdyby to nie bolało, gdyby się od tego nie umierało, gdyby było to możliwem – czy otwieralibyśmy się przed najbliższymi również tak: rozcinając skórę, rozwierając zapraszająco żebra, rozpinając mięśnie, rozsznurowując tętnice, wystawiając na światło dzienne i na wzrok kochanka wstydliwe zmarszczki i krągłości wątroby i jelit, nierówności kręgów, prostackie krzywizny miednicy, by na koniec nieśmiało odsłonić bijące, nagie serce? Byłaby to najwyższa i najtrudniejsza forma szczerości ciała (Dukaj 2007, 206).

W innym miejscu Benedykt, widząc pod opiętą materią sukni rysujące się „guziki kręgosłupa", pragnie swą ukochaną „rozebrać" (Dukaj 2007, 380) – i to bynajmniej nie z sukni, ale właśnie rozpiąć owe kostki-guziki i otworzyć ciało, by podjąć wyzwanie, jakie ono rzuca, aż do dna. Ta chęć przeniknięcia, transgresji (w sensie, jaki nadał temu określeniu Georges Bataille – czyli takiej, która jest jednocześnie przekroczeniem granicy oraz uznaniem jej wagi) towarzyszy Benedyktowi nie tylko w jego fascynacji tym, co trupie, ale także w miłości. Jak pisze Roland Barthes we *Fragmencie dyskursu miłosnego* zatytułowanym *Ciało*: „Niekiedy (…) zaczynam długo wpatrywać się w ukochane ciało. *Wpatrywać się* znaczy *grzebać*. Grzebię w tym ciele, tak jakbym chciał zobaczyć, co jest w środku" (Barthes 1999, 171), po czym porównuje swą fascynację do dziecięcej potrzeby rozkręcenia zegarka aż do ostatniej sprężyny mechanizmu. Dziecko pragnie poznać istotę czasu, a w ręku pozostają mu śrubki – podobnie niedocieczone, naznaczone niespełnieniem pozostają próby Benedykta pragnącego dotrzeć do jądra pożądania, miłości, najgłębszej natury drugiego człowieka.

W końcu jedyną pieszczotą, jaką Benedykt wymienia z Jeleną, jest ugryzienie w palec, a następnie dotknięcie własną krwią ukochanej osoby – jest

w tym przekroczenie i rytuał, połączenie i markowane powstrzymanie się przed wybuchem uczuć. Niezwykle piękna i sugestywna jest także scena nie odbytego, choć zaszłego w rozgorączkowanej imaginacji, aktu miłosnego Benedykta z Jeleną Muklanowiczówną, co bohater komentuje „niedokonane – prawdziwsze od dokonanego" (Dukaj 2007, 414)[17].

Benedykt pragnie wiedzy ciała, bo, jak mówi, zbierając szczątki zmarłego ojca, „nie znamy samych siebie w sensie najzupełniej dosłownym, to znaczy anatomicznym, materialnym, masarskim. Któż rozpozna swój własny kręgosłup i miednicę, kto przyzna się do jednej z dziesięciu mu okazanych łydek, nawet jeśli czystych i nie bardzo podgniłych, kto poda policyjny rysopis swego serca?" (Dukaj 2007, 901). Nie jest to wiedza radosna, to dogłębne zbadanie „ohydy materii" (Dukaj 2007, 1034), jak podczas odwiedzin szpitala w czasie rewolucji, jest ona przesycona głęboką melancholią, tą „melancholią wiedzy", którą posiedli ci, co nie zatrzymują się na znajomości „skóry świata" (Herbert 2001, 47), lecz mądrością anatoma przeniknęli tajemnice ciała, jak grzebiący w szczątkach zwierzęcych Demokryt czy Leonardo da Vinci.

Ta dogłębna, bolesna i niepiękna wiedza o materii zdaje się być konieczną w procesie konstruowania samego siebie, jaki podejmuje w powieści *Lód* Benedykt Gierosławski. Dopiero bowiem poznanie przemożnych determinacji świata ciała, materii (oraz, pamiętajmy, rozsypującego się w wielości konwencji i domarzających kłamstw języka) umożliwia przejście do świata idei, świata ducha. A w konsekwencji – przezwyciężenie własnego „upiornego" statusu (uporczywie powtarzane przez Benedykta „ja nie istnieję") poprzez scalenie „rozdartego serca" w spójną, silną indywidualność, która sama potrafi pokierować nie tylko swoim losem, ale także… historią.

„Lód jest bezbolesny; boli wyjście z lodu"

Bowiem nie tylko tajemnice ciała próbują zgłębić bohaterowie *Lodu* – główną osią, wokół której koncentruje się fabuła oraz rozmowy postaci, jest bowiem historiozofia. Jak piszą Maria Janion i Maria Żmigrodzka, w okresie romantyzmu:

[17] Można by zastanowić się, czy nie znajdujemy w tym sugestywnym opisie ironicznego mrugnięcia okiem do romantycznych konwencji mówienia o miłości, która przecież w niespełnieniu odnajdywała najwyższą, perwersyjną może nawet rozkosz.

> Historia wkraczała w obręb współczesności, przestawała kojarzyć się z odległą dawnością podręczników i starych kronik, z sakralną sferą hieratycznych gestów królów, wodzów i kapłanów. Zagarniała współczesność i codzienność, kazała się pojmować jako nieprzerwany proces kształtowania i przemiany świata, narzucała marzenia o współuczestnictwie. (…) Z tych przeżyć [osobiście przebytych przez polską młodzież bitew, przestudiowanych biografii wodzów rewolucji francuskiej, Napoleona i jego marszałków, Kościuszki czy Dąbrowskiego – M.M.] wyrosło romantyczne przekonanie o jedności i ciągłości historii, sformułowane w znanym wierszu Norwida z *Vade-mecum*:
>
> Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej
> Za kołami to wieś,
> Nie jakieś tam coś, gdzieś,
> Gdzie ludzie nie bywali!…
> (*Przeszłość*) (Janion, Żmigrodzka 1978, 191).

I dalej konkludują autorki, iż „odkrycie historyczności czasu teraźniejszego było doniosłym wydarzeniem w biografii romantyka" (Janion, Żmigrodzka 1978, 192). Taką historycznością naznaczone są dzieje Anhellego i polskich zesłańców na Syberii. Jednak melancholia ich losów polega na nierozstrzygniętej sprawie ich osobistego udziału w historii – proroctwa Szamana są bowiem dwuznaczne – albo będą mieć nadzieję i wówczas „nadzieja przejdzie z was do przyszłych pokoleń i ożywi je", albo nadzieja ta w nich umrze, a wtedy to „przyszłe pokolenia będą z ludzi martwych" (Słowacki 1952, 68). Uderza nieprzejrzystość ich męczeńskich dziejów (Bieńczyk 2002, 26), a „istota tej melancholii polegałaby na hiobowej niepewności wyroków Boga, niepewności sensu nie tylko śmierci, lecz i syberyjskiej ofiary" (Kiślak 1991, 353–354). Sami mówią o tym w ten sposób: „A przebacz nam, że ze smutkiem krzyż dźwigamy i nie weselemy się jak męczennicy; bo nie powiedziałeś, czy męka nasza policzoną nam będzie za ofiarę" (Słowacki 1952, 73).

Mimo rozpowszechnionej lektury *Anhellego* jako dzieła mesjanistycznego, traktującego o martyrologii Polaków w „lodowym piekle" Syberii, w nowszych badaniach podkreśla się fakt, że *Anhelli* nigdy właściwie nie pasował do modelu mesjanistycznego (por. Bieńczyk 2002, Kostaszuk-Romanowska 1991, 359–364). Najciekawsze jest tu chyba wnikliwe odczytanie poematu przez Monikę Męczyk, która pokazuje (zwłaszcza przez zwrócenie uwagi na drastyczne zniekształcanie motywów biblijnych przez Słowackiego, a nie stosowanie prostej stylizacji, jak ma to miejsce np. w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza), że *Anhelli* jest tak naprawdę „demitologiza-

cją mesjanizmu" oraz wyrazem „zwątpienia w tę religię uciśnionych, jaką jest idea mesjańska" (Męczyk 1988, 169–181).

Sens dziejów (zarówno ten, który mógłby być nadany z góry, sankcją Boską, jak i ten oddolny, współtworzony przez ludzi) rozpływa się więc w *Anhellim* w nieokreśloności i melancholii. Zygmunt Krasiński, jeden z najwnikliwszych i najżyczliwszych współczesnych utworowi komentatorów, pisząc o pokoleniu, które „przemarnieje we łzach" (Krasiński 1971, 189; list z 18 XI 1838), zwrócił uwagę na tanatyczny wymiar dzieła, na aspekt teraźniejszej śmierci, na rozpacz, a nie na nadzieję. Z drugiej strony, Krasiński bardzo interesująco pisze także o pewnej pociągającej, hipnotycznej wręcz ambiwalencji tak przedstawionej Syberii, krainy śmierci: „Otóż piekło Sybiru, nie przestając być piekłem, przybrało w *Anhellim* taką ułudę dziwną, prześliczną i straszną, okropną i ponętną zarazem. Tak samo w splotach węża jest lubieżność jakaś, pociąg niepojęty, magnetyczność porywająca ptaszki. Jul w takiego węża przemienił Sybir i lgnąć doń kazał duchom czytelników" (Krasiński 1991, 339–340; list z 18 V 1840).

Jak twierdzi Marek Bieńczyk, w *Anhellim* jest zawarty pewien oksymoron „intymnego historyzmu", gdzie mieszają się skrajne doświadczenia indywidualne i zbiorowe. Słowacki w tym utworze układa pewne nierozstrzygalne równanie, poza które już nie można się dalej posunąć. Tworzy je „skrajnie czysta sytuacja egzystencji, wygnanej jednocześnie poza życie jednostkowe i poza życie historyczne, niepewnej, śmiertelnej czy może jednak życiotwórczej, przenikniętej rozpaczą" (Bieńczyk 2002, 28). „Można owo równanie jedynie – jak to uczyni Słowacki – zniszczyć poprzez zanegowanie jednej ze współtworzących je stron, powołuje więc Anhellego do nowego życia" (Bieńczyk 2002, 28). Tak dzieje się w wierszu z 1848 roku – *I wstał Anhelli z grobu – za nim wszystkie duchy*… Bieńczyk odnajduje w poemacie Słowackiego ten melancholijny moment wczesnego romantyzmu, kiedy marzył on już, co prawda, o wielkich narracjach nadających sens dziejom (jak Hegłowska), ale jeszcze nie dawał im wiary, był to moment zwątpienia i rozpaczy, z którego narodzą się dopiero wielkie systemy.

Te wszystkie dylematy w sposób niemalże dosłowny podejmuje *Lód* Jacka Dukaja. „Bo my od czasów niepamiętnych żyliśmy właśnie w Historii przypadku, niekonieczności, niepewności i półprawd" (Dukaj 2007, 739) – mówi Pobiedonoscew, nieformalny rządca Syberii, o historii krain Lata (czyli takiej, która w przybliżeniu odpowiada naszej rzeczywistości). Przeszłość nie byłaby więc sferą pewności, tym, co „domarza" do jedynie weryfikowalnej chwili teraźniejszej niczym ornament lodu na szybie – samo pojęcie historii byłoby

wówczas bliższe jej etymologii, która oznacza przecież „badanie", „dochodzenie", a nie określoną skończoną narrację. Taka historia, którą trzeba dopiero zbadać, „namacać w ciemnościach", podatna jest na interpretacje, także z konieczności niepewne. Lecz tym głębsza w takiej sytuacji nieokreśloności jest melancholijna z gruntu potrzeba sensu – czy to płynąca z góry, z wyższej instancji, czy też ustanawiana człowieczymi rękoma. Stąd zaczerpnięta przez jedną z postaci z pism Mikołaja Bierdiajewa wizja historii jako „jedynego bezpośredniego sposobu komunikacji Boga z człowiekiem" (Dukaj 2007, 186).

Stąd także, krytykowane przez Tomasza Mizerkiewicza jako „historiozoficzny kicz" (Mizerkiewicz 2008), sięgnięcie do pojęć tradycyjnej, dziewiętnastowiecznej historiografii. Na pozór rzeczywiście Dukaj bezkrytycznie akceptuje język dawnej historiozofii – Pobiedonoscew tak kontynuuje przytoczoną wyżej wypowiedź: „Cokolwiek sobie filozofowie niemieccy roili [o historii Lata – M.M.], były to tylko przybliżenia prawdy, domysły zgrubne i wpychanie przemocą koślawej Historji w gieometryczne figury. A dopiero tutaj, pod Lodem, będzie można ją ująć w ścisłych regułach, wyprowadzać z matematyczną precyzją zależności epok i następstwa ustrojów. Zima objawia jedynoprawdę Historii – bezpośrednia władza Historii, ona możliwą jest tylko pod Lodem" (Dukaj 2007, 739). W myśl tego postępuje główny bohater, zakładając w końcu przedsiębiorstwo kierowania dziejami. Jest to marzenie o ściśle romantycznej proweniencji – „romantyzm przełożył cudowność baśni o sukcesie na cudowność ludzkiego władztwa nad historią, panowania »myśli i wiary« nad martwym bezruchem siły materialnej, nadał kosmiczny wymiar politycznemu działaniu człowieka" (Janion, Żmigrodzka 1978, 189).

Mizerkiewicz pisze, że tym, czego zabrakło mu w książce Dukaja przy całej jej niebagatelnej zawartości myślowej i artystycznej, jest „ironia w podejściu do pojęć historiozoficznych" (Mizerkiewicz 2008). Czy jednak na pewno? O ile koncepcje na temat historii w krajach Lata możemy traktować jako przystające do naszej rzeczywistości, o tyle sam Lód, Zima i tungetyt pozwalające kierować dziejami należą już do dziedziny fantastyki naukowej. Jako takie, rozważania możliwości sterowania Historią są jednak wzięte w silnie dystansujący nawias[18].

[18] Tym bardziej, że – jak zauważa w cytowanym na początku artykule Krzysztof Uniłowski – w *Lodzie* Dukaj dystansuje się nawet od konwencji *science fiction*, gdyż „w wypadku *Lodu* nawet wątki fantastyczne nabierają charakteru pastiszowego, przywołując – z jednej strony – powieści z epoki Julesa Verne'a albo H.G. Wellsa, natomiast z drugiej – cykl… Alfreda Szklarskiego" (Uniłowski 2007, 42).

Co nam jednak mówi to melancholijne w istocie pragnienie Lodu w epoce, gdy różne próby wprawienia w ruch „parowozów historii" kończyły się totalitaryzmami, w których „jedynoprawda" wykluczała, często dosłownie, wszystkie inne prawdy i prawo każdego do opowiedzenia własnej historii? Być może Dukaj snuje swą opowieść, by uświadomić nam, że wśród ponowoczesnego niedookreślenia, melancholijnego wyzucia z podmiotowości, która ukazuje się jako konstrukt językowy, w samym środku Lata – rodzi się tęsknota za Zimą, za Lodem, który zamrozi nas w swym syberyjskim Królestwie Ciemności na tyle, że żadne transgresje nie będą już możliwe. A przecież, jak mówi Bataille, to one czynią nas ludźmi.

Cóż wobec tego może być lekiem na melancholię, skoro nie mróz jedynoprawdy? Całą swą ponadtysiącstronicową powieścią Dukaj afirmuje odpowiedź – może być nią bowiem tylko sama opowieść. Lecz, jak to w przypadku choroby czarnej żółci bywa, ów *farmakon* sam ma naturę głęboko melancholijną – stąd cytatowość, niespieszny tok, dygresyjność *Lodu*. Jak mówi narrator przy okazji słuchania dziejów czuszimskiej bitwy morskiej snutej przez starego marynarza:

> Dobrą opowieść smakuje się jak dobry tytuń czy dobrą whisky, nie należy się spieszyć, nie należy popędzać opowiadającego, nie o to tu idzie, by dognać jak najprędzej do puenty, złapać za grzbiet fabułę, poznać losy, sensy i tajemnice, nie o to wcale. Słucha się, zasypia, budzi, wraca się do opowieści, znów zasypia, znów budzi, opowieść przypływa i odpływa, raz zanurzamy się w tę nierzeczywistość, raz – w tamtą; działa czar, zostaliśmy wyjęci z czasu i miejsca. (…) Trzeba dać wybrzmieć frazie (Dukaj 2007, 364).

„I pokażę mu wszystkie nieszczęścia tej ziemi, a potem zostawię samego w ciemności wielkiej…"[19]

Spójrzmy więc raz jeszcze wzrokiem melancholijnym, ogarniającym niezmierzone połacie syberyjskiej ośnieżonej równiny, na dwie syberiady: Anhellego, tego „dziecka" Słowackiego, które „kochał bardzo" i Benedykta Gierosławskiego, bohatera *Lodu*.

Zbadajmy najpierw wektory wędrówek tych postaci. Z pewnością obie odbywają się w płaszczyźnie horyzontalnej, ograniczone „ciężkim, ciemnym,

[19] Słowacki 1952, 13.

ołowianym niebem" Sybiru – czy jednak ich kierunki także są tożsame? Pozornie obydwie prowadzą w głąb „białego piekła", czy jednak naprawdę jest to droga, którą pragnie podążyć Anhelli? Rzeczywiste pragnienia jego ducha zostają obnażone, gdy pozwolono mu poczuć się wolnym, upersonifikowanym w postaci anioła – duch wyszedł z młodzieńca „poszedł na wodę i po słupie światłości księżycowej odchodził na południe (…). A gdy mu rozkazał Szaman wstąpić w ciało człowieka, jęknął jak harfa rozbita i wzdrygnął się; lecz posłuchał" (Słowacki 1952, 23). Gdy Anhelli, już świadomy, analizuje opowiedziane mu zajście, mówi o tęsknocie swojej duszy: „Oto chciała powrócić do ojczyzny".

Tęsknota do ojczyzny, do pozostawionych tam ukochanych – oto najgłębsze, najbardziej drążące duszę uczucie bodaj każdego zesłańca (Chrostek 2008, 82–90). Tam wyrywa się serce sybiraków wszystkich epok, nawet jeśli fizycznie zostają zmuszeni do poznawania dróg „nieludzkiej ziemi". Inaczej rzecz ma się w przypadku bohatera *Lodu* – Benedykt Gierosławski pragnie wejść jak najgłębiej w pustkę syberyjskiego stepu. Właściwie cała powieść, od początkowych fragmentów podróży Transsibem, jest coraz szybszą, coraz bardziej konsekwentną podróżą właśnie w g ł ą b tajgi. Benedykt w końcu odnajduje tam nie tylko ojca, którego udaje mu się skutecznie „odkłamać" i pozbawić znamion nieludzkiego tyrańskiego, ale także samego siebie. I brzmiałaby ta konstatacja być może nieco banalnie, gdyby nie została przez Dukaja z tak żelazną konsekwencją przedstawiona – na planie fizyki, metafizyki, historiozofii i egzystencji.

I tu – na tle ukazanej odrębności dążeń obu bohaterów – rysuje się zasadnicza zbieżność między Anhellim i Benedyktem, zresztą podkreślana przez tego ostatniego cytatami z poematu Słowackiego[20]. Tą cechą, dzieloną przez obu bohaterów, jest przede wszystkim ich samotność. Nie w pocieszycielskim w gruncie rzeczy sensie zbiorowej ofiary (w który wyposażał wyobraźnię zbiorową mesjanizm) widzi Słowacki możliwość odrodzenia zarówno indywidualnego, jak i narodowego, dziejowego. Historiozoficzny program poety, jak pisze Jarosław Maciejewski, „jest oparty nie na buncie, zemście czy ofierze, a także nie program rozpaczy lub nostalgii, lecz stan bezinteresownego cierpienia i bezcelowej samotności znajdzie (…) swój głębszy sens w szerszych układach dziejowego porządku, będzie siłą motoryczną dalszej narodowej historii" (Maciejew-

[20] Por. choćby fragment „I czy naprawdę to właśnie czeka mnie u steru Historji: *ciemność zimowa i większa okropność, niż jacy ludzie doznali kiedy: samotność w ciemnościach*" (Dukaj 2007, 1026).

ski 1974, 43). Nie dziwmy się jednak, że sam Anhelli „trochę Chrystusową" i „melancholiczną ma twarz", jak pisał jego autor w swej korespondencji do matki w 1838 roku (por. Sawrymowicz 1962, 400) – wszak młodzieniec należy do pokolenia, które skazane jest na zagładę. Stąd smutek, stąd brak pewności co do sensu poczynionej ofiary, stąd zawieszenie i poczucie nierozstrzygalności bohatera, który zostaje sam w ciemnościach, pozostawiony przez towarzyszy-kanibali, „ostatni".

Podobnie pozostawiony sam sobie jest główny bohater *Lodu* – cała syberyjska podróż staje się dla niego drogą indywiduacji, procesem uświadamiania sobie rozmaitych potężnych determinant, kierujących ludzkim losem (natura i cielesność, historia, ekonomia, „wstyd" rządzący naszymi kontaktami z innymi). Jednak w wypadku Benedykta proces ten kończy się przekroczeniem tych uwarunkowań, przejęciem nad nimi kontroli, czego najdobitniejszym wyrazem jest założone przezeń Towarzystwo Przemysłu Historji SA. Z człowieka, który „nie istnieje", miotającego się między niemożliwością wyrażenia siebie a lękiem przed odbiciem się w zwierciadle drugiego człowieka, Gierosławski staje się „Matematykiem Historii", osobą, która potrafi zapanować nie tylko nad własną egzystencją, ale i nad procesem dziejowym.

„To, co niewidzialne, poprzedza to, co widzialne" (Dukaj 2007, 1028) – powie w końcu Benedykt, żywiąc romantyczne w gruncie rzeczy przekonanie, że to idea, „duch epoki" poprzedza swe efekty w świecie materii. I to nad światem ducha będzie chciał zapanować – choć metodą wcale nie romantyczną, bo za pomocą matematyki i logiki. Lecz by tego dokonać, wpierw bohater Dukaja musiał w samym sercu lodowej pustyni wzorem romantyków przeżyć własną śmierć, rozsypać się na kawałki i scalić ponownie. Taka bowiem lekcja płynie z syberyjskiego poematu Słowackiego: trzeba samemu podjąć trud „przeanielenia", ostatecznego przekroczenia samego siebie. Tylko wówczas indywidualna przemiana może pociągnąć za sobą zmianę dziejową, a nawet stać się jej kołem zamachowym. Tej nie zapewni żadna, nawet najkrwawsza, zbiorowa hekatomba.

Podobnie skazany na zagładę Anhelli pozostaje co prawda „samotny w ciemnościach", ale wiemy, że niedługo po nim narodzi się *Król-Duch*, również oddający władztwo nad historią i możliwość narodowego odrodzenia w ręce „ducha pierwoidącego". Ducha świadomego mechanizmów dziejowych oraz konieczności transgresywnej ofiary ponoszonej po to, by zyskać znacznie więcej, niż się poświęciło.

Literatura

Bałus W., 1996, *Nierozstrzygalny świat*, w: Bałus W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki,* Kraków.

Barthes R., 1999, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. Bieńczyk M., Warszawa.

Bieńczyk M., 2002, *Ekstaza sybirska*, w: Bieńczyk M., *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej,* Warszawa.

Chrostek M., 2008, *Etos dziewiętnastowiecznych zesłańców,* Wrocław.

Czermińska M., 2002, *Gotyk w wyobraźni nowoczesnych pisarzy polskich*, w: Czermińska M., *Gotyk i pisarze,* Gdańsk.

Dukaj J., 1990, *Złota Galera,* „Fantastyka", nr 2, s. 14–24.

Dukaj J., 1997, *Xavras z Wyżryn,* Warszawa.

Dukaj J., 2003, *Inne pieśni,* Kraków.

Dukaj J., 2007, *Lód*, Kraków.

Dukaj J., 2007, *Xavras z Wyżryn i inne fikcje narodowe*, Kraków.

Dukaj J., Bagiński T., 2003, *Katedra*, Kraków.

Freud Z.,1967, *Totem i tabu,* w: Freud Z., *Człowiek, religia, kultura*, tłum. Prokopiuk J., Warszawa.

Heidegger M., 1994, *Bycie i czas*, przeł. Baran B., Warszawa.

Herbert Z., 2001, *Niepokój Leonarda*, w: Herbert Z., *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998,* Warszawa.

Janion M., 1996, *Zmierzch paradygmatu*, w: Janion M., *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś,* Warszawa.

Janion M., Żmigrodzka M., 1978, *Romantyzm i historia,* Warszawa.

Kempna M., Pawlas K., red., 2008, *Juliusz Słowacki. U stóp pomnika*, Katowice.

Kiślak E., 1991a, *Melancholia sybirska. Motywy anhelliczne w obrazach Jacka Malczewskiego,* „Przegląd Wschodni", t. 1, z. 2.

Kiślak E., 1991b, *Wariacje na tematy piekła,* w: Kiślak E., *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego,* Warszawa.

Kostaszuk-Romanowska M., 1991, *Sybir „Anhellego" – przestrzenią mesjanistyczną?,* „Przegląd Wschodni", t. 1, z. 2.

Krasiński Z., 1971, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Sudolski Z., Warszawa.

Krasiński Z., 1991, *Listy do różnych adresatów*, t. 1, oprac. Sudolski Z., Warszawa.

Kristeva J., 2007, *Życie i śmierć mony*, w: Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. Markowski M.P., Ryziński R., Kraków.

Maciejewski J., 1974, *Florenckie poematy Słowackiego. Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle – Ojciec zadżumionych – W Szwajcarii – Wacław,* Wrocław.

Maykowski S., *„Anhelli" w świetle najnowszych badań,* w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego,* t. 2, Lwów.

Mazanowski A., 1909, *Klucz do symboliki „Anhellego"*, w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego,* t. 1, Lwów.

Męczyk M., 1988, *Stylizacja biblijna w „Anhellim" Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny", nr 8/9.

Mizerkiewicz T., *Dwuznaczny urok historiozofii,* „artPapier", 15 lutego 2008, nr 4 (100), http://artpapier.com/index.php?pid=2&cid=1&aid=1197.

Morris Ch. R., 2006, *Giganci. Jak Andrew Carnegie, John D. Rockefeller, Jay Gould i J.P. Morgan stworzyli amerykańską supergospodarkę,* tłum. Misiorek T., Gliwice.

Nycz R., 1994, *Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia,* „Teksty Drugie" (26), z. 2.

Opacki I., 1978, *Rousseau mieszczańskiego dwudziestolecia. „Samotność" i „wspólnota" w międzywojennej poezji Tuwima,* w: Opacki I., red., *Skamander*, t. 1, Katowice.

Rymkiewicz J.M., 1994, *Żywy trup*, w: Bachórz J., Kowalczykowa A., red., *Słownik literatury polskiej XIX wieku,* Wrocław.

Sawrymowicz E., oprac., 1962, *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, Wrocław.

Słowacki J., 1952, *Anhelli*, w: Słowacki J., *Dzieła wszystkie,* t. 3, oprac. Kleiner J., Wrocław.

Śliwowska W., *Polscy zesłańcy polityczni na Syberii w pierwszej połowie XIX wieku. Mity i rzeczywistość,* „Przegląd Wschodni", t. 1, z. 2.

Trojnar S., 1929, *Apokalipsa św. Jana w twórczości Juliusza Słowackiego,* „Pamiętnik Literacki".

Uniłowski K., 2007, *Lord Dukaj albo fantasta wobec mainstreamu,* „FA-art", nr 4 (70).

Magdalena Mrowiec – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego; doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Obecnie pracuje nad rozprawą poświęconą motywom owadów i pająków w poezji XX i początków XXI wieku.

Varia

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

EWA LIPIŃSKA, ANNA SERETNY
Kraków

O polszczyźnie *literackiej* na obczyźnie

> Język polski w oderwaniu od macierzy,
> nawet w najbardziej sprzyjających warunkach,
> skazany jest na inność.
>
> Barbara Szydłowska-Ceglowa 1991, 26

Wprowadzenie

Język polski używany przez rodzimych użytkowników języka w Polsce – to ten sam i nie ten sam język, którym posługują się Polacy mieszkający za granicą. Ten sam – ponieważ Polacy „stąd" i „stamtąd" mogą się porozumiewać bez problemu; nie ten sam – gdyż, jak wykazały badania, inaczej przebiega proces rozwoju polszczyzny w kraju i za granicą, inne są także uwarunkowania jej przyswajania / uczenia się.

Na obczyźnie język polski trzeba przede wszystkim zachować – i to jest rola domu rodzinnego, a także dbać o jego rozwój i poprawność, co jest zadaniem szkoły[1]. Do krajowych użytkowników należy

[1] W podtrzymywaniu i rozwijaniu polszczyzny poza Polską miał – i nadal ma – istotny wkład także Kościół katolicki: „Polskie kazania, polskie pieśni, głośno odmawiane modlitwy w czasie nabożeństw i pielgrzymek, poza utrwalaniem rytuału polskiego, miały duże znaczenie dla podtrzymywania znajomości języka polskiego i to w jego odmianie kulturalnej, jednoczącej cały naród. Tam, gdzie tej spójni między Kościołem katolickim a polskością nie było, język polski ginął szybko, a wraz z nim sama polskość" (Szydłowska-Ceglowa 1992, 202).

w pierwszym rzędzie troska o jego czystość, a to pociąga za sobą obowiązek pielęgnowania odmiany polszczyzny *literackiej*. Pod tym pojęciem[2] rozumieć będziemy zarówno *styl artystyczny*, czyli język literatury pięknej, jak i *język ogólny*, czyli wersję standardową, ogólnonarodową. Oznacza to, że zakres polszczyzny literackiej jest szerszy niż obszar stylu artystycznego, gdyż obejmuje wszystkie teksty pisane. Jest natomiast węższy niż zakres języka ogólnego, w którym mieści się także język potoczny.

Zakłada się, że zarówno w Polsce, jak i za granicą opanowanie języka *literackiego* w obydwu postaciach następuje w szkole, gdzie dzieci mają możliwość obcowania z rodzimą kulturą i gdzie powinien nastąpić pełny rozwój językowy. O ile w Polsce stanowi to naturalną kolej rzeczy, o tyle poza jej granicami fakt ten nie jest wcale taki oczywisty. Wśród wielu powodów najważniejsze wydają się trzy:

– dzieci nie mają tam obowiązku uczęszczania do szkół polskich, a więc nie wszystkie stykają się z polszczyzną literacką;
– jest sporo nauczycieli, którzy nie władając poprawną polszczyzną, nie mogą stanowić wzorca językowego dla uczniów, a co za tym idzie – wymagać od nich używania standardowej odmiany języka;
– programy szkolne są ukierunkowane na kształcenie historycznoliterackie, a rozwijanie umiejętności językowych, zwłaszcza sprawności manualno-wzrokowych (czytania i pisania), ma w nich charakter drugoplanowy. Są one także oparte na niemającym potwierdzenia w rzeczywistości założeniu, że kompetencja językowa dzieci uczących się za granicą i w kraju jest podobna (zob. Sibiga 1999).

Niniejszy tekst analizuje uwarunkowania nauczania języka na obczyźnie, wskazując na różne możliwości łączenia kształcenia językowego i historycznoliterackiego w jedną wielowymiarową całość.

Polszczyzna *zagraniczna*

Język polski ma dwie zasadnicze odmiany[3]: krajową i zagraniczną / eksterytorialną (Szydłowska-Ceglowa 1991). Odmiana *krajowa* stanowi język ko-

[2] Zob. http://www.azs.ae.krakow.pl/~adamcz3m/calosc.doc.

[3] W literaturze przedmiotowej istnieje więcej podziałów języka na obczyźnie (zob. np. Lipińska 2001).

munikacji we wszystkich sytuacjach, dlatego też rozwija się nie tylko w swojej wersji standardowej,

> ale również w całym bogactwie wariantów środowiskowych i zawodowych, w aktualnie przydatnych żargonach, doraźnie tworzonych neologizmach słowotwórczych i znaczeniowych (Szydlowska-Cegłowa 1991, 24–25).

Zagraniczny język polski można rozpatrywać na płaszczyźnie odmian gatunkowych oraz na płaszczyźnie stylów funkcjonalnych (zob. Lipińska 2001). Pierwsza, obejmuje *odmiany standardowe* w pełni zgodne z normą polszczyzny ogólnej (od oficjalnej do potocznej), której najbliższe są *odmiany kulturalne*. Tylko one mają pełny zestaw *wariantów stylowych*: potoczny, normatywno-dydaktyczny, artystyczny i naukowy. Ich zasięg jest jednak ograniczony do ludzi wykształconych, zwłaszcza humanistów, którzy charakteryzują się wyższym stopniem świadomości językowej i bardziej dbają o poprawność polszczyzny. Chodzi o tę część warstwy inteligencji, której:

> przedstawiciele są w stanie zachować za granicą polszczyznę literacką w nienaruszonym stanie, a w wyjątkowych przypadkach – doprowadzić do stworzenia tak oryginalnego stylu własnego, że dzięki niemu odnawia się cała polszczyzna literacka, także ta tworzona w Polsce (Miodunka 1990a, 12).

Język, którym się posługują przedstawiciele inteligencji, pełni funkcję nadrzędną w stosunku do pozostałych odmian (podobnie jak odmiana standardowa w Polsce).

Druga płaszczyzna zawiera *odmiany mieszane* różniące się między sobą stopniem interferencji języków krajów osiedlenia. Należą tu tzw. *odmiany regionalno-gwarowe*, będące genetycznie gwarami ludowymi[4], które na grunt polonijny zostały przeniesione przez emigrantów pochodzenia chłopskiego. Występują zwykle w enklawach terytorialnych i socjalnych, a charakteryzują się znaczną domieszką wpływów obcojęzycznych. Tą odmianą polszczyzny posługują się osoby o niższym wykształceniu i statusie społecznym, mniej wrażliwe na poprawność językową.

Tak więc – język polski w postaci ogólnonarodowej / literackiej jest używany poza krajem rzadziej i przez określoną warstwę społeczną, natomiast polszczyzna regionalna ma daleko szerszy zasięg. Ważne jest jednak zachowanie obydwu tych odmian.

[4] Szerzej o mocy dialektów i języka literackiego zob. Miodunka 1990b.

> Polszczyzna literacka ma za sobą cały dorobek kulturowy, jaki został kiedykolwiek stworzony w tym języku i dlatego używanie jej to wyraz solidarności z narodem, ze wszystkimi Polakami niezależnie od tego, gdzie się znajdują; to świadome lub nieświadome odwoływanie się do całego kulturalnego dorobku Polaków. Używanie polszczyzny regionalnej to wyraz solidarności z grupą żyjącą na danym terenie w podobnych warunkach językowych, kulturowych, społecznych, politycznych i ekonomicznych. To wyraz solidarności z grupą, dzięki której i dla której dana osoba zachowuje polszczyznę (Miodunka 1990a, 11).

W kraju język ewoluuje cały czas – nie tylko w swojej standardowej postaci, ale także w socjolektach. Natomiast polszczyzna zagraniczna z powodu oddalenia od swych korzeni nie nadąża za naturalnym rozwojem polszczyzny w kraju. Odchylenia od normy pojawiają się stopniowo i narastają w miarę wydłużania się okresu przebywania poza *polskim żywiołem językowym*.

> To sprawia, że znaczna część współczesnych polskich desygnatów jest tu [poza Polską – przyp. E.L., A.S.] nieznana, stąd nie ma potrzeby używania ich nazw. Za to tworzone są nowe wyrazy (neologizmy) bądź wskrzeszane są dawno już wycofane archaizmy w celu nazwania desygnatów specyficznych dla nowego otoczenia (Szydlowska-Cegłowa 1991, 25).

Eksterytorialna odmiana języka znacznie odbiega więc od wersji *krajowej*, przede wszystkim dlatego, że zostaje włączona w nurt nowych warunków polityczno-ustrojowych, realiów kulturowych i obyczajowych oraz w innego rodzaju organizację życia ekonomiczno-społecznego. Następują zmiany w jej funkcjach społecznych i stylistycznych, które – na skutek dominującej roli języka miejscowego – ulegają znacznemu ograniczeniu, co najbardziej widać na płaszczyźnie zawodowej / edukacyjnej, w której używa się zazwyczaj języka kraju osiedlenia.

Wszystko to sprawia, że mimo starań Polaków mieszkających za granicą ich polszczyzna po jakimś czasie wyraźnie ogranicza swój zasięg do języka domowego[5]. Charakteryzuje się on:

– ubogą leksyką,
– zakresem pojęć zawężonym do spraw bytu codziennego,
– uproszczoną gramatyką,

[5] Język ten stanowi podstawowy łącznik kulturowy z grupą etniczną na obczyźnie (stąd często pojawiająca się nazwa *język etniczny*). Pomaga budować lub podtrzymywać więzi, bywa ważnym nośnikiem tożsamości członków grupy.

– zmianami w warstwie fonetycznej (wymowa jest często potoczna oraz naznaczona interferencjami).

Na postępujące zniekształcenie języka polskiego nakłada się także często problem posługiwania się w domu dialektalną odmianą polszczyzny. Stanowi to specyficzną odmianę *dyglosji* (zob. Lipińska 2003, 128–131) – podobnie jak to ma miejsce (m.in.) w przypadku Górali. Wtedy język ogólnonarodowy / literacki, nauczany w szkole (dalej: 'szkolny', 'edukacyjny'), reprezentuje odmianę wysoką (W), a wersję niską (N) stanowi dialekt[6].

Warto pamiętać, że w dialektalnych odmianach języka jest zwykle dość duża rozbieżność między językiem mówionym a pisanym, który często w ogóle nie występuje w wersji „W". Podobnie jest w języku domowym, który bardzo często staje się jedyną wersją polszczyzny znaną jej użytkownikowi.

Jaki język polski?

Każdy język może być językiem *ojczystym*, *pierwszym*, *wyjściowym*, *rodzimym*, *etnicznym*, *obcym*, *drugim*, *docelowym*.

Określenie język *ojczysty* stosowane jest na ogół wymiennie z terminem *pierwszy*. Obydwa odnoszą się do pierwszego poznawanego i „doświadczanego" przez człowieka języka (J_p), za pomocą którego porozumiewa się z otoczeniem. Pojęcie język *wyjściowy* pojawia się o wiele rzadziej i oznacza język, którym dana osoba porozumiewa się w momencie rozpoczynania opanowywania nowego języka.

Terminy *obcy* (J_o), *drugi* (J_d) i *docelowy* (J_d) nie stanowią par do wcześniej wymienionych i nie są homogeniczne:

język ojczysty	→	język obcy
język pierwszy	→	język drugi
język wyjściowy (źródłowy)	→	język docelowy

Rozgranicza się zwłaszcza język *drugi* od *obcego* w zależności od sposobu jego opanowania. Przyjmuje się, że języka *obcego* uczy się najczęściej w szkole lub na kursach, w warunkach sztucznych. Język *drugi* przyswaja

[6] Jest to sytuacja, w której dwie odmiany języka nie konkurują ze sobą, lecz współistnieją przy akceptacji ich użytkowników. Koegzystencja ta wszakże nie oznacza ich mieszania, a wręcz odwrotnie – polega na wyraźnym rozgraniczaniu użycia jednej z nich w zależności od sytuacji. Tak samo dzieje się podczas „całkowitego przełączania kodów", czyli umiejętności rozdzielnego posługiwania się dwoma językami. Zob. (Lipińska 2003).

się (nabywa się) w naturalnym otoczeniu, wśród społeczności, dla której jest on językiem rodzimym, bez pomocy nauczyciela i formalnych instrukcji. Ma on pewne cechy wspólne zarówno z językiem pierwszym, jak i z językiem obcym. Z J_p łączy go m.in. sposób (naturalny, drogą słuchowo-ustną) i cel przyswajania (zaspokajanie podstawowych potrzeb komunikacyjnych). Istotny jest również fakt, że podobnie jak J_p, jest on często nośnikiem więzi z grupą. Kontekst oraz zakres użycia J_d, w porównaniu z J_p, są jednakże zdecydowanie węższe, a funkcje nie tak rozległe. To zbliża go więc do J_o, którym użytkownicy posługują się w określonych sytuacjach (np. w pracy, w czasie podróży).

Jednak w wielu przypadkach opozycja *drugi* (przyswajanie) – *obcy* (uczenie się) nie jest wyrazista. Dotyczy to zwłaszcza pobytu poza Polską, w kraju, którego język się opanowuje – wtedy bardzo rzadko dochodzi tylko do przyswajania lub tylko do uczenia się[7].

Jakiego więc języka uczą się dzieci w szkołach polonijnych? Czy język polski (w odmianie ogólnonarodowej / literackiej) jest dla nich językiem ojczystym czy obcym? Pierwszym czy drugim? Odmianą „wysoką" czy „niską"? Czy jest językiem wyjściowym czy docelowym? Odpowiedź na to pytanie jest ważna nie tyle ze względu na uściślenie terminologii, chociaż jest to istotne w pracach badawczych, ile na ukierunkowanie procesu dydaktycznego, dobór treści nauczania, technik, materiałów dydaktycznych itp.

Różne oblicza nauczania polszczyzny

Język polski jako obcy

Celem nauczania języka polskiego jako *obcego*[8] jest rozwijanie kompetencji komunikacyjnej uczących się, rozumianej jako umiejętność działania za pomocą języka. Nacisk kładzie się więc głównie na kształtowanie i rozwijanie

[7] Często nie ma potrzeby takiego precyzyjnego różnicowania terminów, jak np. w przypadku osób polskiego pochodzenia uczących się języka polskiego w Polsce. Polski nie jest dla nich językiem *obcym* (w sensie opozycji do *ojczystego*), ale też nie zawsze jest *drugim* – i to nie tylko ze względu na – często mylącą – sugerowaną kolejność poznawanych języków. Na pewno jednak staje się językiem *docelowym*.

[8] Zgodnie z *Europejskim systemem opisu kształcenia językowego* prowadzi się je na sześciu poziomach zaawansowania, tzn. A1, A2, B1, B2, C1, C2.

umiejętności językowych. Dokłada się także wszelkich starań, by poznawany język stawał się kluczem zarówno do kultury niskiej, jak i wysokiej.

Narzędziem pomiaru poziomu umiejętności językowych obcokrajowców są egzaminy biegłości oparte na europejskich standardach[9]. Stosuje się w nich takie same wymagania w stosunku do wszystkich zdających, niezależnie od ich dotychczasowych doświadczeń edukacyjnych, a stopień ich znajomości języka potwierdzany jest, uznawanym na całym świecie, certyfikatem.

Język polski jako ojczysty

Nauczanie języka polskiego jako *ojczystego* w szkole podstawowej było dotychczas ukierunkowane na rozwijanie wrażliwości językowej i komunikacyjnej dzieci oraz przekazywanie im wiedzy o języku jako systemie. W klasach gimnazjalnych i licealnych koncentrowało się zaś głównie na treściach historycznoliterackich, czyli na nauce o epokach, twórcach, utworach – miało bowiem przede wszystkim poszerzać wiedzę *deklaratywną*[10] uczniów. Na tym etapie kształcenia, zwłaszcza w liceum, rzadziej kładziono nacisk na rozwijanie sprawności językowych, zakładając, że będą się one rozwijać samoistnie. Nie było także żadnych standaryzowanych, zewnętrznych form pomiaru umiejętności językowych.

Sytuację tę zmieniła reforma edukacji przeprowadzona w Polsce w roku 1999. Zamiast kształcenia w trybie dwustopniowym: 8-letnia szkoła podstawowa, szkoła ponadpodstawowa: liceum, technikum, szkoła zawodowa, pojawił się system trzystopniowy: 6-letnia szkoła podstawowa, 3-letnie gimnazjum, 3-letnie liceum lub 4-letnie technikum. W ramach dążenia do podnoszenia jakości procesu kształcenia i do jego unifikacji rozpoczęto wówczas prace nad nowymi, znormalizowanymi formami wymagań programowych, czyli s t a n d a r d a m i edukacyjnymi.

Stało się to początkiem nowego myślenia o nauczaniu języka polskiego jako ojczystego. Doszło bowiem do przeformułowania wyznaczanych celów (ogólnych i szczegółowych) oraz modyfikacji procedur ich osiągania (technik pracy oraz materiałów dydaktycznych). Uwrażliwianie uczniów na wartości kulturowe oraz przekazywanie im – stosownej do ich poziomu rozwoju kognitywnego – wiedzy deklaratywnej, pozostało nadal istotnym komponentem

[9] Certyfikatowy system poświadczania znajomości języka polskiego jako obcego został wprowadzony w 2004 r.

[10] Zob. ESOKJ (2003, 94).

programu nauczania. Podniesiona została jednak znacząco ranga rozwijania sprawności językowych (słuchania, mówienia, czytania i pisania).

Standaryzacja procesu kształcenia uprawomocniła także ujednolicone formy pomiaru wyników kształcenia (osiągnięć uczniów), ich porównywanie, a także ewaluację samych testów kompetencyjnych, przeprowadzanych obecnie na zakończenie każdego stopnia edukacji, a więc po szóstej klasie szkoły podstawowej (2002), po trzeciej gimnazjum (2002) oraz w klasie maturalnej (2005).

Należy tu podkreślić, że zadania, za pomocą których sprawdzany jest poziom wiedzy i umiejętności językowych dzieci i młodzieży, są w wielu przypadkach takie same jak te, stosowane w pomiarze poziomu biegłości językowej obcokrajowców uczących się języka polskiego. Tym samym doszło do zbliżenia systemu testowania w języku polskim jako rodzimym i jako obcym, a to pociągnęło za sobą zmiany w metodyce nauczania języka ojczystego.

Język polski jako drugi

Ponieważ zakłada się, że szkołach polonijnych nie uczy się języka polskiego ani jako pierwszego – tak jak w Polsce, ani jako obcego, należy przyjąć, że jest to język drugi, który stanowi ich swoistą mieszankę tak pod względem sposobu opanowania, jak i metod nauczania. Dlatego też w pierwszej kolejności należy dążyć

> do wypracowania metody nauczania języka polskiego jako drugiego, który powinien stać się wypadkową języka *ojczystego* i *obcego*. Metoda ta musi w sposób spójny i przemyślany łączyć elementy kształcenia językowego, ukierunkowanego na rozwijanie sprawności językowych, zwłaszcza czytania i pisania, ale także mówienia, z kształceniem historycznoliterackim, nieodzownym komponentem w dydaktyce języka drugiego (Janowska, Lipińska, Seretny 2007, 65).

Kolejnym krokiem powinno być opracowanie standardów edukacyjnych dla szkolnictwa polonijnego. Określenie wymagań końcowych, a zatem udzielenie odpowiedzi na pytanie: „Co powinien wiedzieć i umieć uczący się, który kończy naukę w szkole polonijnej?" pozwoliłoby – podobnie jak to ma miejsce w nauczaniu języka polskiego jako ojczystego i obcego – na wytyczenie realnych celów nauczania, a w konsekwencji także zakresu treści kształcenia, zostawiając wszakże nauczycielom swobodę wyboru materiałów dydaktycznych i technik nauczania.

Przed władzami oświaty polonijnej stoją więc wielkie wyzwania – zmiana dotychczasowego sposobu myślenia o zadaniach szkoły, a także modyfikacja samego systemu nauczania. Wobec wprowadzenia w życie systemu certyfikacji znajomości języka polskiego jako obcego oraz testów kompetencyjnych badających umiejętności w języku polskim jako ojczystym, przeobrażenia są nieuchronne.

Kształcenie w szkołach polonijnych: język obok literatury czy język przez literaturę?

Nauczanie języka polskiego jako *drugiego*, jak już wspomniano, powinno z jednej strony rozwijać kompetencję komunikacyjną, dzięki której uczący się będą mogli angażować się w różnorodne działania językowe, wykraczające poza najbardziej znaną im sferę prywatną[11], z drugiej zaś – powinno umożliwić im poznawanie historii Polski, jej literatury i kultury. Oba komponenty są tu równie ważne. W dotychczasowej praktyce dydaktycznej szkół polonijnych, podobnie zresztą jak i w ponadpodstawowym szkolnictwie polskim, prymat przyznawano zazwyczaj kształceniu historycznoliterackiemu, marginalizując językowe.

> W szkołach polonijnych zazwyczaj kładzie się większy nacisk na nauczanie historycznoliterackie niż językowe, gdyż takie są oczekiwania rodziców, przyzwyczajenia nauczycieli i taka zakorzeniła się tradycja. Tymczasem uczeń, nie mając podstawowych narzędzi, czyli odpowiednich umiejętności językowych, nie jest gotowy ani do percepcji, ani recepcji tekstu literackiego. Dlatego należy ustalić rozsądne proporcje między dążeniem do osiągnięcia kompetencji językowej i wiedzy historycznoliterackiej (Lipińska, Pukas-Palimąka 2006, 282).

Krokiem w kierunku wypracowania metody nauczania polszczyzny na obczyźnie, która stanowić powinna wypadkową technik nauczania języka *ojczystego* i *obcego* oraz rozsądnie połączyć kształcenie językowe z historycznoliterackim jest zaprezentowana poniżej dwuwariantowa propozycja.

[11] W jej obszarze porozumiewają się oni zazwyczaj za pomocą języka domowego.

Metoda równoległa i skorelowana

Wariant pierwszy polega na zachowaniu komponentu historycznoliterackiego w dotychczasowym, choć mocno skróconym formacie i uzupełnienie go rozbudowaną, lecz niezależną częścią językową[12]. Rozwiązanie takie można nazwać metodą *równoległą* (rozłączną), gdyż umiejętności językowe uczących się są rozwijane w oderwaniu od tekstów literackich (uczenie języka obok literatury). Wariant drugi (uczenie języka przez literaturę) – metoda *skorelowana* (zależna) polega na rozwijaniu umiejętności językowych w oparciu o teksty literackie, przy zastosowaniu – w razie potrzeby – materiałów uzupełniających.

Obydwa rozwiązania mają swoje wady i zalety. Atutem *metody równoległej* jest z pewnością większa swoboda nauczyciela w doborze materiałów do kształcenia językowego oraz technik pracy stosowanych na zajęciach (teksty literackie nie zawsze umożliwiają bowiem wykorzystywanie tak różnorodnych sposobów pracy jak inne teksty, na przykład artykuły prasowe). Wadą jest natomiast słabe powiązanie między treściami nauczania kształcenia językowego i literackiego – a co za tym idzie – postrzeganie przez uczących się literatury, zazwyczaj prezentowanej w ujęciu chronologicznym, jako „wieży zkości słoniowej", rzeczy oderwanej od rzeczywistości, abstrakcyjnej, po części niepotrzebnej.

Zaletą *metody skorelowanej* jest natomiast nadanie nauczaniu większej spójności, dzięki ścisłej zależności między kształceniem literackim i językowym. Jest ona także mniej czasochłonna w porównaniu z metodą *równoległą*, co w przypadku niewielkiej liczby godzin w szkole polonijnej, jest bardzo istotne. Słabością tego rozwiązania jest niewątpliwie brak materiałów, z których można czerpać teksty o określonym stopniu trudności wyselekcjonowane ze względu na ich walory językowe i kulturowe. Jest ono jednakże ciekawsze dla uczniów. Umożliwia im bowiem poznawanie polszczyzny literackiej w działaniu, a nie poprzez obserwację.

W obu przypadkach osią programu jest tekst literacki, który powinien być starannie dobrany. Uczący powinien kierować się przede wszystkim preferencjami uczniów, a nie swoimi, aby ich zachęcić, a nie zniechęcić do nauki języka w ogóle.

> Jeśli więc któraś z proponowanych lektur jest przez uczniów niechętnie albo wręcz źle przyjęta – lepiej skrócić czas jej przerabiania na

[12] System taki jest często stosowany w szkolnictwie krajowym – dzieci mają dwa osobne podręczniki: jeden do kształcenia językowego, drugi do kształcenia historycznoliterackiego.

> rzecz tych pozycji, które są dla nich interesujące (Lipińska, Pukas-Palimąka 2006, 283).

Innymi słowy – zajęcia mają sprawić, by uczniowie chcieli czytać, a nie, by czytali z przymusu.

Metoda skorelowana, czyli kształcenie językowo-historyczno-literackie

W *metodzie skorelowanej*, którą można by nazwać *kształceniem językowo-historyczno-literackim*, nieznaczny prymat przyznaje się rozwijaniu umiejętności językowych. Kompetencję literacką należy bowiem postrzegać jako wtórną w stosunku do językowej i całkowicie od niej zależną. To język otwiera drzwi literaturze, a nie na odwrót. Nie można przecież ani zrozumieć, ani tym bardziej docenić tekstu, nie mając odpowiednich umiejętności językowych, nie umiejąc dostrzec wartości języka, w którym został napisany. Tylko więc odpowiedni poziom kompetencji językowej umożliwia uczącym się dotarcie do „wnętrza tekstu", refleksję nad jego przesłaniem oraz analizę utworu.

Metoda skorelowana może być realizowana na dwa sposoby:

1.	**2.**
PROBLEM JĘZYKOWY	TEKST LITERACKI
↓	↓
ĆWICZENIA JĘZYKOWE	ANALIZA UTWORU
↓	↓
TEKST LITERACKI	PROBLEM JĘZYKOWY
↓	↓
ANALIZA UTWORU	ĆWICZENIA JĘZYKOWE

W pierwszym przypadku (1) tekst literacki jest materiałem *docelowym* (opcja *pragmatyczna*), w drugim (2) – staje się materiałem *wyjściowym* (opcja *estetyczna* lub *strategiczna*)[13].

Przykładowe realizacje metody skorelowanej

Poniżej przedstawione zostały przykłady dwu sposobów realizacji *metody skorelowanej*. Należy podkreślić, że stanowią one przykład działań w obrębie programu autorskiego.

[13] W metodologii pracy z tekstem literackim wyróżnia się opcje: estetyczną, pragmatyczną i strategiczną. Zob. Mrozowska 2001.

> Program autorski (…) opiera się na samodzielnych decyzjach uczącego w przypadku braku odgórnych wytycznych, choć oczywiście nie tylko to decyduje o jego powstaniu. Swoboda w konstruowaniu programu autorskiego nie oznacza wszakże dowolności czy przypadkowości; podlega on takim samym wymogom, jaki inne typy programów (Janowska, Lipińska, Seretny 2006, 279).

W pierwszym rozwiązaniu, które stanowi opcję pragmatyczną, punktem wyjścia jest zagadnienie gramatyczne ilustrowane autentycznymi tekstami literackimi. W drugim – opcji estetycznej – tekst literacki stanowi fundament wszelkich działań dydaktycznych.

Od języka do literatury – opcja pragmatyczna

W opcji pragmatycznej tekst służy celom bardziej praktycznym i ma stanowić ilustrację pewnych zjawisk językowych, przyczyniając się jednocześnie do urozmaicenia zajęć (zob. Mrozowska 2001).

Wśród wielu problemów językowych występujących u osób przebywających poza Polską – zwłaszcza znających język polski ze słuchu (najczęściej z domu) – jest niepoprawne tworzenie trybu warunkowego (przypuszczającego). Stosując metodę *zależną,* można rozwiązać ten problem, posiłkując się tekstami literackimi. Kolejność postępowania, która stanowić ma kanwę scenariusza lekcji, wygląda następująco:

JĘZYK – TRYB WARUNKOWY

SŁUCHANIE / MÓWIENIE

– Nauczyciel wprowadza zagadnienie przez:
  - ➔ zadawanie pytań typu:
    Co byście zrobili, gdyby dyrektor odwołał dziś lekcje?
    Co byś zrobił/a, gdybyś wygrał/a dużo pieniędzy?
  - ➔ polecenie dokończenia zdań typu:
    Gdybym miał/a czas, ...
    Gdybyśmy wiedzieli, że jest tak gorąco, ...
    Uczniowie udzielają ustnych odpowiedzi, a nauczyciel monitoruje poprawność – w tym fonetyczną.

  Uczniowie mogą także sami zadawać pytania kolegom – aktywność ta może przybrać formę gry językowej przygotowanej przez nauczyciela.

  W obydwu przypadkach ważna jest automatyzacja struktury gramatycznej drogą słuchowo-ustną.

– Inscenizacja tekstu Stefanii Grodzieńskiej „Co byś zrobił, gdybym umarła?"[14]. Nauczyciel może go odczytać (odegrać) z inną osobą lub przedstawić w formie nagrania. Uczniowie powinni mieć kontakt słuchowy z tekstem co najmniej dwa razy.
  ➔ odgrywanie (parami) scenki przez uczniów
  Technika ta nie tylko ułatwia interioryzację trybu warunkowego, powoduje urozmaicenie lekcji, ale przede wszystkim wychodzi naprzeciw oczekiwaniom uczących się, u których występuje dominacja prawej półkuli mózgowej[15].
  ➔ uzupełnianie fragmentu tekstu z pamięci[16]. Np.
  ONA: Słuchaj, co byś zrobił, gdybym ja umarła?
  ON: . . . . . ze starą Kopcikiewiczową.
  ONA: Nie żartuj, tylko powiedz naprawdę. Co . . . . . ?
  ON: Rozpaczałbym.

GRAMATYKA – Wprowadzenie reguł tworzenia trybu przypuszczającego (warunkowego).

Nauczyciel wyjaśnia reguły tworzenia trybu przypuszczającego przy pomocy metody indukcyjnej, która polega na samodzielnym dokonywaniu uogólnień na podstawie prezentowanego wcześniej materiału.

– Ćwiczenia gramatyczne:
  ➔ transformacje (pisemne) typu[17]:
  a. Dorota jest chora. Nie pojedzie z nami nad morze.
  Gdyby Dorota nie była chora, pojechałaby z nami nad morze.
  b. Artur nie ma samochodu. Jeździ do pracy tramwajem.
  Gdyby Artur miał samochód, nie jeździłby do pracy tramwajem.
  ➔ pisemne odpowiedzi na pytania[18] typu:

---

[14] Wybór tekstu literackiego należy do uczącego, ale proponowany tutaj tekst satyryczny posłużyć może za wzór językowy, a przy okazji stanowi kontakt z kulturą polską.

[15] Wagę stymulowania prawej półkuli w czasie zajęć językowych podnosi większość metodyków zajmujących się teorią i praktyką glottodydaktyczną (zob. Lipińska 2006).

[16] W oryginale:

ONA: Słuchaj, co byś zrobił, gdybym ja umarła?
ON: Ależ, dziecko, co ci do głowy przychodzi?
ONA: No bo każdy może umrzeć. Więc ja też mogę umrzeć. I co byś ty zrobił?
ON: Kiedy ty na pewno nie umrzesz.
ONA: Ale powiedzmy. I co byś wtedy zrobił?
ON: Ożeniłbym się ze starą Kopcikiewiczową.
ONA: Nie żartuj, tylko powiedz naprawdę. Co byś zrobił?
ON: Rozpaczałbym.

[17] Można się posłużyć np. zadaniami zawartymi w podręcznikach: E. Lipińska 2003, *Z polskim na ty. Podręcznik do nauki języka polskiego dla stopnia progowego,* Kraków (B1); E. Lipińska, E.G. Dąmbska 2003, *Kiedyś wrócisz tu… Cz. I. Podręcznik do nauki języka polskiego dla średnio zaawansowanych,* Kraków (B2).

[18] To mogą być pytania zadane na początku lekcji, a więc nastąpiłoby zapisanie wcześniej udzielonych odpowiedzi.

Co byście zrobili, gdyby dyrektor odwołał dziś lekcje?
Co byś zrobił, gdybym zapomniała o twoich urodzinach?

➔ pisemne tłumaczenie zdań lub tekstu na angielski i z powrotem na polski, np.:
Co byś zrobił, gdybym umarła?
Gdybyśmy nie złożyli życzeń cioci osobiście, byłaby obrażona.
Gdyby wiedziała, że to ślimaki, nigdy by ich nie spróbowała.
Choćby się bardzo zmieniła, poznałbym ją na końcu świata po głosie.

CZYTANIE / PISANIE

– Utrwalenie trybu warunkowego
  ➔ czytanie autentycznego lub opracowanego tekstu, w którym tryb warunkowy odgrywa pierwszoplanową rolę[19] i rozwiązywanie zadań sprawdzających jego rozumienie, czyli np.:
    - zaznaczanie w tekście wyrazów (fragmentów) dodatkowych,
    - prawda / fałsz,
    - wielokrotny wybór,
    - układanie w kolejności fragmentów tekstu,
    - łączenie fragmentów tekstu (dobieranie informacji),
    - uzupełnianie luk w tekście,
    - odpowiedzi na pytania,
    - uzupełnianie tekstu słowami lub wyrażeniami podanymi w ramce;
  ➔ słuchanie / śpiewanie piosenki, w której pojawia się tryb warunkowy[20]
  ➔ dyktando tekstu przerobionego na lekcji lub nowego, zawierającego formy trybu warunkowego.
  ➔ samodzielne pisemne układanie zdań / krótkich tekstów z zastosowaniem trybu warunkowego. Wzorem może być poniższe zadanie:
  Gdybym mógł cofnąć czas, na pewno nie (studiować) . . . . . fizyki, tylko ekonomię, (zamieszkać) . . . . . nie w Krakowie, lecz w Gdyni. Nie (ożenić się) . . . . . tak młodo, a może w ogóle (zostać) . . . . . starym kawalerem? Wtedy na pewno nie (rozwieść się) . . . . . Choć kto wie, może gdybym trochę poczekał, a Renata (wrócić) . . . . . z Kanady wcześniej, gdybyśmy się spotkali w odpowiednim czasie, kto wie – może (my – pobrać się) . . . . . i (my – być) . . . . . dobraną parą? (my – Mieć) . . . . . dwoje dzieci, jedno (być) . . . . . podobne do mnie, a drugie do Renaty. (my – kupić) . . . . . psa i rybki. (my – jeździć) . . . . . na wakacje nad morze, (my – pływać) . . . . . i (my – opalać się) . . . . . (my – uczyć się). . . . . wszyscy niemieckiego i (my – uprawiać) . . . . . sporty. W niedziele (my – chodzić) . . . . . do kina, na spacery z psem, no i (my – odwiedzać) . . . . . naszych rodziców. Niestety, jestem rozwiedziony,

[19] Np. tekst „Gdyby stał się cud" z *Czas na czasownik* P. Garncarka, 2001, s. 9.
[20] Np. *Gdybym był wichrem* – Breakout (Tadeusz Nalepa – Bogdan Loebl); *Supermanka* (Kayah).

a Renata niedawno wyszła za mąż za Kanadyjczyka…
[E. Lipińska, *Z polskim na ty*, s.144]

LITERATURA

Końcowy etap – to kontakt z tekstem literackim dostosowanym do wieku i umiejętności językowych uczących się, zgodny z programem nauczania, np.

Gdybym miał jedenaście kapeluszy… – Konstanty Ildefons Gałczyński
Gdybym był młodszy… – Adam Asnyk
Gdybym miał dziesięć rąk – Joanna Kulmowa
Gdybym mówił językami ludzi i aniołów… (Hymn o miłości).

Należy wtedy zastosować analizę treści utworu wraz z analizą językową. Umożliwi to uczącym się lepsze zrozumienie tekstu, a jednocześnie unaoczni im, że omawiany problem gramatyczny nie jest jedynie teoretycznym rozważaniem ani nie jest domeną potocznej (mówionej) odmiany języka, ale występuje także w polszczyźnie literackiej.

Od literatury do języka – opcja estetyczna

W opcji estetycznej teksty literackie włącza się w tok dydaktyczny przede wszystkim ze względu na ich piękno, wartości moralne, kulturowe, uniwersalne, tudzież na przynależność do kanonu uznanych dzieł (zob. Mrozowska 2001).

W programie szkół polonijnych nie powinno więc zabraknąć dzieł A. Mickiewicza. W I klasie gimnazjum może to być lektura II części *Dziadów*. Sugeruje się jednak, by ze względu na stopień trudności języka utworu, były to bądź fragmenty dramatu[21], bądź wersja uproszczona, w której w narrację wplecione są urywki dzieła. Na przykład:

CHÓR
Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?

Na wezwanie Guślarza w kaplicy pojawiają się kolejno trzy rodzaje duchów. Najpierw, kiedy zapala garść kądzieli, pojawiają się duchy lekkie. Są to dusze Józia i Rózi, dzieci kobiety uczestniczącej w Dziadach. Na ziemi wiodły beztroskie życie, wypełnione zabawą, kochane i rozpieszczane. Choć po śmierci znalazły się w niebie, nie potrafią tam zaznać prawdziwego szczęścia, ponieważ na ziemi nigdy nie cierpiały. Guślarz, chcąc im pomóc, pyta:

GUŚLARZ
Czego potrzebujesz, duszyczko,
Żeby się dostać do nieba?
Czy prosisz o chwałę Boga?

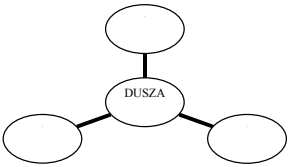
[21] Tak na przykład jak w podręczniku *To lubię* …(Jędrychowska, Kłakówna 1999).

Czyli o przysmaczek słodki?
Są tu pączki, ciasta, mleczko
I owoce, i jagódki.
Czego potrzebujesz duszyczko,
Żeby się dostać do nieba?
(…)

LITERATURA

SŁOWNICTWO

Przed czytaniem tekstu właściwego można porozmawiać z uczniami o tym, w jaki sposób ludzie w różnych kulturach próbują utrzymać łączność ze zmarłymi. Można także wypełnić asocjogram, w którego centrum znajdzie się pojęcia *dusza*.



CZYTANIE / PISANIE

W trakcie czytania zadaniem uczniów jest uzupełnienie specjalnie opracowanej tabelki, a następnie omówienie sposobów przedstawienia zjaw i towarzyszącego im nastroju, przyczyn ich obecnych cierpień oraz możliwości odkupienia win.

kategoria duchów	**sposób przyzywania**	**wina**	**kara**	**prośba**	**nauka moralna**
lekkie	spalenie garści kądzieli	nie zaznały w życiu cierpienia, troski, bólu	nuda, trwoga	2 ziarnka gorczycy	„Kto nie doznał goryczy ni razu, ten nie dozna słodyczy w niebie”.

MÓWIENIE

Nauczyciel powinien porozmawiać z uczniami o tym, czy prawdy zawarte w *Dziadach* mogą być przydatne współczesnemu człowiekowi.

PISANIE

Na zadanie domowe uczniowie wykonują jedno z trzech zadań[22]:

[22] Formy listu oraz charakterystyki muszą być znane uczącym się.

- ➔ Przepisz jeszcze raz nauki moralne wypowiadane przez zjawy i chór. Zinterpretuj je (wypracowanie).
- ➔ Napisz charakterystykę ducha z *Dziadów*, z którym chciałbyś się znaleźć się na bezludnej wyspie.
- ➔ Wyobraź sobie, że jesteś duchem, który nie może przybyć na Dziady. Napisz list z prośbą o pomoc do Guślarza.

Na kolejnych zajęciach tekst *Dziadów* powinien stać się punktem wyjścia ćwiczeń leksykalno-gramatycznych. Materiał językowy lektury stwarza okazję do poszerzania i/lub uaktywniania słownictwa nazywającego uczucia (obszar leksykalny), a także sposobów tworzenia form trybu rozkazującego oraz form deminutywnych[23] (obszar gramatyczny).

Poniżej pokazano przykładowe ćwiczenia leksykalne.

JĘZYK – SŁOWINICTWO NAZYWAJĄCE UCZUCIA

I. FAZA PREZENTACJI

Na początku można zaproponować ćwiczenia, które polegają na odgadywaniu emocji, uczuć. Uczniowie „odgrywają" różne emocje, np. złość, zdziwienie, radość, zachwyt, smutek, przerażenie. Pozostali starają się nazwać, uczucia, emocje, które przedstawiają aktorzy.

Następnie zadaniem uczniów, podzielonych na grupy, jest odnalezienie w tekście dramatu słów nazywających uczucia należących do danego pola semantycznego oraz uzupełnienie go innymi wyrazami i wyrażeniami (na tym etapie pracy można wykorzystać słowniki).

I grupa – żal
II grupa – strach, trwoga
III grupa – smutek, rozpacz
IV grupa – gniew, wściekłość

Przykład:

MIŁOŚĆ – kochać kogoś, zakochać się w kimś, czuć sympatię do kogoś, uczucie (głębokie, czyste…), pasja, romans (mieć romans z kimś), flirt (flirtować z kimś), całować, kochanek, uwielbiać.

Zadaniem następnym będzie wypełnienie tabeli[24].

Rzeczownik	Przymiotnik	Czasownik
miłość	*zakochany*	*kochać*
	obojętny	
krzywda		
	samotny	
	gniewny	
		zdziwić się

[23] Można to zrobić, odwołując się do podręczników przeznaczonych do nauki języka polskiego jako obcego, na przykład *Kiedyś wrócisz tu* … cz. I (Lipińska, Dąmbska 2003).

[24] Celowe może stać się odwołanie do języka kraju osiedlenia i porównanie zakresów znaczeniowych niektórych par ekwiwalentów (np. *kochać* – *love*; *zazdrość* – *envy*).

Rzeczownik	Przymiotnik	Czasownik
pogarda		
	wdzięczny	
rozczarowanie		podziwiać
		cierpieć
zazdrość		
zmęczenie		

Kolejną czynnością może być zapisanie na tablicy czasowników łączącymi się z nazwami uczuć i wspólne, z pomocą nauczyciela, dopełnianie kolokacji, np.:

wybuchnąć – ktoś wybucha złością, gniewem
doznać – ktoś doznaje rozczarowania, przykrości
tłumić – ktoś tłumi niepokój, strach, gniew
ogarniać – kogoś ogarnia smutek, lęk, radość, panika
żywić – ktoś żywi pogardę do kogoś
wprawić – coś/ktoś wprawia w zachwyt, zakłopotanie, zdumienie, w stan osłupienia

Można także zaproponować uczniom wykonanie mapy pojęciowej (zob. A. Seretny, E. Lipińska 2005, 103), w której punktem wyjścia będzie słowo *kochać*.

II. FAZA AUTOMATYZACJI

Na tym etapie można wykonać ćwiczenia typu: uzupełnienie luk, tłumaczenie częściowe itp.

➔ Uzupełnij tekst wyrazami z ramki. Uwaga! Wyrazy są podane w formach podstawowych, które należy zmienić, by pasowały do kontekstu (zob. *duch* – *duchów*).

żal *duch* miłosierdzie strach samotność krzywda obojętność cierpienie męka radość rozpacz miłość smutek

Moral, jaki przekazać chcą pierwsze z *duchów*, które pojawiły się na obrzędzie *Dziadów*, akcentuje wartość . . . . Przykład dzieci pokazuje bowiem, że nie można pędzić życia pozbawionego . . . . . , że trzeba poznać . . . . . , ... , aby móc później doświadczyć . . . . . Słowa dziedzica wyrażają głęboką przestrogę. Największym przewinieniem w stosunku do drugiego człowieka jest brak . . . . . , nieczułość na ludzką . . . . . Takich win nie można już niczym odkupić, dlatego Złego Pana czeka wieczna . . . . . Karą dla dziewczyny za jej . . . . . na uczucia innych ludzi jest . . . . . , nie ma wokół niej nikogo bliskiego. Zosia jest zawieszona między niebem i ziemią – nie należy ani do jednego, ani do drugiego świata. Taki los spotkał ją za igranie z . . . . . .

Na podst. http://dziady.klp.pl/a-5547-3.html

➔ Uzupełnij zdania odpowiednim słowem.

a) Był d . . . . . z córki, która świetnie zdała kolejny egzamin.
b) Poczułam r . . . . . , kiedy dowiedziałam się, że reprezentacja Polski przegrała mecz.

c) Kolega był bardzo z . . . . . o moje sukcesy sportowe.
d) Kiedy wreszcie skończył się semestr, poczuł nieopisaną r . . . . . .
e) W m . . . . . i w p . . . . . trzeba być lojalnym.

➔ Uzupełnij zdania odpowiednim słowem.
a) Na widok syna o . . . . . go radość.
b) Po stracie siostry p . . . . . w przygnębienie.
c) Kiedy po raz kolejny syn wrócił do domu zbyt późno w . . . . . gniewem.
d) Starał się tego nie okazywać, ale wszyscy wiedzieli, że dla swojego zięcia ż . . . . . głęboką pogardę

➔ Ułóż zdania z następującymi wyrazami:
nadzieja: . . . . . .
niepokój: . . . . . .
przykrość: . . . . . .
wzruszenie: . . . . . .
oburzenie: . . . . . .

➔ Dopisz jak najwięcej wyrazów określających.
radość – wielka, nieopisana, ogromna, ...
smutek – . . . . . .
żal – . . . . . .
wstyd – . . . . . .

III. FAZA KOMUNIKACJI

Opowiadanie o własnych doświadczeniach z użyciem nowego słownictwa:

➔ Opowiedz koleżance/koledze, co czujesz przed wizytą u dentysty, przed testem, w dzień Bożego Narodzenia itp.

➔ Opisz wydarzenie, które wprawiło cię w zdumienie.

Podsumowanie

Wydaje się, że kształcenie językowo-historycznoliterackie realizowane za pomocą *metody skorelowanej* jest rozwiązaniem, które warto wprowadzić do szkolnictwa polonijnego. W sposób bezpośredni przyczynia się ono bowiem do efektywniejszego rozwijania umiejętności językowych uczących się, pozwalając aktywniej i pełniej funkcjonalizować polskość[25]. By realizacja takiego zadania stała się możliwa, potrzebna jest jednak z jednej strony modyfikacja dotychczasowego sposobu myślenia o edukacji polonijnej władz oświaty etnicznej, dyrekcji oraz samych nauczycieli; z drugiej zaś – wsparcie

[25] Polacy mieszkający w kraju uważają, ze jednym z najważniejszych kryteriów polskości jest znajomość języka polskiego (91% w roku 1988 i 94%w roku 1998). Zob. A. Sułek, *Niezmienne kryteria polskości*, „Gazeta Wyborcza", 23.09.1998.

i pomoc ze strony polskich instytucji oświatowych, rządowych oraz akademickich w trakcie opracowywania standardów wymagań, nowych programów nauczania i podręczników.

Literatura

Cudak R., red., 2006, *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, Katowice.

Dubisz S., red., 1997, *Język polski poza granicami kraju*, Opole.

Europejski system opisu kształcenia językowego, 2003, Warszawa.

Gąsowska K., Mazińska-Szumska M., red., 2006, *Oświata polonijna na początku XXI wieku. Stan i perspektywy. Wybór materiałów z V Forum Oświaty Polonijnej*, Kraków, 22–24 czerwca 2006, Kraków, 2006.

Janowska I., Lipińska E., Seretny A., 2006, *Program autorski – wskazówki dla nauczycieli szkół polonijnych,* w: Gąsowska K., Mazińska-Szumska M., red., *Oświata polonijna na początku XXI wieku. Stan i perspektywy. Wybór materiałów z V Forum Oświaty Polonijnej*, Kraków, 22–24 czerwca 2006, s. 271–287.

Janowska I., Lipińska E., Seretny A., 2007, *Kształcenie językowe w szkołach polonijnych, nauczanie języka jako obcego czy ojczystego*, „Przegląd Polonijny", z.4.

Jędrychowska M., Kłakówna Z.A., 1999, *To lubię! Teksty i zadania Klasa I gimnazjum*, Warszawa.

Knopek J., red., 2006, *Funkcje i zadania elit w środowiskach polonijnych*, Toruń.

Kozłowski J., red., 2008, *Szkolnictwo parafialne w upowszechnianiu języka i kultury polskiej w środowiskach polonijnych. Materiały z konferencji naukowej w Poznaniu 14–17 lipca 1988 roku*, Poznań.

Lipińska E., 2001, *Proces stawania się dwujęzycznym. Studium przypadku polskiego chłopca w Australii* (niepublikowana część rozprawy doktorskiej), Uniwersytet Jagielloński, Kraków.

Lipińska E., 2003, *Język ojczysty, język obcy, język drugi. Wstęp do badań dwujęzyczności*, Kraków.

Lipińska E., 2006, *Sposoby angażowania prawej półkuli mózgowej w proces efektywnego przyswajania materiału językowego*, w: Seretny A., Lipińska E., red., *Sprawności przede wszystkim. Materiały z konferencji Sekcji Glottodydaktycznej Stowarzyszenia „Bristol"*.

Lipińska E., Pukas-Palimąka D., 2006, *Literatura polska w szkołach polonijnych*, w: Cudak R., red., *Literatura polska w świecie Zagadnienia recepcji i odbioru*.

Miodunka W., red., 1990, *Język polski na świecie*, Warszawa.

Miodunka W., 1990a, *Wstęp*, do: Miodunka W., red., *Język polski na świecie*, Kraków.

Miodunka W., 1990b, *Moc języka i jej znaczenie w kontaktach językowych i kulturowych*, w: Miodunka W., red., *Język polski na świecie*, Kraków.

Miodunka W., 1999, *Stan badań nad Polonią i Polakami w świecie.* „Przegląd Polonijny", z. 1.

Mrozowska H., 2001, *Tekst literacki jako strategia dydaktyczna w nauce języka obcego,* „Języki Obce w Szkole", nr 3.

Seretny A., 2006, *Tekst literacki w nauczaniu języka obcego/drugiego – między percepcją a recepcją* dzieła, w: Cudak R., red., *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*.

Seretny A., 2006a, *Nauka o literaturze i teksty literackie w nauczaniu języka polskiego jako obcego/drugiego*, w: Lipińska E., Seretny A., red., *Z zagadnień dydaktyki języka polskiego jako obcego*.

Seretny A., 2006b, *Między chęcią a niemożnością – teksty literackie a nauczanie języka obcego*, „Języki Obce w Szkole" nr 6.

Seretny A., Lipińska E., 2006, *Szkoły etniczne w Stanach Zjednoczonych a kształcenie przyszłych elit,* w: Knopek J., red., *Funkcje i zadania elit w środowiskach polonijnych,* Kraków.

Sibiga Z., 1999, *Sprawność językowa uczniów szkół polonijnych Stanów Zjednoczonych*, Rzeszów.
Szydłowska-Ceglowa B., 1991, *Sytuacja języka polskiego na obczyźnie*, w: Kozłowski J., red., *Szkolnictwo parafialne w upowszechnianiu języka i kultury polskiej w środowiskach polonijnych. Materiały z konferencji naukowej w Poznaniu 14–17 lipca 1988 roku*.

Ewa Lipińska – doktor, adiunkt w Centrum Języka i Kultury Polskiej w Świecie UJ. Autorka i współautorka licznych artykułów i wielu podręczników z zakresu dydaktyki i metodyki nauczania języka polskiego jako obcego/drugiego (*Kiedyś wrócisz tu...*, 1997, wyd. dwuczęściowe 2003, 2005), *Nie ma róży bez kolców* (1999, wyd. II popr. i uzup. 2009), *Z polskim na ty* (2003), *Księżyc w butonierce* (2004), *Umiesz? Zdasz?* (2009), *Polski bez tajemnic. Podręcznik dla studentów niemieckojęzycznych* (2009), monografii *Język ojczysty, język obcy, język drugi. Wstęp do badań dwujęzyczności* (2003) oraz *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego* (2005). Współredagowała m.in. *Przewodnik po egzaminach certyfikatowych* (2005) oraz *Z zagadnień dydaktyki języka polskiego jako obcego* (2006); opracowała antologię tekstów satyrycznych *Lektury podręczne* (2007). Od 2000 r. pracuje w Zespole Autorów Zadań i Egzaminatorów przy Państwowej Komisji Poświadczania Znajomości Języka Polskiego jako Obcego; bierze także udział w przeprowadzaniu egzaminów certyfikatowych. Prowadzi warsztaty szkoleniowe w kraju i za granicą popularyzujące egzaminy biegłości z języka polskiego jako obcego oraz warsztaty szkoleniowe dla nauczycieli polonijnych.

Anna Seretny – doktor, adiunkt w Centrum Języka i Kultury Polskiej w Świecie UJ. W swoich pracach koncentruje się na badaniach kompetencji leksykalnej uczących się polszczyzny, analizach leksykalnej dostępności tekstów pisanych i mówionych oraz uwarunkowań efektywnej inferencji leksykalnej.

Autorka i współautorka artykułów oraz prac z zakresu glottodydaktyki polonistycznej, m.in. monografii: *Definicje i definiowanie* (1998), *ABC metodyki nauczania języka polskiego jako obcego* (2005); podręczników *Czy Czechów jest trzech?* (1993), *Coraz bliżej Polski* (1996), *Kto czyta – nie błądzi* (2006), *Per aspera ad astra* (2008) oraz obrazkowego słownika języka polskiego *A co to takiego?* (1993, wyd. II popr. i uzup. 2003). Współredaktorka wielu prac zbiorowych (*Z zagadnień dydaktyki języka polskiego jako obcego*, 2006, *Sprawności przede wszystkim*, 2006), *W poszukiwaniu nowych rozwiązań. Dydaktyka języka polskiego jako obcego u progu XXI wieku*, 2008). Od 2002 r. jest członkiem zespołu opracowującego egzaminy certyfikatowe działającego przy Państwowej Komisji Poświadczania Znajomości Języka Polskiego jako Obcego, a także egzaminatorem z ramienia Komisji. Prowadzi warsztaty szkoleniowe w kraju i za granicą popularyzujące egzaminy biegłości.

W latach 2004–2008 była Prezesem Stowarzyszenia „Bristol" zrzeszającego polskich i zagranicznych nauczycieli kultury polskiej i języka polskiego jako obcego.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

Małgorzata Gorczyńska
Wrocław

„Dobra tradycja". Praskiego strukturalizmu ciągi dalsze

„Próby konsekwentnej i pełnej rehabilitacji rodzimej tradycji często prowadzą do ślepej uliczki"[1] – stwierdził w 1970 roku Anton Popovič (Popovič 1970, 51), zwracając uwagę na przejawy, jak to określił, „absolutyzacji" pozytywnego wkładu strukturalizmu w rozwój czeskiego i słowackiego literaturoznawstwa: pielęgnację „muzealnej postaci" kierunku, rozpowszechnianie jego stereotypowego, zmitologizowanego obrazu, przemilczanie słabości, brak dyskusji o kwestiach spornych. Taka idealizacja może obezwładniać kolejne pokolenia badaczy, ostrzegał słowacki teoretyk, konstatując: „Jest to owo »nieszczęście dobrej tradycji«, jak je nazwał wielbiciel aforyzmów w polskiej nauce o literaturze, Roman Zimand, w pewnej dyskusji o czechosłowackim strukturalizmie" (Popovič 1970, 51). Zważywszy na czas, w jakim zostały sformułowane uwagi Popoviča, wolno podejrzewać, że ich autor, być może tylko taktycznie, dystansował się w ten sposób od kierunku, który wprawdzie niedawno został uwolniony od zarzutów stawianych mu w stalinowskich latach 50., ale teraz na powrót popadał w niełaskę. Warto jednak pominąć historyczno-sytuacyjny komponent tej refleksji, by dostrzec pewną jej uniwersalność. Popovič nieco przewrotnie zinterpretował *bon mot* Zimanda, wydobywając z niego przede wszystkim te sensy, które wskazują na aktualizujący wymiar tradycji[2]. W takim ujęciu „nieszczęście" polega głównie na

[1] O ile nie zaznaczam inaczej, wszystkie cytaty podaję we własnym tłumaczeniu.

[2] Zakładam, że Popovič rozumiał tradycję jako „projekcję diachronii w synchronię" (w myśl formuły Sławińskiego) i że uwzględniał istotną rolę pierwiastka podmiotowego w jej kształtowaniu. Spokrewniałoby to jego ujęcie z koncepcją K. Bartoszyńskiego, według które-

tym, że tradycja jest konstruowana jako bezwzględnie „dobra", czyli jako system dostatecznie czy wręcz całkowicie wyczerpujący aktualne potrzeby i możliwości wypowiedzi.

Popovič zapewne miał rację, przestrzegając przed niebezpieczeństwem strukturalistycznego dogmatyzmu, trzeba jednak zaznaczyć, że w czeskiej i słowackiej nauce o literaturze lat 60. XX wieku dogmatyzm taki nie zaistniał w czystej postaci. Przejawiał się okazjonalnie w apologetycznej retoryce (ale i tu tylko cząstkowo, na ogół bowiem obrona strukturalizmu wymagała ustępstw na rzecz oświeconego, „niezwulgaryzowanego" marksizmu), pośrednio dawał o sobie znać w wyborach przedmiotowych: w nakierowaniu zainteresowań badawczych na strukturalistycznych klasyków (komentarze metateoretyczne, próby syntez historycznych, prace edytorskie) bądź na klasycznie sformułowane problemy (np. wersologiczne). Gdyby zsumować te przejawy, okazałoby się zapewne, że w kręgu strukturalistycznej ortodoksji znalazła się spora część tak zwanego czesko-słowackiego neostrukturalizmu – nieortodoksyjna reszta objęłaby różne quasi-systemowe formy eklektyzmu (marksistowsko-strukturalistycznego), nawiązania epizodyczne (niesystemowe), ale też – z biegiem czasu liczniejsze – polemiczne kontynuacje. Początkowa przewaga postaw zachowawczych miała źródło w pewnej historycznej osobliwości: młodsza generacja badaczy – Lubomír Doležel, Miroslav Červenka, Květoslav Chvatík, Milan Jankovič, Mojmír Grygar – zwracała się ku strukturalistycznej tradycji wbrew swoim nauczycielom, niegdysiejszym twórcom szkoły praskiej[3]. Zwłaszcza Mukařovský niechętnie odnosił się do swojej wczesnej, strukturalistycznej twórczości. Červenka wspominał po latach:

> Na seminarium samego Mukařovskiego miałem referat o stylu [zbioru F. Halasa] *Torzo naděje* i do analizy epitetów poetyckich itp. apliko-

go tradycja literaturoznawcza „nie jest ani koniecznym produktem kumulacji i eliminacji, ani rezultatem dowolnego zestawiania różnych elementów", lecz „układem, który nie eliminuje w zasadzie niczego, co istniało historycznie", porządkując koncepcje teoretyczne merytorycznie, chronologicznie oraz „subiektywnie", czyli „ze względu na kolejnych »użytkowników« tradycji" (Bartoszyński 2004, 259). Nie ukrywam, że także i mnie jest bliskie to stanowisko.

[3] W 1949 r. Mukařovský ogłosił samokrytykę pt. *Stranickost ve vědě a v umění*, następnie zaś oficjalnie zdystansował się od wcześniejszych poglądów teoretycznych (*Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě*, „Tvorba" 1951, nr 40). Warto przypomnieć, że taki ostry zwrot w kierunku marksizmu wykonali także przedstawiciele przedwojennej awangardy strukturalistycznej w Polsce: Stefan Żółkiewski i Kazimierz Budzyk; podobnie jak Mukařovský, badacze ci zaangażowali się w budowę krajowych kopii radzieckiej Akademii Nauk.

> wałem po uczniowsku metody z owego studium estetycznego o *Maju* Máchy [*Máchův Máj*, 1928]; jego autor dosłownie mnie zmroził, obwołując swoje wczesne arcydzieło pracą niedojrzałą. „Co by na to powiedzieli robotnicy?" – skomentował moją próbę (Červenka 2000).

Nawet strukturalistyczne konwersje Mukařovskiego czy Felixa Vodički w drugiej połowie lat 60. nosiły w sobie pewną dwuznaczność. W odautorskim wstępie do zbioru *Struktura vývoje* (1969) – książki, która niedługo po publikacji zniknęła z księgarń i bibliotek jako dzieło wywrotowe – obok wycieczek przeciw autorytatywności i wartościującym nastawieniom „praktyki marksistowskiej" po 1949 r. pojawiają się stwierdzenia o „ogólnej" słuszności metodologii marksizmu; Vodička nie usunął też ze zbioru swoich „zorientowanych marksistowsko" prac z lat 50. W takim kontekście podejmowane przez młodszych badaczy próby powrotu do strukturalistycznych źródeł jawią się raczej jako awangardowy radykalizm niż konserwatywna ostrożność. Radykalizm ten wprawdzie niekoniecznie prowadził w „ślepą uliczkę" dogmatyzmu, ale bez wątpienia neostrukturaliści często kluczyli po drogach wytyczonych przez poprzedników (choć nie można twierdzić, że owe wycieczki w przeszłość nie przyniosły wartościowych efektów).

Dodatkowym czynnikiem utrwalającym postawy ortodoksyjno-zachowawcze okazało się zewnętrzne zapotrzebowanie na strukturalistyczną klasykę – wyraźne sygnały owego zainteresowania zaczęły docierać do Czechosłowacji około połowy lat 60., najpierw z Polski, a niebawem też z Niemiec. W Polsce już w drugiej połowie lat 50. szkoła praska stała się przedmiotem mniej lub bardziej systematycznych studiów, początkowo w ramach konwersatorium z doktryn stylistycznych XX w., prowadzonego w latach 1957–1958 przez Marię Renatę Mayenową dla pracowników Instytutu Badań Literackich i Uniwersytetu Warszawskiego; Mayenowa i jeden z uczestników konwersatorium, językoznawca Wojciech Górny, opracowali następnie antologię *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948* (1966). Najważniejszy ośrodek recepcji praskiego strukturalizmu utworzyła jednak grupa uczniów Kazimierza Budzyka: Janusz Sławiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Michał Głowiński. Inspirowały ich najnowsze prace Jakobsona (zwłaszcza *Poetyka w świetle językoznawstwa*[4], której główne tezy rozwinął Sławiński w fundamentalnej rozprawie *Wokół teorii języka poetyckiego*), a także – przez pośred-

[4] Tezy *Poetyki*… Jakobson zaprezentował już w 1958 podczas wykładów w Instytucie Badań Literackich. Dwa lata później uczony wystąpił też na Międzynarodowej Konferencji Poetyki w Warszawie z referatem *Poezja gramatyki i gramatyka poezji*.

nictwo Budzyka i Mayenowej – przedwojenne tradycje warszawsko-wileńskiej szkoły formalnej, a szczególnie Koła Polonistów Uniwersytetu Warszawskiego, grupy, która od połowy lat 30. kontaktowała się z Pragą i która jako pierwsza w Polsce aplikowała metody strukturalistycznego językoznawstwa do badań literackich. Uczniowie Budzyka podjęli tę linię, poszerzając znajomość szkoły praskiej o jej dorobek z lat 40.: *Kapitoly z české poetiky* Mukařovskiego, wczesne rozprawy Vodički. Dokonali tego samodzielnie, bez pośrednictwa czeskiego[5], co było o tyle fortunne, że pozwoliło na większą swobodę wyboru i niezależność interpretacji; może dlatego nasz powojenny strukturalizm nie podążył duktem wersologicznym, obierając za główny cel wyższe piętra teorii. Ten stan rzeczy zadecydował też o pozycji polskich teoretyków w późniejszych kontaktach z czeskimi neostrukturalistami – od początku relacje były równorzędne, partnerskie.

W Niemczech dyskusja nad dorobkiem szkoły praskiej nabrała rozpędu nieco później (zwłaszcza po wydaniu *Kapitel aus der Poetik* Mukařovskiego w 1967 r.), przebiegała też w innym kontekście – tamtejszych badaczy interesowały wątki mogące wzbogacić rozwijaną przez nich teorię recepcji. Dzieło Mukařovskiego postrzegane było jako kontynuacja badań nad odbiorcą w rosyjskim formalizmie (zob. Holub 1984, 29).

Czesi zadbali o to, by dochodzące zza granicy sygnały zainteresowania odpowiednio nagłośnić – tak, by stanowiły argument na rzecz rodzimego powrotu do strukturalizmu oraz nawiązania zerwanych kontaktów ze światową humanistyką. Początkowo jednak za najstosowniejszego sprzymierzeńca neostrukturalistycznych tendencji uznano polski poodwilżowy, „otwarty" marksizm. W 1965 r. „Česká literatura" ogłosiła artykuł Marii Janion o „spornych problemach nauki o literaturze" (Janion 1965), rozwijający (w zmienionej i uaktualnionej formie) tezy słynnego referatu wygłoszonego na przełomowym Zjeździe Polonistów (zob. Janion 1960). Samo miejsce publikacji – tekst otwierał numer czasopisma wydawanego przez Czechosłowacką Akademię Nauk, instytucję o najwyższym autorytecie – nadawało

[5] Pierwsze „eksperckie" wypowiedzi czeskich autorów – nie licząc tużpowojennego szkicu Mukařovskiego, prezentującego późną fazę rozwoju szkoły praskiej, już po „decydującym zetknięciu" z logiką dialektyczną i z marksistowską teorią sztuki (*O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki*, zob. Mukařovsky 1947) – zostały opublikowane dopiero w momencie, gdy polski strukturalizm przybrał już dojrzałą postać. Chodzi o artykuł K. Chvatíka *Estetyka strukturalna Jana Mukařovskiego* (zob. Chvatik 1967), zwłaszcza zaś o rekonstrukcję rozprawy F. Vodički *Problemy procesu historycznoliterackiego w interpretacji praskiego strukturalizmu* (zob. Vodička 1967), późniejszą od interpretacji dokonanej przez Sławińskiego w *Synchronii i diachronii w procesie historycznoliterackim* (tekst nosi datę: marzec 1965).

wystąpieniu polskiej marksistki charakter oficjalnego stanowiska i stanowiło sygnał przyzwolenia na tego typu dyskurs; niebawem w równie eksponowanym miejscu pojawiło się rozliczeniowe wystąpienie Vodički (zob. Vodička 1965). Wyważone stanowisko Janion, nieporzucającej marksistowskiego genetyzmu, ale szukającej w nim także płaszczyzn wspólnych ze współczesnym zachodnim strukturalizmem, a przy tym podkreślającej „słowiańskie źródła" tego ostatniego, bardzo odpowiadało ówczesnym potrzebom czeskiej humanistyki. Nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że artykuł w jakimś stopniu odegrał podobną rolę, jaka przypadła jego pierwowzorowi ze Zjazdu Polonistów[6].

Jeszcze dwa lata później na tekst Janion powoływał się recenzent antologii brneńskiego anglisty Jiřego Levý'ego *Západní literární věda a estetika* (*Zachodnia nauka o literaturze i estetyka*, 1966), stwierdzając, że artykuł do niedawna stanowił dla czeskiego czytelnika jedno z niewielu źródeł informacji o współczesnym literaturoznawstwie na świecie. Przy okazji recenzent wypowiedział bardzo pochlebną uwagę pod zbiorowym adresem polskich badaczy, zaznaczając, że jedna czwarta tekstów w zbiorze Levý'ego została pozyskana za polskim pośrednictwem – uznał to za niewątpliwy dowód na prężność i intelektualną otwartość sąsiedniej nauki o literaturze (Rákos 1967).

Był to komplement niebłahy: druga połowa lat 60. w czeskiej humanistyce wypełniona została intensywną recepcją współczesnej i nieco dawniejszej myśli zachodniej. W najszerszym zakresie program ten realizował powstały w 1966 roku dwumiesięcznik „Orientace", redagowany z wydatnym udziałem neostrukturalistów, Miroslava Červenki i Květoslava Chvatíka. Zgodnie z tytułową zapowiedzią prezentowane tu były kierunki tak różne, jak egzystencjalizm, fenomenologia czy frankfurcka teoria krytyczna, ale też antropologia strukturalna, francuska Nowa Krytyka, szkoła tartuska – pokrewne praskiemu strukturalizmowi czy wręcz z niego się wywodzące, na ogół przez pośrednictwo Jakobsona[7]. W 1968 r. także bardziej zachowawcza „Česká literatura" anonsowała wprowadzenie nowego działu, poświęconego „nowościom światowej nauki o literaturze"; jako pierwszy opublikowany został esej Rolanda Barthesa *Krytyka i prawda* w przekładzie Julii Štěpankovej. (Ciekawe, że

[6] D. Lewiński, interpretujący strukturalistyczną „rewolucję" głównie w kategoriach socjologicznych, rolę zjazdowego wystąpienia Janion rozpatrywał w kontekście szerszego zjawiska „upłynnienia koniunktury" (Lewiński 2004). Z odmiennej, bo prywatnej perspektywy o oddziaływaniu referatu opowiedziała M. Książek-Czermińska (Książek-Czermińska 2008).

[7] Który zresztą, warto wspomnieć, w tym czasie dwukrotnie – w roku 1968 i 1969 – odwiedził Pragę.

w tym samym roku dział taki wprowadził „Pamiętnik Literacki"). Pismo informowało też o zachodnich publikacjach, np. Doležel recenzował wydaną w Paryżu i w Hadze (1968) rozprawę Krystyny Pomorskiej o formalizmie rosyjskim (Doležel 1969). Warto zdać sobie sprawę, że czeska recepcja polskiego strukturalizmu przebiegała w takim właśnie „światowym" kontekście – już to przydawało atrakcyjności polskiej teorii literatury.

Polsko-czesko-słowacka wymiana myśli teoretycznej w dużo większym jednak stopniu, niż to się działo w relacjach z nauką zachodnią, oparła się na bezpośrednich, osobistych kontaktach w gronie rówieśniczym. Ramą dla tych kontaktów stały się Konferencje Teoretycznoliterackie Młodszych Pracowników Naukowych Polonistyki, organizowane pod auspicjami Instytutu Badań Literackich PAN – goście z Czechosłowacji brali w nich udział począwszy od drugiej, toruńskiej edycji (1963); edycja trzecia, ustrońska, została zaprezentowana w piśmie „Česká literatura" publikacją referatu Edwarda Balcerzana (Balcerzan 1964). Gdy z kolei w Pradze w 1968 r. odbyła się polsko-czeska konferencja o prozie dwudziestolecia międzywojennego, zauważony został Głowiński – jego referat *O powieści w pierwszej osobie* doczekał się nie tylko publikacji czasopiśmienniczej, ale i krytycznego omówienia[8].

Konferencyjna współpraca była jednak nie tyle przyczyną, co przejawem zainteresowania polską teorią literatury – zainteresowania intensywnego i nieprzypadkowego, o czym może świadczyć obszerna recenzja Marii Kozlíkovej (Kozlíková 1968) z dwóch książek zbiorowych: *W kręgu zagadnień teorii powieści* pod redakcją Sławińskiego i *Studiów z teorii i historii poezji* w opracowaniu Głowińskiego (obie 1967). Recenzentka zwróciła uwagę na „jednolitość" zbiorów, wynikającą z przyjęcia „podejścia metodologicznego, wywodzącego się przeważnie z tradycji formalizmu rosyjskiego, praskiego strukturalizmu i koncepcji Ingardena", ale poddanego przewartościowaniom i modyfikacjom; „sympatyczna" (co po czesku nie ma odcienia pobłażliwości) wydała się Kozlíkovej także „myślowa konsekwencja, z jaką autorzy starają się odpowiadać na postawione problemy, oraz szerokość orientacji w ich wcześniejszym opracowaniu" (Kozlíková 1968, 419). Można uznać, że wymienione zalety składają się na ówczesny wzorzec „literaturoznawstwa pożądanego". Nie tylko zresztą pochwały, lecz i uwagi polemiczne świadczą o (reprezentatywnym dla neostrukturalistycznego środowiska) uznaniu recenzentki. „Kilka punktów spornych", dostrzeżonych głównie w rozprawach *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* Sławińskiego i *Z problematyki czasu*

[8] Głowiński 1968 (pierwodruk); omówienie: Bastl 1969/1970.

w utworach epickich Bartoszyńskiego, zostało poddanych gruntownej dyskusji, prowadzonej jednak zasadniczo w tym samym języku teoretycznym, którym posługiwali się polscy badacze. Potrzebę jeszcze ściślejszej integracji Kozlíková zaznaczyła, tłumacząc koncept translatologiczny Balcerzana: „W terminologii Mukařovskiego powiedzielibyśmy, że seria dzieł ma swój »gest semantyczny«" (Kozlíková 1968, 423). Możliwość takiego przekładu była czymś bardzo ważnym – wskazywała na kontynuacyjny (w stosunku do szkoły praskiej) charakter polskiego strukturalizmu, nie przypadkiem coraz częściej nazywanego w Czechosłowacji polskim neostrukturalizmem. Nie było to na ogół werbalizowane wprost, ale świadomość, że linia wywodząca się z Cercle Linguistique de Prague została pociągnięta dalej i to pomimo rozpadu Koła oraz odstępstwa samego czeskiego ojca-założyciela, musiała być dla neostrukturalistów budująca. Polski strukturalizm mógł jawić się jako atrakcyjny także z innego względu: język teoretyczny Sławińskiego czy Głowińskiego był radykalnie oczyszczony ze wszelkich naleciałości marksistowskich[9]; co więcej, dyskurs tych badaczy zasadniczo nie kontaktował się z marksizmem, nawet w sposób polemiczny. Taki stan nie musiał być traktowany jako wzorcowy, jednak przynajmniej potencjalnie stanowił pewien punkt odniesienia dla czeskich teoretyków.

Entuzjazm dla polskiej teorii literatury objął także Słowację. W latach 1966–1972 polonista Pavol Winczer uprzystępnił czytelnikom czasopism „Slavica Slovaca", „Slovenské pohľady", „Slovenská literatura" i „Romboid" prace Sławińskiego (*Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, *Funkcje krytyki literackiej*, *Problemy literaturoznawczej terminologii*), Głowińskiego (*Powieść i autorytety*, *Gatunek literacki a problemy poetyki historycznej*, *Tradycja literacka*) i Okopień-Sławińskiej (*Relacje osobowe w literackiej komunikacji*). Kilka z nich (obok tekstu Balcerzana o eksperymencie w interpretacji literackiej, ale też obok *Prądów i typów w twórczości literackiej* Henryka Markiewicza oraz pracy Kazimierza Wóycickiego) weszło następnie do zbioru *Slovo, význam, dielo. Antológia poľskej literárnej vedy* pod redakcją Popoviča (1972). Książka ta jest ostatecznym potwierdzeniem wysokiej pozycji, jaka w omawianym okresie przyznawana była polskiej teorii. Jeszcze raz wypada podkreślić, że uznanie to miało szczególny, aktualizujący podtekst – osiągnięcia Polaków w pewien

[9] Wymowne jest świadectwo Sławińskiego: „Wystrzegałem się jak ognia literaturoznawczej nowomowy: wiele wysiłku kosztowało mnie unikanie zarażonych nią terminów, nazwań czy sformułowań. Tematy, pojęcia, kryteria wartości, rozróżnienia, klasyfikacje itp., wciągnięte ongiś w jej służbę, były dla mnie stracone – tępiłem je (w sobie) z inkwizytorską bezwzględnością" (Sławiński 2000, 296).

sposób wspierały neostrukturalistyczne tendencje w Czechosłowacji. Popovič zaznaczył wprawdzie oryginalność polskiej myśli teoretycznoliterackiej przez włączenie do tomu wczesnej rozprawy K. Wóycickiego (*Jedność stylowa utworu poetyckiego*, 1914), prekursora i mistrza przedwojennych strukturalistów, znanego i cenionego także w szkole praskiej[10], zarazem jednak wskazał na wspólne źródła polsko-czesko-słowackiego (neo)strukturalizmu, zamieszczając w antologii *Synchronię i diachronię w procesie historycznoliterackim* Sławińskiego, tekst bardzo mocno osadzony w koncepcjach szkoły praskiej.

> Ilekroć podnosi się zasługi Cercle Linguistique de Prague dla nauki o literaturze, podkreśla się przede wszystkim rolę wypracowanej przez tę szkołę aparatury językoznawczej, pozwalającej identyfikować i opisywać osobliwości mowy poetyckiej, rzadko natomiast przypomina się o znaczeniu, jakie dla teorii procesu historycznoliterackiego miała koncepcja dynamicznej synchronii, likwidująca przeciwstawność strukturalnej i historycznej analizy systemu językowego. Co prawda, należałoby tu raczej użyć trybu warunkowego i mówić o znaczeniu, jakie koncepcja ta mogłaby mieć dla historii literatury, chociaż nie powinniśmy przy tym zapominać o istniejących już, mniej lub bardziej fragmentarycznych, programach historii literatury powstałych w orbicie wpływów owej koncepcji

– pisał Sławiński (Sławiński 1998, 14–15), mając na myśli „znakomitą rozprawę metodologiczną F. Vodički *Literární historie, její problémy a úkoly*" (1942). To wydobycie z dorobku Koła mniej znanego wątku i uwypuklenie jego roli dla teorii procesu historycznoliterackiego (potwierdzenie stanowił sam tekst Sławińskiego, właśnie fundujący tę teorię) było dla czeskich i słowackich dziedziców szkoły praskiej bardzo ważnym gestem.

Oczywiście, nie należy z tego wnosić, że polska teoria literatury była przedmiotem zainteresowania wyłącznie ze względu na swój rodowód. Oparcie w praskiej tradycji i akceptacja wspólnych założeń pozwalały na w miarę bezkonfliktowe przejścia pomiędzy poszczególnymi („narodowymi") dyskursami teoretycznymi, na traktowanie dorobku partnerów jako własności wspólnej. To uwspólnienie tradycji znajdowało też odpowiednik w płaszczyźnie socjologicznej – w wytworzeniu polsko-czesko-słowackiego

[10] Dowodzi tego obecność tekstów R. Jakobsona, N. Trubieckiego i J. Hrabáka w zbiorze *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*, Wilno 1937. Inne, bezpośrednie świadectwa uznania przytacza Karcz 2002, 145.

„międzyśrodowiskowego środowiska"[11] teoretyków literatury. Jeśli chodzi o udział Słowaków w tej formacji, to najmocniej zaznaczyli w niej swój udział badacze związani z Zakładem Komunikacji Literackiej i Metodyk Eksperymentalnych w Nitrze: Popovič i František Miko. W latach 70. – o czym będzie jeszcze mowa – ośrodek ten przejął główną inicjatywę w kontaktach z polskimi strukturalistami. To właśnie badacze z Nitry najobficiej korzystali z prac polskich teoretyków, co widoczne jest choćby w zapożyczeniach terminologicznych (np. „virtuálny čitatel'", „postulatívna funkcia"[12]) – pochodzą one także z tekstów, które nie były tłumaczone na słowacki. Częstotliwość cytacji przekładów i tekstów oryginalnych wskazuje na to, że polska teoria była Słowakom znana naprawdę dobrze. Oto wymowny przykład: w pracy Popoviča *Problémy literárnej metakomunikácie* (1975) na 41 pozycji w bibliografii aż 18 przypadło polskim autorom, ponadto przywoływany był artykuł Julii Kristevej z „Pamiętnika Literackiego" i polski przekład esejów Michela Butora. W czasach ponownego odcięcia od światowej humanistyki możliwość lektury polskich przekładów prac autorów z Zachodu miała dla Słowaków i Czechów pierwszorzędne znaczenie.

Polityczna „normalizacja" wraz z towarzyszącymi jej zjawiskami – powrotem cenzury (zniesionej w okresie Praskiej Wiosny), usuwaniem z instytucji naukowych badaczy ideologicznie niepewnych oraz z zastępowaniem ich przez partyjnych ideologów – w dużym stopniu wyhamowała bujny rozwój literaturoznawstwa w Czechosłowacji. Za wskaźnik „normalizacyjnych" procesów można przyjąć zmiany na stanowisku redaktora naczelnego pisma „Česká literatura": po neostrukturaliście Července (1968–1970) przejściowo nastał dawny członek Koła Praskiego, historyk literatury Josef Hrabák (1970–1972), ostatecznie jednak zastąpił go prof. Ladislav Štoll (1973–1981), komunista i ortodoksyjny marksista, a przy tym człowiek głęboko uprzedzony do środowiska strukturalistycznego, przez które w liberalniejszych czasach był wielokrotnie krytykowany. (By dopełnić tę historię: po śmierci Štolla redakcję przejęła inna marksistka, Hana Hrzalová – a w 1989 r. powrócił Červenka).

Czy w tej sytuacji wolno było otwarcie przyznawać się do strukturalistycznych przekonań? Oficjalnie nie. Można jednak było – to *casus* szkoły w Ni-

[11] Określenie J. Sławińskiego odnoszące się do wspólnoty uczestników iblowskich konferencji (Sławiński 1992, 273). Sławiński mocno podkreślił „zauważalny wkład", wniesiony do konferencji przez badaczy czeskich i słowackich (Sławiński 1992, 271), wolno więc chyba i ich włączyć do konferencyjnego „środowiska".

[12] Popovič wykorzystał schemat funkcji krytycznoliterackich Sławińskiego do zbudowania własnej typologii funkcji krytyki przekładu (zob. Popovič 1975, 249).

trze – uprawiać strukturalizm pod przykrywką marksizmu – Popovič potrafił uzasadnić, że strukturalizm jest tylko metodą, „która bada i wyjaśnia wewnętrzny mechanizm rzeczy, zjawisk i zależności, ich znaczenia, ale nie nadaje im sensu filozoficznego" (Popovič 1975, 53), bo tę funkcję przejmuje materializm dialektyczny – i pod warunkiem lojalności wobec partii. Odwołania do „zasady kooperacji naukowej w ramach państw socjalistycznych"[13] pozwalały też podtrzymywać kontakty z polskimi strukturalistami: trwała wymiana konferencyjna, badacze wzajemnie się cytowali i zapraszali do publikacji w redagowanych przez siebie książkach zbiorowych, Sławiński tłumaczył Popoviča (Popovič 1971) i Mikę (Miko 1974). Rozmach tej współpracy dość wyraźnie wytracił się pod koniec dekady – niewykluczone, że po części z przyczyn nieliteraturoznawczych.

Alternatywą wobec ustępstw na rzecz marksizmu był strukturalizm „prywatny". Na taki wybór skazani byli czescy uczeni usunięci z uniwersytetów i placówek Akademii Nauk. Zmuszony w 1970 r. do przedwczesnej emerytury Vodička pierwszy wpadł na pomysł zorganizowania nieformalnej grupy dyskusyjnej. Po śmierci badacza inicjatywę podjęli jego młodsi koledzy, również ofiary „normalizacji": Červenka, Chvatík, Milan Jankovič. W spotkaniach, odbywających się regularnie przez następne piętnastolecie w mieszkaniach uczestników, brali udział także pracownicy akademiccy (np. M. Otruba, z młodszych V. Macura, D. Hodrová, J. Trávníček) – w ten sposób przynajmniej w ograniczonym wymiarze zachowany został kontakt między oboma środowiskami[14]. Strukturalistyczny *underground* usiłował funkcjonować w miarę normalnie: dyskutowano o zagranicznych nowościach naukowych (np. o głośnych wydaniach Bachtina) i o współczesnej literaturze (zwłaszcza tej „źle obecnej"), przedstawiano wyniki badań (jeszcze na krótko przed uzyskaniem azylu politycznego w Niemczech w 1980 r. Chvatík referował swoją rozprawę *Struktura a proces*), prowadzono namiastkę dydaktyki („wieczorowy kurs wersologii" Červenki), wydawano książki zbiorowe (najczęściej w jednym egzemplarzu), sporadycznie goszczono nawet za-

[13] Sformułowaniem takim – w odniesieniu do współpracy z literaturoznawcami „zwłaszcza radzieckimi i polskimi" – posłużył się Štefan Krivuš w przedmowie do zbioru *Literárna komunikacia* (Popovič, red. 1973, 8). Teksty, które złożyły się na książkę, zostały pierwotnie wygłoszone podczas zorganizowanego przez ośrodek w Nitrze „seminarium roboczego", w którym obok badaczy słowackich wzięli udział Sławiński (z referatem *Socjologia literatury i poetyka historyczna*) oraz Bartoszyński (*Komunikacja literacka w tekście narracyjnym*).

[14] Szczegółową relację z tych spotkań – wraz ze spisem wystąpień – złożyli ich uczestnicy, Kolár i Holý 1990.

chodnich naukowców, głównie slawistów. Opresyjna sytuacja rodziła jednak podobne problemy jak te, które dawały o sobie znać w początkowym okresie neostrukturalizmu. Co prawda, działanie poza systemem pozwalało na dużo większą swobodę wypowiedzi i likwidowało potrzebę retorycznych asekuracji, ale świadomość nieistnienia strukturalistycznego dyskursu w sferze oficjalnej znów sprzyjała pewnemu konserwatyzmowi: trzeba było przechować dziedzictwo szkoły praskiej i jej kontynuacji z lat 60. Toteż relatywnie dużo spotkań poświęconych było analizie strukturalistycznego dorobku, pojawiały się referaty czysto informacyjne, jak ten Jankoviča o niepublikowanych rękopisach Mukařovskiego. Nie przypadkiem chyba grupa nazwała się żartobliwie „kołem sklerotyków"[15] – wspólne podtrzymywanie pamięci było jedną z ważniejszych jej funkcji.

Nawet zagraniczna aktywność neostrukturalistów w dużej mierze podporządkowana była tej ocalającej misji. Ci, którzy udali się na emigrację, odnaleźli się w roli ekspertów od czeskiego strukturalizmu: Chvatík wydał w Monachium monografię *Tschechoslowakischer Strukturalismus* (1981), Grygar w Amsterdamie pracował nad słownikiem terminologicznym czeskiego strukturalizmu (pierwsza wersja wyszła w 1985 r.), kilka bardziej szczegółowych prac o szkole praskiej opublikował Doležel, od końca lat 60. związany z uniwersytetem w Toronto. Działania te nie tylko pobudziły zainteresowanie szkołą praską (wciąż najintensywniejsze w Niemczech, gdzie w 1976 r. wydano *Die Struktur der Literarischen Entwincklung* Vodički), ale stworzyły też pewną koniunkturę dla neostrukturalistów – dzięki temu na przykład w niemieckim kręgu językowym mógł zaistnieć Červenka. (Międzynarodowa kariera Doležela rozegrała się już raczej poza kontekstem strukturalizmu, choć sama koncepcja „światów możliwych" miała swoje źródła w koncepcjach Vodički, zob. Sládek 2004). Trzeba tu jeszcze dodać, że dzięki nawiązanym przed laty kontaktom neostrukturaliści mogli też w miarę swobodnie publikować w Polsce (zwłaszcza Červenka wielokrotnie brał udział w zbiorowych projektach związanych z teorią tekstu i wersologią).

Wszystkie te aktywności miały dla czeskich teoretyków charakter jakby zastępczy, prowadzone były, przynajmniej po części, zamiast właściwej działalności w obrębie nauki narodowej (teoria literatury nigdy do końca nie jest teorią literatury jako takiej, a teoria strukturalistyczna, tak mocno akcentująca kwestie języka, ten rodzaj ogólności znosi chyba szczególnie źle). Sytuacja

[15] W oryginale: „sklerokruh" (zob. Kolár, Holý, 1990, 461). Szerzej znana i do dziś rozpoznawalna jest jednak inna żartobliwa nazwa grupy: „medvědáři" – „niedźwiednicy".

zmieniła się po roku 1989: strukturalizm mógł wyjść z podziemia i powrócić na rodzimy grunt. Właśnie wtedy jednak ze wzmożoną mocą ujawnił się problem „dobrej tradycji". Okazało się mianowicie, że nie sposób po prostu kontynuować – już w normalnych warunkach – tego, co przez kilkadziesiąt ostatnich lat w takiej czy innej formie stanowiło czeski strukturalizm. W pierwszym rzędzie trzeba było znów wprowadzić ten nurt (podobnie jak inne nieznane lub zapomniane dokonania czeskiej kultury) w sferę publiczną – i skonstruować nową tradycję literaturoznawczą. Właśnie ten cel, jako najpilniejszy, stawiała przed sobą w 1990 r. nowo powołana redakcja periodyku „Česká literatura" (z Červenką na czele):

> Bezpośrednim zadaniem jest jak najbardziej wszechstronna informacja o „paralelnej" czeskiej nauce o literaturze i krytyce literackiej. W szufladach, nielegalnych wydawnictwach i na emigracji przez lata nagromadziły się dziesiątki godnych uwagi prac. Są one częścią niezależnego prądu, równowartościowym składnikiem przyszłej syntezy, bynajmniej nie uzupełnieniem, czymś, co należałoby po prostu zintegrować. Czasopismo „Česká literatura" uważa za swój obowiązek intensywnie prezentować tę twórczość na naszej scenie literaturoznawczej („Česká literatura" 1990, nr 3, s. 193).

Istniała zatem konieczność przepracowania owego dotąd „źle obecnego" dorobku naukowego – sama publikacja nie wystarczy, jeśli nie zostanie on włączony do literaturoznawczego dyskursu, potraktowany dialogowo. Ten drugi, zasadniczy warunek okazał się nader trudny do spełnienia, już bowiem ochrona strukturalistycznego dziedzictwa wymagała znacznego nakładu sił, czeskie literaturoznawstwo musiało zaś podołać jednocześnie innym zadaniom, wśród których szczególnie pilnym było nadrobienie zaległości w recepcji światowej humanistyki minionego półwiecza, a zwłaszcza ostatnich dwudziestu lat. W rzeczywistości oba programy realizowane były równolegle (często przez te same osoby). To wszakże zrodziło sytuację osobliwą i – w przeciwieństwie do niegdysiejszego „odkrycia" strukturalistycznych kontynuacji w pracach Sławińskiego, Lévi-Straussa czy Łotmana – mało komfortową: oto czeski strukturalizm znalazł się na jednej płaszczyźnie z poststrukturalizmem.

Sposoby poradzenia sobie z owym dziwnym współistnieniem były i są (bo problem jest nadal aktualny) rozmaite. Wbrew temu, co by można przypuszczać, nie najczęstszą strategią jest dokonanie jednoznacznego wyboru: albo strukturalizm, albo poststrukturalizm. Zwłaszcza teoretycy średniej generacji

podejmują próby uzgodnienia obu – jednak w dużej mierze antynomicznych – biegunów tradycji, znalezienia łączników między nimi. Za próbę taką można uznać projekt pod nazwą „Strukturalistická knihovna" („Biblioteka strukturalistyczna"). W serii wydawniczej pod tym tytułem ukazywały się od 1997 roku prace należące do różnych historycznych złóż strukturalistycznej tradycji: od rodzimego „prestrukturalizmu" (także w wariancie krytycznoliterackim), przez szkołę praską (dwa tomy studiów Mukařovskiego), po neostrukturalizm (rozprawy Grygara, Doležela, Červenki, Chvatíka). Seria objęła ponadto książki autorów obcojęzycznych (Terence'a Hawkesa[16], Shlomith Rimmon-Kenan) oraz wybory: niemieckiej estetyki recepcji, strukturalizmu francuskiego, szkoły tartuskiej, strukturalizmu słowackiego oraz polskiej teorii literatury od lat 70. do 90. ubiegłego wieku. Nie jest to jednak z pewnością pełna czy choćby w miarę reprezentatywna antologia światowego strukturalizmu i jego teoretycznych okolic. Całe to ogromne (do roku 2005 wyszło 15 tomów) przedsięwzięcie wydawnicze zostało zresztą obarczone nie tylko funkcją poznawczą: miało symbolicznie ufundować tradycję czeskiego literaturoznawstwa.

Oczywiście, w poszczególnych ogniwach serii owa służebność realizuje się w nieco odmienny sposób i z różnym natężeniem. Publikacje klasyków mają charakter bardziej „pomnikowy" niż wydania autorów żyjących i nadal naukowo aktywnych – choć umieszczenie ich obok siebie do pewnego stopnia niweluje tę różnicę modalności. Podobnie w wypadku „zagranicznych" części wydawnictwa: stanowią one kontrastowe tło dla prac czeskich, ale przez współobecność w serii dopełniają je i tworzą wraz z nimi pewną całość. Przy tym wszystkim dla każdego tomu „Biblioteki strukturalistycznej" została przewidziana osobna, poniekąd niezależna rola.

Jaką funkcję pełni tu polska antologia (zob. Trávníček 2002)? Wydaje się to oczywiste: wraz ze zbiorem słowackim reprezentuje bezpośrednie kontynuacje szkoły praskiej, i to jej linii rodzimej, czeskiej (wiadomo, że strukturalizm francuski dużo zawdzięcza Jakobsonowi). Gdyby tak jednak miało być, książka powinna obejmować po pierwsze wyłącznie prace strukturalistów (a tak nie jest), po drugie teksty powstałe w innym przedziale czasowym – takim, jaki przyjęty został dla antologii słowackiej (która w podtytule ma: „od lat 30. po współczesność"). Tymczasem w zbiorze *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.–90. let XX. století* pominięte zostały nie tylko strukturalistyczne początki (tzw. formalizm warszawski), ale cały kluczowy

[16] Wcześniej książka Hawkesa ukazała się w przekładzie polskim, z posłowiem M. Głowińskiego (Hawkes 1988).

okres formowania się polskiej szkoły. Można się wprawdzie domyślać, że stało się tak ze względu na to, iż prace Sławińskiego, Okopień-Sławińskiej, Głowińskiego czy Balcerzana z lat 60. były już w stosunkowo dużym zakresie prezentowane czeskim czytelnikom (można tu doliczyć przekłady słowackie) – mniej znane są natomiast rzeczy późniejsze. Mogło chodzić i o to, by nie dublować wyboru Popoviča z 1972 r. – jest to o tyle prawdopodobne, że Jiří Trávníček, redakator polskiego tomu „Biblioteki Strukturalistycznej" (oraz członek rady programowej całej serii) we wstępie otwarcie deklarował, iż pod wieloma względami nawiązał do bratysławskiej antologii sprzed trzydziestu lat.

Zasadne wydaje się wskazanie jeszcze jednej, chyba zasadniczej, motywacji dla wyboru zakresu czasowego *Od poetiky k diskursu*: „lata 70.-90." wypełniają (z pewnym naddatkiem) okres postrzegany jako „czarna dziura" czeskiego literaturoznawstwa (zob. Żygadło 2006, 179). Można przypuszczać, że w obrębie serii polska antologia reprezentuje taki stan rzeczy, o którym dałoby się opowiedzieć w trybie narracji kontrfaktycznej: co by było, gdyby rozwój czeskiej teorii literatury mógł przebiegać w normalny sposób. Hipotezę tę potwierdza deklaracja redaktora tomu, który inspiracyjność polskiej teorii literatury – czyli jej wartość z czeskiego punktu widzenia – upatrywał w dwóch właściwościach: „ciągłości myślowej" i „znajomości światowych kontekstów" (Trávníček 2002, 9), a zatem w tym, czego czeskiemu literaturoznawstwu w dobie „normalizacji" brakowało[17]. Naturalnie są to wartości, które można by odnaleźć w którejkolwiek tradycji literaturoznawczej Europy Zachodniej czy Ameryki – jasne jest jednak, że atrakcyjność (użyteczność) polskiej teorii literatury polega na tym, że jest ona blisko spokrewniona z teorią czeską („z czeskiego strukturalizmu polscy autorzy znają dużo więcej niż tylko kilka myśli o języku literackim i języku poezji, o znakowym charakterze sztuki, o relacji między dialogiem a monologiem, które w związku z Mukařovskim w kółko cytuje się w Ameryce, we Francji i w Niemczech" – podkreśla Trávníček, pisząc z uznaniem o polskiej umiejętności przyswajania obcych inspiracji) (Trávníček 2002, 10).

Od poetiky k diskursu spełnia swą rolę w stosunku do czeskiej tradycji literaturoznawczej nie tylko przez „uobecnienie" tekstów będących nosicielami pożądanych wartości. Teksty te zostały od razu, to znaczy w samej antologii, skomentowane, poddane dyskusji. Świadczy to, jak się zdaje, o potrzebie jeszcze pełniejszego, mocniejszego włączenia ich – i teoretycznej całości,

[17] Trávníček mówi o tym wprost: „na gruncie polskim nie doszło do tego, do czego [doszło] u nas" (Trávníček 2002, 9).

która za nimi stoi – w obręb czeskiej tradycji. Już samo zacytowanie artykułów polskich teoretyków w antologii było ich aktualizacją w nowym kontekście, pozwoliło im „wejść w tradycję", a zarazem „od nowa zdefiniować jej stan", za sprawą komentarzy Trávníčka wypowiedzi polskich teoretyków zostały – już jako składnik tradycji – poddane „interioryzacji"[18]. Same komentarze przywodzą na myśl dyskusję, jaką ze Sławińskim czy Bartoszyńskim wiodła przed laty Kozlíková: Trávníček pisze je częściowo właśnie w trybie recenzenckim, wdając się w szczegółowe polemiki (np. w sprawie podmiotu czynności twórczych i czytelnika idealnego u Okopień-Sławińskiej), proponując własne modyfikacje (schematu relacji osobowych) i rozszerzenia (kategorii przestrzeni u Sławińskiego o aspekt czasowy), wysuwając postulaty (by typologię fikcji narracyjnych Głowińskiego rzutować na oś diachroniczną) czy dokonując interpretacji („E. Kuźma (…) twierdzi, że mit jest »znakiem bez znaczenia«, co można rozumieć dwojako") (Trávníček 2002, 297) oraz przekładów („mówiąc po Vodičkowsku: chodzi o różne konkretyzacje") (Trávníček 2002, 299)[19]. W taki oto sposób nawet koncepcje klasyczne, w oryginalnym kontekście naukowym aktualizowane już tylko w obiegu potocznym (wyrywkowo i niezbyt często) oraz dydaktycznym, zostają ponownie włączone do obiegu właściwego, teoretycznoliterackiego. Ujawnia się tu pragmatyczne podejście redaktora antologii: Trávníček szuka w polskiej teorii literatury rozwiązań konkretnych problemów, często takich, które zostały postawione przez strukturalizm i podjęte (polemicznie) przez poststrukturalizm. Niektóre z tych rozwiązań jest gotów zaakceptować (czyli zalecić do przyjęcia na gruncie czeskim), np. ujęcie kwestii podmiotu u W. Panasa (przeciw Barthesowskiej „śmierci autora") czy znaku – u W. Kalagi (w dyskusji z de Saussurem i Derridą), ze wszystkimi próbuje nawiązać dialog. Z wielką uwagą przygląda się też rozstrzygnięciom metodologicznym, a dokładniej wysiłkom zmierzającym ku, jak to określa, „integracji" strukturalistycznej poetyki i poststrukturalistycznej hermeneutyki.

Byłoby dobrze prześledzić kiedyś, jakie są dalsze losy „Biblioteki Strukturalistycznej" – na ile projekt ten stał się rzeczywistym punktem odniesienia dla czeskiej teorii literatury (wiadomo już, że seria znalazła zastosowanie w dydaktyce akademickiej; na listach lektur figurują też wybrane prace z tomu *Od poetiky k diskursu*). Warto by także skonfrontować czeski pomysł na poradzenie sobie z problemem „dobrej tradycji" z pomysłami polskimi.

[18] Używam sformułowań J. Sławińskiego z rozprawy *Synchronia i diachronia*… (Sławiński 1998, 28).

[19] Formuła odnosi się do konstatacji W. Panasa, że Mickiewicz romantyków jest kimś innym niż Mickiewicz Przybosia.

Seria „Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej", w której wydane zostały prace Sławińskiego, Głowińskiego i Markiewicza, tym się różni od „Biblioteki Strukturalistycznej", że raczej monumentalizuje dorobek naszych wybitnych teoretyków niż próbuje włączyć go w żywy obieg. To dlatego chyba zbiór pod redakcją Trávníčka tak wysoko ocenił Głowiński (Głowiński 2007, pierwodruk: „Slovo a smysl" 2005, nr 3). Polski teoretyk, godząc się wprawdzie z opinią, że strukturalizm „sklasycznił" i „przestał być motorem napędzającym rozwój", wielokrotnie dawał wyraz rozczarowaniu tym, jak ze strukturalistycznym dziedzictwem obchodzi się współczesne polskie literaturoznawstwo:

> Należałoby przypuszczać, że reakcja na strukturalizm nie sprowadzi się do odrzucania tego, co pozytywnie zrobił (…), że raczej ograniczy się do uznania, że jego klasyczne już metody straciły moc inspirowania, nie sprzyjają wypracowywaniu nowych koncepcji itp. Reakcja taka, nie zmierzająca do zaniedbania niczego, co istotne i oryginalne, też wystąpiła, ale ukształtowało się podejście inne, w istocie polegające na odrzucaniu tego, co w strukturalizmie wartościowe, mimo że ten zespół tendencji nazywa się czasem poststrukturalizmem (Głowiński 2007b, 14–15).

Rezygnacja z dorobku strukturalistycznego znajduje wsparcie w bardzo rozpowszechnionej „paradygmatycznej" koncepcji historii nauki o literaturze (nie piszę: koncepcji Kuhnowskiej, bo autor *Struktury rewolucji naukowych* opracował model rozwoju nauk przyrodniczych, zaś humanistyce przypisał wieloparadygmatyczność) – z tej perspektywy całkowita dezaktualizacja historycznych paradygmatów okazuje się po prostu dziejową koniecznością. Czy beztroskie odrzucenie tradycji strukturalistycznej na rzecz teorii importowanych z Zachodu nie skazuje naszego literaturoznawstwa na wtórność, zanik specyfiki problemowej (polskie badania postkolonialne są przykładem najbardziej wyrazistym) oraz – przed czym ostrzega Głowiński (Głowiński 2007), konstatując nadmierne ufilozoficznienie dyskursu literaturoznawczego – utratę autonomii? Być może lepiej byłoby zmagać się z „nieszczęściem dobrej tradycji".

Literatura

Balcerzan E., 1964, *Problém „důležitosti" elementů zobrazeného světa*, przel. Štindl K., „Česká literatura", nr 6.

Bartoszyński K., 2004, *O tradycji w badaniach literackich*, w: Bartoszyński K., *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków.

Bastl M., 1969/1970, *Časopis Česká literatura v roce 1968*, „Český jazyk a literatura", nr 1.
Červenka M., 2000, *Cesty ke strukturalismu*, „Host", nr 1.
Chvatík K., 1967, *Estetyka strukturalna Jana Mukařovskiego*, „Studia Estetyczne".
Doležel L., 1969 (1970), *Ruský formalismus a ruská básnická avantgarda*, „Česká literatura", nr 6.
Głowiński M., 1968, *O románu w 1. osobě*, przeł. Červenka M., „Česká literatura", nr 3.
Głowiński M., 2007a, *Kilka słów o strukturalizmie*, w: Głowiński M., *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków.
Głowiński M., 2007b, *Nauka o literaturze wśród innych dyscyplin*, w: Głowiński M., *Monolog wewnętrzny*
Telimeny i inne szkice, Kraków.
Holub R.C., 1984, *Reception Theory. A critical introduction*, London-New York.
Janion M., 1965, *Sporné problémy literární vědy*, „Česká literatura", nr 1.
Janion M., 1960, *Tradycje i perspektywy metodologiczne badań genetycznych w historii literatury*, w: Wyka K., red., *Zjazd Naukowy Polonistów, 10–13 grudnia 1958*, Wrocław.
Karcz A., 2002, *The Polish Formalist School and Russian Formalism*, Kraków–Rochester.
Kolár J., Holý J., 1990, *Z nepaměti do paměti*, „Česká literatura", nr 5.
Kozlíková M., 1968, *Polské práce o epice a poezii*, „Česká literatura", nr 4.
Książek-Czermińska M., 2008, (*Warszawskie Koło Polonistów po 1956 roku – reaktywacja*) w: Ulicka D., Adamiak M., red., *Tradycje polskiej nauki o literaturze. Warszawskie Koło Polonistów po 70 latach*, Warszawa.
Lewiński D., 2004, *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po 1958 roku*, Kraków.
Miko F., 1974, *Wartościowanie i analiza dzieła literackiego*, przeł. Sławiński J., w: Sławiński J., red., *Badania nad krytyką literacką*, Wrocław.
Mukařovsky J., 1947, *O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki*, przeł. Mayenowa M.R., „Myśl Współczesna", z. 4.
Popovič A., 1970, *Štrukturalizmus v slovenskej vede (1931–1944). Dejiny, texty, bibliografia*, Martin.
Popovič A., 1971, *Rola odbiorcy w procesie przekładu poetyckiego*, przeł. Sławiński J., w: Sławiński J., red., *Problemy socjologii literatury*, Wrocław.
Popovič A., red., 1973, *Literárna komunikacia*, Martin.
Popovič A., 1975, *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*, Bratislava.
Rákos P., 1967, *Pohledy na západní literární vědu a estetiku*, „Česká literatura", nr 3.
Sládek O., 2004, *Fiktivní a fikční světy. Několik pozámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela*, w Jedličková A., red., *Felix Vodička*, Praga.
Sławiński J., 1998, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, w: Sławiński J., *Dzieło – język – tradycja*, Kraków.
Sławiński J., 2000, *Rozszerzone pomyślenie jubileuszowe* [1978], w: Sławiński J., *Teksty i teksty*, Kraków.
Sławiński J., 1992, *Wprowadzenie do badań nad konferencjami teoretycznoliterackimi*, w: Sławiński J., *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa.
Trávníček J., 2002, *Na úvod*, w: Trávníček J., red., *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*, Brno.
Trávníček J., red., 2002, *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let XX. století*, Brno.
Vodička F., 1965, *Dvě etapy v naší literární vědě. Pokus o jubilejní charakteristiku*, „Česká literatura", nr 3.

Vodička F., 1967, *Problemy procesu historycznoliterackiego w interpretacji praskiego strukturalizmu*, „Pamiętnik Literacki", z. 9.
Żygadło D., 2006, *Czeski (praski) strukturalizm – zmierzch czy „zmiana paradygmatu"?*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia".

Małgorzata Gorczyńska – doktor, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Polonistka i bohemistka, teoretyk literatury. Zajmuje się m.in. genologią (rozprawa: *Od kontynuacji do stylizacji. Wiersze balladowe Bolesława Leśmiana wobec tradycji gatunku*, 2003) oraz argumentacją krytycznoliteracką (*Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*). Tłumaczka poezji czeskiej. W latach 2001–2005 lektor języka polskiego dla pracowników Konsulatu Generalnego Republiki Czeskiej we Wrocławiu.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

László Kálmán Nagy
Debreczyn, Kraków

Polska literatura łagrowa jako literatura tendencyjna

Zmiany polityczne, które po 1989 roku zaszły w Polsce i na Węgrzech, przeobraziły obraz naszych literatur narodowych. Doczekaliśmy się czasów, kiedy nowe okresy literackie, o ile w ogóle ważna będzie odtąd periodyzacja, nie zostaną zapoczątkowane przez przełomy polityczne, lecz artystyczne. Poza tym chyba jesteśmy w tym zgodni, że więcej przełomów – przynajmniej w naszym pojęciu środkowo-wschodnio-europejskim – na razie sobie nie życzymy. Tymczasem, musimy jednak zdać sobie sprawę z tego, że ta ostatnia, właśnie polityczna cezura wywarła ogromny wpływ między innymi również na recepcję polskiego piśmiennictwa wojenno-okupacyjnego, w tym literatury emigracyjnej o tematyce łagrowej. Gdyby polska literatura w okresie powojennym rozwijała się bez ograniczeń cenzuralnych, tematyka wojenno-okupacyjna w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych już dawno przestałaby być aktualna, bo jej recepcja następowałaby chronologicznie z tym, jak pisarze polscy – naoczni świadkowie łagrów – odreagowywali swoje przeżycia. Ale wiemy, że tak się nie stało. Dopiero zmiany ustrojowe przyczyniły się do szerszego dostępu do dzieł, wcześniej nielegalnie przywożonych do kraju, oraz do jawnej obecności utworów, wydawanych do końca lat osiemdziesiątych w drugim obiegu. Wreszcie legalnie zaczęto publikować książki wielu pisarzy, zarówno profesjonalnych, jak też autorów „jednej książki", którzy – jak zauważa Marian Stępień – „w pierwszych miesiącach wojny zostali aresztowani przez władze radzieckie, osadzeni w obozach pracy lub kołchozach w dalekich rejonach Związku Radzieckiego. (…) Książek opowiadających o tych przeżyciach jest na emigracji stosunkowo dużo. Nie wszystkie z nich przedstawiają większą wartość literacką" (Stępień 1986, 432). Nie bez powodu został w tym miejscu zacytowany Marian Stępień,

historyk literatury i krytyk literacki, ideowo związany z poprzednią formacją. Bo właśnie ostatnie zdanie tego cytatu służy jako punkt wyjścia niniejszego szkicu.

Cytowany badacz, notabene akceptowany przez władze socjalistyczne, już w połowie lat osiemdziesiątych, a więc przed zmianami ustrojowymi, podał trafne kryteria wartościowania tej literatury. Z pewnymi poglądami Stępnia nawet obecnie można się zgodzić. Na pierwszym miejscu wymienieni zostali przez niego między innymi tacy autorzy, jak: Beata Obertyńska, Józef Czapski, Marian Czuchnowski, Gustaw Herling-Grudziński czy Aleksander Wat. Wszyscy oni weszli od tamtej pory do kanonu polskiej literatury emigracyjnej, w szczególności łagrowej, a *Inny świat* Herlinga-Grudzińskiego po 1989 roku znalazł się na liście lektur obowiązkowych w liceach i gimnazjach polskich[1].

Mimo że twórczość wspomnianych autorów została wysoko oceniona także przez Stępnia, z większością dorobku tych pisarzy mamy jednak pewien kłopot natury nieartystycznej. Wszyscy ci, i wielu innych, wcześniej przemilczanych i niewydawanych w Polsce, dzięki temu, że oddali niezaprzeczalne zasługi w odsłanianiu istoty czerwonego totalitaryzmu, niemalże automatycznie stali się „nietykalni". W analizie ich utworów zaczęły przeważać kryteria polityczne. W pewnym sensie nie mogło stać się inaczej, bo same teksty w dużym stopniu służyły temu, by wyrazić jednoznaczną opinię polityczną ich autorów. Warunki drugiej wojny światowej i nadchodzących lat po raz kolejny udowodniły, że pobożne życzenia poetów z początku okresu międzywojennego, na przykład postulaty zawarte w słowach Jana Lechonia z wiersza *Herostrates*:

> A latem niech się słońce przegląda w motylach, A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę.

czy też Antoniego Słonimskiego z poematu *Czarna wiosna*: „zrzucam z ramion płaszcz Kordiana" – nawet po tylu latach pozostały niezrealizowane.

W tym miejscu, oczywiście, należy wspomnieć o wysokim stopniu upolitycznienia literatury polskiej w ogóle, ale należy też oddzielić od siebie teksty, które jawnie służyły polityce, od utworów, w których poglądy polityczne wyrażane są tylko *implicite*. Względy polityczne przy analizie utworów emigracyjnych stanowiły jakby pewnego rodzaju „rekompensatę" za poniesione przez autorów i cały naród krzywdy. Mimo że od początku lat dziewięćdziesiątych nie dzieli się już literatury polskiej na dyptyk krajowy oraz emigracyj-

[1] Pozycja tego charyzmatycznego utworu Grudzińskiego wśród lektur szkolnych w 2007 roku została jednak zachwiana przez nowe rozporządzenia władz oświatowych.

ny i utwory o tematyce łagrowej przestały pełnić misję polityczną, wydaje się, że na ocenie tych książek nadal ciążą dawne przyzwyczajenia z okresu „realnego socjalizmu". Wydaje się, że rozmaite względy polityczne i emocjonalne zaangażowanie Polaków w sprawy wojny i okupacji nawet obecnie w znacznej mierze utrudniają odbiór tej twórczości w kategoriach czysto literackich.

W latach 1945–1989 w literaturze polskiej ogromną żywotność wykazywały teksty poświęcone szeroko rozumianym tematom wojenno-okupacyjnym. Można to tłumaczyć między innymi faktem, że w zależności od aktualnego kursu polityki bardzo płynnie i szybko zmieniały się kryteria, wedle których pewne tematy były uważane za niepożądane, nieakceptowane, przemilczane, wręcz za tematy „tabu". Dlatego też burzliwe losy miały książki traktujące o AK, powstaniu warszawskim, szlakach bliskowschodnich polskiego żołnierza lub o losie polskich Żydów. W tym artykule skoncentruję swoją uwagę jedynie na literaturze emigracyjnej o tematyce łagrowej, będącej niejako esencjonalnym przykładem tych książek, których recepcja przez wiele dziesięcioleci w dużym stopniu utrudniona była przez czynniki pozaestetyczne, pozaartystyczne i pozaliterackie.

Przez nowe pokolenia czytelników książki te będą odbierane według ich rzeczywistych wartości literackich i dokumentalnych, a nie wedle kryteriów politycznych. Szczególnie dotyczy to czytelników i badaczy niebędących Polakami, dla których „absolutną świętość" stanowi przede wszystkim słowo pisane, nie zaś wszelkie wewnętrzne uwarunkowania literatury polskiej – polityka, zaangażowanie emocjonalne oraz najpiękniejsze tradycje i kompleksy narodowe, które z punktu widzenia obcokrajowców mają jednak mniejsze znaczenie i schodzą na dalszy plan.

Często się mówi, że literatura polska jest hermetycznie zamknięta, bo niemożliwe jest obcowanie z nią bez dokładnej znajomości języka, historii i tradycji kulturowych Polski, a zwłaszcza bez znajomości intertekstualnych powiązań samych utworów. Dużo jest w tym prawdy, ponieważ bez choćby powierzchownej znajomości polskich realiów i tak zwanej „polskości" żadnemu cudzoziemcowi – o ile nie chciałbym go dokumentnie zdenerwować – nie podsunąłbym lektury pewnych polskich arcydzieł, na przykład *Dziadów* czy *Wesela*. Niemniej jednak nie powinno się odbierać literaturze polskiej prawa do tego, by teksty przemawiały same za siebie, by utwory mogły egzystować samodzielnie, bez uwzględnienia wszystkich pozaliterackich uwarunkowań, szczególnie politycznych. Z perspektywy kilku dziesięcioleci utwory powinny być odbierane tylko na podstawie tego, co słowo pisane reprezentuje. Stąd też moje trochę

nietypowe i z całą pewnością kontrowersyjne podejście do spraw literatury emigracyjnej, kiedy przy omawianiu tekstów nie biorę pod uwagę ani tej misji politycznej, którą one kiedyś spełniały, ani też nie rozpatruję ich w kategoriach aksjologicznych względnie słuszności reprezentowanych przezeń idei.

Wspomniane w tytule pojęcie *literatura tendencyjna* w polskiej tradycji literackiej występuje najczęściej w odniesieniu do literatury okresu pozytywizmu. Pisano o niej wiele, np. Alina Brodzka czy Janusz Barczyński (Barczyński 1976), i to już bardzo dawno. Zgodnie z definicją podaną w *Słowniku terminów literackich* za literaturę tendencyjną uważa się na ogół ten typ powieści czy dramatu, który swój główny cel upatruje w propagowaniu idei społecznych lub politycznych oraz – dodałbym jeszcze – moralnych i światopoglądowych. Konstrukcja fabularna i charakterystyka bohaterów są kształtowane w taki sposób, by służyły one lansowanej tezie i podkreślały słuszność przyjętego założenia (Sławiński 1989, 531; hasło autorstwa Michała Głowińskiego). Warto nadmienić, że termin „tendencyjność", według autora hasła w *Słowniku*, nie jest pojęciem wartościującym, lecz klasyfikującym. W takim samym rozumieniu posługuję się nim ja, choć w języku potocznym (zarówno w polskim, jak też węgierskim), a nawet w literaturoznawstwie pojęcie to stale obciążone jest ujemnymi konotacjami. Niewątpliwie przyczyniła się do tego silna tendencyjność utworów wywodzących się z okresu socrealistycznego, na co zwrócił uwagę Wojciech Tomasik w książce *Polska powieść tendencyjna 1949–1955* (Tomasik 1988), rozszerzając użycie terminu poza zamkniętą fazę wczesnego pozytywizmu.

Jeżeli chodzi o literaturę wojenno-okupacyjną, to wydaje się, że granice tendencyjności można by dalej rozszerzać. W mniejszym stopniu na krajową literaturę obozową, w większej zaś mierze na znaczną część emigracyjnej łagrowej literatury. Przynajmniej na te teksty, które zaliczamy do ważnej także w literaturze krajowej grupy martyrologiczno-mitowórczej. Nie ma potrzeby, by na wzór terminu „socrealizm" na siłę tworzyć termin „kaprealizm", ale zaskakujące, że artystycznych błędów schematyzmu niepodobna wymazać nawet ze znacznej części utworów piśmiennictwa emigracyjnego. Utwory te pod wieloma względami noszą cechy powstałych w kraju tekstów martyrologiczno-mitotwórczych:

– pozostają wierne wypróbowanym wzorcom, romantycznym i pozytywistycznym,
– dbają o panoramiczne przedstawienie wydarzeń,
– apelują do głęboko zakorzenionych w świadomości Polaków mitów i pojęć patriotyzmu, człowieczeństwa, religijności i polskości. I to wszyst-

ko na zasadach odwiecznej walki dobra i zła, w której to walce biorą udział bohaterowie ujmowani w czarno-białej dychotomii.

Powstaje więc pytanie odnośnie literatury okresu tużpowojennego: czy nowe przejawy tendencyjności i artystycznego schematyzmu były związane wyłącznie z pojawieniem się stalinizmu? Sądzę, że nie. W pewnej grupie krajowych, martyrologiczno-mitotwórczych utworów obozowych widać wprawdzie wywyższanie komunistów wśród innych więźniów – są oni jakby „lepsi", solidarni z kolegami współwięźniami, stanowią zwartą grupę, organizują ruch oporu, ale sama ideologia komunizmu nie została poddana analizie. Tak samo nadchodzący ustrój socjalistyczny nie stanowił wówczas przedmiotu zainteresowań autorów. Do tego kręgu utworów zaliczamy np. *Brzezinkę* (1954) Alfreda Fiderkiewicza lub *Uniwersytet za kolczastym drutem* (1946) Stanisława Urbańczyka. Dużo większa jest natomiast liczba utworów, również martyrologiczno-mitotwórczych, w których zamiast niemalże świętych komunistów możemy zobaczyć za drutami obozów koncentracyjnych równie świętych katolików, względnie po prostu Polaków, którzy swoimi nienaruszonymi przez system totalitarny zasadami etycznymi oraz wychowaniem przewyższają więźniów innych narodowości. Mało tego, głęboka wiara katolicka zdaniem niektórych autorów nie tylko racjonalizuje cierpienia, lecz także pomaga przetrwać. Wśród „polakocentrycznych" lub „katolikocentrycznych" utworów na pierwszym miejscu stoją między innymi następujące: *Z otchłani* (1946) Zofii Kossak-Szczuckiej, *Bestie i ludzie (Ravensbrück–Szwecja). Wspomnienia i wrażenia* (1947) Marii Wysznackiej, *Ogień i druty. Wspomnienia z powstania i obozu kobiet* (1958) Joanny Żwirskiej, *Wspominki z obozu Sachsenhausen 1939–1940* (1960) Stanisława Pigonia.

W związku ze zmianami politycznymi, które po 1949 roku na kilka dziesięcioleci definitywnie określiły losy naszych narodów, zaraz po drugiej wojnie światowej zaistniały korzystne warunki do rozkwitu tendencyjności jako sposobu przedstawienia świata oraz wyrażania wprost poglądów politycznych i ideologicznych. Nowa tendencyjność wywodziła się z polskich tradycji, mitów literackich i narodowych. Najsilniej związana była z tradycją romantyczną, w szczególności z ideą mesjanizmu oraz z literacką spuścizną polskiego pozytywizmu. Ten proces nastąpił zarówno w literaturze krajowej, jak też – nawet w większym stopniu – w emigracyjnej.

Znamienne poza tym, że większość obozowo-łagrowych utworów martyrologiczno-mitotwórczych powstała zaraz po wojnie, więc jeszcze przed „zwycięstwem" stalinizmu w literaturze, i stanowiła powód do ostrych polemik. Przypomnijmy, jak bezlitośnie i prowokująco przekreślił na łamach

„Twórczości" Tadeusz Borowski (Borowski 1947) niemalże wszystkie wartości książki pt. *Z otchłani* Zofii Kossak-Szczuckiej i to z powodu zafałszowania przez autorkę rzeczywistości obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu, co można by nazwać też tendencyjnością.

To, że krajowa literatura martyrologiczno-mitotwórcza o tematyce obozowej (czyli o tematyce obozów faszystowskich) nie była rozpatrywana przez polskich badaczy jako literatura tendencyjna, wynika z oczywistych przyczyn. Piśmiennictwo to w większym stopniu jest związane z tradycjami romantycznymi, mesjanistycznymi, katolickimi i tyrtejskimi niż pozytywistycznymi. Ponadto, mimo że autorzy tych książek nieustannie oceniają wydarzenia i podają gotowe schematy myślowe i moralne, nie sugerują czytelnikom żadnych doraźnych poglądów politycznych. A jeżeli chodzi o literaturę emigracyjną, a w szczególności o książki martyrologiczno-mitotwórcze o tematyce łagrowej, z obiektywnych powodów ani po wojnie, ani po 1989 roku nie rozpatrywano ich w kontekście literatury krajowej – szczególnie tendencyjnej i schematycznej – analogicznego okresu. W oficjalnym obiegu, wcześniej z powodów cenzuralnych, było to niemożliwe, później zaś mity, które otoczyły te utwory zaraz po ich powstaniu, doskonale chroniły je przed krytycznymi uwagami natury estetycznej. Jak wspomniałem, te utwory w pewnym sensie stały się „nietykalne". Nie tylko zresztą w krajowej opinii, przynajmniej tej jej części, która do owych książek miała dostęp. Także Maria Danilewicz-Zielińska w wydanych w Paryżu w 1977 roku, natomiast w Polsce w 1992 roku, *Szkicach o literaturze emigracyjnej* zwraca uwagę jedynie na stronę tematyczną utworów łagrowych i nie zajmuje się literacką konstrukcją i kompozycją przedstawionego w nich świata.

Pragnę zaznaczyć, iż w utworach emigracyjnych o tematyce łagrowej literacka konstrukcja ma charakter tendencyjności specyficznego rodzaju, który można by nazwać tendencyjnością „odwróconą". Przede wszystkim polega ona nie na propagowaniu pewnych idei politycznych, lecz na silnej antypropagandzie, czyli na demaskowaniu i ośmieszaniu systemu sowieckiego. Gdyby nie specyficzny i przygnębiający temat, cały czas mielibyśmy do czynienia z parodią lub groteską, czego przykładem są książki Witolda Olszewskiego *Budujemy kanał. Wspomnienia kierownika Biura Planowania* (Rzym 1947) i Tadeusza Wittlina *Diabeł w raju* (Londyn 1951; Warszawa 1990). We wspomnianych dwóch utworach oraz w innych, o których będzie jeszcze mowa, „odwrócona" tendencyjność służyła niby słusznej sprawie, ale z punktu widzenia struktury dzieł oraz ich walorów artystycznych tak samo odgrywała służebną wobec celów politycznych rolę, jak „zwykła" tendencyjność i poli-

tyczny charakter utworów w okresie stalinowskim. Służebna rola literatury wobec polityki w pewnym sensie stanowiła konieczność. Podczas gdy po 1945 roku oficjalna polityczna ocena faszyzmu była jednoznaczna, oceny czerwonego totalitaryzmu musieli dokonać pisarze, przede wszystkim polscy.

Największa różnica między krajową martyrologiczną literaturą obozową a emigracyjną łagrową z analogicznej grupy polega na głębokim upolitycznieniu tej drugiej i wyraźnym manipulowaniu politycznymi poglądami odbiorcy. Ostra wymowa o charakterze politycznym wyrażona jest najczęściej wprost. Należy podkreślić, że w obozowych utworach krajowych autorzy nie podejmują żadnej polemiki z ideologią faszyzmu i ludobójstwa[2]. Nie zestawiają też systemu represji z faszystowskim państwem niemieckim. Natomiast książki o łagrach stalinowskich nasycone są silną nutą oskarżycielską wobec państwa sowieckiego, w którym patologiczne zjawiska uważane są za normalne. Na każdym kroku krytykowane są wszelkie zjawiska życia w ZSRR i powstaje w tych utworach nawet swoista terminologia, która nie ma swoich odpowiedników w analogicznym nurcie o obozach faszystowskich[3].

W grupie licznych książek, które powstały na emigracji i wykazują szczególnie silną tendencyjność, jako przykład można wymienić następujące: *Powiedz Zachodowi. Wspomnienia autora z okresu niewoli pracy przymusowej w Związku Sowieckich Socjalistycznych Republik* (Nowy Jork 1951) Jerzego Gliksmana, *Między młotem a sierpem* (Londyn 1948; Warszawa 1990) Wacława Grubińskiego, *W domu niewoli* (Rzym 1946; Warszawa 1991) Beaty Obertyńskiej oraz *Sprawiedliwość sowiecką* dwojga autorów: Kazimierza Zamorskiego i Stanisława Starzewskiego (Rzym 1945).

Znamienne, że wszystkie wymienione teksty prezentują martyrologiczno-mitotwórczą postawę autorską, ewentualnie postawę spokrewnioną, którą

[2] Por. między innymi: Antoni Gładysz, *Obóz śmierci* (1945), *Powrót z piekła hitlerowskiego* (1962); Gustaw Morcinek, *Listy spod morwy* (1945), *Dziewczyna z pól Elizejskich* (1946); Zofia Kossak-Szczucka, *Z otchłani* (1946); Stanisław Pigoń, *Wspominki z obozu w Sachsenhausen 1939–1940* (1960); Wanda Półtawska, *I boję się snów* (1962); Maria Wysznacka, *Bestie i ludzie. (Ravensbrück – Szwecja). Wspomnienia i wrażenia* (1947); Maria Zarębińska-Broniewska, *Opowiadania oświęcimskie* (1960); Krystyna Żywulska, *Przeżyłam Oświęcim* (1946).

[3] Np. jeżeli więźniarka (albo też więzień) oddaje swoje ciało w łagrze za kawałek chleba, fakt ten często oceniany jest przez autorów (zwłaszcza autorki) jako najgorsza rozpusta i scharakteryzowany zostaje jako „miłość sowiecka". W martyrologicznych utworach Polki generalnie charakteryzują się dużo wyższą moralnością niż więźniarki innej narodowości, ale prostytuowanie się podczas walki o byt tylko w tekstach łagrowych jest synonimem zdrady ojczyzny. W utworach obozowych nie pojawia się określenie „miłość faszystowska" czy „miłość niemiecka".

za Kazimierzem Wyką (Wyka 1974, 67) i Lidią Burską (Burska 1992, 742) można by określić jako koncepcję „solidarnej pamięci". Przeglądając tę twórczość możemy się przekonać, że pisarze publikujący na emigracji – poza naturalną potrzebą powiedzenia swojej prawdy o „czasach pogardy" – chcieli także odpowiadać pewnym, jasno określonym kryteriom politycznym. Wiązało się ono z takim przedstawieniem ZSRR i jego obywateli, które jednoznacznie uwypukliłoby przewagę demokracji nad antagonistycznym systemem, czyli „demokracją socjalistyczną". Raz jeszcze pragnę zaznaczyć, że w krajowych tekstach obozowych faszyzm jako ideologia nie jest poddawany przez autorów żadnym ocenom natury politycznej a nawet moralnej. Najokrutniejsze znęcanie się nad więźniem nie jest rozpatrywane jako przejaw faszyzmu, lecz jako tymczasowe panowanie szatana na ziemi, jako „wypadek historii przy pracy". Takie ogólne ujęcie sprzyjało w literaturze krajowej powstawaniu bardzo różnych poglądów i ujęć, nawet antagonistycznych, mianowicie ujęcia mitotwórczego oraz wysoko cenionej dziś koncepcji „kamiennego świata", reprezentowanej między innymi – albo przede wszystkim – przez Tadeusza Borowskiego.

Natomiast w emigracyjnych tekstach łagrowych w schemacie kreślącym jasne, jednoznaczne i przejrzyste kategorie aksjologiczne nie mieścił się obraz toczącego się na dno zdeprawowanego Polaka, autorem którego to obrazu byłby polski pisarz emigracyjny. Dlatego też w emigracyjnym piśmiennictwie o tematyce łagrowej znikoma jest liczba tekstów reprezentujących koncepcję „kamiennego świata", znaną z twórczości nie tylko wspomnianego Borowskiego, lecz także Stanisława Grzesiuka, Wiesława Kielara czy Zofii Nałkowskiej. W emigracyjnej prozie łagrowej praktycznie tylko opowiadania dwóch autorów, Leo Lipskiego i Pawła Mayewskiego należą do nurtu demityzującego[4].

W martyrologiczno-mitotwórczych utworach łagrowych wyraźnie zarysowują się więc cechy, które można określić mianem tendencyjności i manipulowania postawą odbiorcy, przede wszystkim jego poglądami politycznymi i świadomością historyczną. Podkreślam, że punktem wyjścia są teksty, których nie poddaję weryfikacji aksjologicznej, historycznej czy kulturowej. Polityczna ocena tego okresu na szczęście stanowi już zamknięty rozdział. W tej chwili interesuje mnie tylko to, co piśmiennictwo potrafiło zrobić z całym zespołem tragicznych przeżyć. Znamiona manipulacji – w wielkim skrócie – skupiają się wokół następujących zagadnień:

[4] Paweł Mayewski, *Rzeka* (Londyn 1960, przekład z języka angielskiego); Leo Lipski (Lipschütz), *Dzień i noc* (Paryż 1957).

1. Permanentne w analizowanych utworach zestawianie Polski przedwojennej i Rosji Sowieckiej w przeciwstawnych kategoriach raju i piekła, rozkwitu gospodarczego i dobrobytu z jednej strony oraz skrajnej nędzy i zacofania z drugiej strony.
2. Ostra opozycja Polaka i obywatela radzieckiego jako antynomia prawego katolika i grzesznego ateisty. Ateizm w utworach emigracyjnych pojawia się jako synonim zła, niemoralności czy też braku jakichkolwiek zasad etycznych i jest jednocześnie synonimem przymiotnika „sowiecki".
3. Przedstawianie przyrody i otaczającego świata wyłącznie poprzez pryzmat przeżyć jednostki.
4. Określenie wulgarności kontaktów intymnych, dewiacji seksualnych, związków lesbijskich i homoerotycznych pejoratywnym mianem – „miłość sowiecka".

Znamienne, że opozycja tych cech jawi się zawsze w kolorach czarno-białych. Podobne zestawienia występują zresztą także w obozowej literaturze martyrologicznej, ale między dwoma ujęciami istnieje zasadnicza różnica: tam chodzi przede wszystkim o uniwersalną opozycję okrutnego kata i bezbronnej ofiary oraz Polaka i nie-Polaka. Negatywne zjawiska zazwyczaj nie uzyskują politycznego wymiaru. Wynika to zapewne z faktu, że brunatny totalitaryzm jawnie realizował swoje antyhumanitarne i zbrodnicze cele, natomiast system sowiecki był na tyle obłudny, iż nie dość, że mordował, to jeszcze kazał się za to kochać, gdyż kierował się rzekomym dobrem sowieckich ludzi. Dla zilustrowania przedstawionych skrótowo tez ograniczę się do przytoczenia nielicznych przykładów i pokażę cechy tendencyjności w zasadzie na podstawie tylko dwóch utworów: wspomnień Wacława Grubińskiego i Beaty Obertyńskiej.

Między młotem a sierpem (prwdr. 1948) Grubińskiego (1883–1973) to jeden z utworów, który reprezentuje głęboko upolitycznioną i zaangażowaną literaturę. Grubiński widzi w idei komunistycznej przede wszystkim zło i szaleństwo. Dlatego też – jak relacjonuje – nie przeżył żadnego szoku z powodu aresztowania we Lwowie w styczniu 1940 roku. Autorzy krajowych tekstów obozowych zazwyczaj poświadczają totalny wstrząs psychiczny z powodu aresztowania i dostania się do obozu. Grubiński ponoć nie zdziwił się losem, jaki go spotkał. Nieoczekujący niczego dobrego od „Bolszewii", autor patrzy na wschodnie barbarzyństwo z poczuciem wyższości i z taką obojętnością, jakby chodziło nie o jego własne życie.

Wyniośle spokojna postawa autora odnosi się do wszystkich postrzeganych zjawisk. Nie opisuje on cierpień ani własnych, ani cudzych. Nawet

nieludzkie warunki i głód ogląda jakby z zewnątrz. Ów rzeczowy zapis zdarzeń stanowi główny wątek utworu. Wydaje się, że osobiste losy autora służą tylko za pretekst do wyrażenia refleksji o państwie sowieckim. Autorzy krajowi analogicznego nurtu prawie zawsze podkreślają szokującą przepaść między światem przedwojennym a światem obozów koncentracyjnych. U Grubińskiego świat łagrów jawi się jako „normalność", ale w diametralnie innym kontekście niż w utworach o faszystowskich obozach, reprezentujących koncepcję „kamiennego świata". Świat Grubińskiego jest niby „normalny", ale właśnie taki, który po to trzeba dokładnie opisać, by go ośmieszyć. Autorzy krajowi i ci nieliczni emigracyjni, reprezentujący koncepcję „kamiennego świata" – innymi słowy koncepcję pozbawioną znamion tendencyjności, nie ośmieszają obozów i łagrów. Przedstawiając je jako przejaw „systemu totalitarnego w probówce" bez konfrontacji z dawnymi zasadami etycznymi i światem przedobozowym, akcentują zdolność adaptacji jako główny warunek przetrwania.

W narracji Grubińskiego, dotyczącej uwięzienia i pobytu w łagrze, zaobserwować można wyrazisty schemat, polegający na porównaniu Polski przedwojennej z Rosją Radziecką. Zdaniem autora w Polsce panowała całkowita wolność słowa i dobrobyt, obejmujący wszystkich obywateli, a w ZSRR było gorzej niż za cara. Dzięki drobiazgowemu opisowi zdarzeń, Grubińskiemu udało się dostrzec kilka ważnych cech czerwonego totalitaryzmu. Charakteryzuje je bardzo wnikliwie, z odrobiną kpiny i swoistego poczucia humoru. W ten sposób autor odsłania obłudę radzieckiego systemu więzienno-łagrowego, w którym rzekomo wszystko dzieje się dla dobra skazanego. W utworach, które podejmują temat obozów hitlerowskich, nikt z nazistowskich wykonawców nie pozorował, że znęcanie się nad człowiekiem oraz tortury mają cel wychowawczy. Ale nikt też z krajowych autorów nie komentował napisu na bramie oświęcimskiej: „Arbeit macht frei".

Niemalże wszystkie fragmenty utworu Grubińskiego pokazują cechy „Bolszewii" i analizują system sowiecki. Nawet pobieżne przedstawienie przez autora oprawców jest okazją do krytyki państwa komunistycznego. Ciekawego przykładu dostarcza paralelny opis ładnego psa enkawudzistów (autor używa określenia „enkawedzista") i samych strażników: „było po nim widać, że jada dużo i regularnie, lepiej, oczywiście, niżeli my, a kto wie czy nie lepiej nawet niż żołnierze. Bo ani jeden enkawedzista nie tryskał takim zdrowiem, jak ten pies, żaden z enkawedzistów nie miał tak wesołych oczu i tak pańskiej swobody w ruchach. Wszystkie psy, trzymane na smyczach, zdawały się być panami tych, którzy je trzymali" (Grubiński 1990, 185).

Grubiński słusznie zauważył, że czerwony totalitaryzm pod względem gospodarczym jest nieefektywnym systemem, w którym niewolnicza praca w minimalnym stopniu wzbogaca społeczeństwo. Autorowi na każdym kroku rzuca się w oczy niewiarygodna nędza ludzi żyjących w pobliżu największych na świecie pieców martenowskich w Magnitogorsku.

W domu niewoli (prwdr. 1946) Beaty Obertyńskiej (1898–1980) jest obszernym świadectwem jej więziennej i łagrowej tułaczki. Walory artystyczne książki zapewniają autorce przychylność odbiorców nawet po upływie wielu lat od pierwodruku.

W prologu dzieła opisane są wydarzenia od lata 1939 roku do chwili aresztowania autorki w lipcu 1940 roku. Obertyńska niezwykle ekspresyjnie przedstawia życie we Lwowie po wkroczeniu wojsk radzieckich. Poznajemy więc okupacyjną codzienność sowiecką. Pod piórem emocjonalnie zaangażowanej obserwatorki podział na przyjaciół i wrogów jest bezsporny i jednoznaczny. Mocno zaakcentowane zostały zarówno solidarność Polaków i chęć niesienia bezinteresownej pomocy na przykład przez uboższych ludzi ze wsi zamożniejszym mieszkańcom Lwowa, jak też dyskryminujący charakter zarządzeń władz. W jednoznacznych kontrastach przedstawia autorka także różnice obyczajowe, kulturowe i moralne między Polakami a ludźmi radzieckimi, uwydatniane przez światopoglądową odmienność katolików i ateistów.

Część pierwsza utworu nosi tytuł *Przez więzienia* (składa się z pięciu mniejszych podrozdziałów pt. *Brygidki*, *W sowieckich tiurmach*, *Starobielsk*, *Transport na północ*, *Łagier pod biegunem*). W tej części, na szerokim tle historycznym, obyczajowym i moralnym, naszkicowany został szokujący obraz więziennictwa radzieckiego i łagrów. Obertyńska, podobnie jak Grubiński, bardzo rzadko pisze o własnych cierpieniach i równie rzadko wspomina oprawców. Jeżeli o tym napomyka, to zawsze z intencją potępienia sowieckiego systemu.

W partiach książki, dotyczących uwięzienia, centralne miejsce zajmuje opis Brygidek we Lwowie. Brygidki to stare więzienie, które w swej historii kilka razy zmieniało „właścicieli". Do września 1939 roku było ono polskim więzieniem. Potem przejęła je władza sowiecka wraz ze wszystkimi dawniejszymi więźniarkami. Warunki życia w nim były, wedle autorki *W domu niewoli*, bardzo prymitywne, ale dopiero od chwili zajęcia przez Sowietów Lwowa i uwięzienia setek kolejnych osób. Dla znaczącego porównania dawnych czasów z obecnymi autorka posługuje się opinią wieloletniej mieszkanki Brygidek, co roku „załatwiającej sobie" zakwaterowanie w więzieniu na okres zimowy. Na tle obecnych, sowieckich warunków „stare dobre czasy"

przedwojennego więzienia przypominają jakieś sanatorium czy zakład rehabilitacyjny: „z nas każda jednak miała swoje łóżko i siennik i prześcieradło. I jeść dawali dobrze… Nie mogę powiedzieć… Słoninę, mięso — bo chleb nawet nie mówię. Tu, na jednej celi warsztaty. Kto chciał, to się uczył kilimów. W niedzielę to my zawsze szli na nabożeństwo do kaplicy! A jakże czysto poubierane, zaczesane" (Obertyńska 1991, 40).

Cierpienia uwięzionych zwiększał w czasie okupacji straszny tłok i brud, świerzb i pluskwy. Na sto trzydzieści kobiet przypadało tylko osiemdziesiąt legowisk i dwie miednice w brudnej łazience. A jednak, nawet w obliczu tych warunków, autorka w swej relacji zachowuje pewien dystans. Jej kunszt pisarski polega na tym, że sugerowane przez nią schematy myślowe dotyczące analizy systemu sowieckiego wypowiadają zawsze inni, jak w wypowiedzi współwięźniarki, w pełni zadowolonej z przedwojennego „pensjonatu".

Obertyńska nie selekcjonuje przedstawionych zdarzeń według ich aprioryczne ważności. U niej na jednej płaszczyźnie funkcjonują przesłuchania, sprzątanie celi lub tępienie pluskiew, co jest zajęciem, jak każde inne (Obertyńska 1991, 39). W rezultacie czytelnik ma wrażenie spontaniczności wyboru materiału. Dopiero wnikliwa analiza tekstu pozwala zauważyć, jak bardzo staranna i dopracowana jest technika warsztatu pisarskiego. Polega ona na takim wyborze elementów świata przedstawionego, aby jak najmocniej uwydatniały one ostry podział pomiędzy dobrem a złem, między Polakami a obywatelami radzieckimi, aby odbiorca za własne przyjął stanowisko prezentowane przez autorkę.

Bezpośrednie zetknięcie z Krajem Rad sprowokowało autorkę do wyrażenia o nim druzgocącej opinii. Warunki bytowe opisywane są nie tylko jako warunki więzienno-łagrowe, lecz także jako warunki sowieckie. Na przykład więzienie w Kijowie autorce kojarzyło się z grobowcem. Gdy bramę zamknięto, Obertyńska odniosła wrażenie, iż podobne uczucie muszą mieć dusze wchodzące do czyśćca (Obertyńska 1991, 39). Jedynym ratunkiem była dla niej nadzieja, umocniona głęboką wiarą w Boga, pomagająca znieść każdą trudność. Obertyńska racjonalizuje cierpienia poprzez wiarę katolicką, szukając w niej moralnego wsparcia i możliwości samoobrony przed niebezpieczeństwem utraty człowieczeństwa. ZSRR wspomina jako „największą tiurmę świata i historii" (Obertyńska 1991, 62), jako „ponurego kolosa, którego samo imię było (…) zmorą od lat" (Obertyńska 1991, 62). Do takich jawnie oceniających rozważań autorka wraca kilkakrotnie, nazywając państwo Stalina „krajem zbrodniarzy", „hermetycznie zamkniętą kaźnią", gdzie dzieją się gorsze rzeczy niż za cara Iwana Groźnego (Obertyńska 1991, 96–97).

Warto znowu nadmienić, że w utworach, których akcja dzieje się w obozach koncentracyjnych poza Polską, nie znajdujemy żadnych porównań między obozem a Trzecią Rzeszą. Autorzy zazwyczaj nie podejmują próby, by wpływać na poglądy czytelnika o państwie faszystowskim i nie sugerują też własnych ocen dotyczących jego istoty.

Poza opisem warunków i zachowania współwięźniarek ważne miejsce zajmują refleksje dotyczące skutków wychowania łagrowego. Autorka dokonuje oceny moralnej więźniarek w duchu przedwojennego kanonu wartości humanistycznych i nie traci na ważności kontrast Polaka i nie-Polaka. Dominuje tonacja patetyczna; Polacy zostali ocaleni z obszaru zła. Ta konstatacja nie dotyczy innych więźniów oraz „wolnych" obywateli radzieckich. Do ich zachowania Obertyńska używa określenia „sowiecka miłość" lub „sowieckie dzieci". Te pojęcia autorka sytuuje w szerokim kontekście moralno-znaczeniowym. Generalizuje je jako typ, jako stałe cechy właśnie człowieka sowieckiego, a przeciwstawia je polskim, przedwojennym wzorom zachowań. Opinia autorki o życiu w ZSRR utrzymana jest w przygnębiającej tonacji. Obertyńska dochodzi do wniosku, że wszyscy w tym kraju są uwięzieni. Codzienny byt tak zwanych wolnych obywateli niewiele się różni od życia zeków[5], skazanych na pracę przymusową.

Czarno-biała opozycja cały czas dominuje w charakterystyce więźniarek. Jest to – jak wspomnieliśmy – albo opozycja Polaka i nie-Polaka, albo opozycja więźniów politycznych i wszystkich pozostałych. Podczas gdy Polki są ciche i spokojne, robią różańce z chleba i wspólnie się modlą, sowieckie obywatelki stanowią złośliwą masę bez twarzy, są tłumem półnagich, brudnych i wulgarnych kobiet. Analogicznie najwyżej w hierarchii więziennej sytuuje Obertyńska „zeki" polityczne, które pod każdym względem przewyższają pozostałe więźniarki. Do politycznych zalicza autorka zarówno siebie, jak też wszystkie inne Polki aresztowane za nielegalne przekroczenie granicy. Niektóre z nich (np. „złota" Cesia) charakteryzują się niezwykłą ofiarnością. Pomagają innym we wszystkim, dzielą się ostatnim kęsem chleba. Pod względem kultury osobistej znacznie odbiega od nich następna grupa: Żydówki, „bogata granica" i „spekulanci", do których władze sowieckie zaliczały każdego sklepikarza, kupca i handlarza. Jeszcze niżej sytuują się Ukrainki z miast i ze wsi, w szczególności spoza Karpat. Obertyńska nazywa je Węgierkami. Najniżej w stratyfikacji umieszczone zostały pospolite kryminalistki i prostytutki, pozbawione wszelkich skrupułów i – zdaniem autorki –

[5] *zek* — to rosyjski skrót od słowa *заключённый*, oznacza to samo, co *häftling* w obozach hitlerowskich (więzień).

czujące się znakomicie w ekstremalnych warunkach. Właśnie im Obertyńska przeciwstawia grupę polskiej inteligencji, która nie potrafi zdobywać siłą miejsc, wymyślać dyżurnym czy walczyć o dodatkową porcję marnej zupy. Stosując te kontrasty, autorka trafnie zauważa jednak powszechną potrzebę dostosowania się do warunków po to, aby przetrwać.

Ciekawe, że autorka, w przedstawianiu innych narodowości, często operuje stereotypami kulturowymi, głównie narodowymi. Oddziela przy tym pojęcie „sowieckie" od pojęcia „rosyjskie". Zgodnie z tym Rosjanie charakteryzują się wrodzoną dobrocią. Rosyjscy lekarze-więźniowie ratują współwięźniów wszystkimi możliwymi środkami, którymi dysponują w nędznych warunkach łagrowych. Bogatsze Ukrainki są inteligentne, natomiast te „dzikie" z Zakarpacia – głupie. Odnoszą się one zawsze z nienawiścią do Polek. Autorka opisuje także zachowanie niektórych innych więźniarek: węgierskiej Żydówki oraz Czeszki, która mówiła śmieszną, rosyjsko-węgierską polszczyzną (Obertyńska 1991, 112). (Na podstawie jej mieszanego języka wolno sądzić, iż autorka się pomyliła i owa Marzenka musiała być raczej Słowaczką lub Rusinką z Zakarpacia). Mimo dosyć stronniczego i tendencyjnego obrazu współwięźniarek niezaprzeczalną zasługą autorki jest posłużenie się instynktownym i subtelnym humorem, świadczącym o specyficznym widzeniu świata oraz o możliwości zachowania odrębnej postawy psychiczno-intelektualnej, nawet w warunkach ekstremalnych, niesprzyjających indywidualizmowi.

Warto dodać jednak, że mimo nienawiści do Kraju Rad i ostrej krytyki warunków sowieckich Obertyńska niemalże automatycznie i bezkrytycznie przejmuje pewne kryteria klasyfikujące i opinie stosowane przez propagandę czerwonego systemu totalitarnego. Zgodnie z tym wśród obywateli radzieckich nie ma ludzi wierzących, sklepikarze i osoby zajmujące się handlem są podejrzani, bo zajmują się spekulacją i wyzyskiwaniem innych. Tak samo nie istnieje dla Obertyńskiej inteligencja, niezwiązana z ideologią komunistyczną, choć w łagrach znaleźli się przede wszystkim jej przedstawiciele, a nie przedstawiciele inteligencji pochodzenia „proletariackiego".

Ostry podział między Polakami a więźniami innych narodowości w dalszych partiach utworu, przedstawiających łagry, ulega, z jednej strony, pewnemu złagodzeniu, z drugiej, jeszcze dobitniej akcentowana jest moralna przewaga tych pierwszych. Łagier w Starobielsku został opisany ze wszystkimi szczegółami. Ten fragment książki niemalże w czystej postaci reprezentuje cechy martyrologicznej literatury łagrowej. Konflikty wśród więźniarek zostały zatuszowane lub opisane pobłażliwie, z wielkim poczuciem hu-

moru. Na plan pierwszy wysuwa się stan zamknięcia, beznadziejnego czekania i permanentnego głodu. Zgodnie z wcześniej naszkicowanymi stereotypami, w nieludzkich warunkach to właśnie Polki prowadzą „otwarty dom", dzielą się paczkami, organizują życie kulturalne. Pozostałe więźniarki przychodzą do nich na bajki, opowiadania, brydża. Mężczyźni przygotowują dla kobiet drobne upominki z drewna i kości: krzyżyki albo medaliki. Więźniarki odwzajemniają się papierosami, tytoniem, zapałkami lub chlebem. Obertyńska akcentuje znaczenie prawdziwej przyjaźni, sama zaprzyjaźniła się na całe życie z dwiema koleżankami. „Człowiek przecież zżywa się w takiej celi łatwiej, prędzej i serdeczniej niż na wolności" (Obertyńska 1991, 116).

Znamienne, iż w powieści Obertyńskiej opisy przyrody także są tendencyjne i znacznie odbiegają od ujęć stosowanych przez autorów piszących o obozach faszystowskich w duchu piśmiennictwa martyrologiczno-mitotwórczego. W utworach autorów publikujących w kraju zjawiska przyrody stanowią na ogół albo fizyczną udrękę, jak na przykład deszcz u Marii Zarębińskiej-Broniewskiej (*Opowiadania oświęcimskie*, 1960), albo swoją sielankowością, na zasadzie antynomii, uwypuklają niedolę więźniów. Tak przedstawia Gustaw Morcinek bliskość Alp w tomie *Dziewczyna z pól Elizejskich* (1946) czy Wanda Żółkiewska opisuje malownicze miasteczko w Niemczech (*Kobiety z Limbach*, 1946). Pisarze emigracyjni w utworach łagrowych często snują refleksje o przyrodzie wyłącznie poprzez pryzmat indywidualnych przeżyć. Tu także ważne są opisy nieznośnych dla egzystencji upałów i mrozów, ale poza tym natura nabiera w tych utworach cech politycznych. Jest ona obca i wroga lub – poprzez swoją bezbronność – budzi u autorów współczucie. W jaki sposób opisy przyrody mogą stać się środkiem manipulacji świadomością czytelnika? Na przykład Obertyńska często wprowadza w tok narracji zdania typu: „Biedna jabłoń! Jakie to musi być straszne rosnąć na zawsze w Rosji!" (Obertyńska 1991, 113). (Autorzy utworów obozowych nie współczują drzewom i zwierzętom, które muszą żyć w pobliżu obozu koncentracyjnego). Innego przykładu dostarcza opowiadanie Andrzeja Stockiego *Barża*, w którym piękna majowa przyroda stanowi przede wszystkim psychiczną udrękę, podczas gdy piękna pogoda w tekstach obozowych pozbawiona jest cech politycznych i oznacza chwilowe ukojenie. U Stockiego przyroda – bo sowiecka – budzi większą grozę aniżeli psy i strażnicy. Księżyc jest „ohydnie wykrzywiony", miliony „małych księżyców", czyli gwiazdy, śledzą i kontrolują każdy ruch więźniów. Jedynie słońce jest tworem bezgranicznie dobrego Boga. Także u Grubińskiego słońce jest synonimem szczęścia, dobroci i boskiej opieki, natomiast deszcz i błoto – brudu i sowieckiego zacofania.

Tadeusz Wittlin w książce pt. *Diabeł w raju* opisuje ogromny pożar w Workucie. Pożaru nikt nie gasi, bo las jest sowiecki, więc niczyj. Majestatyczne drzewa syberyjskie – jak więźniowie – są zdane na pastwę losu. Jałowce giną „po męsku", ich śmierć budzi prawdziwy żal i współczucie narratora. Autorzy utworów obozowych zazwyczaj nie nadają ludzkich cech elementom otaczającej natury.

Naszkicowane zagadnienia tylko pobieżnie charakteryzują wpisaną w strukturę wielu utworów tendencyjność z kręgu emigracyjnego piśmiennictwa o tematyce łagrowej. O ile liczni pisarze krajowi w utworach obozowych – zwłaszcza zaliczanych obecnie do kręgu literatury martyrologiczno-mitotwórczej – odwoływali się do dziewiętnastowiecznych wzorców mesjanistycznych i zakodowanych w świadomości zbiorowej katolickich wzorców moralnych, o tyle ich koledzy na emigracji te same tradycje dodatkowo nasycali pierwiastkami politycznymi o jednoznacznie antyradzieckiej wymowie.

Masowa recepcja książek klasyfikowanych tu jako tendencyjne nastąpiła niestety za późno. W czasie ich powstawania – w obrębie piśmiennictwa martyrologiczno-mitotwórczego – stanowiły one ciekawą wersję utworów wydawanych w kraju i podtrzymujących mit o zdecydowanym i definitywnym zwycięstwie sił humanistycznych. Po 1945 roku i w okresie zimnej wojny właśnie literatura emigracyjna zdołała przewidzieć nieuchronny rozłam w antyhitlerowskiej koalicji aliantów. Między innymi to ona pokazała również, że totalitaryzm nie jest chwilowym panowaniem szatana na ziemi, „wypadkiem historii przy pracy", lecz bardzo złożonym i groźnym zjawiskiem, które najczęściej pojawia się w zakamuflowanej postaci.

Literatura

Barczyński J., 1976, *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław.

Borowski T., 1947, *Alicja w krainie czarów*, „Twórczość" nr 1.

Burska L., 1992, *Obozowa literatura*, w: Brodzka A. i in., red., *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław – Warszawa – Kraków.

Grubiński W., 1990, *Między młotem a sierpem*, Warszawa.

Obertyńska B., 1991, *W domu niewoli*, Warszawa.

Sławiński J., red., 1989, *Słownik terminów literackich*, Wrocław.

Stępień M., 1986, *Stanowisko wobec polskiej literatury emigracyjnej po 1939 roku*, w: Adamski J., red., *Literatura Polski Ludowej. Oceny i prognozy. Materiały z konferencji pisarzy w lutym 1985 roku*, Warszawa.

Tomasik W., 1988, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław–Warszawa.

Wyka K., 1974, *Pogranicze powieści*, Warszawa. Wydanie pierwodruku: Kraków 1948.

László Kálmán Nagy – dr hab., prof. UJ, kierownik Katedry Języka i Literatury Polskiej Instytutu Slawistyki Uniwersytetu w Debreczynie (Węgry), kierownik Katedry Filologii Węgierskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania: nauczanie języka polskiego jako obcego, literatura polska, węgierska i rosyjska XX–XXI wieku ze szczególnym uwzględnieniem tematu obozowo-łagrowego. Współautor podręczników do nauczania literatury polskiej: *Zarys historii literatury polskiej od początków do końca XVIII wieku* (1998 razem z I.D. Molnárem), *Lengyel irodalom a XX. században* (2006). Autor licznych rozpraw w języku węgierskim i polskim z zakresu współczesnej literatury polskiej, redaktor tomów poświęconych związkom polsko-węgierskim.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

TERESA RĄCZKA
Katowice

Komentarze dla polskiego wędrowca w *Przewodniku po Rydze i jej okolicach* Gustawa Manteuffla z 1906 roku

> Każdy ślad pozostawiony przez przeszłość jest dla nas źródłem do jej bliższego poznania.
>
> Gustaw Manteuffel 1904, 11

Gdyby tak posłuchać Jacquesa Derridy (Derrida 1993–1994) i zastąpić „miasto" „tekstem"? Znalazłoby się przecież wystarczająco wiele argumentów, aby wykonać taki krok. Jednakże za każdym z nich stoi odpowiedzialność. Jeden czyn pociąga za sobą następne. Jeśli miłować, to gwałcić, jeśli budować, to burzyć. Pamiętając o przestrogach, które wydać się mogą w tym miejscu już pewnym nadużyciem, warto zdobyć się jednak na odwagę i pójść za głosem filozofa. Lecz które miasto wybrać? Być może nie tak trudno będzie zdecydować? Uwagę przykuwają bowiem strzeliste, widoczne zewsząd wieże kościołów. Na każdej z jego map widać te same wyróżniające się punkty: rzekę przepływającą przez miasto, kilka cmentarzy, dworzec kolejowy, port do którego zawijają statki, zabytkowy rynek z wąskimi uliczkami. To miasto zostało zaplanowane i nazwane. Atrakcyjne położenie geograficzne otwarło go na wpływy. Jego pamięci nie tworzy rejestr zabytków czy nazwiska architektów, ale historia.

Przewodnik o mieście

> Море и башни. Ветер и цветы. Это – Рига. Город был построен католическим епископом на слиянии речонки Ризинг и Двины семьсот с лишним лет тому назад. Его строили дальше: орден, епископы, купеческие гильдии, шведские короли, русские цари. Ливы, немцы, шведы, русские и латыши. Рига – символ Балтики (Сабурова 2005, 17).

W powieści rosyjskiej pisarki urodzonej w Rydze – Iriny Saburowej, miasto staje się najbardziej unikatowym kamieniem, odnalezionym na bursztynowym szlaku. Autorka przygląda mu się z poetyckim zachwytem. „Bajkowa" Ryga lat 20. i 30. XX wieku, zabudowana marzeniami i dziecięcymi wspomnieniami pisarki, pozostaje zamknięta dla przybyszów. Jest jak warowna twierdza, do której przebić się mogą jedynie wybrani.

Adresatem *Przewodnika po Rydze i jej okolicach* Gustawa Manteuffla z 1906 roku jest „polski wędrowiec". Po raz pierwszy od wielu lat ma możliwość przejść ulicami nadmorskiej stolicy, trzymając w ręku jeden z pierwszych tego typu przewodników[1], napisanych w swoim ojczystym języku. Nie musi przekładać z niemieckiego nazw ulic ani pytać o drogę przypadkowych przechodniów. Może spacerować po przejrzyście zaprojektowanej tj. opisanej przestrzeni. Przewodnik, który ma w dłoniach, zaprowadzi go wszędzie, gdzie historia Polski zostawiła jakieś swoje „ślady". Musi jednak podążać tak ostrożnie, by nie zagłuszyć swoimi krokami głosu tekstu-miasta.

---

[1] Gustaw Manteuffel publikuje przewodnik w okresie, kiedy zaczęło powstawać wiele tego typu tekstów i kwitnie moda na „krajoznawstwo". Jednak przewodniki po Rydze ukazywały się głównie w języku niemieckim. Manteuffel wypełnia więc znaczącą lukę. Pierwszy we współczesnym rozumieniu przewodnik turystyczny – *Po dolinie Renu* wydał Carl Baedeker w 1827 roku. Jednym z pierwszych przewodników napisanych w języku polskim jest opis uzdrowisk sudeckich z 1777 roku, który ukazał się we wrocławskiej oficynie wydawniczej Kornów. Książka została wydana w języku niemieckim wraz z polską wersją w tłumaczeniu Daniela Vogla. Przewodniki krajoznawcze w dzisiejszym tego słowa znaczeniu pojawiły się na ziemiach polskich, jak i w innych częściach Europy na przełomie XIX i XX wieku (zob. Kowalczyk 2000, Kulczyk 1977). Przewodnik Manteuffla opublikowano w oryginale w języku polskim. W *Słowie od wydawców przewodnika* pojawia się wzmianka, że jest to „pierwszy przewodnik polski po Rydze".

Droga do miasta

Zanim czytelnik otworzy książkę wydaną w Rydze, liczącą 88 stron, przyozdobioną 33 ilustracjami oraz zapozna się z dołączonym do niej szczegółowym planem miasta, powinien zagadnąć o jej autora. Nazwisko historyka z Drycanów wymieniają i opisują od niedawna pojedyncze artykuły (np. Zajas 2007) oraz monografie literaturoznawcze (np. Zajas 2008).

Sylwetka i twórczość Gustawa Manteuffla (1832–1916) sytuuje się na styku wielu kultur, a najgłębiej wpisuje się w jedną – historycznie oraz geograficznie złożoną kulturę „polsko-inflancką". Postać, o której mowa, jak zauważa Krzysztof Zajas (Zajas 2007, 12), „wymyka się tradycyjnym kryteriom literaturoznawczym". Historia, historia sztuki, muzykologia to tylko niektóre z jego naukowych zainteresowań. W dorobku Manteuffla wymienić można szereg prac, będących świadectwem jego etnograficznych, kulturoznawczych, translatologicznych i heraldycznych pasji. „Promotor i mecenas" dawnych Inflant Polskich, uporczywy zbieracz cząstek polskiej kultury[2] na ziemiach należących dzisiaj do Łotwy, entuzjasta folkloru, a z ducha pełen zapału romantyk, przenikliwie bada każdy skrawek „doświadczanej" rzeczywistości. Do opisu świata potrzebuje wielu narzędzi, a przede wszystkim języka, dlatego uważnie nasłuchuje, zapisuje ludowe pieśni[3], tłumaczy, a także liczy, ogląda na mapie i bezustannie zachęca do wędrówek po „śladach przeszłości". Stąd w spuściźnie Manteuffla niezliczona ilość tekstów, z których każdy składa się na całość obszernej, a zarazem różnorodnej kroniki „nieobecnej"[4] krainy.

Jednym z kluczowych „rozdziałów" owego niezwykłego zbioru jest bez wątpienia „krajoznawstwo". Manteuffel pracował nad jego ukończeniem prawie całe życie, przewijają się w nim więc zróżnicowane pod względem gatunkowym teksty, a wśród nich krótkie broszury, przewodniki turystyczne, niewielkie „miniatury historyczno-krajoznawcze" (Zajas 2007). Spośród najbardziej znaczących dzieł Manteuffla wymienić trzeba m.in. odnalezione

[2] Manteuffel zbiera, gromadzi, a następnie porządkuje fragmenty, drobiny. Można tu więc mówić o swoistej skali „mikro". Jego typ wyobraźni w dużym stopniu skupiony jest na szczegółach, detalach, czego dowodem są np. jego pierwsze młodzieńcze teksty. Korzystam tutaj z „perspektywy mikrologicznej", sformułowanej przez Aleksandra Nawareckiego (zob. Nawarecki 2000).

[3] Czego świadectwem jest szkic o *Łotewskiej Pieśni Gminnej*, który ukazał się w *Księdze Zbiorowej poświęconej pamięci Adama Mickiewicza w 100-letnią rocznicę jego urodzin* z 1899 roku: *Z ziemi pagórków leśnych, z ziemi łąk zielonych*.

[4] Odsyłam tutaj do tytułu wprowadzenia do książki K. Zajasa: *Nieobecna kultura*; *Re-kreacja nieistniejącej krainy* (2008).

w zbiorach slawistycznych Nowojorskiej Biblioteki Publicznej[5] *Zarysy z dziejów dawnych krain inflanckich* (1892) czy fundamentalną pracę *Inflanty Polskie*[6] (Manteuffel 1879). Wśród publikacji stricte krajoznawczych[7] na uwagę zasługują: *Lucyn w Inflantach* (1884), *Słupi Róg* (1885), *Krasław w Inflantach Polskich* (1901), *Z dziejów starostwa Maryenhauzkiego* (1910) oraz liczące około 160 pozycji hasła sporządzane do *Słownika Geograficznego Królestwa Polskiego*[8] oraz *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej Ilustrowanej*[9]. Najwyraźniej dzisiejsza stolica Łotwy interesowała barona Manteuffla szczególnie, gdyż jej religii oraz architekturze poświęcił dwie osobne prace: *Notatki o dziejach wiary rzymsko-katolickiej w Rydze* (1902), *Tum ryski i jego ciekawsze zabytki* (1904), których ostatecznym ukoronowaniem jest *Przewodnik po Rydze i jej okolicach*.

Ślady i wpływy

Publikacja Manteuffla okazała się długo oczekiwaną i poszukiwaną pozycją na rynku księgarskim. Wskazują na to już pierwsze słowa jej wydawców z cenionej w tamtym okresie księgarni i wypożyczalni „Jonck i Poliewski"[10]:

> Do wydania *Przewodnika polskiego po Rydze i jej okolicach*, zniewoliły księgarnię naszą coraz to częstsze a nader słuszne utyskiwania, przybywających na czas krótszy lub dłuższy do Rygi wędrowców polskich, na tę mianowicie okoliczność, że miejscowe przewodniki niemieckie – rozprawiając przeważnie dosyć szeroko o przeszłości tego siedmiowiekowego grodu – przemilczają niemal systematycznie o wszystkiem, co zwiedzającym tutejsze zabytki Polakom przypomina, że kraj ten (od drugiej połowy wieku XVI do pierwszej XVII) należał do Rzplitej polskiej (Manteuffel 1906, 1).

Przewodnik po Rydze nie był jednak tylko zwykłą turystyczną zachcianką, choć bez wątpienia wypełniał znaczącą lukę. Wprawdzie ukazał się „poza Kresami,

[5] O losach tego rękopisu pisze K. Zajas (2006).

[6] W *Tumie ryskim*… Manteuffel nazywa tę pracę „skromnym przyczynkiem do krajoznawstwa naszego" (Manteuffel 1904, 6). Publikację *Inflanty Polskie o*twiera przedmowa autorstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego (Manteuffel 1879, VII–VIII).

[7] O fascynacjach krajoznawczych Manteuffla pisze K. Zajas (Zajas 2007), (Zajas 2006).

[8] Np. hasła: „Dubna", „Ewikszta", „Krasławka".

[9] Np.: „Dynaburg", „Hylzeny", „Inflanty".

[10] Była to też największa w Rydze księgarnia, skład nut i rycin. Istniała od r. 1881 po r. 1906 (Romanowski 2003, 357).

w niemieckiej Rydze" (Romanowski 2003), ale pod koniec okresu rozwoju w mieście polskiej aktywności kulturalnej, kiedy stolica Łotwy była „centrum społecznym ziemian polskich" (Jekabsons 1997). Pisze o tym Andrzej Romanowski (Romanowski 2003), pokazując jednocześnie wielopłaszczyznowość tego ruchu. Zdaniem badacza tworzyły go przede wszystkim: środowisko salonowe rodzin inteligenckich, ziemiańskich i arystokratycznych pochodzących z Litwy, system kształcenia ukierunkowany na „polską sprawę", towarzystwa społeczno-kulturalne, konspiracje studenckie, pierwsze korporacje[11], ruch wydawniczy oraz teatr i muzyka. Data ukazania się przewodnika stanowiła więc moment niejako przełomowy[12]. Mieszkający od 1863 r. w Rydze Manteuffel – przyjaciel Józefa Ignacego Kraszewskiego, widać był tego w pełni świadom. Stąd na stronach ryskiego przewodnika spośród licznych śladów i wpływów, te polskie odciśnięte zostały najgłębiej. Z około dwustu nazw miejsc, uwzględnionych przez autora na początku w skorowidzu alfabetycznym, najdokładniej opisane są te łączące się z polskim kontekstem kulturowym. Każdy z działów książki – *Kalendarium historyczne*, *Opisowy*, *Informacyjny*[13], *Wycieczki w okolice* Rygi[14], a nawet przełożony *Spis alfabetyczny* opatrzone zostały wyraźnym polskim przypisem.

Polskim traktem

Na licznych fotografiach, dołączonych do przewodnika, miasto przedstawia się jako wytworna hanzeatycka stolica, ukształtowana przez niemieckie, szwedzkie, rosyjskie wpływy. Jaka jest Ryga Gustawa Manteuffla wydeptana

[11] Andrzej Romanowski wymienia tutaj na przykład korporację „Arkonia", która była głównym w Rydze ośrodkiem polskości, należało do niej około 85% polskich studentów. Bogusław Skotnicki, opisując *Tradycje i zwyczaje Arkonii,* tłumaczy, że ostateczny kształt *Hymnu* tej korporacji akademickiej nadał jej przyjaciel – Gustaw Manteuffel (zob.: http://www.arkonia.pl/Podstawy/Tradycje_i_zwyczaje), zob. także Jałowiecki 2002).

[12] Około połowy lat 80. rozpoczyna się proces rusyfikacji wszystkich trzech niemieckich guberni bałtyckich. W Rydze aktywizują się rosyjskie instytucje kulturalne. Zarówno dla Niemców, jak i dla Polaków Ryga przestała być azylem. W szkołach zabroniono nauczania języka polskiego. Przedstawiciele inteligencji zaczynają opuszczać miasto (zob. Romanowski 2003, 347).

[13] W *Dziale Informacyjnym* przewodnika odnaleźć można m.in. szczegółowe dane dotyczące głównych hoteli, restauracji, teatrów.

[14] Manteuffel proponuje aż sześć ciekawych wycieczek w okolice Rygi – „*do Mitawy*", „*na pobrzeże morskie*", „*do Kemmern i Tukumu*", do „*inflanckiej Szwajcaryi*", „*do Kokenhuzy*", „*do Kirchholmu*". Warto dodać, że do wielu atrakcji turystycznych rekomendowanych przez Manteuffla w Rydze i jej okolicach odsyłają dziś współczesne przewodniki po Łotwie.

polskimi krokami? Czy łatwo przejść przez jej próg? Przy których miejscach powinien zatrzymać się na dłużej polski wędrowiec?[15]

Autor przewodnika pozostawia polskim turystom możliwość samodzielnej weryfikacji pamiątek przeszłości, na początku zaglądając do kilku bibliotek:

> Biblioteka miejska publiczna otwarta dla publiczności w dni powszednie codziennie od godziny 1 do 4-tej po południu. (…) Spotykamy tu rzadkie dzieła rękopiśmienne z XIII i XIV stulecia. (…) Pomiędzy bogatym zbiorem ryskich kalendarzy, zwraca na siebie uwagę polskiego wędrowca najdawniejszy z nich, wydany przez ryskiego fizyka miejskiego L.Z. Stopiusza w trzecim roku panowania w Inflantach króla polskiego Zygmunta Augusta (1565 r.), a drukowany we Wrocławiu. Nie brak tu i dawnych druków polskich. (…) W dziale beletrystycznym nie braknie tu dzieł kompletnych Mickiewicza, Krasińskiego i Słowackiego w oryginale polskim, a niektórych powieści J.I. Kraszewskiego i Rzewuskiego w tłumaczeniu niemieckim, co wędrowców polskich mile uderza (Manteuffel 1906, 18–20)[16].

Budynek biblioteki, usytuowany na przeciwległej stronie rynku, tuż opodal wyróżniającego się *Domu Czarnogłowych*, zamożnej organizacji kupców ryskich w stanie kawalerskim, powstałej od bractwa świętego Jerzego, powinien kojarzyć się także z polskim monarchą:

> Rynek ryski, na którym wznoszą się naprzeciw siebie „dom Czarnogłowców" i dzisiejsza „Biblioteka miejska", dla wędrowca polskiego podwójny przedstawiać będzie interes, jeśli sobie przypomni, iż, według kronik miejscowych, przed 324-ma laty wznosiła się tu obszerna trybuna szkarłatnem powleczona suknem, a na niej tron króla Stefana Batorego, któremu w r. 1582, w piękny dzień wiosenny, Ryżanie na tymże rynku hołd wierności uroczyście składali (Manteuffel 1906, 20).

Manteuffel tropi zachłannie wśród najcenniejszych zbiorów:

> Biblioteka Tow. starożytności składa się z kilkudziesięciu tysięcy tomów, w ich liczbie znaczna ilość dzieł naukowych polskich (publika-

[15] Takich miejsc jest w przewodniku sporo. Poniżej wybrałam te, o których Manteuffel rozpisuje się najdłużej i do opisania których często używa dodatkowych przypisów.

[16] Manteuffel wymienia również inne polskie dzieła np. Długosza, Stryjkowskiego, Lelewela, Kraszewskiego.

> cye krakowskiej Akademii umiejętności, lwowskiego Towarzystwa historycznego i Zakładu narodowego Imienia Ossolińskich, Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół nauk itd.) (Manteuffel 1906, 26).

W poszczególnych ryskich muzeach, na przykład w *Muzeum Starożytności* wyszukuje perełki, które mogą zainteresować polskiego wędrowca, do których należy m.in. kupersztych ogromnych rozmiarów z czasów polskich, z roku 1612. Każdy zaułek, kamienica, kościół, czy nawet polichromia lub portret kryją tutaj jakąś historyczną tajemnicę. Nie można więc przejść obok niej obojętnie. By móc dobitniej zwrócić się do swojego wybranego adresata, Manteuffel dłuższym komentarzem sygnuje te pomniki przeszłości, w których dostrzega swoiste „pęknięcia"[17]. Chcąc zminimalizować kategorię „obcości", przekłada nazwy własne na język polski i porównuje dzieła sztuki:

> Zdążamy do Gmachu Głównego Izby kupieckiej (Grosse Mariengilde) (…). Najbardziej godną zwiedzenia jest tu odwieczna sala portretowa, należąca do najpiękniejszych pomników średniowiecznego budownictwa. (…) Obok tej sali przechowano jeszcze drugą średniowieczną komnatę. Jest nią tak zwana „Izba nowożeńców" (Brautkammer) potrzebująca komentarza dla wędrowca polskiego. Trzeba bowiem wiedzieć, że dawni możni mieszczanie ryscy, stosując się do raz tu przyjętego zwyczaju, gmach „Mariengilde" na uroczystości weselne stale obierali z powodu ciasnoty w ówczesnych nieobszernych mieszkaniach. Po odbytym ślubie kościelnym małżonkowie całym orszakiem weselnym przybywali do dolnej sali wielkiej Izby kupieckiej, gdzie czekał na nich wystawny obiad. (…) Nad drzwiami do niej wiodącemi znajduje się i dotąd słynna dębowa płaskorzeźba, przedstawiająca Zaśnięcie Najświętszej Panny w obecności Apostołów (…). Ten cenny zabytek średniowiecznego snycerstwa z XV stulecia przypomina z wielu względów naszego Wita Stwosza (Manteuffel 1906, 35–38).

W *Notatkach o dziejach wiary rzymsko-katolickiej w Rydze* Manteuffel (1902, 12) wywodzi nazwę miasta od uchodzącego do Dźwiny strumyka *Riga – bach*, nad którym pierwotnie wzniesiono miasto. Bez wątpienia rzeka kojarzy się z początkami grodu, dlatego w przewodniku Manteuffel kilkakrotnie ją opisuje. Na przykład, kiedy wspomina o żywo obchodzonej w tamtych stronach uroczystości[18] świętego Jana:

---

[17] Myślę tutaj o miejscach niezwiązanych bezpośrednio z polską historią, które Manteuffel próbuje jednak zaadaptować i wpisać w polski kontekst kulturowy.

[18] Z języka łotewskiego: „Līgo". To dziś najgłośniej obchodzone święto narodowe Łoty-

> Część Dźwiny, od mostu żelaznego aż do zamku i gmachów komory celnej, niepomiernie bywa ożywioną w dniu 22 czerwca, w którym corocznie obchodzi Ryga „uroczystość ziół" t.zw. „Krautabend", połączony z iluminacyą i fajerwerkami. Ta tradycyjna uroczystość ludowa gromadzi kilkudziesięciu-tysięczne tłumy na ulicach nadbrzeżnych, na obu mostach, tudzież na secinach statków i łódek, zapełniających całe źwierciadło wód ożywionej przestrzeni pomiędzy żelaznym mostem a zamkiem ryskim (Manteuffel 1906, 41).

Autor przewodnika pod koniec swojej opowieści o Rydze udaje się też na cmentarz, aby przeczytać nagrobne płyty

> (…) Leona hr. Potockiego (autora „pamiętników Kamertona", zmarłego w r. 1865) i Karola Gąsowskiego (założyciela polskiego studenckiego związku „Arkonia", zmarł w r. 1879) i wielu innych (Manteuffel 1906, 48).

Tekst miastem

Nie bez przyczyny Łotysze nazywają dziś Rygę perłą Bałtyku. Portowa stolica na każdym kroku błyszczy urokiem i elegancją. Choć początkowo onieśmiela swoim dostojeństwem i szykownością, to kolejne spojrzenia oraz krótki spacer malowniczymi uliczkami *Vecrīgi* (*Starego Miasta*) sprawiają, że chce się tam pozostać na dłużej. Wytwornością olśniewa już na dworcu kolejowym, zgrabnie wkomponowanym w pasaż z butikami, księgarniami i restauracjami. Turyści zmęczeni podróżą w mgnieniu oka znajdą miejsce, by chwilę odpocząć i przygotować się do zwiedzania. Nowożeńcy zamykają stolicę na kłódkę[19], zakochani umawiają się pod *Laimą* na randki, a zwiedzający? – mogą godzinami spacerować wąskimi uliczkami i smakować czarny balsam.

Tak oto rozpocząć można zupełnie nową opowieść o współczesnej Rydze, odrzucając „głos" dawnych przewodników. Wówczas miasto stanie się tekstem z widocznymi zewsząd wieżami. Jednakże w ten sposób nigdy nie uda

szy. Plotą oni wtedy wieńce z liści dębów i kwiatów, spotykają się przy wspólnych ogniskach, śpiewają pieśni świętojańskie.

[19] Kłódki podpisane inicjałami można znaleźć przy mostkach nad rzeką. Zawieszają je tam nowożeńcy, aby tym samym podkreślić wagę złożonego sobie przyrzeczenia.

się go streścić do końca. Zawsze znajdzie się jakiś niezauważony zaułek. Niełatwo więc będzie przejść przez jego próg. W tekście, który staje się miastem lub je zastępuje, rozpoznać można prawie wszystko.

Manteuffel rozpisał miasto na polskie ścieżki. Wprawdzie nie dołączył do przewodnika mapy, ale odsłonił „ślady". Przełożył i objaśnił to, co nieznane. Podążając polskim traktem, od bibliotek ku starym cmentarzom nieopodal Dźwiny, utrwalił w nim „pamięć".

Literatura

Derrida J., 1993–94, *Pokolenia jednego miasta. Efemeryda*, tłum. Szydłowska W., „Lettre internationale".

Jałowiecki M., 2002, *Gaudeamus. Szkice z lat minionych*, Warszawa.

Jekabsons E., 1997, *Zaangażowanie państwowo-polityczne szlachty polskiej z Łatgalii (dawnych Inflant Polskich) w pierwszej ćwierci XX wieku*, „Przegląd Wschodni", t. IV, z. 3.

Kowalczyk A., 2000, *Geografia turyzmu*. Warszawa.

Kulczyk Z., 1977, *Zarys historii turystyki w Polsce*. Warszawa.

Manteuffel G., 1879, *Inflanty Polskie*, Poznań.

Manteuffel G., 1899, *Łotwa i jej pieśni gminne*, w: *Z ziemi pagórków leśnych, z ziemi łąk zielonych. Książka zbiorowa poświęcona pamięci Adama Mickiewicza w 100-letnią rocznicę jego urodzin*. Wilno.

Manteuffel G., 1902, *Notatki o dziejach wiary rzymsko-katolickiej w Rydze*, Warszawa.

Manteuffel G., 1906, *Przewodnik po Rydze i jej okolicach*, Ryga.

Mantueffel G., 1904, *Tum ryski i jego ciekawsze zabytki*, Kraków.

Nawarecki A., 2000, *Miniatura i mikrologia*, Katowice.

Romanowski A., 2003, *Pozytywizm na Litwie*, Kraków.

Сабурова И., 2005, *Корабли старого города*, Рига.

Zajas K., 2007, *Krajoznawcze pasje Gustawa Manteuffla*, w: Barkowska K., Kazjukevičs A., red., *Polija un Baltija kultūras dialoga*, Daugavpils.

Zajas K., 2006, *Латгальские фасцинации Густава Мантейфеля*, w: Fjodorovs F., red., *Telpiskie modeļi baltu un slāvu kultūrās*, Daugavpils.

Zajas K., 2008, *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*, Kraków.

Zajas K., 2006, *Nieznany rękopis o nieznanej krainie,* „Przegląd Polski" (7.04).

Zajas K., 2007, *Wstęp* do: Manteuffel G., *Zarysy z dziejów krain dawnych inflanckich*, Kraków.

Teresa Rączka – doktorantka w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Podstawowe zainteresowania: literatura romantyczna (ze szczególnym uwzględnieniem literatury polsko-inflanckiej i ukraińskiej), literatura polska na wschodnich pograniczach w kontekście studiów postkolonialnych, pogranicze polsko-bałtyckie, kartografia XVII–XIX w., związki geografii i literatury, przekład artystyczny. Opublikowała na te tematy kilka rozpraw w Polsce i na Łotwie.

Kronika

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

MAŁGORZATA RADKIEWICZ
Kraków

Beatrix Cenci – w perspektywie filmowej i genderowej

Obchodom Roku Słowackiego w 1959 roku towarzyszyła na łamach „Dialogu" (1959) dyskusja o dramatach wieszcza i o tym, na ile są one atrakcyjne dla współczesnego widza. Zdaniem Jana Błońskiego (1959, 104) w romantycznych utworach Słowackiego zawiera się „mnóstwo inscenizacyjnych możliwości i to bardzo nowoczesnych". Potencjał do nowatorskich odczytań tych tekstów wykorzystał Maciej Sobociński, wystawiając *Beatrix Cenci* w ramach Roku Słowackiego w 2009 roku. Niepublikowany przez Słowackiego dramat pojawił się na krakowskiej scenie dopiero po raz trzeci w jej historii, co, jak przypuszcza dyrektor teatru Krzysztof Orzechowski, spowodowane jest drażliwością i kontrowersyjnością tematu. Utwór osnuty jest bowiem na zapiskach krwawej historii rodu Cencich, jaka rozegrała się w XVI wieku we Włoszech. Zdesperowana córka, molestowana seksualnie przez ojca, postanawia położyć kres doznawanym krzywdom. W akcie desperacji wraz z macochą oraz bratem dokonuje mordu na patriarsze rodziny. Zbrodniarze stają przed sądem papieskim i zostają skazani na śmierć.

Sobociński przyznaje, iż tekst Słowackiego był dla niego trudny zarówno ze względów realizacyjnych, jak i tematycznych, bowiem dotyczył ludzkich dramatów. Zasadniczą kwestią podczas pracy było to, aby „nie przekroczyć pewnych granic, aby nie popaść z jednej strony w banał, z drugiej w epatowanie (…) mordem, gwałtem" (Sobociński). Swoją inscenizację *Beatrix Cenci* reżyser podporządkował zabiegom formalnym związanym z aranżacją przestrzeni, do której zaprojektował scenografię i opracował efekty wizualne.

W odczytaniu Sobocińskiego zbrodnia pojawia się na samym początku spektaklu, kiedy dobiegający zza sceny głos narratora przedstawia fabułę i zarysowuje dramatyczny przebieg konfliktu. Wyjaśnione zostaną fakty

związane z wypadkami w domu Cencich: zabójstwem, zidentyfikowaniem i pojmaniem sprawców, poddaniem ich karze. Kronikarska relacja nie pozostawia wątpliwości co do rozstrzygnięcia kryminalnej sprawy, wyeliminowany zostaje moment zaskoczenia. Nie ma niecierpliwego oczekiwania na efekt śledztwa i procesu. Napięcie dramaturgiczne przestawienia nie jest związane z rozwojem sprawy i jej rozstrzygnięciem, lecz z odkrywaniem różnych aspektów działania sprawców.

Oryginalnym zabiegiem reżysera było wprowadzenie ekranu, na który projektowane są slajdy albo ujęcia akcji, sfilmowane z nietypowych punktów widzenia – na przykład spod szklanej tafli, którą malarz pokrywa warstwą farby. Opowieści o zbrodni wygłaszanej na początku spektaklu, przy pustej jeszcze scenie, towarzyszą projekcje zdjęć pokazujących twarze postaci, wyłaniających się z cienia, zza kulis. Powiększone do ogromnych rozmiarów portrety przykuwają uwagę, każą spojrzeć w oczy zabójcom. Pokazywane z bliska oblicza Cencich poruszają tym bardziej, że wyglądają jak pozbawione wyrazu maski. Tymczasem z relacji wynika, iż przeżycia i emocje skrywane pod powierzchnią, stały się przyczyną tragedii.

Czarno-białe wizerunki poszczególnych osób odgrywają w sztuce rolę podobną do filmowych zbliżeń, które Siergiej Eisenstein nazwał „planem wielkim". W takim bowiem ustawieniu kamery widział on największą nośność emocjonalną i znaczeniową. Filmowanie detali, zwłaszcza ludzkiej fizjonomii, służy między innymi intensyfikacji procesu projekcji-identyfikacji, czyli uczuciowego zaangażowania w ekranową rzeczywistość. W spektaklu Sobocińskiego powiększone fotografie nie tylko eksponują protagonistów zdarzenia, ale jednocześnie ukonkretniają i indywidualizują opowiadaną historię. Relacja historyczna przestaje być zapisaną w przekazach, anonimową narracją, wobec której można zachować dystans. Wizerunki rodzeństwa i macochy patrzących wprost w obiektyw zmuszają do zaangażowania w ich losy, do postawienia pytań o przyczynę ojcobójstwa oraz do przemyślenia konsekwencji zbrodni dla uwikłanych w nią ludzi.

Efekt subiektywizacji rozgrywającej się historii zostaje wzmocniony grą świateł i projekcją obrazów, towarzyszących pełnym ekspresji działaniom. Minimalistyczna sceneria i intensywność barwnych akcentów uwydatnia znaczenie każdego ruchu, gestu. Dzięki oszczędnym środkom szczególnego wyrazu nabiera scena, w której ojciec molestuje seksualnie dziewczynę, na próżno usiłującą wyrwać się z jego objęć. Akcja rozgrywa się wówczas w pustej, punktowo oświetlonej przestrzeni, co podkreśla drastyczność sytuacji. Splecione ze sobą sylwetki miotają się po scenie w akcie wymuszonej,

nerwowej kopulacji. Efekt silnego oddziaływania emocjonalnego zostaje osiągnięty na dwa sposoby. Najpierw poprzez samą ekspozycję brutalnego zajścia, a powtórnie, gdy widz filmowo „zmontuje" w swojej pamięci ten epizod z portretem dziewczyny, pokazanym na początku dramatu. Tragedia Beatrix zyskuje konkretną „twarz". Nieokiełznana namiętność miesza się z przerażeniem. W krakowskiej sztuce, niczym w marzeniu sennym, interpretowanym psychoanalitycznie, ujawniają się stłumione i represjonowane części ludzkiego „ja". Eros i Thanatos nadają charakter sytuacjom i postawom protagonistów, ich życiem w równej mierze rządzi Libido – popęd seksualny, co i Destrudo – popęd niszczycielski.

Sobociński, podążając za tekstem Słowackiego, wprowadza kolejne postacie, rozgrywa wydarzenia. Przeplata wątki związane z bezkarnym wykorzystywaniem (ojcowskiej) władzy, poczuciem krzywdy, chęcią zemsty, kwestią winy i sprawiedliwości. Postacie z *Beatrix Cenci* zmuszone są zmierzyć się z ogromem zła tkwiącego w świecie, w innych ludziach, w nich samych. Jan Kott, w wypowiedzi o uniwersalności wieszcza, stwierdza:

> Ten Słowacki (…) jest bardzo bliski współczesnym niepokojom. I bardzo jest bliski współczesnej dramaturgii. (…) Doświadczenie moralne, doświadczenie historyczne nie daje się scałkować. Nie ma nadrzędnego systemu wartości (…). Niezbieżność historii, polityki, moralności – to jest właśnie wielki współczesny dramat („Dialog" 1959, 109).

W spektaklu Sobocińskiego równocześnie z kwestiami genderowymi, poruszane są kwestie związane z problemami mrocznej strony człowieczej natury i mechanizmem zła. W inscenizacji pojawiają się postacie trzech furii, symbolizujących fatum ciążące na bohaterach. Jednak w obliczu ogromu pokazywanych na scenie niegodziwości, widmowe figury schodzą na drugi plan, źródło nieszczęść tkwi w samych działaniach protagonistów. Obecność furii, granych przez mężczyzn w queerowych kostiumach, przekształca się w przerysowany, wręcz groteskowy komentarz. Zło przybrało prozaiczną, ludzką formę, łatwo je spersonifikować w ziemskim wymiarze.

Dla ks. Adama Bonieckiego, poproszonego o wypowiedź z okazji premiery *Beatrix Cenci*, ważny był moralny aspekt przedstawienia. Bowiem, jak argumentuje, „w swojej najgłębszej warstwie dramat dotyczy odwiecznego wątku walki dobra ze złem, winy, kary i miłości, która gładzi grzechy" (Boniecki). Utwór Słowackiego nazywa on dramatem sumienia, gdyż zasadniczy konflikt nie rozgrywa się wokół śledztwa, lecz wokół pamięci o tych czy-

nach. Zbrodnia wciąż powraca w umysłach sprawców, nie pozwalając im zaznać wewnętrznego spokoju. W swojej interpretacji Boniecki podkreśla dwuznaczność mechanizmu zbrodni i kary. Rodzina karząca ojca-kazirodcę czyni to „bez Boga", natomiast narzędziem boskiej sprawiedliwości będzie papież, który wydaje wyrok, „starając się wyważyć między miłosierdziem a surowością w imię większego dobra" (Boniecki). Jednocześnie autor komentarza zwraca uwagę na dwuznaczność moralizującej wymowy, wynikającą z monologu Beatrix, której „patetyczne przyznanie się do winy nie jest wszak równoznaczne z uznaniem winy" (Boniecki).

Natomiast w wypowiedzi jednego z widzów, profesora Jacka Bomby pracującego w Klinice Psychiatrii UJ, nacisk zostaje położony na obecną w narracji, „bezwzględną władzę ojców nad dziećmi" (Bomba). Recenzja Bomby jest napisana z punktu widzenia specjalisty od zaburzeń seksualnych, a równocześnie psychologii dzieci i młodzieży. Stanowi ona propozycję odczytania dramatu Słowackiego i jego problematyki w kontekście seksualnych doświadczeń oraz stosunków panujących w rodzinie. W interpretacji Bomby, *Beatrix Cenci* to „dramat spowodowany krzywdą doznaną od najbliższych", który nie narasta w konsekwencji zdarzeń, lecz „trwa w tym samym napięciu i nic, co zdarza się później, nie zmienia jego bezbrzeżności" (Bomba). Autor wypowiedzi podkreśla, iż szczególnie cenne w przedstawieniu jest to, że pozostawia ono widzów w moralnym dyskomforcie. A „wyeksponowanie problemu oczyszczenia ze zmazy przez akceptację osoby kochanej i kochającej oraz ostatecznej odmowy takiego oczyszczenia, powoduje, że (…) wychodzimy z teatru z poczuciem, że i my nie jesteśmy w porządku wobec ofiar przemocy, której świadkami często się stajemy" (Bomba). Takie odczytanie, emocjonalne i refleksyjne, nie do końca koresponduje z komentarzem reżysera, iż trudnością było dla niego „znalezienie w tym mrocznym świecie światła, ale w końcu i to się udaje" (Sobociński). Stwierdzenie to jest w odniesieniu do spektaklu zasadne przede wszystkim na poziomie narracji – zbrodnia zostaje ukarana. Inne kwestie – dotyczące moralności, etyki rodzinnego współżycia, sfery seksualności – choć zostały poruszone, nadal pozostają nierozstrzygnięte w owym „mrocznym świecie".

Zdaniem dyrektora krakowskiego teatru, inscenizacja *Beatrix Cenci* to udane przedsięwzięcie, przede wszystkim dzięki temu, iż Sobociński należy, jego zdaniem, do tej nielicznej grupy młodych reżyserów, którzy „mają bardzo uczciwy stosunek do tradycji, a jednocześnie potrafią tę tradycję filtrować przez współczesne środki wyrazu teatralnego" (Orzechowski). Interpretacja Bomby podkreśla przede wszystkim współczesność problematyki sztuki,

związanej z tożsamością płciową, inicjacją i sferą intymnych doznań. Ten element współczesnego odczytania romantycznej tragedii pozwala zestawić spektakl Sobocińskiego z polskimi filmami, w których pojawia się wątek kazirodztwa. Do najciekawszych przykładów tego rodzaju kina należą: *Piekło-niebo* (2005) Natalii Korynckiej-Gruz oraz *Przez dotyk* (1985) Magdaleny Łazarkiewicz. Tytuły te reprezentują dwa podejścia do problemu molestowania seksualnego w rodzinie, eksponując osobisty, u Łazarkiewicz, oraz społeczno-kulturowy, u Natalii Korynckiej-Gruz, wymiar zjawiska. Umieszczenie krakowskiej inscenizacji w kontekście filmowym wydaje się o tyle ciekawe, iż w niej również indywidualny dramat Beatrix zostaje ukazany w dwóch wymiarach: personalnym i społecznym, w kontekście relacji wewnątrz rodziny.

Charakter filmu *Piekło-niebo* Natalii Korynckiej-Gruz określił fakt, iż został on zrealizowany w ramach wieloczęściowego cyklu *Święta polskie* (2000–2006). Oryginalność tego epizodu polegała na wpleceniu w fabułę o uroczystej celebracji pierwszej komunii wątku molestowania dziewczynki przez ojca. Reżyserka uczyniła z rytualnego święta tło dla dramatu dziecka, które o swojej tragedii może opowiedzieć tylko księdzu. Jednak ten, związany tajemnicą spowiedzi, nie jest w stanie pomóc swojej podopiecznej, odsyła ją do domu, radzi rozmowę z matką. Wkrótce katecheta dowiaduje się, że dziewczynkę przewieziono do szpitala po nieudanej próbie samobójstwa. Fabuła filmu zostaje osadzona w małomiasteczkowym środowisku, w którym ojciec, lokalny bogacz, cieszy się ogromnym prestiżem i poważaniem. Dziecko wychowywane jest z ogromną troską, w idealnych warunkach. Za fasadą ustabilizowanego życia rodzinnego, kryje się prawdziwy dramat. Koryncka-Gruz, mająca za sobą doświadczenia dokumentalistki, prezentuje pozornie zdystansowany ogląd wydarzeń. Eksponuje funkcjonowanie całej społeczności, jej wartości, typowe zachowania i sposób myślenia. Kamera ujmująca całościowo filmowe realia, działa podobnie jak fotosy w spektaklu Sobocińskiego. Intryguje, zachęca, by przeniknąć do głębi prezentowanego świata, przyjrzeć się z bliska jego mieszkańcom. Do dokumentalnego w stylu obrazu przenikają za pomocą dialogów, pojedynczych sytuacji, fragmenty intymnych historii.

W recenzji filmu *Piekło-niebo* pojawia się stwierdzenie, iż jest to

> dramat zatajonej winy, rozgrywający się między biegunami lęku i przebaczenia, (…). Natalia Koryncka zrobiła film zarazem popularny i poważny – o wyzwalającej roli prawdy. Jego przesłanie, precyzyjnie wyprowadzone, ujęte w ramy chrześcijańskiego misterium pokuty i przebaczenia, brzmi niebanalnie, układa się w dramat" (Sobolewski).

Sama reżyserka podkreśla, że istnienie zła jest dla niej najważniejszym tematem:

> Przede wszystkim interesuje mnie sposób, w jaki zło istnieje, jak zmienia swoje oblicze – czego świadkami jesteśmy dzisiaj. (…) Postrzegam świat jako arenę walki dobra ze złem i – pewnie zabrzmi to strasznie ponuro – uważam, że teraz walka staje się udziałem nas wszystkich. Każdy będzie musiał to w sobie rozstrzygnąć (Koryncka-Gruz).

Żywi przy tym przekonanie, że podobne uczucia towarzyszą obecnie wielu osobom. Z pewnością doświadczał ich Sobociński, który w dramacie Słowackiego dostrzegł materiał do dyskusji o złu, podjętej również przy okazji wątku kazirodztwa. Natomiast wyeksponowanie osobistego aspektu tragedii Cencich, sprawia, iż spektakl można zestawić z filmem Magdaleny Łazarkiewicz, zaliczanym przez krytyków do tak zwanego „kina egzystencjalnego niepokoju" (Wasilewski 1990, 43).

W debiutanckim *Przez dotyk* reżyserka dała wyraz przekonaniu, by robić

> filmy nonkonformistyczne, bardzo osobiste, skierowane do widzów skłonnych do refleksji. Cechą wyróżniającą ich propozycje była ucieczka w intymność, w świat wewnętrznych doznań, stanowiący alternatywę dla życia pozbawionego perspektyw (Radkiewicz 2004, 183).

Sobociński w swojej inscenizacji zredukował scenografię do kilku sprzętów, odrealniając przestrzeń za pomocą gry świateł. Podobne zabiegi subiektywizujące narrację wprowadza w swoim filmie Łazarkiewicz. Akcja rozgrywa się w mrocznym budynku szpitala, w którym leży umierająca pacjentka. Nieszczęście zbliża ją do pracującej w szpitalu młodej kobiety. Okazuje się, że salowa była tu przed laty na leczeniu, po tym, jak została zgwałcona przez ojca, po czym pozostała w tym samym miejscu jako pracowniczka. Szpitalna przestrzeń – mroczna i mało przytulna – sprawia wrażenie klaustrofobicznej klatki. Panujący w niej nastrój odpowiada wewnętrznym emocjom byłej ofiary molestowania, jej wewnętrznym lękom i traumatycznym wizjom.

Podobnie jak w spektaklu Sobocińskiego, także u Łazarkiewicz przestrzeń oderwana od realiów codziennego życia, zyskuje symboliczny wymiar, podkreślony oszczędną scenografią i monochromatyczną tonacją barwną. Beatrix tkwiła w mrocznej przestrzeni niczym w pułapce, bohaterka filmu znajduje z niej drogę ucieczki. Gdy zachodzi w ciążę, ponieważ pragnie uro-

dzić swoje, kochane dziecko, wyzwala się z nękających ją, bolesnych wspomnień. Reżyserowi *Beatrix Cenci* potrzebny był sposób na przeniknięcie do wnętrza postaci, stąd fotograficzne zbliżenia twarzy. Dla Łazarkiewicz taką figurą, pozwalającą dostrzec złożoność subiektywnych doświadczeń był kontakt między kobietą-ofiarą a pacjentką – spełnioną rodzinnie i zawodowo. W *Przez dotyk*

> ani nieprzyjazne sale, ani szara rzeczywistość za oknami nie są tak naprawdę najistotniejszą płaszczyzną interpersonalnej relacji. Tworzy się ona bowiem w psychice bohaterek organizujących sobie swój wewnętrzny świat, podporządkowany subiektywnym odczuciom i stanom emocjonalnym. Ich relacje z otoczeniem są efektem zgromadzonych, często bolesnych doświadczeń, które widz odtwarza w toku narracji z drobnych elementów, pozornie przypadkowych wypowiedzi oraz przewijających się obrazów (Radkiewicz 2004, 185).

Narracja w spektaklu Sobocińskiego zdaje się zdominowana przez wątek ojcobójstwa, o którym mówi się od pierwszych kwestii. Natomiast jedną z pierwszych figur, jaka pojawia się na scenie, jest Beatrix, na próżno próbująca uciec przed seksualnymi atakami ojca. Brutalna sytuacja rozgrywana pośrodku sceny nie pozostawia wątpliwości co do kazirodczych stosunków w rodzinie. Ojciec zmusza swoją córkę do nierządu, nie bacząc na obecność pod tym samym dachem żony oraz pozostałych dzieci. Małżonka stoi w mroku, na drugim planie, będąc milczącym świadkiem seksualnych przestępstw. Wyrazistość i dynamika sceny gwałtu zderzona z biernością krewnych zmusza do postawienia pytania o stosunki panujące w tej szacownej rodzinie.

Zasadniczym problemem *Beatrix Cenci* byłaby więc kwestia mechanizmów rządzących patriarchalną rodziną, w której ogniskują się represyjne normy i hierarchiczne stosunki panujące w renesansowych Włoszech. Inscenizacja Sobocińskiego zawiera sceny doskonale obrazujące tezę, że w tradycyjnym społeczeństwie patriarchalnym

> seksualność mężczyzny stanowi dla niego źródło siły i władzy. Seksualność kobiety czyni ją bezbronną, a nawet podatną na przemoc. Im większy jest zakres jego władzy, tym czuje się on potężniejszy i tym większą siłę mu się przypisuje. Rozwój kobiety ograniczony jest męskim poczuciem edypalnego prawa do niej i męską ekspansywnością w sensie epistemologicznym, fizycznym i psychologicznym (Kaschack 1996, 135).

Odwołanie się do refleksji genderowej pozwala dostrzec w dramacie Słowackiego działania „reżimów regulacyjnych", które sprawiają, iż kobieca podmiotowość jest „okupiona logiką wykluczeń, hierarchii i normalizacji" (Mizielińska 2004, 160–161). Beatrix, jako posłuszna córka, zmuszona jest podporządkować się władzy ojca, bezkarnie wykorzystującego swoją pozycję, by zaspokoić seksualne pożądanie. W strukturze rodu Cencich uwidaczniają się zasady patriarchatu, o którym Adrienne Rich pisze, iż

> jest władzą ojców: rodzinno-społecznym, politycznym systemem, w którym mężczyźni, używając siły, bezpośredniego nacisku czy poprzez rytuał, tradycję, prawo (…) rozstrzygają, jaką rolę lub nie powinny wykonywać kobiety, system, w którym kobiety są zawsze podporządkowane mężczyznom (Rich 2000, 102).

Wyeksponowany na początku spektaklu gwałt na Beatrix sprawia, iż jej życie jawi się jako nieprzerwane pasmo cierpienia i upokorzeń. Utraciła ona poczucie własnej wartości i niezależności, z podmiotu stałą się obiektem, nękanym nieustannym lękiem. Aby się go pozbyć, gotowa jest do dokonania zbrodni. Działania bohaterki rozchwianej emocjonalnie, można analizować w kontekście badań psychologicznych zorientowanych genderowo. Pojawia się w nich obserwacja, iż w przypadku kobiet

> zaburzenia aż nazbyt często wypływają bezpośrednio ze złożonych fizycznych – psychicznych – społecznych doświadczeń związanych z systemem rodzajowym (gender). (…) Są rezultatem i dopełnieniem kobiecego doświadczenia. Są parametrami określającymi miejsce kobiety, a właśnie miejsce i czas decydują o tym, jak kobieta przejawia swoje zaburzenia, jak zwraca się przeciwko sobie i strukturom społecznym i jakie konflikty w niej się odzwierciedlają (Kaschack 1996, 159).

W spektaklu Sobocińskiego psychologiczny wymiar tragedii Beatrix podkreśla jeszcze jeden zabieg inscenizacyjny, który można porównać z filmowym montażem scen retrospekcyjnych. Po dokonaniu zbrodni, w scenie w kościele, bohaterka powraca niejako do tego, co stało się impulsem do zabójstwa. Ponownie odegrana zostaje scena z gwałcącym ojcem, jaka pojawiła się na początku utworu. To „wmontowanie" w spektakl epizodu z przeszłości, uzmysławia, iż psychikę molestowanej córki na zawsze zdominowały traumatyczne wspomnienia. Ofiara wymierzyła karę swojemu katu, dokonała zbrodni ciążącej na jej sumieniu, lecz w jej świadomości nadal tkwią wcze-

śniejsze, bolesne doznania. Rozpacz bohaterki wzmacnia fakt, iż w swojej tragedii była osamotniona, nikt nie pomógł jej w uwolnieniu się od napastliwego pożądania ojca, co zmusiło ją do sięgnięcia po najbardziej drastyczne rozwiązanie. Losy Beatrix, wyodrębnione z narracji poprzez ukazanie jej fotografii w swoistym prologu do zasadniczej akcji, zostają ujęte w klamrę opresyjnej sytuacji, dwukrotnie powtórzonej w spektaklu. Poprzez ten zabieg dramat z epoki renesansu zyskuje wymiar uniwersalny, przekształcając się w studium życia kobiety, która zostaje zredukowana do roli obiektu seksualnego, po czym, na drodze zbrodni, desperacko stara się odzyskać utraconą podmiotowość. Dzieje Beatrix rodzą pytania o to, jakie mechanizmy, społeczne siły i przekonania stały za działalnością ojca. Dlaczego jego wykroczenia przeciwko zakazom kazirodztwa pozostawały bez konsekwencji, dopóki ofiara sama nie podjęła desperackiej walki o swoją godność. *Beatrix Cenci* nie daje jednej odpowiedzi, lecz jedynie wskazówki, dostarczając materiału o historycznych sposobach postrzegania i definiowania tożsamości płciowej. Z jednej strony pokazuje, że relacje interpersonalne to sieć zależności opartych na podziale władzy i hierarchii między płciami. Z drugiej, że ludzkie namiętności, pożądania, słabości i ułomności mogą powodować zaburzenia w funkcjonowaniu dominującego porządku.

Inscenizacja *Beatrix Cenci* oferuje propozycję odczytania Słowackiego za pomocą współczesnych środków ekspresji oraz teoretycznej refleksji. Stanowi jedną z prób, podjętych przy okazji rocznicy, zmierzenia się z romantycznym dorobkiem. Zapisaną w „Dialogu" dyskusję sprzed pół wieku, Kazimierz Wyka zakończył stwierdzeniem: „Ale Słowacki jako całość oczekuje nowego podjęcia – rok 1959 tego nie załatwi – podjęcia przez teatr, podjęcia przez naukę, podjęcia przez spontaniczny sąd i głos pisarzy" („Dialog" 1959, 112). Wniosek ten nadal wydaje się aktualny.

Juliusz Słowacki, *Beatrix Cenci*.
Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków 2009.
Adaptacja i reżyseria: Maciej Sobociński.
Beatrix Cenci – Dominika Bednarczyk
Matka Cenci – Anna Tomaszewska
Ojciec Cenci – Witold Jurewicz
Fabrycy Cenci – Marcin Sianko
Muzyka – Bolesław Rawski
Kostiumy – Magdalena Sobocińska
Scenografia – Maciej Sobociński

Literatura

Boniecki A., *Juliusz Słowacki, Beatrix Cenci*, http://www.slowacki.krakow.pl/modules/content/press_beatrix_cenci.pdf.

Bomba J., http://www.slowacki.krakow.pl/pl/spektakle/aktualne_spektakle/_get/spektakl/138.

„Dialog" 1959, nr 12, s. 102–112, *Rozmowy o dramacie. Rok Słowackiego*. [Udział biorą m.in: Jan Błoński, Jan Kott, Stefan Treugutt, Kazimierz Wyka].

Kaschack E., 1996, *Nowa psychologia kobiety,* tłum. Węgrodzka J., Gdańsk.

Koryncka-Gruz N., http://koryncka.pl/index.php?sec=5&it=4.

Mizielińska J., 2004, *(De)konstrukcje kobiecości,* Gdańsk.

Orzechowski K., wypowiedź w tekście: *Kraków. „Beatrix Cenci" u Słowackiego,* http://www.e-teatr.pl/artykuly/71394.html.

Radkiewicz M., 2004, *Magdalena Łazarkiewicz – w intymnym świecie doznań,* w: Stachówna G., Wojnicka J., red., *Autorzy kina polskiego,* Kraków.

Rich A., 2000, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja,* tłum. Mizielińska J., Warszawa.

Sobociński M., wypowiedź w tekście: Kraków. „Beatrix Cenci" u Słowackiego, http://www.e-teatr.pl/artykuly/71394.html.

Sobolewski T., http://koryncka.pl/index.php?sec=5&it=6.

Wasilewski P., 1990, *Świadectwa metryk. Polskie kino młodych w latach osiemdziesiątych*. Kraków.

Małgorzata Radkiewicz – dr hab., filmoznawczyni, adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek o twórczości kobiet-reżyserek, o Dereku Jarmanie oraz o gender w kinie polskim lat 90. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej oraz tożsamości płci (gender) we współczesnym kinie i w mediach. Założycielka i koordynatorka Podyplomowych Studiów z Zakresu Gender na UJ.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

MAGDALENA KEMPNA
Katowice

Co się stało z Goplaną?

W anonimowo opublikowanej recenzji *Balladyny* Juliusza Słowackiego opublikowanej 10 października 1839 roku w „Młodej Polsce" Stanisław Ropelewski drwił niemiłosiernie z dzieła, nie szczędząc także kąśliwych uwag pod adresem samego autora: „Wielki Boże, że też człowiek talentu, artysta, a zatem człowiek delikatnych odcieni nie czuje, jaką to ckliwość musi budzić w czytelniku to nieustanne, grube pochlebstwo samemu sobie" (Zakrzewski, Pecold, Ciemnoczołowski 1963, 87). Czas pokazał oczywiście, że Słowacki istotnie miał sobie czego gratulować, a Ropelewski nie zrozumiał innowacyjnego charakteru dramatu.

Wyciągając wnioski z błędów krytyków z przeszłości, należałoby do filmowej adaptacji *Balladyny* w reżyserii Dariusza Zawiślaka podejść z dużą dozą ostrożności. Być może polski filmowiec również stworzył wybitne dzieło, które – tak się akurat nieszczęśliwie złożyło – jest zbyt nowatorskie, by mogło zostać zrozumiane w swoich czasach? Przeczą temu oficjalne deklaracje reżysera, chociaż oczywiście nie można wykluczyć, że są one jedynie elementem przewrotnej taktyki opartej na tak zwanej „zmyłce". W jednej z wypowiedzi zamieszczonych na stronie internetowej *Balladyny* Zawiślak stwierdza, że jego film „jest oczywiście w głównej mierze przeznaczony dla gimnazjalistów oraz uczniów szkół ponadgimnazjalnych. Ale nie tylko. Został tak zrealizowany, aby widzowie na całym świecie mogli jasno zrozumieć przesłanie Słowackiego" (Zawiślak). O jakie przesłanie właściwie chodzi, nie sposób na podstawie filmu stwierdzić. Trudno jest też zgodzić się z przekonaniem, że poprzez uwspółcześnienie fabuły dramat stał się „bardziej przyswajalny" (Zawiślak). Otóż nie stał się. *Balladyna*, którą widz może sobie „przyswoić" w filmie Zawiślaka, niewiele ma bowiem wspólnego z dramatem Słowackiego.

Jaka jest zatem ta *Balladyna* dla współczesnych gimnazjalistów i widzów „z całego świata"? Ma na imię Bally. Mieszka w Nowym Jorku. Jest ambitna, zimna, wyrachowana i oczywiście seksowna. Praca w rodzinnej galerii jest dla niej tylko punktem na drodze do życia w naprawdę wielkim świecie. Punktem, dodajmy, w którym nie zamierza się bynajmniej zatrzymywać, w odróżnieniu od swojej zawsze zadowolonej z życia, przesłodzonej siostry bliźniaczki Ally (w obie postaci wcieliła się Sonia Bohosiewicz). Aby osiągnąć sukces, Bally sięga po metody znane nam z dramatu Słowackiego. Oto pewnego pięknego dnia w galerii jej ojca pojawia się bogaty Kirk Diamond (Mirosław Baka), który z miejsca zakochuje się w Ally. Wkrótce dochodzi do tragedii. Jakiej dokładnie – nie dowiadujemy się od razu. Oto bowiem Zawiślak komplikuje fabułę, wprowadzając wątek śledztwa prowadzonego przez smutnego i zmęczonego oficera nowojorskiej policji, próbującego ustalić, kto jest odpowiedzialny za wydarzenia związane z galerią. Twórcy filmu serwują nam więc scenki niczym z *Kryminalnych zagadek Nowego Jorku*: oglądamy jakieś wizyty w kostnicy, obserwujemy mozolne szukanie śladów, żmudne układanie łamigłówki.

W tym samym czasie wątek Bally rozgrywa się w konwencji thrillera erotycznego (rzeczywiście, w sam raz dla gimnazjalistów!), a może i politycznego. Oto bowiem Kirk angażuje się w rozwiązanie niejasnej afery, w którą zamieszana jest dr Ash (nazwisko ma najwyraźniej sugerować związek z postacią Popiela; w tej roli Faye Dunaway), byłą sekretarz stanu, obecnie pracującą jako psychoanalityk wróżący swoim pacjentom z kart (!). Ale to jeszcze nie wszystko. Motyw korony byłby oczywiście nie na miejscu, więc Zawiślak zastępuje go wątkiem srebrnej walizeczki z dowodami potrzebnymi do zdemaskowania afery finansowej. Inne niewygodne postaci i motywy reżyser po prostu eliminuje. Nie wiadomo, co stało się z Filonem, Goplana przepadła, Grabiec (Stefan Friedman) z kolei ostał się jako odrażający kloszard, obowiązkowo nieustannie pijany.

Wyobrażam sobie (być może niesłusznie), że reżyser naczytał się opracowań, z których dowiedział się o tym, dlaczego *Balladyna* nie została zrozumiana w swoich czasach, o tym, co oznacza „ariostyczny uśmiech", na jaki poeta powołuje się w liście dedykacyjnym skierowanym do Zygmunta Krasińskiego, o tym, ile w całym tym dramacie znaleźć można zapożyczeń z Szekspira, świadomej gry z konwencjami, ironii. Prawie postmodernizm, prawda? Ale, oczywiście, współczesny widz „z całego świata", do którego reżyser kieruje swój przekaz, nie dostrzeże zabawy z konwencją w postaci sentymentalnego Filona i nie rozpozna szekspirowskich rysów tytułowej

bohaterki. Co zrobić w takiej sytuacji? Oczywiście, przełożyć grę z jedną konwencją na grę z inną.

Przypuszczam, że Dariusz Zawiślak myślał, że kręci film postmodernistyczny na wzór jakiegoś bliżej nieokreślonego dzieła Davida Lyncha. Stąd – niepotrzebne w zasadzie, jak sądzę – komplikacje narracji, chaotyczne retrospekcje, celowe wprowadzanie niepewności, co do tego, kto jest kim, z kim i dlaczego oraz – przyznajmy, raczej nieudolne – kreowanie nastroju tajemnicy i grozy. Wszystkie te psychodeliczne wstawki à la Lynch, nawiązywanie do gatunków kina głównego nurtu, wreszcie finałowa wolta fabularna mają być chyba odpowiednikami dostrzeżonych w dramacie Słowackiego intertekstualnych gier. Jak na dzieło postmodernistyczne przystało, *Balladyna* miała być też chyba filmem, jeśli można tak powiedzieć, „samodekonstruującym" się. Stąd być może organizacja wątków fabularnych wokół motywu gry właśnie. Dlaczego jest to akurat partia szachów i co w gruncie rzeczy ma ona oznaczać, zwłaszcza w konfrontacji ze scenami onirycznymi i zaburzeniami logiki przyczynowo-skutkowej, trudno powiedzieć.

„Na szkielecie dramatu oparłem fabułę – oświadcza reżyser na stronie internetowej swojego filmu. – Wszystkie wątki są dokładanie powiązane, jak w dramacie, można by zrobić swoistą mapę porównawczą. Będzie to z pewnością ciekawa zabawa w skojarzenia dla widzów" (Zawiślak). Można by, ale w zasadzie po co? Zamianę Skierki i Chochlika w dziennikarzy George'a Skierkę i Anne Chochlik, którzy dość niemrawo komentują w formie telewizyjnych newsów przebieg wydarzeń, reżyser motywuje faktem, iż we współczesnym świecie to media opowiadają bajki, w związku z czym można je wykorzystać jako ekwiwalent baśniowości *Balladyny*. Najwyraźniej więc owa zapowiadana „gra w skojarzenia" ma charakter wyjątkowo swobodny. Próbując udowodnić, że media zamiast relacjonować rzeczywistość w zasadzie kreują jakiś jej obraz, Zawiślak nie dość, że wywarza otwarte drzwi, to jeszcze pomija zupełnie postać Wawela i jego problem z relacjonowaniem historii. Nie interesuje go też chyba fakt, że ostentacyjna baśniowość niektórych postaci *Balladyny* nijak ma się do współczesnych „nowomedialnych bajek". Zresztą reżyser wyrzuca ze swojego filmu najważniejszą z baśniowych postaci – Goplanę, chociaż na stronie internetowej kusi widza potencjalną zagadką: „Kim zatem [w domyśle: w filmie – M.K.] może być Goplana? Temat pozostawiam otwarty"(Zawiślak).

W filmie Zawiślaka część kwestii adresowanych w dramacie do Goplany wypowiada Grabiec do oficera nowojorskiej policji. Czyżby miała to być jakaś wskazówka? Doprawdy trudno stwierdzić, na mocy jakiego „od-

krywczego" skojarzenia Goplana została w procesie adaptacji przetworzona na zmęczonego policjanta o aparycji Sławomira Orzechowskiego. Jeśli w ogóle została. Nieobecności w swoim filmie Filona reżyser, na szczęście, już nie komentuje. A nieobecność ta wydaje się z wielu względów znacząca. Zbierając rozproszone w literaturoznawstwie wątki związane z kłopotliwością tej postaci, Leszek Libera w *Zranionej iluzji* przytacza cały szereg argumentów na rzecz tezy, że „pod postacią Filona ukrywa się sam autor, zanurzający się jakby w wir wymyślonej przez siebie perypetii teatralnej" (Libera 2007, 17). Wywodzący się z tradycji sentymentalnej Filon, już współczesnym Słowackiemu (dzięki elementom stroju i wygłaszanym poglądom), mógł przywodzić na myśl mocno autoironiczny obraz samego poety. Filon to żywioł, który rozsadza tekst od środka – jako parodia postaci rodem z sielanki wchodzi w dyskusję z oczekiwaniami czytelnika co do konwencji dramatu, jako nośnik cech kojarzonych z samym poetą – skłania do odczytywania utworu w odniesieniu do kategorii ironii romantycznej. W filmie Zawiślaka – tak, wydawałoby się, buńczucznie postmodernistycznym – nie odnajdziemy podobnego wątku. To, że Filon wypadł z fabuły jako postać o rodowodzie sentymentalnym, jest oczywiście zrozumiałe w kontekście zamysłu uwspółcześnienia dramatu. Ale to, że w swojej grze w skojarzenia reżyser nie znalazł żadnego odpowiednika dla niesionych przez tę postać treści, naprawdę trudno zrozumieć. Nie ma zatem Filona, nie ma Goplany, nie ma wreszcie wpisanego w sam film reżysera-autora.

Nie ma też w zasadzie Słowackiego. Albo jest go tutaj wyjątkowo niewiele. Zawiślak powrzucał, co prawda, do partii dialogowych fragmenty oryginalnego tekstu dramatu, nie można się jednak oprzeć wrażeniu, że zrobił to raczej bezmyślnie. Niekiedy zaś próbował chyba prowokować, na przykład poprzez zestawienie w jednym ciągu wersów oryginalnej *Balladyny* z wypowiadanymi przez filmową Bally w obecności kochanka wulgarnymi uwagami na temat Kirka. Recenzentka miesięcznika „Kino" zwraca uwagę na jeden z cytatów z *Balladyny* („Gdzie młócą żyto tam plewy z omłotku / Lecą pod niebo (…)"), który pojawia się w filmie w zaskakującym kontekście. W dziele Zawiślaka słowa te Fon Kostryn (Rafał Cieszyński) kieruje do Kirka, „na wszelki wypadek dodając jednak, że »chodzi po prostu o to, że żona nie będzie ci nosić kwiatków na grób«. Tyleż to *po prostu* prostackie, co – nietrafione. W dramacie słowami tymi przekonuje Fon Kostryn Balladynę, by nie myślała o swoich uczynkach. Skierowanie ich akurat do Kirkora (Kirka) mija się z tekstem i sensem" (Kurz 2009, 78–79). Takich przykładów „mijania się z tekstem i sensem" mamy w filmie Zawiślaka sporo. Reżyser

i scenarzysta w jednej osobie zapomniał najwyraźniej, że nie wystarczy na chybił trafił powrzucać w swój własny tekst kilkunastu fragmentów tekstu cudzego, by stworzyć dzieło postmodernistyczne.

Twórcy filmowej *Balladyny* silą się także na ironię, co objawia się między innymi w tym, że muzyka pojawia się w poszczególnych sekwencjach w najbardziej nieoczekiwanych momentach i tak często nie przystaje nastrojem do scen, że aż nie można nie zauważyć jej funkcji jako ironicznego kontrapunktu dla toczących się na ekranie wydarzeń. Nie wspominam już tutaj o „uwspółcześnionej" aranżacji utworów Chopina, bo nie ma chyba sensu wymieniać wszystkich kuriozalnych rozwiązań zastosowanych w tym filmie.

W przypływie życzliwości dla twórców można byłoby stwierdzić, że próbowali zachować postawę autoironiczną i to jeszcze nawet zanim film wszedł na ekrany kin. *Balladyna* była promowana między innymi przez stronę internetową, na której pojawiały się hasła takie jak „Historia ciemniejsza niż otchłań", „Zamknięci w przestrzeni", „Krwawy blask czerwieni", „W trybach namiętności", „Nieustannie zatrzymane", „Słowa pełne ciszy", „Zniszczenie reaktywowane". Przecież nie można brać na poważnie tego typu sformułowań, prawda?

Strona internetowa *Balladyny* obfituje jednak w znacznie więcej niespodzianek. Można na niej na przykład obejrzeć fragmenty komiksu opartego na filmie i wziąć udział w quizie pt. „Jaką postacią z *Balladyny* jesteś?". Z informacji poprzedzającej seanse kinowe wynika, że przygotowywana jest także gra planszowa oraz audiobook z nagranym tekstem dramatu wykonanym jako próba czytana wraz z opracowaniem pod kątem współczesnej inscenizacji utworu, opatrzonej komentarzami wykonawców. Jak widać, mamy tu do czynienia nie tylko z filmem, lecz z całym projektem multimedialnym, obliczonym na to, by do widza trafić za pomocą jak największej ilości kanałów. Twórcy strony zamieścili nawet link do całego tekstu dramatu oraz zbiór kilku dobranych na niejasnej raczej zasadzie cytatów z dzieł Słowackiego opatrzony dumnym hasłem „Cytujmy Słowackiego". Na stronie pojawiła się również obietnica publikacji scenariuszy lekcji. Ich autorzy będą się musieli mocno napracować, bo jak słusznie zauważa Iwona Kurz w recenzji zamieszczonej na łamach „Kina", dobrą stroną filmu jest to, że „zdecydowanie nie nadaje się dla szkół – na jego podstawie pierwowzoru odtworzyć nie sposób, więc bryk to żaden" (Kurz 2009, 79). Czy zatem, wbrew projektowi i oczekiwaniom twórców, film, a w zasadzie cały projekt multimedialny o nazwie *Balladyna*, jest skazany na odejście w niebyt?

W zasadzie byłoby szkoda, gdyby tak się stało. Ze wszystkimi swoimi mankamentami i kuriozalnymi rozwiązaniami stylistyczno-narracyjnymi *Balladyna*

Zawiślaka jest przecież dobrym materiałem do dyskusji na temat charakteru adaptacji filmowych kanonu polskiej literatury. Wydaje się, że nasza rodzima kinematografia na tym polu popada ze skrajności w skrajność. Na jednym biegunie mamy chociażby *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy, który pochyla się nad poematem Adama Mickiewicza z pietyzmem tak wielkim, że w jego filmie dochodzą do głosu znane chyba tylko historykom literatury niuanse związane z *Epilogiem*. Na drugim biegunie plasuje się *Balladyna* Zawiślaka, który tekst Słowackiego traktuje instrumentalnie, odzierając go ze znaczeń i sensów. Powodem, dla którego jego film jest zły, nie jest przy tym bynajmniej to, że reżyser poczyna sobie swobodnie z dramatem wieszcza. Jak przypomina Alicja Helman w *Twórczej zdradzie*, chociaż sposobów ekranizacji nie mamy bynajmniej nieskończenie wiele, to i tak istnieje ich znaczna ilość (Helman 1998, 8), a każdy z nich jest na swój sposób uzasadniony. „Gwałciciele tekstu", adaptatorzy dosyć brutalnie traktujący literackie oryginały swoich dzieł, niejednokrotnie odnosili nieprzeciętny sukces, także artystyczny. Być może *Balladyna* Zawiślaka nie wydawałaby się aż tak nieudaną adaptacją dramatu Słowackiego, gdyby po prostu była lepszym filmem. Niestety, niedostatki scenariusza, przeciętne kreacje aktorskie, nieprzekonujące wątki psychoanalityczne, wreszcie fatalny dubbing partii z udziałem Faye Dunaway ani trochę nie pomagają w przyswojeniu sobie odczytania *Balladyny*, jakie zaproponował Zawiślak.

Czekaliśmy na ten film bardzo długo. Słowacki, jeśli można tak powiedzieć, nie ma szczęścia do kina. Oprócz dwóch ekranizacji *Mazepy* – w reżyserii Adama Hanuszkiewicza oraz Waleriana Borowczyka – nie mieliśmy do tej pory adaptacji żadnego innego utworu wieszcza. Trzeba było dwusetnej rocznicy urodzin poety, by udało się wreszcie zgromadzić fundusze na realizację *Balladyny*. A i tak film Zawiślaka okazał się niezbyt trafionym urodzinowym prezentem dla wieszcza.

A może jednak mimo wszystko do tej pory Słowackiemu szczęściło się w kwestii filmowych adaptacji? Wszak zarówno *Mazepa* Hanuszkiewicza (1975), jak i *Blanche* Borowczyka (1971) to – każde na swój sposób – świadectwa dojrzałej analizy i pogłębionej interpretacji dramatu Słowackiego. Choć było ich tak niewiele, do tej pory nie było żadnej *złej* adaptacji któregokolwiek z utworów wieszcza. Do tej pory.

Literatura

Helman A., 1998, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury,* Poznań.
Kurz I., 2009, *Balladyna,* „Kino", nr 9.

Libera L., 2007, *Zraniona iluzja. O „Balladynie" Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach" Ludwiga Tiecka,* Zielona Góra.

Zakrzewski B., Pecold K., Ciemnoczołowski A., oprac., 1963, *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862),* Wrocław.

Zawiślak D., *Kilka słów od reżysera,* http://www.balladyna.adyton.eu.

Magdalena Kempna – asystentka w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Redaktor działu filmowego dwutygodnika internetowego „artPAPIER". Publikowała między innymi w „Kwartalniku Filmowym" oraz „Opcjach".

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

KAROLINA PAWLAS

Katowice

Sprawozdanie z Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Piękno Słowackiego". Białystok, 6-9 maja 2009

W dniach 6–9 maja 2009 roku odbyła się w Białymstoku Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Piękno Słowackiego". Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku gościł nie tylko badaczy z całej Polski, ale także przedstawicieli zagranicznych uczelni. Okazją do tak szeroko zakrojonej imprezy naukowej stały się 200. rocznica urodzin i 160. rocznica śmierci wybitnego polskiego poety, przez co rok 2008 został ustanowiony przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Rokiem Juliusza Słowackiego. Była to największa i najważniejsza spośród konferencji rocznicowych w Polsce poświęconych Juliuszowi Słowackiemu.

Kilkudniowe rozważania nad twórczością wieszcza rozpoczęły się 6 maja wieczornym panelem *Słowacki dziś. Problemy z wieszczem* (*?*), poprowadzonym przez prof. Alinę Kowalczykową w kameralnej Pijalni Czekolady „Wedel". Uroczyste otwarcie konferencji miało jednak miejsce dopiero następnego dnia, już w murach Uniwersytetu – w nowoczesnej Auli Wydziału Prawa. Gości witali gospodarze, przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Biblioteki Narodowej, Komitetu Organizacyjnego i Komitetu Honorowego, Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej Akademii Nauk, Kościoła katolickiego i Kościoła prawosławnego, województwa podlaskiego i miasta Białegostoku.

Merytoryczną część programu tego dnia stanowiły kilkuetapowe obrady plenarne. Otwierał je wykład prof. Marty Piwińskiej: *„…daję wam w Poezji język gadany…"* Następnie głos zabierali przedstawiciele zarówno polskich środowisk akademickich, jak i ośrodków zagranicznych: Wiednia, Wilna, Zurychu, Turynu. Badacze pochylali się zarówno nad drobinami poezji Słowackiego, jak i wygłaszali referaty ukierunkowane monograficznie. Zaprezentowano teksty o bardzo różnorodnym charakterze: od ściśle literaturoznawczych, przez biograficzno-obyczajowe po interdyscyplinarne.

W kolejnych dniach charakter naukowej dyskusji zmienił się na bardziej kameralny. Obradowano równolegle w sześciu sprofilowanych tematycznie zespołach: I – *Kształty piękna*, II – *Piękno dramatyczne*, III – *Metamorfozy piękna*, IV – *Kobieta, ciało, duch*, V – *Słowo, muzyka, obraz*, VI – *Historia i piękno*. Po każdym etapie (na który składały się 3–4 wystąpienia) przewidziano czas na dyskusję o podniesionych w referatach kwestiach.

Zespół pierwszy – *Kształty piękna* cechował się chyba największą różnorodnością. Referenci omawiali kwestie oscylujące wokół pojęcia piękna w twórczości wieszcza, jednak nie było to jedyne spojrzenie obecne w tej sekcji obrad. Bogato reprezentowany był temat podróży Słowackiego na Wschód i jej poetyckich konsekwencji. Nieobca badaczom okazała się również perspektywa filozoficzna: zatrzymanie się nad problemem mesjanizmu, nad metafizyką i twórczością mistyczną.

Zespół drugi – *Piękno dramatyczne* skupił badaczy zainteresowanych różnymi aspektami twórczości dramatycznej wieszcza, zarówno od strony literackiej, jak i teatralnej (w tym krytyki). Analizowano ogólne kwestie dotyczące konstrukcji dramatu, kształtu postaci, inspiracji estetycznych i ideowych. Pochylano się także nad konkretnymi fragmentami, nie uciekano od ściśle sproblematyzowanych interpretacji. Podjęto również kwestie recepcji i adaptacji tej części twórczości Słowackiego.

Problematyką recepcji dokładniej zajął się zespół trzeci – *Metamorfozy piękna*, nie był to jednak wyłączny temat tej sekcji obrad. Badacze skupiali się również na zagadnieniach dotyczących poszczególnych utworów Słowackiego: źródłach inspiracji, nurtach estetycznych i filozoficznych, problemach genologicznych. Sama zaś kwestia recepcji została podjęta z różnorakich perspektyw: czy to wpływów literackich na późniejszych twórców, czy doświadczeń lekturowych kolejnych pokoleń, coraz to nowych odczytań i interpretacji, czy w końcu przekładów.

Dużą rozpiętością tematyczną charakteryzowały się również obrady zespołu czwartego – *Kobieta, ciało, duch*. Podjęto problematykę osobowości

Słowackiego, nierzadko w kontekście przeżyć miłosnych. Szeroko omówiono tematykę erotyczną i oniryczną, nie stroniąc od podejścia psychoanalitycznego. W tym kręgu rozważań zmieściły się również problemy autokreacji poety, a także literackiej prezentacji uczuć.

Największą bodaj interdyscyplinarnością charakteryzowały się prace zespołu piątego – *Słowo, muzyka, obraz*. Część referatów dotyczyła kwestii obrazowości poezji Słowackiego (tu szeroko reprezentowana była problematyka efektów światła w kreacji poetyckich światów na różnych etapach twórczości wieszcza). Sporym zainteresowaniem cieszyła się postać dandysa, ze szczególnym uwzględnieniem elementów autokreacji. Twórczość Słowackiego umieszczano na tle innych, nieliterackich gałęzi sztuki – malarstwa (czy szerzej – plastyki), muzyki, teatru, filmu.

Zespół szósty – *Historia i piękno* zajął się głównie dziejowym i obyczajowym aspektem twórczości Słowackiego. Naświetlono wydarzenia historyczne, wokół których poeta nadbudował tkankę literacką swoich dzieł. Podejmowano tematykę wpływu zarówno dziejów, jak i obyczajów czasów Słowackiego na jego twórczość. Zbadana została również historycznie bądź filozoficznie nacechowana recepcja tekstów poety, zarówno z perspektywy czytelnika czy krytyka, jak i czerpiącego inspirację późniejszego twórcy. Temat piękna znalazł odzwierciedlenie w referatach o cechach języka literackiego wieszcza.

Obrady w zróżnicowanych tematycznie zespołach pozwoliły na wielostronny ogląd twórczości Juliusza Słowackiego. Różnorodność perspektyw badawczych o odmiennym zakresie – od szczegółowego namysłu nad drobną cząstką poezji, kilkoma wersami utworu po generalizujące, o monograficznym charakterze wywody obejmujące większy etap twórczości lub nawet jej całość – ukazała ogromny naukowy potencjał, otwarła wiele nowych możliwości nie tylko literaturoznawczej eksploracji dzieł wieszcza.

Naukowemu, analitycznemu namysłowi nad twórczością Juliusza Słowackiego towarzyszyła także refleksja artystyczna, nie zawsze bezpośrednio nawiązująca do dzieł poety. Pierwszych gości Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki przywitał w środowy wieczór sceniczną interpretacją *Beniowskiego* (6 maja). Atrakcją kolejnego wieczoru był spektakl teatru „Wierszalin" *Bóg Niżyński* (7 maja). Niespotykane połączenie form z pogranicza dyskursu naukowego i artystycznego stanowił piątkowy spektakl-wykład na podstawie niezrealizowanego scenariusza filmowego Konrada Swinarskiego *Fantazy*, poprowadzony przez Macieja Prusa (8 maja). Równolegle odbywał się koncert Orkiestry Filharmonii Podlaskiej pod batutą Marcina Nałęcza-Niesiołowskiego, podczas którego można

było wysłuchać utworów Carla Marii von Webera oraz Ludwika van Beethovena.

Organizatorzy zadbali również o możliwość zwiedzenia Białegostoku i pobliskiego Supraśla. Konferencji towarzyszyły także wystawy: w Książnicy Podlaskiej, Bibliotece Uniwersyteckiej (publikacje związane z Juliuszem Słowackim), Teatrze Dramatycznym (*Słowacki '09*). Dodatkowo 8 maja na Wydziale Filologicznym odbyła się Gala Konkursu Literackiego „Wrzenie".

Trzydniowa konferencja naukowa poświęcona Juliuszowi Słowackiemu zaowocowała różnorodnymi, nierzadko nowatorskimi odczytaniami dzieł urodzonego przed dwustu laty poety. Naukowcy z Polski i ze świata prezentowali często odmienne spojrzenia, co pozwoliło zgłębić tradycyjne ścieżki interpretacyjne, ale i odkryć zupełnie nowe konteksty czy perspektywy badawcze. Sam rozmach konferencji i zainteresowanie, z jakim się spotkała, najlepiej świadczy o potrzebie ciągłej rewizji stanu badań nad twórczością Słowackiego i uzupełniania ich o nowe osiągnięcia nie tylko z dziedziny literaturoznawstwa.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

AGNIESZKA STRYJECKA
Rzym, Lublin

Polonista pod rzymskim niebem. Literatura polska obecna w programach wykładów na dwóch rzymskich uniwersytetach: „La Sapienza" i „Tor Vergata"

1

Obecność Polaków, a co za tym idzie i kultury polskiej we Włoszech, ma długą historię i na pierwszy rzut oka wydaje się tak oczywista, że nie warto o niej mówić. Ale czy poza tym pierwszym skojarzeniem, pierwszą myślą, że jesteśmy we Włoszech obecni, idą jakieś konkretne dane, liczby, nazwiska, fakty? Jak to się często dzieje, że zatrzymujemy się na poziomie intuicji, obiegowych prawd, życzeń. Jedną z takich obecnych w powszechnej świadomości prawd jest ta, że Polacy zawsze chętnie się przemieszczali, podróżowali dużo w celach turystycznych czy zawodowych oraz że emigrowali i emigrują w kilku atrakcyjnych kierunkach (m.in. właśnie na południe) i że w tych podróżach stają się ambasadorami własnej kultury. To (w dużym stopniu) prawda, ale trzeba pamiętać, że taka obecność podróżnika i jego bagażu kulturowego jest przemijająca, że turysta przyjeżdża i odjeżdża, pozostawiając wrażenia, zabierając ze sobą wspomnienia; że emigrant tęskni do kraju, zamyka się w gronie bliskich (także emigrantów) i kulturę opuszczonego kraju traktuje jak relikwię, którą niechętnie dzieli się z innymi. Czy w wypadku tak właśnie obecnej kultury możemy mówić o obecności jej w jakimś kraju, w innej kulturze?

Bardziej miarodajnym wskaźnikiem, na ile głębokie jest zakorzenienie kultury polskiej we Włoszech, będzie stałe miejsce kultury, literatury i języka

polskiego w badaniach naukowych i w programach studiów uniwersyteckich[1]. Obecnie polonistyka i lektorat języka polskiego istnieją w wielu włoskich ośrodkach uniwersyteckich. Najważniejszym z nich jest niewątpliwie Rzym, w którym działają aż dwie katedry polonistyki: na Uniwersytecie „La Sapienza" i „Tor Vergata", i to je właśnie chcę tu przedstawić.

2

Na Uniwersytecie „La Sapienza" polonistyka została utworzona w roku 1929, jej twórcą i szefem był Giovanni Maver, który od początku zwracał uwagę na specyfikę i miejsce studiów polonistycznych na slawistyce. Uczony ten pozostawił następnie katedrę polonistyki w rękach swoich wychowanków, którzy, podobnie jak on, dbali o to, by polonistyka była samodzielnym kierunkiem, nie pomniejszając jej znaczenia jako części slawistyki.

Od 1995 roku szefem polonistyki jest prof. Luigi Marinelli, wielki znawca literatury polskiej, jej krytyk i tłumacz. Obszary literatury polskiej, którymi się zajmuje, są bardzo rozległe: od literatury staropolskiej po najnowszą, od zagadnień czysto polskich po kwestie porównawcze włosko-polskie, od poezji po dramat. Lista publikacji ciągle się wydłuża i pokazuje, jak zmieniają się zainteresowania tego badacza i do jakich kwestii powraca. Dla życia akademickiego najważniejsze jest pewnie to, że profesor zawsze chętnie spotyka się ze studentami, słucha ich pomysłów, pomaga rozwiązać problemy; studenci po wykładach profesora pozostają przy literaturze polskiej. Zainteresowanie studentów jest tak duże, że w tym roku utworzono drugą katedrę polonistyczną, katedrę języka polskiego, którą prowadzi prof. Monika Woźniak.

Polonistyka na drugim rzymskim uniwersytecie, „Tor Vergata" ma znacznie krótszą historię. Powstała w roku 1994, ale sam uniwersytet został powołany do istnienia w 1982 roku. Od 1998 roku kieruje katedrą prof. Marina Ciccarini, wybitna znawczyni stosunków włosko-polsko-rosyjskich. W jej pracach od samego początku dominowały zagadnienia porównawcze, jak chociażby w pracy dyplomowej obronionej na Uniwersytecie „La Sapienza", na temat facecji rosyjskich i polskich XVII w. i ich zachodnich źródeł, głównie włoskich i łacińskich. W kręgu zainteresowań naukowych prof. Ciccarini mieści się krytyka i pamiętnikarstwo polskie XVI w., studia porównawcze rosyjsko-polskie dotyczące XVII w., literatura polska późnego baroku i oświecenia, romantyzm polski oraz literatura XX wieku. Prof. Ciccarini często

[1] Od redakcji: polonistyce włoskiej poświęciliśmy osobny numer *Postscriptum* – 2007, nr 1 (53).

bierze też udział w dyskusjach na temat polskiego kanonu literackiego, kwestii stale obecnej w badaniach i dyskusjach polonistycznych we Włoszech.

Ostatnio ukazał się w przekładzie polskim zbiór jej studiów pod tytułem *Żart, inność, zbawienie. Studia z kultury i literatury polskiej*, prezentujący skromną, ale charakterystyczną część jej dorobku naukowego.

3

W czasie rozmów z nauczycielami akademickimi z Polski padają często pytania o to, ilu jest pracowników na polonistyce, ilu studentów i dlaczego wybrali polonistykę itd. Trudno na te pytania odpowiadać, trudno zrozumieć odpowiedź komuś, kto funkcjonuje w polskim systemie uniwersyteckim. O tym, jak wygląda polonistyka na „La Sapienzy", mówił prof. Luigi Marinelli na Pierwszym Kongresie Polonistyki Zagranicznej w 1998 roku w Warszawie. Katedra Literatury i Języka Polskiego na Uniwersytecie „La Sapienza" to kierownik katedry i lektor „z wymiany", a na „Tor Vergacie" to jedynie kierownik katedry, bo tutaj lektorat podlega akademickiemu centrum nauczania języków obcych. Katedra (polonistyki, ale tak samo dzieje się w przypadku innych języków) proponuje wykłady z języka i literatury, zaś studenci wybierają te zajęcia, które mieszczą się w profilu ich studiów, a mogą to być kierunki o miej lub bardziej enigmatycznych nazwach: „Literatury i języki współczesnego świata", „Mediacja językowo-kulturowa", „Przekładoznawstwo", „Turystyka" itd. Zatem polonistykę stanowi kadra, a nie kadra i studenci, jak zwykle postrzega się kierunki studiów w Polsce. Należy dodać, że obecność na zajęciach uniwersyteckich nie jest obowiązkowa, co oznacza, że student może się pojawić pierwszy raz nawet dopiero podczas egzaminu! Z drugiej strony w systemie studiów, gdzie każdy układa sobie z dostępnych w danym roku czy semestrze przedmiotów swoją mozaikę interesujących go zajęć, dochodzi do takich sytuacji, że dwa czy trzy nawet kursy odbywają się w jednym czasie w różnych punktach miasta! Oczywiste zatem, że nie sposób w nich uczestniczyć. Zastanawia oczywiście, jak w tym systemie mają działać kursy języka – języka bowiem nie sposób się nauczyć bez uczestniczenia w zajęciach, lektura podręcznika gramatyki nie wystarczy.

Po zebraniu odpowiedniej liczby punktów z zaplanowanych zajęć student wybiera promotora, u którego chce pisać pracę, a co za tym idzie poświęca więcej uwagi dziedzinie, którą zajmuje się wybrany na promotora profesor. Prace dyplomowe zatem są jednym z podstawowych wyznaczników statystycznych statusu poszczególnych katedr.

4

Od roku akademickiego 1994/95 kierownik Katedry Literatury i Języka Polskiego na Uniwersytecie „La Sapienza", prof. Luigi Marinelli prowadzi wykład z gramatyki języka polskiego, który wraz z lektoratem, prowadzonym przez lektora z wymiany kulturalnej, stanowi wprowadzenie do języka polskiego, natomiast z literatury polskiej ma wykłady zarówno kursowe, jak i monograficzne.

Wykłady kursowe zaplanowane są w cyklu trzyletnim i obejmują całe dzieje literatury polskiej, od średniowiecza do współczesności. Okresy i epoki literackie, stosunki polsko-włoskie w dziedzinie kultury i literatury układają się w historię literatury polskiej, dając podstawę do dalszych studiów polonistycznych, slawistycznych czy ogólniej – humanistycznych. Wykłady odbywają się w języku włoskim i dzięki temu są dostępne także dla studentów nieznających języka polskiego, zainteresowanych kulturą, literaturą polską; z kolei słuchacze znający język polski coraz częściej skłaniają się ku przekładowi. Wykłady monograficzne przeznaczone dla osób zainteresowanych bliżej literaturą polską dają okazję do przyjrzenia się wybranym problemom, zagadnieniom, sylwetkom literackim (Kochanowski, Sęp Szarzyński, Krasicki, Mickiewicz, Awangarda, Wat, Miłosz). Niewątpliwie wybór dokonany przez wykładowcę odzwierciedla jego własne kręgi zainteresowań i ma jednocześnie ogromny wpływ na ukształtowanie gustów polonistycznych słuchaczy, którzy mogą poświęcić więcej uwagi wybranym przez siebie obszarom literatury polskiej podczas seminariów („Tłumaczenie polskiej poezji współczesnej", „Przekład teatralny: *Umarła klasa*").

W ostatnich latach zmienia się charakter wykładów, mniej miejsca zajmują wykłady szczegółowe, monograficzne zaś coraz częściej wykłady z historii literatury prezentujące szeroki kontekst europejski omawianego zjawiska (awangarda polska i włoska, także na tle europejskim), niezbędny okazuje się też kontekst historyczny i kulturowy (literatura polska wpisana w panoramę literatury europejskiej). Taki typ wykładów bardziej odpowiada potrzebom studentów kierunku „Mediazione linguistico-culturale", dla których w tym roku został przygotowany wykład na temat polskiej kultury materialnej 2. poł. XX w., w którym główny punkt ciężkości stanowiły obyczaje w kontekście najnowszej historii politycznej, gospodarczej, społecznej.

Na Uniwersytecie „Tor Vergata" kurs literatury polskiej prowadzony jest w dwóch modułach, z których jeden poświęcony jest historii literatury polskiej w cyklu trzyletnim, co zapewnia studentom zapoznanie się w ciągu

studiów z ważnymi zjawiskami z tej dziedziny; drugi moduł koncentruje się na zjawiskach z pogranicza literatury i kultury, wpisując się w szerszą formułę studiów polskich. Niech za ilustrację posłużą tytuły wybranych wykładów z literatury polskiej prowadzonych przez prof. Marinę Ciccarini w ostatnich kilku latach:

- 2002/03 *K. Kieślowski i poeci Nowej Fali.*
- 2003/04 *Romantyzm polski i awangarda teatralna XX wieku.*
- 2004/05 *Jerzy Grotowski i „Książę Niezłomny" Calderona/Słowackiego.*
- 2005/06 *„Czysta forma" i „Tajemnica istnienia": sztuka i przypadek od S.I. Witkiewicza do T. Kantora.*
- 2006/07 *Teatr Sławomira Mrożka. Koniec ideologii.*
- 2007/08 *Podwójna wizja: tradycja literacka w twórczości Andrzeja Wajdy. Wyzwolenie i rewolucja: między romantyzmem a wiekiem XX.*

5

Od początku powstania polonistyki na Uniwersytecie „La Sapienza" studenci przygotowali ponad sto rozpraw o bardzo zróżnicowanej tematyce. W pracach historycznoliterackich zajmowano się literaturą polską od początków (*Sztuka i kultura w „Kronice" Galla Anonima*) po najnowsze zjawiska (*Manuela Gretkowska i polska proza postmodernistyczna*), obok rozpraw monograficznych (*Twórczość Juliana Kawalca*, *Herbert i tradycja antyczna*) istnieją i porównawcze (*Miłosz i Elliot*, *Isaak Babel i Bruno Schulz*) oraz przekrojowe, umiejscawiające twórczość polskich autorów na szerokim tle europejskim (*Odkrywanie fantastyki naukowej z Lemem*). Pewną część rozpraw stanowią zwykle prace teatrologiczne (*Grotowski i jego „Książę Niezłomny"*, *Recepcja Kantora po „Umarłej klasie"*). Dużym powodzeniem cieszą się zwykle tematy translatologiczne, czy to analityczne (*O włoskich, angielskich i francuskich przekładach „Trenów" Jana Kochanowskiego*) czy też będące krytycznym przekładem literatury (*„Piękni dwudziestoletni"*, *„Pamiętnik z powstania warszawskiego"*).

Przykładowe tytuły czy raczej zagadnienia wybrane z tytułów prac podaję po polsku, prace powstają, oczywiście, w języku włoskim, po włosku są dostępne czy to w archiwach, czy w wersji opublikowanej, gdyż wiele z nich to prawdziwe dokumenty poważnych badań naukowych i doczekały się publikacji.

Powodem do dumy są studium doktoranckie i powstające w Katedrze Polonistyki doktoraty, przynajmniej jeden rocznie, a w bieżącym roku akademickim nawet dwa, co w warunkach włoskich jest rzadkością. Poświęcając się studiom nad polszczyzną i literaturą polską, często w kontekście literatur

europejskich, zwykle włoskiej, rosyjskiej, badacze zyskują formację polonistyczną, a kontynuują swe badania już jako szefowie katedr polonistycznych na innych uniwersytetach włoskich.

W katedrze polonistyki Uniwersytetu „Tor Vergata" od roku 1994 powstało około 20 prac, pisanych pod kierunkiem prof. Mariny Ciccarini. Tematy prac – początkowo tylko magisterskich, a obecnie licencjackich i magisterskich – ukazują kręgi zainteresowań badawczych studentów i są to w dużej części kwestie związane z literaturą XX wieku: Młoda Polska (twórczość Wyspiańskiego i Przybyszewskiego) oraz literatura najnowsza (Mrożek, Świrszczyńska, Huelle); niektóre prace dotyczą teatru i kina (Grotowski, Kieślowski). Studenci prof. Ciccarini przygotowali też prace typu bibliograficznego (polonica w „Nuovi Quaderni", inwentarz zbiorów polskich w bibliotece Uniwersytetu „Tor Vergata"). Powstają też prace dyplomowe innego typu, np. prasoznawcze – są one bardziej zbliżone do kierunku studiów polskich niż polonistycznych, ale także na tej uczelni takie studia zdobywają sobie coraz większą popularność, co znajduje odbicie właśnie w tematyce prac studenckich.

6

Bez przesady można powiedzieć, że biblioteki, a w szczególności biblioteki uniwersyteckie, stanowią odbicie zainteresowań naukowych pracowników i studentów, pozycje kupowane, zdobywane, zamawiane na potrzeby wykładów, seminariów, różnych kursów czy też niezbędne do prowadzonych badań pozostają potem do dyspozycji kolejnych pokoleń naukowców i studentów. Biblioteka uniwersytetu o tak długiej historii jak „La Sapienza" to prawdziwa skarbnica, a w niej warto zwrócić uwagę na zbiór polski. Tu, obok licznych przekładów włoskich z literatury polskiej, znajduje się imponujący dział literacki w oryginale, historia literatury polskiej, krytyka literacka, historia Polski i kultury polskiej, słowniki i encyklopedie, literatura popularnonaukowa, opracowania językoznawcze, a w końcu także podręczniki do nauki języka i słowniki dwujęzyczne. Ostatnio zbiory polonistyczne wzbogaciły się o liczącą ok. 5000 woluminów bibliotekę Witolda Zahorskiego, przekazaną na mocy testamentu Bibliotece Wydziału Studiów Europejskich i Międzykulturowych (SSEUCO).

Choć polonistyka na Uniwersytecie „Tor Vergata" ma zaledwie kilkunastoletnią historię, zbiory biblioteczne także tutaj istnieją i powiększają się syste-

matycznie. Wymagają usystematyzowania, czemu przysłużyła się także jedna z prac dyplomowych przygotowana pod kierunkiem prof. Mariny Ciccarini, stanowiąca katalog książek po polsku oraz włoskich tłumaczeń pozycji polskich w Fondo Gambacorta (1200 woluminów) i Fondo di Sarra (1300).

7

O tym, że literatura polska jest na stałe obecna w programach uniwersyteckich, w nauczaniu, w studiach najlepiej świadczy fakt, że to tu, w Rzymie, powstała *Historia literatury polskiej* przygotowana po włosku, dla włoskiego studenta, badacza, czytelnika. Jest to praca zbiorowa pod redakcją Luigi Marinellego, wydana w 2004 roku, w której dziesięcioro włoskich polonistów przedstawia literaturę polską w kontekście literatury europejskiej, głównie włoskiej, podkreślając z jednej strony jej specyfikę, wyjątkowość, z drugiej zaś ukazując ją jako jedną z literatur europejskich, o wielu cechach wspólnych z literaturami innych krajów i języków, wyrosłą w kulturze i tradycji europejskiej. *Historia literatury polskiej* została ostatnio przetłumaczona na język polski (ukaże się niebawem nakładem Ossolineum) i niewątpliwie stanie się pozycją ważną w nauczaniu historii literatury polskiej na polonistykach zagranicznych oraz ciekawym punktem odniesienia dla polskich historyków literatury.

Obecność literatury polskiej i języka polskiego na rzymskich uniwersytetach charakteryzuje się tendencją do wychodzenia poza mury uczelni, najlepszym tego dowodem jest rocznik „pl.it" powstały z inicjatywy polonistów, ale angażujący badaczy, pisarzy, osoby publiczne zajmujące się na różne sposoby sprawami polskimi. „pl.it rassegna italiana di argomenti polacchi" to periodyk dotyczący spraw polskich, nie polonistycznych. Przybliża on włoskiemu odbiorcy kwestie społeczne, kulturowe, historyczne, ekonomiczne, ale nie pomija oczywiście kwestii artystycznych, w tym literackich, aczkolwiek nie dominują one tematycznie, dopełniając obraz Polski przygotowany (głównie przez Włochów) dla Włochów. Pierwszy numer rocznika, z 2007 roku, w podtytule zapowiadał: *Polska – między tożsamością narodową a przynależnością do Europy*. Drugi tom, z roku 2008 skupiał się na kwestiach objętych wspólnym hasłem: *Polska 1939–89: „czwarty rozbiór"*. W najbliższym czasie ukaże się trzeci numer, czy raczej tom, bo to każdorazowo jest pozycja obejmująca ok. 600 stron (!) rocznika i tym razem będą to artykuły dotyczące spraw najnowszych, a podtytuł brzmi: *1989–2009: nasza Polska*.

„pl.it" spełnia niezaprzeczalnie wielką funkcję informacyjną, propagandową, przybliża Polskę, polskie sprawy odbiorcy włoskiemu, który często z powodu bariery językowej sam nie może dotrzeć do interesujących go kwestii – teraz zaś ma do dyspozycji kompendium obejmujące 2200 stron, które z każdym rokiem dostarczy mu tych wiadomości, analiz, materiałów jeszcze więcej.

Literatura

Marinelli L., 2001, *O polonistyce na Uniwersytecie „La Sapienza": krótka historia, niektóre dane oraz kilka perspektywicznych myśli*, w: Dubisz S., red., *Polonistyka na świecie*, Warszawa.
Stryjecka A., 2007, *Lektorat polski w Rzymie „La Sapienza"*, „Postscriptum", nr 1.
Swat D., 2007, *Polonistyka na Uniwersytecie „Tor Vergata"*, „Postscriptum", nr 1.

Agnieszka Stryjecka – absolwentka polonistyki KUL. Od 1994 r. pracuje w charakterze lektora języka polskiego jako obcego (Kluż, Szkoła Języka i Kultury Polskiej KUL, Rzym). Dla studentów początkujących przygotowała podręcznik, używany na kursach języka polskiego na KUL-u. Jest egzaminatorem Państwowej Komisji Poświadczania Znajomości Języka Polskiego jako Obcego.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

JACEK KOZIOŁEK
Katowice

Kronika muzyczna. 10 albumów z lat 2008–2009

Piosenka towarzyszy nam wszędzie. W restauracji czy kawiarni jakaś spokojna melodia okrasza nam danie. W autobusie, samochodzie puszczone radio, a w nim lista przebojów najpopularniejszych utworów umila podróż. W reklamie telewizyjnej i radiowej piosenki pomagają przekonać nas do kupna produktu czy usługi. Piosenka w filmie potrafi znakomicie zbudować i utrzymać odpowiedni nastrój. W zasadzie codziennie jesteśmy „skazani" na kilka, a nawet kilkanaście słowno-muzycznych utworów. Są to jednak zjawiska, na które nie zwracamy większej uwagi. Ot, może trafić się jakaś przyjemna melodia bądź prosty refren wpadający w ucho. Piosenki nie wymagają od nas intelektualnego zaangażowania – pozostają w tle naszych codziennych czynności.

Poniższe zestawienie dziesięciu płyt reprezentuje polskich artystów, których raczej nie sposób usłyszeć w popularnych rozgłośniach. Są oni związani z alternatywną w stosunku do muzyki popularnej sceną muzyczną, która stawia sobie inne cele i szuka innego odbiorcy. Dla tych muzyków ważna jest wyrazistość przekazu, starają się być oryginalni, a nieraz kontrowersyjni. Przedstawione albumy reprezentują różnorodne gatunki muzyczne – od psychodelicznego rocka, poprzez piosenkę kabaretową aż po poezję śpiewaną. Nie sama muzyka jest tutaj jednak najistotniejsza, lecz to, że każdy z tych artystów stworzył własny, niepowtarzalny styl i na stałe wpisał się w obraz polskiej kultury muzycznej, choć niektórzy z nich są dopiero na początku swej muzycznej kariery.

Czesław Śpiewa – „Debiut"

Wydana w 2008 roku debiutancka płyta Czesława Mozila jest owocem poetyckiego eksperymentu, zainicjowanego przez krakowskiego poetę Michała Zabłockiego. 10 piosenek, znajdujących się na płycie, to wiersze pisane przez internautów na czacie „multipoezja" w portalu internetowym Onet.pl. W zamyśle twórców jest to „autorski projekt polegający na poszukiwaniu nowego sposobu istnienia poezji we współczesnym świecie. Skazana na dogorywanie na zapomnianych półkach księgarskich, poezja straciła właściwą sobie siłę i wigor"[1]. W wyniku tej poetyckiej „zabawy" powstały utwory odmienne od śpiewanych przez wokalistów muzyki pop – teksty spontaniczne, wymyślone do rymu, w których sens schodzi na dalszy, odleglejszy plan, a nierzadko jest on niemal nieuchwytny. Dlatego słuchając tych piosenek, mamy wrażenie absurdalności świata przedstawionego, której bardzo blisko do poetyki purnonsensowej. Jednocześnie piosenka ewokuje swoistego rodzaju baśniowość, gdzie świat fantastyczny współistnieje z realistycznym, pojawiają się zwierzęta o cechach ludzkich, jak „zamyślona żaba", która „z królewiczem tonie w betonie", „maszyna do świerkania rodem z piekła", bądź też „wesoły kapelusz". Zestawienie takich oryginalnych tekstów z dźwiękami jarmarcznych instrumentów, jak akordeon guzikowy, który jest dominującym instrumentem na płycie, a także niemal płaczliwym głosem piosenkarza stwarza nową, niepowtarzalną jakość na polskiej scenie muzyki alternatywnej. Debiutancki krążek Czesława Mozila zdobył wiele nagród, z których najcenniejsze to trzy Fryderyki w kategoriach: Album Roku POP, Nowa Twarz Fonografii i Piosenka Roku.

Multiinstrumentalna muzyka, znakomicie przygotowana muzycznie kapela, niekonwencjonalne teksty, spora dawka humoru oraz oryginalność postaci Czesława Mozila niewątpliwie zasługują na uwagę i mogą być idealną odskocznią od popularnej, konwencjonalnej muzyki.

Maria Peszek – „Maria Awaria"

Druga płyta w dorobku aktorki i piosenkarki Marii Peszek wywołała w mediach sporo szumu oraz dyskusji o granicach, których w sztuce nie

[1] www.multipoezja.onet.pl.

można przekraczać. Za sprawą odważnych, kontrowersyjnych, autorskich tekstów artystka została uznana za skandalistkę i prowokatorkę. Równocześnie z piosenkami wydany został również album zatytułowany *Bezwstydnik*, w którym znajdują się, obok samych piosenek, nagie fotografie Marii Peszek. Sama artystka charakteryzuje go następująco: „»Bezwstydnik« to rodzaj intymnego dziennika pełen charakterystycznego dla autorki poczucia humoru i pieprznej liryki. To także swoisty manifest niepodległości sumienia – podszyty potrzebą wolności i niezgodą na ramy, smycze i kagańce wszelkich trendów kulturowych”[2]. W czternastu utworach piosenkarka daje wyraz odmienności w postrzeganiu takich sfer, jak seksualność, kobiecość, stereotypy, używając przy tym języka rozumianego jako wulgarny i bezpośredni. Album jest także wyrazem buntu przeciw utrwalonym w kulturze i kreowanym przez media kanonom piękna. Peszek, świadoma swoich fizycznych „niedoborów”, podchodzi do siebie z dystansem, jednocześnie gloryfikując naturalność. W piosence *Kobiety pistolety* śpiewa, iż wszelka sztuczna ingerencja we własne ciało, zabiegi kosmetyczne bądź ćwiczenia doprowadzają do zmiany nie tylko fizycznej, lecz również psychicznej. Kobieta zamienia się w „twór kulturowy”, dopasowuje się do wymagań aktualnych trendów i zatraca swą osobowość. Odmienne i buntownicze jest także spojrzenie na miłość, która jest tematem takich piosenek, jak *Rozpuda*, *Miś* czy *Hedonia*. Artystka propaguje właśnie hedonistyczne podejście do życia i miłości. W tekstach na pierwszym miejscu pojawia się miłość nie zmysłowa, lecz cielesna – związana z seksualną sferą człowieka, ciałem i zmysłami. W piosenkach *Marii Awarii* nie ma miejsca na czułe słówka, szeptanie do ucha czy sentymentalne wzruszenia. Jest za to ostry, rubaszny, dziki i zwierzęcy seks inicjowany przez naturalne instynkty, którym artystka hołduje – jak w piosenkach *Miłość w systemie Dolby Surround* czy *Ciało*. Ta bezpośredniość mówienia o rzeczach, o których w naszej kulturze nie zwykło się mówić publicznie, wywołała nieraz ostre i stanowcze protesty. Wykorzystanie symboli narodowych oraz religijnych w kontekście doznań cielesnych, erotycznych nie spotykane było dotąd w polskiej piosence i u niektórych wywołało szczere oburzenie. Sam tytuł jednej z piosenek *Hujawiak* wywołał ostre dyskusje w prasie oraz Internecie. Oryginalność, odmienność, bezkompromisowość oraz bardzo ciekawa warstwa melodyczna płyty została doceniona przez krytykę muzyczną, która uhonorowała piosenkarkę dwoma Fryderykami w kategoriach Autor Roku i Album Roku.

[2] www.maria-awaria.pl.

Katarzyna Nosowska – „N/O"

„Piosenka musi posiadać tekst" – śpiewała niegdyś Katarzyna Nosowska wraz z zespołem Hey. Patrząc na całokształt twórczości tej już prawie czterdziestoletniej piosenkarki, rzeczywiście można zauważyć, iż to warstwa leksykalna była i jest najważniejszym elementem jej twórczości muzycznej. To w nich właśnie rodził się i pobrzmiewał młodzieńczy, punk rockowy bunt i anarchia. To w tekstach Nosowskiej młodzież początku lat dziewięćdziesiątych szukała wzorców i możliwości identyfikacji. Wydana w tym roku płyta *N/O* jest zatem zaskoczeniem dla fanów Hey – sięgnięcie po gotowe, utrwalone już w kulturze polskiej teksty cenionej autorki Agnieszki Osieckiej możemy traktować jako gest znaczący, a nawet symboliczny. Oto bowiem z kreacji wiecznie młodej i buntowniczej dziewczyny sięga ona po gatunek, jakim jest piosenka poetycka – z natury spokojna, skromna w aranżacji i wykonaniu. Nosowska wraz z producentem muzycznym Marcinem Macukiem nie mieli zamiaru stworzyć nowych piosenek z gotowych już tekstów, a jedynie zinterpretować je na własny, oryginalny sposób. Dlatego muzyczne kompozycje takich sław, jak Komeda, Satanowski, Wróblewski i Warska pozostają niezmienne – dodane są jedynie swobodne, nowatorskie aranżacje z użyciem oryginalnych instrumentów, m.in. wibrafonu. Dobór tekstów Agnieszki Osieckiej spójnie układa się w całość przepełnioną swoistego rodzaju melancholią, spokojem przechodzącym niekiedy w trudno definiowalną, ale doskonale odczuwalną grozę. Tak o albumie pisze córka Agnieszki Osieckiej, Agata Passent: „dostajemy dużą dawkę niepokoju, jest to płyta o wiecznej tęsknocie, o przemijaniu, o miłości niecynicznej, o pytaniach bez odpowiedzi"[3]. Prócz znanych i cenionych przez słuchaczy piosenek, jak *Zielono mi* bądź *Jeszcze zima*, znajdują się na płycie mniej popularne: *Kokaina* czy *Uroda*. Jedenaście utworów to zaledwie 45 minut nagrania, co dla niektórych melomanów może okazać się za mało, jednakże taka dawka niepokoju, smutku i grozy jaką serwują nam Osiecka swoimi tekstami, Nosowska oryginalnym głosem oraz Macuk nowatorskimi aranżacjami jest w sam raz na zimowe, ciemne i mroźne wieczory.

„Gajcy!"

Poezji Tadeusza Gajcego nie czyta się „dla przyjemności". I to z kilku powodów. Najważniejszym z nich jest trudność w odbiorze i interpretacji symbolicz-

[3] Komentarz Agaty Passent znajduje się w książeczce dołączonej do płyty.

nych, głęboko metaforycznych, apokaliptyczno-wizjonerskich wierszy. Ceniony przez krytyków ma stałe miejsce na polskim poetyckim parnasie, jednak na zawsze pozostanie w cieniu swego rówieśnika Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Jednak to właśnie Gajcego Muzeum Powstania Warszawskiego okrzyknęło patronem 65. rocznicy zbrojnego buntu żołnierzy w stolicy i postanowiło wydać płytę z, niedostępnymi dotychczas szerszej publiczności, tekstami autora *Misterium niedzielnego*. Osiemnaście piosenek śpiewa siedemnastu wykonawców (Kamila Cicha śpiewa dwie piosenki), którzy zgodnie ze swoimi muzycznymi standardami interpretują wybrane przez siebie teksty Gajcego. Zespoły przygotowujące krążek związane są przede wszystkim z polską rockową sceną alternatywną, dlatego dominują tutaj brzmienia mocne, głośne uderzenia i wyraziste głosy wykonawców, jak w przypadku Kazika, śpiewającego *Modlitwę do rzeczy* oraz Armii z wierszem *Wczorajszemu*. Jako pierwszy pojawia się jednak „łagodniejszy" – w stylu *reggae* – zespół Maleo, a na płycie jest także miejsce dla niemal psychodelicznych wykonań zespołów Hetane i Made In Poland. Ciekawą koncepcję miał Lech Janerka co do kończącego album wiersza *Święty kucharz od Hipciego*. Wykonanie trwa zaledwie pięćdziesiąt sekund, a piosenkarz przy skromnym akompaniamencie gitary deklamuje przeraźliwym wręcz głosem. Takie wydanie poezji poety pokolenia Kolumbów na pewno przybliży twórczość liryczną szerszemu gronu, jednak muzyka nie przybliży sensu tej oryginalnej twórczości. Słuchając płyty, trudno jest zapamiętać poszczególne fragmenty, nie mówiąc już o eksplikacji tekstów takich, jak np.:

puszysta włosów twoich perła
jak płomień krągły w pościel spływa
gdzie dłoń pierzasta jak z igliwia
rozdziela cienie ciał od lęku

Decydując się na tę trudną twórczość, inicjatorzy pomysłu chcieli oddać hołd poecie i żołnierzowi polskiemu, sygnalizując jednocześnie, że poezja ta zasługuje na większe zainteresowanie, bo „Gajcy wywołuje – w tyle lat po przedwczesnej śmierci poety – silny i pozytywny rezonans".

„Herbert"

Zbigniew Herbert, zaledwie dwa lata młodszy od Tadeusza Gajcego, w tym roku obchodziłby swoje 85. urodziny. Z tej okazji muzyk Karim

Martusewicz zorganizował koncert, na którym uznane gwiazdy polskiej estrady oraz znakomici polscy aktorzy przedstawili wiersze wybitnego, polskiego poety we własnych interpretacjach. Dobrym pomysłem było również wykorzystanie archiwalnych nagrań audio, na których Herbert czyta swoje utwory. Jednak muzyka oraz sami wykonawcy pozostają jakby na uboczu, wydają się zaledwie ornamentacyjnym dodatkiem do starannie wybranych wierszy. W ten sposób oddano pierwszeństwo poecie i jego twórczości. Taki zabieg świadczy o sile i czytelności tego przekazu – słowa nie ulatują wraz z poszczególnymi dźwiękami, nie pozostają w tle muzycznych aranżacji, lecz, dzięki wyrazistości i ekspresji artystów, są zapamiętane i pozostają w słuchaczach na dłużej. Płytę inicjuje piosenka *Marek Aureliusz* wykonana przez znakomity duet Wojciecha Waglewskiego oraz Adama Nowaka. Ta piosenka wprowadza nas w nastrój i stylistykę, w jakiej skomponowana jest całość nagrania. Mamy więc przede wszystkim spokój i łagodność zarówno instrumentów, jak i wykonania. W drugim utworze słuchacz spotyka się już z głosem samego patrona albumu, który – w „duecie" z Gabą Kulką – odczytuje *Stoimy na granicy*. Na uwagę i uznanie zasługują deklamacje Jana Nowickiego, Rafała Mohra oraz Macieja Stuhra, który w oryginalny sposób, z lekką dawką charakterystycznego dla siebie humoru recytuje *Kupię jej te pończochy*. Zwieńczeniem tej doskonałej płyty jest najbardziej znany wiersz Herberta *Przesłanie Pana Cogito*, w którym oddano głos samemu poecie. Szesnaście piosenek to prawie półtoragodzinne spotkanie z ważnymi dla polskiej kultury tekstami poetyckimi oraz artystami młodego i starszego pokolenia.

Stare Dobre Małżeństwo – „Odwet Pozorów"

Najnowsza płyta SDM-u jest już dwudziestą w ich prawie 20-letniej karierze. Jest także trzecią płytą z kolei, która w całości wykorzystuje wiersze poety Jana Rybowicza. Zespół jest najdłużej istniejącą grupą na polskiej scenie muzycznej, która realizuje gatunek poezji śpiewanej. W swej twórczości wykorzystywali wiersze m.in. Edwarda Stachury, Bolesława Leśmiana, Józefa Barana, Adama Ziemianina, a od kilku lat wspomnianego właśnie Jana Rybowicza. Od początku swego istnienia stylistyka zespołu pozostaje bez większych zmian. Zmieniają się jedynie teksty oraz ich autorzy. Lider, kompozytor i wykonawca piosenek Krzysztof Myszkowski również na najnowszej płycie nie poszukuje nowych form wyrazu, tylko skupia się na tym,

co słuchacze pokochali w Starym Dobrym Małżeństwie – gitara akustyczna, harmonijka ustna oraz skrzypce, nie mówiąc już o charakterystycznym głosie samego piosenkarza. Bluesowe aranżacje całkiem dobrze komponują się z trudną i hermetyczną poezją Rybowicza, uznawanego za „kaskadera" literatury. Poprzez wybór takich wierszy, jak: *Martwa natura*, *Wolność jest więzieniem* czy tytułowy *Odwet pozorów* wokalista próbuje stawiać sobie i nam, słuchaczom, pytania, na które odpowiedzi poeta poszukiwał w swoich wierszach. Chce także zwrócić uwagę na „słowa ważne na dziś", czyli: „wiara, zwątpienie, miłość, wolność, sprawiedliwość, lojalność, tolerancja, strach i śmierć. A nade wszystko prawda nierozdwajalna! Swoisty dekalog ważnych słów, o których często zapominamy, albo niedostatecznie się nad nimi pochylamy"[4]. 18 piosenek, znajdujących się na płycie na pewno przybliży słuchaczom postać i poezję zmarłego w 1990 roku Jana Rybowicza.

Grzegorz Turnau – „Do zobaczenia"

„Stary, dobry Turnau" – tak można powiedzieć o kolejnej płycie krakowskiego piosenkarza i kompozytora. Wydany w tym roku album jest przypomnieniem znanych już fanom piosenek w niepublikowanych dotąd wykonaniach. Wraz z płytą audio dołączona została także płyta DVD z teledyskami oraz zapisami z koncertów, na których występują – prócz Grzegorza Turnaua – Anna Maria Jopek, Zbigniew Zamachowski czy Wojciech Malajkat. W doborze utworów na płytę pomagała artyście jego córka Alina, dlatego repertuar jest dość zróżnicowany. Obok wierszy lirycznych Tuwima, Herberta oraz Galczyńskiego pojawiają się piosenki kabaretowe, utwory ze spektakli teatralnych, jak i telewizyjnych. Muzycznie płyta również nie jest jednostajna, choć dominującym instrumentem jest fortepian. Płytę otwiera utwór dotąd niepublikowany pt. *Nowe wyzwolenie* – piosenka energiczna, momentami groźna, w której piosenkarz śpiewa bardzo ekspresyjnie i głośno, przechodząc w krzyk. Kolejna piosenka do słów Michała Zabłockiego *Ciała* również utrzymana jest w szybszym tempie, jednak powoli wprowadza w nastrój liryczny, spokojny i melancholijny, w pełni osiągnięty w kolejnych utworach. Odczucia te zostają nagle przerwane piosenkami humorystycznymi *Kliper, burta, rufa, szkwał* oraz ciekawym, kabaretowym tekstem Juliana Tuwima *Miejscowa idiotka z tutejszym kretynem*. Kolejno Grzegorz Turnau po-

[4] www. staredobremalzenstwo.com.pl. Wywiad z K. Myszkowskim przeprowadziła J. Lichocka.

wraca do nostalgicznych poruszeń w piosence mówiącej o tęsknocie *W prowincjonalnym małym mieście* oraz we *Wspomnieniu* z repertuaru Czesława Niemena. Słuchaczy niewątpliwie zaskoczy mistrzowskie wykonanie kanonicznej już piosenki *Naprawdę nie dzieje się nic* duetu Turnau-Zamachowski, w którym aktor potwierdził opinię, iż jest najlepiej śpiewającym aktorem w Polsce. Płyta niewątpliwe zasługuje na uwagę i poświęcenie 50 minut dla samego Turnaua oraz poezji polskiej bardziej i mniej znanej.

Kabaret Moralnego Niepokoju – „Piosenki, czyli walizki pełne wody"

Piosenka kabaretowa ma w Polsce długą tradycję, a szczyt jej popularności przypada na lata dwudziestolecia międzywojennego. Obecnie gatunek ten nie jest zbyt popularny, a można nawet powiedzieć, że powoli odchodzi w zapomnienie. Artyści KMN, wbrew obowiązującym trendom, postanowili wydać płytę z piosenkami, które – jak sami mówią – pomogły im zdobyć popularność. 19 piosenek to nie tylko spora dawka humoru, ale także, a może przede wszystkim, świeże spojrzenie na otaczającą nas rzeczywistość i muzyczny komentarz do niej. Satyrycy, jako uczestnicy tej rzeczywistości, w sposób autoironiczny próbują z dystansem spojrzeć na stereotypy Polaka, robotnika, pijaka, często przybierając maski swych bohaterów i jednocześnie nawiązując do tradycji np. lumpenproletariackiej. W ten sposób piosenkarze nie opowiadają historii, ale sami są ich bohaterami, co sprawia, że piosenki te są muzycznymi minispektaklami, zyskując przez to na wiarygodności. Takie charyzmatyczne i wyraziste wykonania na pewno pomagają słuchaczowi spojrzeć na pewne rzeczy, z których dotychczas nie zdawał sobie sprawy i w których każdy z nas może odnaleźć jakiś fragment siebie, jak w piosence *No i stało się!* Prócz humoru i ironii jest w tym albumie miejsce także dla utworów lirycznych, opowiadających o miłości, samotności, smutku, np. w utworze *Jesienny smuteczek*:

> Jesienny smuteczek
> Ma w sobie tyle smutku
> Że trzeba go sączyć
> Ostrożnie, pomalutku.

Kabaret Moralnego Niepokoju nie bez powodu jest nazywany „najbardziej literackim kabaretem" w Polsce. Jest także jednym z najdłużej utrzy-

mujących się na scenie kabaretowej oraz najbardziej płodnym. Każdy ich tekst to komentarz do absurdów otaczającego nas świata oraz ludzi i taka jest też ta płyta, na której gościnnie wystąpiły Katarzyna Zygmont z Karoliną Rabendą.

Kult – „Hurra!"

Każda muzyczna publikacja, za którą stoi Kazik Staszewski, jest na polskiej scenie rockowej wydarzeniem ogromnie ważnym. Tekściarz, kompozytor i wokalista stał się ikoną muzyki alternatywnej w Polsce, a niektóre szlagworty z jego tekstów weszły na stałe do języka polskiego. Dzięki swej twórczości przez jednych uważany jest za głównego, muzycznego komentatora oraz moralizatora w sprawach społeczno-polityczno-religijnych, przez innych przeklinany jako bluźnierca i prowokator. Swym najnowszym krążkiem *Hurra!* potwierdza swoją pozycję bezkompromisowego i bezpośredniego prześmiewcy. Już pierwsza piosenka *Maria ma syna* powinna wzbudzać kontrowersję swoim podejściem do tradycji chrześcijańskiej. Początkowo utwór nawiązuje do gatunku kolędy, gdzie piosenkarz śpiewa o posłańcach, głoszących narodziny Jezusa. Głośny, agresywny refren w szybkim tempie brzmi „Maria ma syna…" Dopiero w trzeciej zwrotce pojawi się autorski komentarz Kazika do narodzin Zbawiciela:

> kiedy dorośnie wtedy on
> przyniesie wojnę pod Twój dom
> i ojca synów, i bratu brat
> stawi naprzeciw pana świat

Wszystkie piosenki z tej płyty są wyrazem beznadziei i tęsknoty za „normalnością", o której marzy bohater piosenek Staszewskiego – świata bez religii, „systemu korporacji", polityki. Utopijna kraina artysty mieści się jednak tylko w sferze marzeń, o których śpiewa w piosence *To nie jest kraj moich snów*. Co jednak istotne, *Hurra!* nie ma nas wprowadzić w stan stagnacji i bezczynności. Szybkie muzyczne tempo, głośne dźwięki perkusji i donośny wokal Staszewskiego nie pozwalają odczuwać smutku i melancholii, ale wręcz przeciwnie – jeśli zgadzamy się z tekstami artysty, mogą wzbudzić złość.

Jacek Kaczmarski – „Scena to dziwna"

Postać i twórczość Jacka Kaczmarskiego postrzegana jest w Polsce jako fenomen – zjawisko niepowtarzalne, łączące pokolenia, uniwersalne bez względu na czas oraz przestrzeń. Jego dziełom poświęcono prace badawcze, zorganizowano kilka konferencji naukowych, a zróżnicowana, wielotematyczna twórczość prowokuje młodych badaczy do poświęcania mu swoich prac magisterskich i doktorskich. Uznawany za poetę, prozaika, tekściarza, kompozytora Jacek Kaczmarski – zaledwie kilka lat po swojej śmierci – stał się już legendą i ikoną piosenki poetyckiej i autorskiej w Polsce. Nic więc dziwnego, że co jakiś czas pojawiają się wznowienia jego dokonań muzycznych i literackich. W 2008 roku został wydany zestaw pięciu płyt DVD o tytule zaczerpniętym z jednej z jego piosenek *Scena to dziwna*, który gromadzi najpopularniejsze i najważniejsze utwory w dorobku barda.

Powszechnie piosenkarz uważany był za artystę zaangażowanego politycznie, artystycznego patrona Solidarności, którego *Mury* stały się hymnem walki z socjalistycznym reżimem. Sam Kaczmarski protestował przeciwko takiej charakterystyce swej twórczości – w jego dziele chodziło o wolność człowieka w ogóle, sprzeciw wobec jakiegokolwiek ucisku i ingerencji w suwerenność jednostki. Oprócz utworów odczytywanych jako polityczne, są w dorobku poety teksty, w których zastanawiał się też nad kondycją człowieka we współczesnym świecie kapitalistycznym – o tym śpiewał m.in. w piosence *Nasza klasa*. Poświęcał swoje wiersze pisarzom polskim i zagranicznym, do których na różne sposoby się odwoływał. Dość liczne i ważne są też teksty interpretujące obrazy takich malarzy, jak Malczewski czy Breughel (np. *Zesłanie studentów, Wigilia na Syberii, Upadek Ikara, Wojna postu z karnawałem*). Wszystkie te aspekty twórczości poety są obecne w 137 piosenkach, znajdujących się w pięciopłytowym albumie. I choć to tylko część dorobku Jacka Kaczmarskiego, to każda ze znajdujących się tam piosenek jest ważna dla polskiej kultury, polskiej muzyki oraz poezji.

Albumy w kolejności opisu:
- Czesław Śpiewa, „Debiut", wyd. Mystic, 2008.
- Maria Peszek, „Maria Awaria", wyd. Kayax, 2008.
- Katarzyna Nosowska, „Osiecka", wyd. QL Music, 2009.
- „Gajcy", wyd. Muzeum Powstania Warszawskiego, 2009.
- „Herbert", wyd. Agora, 2009.

– Stare Dobre Małżeństwo, „Odwet pozorów", wyd. EMI Music Poland, 2009.
– Grzegorz Turnau, „Do zobaczenia", wyd. wyd. EMI Music Poland, 2009.
– Kabaret Moralnego Niepokoju, „Piosenki – czyli walizki pełne wody", wyd. Fonografika, 2008.
– Kult, „Hurra!", wyd. SP Records, 2009.
– Jacek Kaczmarski, „Scena to dziwna", wyd. Metal Mind Productions, 2008.

Jacek Koziołek – doktorant w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. I Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jego zainteresowania skupiają się wokół poezji współczesnej i obszarów trzecich literatury. Jest autorem kilku rozpraw poświęconych współczesnej polskiej piosence, na ten temat przygotowuje rozprawę doktorską.

POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2009 • 2 (4)
ISSN 1898-1593

MAGDALENA BĄK
Katowice

Słowacki odczytany?

Zwierzyński Leszek, *Egzystencja i eschatologia, Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego 2008.

W 2008 roku w Wydawnictwie Uniwersytetu Śląskiego ukazała się książka Leszka Zwierzyńskiego pt. *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*. Autor podejmuje się w niej trudnego zadania zrekonstruowania mechanizmów kształtujących wyobraźnię poety w ostatnim okresie jego twórczości i decydujących o charakterze napisanych wówczas dzieł. Podobnie, jak w wydanej dziesięć lat wcześniej pracy pt. *Wyobraźnia akwatyczna Mickiewicza,* autor podąża śladami Bachelarda, Pouleta, Starobińskiego, przekształcając jednak wypracowaną przez tych badaczy koncepcję krytyki tematycznej tak, aby umożliwiała ona wniknięcie w zawiłości skomplikowanej symboliki dzieł genezyjskich. W ujęciu Leszka Zwierzyńskiego późne teksty Słowackiego jawią się jako skomplikowana i wielokrotnie złożona struktura, w której da się odnaleźć ślady wspólnego wyobraźniowo-symbolicznego wzorca, który zadecydował o jej kształcie. Warto podkreślić, że autora *Egzystencji i eschatologii* genezyjska twórczość Słowackiego interesuje przede wszystkim jako oryginalny projekt poetycki, nie zaś jako „system" filozoficzny czy światopoglądowy. Oczywiście ów „system" jest nieodzownym kontekstem, koniecznym dla zrozumienia kreowanego przez poetę świata, w żadnym momencie nie staje się on jednak samoistnym przedmiotem zainteresowania badacza.

Książka Zwierzyńskiego została podzielona na trzy części, ukazujące trzy odmienne, choć uzupełniające się nawzajem, perspektywy, z których doko-

nywany jest ogląd genezyjskiego dzieła poety. Część pierwsza, zatytułowana *Soczewka*, poświęcona została omówieniu konstrukcji i sposobu funkcjonowania obrazu i symbolu w liryce genezyjskiej. Część druga (kluczowa, jak się wydaje, dla prowadzonych w pracy rozważań) nosi tytuł *Osoba*. Znajdziemy tu interesującą rekonstrukcję modelu „ja" funkcjonującego w twórczości genezyjskiej. Wprawdzie autor wskazuje znane i opisane w literaturze przedmiotu kręgi inspiracji, które zadecydowały o kształcie osoby w dziele genezyjskim Słowackiego, jednak próbując wyczytać z późnych utworów poety model krystalizowania się genezyjskiego „ja", imponuje wieloaspektowym ujęciem problemu, bogactwem materiału przykładowego, subtelnością analiz. Autor prowadzi swoje rozważania niejako dwutorowo, skupiając się najpierw na liryce, w której dostrzega najbardziej bezpośrednią manifestację owego „ja", następnie przechodzi do analizy dramatów, w których, jak pisze, „ja" występuje zawsze „w sieci całego zespołu sił, w ramach większych dynamicznych układów" (s. 171). Osobny rozdział w tej części pracy poświęcony został *Królowi-Duchowi*, który autor nazywa „najradykalniejszą i najpełniejszą próbą stworzenia »ja« w całej twórczości Słowackiego" (s. 210). Analiza zmierza do ujawnienia zarówno swoistej kontynuacji wzorców wypracowanych w liryce i dramacie genezyjskim, jak i znaczące ich przekroczenie, którego efektem stanie się wyłaniająca się z rapsodów *Króla-Ducha* konstrukcja „nad-osoby". Ostatnia część rozprawy, zatytułowana *Eschaton*, stanowi, według określenia autora, „najdalszy horyzont całej poezji genezyjskiej, dookreślający obraz świata, sens symboli i kształt osoby" (s. 13). Autor stawia trzy ważne pytania: o tragizm w genezyjskim dziele Słowackiego (pytanie to w ujęciu autora jest w swej istocie pytaniem o zasadniczy kształt świata), a także o mityczność i apokaliptyczność jako istotne składniki genezyjskiej struktury.

Podkreślić trzeba swobodę, z jaką autor porusza się po skomplikowanej przestrzeni genezyjskich utworów Słowackiego. Jego praca posiada zarówno walory przemyślanej syntezy, jak i trafnej interpretacji wybranych fragmentów dzieł. Docenić należy porządkującą i scalającą refleksję, która umożliwia odsłonięcie w całym złożonym korpusie tekstów mistycznych pewnych powtarzających się struktur, składających się na wewnętrznie skomplikowany model przekonująco rekonstruowany przez autora. W przypadku kwestii tak skomplikowanych, jak choćby problem podmiotowości tekstów genezyjskich, umiejętność całościowego, wielostronnego, a jednocześnie uporządkowanego spojrzenia wydaje się szczególnie cenna. Warto podkreślić również, że analizowane przez autora fenomeny są zawsze dobrze osadzone

w tradycji romantycznej. Jeśli jest to istotne dla zrozumienia artystycznego kształtu genezyjskiej wizji, autor przywołuje również poszczególne aspekty przedmistycznej twórczości Słowackiego.

Stopień złożoności podejmowanej przez autora problematyki sprawia, że trudno tę książkę polecać jako wprowadzenie do lektury genezyjskich dzieł Słowackiego. Jest to bez wątpienia pozycja przeznaczona dla doświadczonych czytelników i znawców literackiej spuścizny wieszcza. Ta interesująca propozycja odczytania utworów reprezentujących ostatni etap twórczości Słowackiego wydaje się tym cenniejsza, że nie rości sobie prawa do ostatecznych rozstrzygnięć. Rekonstruując, jak sam pisze, „obraz rzeczywistości w ruchu, w trakcie stawania się" (s. 8), Zwierzyński pisze książkę, która przy całym swoim uporządkowaniu stanowi również układ otwarty – na przekształcenia, dopowiedzenia, polemiki. Nie zamyka dyskusji nad poetyckim kształtem ostatnich dzieł Słowackiego, a jedynie prowokuje do stawiania kolejnych pytań. W tym sensie można by zatem widzieć w opublikowanej niejako „u progu" jubileuszowego Roku Słowackiego pracy zapowiedź tego, co ów rok przyniósł: inspirujących dyskusji dalekich od ostatecznego wyczerpania złożonej problematyki artystycznej i ideowej wpisanej w dzieło wieszcza. Na szczęście!