

Spis treści

Zamiast wstępu: Obecność romantyzmu	7
---	---

Część pierwsza

ROZDZIAŁ I

Wprowadzenie: Nowe „dziady”? O wierszu <i>Pojedź</i> Jarosława Marka Rymkiewicza	25
--	----

ROZDZIAŁ II

Mickiewicz wśród „klasycystów”, „barbarzyńców” (i innych) — na przełomie wieków	35
---	----

ROZDZIAŁ III

Obecność Słowackiego w czasach „bruLionu”	113
---	-----

ROZDZIAŁ IV

Norwidowe ślady i obecności	151
---------------------------------------	-----

ROZDZIAŁ V

Czy istnieje „romantyzm smoleński”?	195
---	-----

Część druga

ROZDZIAŁ I

Rewizje romantyczne w prozie najnowszej	217
---	-----

ROZDZIAŁ II

Mistrz i jego wyznawcy — dwa spojrzenia ponowoczesne . . .	275
Zakończenia słów kilka	303
Nota bibliograficzna	309
Indeks osób	311

Zamiast wstępu: Obecność romantyzmu

Czy „zmierzch” paradygmatu romantycznego?

A może jego nieustająca obecność?

Czy romantyzm — rozumiany jako formacja, światopogląd, sposób odczuwania i rozpoznawania świata przez jednostkę pragnącą głębokiej zmiany rzeczywistości — jest jeszcze obecny we współczesności? Pytanie z pozoru oczywiste¹. I z pozoru oczywista okazuje się odpowiedź przedstawiana na stronach niniejszej książki. Nasza bliższa współczesność przegląda się w romantycznych lustrach, niekiedy podobnych do tych z przeszłości, innym razem różnych od wybieranych przez naszych ojców i dziadów. Liczne dowody dałoby się tu *ad hoc* wskazać. Wystarczy przekartkować książkę: kogoż tam nie znajdziemy — od Miłosza, Różewicza po twórców pokolenia „bruLionu” i młodszych. Ba, nie tylko pisarzy polskich, ale i obcych (jak Spiró, Ivaškevičius czy pisząca w języku angielskim Ewa Stachniak). Romantyzm wiecznie żywy? Przypomnę znaną z rozlicznych prac tezę: polska kultura od połowy XIX wieku, od odejścia wieszczów, kiedy żywotność romantyzmu stała się jego obecnością, ogląda siebie przez romantyczne okulary. Czy tak? Może poza tymi oczywistościami warto postawić pytanie nieco inne. Jak mianowicie zaznacza się obecność romantyzmu w kulturze sieciowej czy policentrycz-

¹ Inną problematyzację zagadnienia obecności romantyzmu przedstawiłem we fragmencie studium *Od „zaniku centrali” do „centrali”*, opublikowanym w pracy zbiorowej *Kanon i obrzeża*, pod red. I. Iwasiów i T. Czarskiej, Kraków 2005, następnie przedrukowanym w mojej książce *Mapy dwudziestolecia 1989–2009. Linie ciągłości*, Lublin 2012, a także w szkicu recenzyjnym *Obecność romantyzmu*, „Akcent” 2013, nr 3. Do niektórych zawartych tam ustaleń nawiązuję w dalszym wywodzie.

nej², w ponowoczesnych realiach istnienia nieprzystających do siebie obiegów³: kultury wysokiej, będącej kulturą niszową, która przestała tak silnie rezonować jak oddziaływała do roku 1989, tak jak potrafi to czynić obecnie w świadomości powszechnej kultura masowa, popularna? Innymi słowy: jeśli nawet romantyzm jest tradycją „silną” w kulturze wysokiej, to czy też jest taką w kulturze masowej? Intuicyjna odpowiedź jest tu oczywiście różna dla tych obiegów. O ile w kulturze wysokiej, w niszach, na „wyspach”⁴ odnajdziemy liczne i intrygujące nawiązania do tradycji romantycznej, o tyle można zaryzykować twierdzenie, że w obiegu masowym romantyzm wieszczów jest zapewne słabiej — dużo słabiej — obecny. To zresztą temat na osobne rozważania. Przedstawiane w niniejszej książce interpretacje dotyczą kultury zwanej niegdyś wysoką, dziś — lepszym określeniem byłoby pojęcie kultury niszowej, mniej nacechowane aksjologicznie, bardziej natomiast opisowo. Oczywiście, nie jest kultura polska zakłęta wyłącznie przez romantyzm, ale niewątpliwie w kulturze zwanej do niedawna wysoką to romantyzm jest „silną” — w sensie nie tylko

² Stosowane tu kategorie opisu kultury naszej współczesności pochodzą z różnych prac. W obszernym studium Teresy Walas *Kultura polska po komunizmie — między kulturą socjalistyczną a postmodernizmem* znalazła się istotna konstatacja, rysowana w ramach modelowej sytuacji, w jakiej zdaniem badaczki znalazła się kultura polska po roku 1989, rozpięta — z jednej strony — między pragnieniem odtworzenia modernistycznego kanonu, poszerzonego o te treści, które były ze względów cenzuralnych nieobecne w PRL-u a — z drugiej strony — pod naporem dehierarchizujących w swej istocie procesów kultury masowej. W tej sytuacji — uniwersum kultury narodowej straciło swą stabilność, ujawniła się społeczna obojętność na treści kanoniczne (kanon narodowy) wraz z procesem dyferencjacji i rozpraszania. Miało miejsce przejście od kultury monocentrycznej do kultury policentrycznej: współwystępowanie obok siebie nisz i obiegów. Zob. T. Walas, *Kultura polska po komunizmie — między kulturą socjalistyczną a postmodernizmem*, [w:] ead., *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie — rekonesans*, Kraków 2003, s. 129–150.

³ Zob. dwie diagnozy zmienionej sytuacji kultury po roku 1989, obie pochodzące z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, czynione więc „na gorąco” — i warto dodać, że do dziś inspirujące interpretacyjnie: J. Sławińskiego, *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 18 oraz J. Jarzębskiego, *Wartościowanie w sieci kultury*, „Znak” 1998, nr 7. Propozycję syntezy przedstawił w swej książce P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.

⁴ Nawiązuję tu oczywiście do propozycji Cz. Miłosza z tytułowego eseju z jego książki *Życie na wyspach*, Kraków 1994.

Bloomowski — tradycją, która potrafi zdumiewająco aktywizować coraz to inne pokłady dziedzictwa wieszczów. Nawet próby wyminięcia romantyzmu, rozbrojenia jego „siły fatalnej” okazują się często problematyczne. Chcielibyśmy romantyzm pożegnać — a on i tak powraca.

Oto głośny duet reżyserów teatralnych Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin na początku 2014 roku, tuż przed premierą w krakowskim Starym Teatrze sztuki *Towiańczycy, królowie chmur*, głosi (ustami Jolanty Janiczak):

Nasz Towiański mówi, że tylko na zupełnie oczyszczonej scenie może powstać coś całkiem nowego. Zaglądamy w przeszłość, żeby przyjrzeć się kategoriom i wartościom, żeby je rewidować, a przez rewizję być może ożywiać czy ocalać te wartości, które mogą nas nadal rozwijać. Chciałabym powiedzieć coś o sobie i swoim pokoleniu, tu i teraz, bez zapośredniczenia w historii, ale czuję, że jeszcze za wcześnie, że jeszcze muszę coś zrozumieć, żeby nie tworzyć nowych mitów, tylko dotrzeć do jakiejś — nie wiem, jak to nazwać — świadomości widzenia.⁵

To dzisiaj. Nie jedyny to przecież głos ukazujący nowe możliwości powrotu do romantyzmu. Michał Zadara i jego projekt wystawienia całości *Dziadów*, bez skrótów, podkreślający możliwość innej lektury teatralnej, skoro:

Cały utwór jest schizofreniczny. *Dziady* nie są ani proste, ani fabularne, tylko tajemnicze, sprzeczne i wieloznaczne. Jeśli miałby definiować polskość, byłaby ona dzika, łamiąca zasady, niejednorodna, wielowyznaniowa. Taką polskość — razem z Mickiewiczem — chętnie celebruję tymi *Dziadami*.⁶

Inaczej było na początku odzyskanej wolności. Po roku 1989. Inne padły wtedy słowa. Inaczej myśleliśmy o romantyzmie, choć przecież

⁵ *Dotknąć? Nie dotknąć? Rozmowa z laureatami teatralnego „Paszportu Polityki” Jolantą Janiczak i Wiktorem Rubinem, duetem dramaturgiczno-reżyserskim, o teatrze gender, sensie historii i szaleństwach romantyków*, „Polityka” 2014, nr 9, s. 85. W tej rozmowie do słów Janiczak o „gorącym szaleństwie” towiańczyków, o ich „niesamowitym” teatrze życia Wiktor Rubin dodaje ważne słowa, znamienne dla klimatu duchowych poszukiwań ostatnich lat: „Ale romantyzm to też była wielka wiara w człowieka i moc jego wyobraźni. Opór wobec nihilizmu, i nie dotyczyło to tylko ojczyzny”. Święte słowa.

⁶ M. Zadara, *Dzika polskość. Z Michałem Zadarą rozmawia Dorota Wodecka*, „Gazeta Wyborcza”, z 1.03.2014, s. 18.

jakoś podobnie. Paradoks? Tylko pozorny. Pierwszą próbą spojrzenia na nowy pejzaż kulturalny, jaki wyłaniał się po roku 1989, był szkic Marii Janion *Zmierzch paradygmatu*⁷ — wyprowadzony z przekonania o sile tradycji romantycznej w wieku XIX i XX. Tekst ten miał także swój ciąg dalszy, w polemikach, nawiązaniach, a także kolejnych szkicach i wypowiedziach autorki⁸.

Przypomnę fragment wywodu, który stał się czymś na kształt diagnozy kulturowej:

By ująć rzecz najogólniej — w ciągu prawie dwustu lat od epoki porozbiorowej poczynając, a na stanie wojennym i okresie po nim kończąc, w Polsce przeważał dość jednolity styl kultury, który nazywam symboliczno-romantycznym.⁹

Jak pisze autorka — ów styl stał się kanonem, organizując kulturę „wokół wartości duchowych zbiorowości, takich jak ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa”¹⁰. To się jednak zmienia po roku 1989. Na gruzach tego stylu zaczyna się kształtować „nowy paradygmat kultury polskiej”:

Jakieś zarysy tego paradygmatu już może zaczynają się uwidaczniać. Wolność jednostki i napięcia tragiczno-ironiczne z niej wynikające znajdują się w jego centrum. Filozofia egzystencji, wydobyta również z polskiego romantyzmu, lecz inaczej odczytanego, będzie nieodzownym składnikiem tego nowego myślenia, które powinno starać się zrównoważyć inspiracje kultury wysokiej i kultury masowej, kultury ogólnonarodowej i poszczególnych kultur alternatywnych, kultury „swojej” i kultur „obcych”.¹¹

Po latach autorka *Gorączki romantycznej* dopowiadała:

Obok „nocnej strony” romantyzmu, saturnicznej nocy nieświadomości i szaleństwa, wyłaniają się fantazmaty złowrogiej nicości, ale i męki nieśmiertelności (jak w paradoksie samobójcy... nieśmiertelnego). Z biegiem czasu coraz bardziej będą zyskiwały

⁷ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] ead., *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.

⁸ Taką próbą „dopowiedzenia”, diagnozy są szkice zebrane w książce Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996, zwłaszcza *Beethoven i Casinó de Paris* oraz rozmowy różnych autorów z Marią Janion, które pojawiały się w prasie.

⁹ M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, s. 9.

¹⁰ *Ibid.*, s. 9.

¹¹ *Ibid.*, s. 22–23.

na znaczeniu towarzyszące romantycznemu odczuciu absurdalności i groteskowości istnienia — ironia i melancholia.¹²

Projekt ten, jakkolwiek zawarte w nim były nieusuwalne sprzeczności (zmierzch paradygmatu romantycznego, ale na jego gruzach narodzi się z innej, romantycznej gleby egzystencjalnej nowy, ale dalej z romantyzmu wypływający wzorec)¹³, był wszakże próbą stworzenia nowej narracji kulturowej. Wpływowej, bo podjętej przez pisarzy, nie tylko przez diagnostów kultury współczesnej.

Propozycja Marii Janion doczekała się szerokiej polemiki naukowej w książce Teresy Walas *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie — rekonesans*. Autorka tej książki zwróciła uwagę, iż opisywany przez Marię Janion paradygmat romantyczno-symboliczny „był w istocie osią krystalizacyjną całości znacznie pojemniejszej, dającej się opisać jako paradygmat nacji- lub patriotocentryczny”¹⁴. Po II wojnie światowej, jak pisze Walas, słabła siła paradygmatu romantycznego, który przekształcał się w „romantyczną rekwizytornię”¹⁵. W efekcie: osłabiany w przestrzeni kultury wysokiej, ów paradygmat przesunął się w sferę kultury popularnej, stając się ornamentem, ożywianym poprzez język analogii historycznych w latach siedemdziesiątych XX wieku, zaś w latach osiemdziesiątych — poprzez stylizacje umożliwiał aktywizację „wyobraźni regresywnej”. Teresa Walas dostrzega w istocie tę samą sytuację, która legła u podstaw wystąpienia Marii Janion, tyle że zmierzch paradygmatu sytuuje wcześniej.

Jak więc pogodzić tę obserwację z zaproponowaną hipotezą o szerokiej obecności tradycji romantycznej, zwłaszcza Mickiewiczowskiej, po roku 1989? Zostawmy — w tym miejscu — to pytanie bez odpowiedzi. Warto może nadmienić, że ta szeroka obecność romantyzmu, uobecniająca się w kulturze wysokiej, inaczej znaczy w macierzystym kontekście owej niszy, odmiennie zaś, jeśli spojrzymy z perspektywy

¹² M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 6.

¹³ Zob. wnikliwe, często polemiczne do diagnozy Janion, uwagi T. Walas, zawarte w studium „*Zmierzch paradygmatu*” — *i co dalej?*, [w:] ead., *Zrozumieć swój czas...*, s. 151–225.

¹⁴ *Ibid.*, s. 157.

¹⁵ *Ibidem*.

kultury masowej. To wszakże temat na osobne, inaczej pomyślane rozpoznania.

W niedawno wydanej książce *Romantyczni i nowocześni* Magdalena Rabizo-Birek¹⁶ słusznie zwraca uwagę na fakt, że pisząc dzisiaj o formach obecności romantyzmu w kulturze współczesnej (nie tylko w literaturze) należy mieć na uwadze nie tylko historyczny już głos Marii Janion (jakkolwiek rezonujący współcześnie, niosący się dalej w kulturze, dzisiaj o wyrażnie antymesjanistycznym ostrzu)¹⁷, lecz także propozycję sformułowaną od lat dziewięćdziesiątych przez Agatę Bielik-Robson, która przedstawiła koncepcję „rewizji romantycznej”, inspirowaną lekturą romantyzmu anglosaskiego, dokonywaną przez szkołę z Yale, zwłaszcza Harolda Blooma¹⁸. By kwestię najkrócej ująć — romantyzm może stać się alternatywą dla naszego „odczarowanego” świata, należy go wszakże poddać „innej” lekturze, w której przejrzy się nasza współczesność, odnajdując przy tym zagubione w nowoczesności ścieżki wiodące do duchowej regeneracji człowieka i świata. „Zaczarować” na powrót świat tradycyjną religijnością nie sposób, przeto szukać trzeba duchowych uzasadnień dla swojego istnienia w świecie takim, jakim chcielibyśmy go odzyskać. Wrócić tam, do romantycznej nowoczesności, by wziąć z niej to, co jednostronność modernizmu odrzuciła. Wrócić tam, to znaczy wrócić do podmiotu, szukającego swego miejsca w świecie, z którego wyrugowano metafizyczne niepokoje, przyjmując jako obowiązującą diagnozę Nietzscheańską. Wrócić tam — z „odczarowanego” świata, z przeżywającym kryzys kartezjańskim *cogito* — to znaczy znaleźć nowe uzasadnienia dla ponowoczesnej podmiotowości rozpoznającej swoje istnienie w stanie rozproszenia (stać się „czującą duszą”, oto istota projektu), niepotrafiącej natomiast odnaleźć w sobie mocnej wizji jednoczącej ją ze światem, takiej, jaką wytwarzały ideologie patriotyczne czy romantyczne nacjonalizmy.

¹⁶ M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.

¹⁷ Zob. książkę będącą zapisem rozmów, jakie z badaczką przeprowadziła K. Szczuka: *Janion. Transe — traumy — transgresje*, t. 1: *Niedobre dziecię. Rozmowa Kazimiera Szczuka*, Warszawa 2012.

¹⁸ Zob. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.

Romantyzm należy więc „prze-pisać”. I taki wniosek wypływa z nałożenia tych dwu perspektyw minionego dwudziestolecia: projektującego acz dobrze zakorzonego w polskim paradygmacie kulturowym głosu Janion i spekulatywnego acz mocno związanego z negatywną diagnozą współczesnego świata autorstwa Bielik-Robson. Oba tym perspektywom towarzyszą — niekoniecznie związane z nimi jako bezpośrednim źródłem inspiracji — rewizje romantyczne podjęte w kulturze ostatniego dwudziestolecia (zwłaszcza w literaturze i w teatrze).

Jaki byłby wniosek z tych bardzo skrótowych, ledwie szkicowanych rozpoznań? Otóż w ostatnim dwudziestopięcioleciu zauważamy różne i zmieniające się przy tym formy obecności romantyzmu we współczesności. Można wręcz mówić o różnych romantyzmach: dyletantów i znawców, subtelnych interpretatorów i szkolnych matryc odżywających w kulturze. Inne są romantyzmy w obiegu wysokim (niszowym), inne przejmowane i adaptowane przez kulturę masową czy popularną. Na jeszcze inny aspekt obecności romantyzmu warto zwrócić uwagę — z jednej strony coraz bardziej subtelnemu widzeniu epoki przez znawców odpowiada niemożność przebiccia się tych akademickich ustaleń do szerszej świadomości kulturowej. A z drugiej strony — często w recepcjach literackich romantyzm przyswajany bywa w swej konserwatywnej, dziewiętnastowiecznej wykładni, często przy tym publicystycznie uproszczonej zgodnie z dzisiejszymi ahisterycznymi interpretacjami. To chociażby przypadek mesjanizmu we współczesnej debacie politycznej — ustami znawców epoki określanego jako aberracja intelektualna. Ale to kolejny osobny wątek, wart pogłębionej refleksji.

Pytanie o metodę: w stronę poetyki intertekstualnej

Jak pisać o romantyzmie we współczesności? Jak badać tę tradycję w sieciowym modelu kultury współczesnej? Nawet jeśli pozostaniemy w niszy literatury — nie tylko w niszy literatury zwanej niegdyś wysoką?

Warto bodaj skrótowo odnieść się do propozycji Harolda Blooma, sformułowanej co prawda w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku, wszakże adaptowanej na gruncie polskich badań nad romantyzmem

niedawno¹⁹. Czy można przyglądać się odniesieniom romantycznym w perspektywie zabiegów rewizyjnych? To jedno pytanie. Inne — znacznie istotniejsze — można postawić w następujący sposób: czy mianowicie adaptacja (swobodna czy twórcza adaptacja, w to na razie nie musimy wnikać) Bloomowskich strategii może mieć w ogóle sens operacyjny dla próby nakreślenia map odczytań „silnych” poetów romantycznych, jak Mickiewicz, Słowacki, Norwid — w naszej szeroko rozumianej współczesności — tak modernistycznej, jak postmodernistycznej?

Oto sięgam do *Lęku przed wpływem* i przypominam zabiegi rewizyjne, które moglibyśmy (tak w każdym razie założymy wstępnie) zaadaptować na gruncie współczesnych rewaloryzacji romantyzmu:

— *Tessera*, kiedy „poeta antytetycznie «dopełnia» prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by zachować jego terminy, ale przypisać im inny sens”;

— *Kenosis*, czyli „zerwanie ciągłości”, jaka łączy późniejszego poetę z „prekursorem”;

— *Demonizacja*, czyli „Kontrwniosłość” w reakcji na „Wzniosłość”;

— *Clinamen*, „poetycka błędna interpretacja”, „korekta” wiersza „prekursora”, wytyczenie nowego szlaku²⁰.

Już pobieżny przegląd materiału literackiego mógłby sugerować możliwość zastosowania w celach porządkujących bądź operacyjnych zaadaptowanych — dość wszakże swobodnie — propozycji Blooma. Jak wspomniałem, pojawiły się takie próby. Jednak w niniejszej książce nie pójdę tą drogą. Dlaczego? Mimo atrakcyjności wpływowej propozycji? Dałoby się przecież zaadaptować owe zabiegi dla naszych potrzeb. Oto — przykładowo „kontrwniosłe” wiersze „barbarzyńców” —

¹⁹ Myślę tu o niedawno wydanych książkach M. Siwiec (*Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza — relacja w stanie kryzysu*, Kraków 2012) i M. Bąk (*Twórczy lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013). Warta uwagi jest także propozycja sformułowana przez M. Kuziaka w książce *Inny Mickiewicz*, Gdańsk 2013 oraz artykuły zawarte w pracy zbiorowej *Romantyzm i nowoczesność*, pod red. M. Kuziaka, Kraków 2009.

²⁰ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002, s. 57–58.

w reakcji na „wniosłą” dykcję romantyków. Albo „korekty” liryki lozańskiej na przykład w dziele Miłosza, będące propozycją „wytaczenia nowego szlaku”. Jednak nie podążę szlakiem Bloomowskim, mimo iż ta propozycja ma dużą wartość inspirującą i porządkującą, co też nie jest bez znaczenia. Z jednego acz zasadniczego, jak mięsam, powodu. Otóż swoiste „wypreparowanie” bardzo szczególnej metody, osadzonej mocno w kontekstach anglosaskich, silnie przesyconych myślą psychoanalityczną, łączonej ze specyficznym czytaniem Kabały — na potrzeby tworzonego modelu lektury, w istocie niepodrabialnego poza macierzystym kontekstem, napotyka na zasadniczy kłincz. Czy bowiem można „zastąpić” relację kluczową dla tradycji anglosaskiej: Szekspir — i jego „wpływ”, wyzwalaający rewizje, na gruncie odmiennego od anglosaskiego romantyzmu, z wszelkimi konsekwencjami adaptacji metodologicznej w realiach innej kultury, w której to — założmy — romantyczny poeta, Mickiewicz, byłby „prekursorem”, „silnym poetą”, wobec którego inni twórcy wykonują zabiegi rewizyjne? Otóż nie sądzę, by dało się z przeniesienia tej relacji, „ogołoconej” z Bloomowskich kontekstów, uczynić coś więcej nad pewną metaforę zastosowaną do inaczej jednakowoż poprowadzonych badań literackich.

I inne ważne pytanie — czy rzeczywiście moglibyśmy przejąć — zaadaptowaną, owszem, dla naszych potrzeb — tezę, iż „Szekspir nas wymyślił i nadal nas w sobie zawiera”, to znaczy „Mickiewicz nas wymyślił...”²¹. Otóż nie, albo nie do końca tak, jak w kontekście Bloomowskim, jakkolwiek lekcja Mickiewicza nadal jest żywa. Czy agonistyczne lektury Miłosza, Różewicza, Herberta, Szymborskiej — wielkich poetów modernistycznych — są rzeczywiście „wynikiem niezwykle złożonego aktu błędnego odczytania”²², całościowo ujmowanego dzieła Mickiewicza bądź jakiejś jego części? Owszem, bez trudu da się pokazać — i wiele świetnych prac na ten temat powstało i powstanie — obecność lekcji lozańskiej Mickiewicza w nowoczesnej i ponowoczesnej poezji polskiej. W pojedynczych wszakże wierszach, nie zaś w rewizyjnym (w sensie Bloomowskim) błędnym odczytaniu, tj. w rewizyjnym zastąpieniu Mickiewiczowskiego lozańskiego kosmosu — innym, równie „silnym” kontrkosmosem współczesnego

²¹ *Ibid.*, s. 14.

²² *Ibid.*, s. 21.

poety. I tu odpowiedź negatywna wydaje się wyraźna. Jeśli więc nie Bloom, to kto?

Warto może sięgnąć do dobrze ugruntowanych w rodzimej tradycji badań intertekstualnych stanowisk, podkreślających relacyjność semantyczną między tekstami. Przynajmniej w punkcie wyjścia, będącym porządkowaniem zebranego materiału literackiego. Może powiem metaforycznie — w utworach współczesnego „pisania” romantyzmem ów głos romantyzmu powinien być słyszalny. Możliwy do weryfikacji. Różne wszak mogą być natężenia tego głosu: od szeptu po krzyk. Rozmaicie manifestujące się sposoby aktywizacji dziedzictwa. Konkretnych utworów — konkretnych poetów, rezonujących w dziele współczesnym, nie zaś jakiejś ogólnie pojętej, a przez to trudnej do naukowej weryfikacji „tradycji romantycznej”. Współczesny twórca raczej wybierze pojedynczy utwór, frazę, która zapadnie w jego pamięć, wokół której zapisze kosmos swego wiersza, niż jakiś mgliście pojęty „romantyzm”, romantyczny sposób odczuwania przywołany poza macierzystym kontekstem. Taki sposób sięgnięcia po dziedzictwo romantyczne bliski byłby bądź wręcz tożsamy z epigonizmem lub publicystycznym uproszczeniem. Sięgam przeto po sprawdzony wzorzec relacji intertekstualnych, ale czynię to ze świadomością innej lektury niż w późnostrukturalistycznych przeszczepieniach tej metody na grunt polskiego literaturoznawstwa. Wszakże potrafię docenić — i nie sądzę, by byłby w tym anachronizm postawy interpretacyjnej — inspiracje do dzisiaj płynące z klasycznych ujęć, co oczywiste, filtrując je przez dzisiejszą świadomość i miejsca literatury, i rozlicznych komplikacji literaturoznawczego dyskursu „po zwrotach”.

Przypomnijmy wszakże punkt wyjścia. Już Michał Głowiński, przed wielu laty, w pionierskim na gruncie polskim studium *O intertekstualności* zauważył, iż o tym zjawisku „mówić można tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym ono się dokonuje, czy też [...] gdy dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów, jednak czynnikiem przewodnim jest tekst odwołujący się, aktywizacja zaś tekstu będącego przedmiotem nawiązania — zjawiskiem wtórnym”²³. Z kolei Włodzimierz

²³ M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] id., *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 98.

Bolecki, w tekście pochodzącym z tego mniej więcej czasu co wystąpienie Głowińskiego, dokonał rozróżnienia — istotnego dla moich rozważań — na reminiscencje (będące pojedynczymi słowami wprowadzanymi do nowych tekstów, z zamazaniem pierwotnego kontekstu znaczeniowego) oraz cytaty (obok cytatów empirycznych także mieszczą się tu kryptocytaty, parafrazy, cytaty fikcyjne); te ostatnie, uznając za „częstki znaczące”, budujące nowe znaczenie w nowym tekście na zasadzie „pre-tekstów”, mających konkretne utrwalenia językowe²⁴. Zarazem Bolecki podkreślał, iż reminiscencja może być przedmiotem oglądu intertekstualnego, o ile zostanie „wpisana w odpowiedni układ odniesienia”²⁵, jak na przykład zapożyczenia z tego samego utworu u różnych pisarzy. Jest to dla przedstawianych w książce propozycji interpretacyjnych stanowisko znaczące — właśnie sięgnięcie do konkretnego tekstowego oraz — obok tego — reminiscencyjne gesty nawiązań do dziedzictwa romantycznego pojmowanego w ogólniejszych ramach tradycji dawnej, rozpoznawalnej niczym echo, w sieci różnych zniekształceń, pośredniczących nawarstwień międzytekstowych, przywoływanych wszakże na tyle wyraźnie jako konkretna tradycja, fragment odsyłający do konkretnego twórcy (niekoniecznie zaś do konkretnego utworu)²⁶. Jest to stanowisko znaczące, lecz trudno traktować je inaczej niż jako inspirację.

W znakomitej i inspirującej książce Michała Głowińskiego *Ekspresja i empatia* znajduje się podrozdział zatytułowany *Intertekstualność jako problem interpretacji*. Tam — ważna w perspektywie przedstawianych rozpoznań myśl o istniejących w ramach relacji intertekstualnych dwu zasadniczych oddziaływaniach dyskursywnych: krytyka piszącego o określonym pisarzu i samego twórcy, którym ów krytyk się zajmuje. W naszym przypadku byłby to pisarz współczesny i autor, do którego utworu nawiązuje ów współczesny twórca, który znajduje się w nowym dla siebie kontekście. I teraz chodzi o to, by te dwa oddziaływania

²⁴ W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty*, [w:] id., *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 15.

²⁵ *Ibid.*, s. 28.

²⁶ Do dzisiaj nie straciły swego inspirującego wpływu analizy i interpretacje różnych strategii stylizacyjno-intertekstualnych zaproponowane w książce S. Balbusa, *Między stylami*, Kraków 1993.

wskazać w akcie interpretacyjnym; chodzi o „ujawnienie ich współdziałania, pokazanie, jak one na siebie się nakładają, jak się wzajem określają, by w rezultacie złożyć się na całość dyskursu”²⁷.

Oczywiście, nie przenoszę „bezpośrednio” metody wypracowanej przez Głowińskiego na potrzeby błyskotliwej interpretacji młodopolskich dyskursów krytycznych, byłoby to bezcelowe i niemożliwe. Inny materiał, inaczej pomyślane rozważania. Natomiast nie ukrywam, że przytoczona uogólniająca obserwacja wybitnego teoretyka literatury idealnie przystaje do przedsięwziętej praktyki interpretacyjnej: zależy mi bowiem na ukazaniu owej „gry” tekstów, wzajemnego oddziaływania tekstu wcześniejszego w utworze późniejszym, kiedy aktywizowane są różne znaczenia tak nowego dzieła, jak i otwierają się określone sensy interpretacyjne dzieła uprzedniego, romantycznego, które stając się intertekstem, jak gdyby uaktywnia te znaczenia, które nie zawsze rezonowały w kontekście macierzystej kultury swego czasu. Bywa i tak, że cała seria nawiązań międzytekstowych stabilizuje określoną „poetykę” przywoływanego intertekstu — tak jak w wyznaczeniu „poetyki lozańskiej” w poezji najnowszej. To pozwala także na inną lekturę historycznoliteracką intertekstów. Tak więc ze strony współczesnych odczytań literackich dawnych tekstów, które okazują się wszakże żywą częścią dziedzictwa literackiego, mogą także płynąć istotne impulsy historycznoliterackie, aktywizujące takie znaczenia, które do tej pory pozostawały jakby w utajeniu.

O podobnym, procesualnym charakterze relacji intertekstualnych w ramach praktyk stylizacyjnych pisał przed laty Stanisław Balbus. Warto przytoczyć pewną ogólniejszą konstatację badacza, nie traktując jej w kontekście historycznoliterackiej aktywności stylizacji jako takiej, lecz w szerszym kontekście przywoływania różnych „języków przeszłości”, w tym także stylizacji właściwej. Autor książki *Między stylami* podkreślał w swym wywodzie dwojakie oddziaływanie intertekstualne: kiedy „poeta, mówiąc «obcym» językiem, mówi zarazem w nadrzędnej ramie semiotycznej własnego języka współczesnego i że typowy «wewnętrzny światopogląd» tamtego języka wchodzi poprzez

²⁷ M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 191.

ów język współczesny w ściśle zaprojektowaną przez sam tekst (jego heterogenną konstrukcję artystyczną) aktualną perspektywę światopoglądową; odpowiada na współczesne niepokoje, oczekiwania i niedostatki”²⁸.

Warto w tym miejscu zapytać: czy dzisiaj takie stanowiska, które dla mnie są w dalszym ciągu inspirujące, nie wydają się już nieco przebrzmiałe? Badać to, co się „dzieje” między tekstami, zapominając o prawdach powszechnie obowiązujących — o literaturze jako konstrukcie kulturowym, podatnym na wielorakie — palimpsestowe, hybrydyczne — interakcje, o zawieszeniu, a także zakwestionowaniu referencjalności i uprzedniości tego, co przedstawione? Otóż nie zamierzam bynajmniej ignorować tego, co jest chlebem powszednim dzisiejszej humanistyki — po „zwrotach” — ani też tkwić w okopach bezpowrotnie minionych przekonań metodologicznych, z uporem twierdząc, że wcześniej wypracowane metody i procedury gwarantują utrzymanie statusu naukowości przedstawianych badań. Chociaż — warto przekornie zapytać, dlaczego nie czerpać ze źródła, które okazało się tak ożywcze? Dorobek rodzimych badań intertekstualnych jest, doprawdy, imponujący oraz w dalszym ciągu inspirujący. Chciałbym więc — eklektycznie, to prawda — pogodzić na ile można owe dwie, wyostrzone w tym szkicowym rozpoznaniu, tendencje: późnomodernistyczną i ponowoczesną, pamiętając o zauważonym i opisywanym zjawisku obecności modernizmu w ponowoczesności — i zwłaszcza języka modernizmu w sytuacji kulturowej ponowoczesności. Jak można będzie zauważyć na kartach przedstawianej książki — obok siebie funkcjonują bowiem w kulturze polskiej ostatniego ćwierćwiecza dwa języki: modernizmu (późnego modernizmu) z jego wiarą w niezbywalny kanon oryginalnych, ważkich artystycznie arcydzieł, zasadniczo niezmiennych, które zapraszają do podjęcia z nimi dialogu oraz języki ponowoczesne — nicujące ów kanon, tradycję, podające w wątpliwość status arcydzieła, więcej nawet — rewidujące to, co uznawane było „powszechnie” za ważne, wysokie, konfrontujące uprzednie „wysokie” ze zjawiskami kultury masowej (jak romans, kryminał, czy w poezji — sięganie po obniżone formy wypowiedzi „codziennej”, w zamierzeniu zwyczajnej, „niedbałej”, bliższej potocznemu doświadczeniu).

²⁸ S. Balbus, *Między stylami*, s. 59.

Otóż — mówiąc najkrócej — starałem się wypracować własne stanowisko interpretacyjne w zakresie badań intertekstualnych, zgodne z ponowoczesnym przekonaniem o zasadniczo „słabej” ontologii współczesnych utworów poddawanych obserwacji badawczej, wszakże nie zapomniałem bynajmniej o istnieniu w dalszym ciągu przykładów (czy może przejawów występowania) dzieł o „mocniejszej” ontologii — w odniesieniu do uaktywnienia pewnej części dziedzictwa, interpretowanego tak, jakby było ono żywotną częścią współczesności (myślę tu przede wszystkim o dziedzictwie lozańskim w poezji ostatniego dwudziestowiecia). Nawiązuję tu oczywiście do stanowiska Ryszarda Nycza²⁹, który kreślił uogólnienia, w innym porządku przewijające się na kartach niniejszej książki. Pisał Nycz o charakterystycznym dla współczesnego dzieła „podwójnym zakodowaniu”, o jego palimpsestowości, co powoduje, iż ontologia dzieła ponowoczesnego wspiera się na „przepisywaniu tradycji” i odnawianiu „jej znaczeń za sprawą rzeczywiście niewyczerpywalnego i nieprzewidywalnego rezonansu znaczeniowego, jaki wywołuje (w tradycji i doświadczeniu odbiorcy) gra «chwijną równowagą» ich heteronomicznych reguł”³⁰.

I jeszcze jedna inspirująca refleksja badacza warta jest przywołania w tym miejscu. Nycz zwrócił uwagę na to, iż kolejne „lekturowe hipotezy” zmieniają historyczne i kontekstowe usytuowanie dzieła czy dzieł z przeszłości. Tym samym owa przeszłość (tradycja literacka, kanon historii literatury) — jawi się w zmienionym, płynnym, konstruktywnym aspekcie historyczności „formowanej, przekształcannej i reinterpretowanej w toku swych przemian”³¹. Tym samym to współczesność, dokonując próby nowego porządkowania przeszłości, stara się wytyczyć szlaki przyszłości. I w takiej oto perspektywie warto spojrzeć na ponowoczesną (współczesną) aktywizację dziedzictwa romantycznego. Jako tradycji — a jednak, a jednak — kluczowej dla kultury polskiej. Jak się okazało — „stłumionej” na początku nowego dwudziestowiecia (zob. tekst Marii Janion *Zmierzch paradygmatu*) i ujawniającej się w powrocie „wypartego” w ostatnich latach (we wciąż podnoszo-

²⁹ R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] id., *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, Warszawa 2012, s. 53.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibid.*, s. 49.

nej lekcji lozańskiej, w gatunkach literatury popularnej, jak kryminał czy romans, a także zaskakujący powrót romantyzmu klisz tyrtejsko-mesjanistycznych w posmoleńskim poezjowaniu). Chciałbym w przedstawianej książce ujawnić te dwie perspektywy — w ich przeplataniu, w pulsacji — owe gesty „stłumienia”, wyparcia, wraz z rewizją, zaś obok nich ujawnienie perspektywy odmiennej, choć dobrze znanej z przeszłości: powrotu do romantyzmu, do jego mitów i języka symbolicznego.

Książka *Obecność romantyzmu* jest propozycją autorskiej interpretacji zjawiska, które w ostatnich latach stało się przedmiotem ożywionej refleksji naukowej i krytycznej³². To zjawisko można — i należy — badać z różnych stron, stosując rozmaite porządki metodologiczne dla uchwycenia tego fenomenu współczesnej kultury literackiej, jaką jest obecność romantyzmu. Proponowane sposoby czytania romantyzmu we współczesności ostatniego dwudziestopięciolecia, zwłaszcza zaś pierwszej dekady „po przełomie”, są próbą wykreślenia najważniejszych przejawów ujawnienia „siły” dyskursów romantycznych. Stąd w pierwszej części książki przyglądam się recepcji poezji Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, a także ujawnieniu mesjanistycznych intertekstów w poezji smoleńskiej, nowym zjawisku ostatnich lat. Z kolei w drugiej części książki znalazły się dwa obszernie studia — stanowiące pewną całość tak problemową, jak metodologiczną — poświęcone analizie oraz interpretacji uobecnienia romantyzmu w prozie i dramacie ostatnich lat, na gruncie polskim i obcym, rozpoznawanym w perspektywie inspiracji badaniami nowego historyzmu. Tak więc dwie perspektywy metodologiczne: badania intertekstualne oraz analiza dyskursów inspirowana pracami Haydena White’a zostały „nałożone” na obszerny materiał literacki — z wyraźnym wszakże odesłaniem do konkretnych dzieł romantycznych, które rezonują w dziełach współczesnych twórców. Próby określenia charakteru owych nawiązań nie byłyby możliwe bez sięgnięcia do współczesnych (a kiedy trzeba także klasycznych)

³² W przypisach pojawiają się liczne prace z ostatnich lat, odnoszące się do obecności romantyzmu we współczesności. Tu wymienię autorskie propozycje syntez: T. Cieślaka, *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź 2011; M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.

badani nad romantyzmem. To postępowanie, będące wyraźnym wyjściem tak poza katalogowanie motywów, jak — obecne w wielu pracach — zwrócenie uwagi na współczesną dominantę kulturową danych dzieł, pozwoliło, tak w każdym razie sędzę, opisać w pełniejszy sposób funkcjonowanie romantyzmów we współczesnych utworach literackich. Z dwu jakby stron — tj. jako istotnego czy interesującego głosu we współczesnej kulturze literackiej, a także jako swoistej rewaloryzacji określonego aspektu kultury romantycznej pozostającego w kręgu zainteresowania twórców najnowszej literatury polskiej.

Część pierwsza

ROZDZIAŁ I

Wprowadzenie: Nowe „dziady”? **O wierszu *Pojedź* Jarosława Marka Rymkiewicza**

Wiersz, datowany na styczeń 1985 roku, został opublikowany w reedycji tomu *Ulica Mandelsztama* z 1992 roku i jest niewątpliwie wierszem bardzo „rymkiewiczowskim”, konsekwentnie utrzymanym w stylistyce i mrocznej tonacji jednego z najważniejszych tomów poetyckich równie mrocznych czasów stanu wojennego.

Pojedź a pojedź daleko
Tam za litewską rzeką

Za Wilią i za Niemnem
Twoje księstwo podziemne

Twoja stolica cieni
A wszyscy powieszeni

Tam za Mendoga gajem
O świcie upiór wstaje

Na szyi ma sznur zgniły
— Prowadź nas na mogiły

Za Lidą za Oszmianą
Gdzie braci pogrzebano

Gdzie z szubienic odcięci
Leżą przodkowie święci

— Leżą o tu w buczynie
Obłok nad nimi płynie

Lis i dzik ma tam leże
On ich mogiłek strzeże

Nie chcą mleka ni chleba
Niczego im nie trzeba

Za Wilią za Niewiażą
Tylko pamiętać każą

Pojedź a pojedź daleko
Tam za błękitną rzeką

Tam Polska jeszcze czeka
Ale jest droga daleka

styczeń 1985¹

Kto mówi w tym wierszu? Czyj głos, a raczej czyje głosy tu słyszymy? W piątym dystychu ktoś zacznie mówić do upióra, tak jakby było to najzupełniej naturalne. I od dziewiątego dystychu już do końca przemówi upiór. Tak jakby było to normalne. A może jest to normalne? Zastanówmy się nad statusem owego upióra.

Skąd on tu przywędrował? Odpowiedź nie będzie trudna, jeśli pamiętamy o Rymkiewiczowskiej koncepcji czasu, „Wiecznego Teraz”, istnienia „przeszłości w pamięci czasu teraźniejszego”². Teraz z początku wiersza zanurza się więc w pewnym momencie w przeszłości, w „księstwie podziemnym”, w którym panuje upiór, a historia polska na Litwie zdaje się trwać w jakimś stanie niepamięci/pamięci. Pamięta o powstańcach „lis” i „dzik” — „On ich mogiłek strzeże” (zwróćmy uwagę na deminutiwum, „mogiłki” są intymnie bliskie, obłaskawione w owym zdrobnieniu).

Księstwo podziemne, świat natury, mogiły i mogiłki — a także nad nimi cień szubienic po klęsce powstańczej 1863 roku, doświadczenie śmierci patriotycznej, które uświęca czyn i powstańców. Ale to wszystko utajone, „podziemne”, zapomniane. A jeśli pamiętane, to w „podziemnej”, niejawnej przestrzeni — skąd powstają przywołane upiory. Nawet obłok płynący nad buczyną, „stróż świata”, „straszny” litewski obłok z wiersza Miłosza (obłoki — „dla snu martwego splatają

¹ J. M. Rymkiewicz, *Pojedź*, [w:] id., *Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963–2002*, Warszawa 2003, s. 76–77.

² M. Woźniak-Łabieniec, *Klasyk i metafizyka. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Kraków 2002, s. 40.

posłanie”, czytamy w słynnym utworze noblisty) ewokuje tu jakieś podziemne rozpoznanie dziejów:

Obłoki, straszne moje obłoki,
jak bije serce, jaki żal i smutek ziemi, [...] ³

Pamięć i zapomnienie, świat historii spleciony ze światem natury, restytucja pamięci w obrzędzie „dziadów” — oto Rymkiewiczowska lekcja przeszłości. Nietrudno bowiem zauważyć, że strażnikiem pamięci o zapomnianych gdzieś tam w „buczynie” powstańczych mogiłkach jest upiór. Ten, który „o świcie wstaje” i sam nosi atrybut śmierci tak samobójczej, jak będącej udziałem skazańców — „Na szyi ma sznur zgniły”; czy to samobójca, czy jeden ze skazanych powstańców, tego wszakże nie wiemy. Mickiewiczowski z ducha status nieokreślonej ontologicznie postaci upiora zostanie tu utrzymany.

Tak — to nazwisko musiało się pojawić. Mickiewicz i jego misterium pamięci w *Dziadów* części II:

Guślarz

Są tu pączki, ciasta, mleczko
I owoce, i jagodki.

[...]

Aniołek

Nic nam, nic nam nie potrzeba. ⁴

U Rymkiewicza pojawia się intertekstualna parafraza, zawierająca pamięć Mickiewiczowskiego arcydzieła na równi z takim statusem kryptocytatu, który odsyłać może do pradawnego obrzędu dziadów:

Nie chcą mleka ni chleba
Niczego im nie trzeba

W tym dystychu słyszymy oczywiście głos Mickiewicza, ale wzorem Rymkiewiczowskich strategii intertekstualnych ów głos jest prze-

³ Ten i wcześniejszy cytat z *Obłoków* z wydania: Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 91.

⁴ A. Mickiewicz, *Dziady. Część II*, [w:] id., *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 3: *Dramaty*, opr. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 18.

tworzony, przysposobiony do nowego kontekstu⁵. Tym, co najwyraźniej narzuca się w naszej lekturze, będzie zamiana deminutiwów Mickiewicza skierowanych do dusz dziecięcych na neutralne stylistycznie wyrazy — kierowane do innego odbiorcy. Bo inne to „dziady”, choć misterium pamięci świata żywych i umarłych zostaje tu utrzymane. „Za Wilią za Niewiażą / Tylko pamiętać każą”.

Powtórzmy za poetą — „Tylko pamiętać każą”. „Tylko” czy „aż” — chciałoby się zapytać, pamiętając o historycznym kontekście, w którym powstawał wiersz, tak jak tom *Ulica Mandelsztama*. To wszak lata osiemdziesiąte, „czas marny”, w którym pamięć o tamtej historii, jak i historii całkiem nieodległej, o tamtych ziemiach, o Litwie, o Kresach skutecznie bywała w oficjalnym obiegu wymazywana, fałszowana. Przypomnijmy rzecz oczywistą — Rymkiewicz publikuje swój tom w drugim obiegu, bo w pierwszym, oficjalnym w takim kształcie nie mógł się ukazać. Na straży „pamięci” stał cenzor, który „czuwał” nad „właściwą” wykładnią zdarzeń. Co mogło go tu niepokoić? Przede wszystkim przywołanie Litwy — i Mickiewiczowskiej, i powstańczej — jako przestrzeni duchowości polskiej, zwartej w śmiertelnym uścisku z carskim, rosyjskim, a potem sowieckim (jak w wierszu *Kiedy się obudziłem*) wrogiem. Geografia Rymkiewicza: Wilia, Niemen, gaj Mendoga, Lida, Oszmiana, Niewiaża — owszem, mogła trwać na kartach dzieł historycznych, ale — tu cenzor był nadzwyczaj czujny — czemu miała służyć w poezjach współczesnego poety? Historia według Rymkiewicza to walka z carskim zaborcą, znaczone szubienicami i mogiłkami w litewskich lasach. Mogła więc ta topografia i ta historia godzić w sojusze. Tak mógł sobie dumać cenzor, ale nie on jest tu istotny, choć akurat o nim — odrzuconym, zignorowanym — warto pamiętać, przystępując do lektury utworu z tomu należącego niewątpliwie do kanonu poezji stanu wojennego.

Jaka jest topografia owego „królestwa podziemnego” przywoływanego przez Rymkiewicza w analizowanym wierszu i innych utworach *Ulicy Mandelsztama*? Otwórzmy w tym miejscu nawias.

⁵ Zob. na ten temat A. Poprawa, *Pomiędzy i poza tekstami. Sytuacja intertekstualna*, [w:] id., *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999.

Oto fragment wiersza *Królowie Litwy* z lipca 1983 roku⁶:

Królowie Litwy pod dębami leżą
Robak w ich czaszkach mech jest ich odzieżą

[...]

Potężni władcy nocnej okolicy
Królowie żuków mrówek i bruszniczy

[...]

Borsuk ogląda święte ich oblicza
Jak ja cię kocham Litwo tajemnicza

I świeci próchno nocna ich stolica
Jak kiedyś w Wilnie nie zgaszona świeca.⁷

Tam, w wierszu *Pojedź* — „przodkowie święci”, tu, w *Królach Litwy* — „królowie święci”; tam — leżących w mogiłkach, buczynie, strzegą „lis i dzik”, tu — borsuk zagląda w ich święte oblicze: truchło i puste czaszki. I tu, i tam, i w całej *Ulicy Mandelsztama* — historia rozpoznawalna jest paradoksalnie: jako obszar śmierci, truchła, niepamięci, strażników natury, którzy — tylko oni i poeta, docierający przez palimpsestowe złoża czasu, topografii, natury do utajonego obszaru pamięci o przeszłości — zdolni są trwać na straży pamięci o tych, których pochłonęła historia rozpoznawana jako figura niepamięci. Przekształcenie niepamięci w pamięć — oto zadanie poety. Oto nadanie sensu historii. I pomocne w tym będzie dawne słowo, dawny obrzęd, tak jak tu, w *Pojedź*, innych „dziadów” — kiedy „o świecie upiór wstaje” i prowadzi nas na mogiły (mogiłki). „Czas przypomnieć ojców dzieje”, mówi u Mickiewicza Guślarz⁸. Warto pamiętać o tej formule podczas lektury „dziadów” Rymkiewicza.

Mogiły są ukryte, utajone, jak — mówiąc paradoksalnie — nieobecne jest to, co pozostało po Jadźwingach:

⁶ Warto pamiętać, że wiersz ten, podobnie jak *Wiersz dla plemienia Jadźwingów...* wpleciony w tkankę prozy Rymkiewicza z czasów stanu wojennego *Rozmowy polskie latem roku 1983*, jest lirycznym komentarzem historiozoficznym, korespondującym z wyrażanymi trybem dyskursywnym sądami „pana Marcuszka” — bohatera powieści.

⁷ J. M. Rymkiewicz, *Królowie Litwy*, [w:] id., *Cicho ciszej...*, s. 73–74.

⁸ A. Mickiewicz, *Dziady. Część II*, s. 34.

O jaćwiescy książęta co po was zostało
Te dwie zapinki z brązu to jest bardzo mało

[...]

Wasze dzieje spisane na brzozonej korze
Są jak dzieje tych muszel które śpią w jeziorze

[...]

Jaka wasza historia jakie przeznaczenie
Pod mchem w głęb ziemi idą splątane korzenie⁹

Historia podziemna — ukryta pod mchem, wśród splątanych korzeni. Gest poety — wydobyć spod ziemi, ze świata podziemnego, wygrzebanie z domeny natury przeszłych, zapomnianych dziejów. Jądzwingowie, królowie Litwy, powstańcy XIX wieku — wszyscy oni znajdują się w tej samej przestrzeni podziemnej. „Twoje księstwo podziemne”. „Twoja stolica cieni”. Zaimek dzierżawczy dookreśla potrzebę prywatnego gestu wejścia (wdarcia) w tę obcą zrazu przestrzeń, istniejącą jakby poza czasem, ale jak się okaże — w czasie przeszłym wdzierającym się w teraz, w akcie odpominania, przywracania pamięci. „A wszyscy powieszani” — i wszyscy niebawem zapomniani, w zapomnieniu pogrzebani w litewskich buczynach. Ale ci zapomniani, to przecież „przodkowie święci” — Rymkiewicz dociera w tym miejscu do dawnej (jak dawnej?, to całkiem inne pytanie; w którym momencie dziejów współczesnych utraconej?, to jeszcze inne pytanie) więzi, dawnego — w tym sensie, że niedzisiejszego — rozpoznania sakralizacji naszych dziejów poprzez ofiarę patriotyczną, ofiarę krwi, ofiarę — co tu ważne — powieszonych. Święci przodkowie, tak jak święty stawał się Sowiński w okopach Woli czy Ordon na swej reducie. W takiej sakralizacji dziejów szubienica staje się ważnym rekwizytem, jest przy tym istotnym tropem interpretacyjnym, prowadzi nas bowiem do ciemnego i gorzkiego patriotyzmu z wiersza Mickiewicza *Do matki Polki*:

Zwyciężonemu za pomnik grobowy
Zostaną suche drewna szubienicy, [...] ¹⁰

⁹ J. M. Rymkiewicz, *Wiersz dla plemienia Jądzwingów napisany nad ich jeziorem*, [w:] id., *Cicho ciszej...*, s. 75–76.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Do matki Polki. Wiersz pisany w roku 1830*, [w:] id., *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 1: *Wiersze*, opr. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 321.

Ale u Rymkiewicza szubienica, sakralizując bohaterów, wtrąca ich w jakąś mogiłę zapomnienia, skąd — i tu jest moment pożegnania z ciemnym patriotyzmem polistopadowej klęski Mickiewicza — dopiero w tajemnych „dziadach” upiór wskazuje równie tajemne miejsce, świadczące o czynie, który chociaż został zapomniany, to jednak jest przywracany pamięci. Zapomnienie i pamięć: „Niczego im nie trzeba” — „Tylko pamiętać każą”. Między tymi formułami tajemnego obrzędu przywracania narodowej pamięci, bo tak chyba należy określić te „inne” „dziady”, rozgrywa się jakieś daleko większe, poważniejsze misterium przywracania pamięci narodowej. Ważne — zwłaszcza, choć nie tylko — w roku 1985.

W swej interpretacji *Dziadów* części II zawartej w książce *Mickiewicz, czyli wszystko* Rymkiewicz podkreślił, że „dziady” właściwie nieustannie rozgrywają się w historii polskiej: różne istnienia są „rzucane” w „obrzęd istnienia”, a granica między życiem a śmiercią jest zatarta. Uczestniczymy w obrzędzie dziadów, mówi współczesny poeta, interpretujący romantycznego arcypoetę, „nasze tutejsze istnienie jest obrzędem, zadusznym obrzędem [...], w którym dane nam jest uczestniczyć”¹¹. Obrzędy życia i śmierci, twierdzi Rymkiewicz, są ze sobą zmieszane, co znaczy tyle, że w grozie śmierci zawiera się lekcja życia — dla żywych i dla umarłych. „Gdzie z szubienic odcięci / Leżą przodkowie święci // [...] Tam Polska jeszcze czeka / Ale jest droga daleka”. To ważny moment — owa „daleka droga” do Polski, ów trud rozpoznawania dziejów poprzez truchło, przez nicość, przez niepamięć.

Nasze istnienie jako obrzęd — ich istnienie w naszym obrzędzie, oto istota lekcji „dziadów”, przywrócenia pamięci i tym samym przywrócenia tożsamości, ciągłości dziejów. Polska jako cel i zadanie. Jadźwiniowie, królowie Litwy, wydobyty z mroku dziejów/niepamięci Emanuel Szafarczyk (z wiersza pod takim tytułem), bezimienni powstańcy, wszyscy oni odzyskali swoje miejsce w historii dzięki słowu poety, który uczestniczy — tym słowem, poprzez to słowo — w „dziadach” przywracania pamięci, poprzez hermeneutykę krwi, szubienic, śmierci.

¹¹ *Mickiewicz, czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994, s. 81.

Poprzez rozpoznanie utraty jako rany polskich dziejów. „Bo mieliśmy ojczyznę ale jest zabrana / Od Wilna błady księżyc jak krwawiąca ściana”¹²; „Twarz odbita w wodach Niemna / Boża przepowiadnia ciemna // Znak co dawno był nam dany / Jak krwią obryzgane ściany”¹³. I w wierszu *Pojedź*, przypomnijmy, „Za Wilią i za Niemnem / Twoje księstwo podziemne”.

Słowo poety musi więc być słowem związanym z tamtą przestrzenią, topografią — realną i symboliczną, tamtymi dziejami, które są przecież w Rymkiewiczowskiej wykładni przeszłości dziejącymi się wtedy i obecnie „dziadami”. Słowo musi pozostawać także związane szczególnym rytmem z odsłanianą grozą, rytmem zachowującym równie szczególną więź w kołowrocie nanizanych dystychów, regularnie rymowanych, często rymami dokładnymi, nawet nieco katarynkowymi w toku trocheja, łamanego amfibrachem. Pięknie tę właściwość poetyki (i więcej, światoodczucia poety) ujął Piotr Śliwiński:

Dystych — dwuwiers, ulubiona strofa Rymkiewicza, kojarząca pierwiastki ludowe, gnomiczne, elegijne, leśmianowskie. W parzyście ułożonych lustrzanych liniijkach przegładają się sobie nawzajem życie i śmierć, prawda i złudzenie, byt i nicość. Mocują i nucią się jakości opozycyjne, spreczne. Rzeczywistość ujęta w dystychy wydaje się jednocześnie lekka i napięta.¹⁴

Rymkiewicz „mówi” dykcją Mickiewicza (Mickiewiczowskiej balady, to zapewne stamtąd mógł przywędrować tu 7-zgłoskowiec), ale w żadnym razie nie jest to stylizacja, nawet może i nie jest to przywołanie wzorca, raczej wołałbym mówić o Rymkiewiczowskiej interpretacji wzorca, tyleż przywołanej z tradycji, ile tworzonej na własny użytek. W dystychach Rymkiewicz zamknął mantryczny, niepokojący tok wiersza, owszem, bliski regularnym wzorcom, ale nietrudno zauważyć, że rozwija się on w szerszej linii intonacyjnej — wykraczającej poza linię 7-zgłoskowca, w przerzutniach do kolejnego dwuwiersza, w powtórzeniach, w przeplataniu, czy raczej przenikaniu skandowanego toku trocheja i pełniejszej linii balladowego zaśpiewu, w grze między tymi

¹² J. M. Rymkiewicz, *Księżyc nad Wigrami*, [w:] id., *Cicho ciszej...*, s. 67.

¹³ Id., *Twarz odbita w wodach Niemna*, [w:] id., *Cicho ciszej...*, s. 72.

¹⁴ P. Śliwiński, *Rymkiewicz: antysielanki*, [w:] id., *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 160–161.

tendencjami, jak na przykład w tym fragmencie, dwukrotnie przywołanym (z wymienionym epitetem „litewskiej” rzeki na „błękitną” rzekę w dalszej części wiersza): „Pojeżdż a pojeżdż daleko / Tam za litewską rzeką / Za Wilią i za Niemnem / Twoje księstwo podziemne / Twoja stolica cieni / A wszyscy powieszeni / Tam za Mendoga gajem / O świecie upiór wstaje [...]”.

Rytm Rymkiewicza w jakiś tajemny, przedziwny sposób wyznacza rytm historii, rozpoznawany poprzez rytm natury. W ich tajemnym właśnie przenikaniu i równie tajemnym splocie. Tam — gdzie upiór wstaje i tam, gdzie prowadzi na mogiły. „Tam” (oraz jako wymiennik słowo „gdzie”) byłoby słowem-kluczem otwierającym w przestrzeni geograficznej tajemny — otóż tak — zamek do narodowych dziejów. Misterium podziemnego królestwa Polski — prowadzącego w trudnej drodze do... Polski. „Ale jest droga daleka” — mawiał Rymkiewicz w latach osiemdziesiątych. Tak też mawia i dzisiaj¹⁵.

¹⁵ O tym nieco więcej w rozdziale *Czy istnieje „romantyzm smoleński”?*

ROZDZIAŁ II

Mickiewicz wśród „klasycystów”, „barbarzyńców” (i innych) — na przełomie wieków

Tradycja romantyczna w najnowszej literaturze polskiej, a właściwie jej część — nawiązania do Mickiewicza — to z kolei, jak sygnalizowałem w rozważaniach wstępnych, część szerszego zjawiska, charakterystycznego dla kultury ponowoczesnej, mianowicie dokonywanego określonego wyboru elementów tradycji literackiej oraz użytku czynionego z tej tradycji w obrębie kultury wysokiej (niszowej) w naszej współczesności. Jakkolwiek jest to pewien wycinek tradycji, to przecie jest to bez wątpienia jeden z najwyraźniejszych przykładów uobecniania tradycji literackiej w literaturze po przełomie 1989 roku. To Mickiewicz jest podglądany jako mistrz słowa, podziwiany, bywa że i nicowany jako „kłopotliwa” część dziedzictwa kulturowego. Podkreślmy więc — nie Słowacki czy Norwid, jakkolwiek ich propozycje rezonują w najnowszej literaturze polskiej, nie Wyspiański, nie Żeromski — lecz Mickiewicz: w licznych wierszach, w dramacie Krzysztofa Rutkowskiego *Mistrz. Widowisko*, w prozie Pilcha *Spis cudzołożnic*. Wreszcie — to Mickiewicza przywołuje w swoim *Traktacie teologicznym* — Czesław Miłosz (nawiązania Mickiewiczowskie są obecne od początku twórczej drogi autora *Obłoków* z tomu *Trzy zimy*).

Przykłady te i inne, analizowane w niniejszym rozdziale i innych fragmentach książki, pochodzą z obszaru kultury wysokiej, czy jak proponuję ją nazywać — niszowej. Ale warto stale mieć na uwadze, iż żyjemy dzisiaj w kulturze postmodernistycznej, która z kolei jest niezbywalnym kontekstem dla przedsięwziętych gestów nawiązań do tradycji romantycznej, bowiem sama — ze swej istoty, jak się „definiuje” — karmi się elementami kultury uprzedniej, tym, co było, na równi z tym, co jest. Sięga po różnorodne języki z przeszłości,

mieszając je dowolnie, gdyż żyjemy w sieci, wielotekście równorzędnych „języków”, dyskursów, z których dowolnie możemy czerpać, które swobodnie wybieramy w zależności od aktualnych potrzeb komunikacyjnych. Oplata więc nas kłącze — przypominam tu sugestywną metaforę Deleuze’a i Guattariego¹ — albo jak chcą inni, hipertekst i to w owym kłączu, labiryncie mieszczą się różne „języki” przeszłości. Są one przemieszane, nieodróżnicowane i równorzędne.

Dobrze to widać w modnych dzisiaj i wielce ekspansywnych ujęciach tematu wampirycznego w popkulturze: w rozlicznych książkach, filmach, piosenkach, karmiących się schematami wytworzonymi przez literaturę gotycką i rozmaite „wampiriady” dziewiętnastowieczne².

Taka diagnoza, jaką tu w ogromnym skrócie i wyostrzeniu przedstawiam, jest słuszna na poziomie pewnego całościowego modelu współczesnej kultury, zwłaszcza w realizacjach adaptacyjnych, jak film, gra komputerowa, literatura popularna. Natomiast raz jeszcze podkreślę, iż nie sposób nie zauważyć, że równolegle, równocześnie, istnieją w kulturze zjawiska ignorujące tendencje wyznaczone przez *mainstream* kultury masowej — właśnie niszowe, nakierowane na wartości, kanon, hierarchię, tradycję³. Część twórców wycofuje się w obszary niszowe z własnej woli, część nie ma innego wyjścia, gdyż nie ma szans na rynku ze swymi projektami. I jakkolwiek trudno dziś wyrokować, czy kultura masowa wymaże kulturę wysoką, czy przeciwnie — kultura

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kłącze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3. Liczba książek na temat kultury postmodernistycznej idzie w tysiące, w języku polskim to już kilka dziesiątek. Chociażby wpływowe prace socjologiczne Z. Bauman’a odcisnęły się na dyskursie humanistycznym ostatnich dwu dekad. Dla moich rozważań dobrym punktem odniesienia kontekstualnego będzie ujęcie: A. Szahaj, *Postmodernizm w kulturze współczesnej*, Bydgoszcz 2001.

² Dość sięgnąć po monumentalną pracę M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2004, zawierającą nie tylko wpływową interpretację „wampiryzmu” od wieku XVIII po czasy współczesne, ale też antologię „kanonicznych” tekstów. Teksty te — jako pewna całość — są „pokarmem” różnych współczesnych *Pamiętników wampirów*, *Wywiadów z wampirem* (to hasłowe, rzecz jasna, przykłady obszernego zjawiska w popkulturze początku XXI wieku).

³ O współczesnych przemianach rozumienia kanonu — w różnych aspektach — traktują prace zamieszczone w książce *Kanon i obrzeża*, pod red. T. Czerskiej i I. Iwasiów, Kraków 2005. Tu zwłaszcza J. Święch, *Burze wokół kanonu/kanonów*, A. Skrendo, *Kanon i lektura*.

elitarna przeniesie dalej istotne wartości, to nie ulega wątpliwości, iż dzisiejsze relacje z tradycją są jakościowo różne od tych z niedalekiej nawet przeszłości. Obecnie — podkreślmy — w kulturze współczesnej mieszczą się obok siebie, niekiedy przemieszane, w innych przypadkach oddzielone, zjawiska pochodzące z różnych pięter kultury. Jeżeli więc zastanawiamy się nad miejscem tradycji — nie tylko romantycznej — we współczesności, to musimy wyraźnie wskazać, z jakiego miejsca prowadzimy swoją refleksję. Czy opowiemy się po stronie kultury niszowej, zhierarchizowanej, trudnej, elitarnej, czy masowej, policentrycznej, podatnej na multiplikację i homogenizację.

Swoją opowieść o obecności romantyzmu, w tym rozdziale — o obecności Mickiewicza — kreślę z perspektywy kultury literackiej wysokiej, niszy, „wyspy” (w rozumieniu proponowanym przez Miłosza), z rozpoznaniem zmieniającej się tradycji wobec równie zmieniającego się kanonu. Ale ów kanon jest zarazem elementem scalającym „wczoraj” i „dziś”, umożliwia on porozumienie w obszarze pewnej całości, który możemy nazwać kulturą polską (wysoką kulturą polską). Nawet jeżeli z tego kanonu pewne elementy wypadają, zastępowane są innymi, to przecież sama idea kanonicznego porozumienia wydaje się istotnym zwornikiem kultury narodowej. Można powiedzieć, że jeśli nie *Konrad Wallenrod*, to z dziedzictwa Mickiewicza w kanonie pozostaje lekcja lożańska. Wydawało się, jeszcze na początku obecnego stulecia, że mesjanizm odszedł do lamusa, a oto po roku 2010 okazało się, że wrócił w nowym kontekście: posmoleńskim. Elementy są wymienialne, pozostaje — Mickiewicz.

Tak też wybierali z dziedzictwa Mickiewiczowskiego po przełomie politycznym roku 1989 pisarze współcześni. Sięgali po jedne dzieła, inne stracali w otchłań zapomnienia. Z kolei te zapomniane — w ostatnich czasach okazały się powtórnie atrakcyjne. Mimo zauważanej dekompozycji tradycji romantycznej jako istotnej tendencji współczesnej kultury, na co zwracała uwagę Teresa Walas⁴, ów „głos” Mickiewiczowski pozostał więc istotnym elementem współczesnej kultury polskiej, co więcej, został on nawet po roku 1989 w stosunku do ostatniej

⁴ T. Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie — rekonesans*, Kraków 2003.

dekady PRL-u, wzmocniony. Można wręcz mówić o zaistnieniu zjawiska wzmózonej intertekstualności w tym zakresie. W dodatku rysują się tu pewne tendencje, nurty recepcji, poszerzające tezę postawioną przez Edwarda Balcerzana, który, przyglądając się obecności Mickiewicza w poezji XX wieku, zaproponował kategorię „wielkiej sylwy” jako wyrazu nieźorności dwudziestowiecznych nawiązań poetyckich do twórczości narodowego wieszcza⁵.

Balcerzan bierze pod uwagę zjawiska wcześniejsze, nie pojawiają się w jego wywodach przykłady z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, a mimo to mówi o ogromie tekstów, rozlicznych cytatach. W tej „wielkiej sylwie pomickiewiczowskiej” odnajdziemy teksty będące „odpowiedzią na wielkość swego bohatera”, zwłaszcza liczne gesty detronizacyjne, pojawiają się rewizjonistyczne reinterpretacje, ataki, ma też miejsce restytucja „antagonizmu wieszczów” i wreszcie — w aspekcie komunikacyjnym zaistnienie paradoksalnego zjawiska:

Wartością bywa tu zarówno jasność, jak i ciemność mowy. Paradygmat mickiewiczowski okazuje się pomocny w konstruowaniu znaczeń pewnych, stabilnych, bezpiecznych, jak i w stwarzaniu efektu niewyraźności, semantycznego zamętu.⁶

Wszakże podkreśli Balcerzan:

Bez wątpienia paradygmat Mickiewiczowski jest jednym z mocnych pewników komunikacyjnych. Jego zdania, sentencje, metafory uznawane są za znaki pewne semantycznie i dlatego przydatne w wyjaśnianiu spraw i zjawisk wątpliwych, ciemnych, zagadkowych.⁷

W literaturze polskiej tworzonej po roku 1989, zwłaszcza w poezji — postawmy wyraźnie tezę — szczególne miejsce zajęła tradycja Mickiewiczowska. Podobnie do zaobserwowanych wcześniej prawidłowości recepcji i tu możemy mówić o zasadniczych liniach akceptacji i odrzucenia. Ściślej: jeden biegun to Mickiewicz jako wzorzec, miara, punkt odniesienia, drugi — to postać, którą trzeba było odrzucić

⁵ Zob. E. Balcerzan, *Adam Mickiewicz — poeta XX wieku*, [w:] *Księga Mickiewiczowska. Patronowi Uczelni w 200. rocznicę urodzin*, pod red. Z. Trojanowiczowej i Z. Przychodniaka, Poznań 1998, s. 376–378.

⁶ *Ibid.*, s. 394.

⁷ *Ibid.*, s. 395.

w tworzonym projekcie kulturowym. Między tymi biegunami znalazły się inne, bardziej osobne i niekiedy wycieniowane, stanowiska.

Co zauważymy, jeśli zejdziemy z wyżyn diagnozowania kultury na poziom lektury tekstów? Na pewno — powtórzę — dużą liczbę odwołań, odniesień intertekstualnych o różnym charakterze. Twórcy — zwłaszcza poeci — różnych generacji sięgają po inne teksty romantyków, przede wszystkim Mickiewicza, niż czynili to ich poprzednicy. Wybierają w ostatnim dwudziestopięcioleciu (po roku 1989) Mickiewicza jako poetę egzystencji, sięgają po lekcję lozańską, tropią ślady mistycznego wtajemniczenia, doceniają Mickiewicza jako wielkiego rewelatora słowa, nieczęsto natomiast przywoływali kanon tyrtejsko-patriotyczny (zmieni się to po roku 2010). Jeśli już — to w optyce szyderstwa, gestów gwałtownego odrzucenia, co było charakterystyczne dla pierwszej dekady wolności. Jak pisał w odpowiedzi na ankietę „Res Publici Nowej” w jubileuszowym roku 1998 poeta Marcin Baran, nasza skarłała współczesność musi mierzyć się z wielkością i głębią Mickiewicza, bo inaczej zginie. Poezja Mickiewicza to ożywcze źródło, ustalające miarę i ład rzeczy:

I może właśnie dlatego *Pan Tadeusz*, *Wielka Improwizacja* czy liryki lozańskie wciąż mają w sobie taką moc. Są napisane kunsztownie, obrazują najważniejsze i najbardziej podstawowe rozterki i radości ludzkiej duszy i ciała, a jednocześnie są intensywnie naturalne. Są patetyczne i nieco, jak na dzisiejszy smak, stylizowane, ale zarazem są niepowtarzalnie potrzebne.⁸

Warto podkreślić, że nie wszyscy poeci wyrażają się o Mickiewiczu z taką rewerencją, choć wystąpienia podobne do stanowiska Marcina Barana dominowały w rocznicowych ankietach z 1998. Powiedzmy wyraźnie, że takie głosy podkreślają najciekawszą linię recepcji — mianowicie odnowioną lekcję lozańską, łączoną przy tym wyraźnie z fascynacją „warsztatową”: Mickiewicz to wielki, wciąż niedościgły „słowiarz”, mistrz poetyckiej mowy, odnowiciel języka poetyckiego, zaś z jego dokonań można wciąż czerpać wiele inspiracji. Niemniej, nawet jeśli pojawiają się świadectwa obcości, jak w wypowiedzi Adama Wiedemanna („[...] to jednak czytam go jakoś tak obojętnie, bez cienia

⁸ M. Baran, *Jakie znaczenie ma dla ciebie poezja Adama Mickiewicza? (Zadanie domowe)*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7–8, s. 72.

sympatii, sam nie wiem czemu, po prostu tak już jest i koniec”), to uzyskują one przeciwwagę w tej samej wypowiedzi rozpoznaniem niewątpliwiej wielkości poetyckiej („[...] no bo to jednak był majster nad majstrami, i ten jego trzynastozgłoskowiec pozostanie dla mnie wzorem trzynastozgłoskowca”⁹).

Przyjrzymy się strategiom recepcyjnym głównie w tzw. młodej poezji lat dziewięćdziesiątych¹⁰, gdyż to w jej obrębie zostały podjęte z przeszłości, sformułowane i uwyrażnione w sposób wręcz programowy dwa zasadnicze bieguny Mickiewiczowskiej obecności: z jednej strony — gesty odrzucenia, dekompozycja pewnego kanonu, z drugiej natomiast — afirmatywne dialogi, dopowiedzenia jako (re)konstrukcja kanonu poezji polskiej, wiążąca się z sięgnięciem, mówiąc w pewnym uproszczeniu, po „łoańską lekcję” Mickiewicza.

Krótko o tym, jak Mickiewicza łoańskiego czytali poeci nowocześni

W tym miejscu warto wskazać, iż w polskiej poezji nowoczesnej istnieją przynajmniej dwie „silne” propozycje czytania Mickiewicza. Jed-

⁹ A. Wiedemann, *Niespecjalnie...*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7–8, s. 68.

¹⁰ „Młoda” poezja polska. Skąd ów cudzystów? Otóż, jak wiadomo, kategoria „młodości” jest zmienna, nieustabilizowana kulturowo. Młodym twórcą na początku lat dziewięćdziesiątych był przede wszystkim trzydziestolatek, bowiem do literatury z impetem weszli twórcy urodzeni około roku 1960. Tak też w tytule jednej z ważnych z tych czasów publikacji, antologii *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy*, wybór i opr. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1997.

W tym czasie — twórcy urodzeni nieco wcześniej, jak omawiani w tym rozdziale Z. Machaj czy T. Żukowski, łączeni bywali z propozycjami „nowości” po przełomie 1989 roku. Wiązało się to z jednej strony ze swoistym spetryfikowaniem kultury polskiej po stanie wojennym (różne obiegi, niestykające się ze sobą hierarchie, wyraźnie w cenie tematyka wolnościowa, literatura jako głos milczącej zbiorowości etc.) z drugiej zaś — z wyraźnym preferowaniem tego, co indywidualne, prywatne, duchowe lub na innym biegunie — anarchicznie wywrotowe. Stąd — przyjęta też na potrzeby przedstawianego wywodu — poręczna, choć mająca dziś już wartość wyłącznie historyczną opozycja, określająca dwa bieguny młodej poezji ostatniej dekady XX wieku: „klasycyści” i „barbarzyńcy”. Została ona wprowadzona przez K. Maliszewskiego w artykule *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* drukowanym w „Nowym Nurcie” 1995, nr 19.

na — to lekcja Miłosza, która zaistniała wraz z debiutem książkowym poety (*Trzy zimy*), by znaleźć swoją puentę już w nowym tysiącleciu w jednym z ostatnich tomów poetyckich noblisty, w *Traktacie teologicznym* znajdującym się w *Drugiej przestrzeni*. Druga — to sformułowana w latach pięćdziesiątych XX wieku, ponawiana i później, próba Różewicza „czytającego” Mickiewicza po ogłoszonej przez siebie „śmierci poezji”¹¹ — w kontekście tego manifestu metapoetyckiego.

Zacznę od lekcji Różewicza, gdyż pozostała ona wybitnym głosem w poezji ostatniego półwiecza, głosem wszakże odosobnionym, niepodjętą lekcją, być może czekającą na ciąg dalszy...

Oto fragment *Liryków lozańskich* Różewicza z tomu *Twarz trzecia* (1968):

[...]

poeta
nad wodą wielką

¹¹ Warto wspomnieć, iż na początku lat pięćdziesiątych lekcję lozańską starał się odrobić — z miernym powodzeniem, zgadzam się z Danutą Zamącińską (zob. ead., *Słynne — nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 30), Julian Przyboś. Oto fragment wiersza poety, próbującego łączyć doświadczenia awangardy i socrealistycznej idylli:

Doznaję gór — objawienia planety na ziemi,
dotykam szczytu, jak dna, gdyby runął, księżycu,

[...]

Ty, rękami uwięzły
w odgruzowywanych ulicach,
z pyłem wież pod powieką!
Twój list — przestrzał oddali — szerzy nowy świat lekko:
toczysz taczkę cegieł — rzeczywistość.
Stoją domki jak wyjęte z łyzy
.....
nad wodą wielką i czystą.

J. Przyboś, *List ze Szwajcarii*. Cyt. za: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu — antologia*, opr. M. Stala, Kraków 1998, s. 83.

Pisała Zamącińska: „Próba — karkołomna chyba — połączenia metody obrazowania Słowackiego z wierszy szwajcarskich, Mickiewicza z *Sonetów krymskich* z obowiązkami poety Polski Ludowej (wiersz pochodzi z tomu *Rzut pionowy* 1952), radośnej odbudowy ze szwajcarską gospodarnością, patetycznego opisu natury i zabawnej aktywności przodownika pracy z lat pięćdziesiątych, a wszystko zamknięte cytatem „nad wodą...””. *Ibid.*, s. 30.

martwą czystą
czeka na przyjście
szarlatana

poezja
jak otwarta rana [...] ¹²

Precyzyjnie zinterpretował ten słynny liryk Andrzej Skrendo:

Kluczowym doświadczeniem Mickiewiczowskim według Różewicza staje się nie doświadczenie splendoru, sławy i mistrzowskiego władania słowem, ale doznanie milczenia zapowiedziane lirykami łożańskimi. Poezja dla Mickiewicza — przekonuje Różewicz — jest czymś bolesnym, wypływa z rany tak jak krew [...]. Woda „wielka i czysta” okazuje się martwa, zatem jawi się jako alegoria nicości i egzystencjalnej bezdomności, nie zaś — jak to się zwykle uważa — jako symbol wieczności. [...] Jednak umieranie poezji to zarazem narodziny arcydzieła — śmierć poezji okazuje się najwyższym doświadczeniem poetyckim.

I po tych słowach badacz cytuje komentarz Różewicza:

Poezja Mickiewicza osiągała coraz większą „gęstość” i po lirykach łożańskich zaczęła się zapadać w siebie, w milczenie... to milczenie zamieniło się w „anty-poezję”, w działanie, wreszcie w śmierć. ¹³

Z kolei Zbigniew Majchrowski — sięgając także do innych wierszy Różewicza — zwraca uwagę na pisany stale w tej twórczości „wiersz o zamilkłym poecie, o śmierci poezji” ¹⁴. W *Lirykach łożańskich*, szkicowym *Odciętym* — poprzez medium Mickiewicza łożańskiego — mowa jest o sytuacji granicznej sprzed stu kilkudziesięciu lat, a współczesny poeta, piszący czy też usiłujący pisać po Oświęcimiu, zesta-

¹² T. Różewicz, *Liryki łożańskie*, [w:] id., *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 141.

¹³ A. Skrendo, *Przedem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 39–40. Pisał na ten temat wcześniej m.in. Z. Majchrowski, „Poezja jak otwarta rana” (czytając Różewicza), Warszawa 1993, rozdział *Różewicza droga do Łożany*. Krytyczne uwagi wobec Różewicza jako autora podejmującego łożańską lekcję sformułowała D. Zamącińska, *Słynne — nieznanne...*, s. 30–31.

Zob. także A. Skrendo, *Poezja mocna — „Nad wodą wielką i czystą” Adama Mickiewicza*, [w:] id., *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 80–83.

¹⁴ Z. Majchrowski, *Różewicza droga do Łożany*, [w:] id., „Poezja jak otwarta rana”..., s. 218.

wia romantyczną sytuację Mickiewicza z odczuwaniem swego miejsca w świecie po II wojnie światowej.

W odczytanym przez Majchrowskiego z reprodukowanego rękopisu brulionu *Odciętego* czytamy:

odcięty od przeszłości
odcięty od przyszłości

[siedział] nad wodą wielką
i czystą
zmieszaną z ludzkimi głosami
[i miał pod piersią] z otwartą
[otwartą]
tajemną ranę wielką tajemnicę¹⁵

Tej diagnozy młoda poezja po roku 1989 nie podjęła. Sięgnęła — choć nie wprost — do innej lekcji. Przeciwnie — nie o milczeniu, „śmierci poezji” chciała mówić, ale o jej afirmatywnym (jakkolwiek bywa to trudna afirmacja bytu) wymiarze, czerpanym z lozańskiego źródła. Ale w jakiś tajemny i paradoksalny sposób — coś z tej lekcji Różewicza wkrada się w obręb nurtu poetyckiej afirmacji. To afirmacja, owszem, lecz podszyta stale ową Różewiczowską obsesją milczenia, poruszania się po granicy bytu i niebytu. Z wyborem, z opowiedzeniem się po stronie bytu, „że tak akurat musi być”, jak czytamy w jednym z sugestywnych liryków Koehlera¹⁶ — po trudnym wszakże procesie docierania do takiej konstatacji poetyckiej.

Drugi biegun lozański można widzieć w repetycji tonacji poetyckiej *Obłoków* Miłosza. Oto fragment wiersza:

Obłoki, straszne moje obłoki,
jak bije serce, jaki żal i smutek ziemi,
chmury, obłoki białe i milczące,
patrzę na was o świcie oczami łez pełnemi
i wiem, że we mnie pycha, pożądanie
i okrucieństwo, i ziarno pogardy
dla snu martwego splatają pośłanie,

[...]

¹⁵ Cyt. za: *ibid.*, s. 214.

¹⁶ To fraza z wiersza Koehlera *Świątynia*, który analizuję w dalszej części rozdziału.

[...] O, jakże wy straszne
jesteście, stróże świata, obłoki! Niech zasnę,
niech litościwa ogarnie mnie noc.¹⁷

Wiersz ten, napisany w 1935 roku, Elżbieta Kiślak nazwała utworem „bardziej romantycznym od łożańskich obrachunków”¹⁸. Jaka argumentacja stoi za tym sądem? Z jednej strony poetyka:

Niezwykła krystaliczność *Obłoków*, dojrzała oszczędność wypowiedzi — jedna jedyna metafora, żadnych zbędnych szczegółów — i bolesna, bezlitosna szczerość dramatycznego dialogu dwudziestoczeroletniego poety z własnym powołaniem pozwalają umieścić utwór w tradycji łożańskiej.

Z drugiej — przesłanie:

Obsesyjnie zaznacza się tu dręczący młodego poetę problem skażenia i grzechu, kłamstwa czy dwuznaczności poezji, tym razem odsłaniającej się w skłonność do eskapizmu, ucieczki od rzeczywistości w wizję i „sen martwy”. [...] Dramat egzystencji rozgrywa się w przestrzeni zorientowanej wertykalnie, na tle obłoków wyrażających transcendentalną tajemnicę, milczenie Boga.¹⁹

W napisanym w roku 1953 wierszu *Notatnik: Bon nad Lemanem* (późniejszy tytuł *Notatnik: brzegi Lemanu*) pojawia się słynna formuła będąca kwintesencją poetyckich poszukiwań Miłosza, wyraźnie przy tym inspirowana lekcją łożańską: „z ruchu podjąć moment wieczny”. Oto fragment wiersza:

Buki czerwone, topole świejące
I strome świerki za mgłą października.
W dolinie dymi jezioro. Już śnieg
Leży na grzbietach gór po drugiej stronie.
Z życia zostaje co? Jedynie światło,

[...]

Jesienne nieba, w dzieciństwie te same,
W wieku dojrzałym i w starości, wam
Nie będę się przyglądać. Krajobrazy
Łagodnym ciepłem serce nam karmiące,

¹⁷ Cz. Miłosz, *Obłoki*, [w:] id., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 91.

¹⁸ E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 307.

¹⁹ *Ibidem*.

[...]

[...] A kto w tym, co jest,
 Znajduje spokój, ład i moment wieczny,
 Mija bez śladu. Godzisz się, co jest,
 Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
 Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak.²⁰

Ten wiersz jest wedle Aleksandra Fiuta kluczem do poezji Miłosza²¹, zaś zawarta w nim formuła „moment wieczny” — wedle słów monografisty poety: „powtarza w mikroskali cały poetycki makrokosmos Miłosza”.

Jest w niej zawarte fundamentalne napięcie pomiędzy chwilą a wiecznością, ruchem a trwaniem, tym, co szczególne, pojedyncze, a tym, co ogólne, między *profanum* i *sacrum*. Oksymoron dobrze przy tym trafia w dwubiegunową budowę tego świata, spłot współzależności i przeciwieństw wszystkich jego elementów — sprzeczność, której nie sposób rozwikłać.²²

W gruntownej analizie tego wiersza Marian Stala zauważał — tak istotne dla repetycji tematyki lożańskiej w poezji polskiej II połowy XX wieku — napięcie między tym, co widzialne, konkretnie doświadczane a tym, co odsyła do abstrakcyjnego uogólnienia zobaczonego, myślenia o nim. Wiersz ten jest próbą spojrzenia na świat z perspektywy innej rzeczywistości niż ta tutaj, doznawana w konkretnym, namacalnym swym istnieniu. To próba „unieruchomienia” świata — i ujawnienie jego „ruchu”. W zmianie perspektyw spojrzenia i doświadczania tego konkretnego miejsca. Widzialność konkretnego miejsca — i świadomość zmiany w przepływie czasu. Stałość i zmiana — oto podjęcie tematu lożańskiego. I jego twórcza kontynuacja, i przeformułowanie. W próbie określenia kondycji wygnańca poszukującego swego miejsca w świecie, który okazuje się tak bardzo podatny na zmianę:

W tej ogólnej perspektywie Ja to portret takiego współczesnego człowieka, który wciąż na nowo pyta świat zanurzony w czasie o swą tożsamość. I szuka w tym świecie gwarancji tożsamości. Ale takie poszukujące sensu spojrzenie na ów świat pozostaje

²⁰ Cz. Miłosz, *Notatnik: brzegi Lemanu*, [w:] id., *Wiersze wszystkie*, s. 375–376.

²¹ A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 6.

²² *Ibid.*, s. 245.

bez odzewu, rozmija się z rzeczywistością ograniczoną do tu i teraz. Pozostaje mu więc zgoda na samotność i wygnanie.²³

Do tej lekcji nawiązują młodzi poeci debiutujący na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Wszakże dla nich tajemnica poezji, wiążąc się z dialektyką słowa i milczenia, stanie się okazją do ponowienia poszukiwań metafizycznych uzasadnień wiążących człowieka ze światem.

Ale początek był inny — przewagę zyskiwały gesty odrzucenia dziedzictwa Mickiewiczowskiego.

Mickiewicz „barbarzyńców”

Wśród „barbarzyńców”, jak ich nazwał we wpływowej typologii Karol Maliszewski, zwanych też inaczej „o’harystami”, dostrzeżono w refleksji metapoetyckiej pragnienie wyzwolenia z dotychczasowego rozumienia poezji jako dawania świadectwa, zaangażowania w spory ideologiczne, kultywowania wzorca tyrtejskiego. Winny był tu romantyzm. Jako manifestacja nowej postawy pojawia się swoiste równanie — śmierć dotychczasowego modelu uprawiania poezji (tzn. tego, który był dziedzictwem zaangażowania opozycyjnego z lat siedemdziesiątych i zwłaszcza osiemdziesiątych XX wieku) to zarazem wyzwolielskie narodziny nowej poezji. Jakie są jej cechy? To nie zostało sformułowane wprost i wyraźnie. Przychodzi poruszać się raczej wśród ogólnikowych haseł, niejasnych rozpoznań „inności” (od tego, co jest negowane), młodzieńczego pragnienia nowości. Wszakże uderzenie poetyckie zostało wyraźnie wskazane — to Mickiewicz jest winnym. Za-uważmy — nie romantyzm tyrtejski, który upowszechnił i zarazem zbanalizował kanon Mickiewiczowskiego patriotyzmu²⁴, lecz on sam.

²³ M. Stala, *Brzegi Lemanu*, [w:] id., *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 119. I w konkluzji szkicu: „Opisywane przez Miłosza doświadczenie realności odbywa się w konkretnej przestrzeni, przywołanej przez tytuł: nad Lemanem. W polskiej tradycji poetyckiej jest to przestrzeń szczególna, wyróżniona. Przekroczenie jej granicy oznacza wejście w dialog z łoańską liryką Mickiewicza... Powinowactwo pytań stawianych przez Miłosza w *Bon nad Lemanem* z egzystencjalną i metafizyczną problematyką cyklu Mickiewicza wydaje się niewątpliwe”. *Ibid.*, s. 120.

²⁴ Zob. istotne uwagi M. Zielińskiej w jej książce *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku romantycznego epigonizmu*, Warszawa 1984.

Czy tłumaczyć to można niewiedzą, brakami erudycyjnymi młodych poetów debiutujących po przełomie politycznym 1989 roku? Po części być może tak dałoby się to wyjaśnić, ale byłoby to tłumaczenie cząstkowe. Mickiewicz jest założycielem i patronem tej tradycji, którą z impetem trzeba zniszczyć, odesłać do lamusa — kpiąc z niej niemiłosiernie. Nie kpimy z poetów tyrtejskich XIX i XX wieku (a ówcześni młodzi poeci w bliskim dziedzictwie lat osiemdziesiątych XX wieku co i rusz natykali się na tyrtejskie klisze, schematy i mielizny skądinąd „słusznej” poezji stanu wojennego)²⁵, lecz skruszyć trzeba sam pomnik — czyli Mickiewicza.

Oto wiersz Darka Foksa *Tłumacząc „Pana Tadeusza” na bułgarski*:

Tysiąc lat prześladowań i nagle
rodzę się ja. Jeszcze ćwierć wieku
prześladowań pod pomnikiem Wdzięczności
i znowu się rodzę. Tym razem
jest więcej hałasu
i są dziewczyny. Dużo dziewczyn,
które swego czasu prześladowano
z bardzo dziwnych powodów.

Zapytał grzecznie: „Człowieku i ty
Nazywasz to poezją lat dziewięćdziesiątych?”
Powiedziałem: „Nazwę to
„Dziennikiem Anny Frank”
pierwszej połowy przyszłego stulecia,
pod warunkiem, że jesteś samochodem
i wywieziesz mnie
do Amsterdamu, kapralu.”²⁶

²⁵ Cz. Miłosz, w drukowanym na łamach paryskiej „Kultury” w roku 1984 esej *Szlachetność, niestety* snuł paralelę między romantyzmem a poezją stanu wojennego: „Raz jeszcze, jak w dziewiętnastym wieku, poezja polska znalazła się w służbie uciemiężonego narodu. [...] Jeżeli jednak ta służba w wieku ubiegłym narzuciła poezji polskiej jeden temat, jak też uniemożliwiła rozwój prozy, istnieją dzisiaj powody, dla których zamknięcie się w partykularnym kręgu jeszcze bardziej oddala od widzenia zjawisk w szerszej skali, bez czego nie ma prawdziwie wielkiego pisarstwa”. W jakimś sensie młodzi poeci podjęli ten wątek refleksji Miłosza, jakkolwiek bezpośrednich odwołań — oczywiście — nie odnajdziemy. Cz. Miłosz, *Szlachetność, niestety*, [w:] id., *Eseje*, wybór i posłowie M. Zaleski, Warszawa 2000, s. 124.

²⁶ Wiersz z tomu *Wiersze o fryzjerach* (Lublin 1994). Cyt. wg antologii *Macie swoich poetów...*, s. 51.

Odrzucenie kultury niewoli — której symbolem jest ów „pomnik Wdzięczności” („wdzięczności” — „wyzwolicielem” z Armii Czerwonej, czyli „okupantom”; opatruję cudzysłowem te słowa, będące w pierwszym przypadku świadectwem języka totalitarnego zafałszowania²⁷, w drugim — nowego dyskursu niepodległościowego; oczywiście ani „wyzwoliciele”, ani „okupanci” z dwu biegunowo odmiennych dyskursów nie oddają komplikacji znaczeniowych, są zaś poręcznymi hasłami). „Ja” rodzi się tu dwa razy niczym Mickiewiczowski bohater *Dziadów*. Ale w odwróconej — by tak rzec — kolejności. Oto po Konradzie — na początku lat dziewięćdziesiątych — symbolicznie rodzi się Gustaw. Nie tylko w tym wierszu.

Rodzi się poeta, swobodny i oswobodzony — ku prywatności, będącej kwintesencją nowego idiomu „poezji lat dziewięćdziesiątych”. Dlaczego ta poezja została zestawiona z „Dziennikiem Anny Frank”? To może wydać się zaskakujące, podobnie jak formuła tytułowa — „tłumaczenia Pana Tadeusza na bułgarski”. Jak tłumaczyć doświadczenia polskiej historii Bułgarom? Jak przezwyciężyć ów kulturowy efekt obcości, niezrozumiałości? Otóż nie każde doświadczenie historyczne musi być obce, niezrozumiałe. Trzeba znaleźć do niego dostęp. Swoją egzystencję wpisać — jako egzystencję właśnie, coś jedyne, niepowtarzalne — w doświadczenie historyczne. Takie rozpoznanie było w poezji początku lat dziewięćdziesiątych rozpisywane na różne sposoby. A lekcja z romantykami była jedną z kilku.

Kluczową rolę odgrywa w omawianym nurcie poetyckim młodzieńczy bunt, potrzeba wyswobodzenia się z więzów tradycji, w jaką zaplątana była poezja polska czasów późnego PRL-u, z nałożonymi zadaniami wypływającymi wprost z linii romantycznego tyteizmu, ale poddany imperatywowi zasadniczemu: zaświadczać sprawie. Sprawie — czyli wytyczaniu dróg do wolności, tym samym unaocznianiu sprzeciwu wobec życia w zakłamej rzeczywistości — zakła-

²⁷ Na początku lat dziewięćdziesiątych ukazują się znakomite książki-świadectwa, przynoszące analizy dyskursu języka nowomowy M. Głowińskiego, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990, a także kolejne prace badacza, jak np. *Marcowe gadanie: komentarze do słów 1966–1971*, Warszawa 1990; *Peereliada: komentarze do słów 1976–1981*, Warszawa 1993. W tym też czasie ukazuje się tłumaczenie książki F. Thom, *Drewniany język*, przeł. I. Bielicka, Warszawa 1990.

mywanej zakłamanym słowem. To zabijało poezję, mówili „barbarzyńcy”, rozumianą — dość nieostro, hasłowo — jako sztuka słowa. Przyporządkowanie Sprawy niweczyło wysiłki zapisania osobności doznania egzystencjalnego, niepowtarzalności reakcji zadziwionego „ja” na to, co rzeczywiste. Dlatego potrzebny był tu wymowny gest zerwania poprzez ośmieszenie, celową trywializację tradycji „poezji wielkich słów” — odnoszonej do równie „wielkiej Sprawy”.

Przykładowo, taka tonacja zapisana zostaje w wierszu Krzysztofa Jaworskiego *Mickiewicz dojada Słowackiemu* (także w *Spisie cudzołóżnic* Jerzego Pilcha, gdzie nicowaniu mitu Gustawa towarzyszy ambiwalentne podejście do tradycji lozańskiej)²⁸. Dla tego ujęcia charakterystyczny będzie ton wiersza Jaworskiego, taki na przykład fragment:

Po jednym pozostał tylko kołnierzyk, drugi
zabiegał o taną popularność, przypieczetowawszy ją
w niefortunnym Konstantynopolu, w roku, w którym świat
wydał Iwana Miczurina, by doskonalił, gdy dorośnie,
metody hodowlane. O kontaktach Mickiewicza z Rosją
powszechnie wiadomo. Co do Słowackiego,
ostro potępiał zdrajców narodu.
Słynne były także ich pojedynki na słowa, jako mistycy
bowiem, nie mogli sobie dać publicznie po mordzie.
— Całe swoje życie poświęcę dla sprawy — powiedział Miczurin.
Nie wierzył w żadne duchy czy pierdoły,
wierzył w niejadalne warzywa.
Można poświęcić życie dla idei.²⁹

Trzy ostatnie wersy z cytowanego utworu można potraktować jako typowy wyraz nieufności „barbarzyńców” wobec ironicznie przywołanego hasła „poświęcenia życia dla idei”. Taki styl życia jest tu w stanie podejrzenia, zaś ideowe rozumienie literatury jako zaangażowanie w życie zbiorowości określone jest dosadnie — jako wiara w „duchy” i „pierdoły”, paralelna do Miczurinowskiej idei poświęcenia życia dla „wiary w niejadalne warzywa”. Wszelkie zaangażowanie jest podejrze-

²⁸ Piszę o tym szkicowo w Aneksie I, dołączonym do przedstawianych rozważań z tego rozdziału.

²⁹ Wiersz z tomu *Kamaraden*, Kraków 1994. Cyt. wg antologii *Macie swoich poetów...*, s. 66.

ne? Niepotrzebne? Czym jest w takim razie literatura i romantyczne w niej życie? I dlaczego współcześnie nieprzydatne?

Pytania można mnożyć, bowiem w poetyce wiersza-manifestu pojawiają się wyjątkowo „nieostre” diagnozy, sprowadzone do podręcznikowych stereotypów i wyobrażeń romantyków (ów „kołnierzyk” Słowackiego — reprodukowany na portretach zawieszonych w salach polonistycznych wszystkich szkół PRL-u; otóż ten szczegół warto wydobyć w sensie interpretacyjnym, bowiem okazuje się w świetle poetyckiej diagnozy, że żadna szkolna wiedza o Słowackim w głowach nie pozostała, pozostał tylko w pamięci ów kołnierzyk z portretu; kołnierzyk, czyli nic). Wiersz Jaworskiego, wedle słów Piotra Śliwińskiego, stał się być może najwyraźniejszym wystąpieniem poetyckim przeciwko „literaturze jako residuum idei”³⁰. Być może słuszny to sąd, jakkolwiek w zawody mógłby stanąć także Miłosz Biedrzycki jako autor wiersza, w którego tytule pobrzmiwa poetycka dezynwoltura. Wiersz to słynny w swoim czasie — *Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz*:

Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz, jestem
Białorusinem, pierwszy w Polsce pisałem jak O'Hara
potem wszystko mi się poprzestawiało, do żony
zaczęłem zwracać się per mebel. przez chwilę
myślałem znowu o staniu się jednym
z tłumem prymitywów zdeptujących Place de la Concorde
adidasami „Podhale”. moja pycha zdradziła mnie i wyśmiała,
przez chwilę myślałem o staniu się jednym
z kosmicznym tonem Wszechświata, duchowym czynem,
świętością urzeczywistnioną, zostałem mistycznym kapralem
nawiedzonych paranoików zarywających
noce nad plastikowymi flaszkami wina za sześć franków

[...]

właściwie przestałem pisać, czasem opowiadam klechdy
o Polsce, wrzuszam publiczność, biorę za to pieniądze
właściwie przestałem pisać. coś wisi w powietrzu,
jakieś oczekiwanie [...]

[...]

³⁰ P. Śliwiński, *Na co komu Mickiewicz?*, „Res Publica Nowa” 1998, nr 7–8, s. 19. Szkic przedrukowany w książce Śliwińskiego *Przygody z wolnością*, Kraków 2002.

w nocy budzi mnie bicie bębnow i jazgot tureckich piszczałek
w ciszy wpatruję się w sufit, jakbym miał dokądś jechać,
jakbym miał złapać hiva i umrzeć, jakbym dawniej latał cały
teraz tylko jako sadza.³¹

Mickiewicz potraktowany bez namaszczenia (należnego nie tylko wieszczowi, lecz także uczestnikowi wyprawy „o wolność waszą i naszą”; w wierszu poeta w Konstantynopolu „wpatruje się w sufit”, zapewne robiąc bezlitosny bilans życia przegranego, niczym lożański podmiot mówiący w liryku *Polaty się ży me czyste, rzęsiście...*, choć zarazem tamta śmierć, na cholerę najpewniej, została zestawiona ze współczesną śmiercią na AIDS), przeniesiony we współczesność. Romantyczny poeta-wieszcz nie jawi się jako ktoś obcy współczesnemu człowiekowi, nie jest tak wyraźnie odrzucany, jak w utworach Foksa czy Jaworskiego. Wydaje się, że jest on tu poetą „serio”, przywołanym jako patron (dość to zaskakująca parantela, by nie wzbudziła naszego podejrzenia) współczesnych „o’harystów”. Oto czytamy: „Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz, jestem Białorusinem, pierwszy w Polsce pisałem jak O’Hara” — dopiero potem „wszystko mi się poprzesztawiało”. Czyli przed „potem” istniał Mickiewicz „o’harystyczny”, aprobowany, nawet wzór postawy. Ale właściwie jaki był ów „o’harystyczny” Mickiewicz? Pisał „jak O’Hara”³². To znaczy — jak? O pojedynczym istnieniu, w codzienności, językiem tej codzienności, obniżonego tonu poetyckiego³³. Tak jak pi-

³¹ Cyt. wg antologii *Macie swoich poetów...*, s. 19.

³² Zob. na ten temat J. Orska, *Co to jest o’haryzm — próba krytycznej rewizji pojęcia*, „Kresy” 1998, nr 35.

³³ Tak jak rewelacyjność poetyki ballad Mickiewiczowskich opisywał zwięźle Cz. Zgorzelski. Pisał uczony: „Ale ballady były dla ówczesnych czytelników rewelacją nowego stylu [...]. Bardziej jeszcze zadziwiać ich mogła demonstracja odwagi pisarskiej w jawnym obniżeniu tonu wypowiedzi. Prostota i naturalność w wystąpieniu ballad, w ujmowaniu ludzi i zdarzeń, w rozwijaniu wątku opowiadania musiały ówczesnych odbiorców uderzać tym silniej, im jaskrawiej odbijały od elitarnej kunsztowności wysoko retorycznego wierszowania poetów klasycystycznych. Zwykle, codzienne, często prowincjonalne słowa i zwroty, pełną garścią czerpane z potocznej polszczyzny [...] prowadziły aż na skraj prymitywizmu i zgrzebności wystąpienia”. Cz. Zgorzelski, *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości lirycznej*, [w:] id., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, wyd. 2, Warszawa 2001, s. 120–121.

sze Biedrzycki oddający ironicznie głos Mickiewiczowi, bo też jego wiersz jest monologiem Mickiewicza „przeniesionego” w realia współczesnej emigracji zarobkowej we Francji. Konfrontowane są tu dwa czasy: dziś i przywołana aluzyjnie tamta emigracja — zwana Wielką³⁴.

W swojej interpretacji dopowiadam te znaczenia, które — prawdę powiedziawszy — w samym wierszu wydają się niewykrystalizowane, hasłowe. Musimy się tu domyślać pewnych znaczeń i kontekstowo dopowiadać, co to znaczy, że Mickiewicz był pierwszym polskim „o’harystą”. Oczywiście, można niebezzasadnie powiedzieć, że jest to tylko żart poetycki. Ale i coś więcej. Zwróćmy uwagę — Mickiewicz „aprobowany”, to poeta, piszący „Białorusin”, ktoś, kto poszerzył rejestry języka poetyckiego, rozbijając dotychczasowe sztywne kano ny klasycyzmu, ktoś, kto nie bał się wprowadzić prowincjonalizmów w obszar mowy dotąd wysokiej. Kto tę napuszoną często mowę potrafił skutecznie uczynić zwykłą, zrozumiałą, bliską odbiorcy niezbyt wykształconemu (choć trzeba dodać — ależ, jakie to mistrzostwo ta stylizacja na prostotę, zwyczajność, jakże inni potrafili się nabrać i „wyłożyć” na owej pozornej zwyczajności — patrz zjawisko „balladomanii”). Mickiewicz z kolei „obśmiewany” — to „mistyczny kapral”, człowiek wyznający niezrozumiałe dziś idee. Mówiąc wprost: Mickiewicz „o’harysta”, w tym poetyckim żarcie i manifeście zarazem, jak pisze jego autor Miłosz Biedrzycki — współczesny „o’harysta”, jawi się jako poeta, który jakby odnalazł swoje medium w naszej współczesności — w idiomie polskich „barbarzyńców”.

Mickiewicz „o’harystyczny” to jedyna dziś możliwość odzyskania Mickiewicza — zdawał się mówić współczesny poeta, śmiało przerzucający ponad czasem doświadczenia życia Mickiewicza ujmowane jako klęska szaleńca, snującego rojenia na paryskim bruku (czy może w Collège de France?) — wtedy i dziś.

Interesującym zjawiskiem, które możemy umieścić gdzieś na obrzeżach nurtu nicowania tradycji Mickiewiczowskiej, zastąpienia jej innym paradygmatem kulturowym, byłby scenariusz kulturowy zapisany

³⁴ Na paralelne zestawienia w konstrukcji wiersza zwraca uwagę T. Cieślak w swej książce *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź 2011, s. 71.

w dłuższym poemacie Krzysztofa Karaska (twórcy urodzonego w roku 1937, a więc bezpośrednio nie wiążanego z nurtem, jakkolwiek dość bliskiego „barbarzyńcom” w diagnozach kulturowych) zatytułowanym *Rzecz o poezji*:

Należy wynaleźć uroczystość
by przemienić Konrada w Gustawa,

— tak zaczyna się utwór Karaska, nawiązujący do rozpoznania Wyspiańskiego, jak zauważył Balcerzan³⁵. Wszakże rozpoznanie Karaska, które można byłoby usytuować w ramach zwrotu ku romantyzmowi egzystencji, ku codzienności i „cudowi kantorka” zarazem, jest także w finale poematu wołaniem o odnowienie słowa, tradycji i w tym momencie propozycja współczesnego poety jest jakby „przemieszczona” w inny nurt obecności Mickiewicza, rewelatora tajemnic bytu, odnajdywanych i nazywanych tajemniczymi słowami:

należy wynaleźć uroczystość, rozwiesić symbole,
ubrać je w metafory jak aktora przed rolą,
odszukać zamierzchłe zaklęcia, stare przekleństwa bogów
i rzucić się głową w przepaść.
Ku światłu ciemnych gwiazd,
z dziwną muzyką w ustach, dotąd nie słyszaną,
trwającą aż do chwili, gdy zgaśnie światło rzeczy.³⁶

Wśród „barbarzyńców” ujawniała się postmodernistycznie motywowana gra z tradycją, multiplikacyjne sięganie po Mickiewicza, czy raczej — stereotyp Mickiewicza wytworzony w szkole, z wyraźnym operowaniem owym stereotypem i nicowaniem znaczeń, uwyrażnianiem obcości, „niezrozumiałości” problemów romantyka w aktualnej sytuacji. W ramach tej tendencji pojawią się często elementy postawy szyderczej, programowo polemicznej. Można tu wymienić wiersze Darka Foksa, jak *Konrad Wallenrod*, omawiany *Thumacząc „Pana Tadeusza” na bułgarski*, Miłosza Biedrzyckiego, *Dzień dobry, nazywam się Mickiewicz...* czy Zbigniewa Macheja (to poeta spoza kręgu „barbarzyńców”) pt. *Wy*.

³⁵ E. Balcerzan, *op. cit.*, s. 377.

³⁶ K. Karasek, *Rzecz o poezji*, [w:] id., *Maski*, Warszawa 2002, s. 20–24.

Oto fragment *Konrada Wallenroda* Foksa:

Powinieneś

być twardy jak ja. Nikt by cię nie chrzanił. Ludzie
zawsze będą chrzanić to, co ich zdaniem należy
chrzanić. Nikt nie chrzani twardzieli. Wszyscy
chrzanią mięczaków. [...]

[...]

„Konrad, rdzewieję!” jęknąłem, bo
rdzewiałem. „Mamy różne środki przeciwko
korozji”.

„Jakie środki?”

Położył miecz na barze, „Nasze
Dziewczyny nauczą cię różnych sztuczek”.
Jednak zamówił dwa piwa, i zardzewiałem do końca.³⁷

Co łączy te utwory, poza przypisaniem ich twórców przez krytykę towarzyszącą do nurtu poezji „barbarzyńców”? Otóż zdają się mówić poeci „o’haryści”: poezja polska powinna wreszcie wypłatać się z powinności kształtowania zbiorowości wobec jakichś nadrzędnych idei, bo owe idee są podejrzone, jawią się po latach w oparach szaleństwa. Poeci winni też wyciągnąć lekcję z porażki Mickiewicza, który z poety („o’harystycznego”, żeby było jasne) stał się ideologiem, a literaturę zamienił na czyn. Warto byłoby przytomnie zapytać: co w tym złego? Albo inaczej — czy nie doszło tu do „przemieszania” pojęć i jakiegoś koszmarnego uproszczenia biografii (i literackiej, i politycznej) Mickiewicza? Pytania można mnożyć, gdyby je zadawać z wnętrza systemu romantycznego, i odpowiedzi byłyby raczej miazdzące dla poetów „barbarzyńców”. Zaiste — barbarzyńców. Bo czyż nie należałoby odróżniać chociażby mesjanizmu (o którym zresztą współcześni szydercy Mickiewicza nie wspominają, czyżby nie znali tej ideologii romantycznej?) od patriotycznych poszukiwań dróg do wolności, w tym — tragizmu ostatniej wyprawy poety do Konstantynopola? Czy jego działalności politycznej w okresie Wiosny Ludów? Nie chciałbym znęcać się nad współczesnymi poetami „o’harystami”, choć bez trudu można im udo-

³⁷ Cyt. wg „Kartki” 1998, nr 18, s. 8.

wodnić, że Mickiewicza traktują instrumentalnie, a cechy jemu przypisywane to skrajnie uproszczone hasła zinfantyлизованej współczesnej recepcji szkolnej. Warto więc pytać: w jakim celu tak znacząco redukują Mickiewicza do kilku poręcznych pojęć. To prawda, ale jednakowoż w tej współczesnej poezji toczyła się jakaś istotna gra, gra ironiczna z nieodłącznym wyostreniem i szyderstwami, właściwymi sytuacji polemicznej. Mickiewicz to „hasło” w polemice literackiej, w pewnym naówczas zarysowywanym zasadniczym sporze kulturowym, to „sprawca” utwierdzanego przez szkołę utożsamienia roli poety jako tego, który kształtuje zbiorowe sumienia z „działaczem” ideowo-politycznym. W ferworze polemiki, „o'haryści” na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku uderzyli nie w Mickiewicza, lecz w „Mickiewicza” — pewien stereotyp kulturowy, nośny i znaczący — by zauważyć, że należy bronić Mickiewicza (powiem ironicznie — jako protoplastę „o'harystów”) przed „Mickiewiczem”. Gustawa — przed Konradem. Poetę egzystencji — przed poetą idei. Mówiąc jeszcze inaczej — nawet jeśli po latach ta polemika wiele straciła ze swej świeżości, jaką się odznaczała w czasach „burzy i naporu” na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy wydawało się, jak wielu młodym wstępującym na Parnas przedtem i potem, że zburzenie pomników będzie gestem wyzwolicielskim, że na ruinach starego zbuduje się oto nowy gmach, odmienną dykcję poezji polskiej, to warto podkreślić, że starano się wtedy zburzyć pomnik Mickiewicza jako najważniejszego „przeciwnika” spośród „martwych” poetów. Nawet jeśli starano się zdjąć poetę z cokołu — i tak pozostawał przeciwnikiem, z którym warto podjąć walkę.

Mały nawias na zakończenie tej części wywodu. O tym, że można było proponować inną lekcję sięgania do Mickiewicza, świadczyć mogą propozycje Tomasza Różyckiego³⁸, poety, który bliższy byłby

³⁸ W kilku miejscach mojego wywodu pojawiają się mickiewiczowskie przykłady z poezji Różyckiego. U tego poety, co zauważono w pierwszych recenzjach i szkicach jemu poświęconych, kluczową rolę odgrywają Kresy, tradycja polskiego romantyzmu. Autor syntetycznego ujęcia sprzed ponad dekady konkludował, iż „w sensie poetyckim Litwa i Ukraina to «przestrzenie domowe» — w wierszach Różyckiego odzywa się cała mitologia polskiego romantyzmu, ze Słowackim, Mickiewiczem, *Stepami Akermanskimi*... Kresy to raj utracony tej poezji”. J. Gutorow, *Geografia sensu, sens geografii (Tomasz Różycki)*, [w:] id., *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 151.

klasycystom niż barbarzyńcom, na pewno zaś jest on twórcą dość odosobnionym w swym pokoleniu, w swych peregrynacjach romantycznych, w sięganiu do biografii poetów romantycznych — zwłaszcza do Mickiewicza; jak choćby w wierszu *Milijon* (z tomu *Anima*, 1999) czy w *Rasie* z późniejszej książki poetyckiej *Kolonie*³⁹.

Oto fragment wiersza odsyłającego do zleksykalizowanej formuły cierpiącego za „milijony” bohatera *Dziadów* części III. U Różyckiego wszakże materializuje się nie Konrad, lecz przywołany nie do końca serio i nie do końca też ironicznie poeta — być może to aluzyjnie przywołany Mickiewicz:

Tymczasem to działo się w tylu kobietach,
że nie musiałem już pisać, [...]

[...]

[...] Mogłem pozwolić sobie
na milczenie, na nieobecność, a to toczyło się
dalej, zaczęły się pierwsze sylaby, zdania,

uwagi i podejrzenia, zaczęło spełniać się to
w tylu kobietach, że mogłem milczeć nadal.
Tak jest, miałem dużo dzieci i to było takie boskie.
Mogłem pozwolić sobie na nieobecność, wyjechałem.⁴⁰

Czy to wiersz o Mickiewiczu?⁴¹ Są tu słyszalne pewne aluzje — jak choćby powiązanie „zdań, uwag” (co może odsyłać do cyklu *Zdań i uwag*) z milczeniem jako formą biografii intelektualnej Mickiewicza⁴² i datującymi się od tego mniej więcej czasu zapętleniami biografii erotycznej poety⁴³. Ale czy miał poeta „tyle kobiet”? I „dużo dzieci”? Jaką

³⁹ Te i inne utwory Różyckiego analizowała M. Rabizo-Birek — choć myślę, że nadbył poszerzając ewentualne interteksty Mickiewiczowskie — w rozdziale *Adam Mickiewicz w poezji Tomasza Różyckiego* swej książki *Romantyczni nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 423–460.

⁴⁰ T. Różycki, *Milijon*, [w:] id., *Wiersze*, Warszawa 2004, s. 43. Pierwodruk w tomie *Anima*, Kraków 1999.

⁴¹ Taką konkluzję przedstawia M. Rabizo-Birek, *op. cit.*, s. 441.

⁴² Wyraziła formuła w tytule książki A. Witkowskiej, *Mickiewicz — słowo i czyn*, Warszawa 1975.

⁴³ Ta część biografii została intrygująco oświetlona w książkach Krzysztofa Rutkowskiego, poczynając od *Braterstwa albo śmierci*, Paryż 1987. W tym też czasie

tu miarę ustalić. Nie jest to pytanie „naiwne”, lecz stawiam je, bowiem myślę, że toczy się tu jakaś reinterpretacyjna gra z biografią Mickiewicza. Być może rację ma Magdalena Rabizo-Birek, pisząca o istniejących w dziele Różyckiego zapośredniczeniach inspiracji Mickiewiczowskich poprzez książki biograficzne Rymkiewicza czy Rutkowskiego⁴⁴. Ale można też interpretować ten wiersz jako swoiste świadectwo „słabej” lektury romantyków (w przeciwieństwie do „silnych”, tj. poświadczonych tekstualnie wyrazistą aluzją, reminiscencją, przywołaniem intertekstu), uwikłanej w grę aluzjami, echo echa, tzn. „odbicia” faktów biograficznych celowo osłabianych, nieostrych, acz w jakimś też stopniu możliwych do weryfikacji na gruncie konkretnej biografii.

W twórczości Różyckiego pojawił się też odmienny sposób wyzywania losów Mickiewicza — o ile ten w *Milijonie* określiliśmy jako „słaby”, w tym wypadku rzecz by trzeba o „mocnym”, jakkolwiek i on jest uwikłany w zapośredniczenia tekstowe (nieprzypadkowo utwór ów dedykowany jest Rymkiewiczowi). Oto krótki fragment:

No, Mickiewicz, Mickiewicz pisze list poddańczy
do cara, car się cieszy, kołysze się głowa i z głowy
biegną jaszczurki, biegną do Litwy. Straszne pragnienie,
straszne, Puttkamerowa, Kowalska, Zinaida

i inne, upadają mdleją. [...]

[...]

We śnie żeni się z wariatką (mdleje i upada), lecz śpi wciąż

z Księżniczką Izraelską, ona zdziera z siebie przed lustrem
sierść, jest matką jego dzieci, których są miliony.⁴⁵

Oniryczna fantasmagoria — z przywołanymi „faktami” z życia, tak czy inaczej przetwarzanymi. Krótki liryk — „cała” biografia, i litewska młodość z Marylą i panią Kowalską, i emigracja, towianizm (wiernopoddańczy list do cara)⁴⁶, wreszcie — ostatnia wyprawa do

swoją biograficzną sylwę Mickiewiczowską zaczyna tworzyć J. M. Rymkiewicz (*Żmut*, Paryż 1987 — kolejne tomy w następnych latach).

⁴⁴ M. Rabizo-Birek, *op. cit.*, s. 440.

⁴⁵ T. Różycki, *Rasa*, [w:] id., *Kolonie*, Kraków 2006, s. 56.

⁴⁶ W interesującej interpretacji tego wiersza M. Rabizo-Birek (s. 447–448) wskazuje, iż „list poddańczy do cara” można konkretyzować dwojako: albo jako aluzję do

Konstantynopola⁴⁷. I zastanawiająca ostatnia fraza o trwającym uroku rzuconym przez poetę i jego biografię na kolejne pokolenia Polaków.

Mickiewicz i języki stylizacji

Pozostając przy formule „mocnej” obecności poety, chciałbym przyrzyć się innym poetom — walczącym, czy może lepiej powiedzieć mocującym się z Mickiewiczem jako genialnym twórcą, który potrafił ustawić poetycką polszczyznę w taki sposób, że stało się to wzorem dla późniejszych pokoleń.

Ciekawe są wszakże nawiązania do tradycji Mickiewiczowskiej, które Balcerzan nazwał transformacyjnymi — w nich skrzydlate słowa, cytaty wmontowywane są w nową sytuację poetycką; często przy tym pojawiają się poetyki zapośredniczające, na przykład awangardowa czy nowofalowa. Przykładem może być wiersz Zbigniewa Macheja o incipicie *Śniło się lato...*:

Śniło się lato. Las. Zbierałem grzyby.
Działo się to gdzieś w Litwie
lub może na Krymie...
Obudziłem się w zimie.
Nocą. W autobusie. I w płaszczu,
którego postawiony kołnierz
pod głową przymarzył do szyby.⁴⁸

Machej w poetykę awangardowo-nowofalową wprowadzi w pierwszej części wiersza reminiscencje tekstualne (odwołanie do wiersza *Śniła się zima...*, do *Pana Tadeusza*) oraz biograficzne. Zostaną one w drugiej części tekstu zestawione z sytuacją współczesnego poety — „przymarzniętego” do swoich czasów. Sen o Mickiewiczu — śniony zimą o lecie, odsyła do Mickiewiczowskiego przeobrażenia mistycznego,

Przemowy do petersburskiego wydania *Konrada Wallenroda*, albo jako list do cara Mikołaja I. Optowałbym za tą drugą możliwością — to ten list w kręgach emigracji oraz w literaturze przedmiotu nazywany jest wiernopoddańczym adresem, będącym wielkim skandalem emigracji.

⁴⁷ Skądinąd ten motyw — śmierci Mickiewicza w Konstantynopolu — przewija się w kilku wierszach Różyckiego, np. w *Je vois la suite* z tomu debiutanckiego *Vaterland* (1997), w *Pieśni trzydziestej drugiej (o znajomych)* z tomu *Świat i Antyświat* (2003).

⁴⁸ Cyt. wg „Kartki” 1998, nr 18, s. 4.

ale tu i teraz okazuje się ono niemożliwe. Jaka byłaby tu lekcja Mickiewicza? Wyprowadzana z lektury (i tonacji) *Sonetów krymskich, Pana Tadeusza*. Odpowiedź zawarta jest w poetyce stylizacji — Mickiewicz to poeta konkretnego, miejsca, istnienia wpisanego w ów konkretny czas i miejsce, bez zbędnych słów i — co ciekawe — w poetyce bliższej wierszom lozańskim niż tej, którą przynosi cykl sonetów⁴⁹.

Innym przejawem transformacji będą gesty stylizatorskie — niebezpieczne, o ile nie zostaną przefiltrowane przez własny język współczesnego twórcy. Przytoczę fragment wiersza Tomasza Różyckiego *Melancholia* — nieprzedrukowany w wydaniu książkowym — w którym nadto wyraźna stylizacja romantyczna nakłada się na język poetycki bliski dokonaniom Rymkiewicza i właściwie słowa Różyckiego zbliżają się niebezpiecznie do granicy pastiszu frazy Rymkiewiczowskiej (czy taka była intencja poety?):

Podejdz, podejdz bliżej, z bosakami, księdzem, krzyżem.
To ja ciebie wołam, to ja, twoja studnia.
A jak się pochylisz, tylko woda brudna.

Ktoś tam woła, płacze, coś o dno kołacze.
Ktoś tam się zaśmieje, ktoś wyciąga ręce.
Czyją tam usłyszysz poślubną piosenkę?

[...]

Podejdz, podejdz blisko, opowiem ci wszystko.
Zejdź tu do mnie na dno, zejdź po wielkich schodach.
Dotknie cię ustami w usta czarna woda.⁵⁰

Wszakże transformacja wzorca potrafi wydać ciekawe rezultaty, jeśli uwolniona jest z niewolniczego podążania za tym, co stylizowane, kiedy przywołane są Mickiewiczowskie idiomy poetyckie, zanurzone wszakże we własnym języku poetyckich rozpoznań. To przypadek Tadeusza Żukowskiego, cenionego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku poety z kręgu poznańskiego „Czasu Kultury”. W wydanym w roku 1994 tomie *Elegia zimowa* znajdziemy kilka utworów, w których po-

⁴⁹ Jakkolwiek od sonetów do Lozanny droga wcale nie tak znów daleka... Zob. ujęcie M. Stali z antologii *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu — antologia*, opr. M. Stala, Kraków 1998.

⁵⁰ Cyt. wg „Kartki” 1998, nr 18, s. 7.

jawią się wyraźne tekstualne nawiązania do mistycznej poezji Mickiewicza, do niepokojących wierszy czy też poematów: *Śniła się zima...* oraz *Widzenie*. Te utwory — trudne, wieloznaczne w swej symbolice, hermetyczne w interpretacji — łączy wyrażone w nich pragnienie przemiany wewnętrznej podmiotu, który zaczyna oto jakieś nowe istnienie, na granicy światów, wraz z nie do końca przecie możliwą do wyrażenia relacją z dokonującą się przemianą (Mickiewiczowski język symboliczny jest wyzwaniem fascynującym badaczy na równi z trudnością wyrazistej problematyzacji owej zadziwiającej sfery obrazowo-symbolicznej). To, co się w nich powtarza — i jest także obecne w wierszach Żukowskiego — to oniryczny kontekst dokonującej się przemiany. W odniesieniu do *Widzenia* pisała niedawno Magdalena Saganiak o оголоczeniu z ciała, o „utracie podmiotowości” — po to, by uwolniona od podmiotowości jaźń (dusza) uzyskała i nowe kształty, i nowe istnienie⁵¹. Wcześniej Marta Piwińska zauważała dokonujące się tu „ściągnięcie ku centrum”, oczyszczenie, zerwanie „łupin” — czynów z przeszłości, i podkreślała, że „znaki czyta poeta w sobie — a jednocześnie sam się staje wszystkim, co widzi”⁵². Nowa sytuacja poznawcza — jest tu „widzeniem” właśnie, postrzeganiem okiem wewnętrznej duszy, kiedy dusza percypuje własną nieskończoność w przestrzeni, zaś ujawniający się w widzeniu nowy świat pozwala na ukonstytuowanie, ponowne narodziny odnowionego podmiotu⁵³.

Oto obrazy mistycznego оголоczenia i narodzin nowego człowieka w wierszu współczesnego poety — fragmenty *Elegii pośmiertnej*:

*I zdało mi się, żem się nagle zbudził
Ze snu straszniego, co mię długo trudił.*

A. Mickiewicz, *Widzenie*

⁵¹ M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009, s. 173.

⁵² M. Piwińska, „*I ziarno duszy nagie pozostało*”. *Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*, [w:] ead., *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 25.

⁵³ Zob. precyzyjny na ten temat wywód M. Saganiak w książce *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne...*, s. 174 i nast.

I stało się — że umarłem: usnąłem.
 A gdy rozwarłem oczy poprzez wieko
 ujrzałem wysokie ściany w białym
 nieruchomym świetle: prostokąt przestrzeni
 przebijanej gradobiciem ziemi [...]

Mickiewicz jest tu wyraźnie wskazany w motcie jako patron postawy poetyckiej — ale też pojawia się śladowe nawiązanie do Przybosia (owo „gradobicie ziemi” miast „gradobicia ciszy”), być może jako hołd spleacony awangardziście jako wybitnemu czytelnikowi Mickiewicza⁵⁴. Nawiązanie do autora *Widzenia* jest czytelne, co nie znaczy, że takim samym torem podąża Żukowski. U Mickiewicza bowiem — ważny jest sam moment „nagłego zbudzenia”. Autor *Elegii pośmiertnej* opisuje jakby chwilę inną — śmierci-snu, „ja” umarło, ale po to, by obudzić się do innego życia.

I właśnie w takim kontekście pojawia się rozpisane na współczesny wiersz Mickiewiczowskie motto.

I cisza jakby zamknięto mnie wewnątrz
 przeźroczystego ołowiu. Ależ ja
 żyję! Powietrza! [...]
 i lekko [...]

[...]

oddzieliłem od mrocznego bursztynu
 ciała. Czysty niczym płomyk spirytusu
 stanąłem po piersi w grobie. A świat —
 cmentarz wpłynął we mnie [...]⁵⁵

Bohater liryczny powstaje tu z grobu, niczym Mickiewiczowski upiór, lecz nim nie jest: „Byłem oddechem- widzeniem-i // — myślą”.

⁵⁴ Myślę oczywiście o wielce wpływowym — zwłaszcza dla odnowienia zainteresowania liryką łoańską — tomie esejów Przybosia, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950 (i kolejne powiększane za każdym razem wydania: Warszawa 1956 i 1965). W zbiorze *Czytając Mickiewicza* znajduje się esej *Trzy wizje* przynoszący odczytania *Śniła się zima...* i *Widzenia*.

⁵⁵ T. Żukowski, *Elegia pośmiertna*, [w:] id., *Elegia zimowa i kilka innych linijek z końca tysiąclecia*, Poznań 1994, s. 26.

Przypomnijmy fragment z utworu Mickiewicza:

Dźwięk mię uderzył — nagle moje ciało
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
Pryśło, zerwane anioła podmuchem,
I ziarno duszy nagie pozostało.

[...]

I dusza moja, krąg napętniająca,
Czułem, że wiecznie będzie się rozżarzać
I wiecznie będzie ognia jej przybywać;⁵⁶

Mickiewiczowski „widzący” ogarnia po swych ponownych narodzinach cały świat — przepełniony miłością prowadzącą do zbawienia jako celu finalnego, choć w świecie przed ową wizją przebóstwienia dostrzegane są dwie antagonistyczne siły: i „duchowie czarni”, i „aniołowie biali”. Człowiek musi wybrać swoją drogę wiodącą do spotkania z Bogiem — to wielki temat Mickiewicza, autora i liryków rzymsko-drezdeńskich, *Dziadów* części III, *Zdań i uwag*, oczywiście — i *Widzenia*. Do tego wątku myśli Mickiewiczowskiej nawiązuje intertekstualnie Żukowski, łącząc wyobrażenia *Wielkiej Improwizacji* i *Widzenia*:

[...] Jak kryształ na krawędziach grając
iskierkami błękitu spostrzegałem
poprzez duchowe ciało. [...] ⁵⁷

Pojawiające się obrazy infernalne wiodą wszakże — jako etapy symbolicznej biografii wewnętrznej — do prawdziwych narodzin, jak czytamy w ostatnim wersie: „Przebity włóczęgą grozy — urodziłem się”.

Narodziny nowego, oczyszczonego z tego, co „ciemne”, ziemskie człowieka to kluczowy temat tomu Żukowskiego, obecny także w innych utworach, w których sięga po interteksty Mickiewiczowskie, jak w *Elegii zimowej*, w której znajdziemy cytat z fragmentu lirycznego łązonego z liryką łożańską ****Wstuchać się w szum wód głuchy...*:

[...] Przez szum wód głuchy słyszę
oddechy ryb: tak cicho otwiera się

⁵⁶ A. Mickiewicz, *Widzenie*, [w:] id., *Dzieła*. Wydanie rocznicowe 1798–1998, t. 1: *Wiersze*, opr. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 407–409.

⁵⁷ T. Żukowski, *Elegia pośmiertna*, s. 27.

czyściec? Nad nami niebo zmiennie jednakie
i niby płuca pulsujący kosmos.⁵⁸

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż jako motto do *Elegii zimowej* sięgnął Żukowski do *Zimy miejskiej*, debiutu prasowego Mickiewicza: „Tu wszystko czerstwi, weseli, zachwyca”. Jest to jednak ironiczne nawiązanie. Owszem, początkowo, w pierwszej strofie zauważamy lekki, heroikomiczny ton zachwyty wiążanego z zimą⁵⁹:

Ziemia w sukni kontynentów — ach, lekko
jakby na palcach i w walcu — wbiegła
w zaułek cienia. [...] ⁶⁰

— ale to się radykalnie zmieni: pojawi się motyw zagłady tego, co dotychczasowe, ukazany poprzez obrazowanie chłodu, zimy, zapowiedzi przemiany.

Podobne obrazowanie odnajdziemy w *I Elegii muzycznej*. Tyle, że sięgnięcie po intertekst Mickiewiczowskiego utworu *Śniła się zima...* zmieni i stylistykę, i wymowę współczesnego utworu, który okaże się swoistym peanem mistycznym na rzecz nowego życia. Oto fragment elegii Żukowskiego:

Potem bezcielesny pod obłokiem
Oglądał moje spustoszone ciało

I żywy w mojej pośmiertnej czerni niosę krzyż
Do kaplicy. Lecz oto oddech snu
Odmienia się i otwiera nade mną
Skrzydła Złotej Ewangelii: [...]

[...]

Albo to jaśniejsze od jaśminu i
Górskiego śniegu zdumienie; dotknięty
Różdżką tajemnego głosu — otwieram
Duchowe oczy: [...]

[...]

⁵⁸ Id., *Elegia zimowa*, [w:] *ibid.*, s. 29.

⁵⁹ Zob. ujęcie Zgorzelskiego, *Owoce wileńsko-kowieńskiej twórczości...*, s. 76–79 i D. Seweryna, *Zimowe gry literackie*, [w:] *id.*, „...jak tam zaszedłeś”. Mickiewicz w szkole klasycznej, Lublin 1997, s. 15–30.

⁶⁰ T. Żukowski, *Elegia zimowa*, s. 28.

[...] I jakbym się zmieniał
W uśmiechnięte źródło wiecznego życia.⁶¹

To czytelne sięgnięcie po obrazy z utworu *Śniła się zima...* ukazujące moment mistycznego wtajemniczenia łączonego z symboliką Przemienienia:

Wtem weszło słońce — lato — śnieg nie spłynął,

[...]

Uczułem zapach Włoch, róż i jażminu,
Różą pachnęła góra Palatynu.⁶²

U Mickiewicza oniryczna atmosfera łączy się z mistycznymi paradoksami poznawczymi: „ja” pozbawione sił i mowy, pogrążone w jakiejś rozkoszy oniryczno-mistycznej, której opowiedzieć się nie da — „mówi” obrazami. Pośród nich obrazy przypominane przez Ewę wydają się kluczowe: to obrazy raj u dzieciństwa, budzącego i rozrzewnienie i grozę. Rozrzewnienie i groza? Litwa młodości to raj, ale w widzeniu Ewy jest też miejscem grobów i tajemnic, odnoszonych do „ja” lirycznego. Wspomnienie Litwy i nadzieja na nowe życie wyznacza motyw łez — po przebudzeniu ze snu. „I choć są to jednocześnie łzy wzruszenia i szczęścia — wioną jeszcze po przebudzeniu «świeżym zapachem Włoch i jażminu» — należałoby je także widzieć przez pryzmat gorzkich łez żalu z liryku łożańskiego” — komentowała ów motyw Maria Piasecka⁶³.

W wierszu współczesnego poety pojawi się inny typ wyobrażeń — nurt płynących wód, symbolizujących „źródło wiecznego życia” i „gaspnące” życie... ku czemuś innemu, nowemu: „Obraca się niewidzialna tarcza czasu // I dusze jak nuty napełniają wieczność?”⁶⁴. Atmosfera niepewności — wzmocniona znakiem zapytania. Ale i sugestia wejścia w wymiar wieczności, w nowe, inne życie wyzwolonej duszy, podobna do tej z Mickiewiczowskiego snu drezdeńskiego. Ukazywana przez

⁶¹ Id., *I Elegia muzyczna*, [w:] *ibid.*, s. 6–7.

⁶² A. Mickiewicz, *Śniła się zima...*, [w:] *id.*, *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 1: *Wiersze*, s. 333.

⁶³ M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz — Słowacki — Krasiński*, Wrocław 1992, s. 57.

⁶⁴ T. Żukowski, *Elegia muzyczna*, s. 7.

sięgnięcie do symboliki łożańskiej — do tajemniczego fragmentu lirycznego ****Wstuchać się w szum wód...*:

Wstuchać [się] w szum wód głuchy, zimny i jednaki
I przez fale rozeznąć myśl wód jak przez znaki,

[...]

Wnurzyć się w łono rzeki z rybami...
Ich okiem niewzruszonym jak gwiazda...⁶⁵

U Żukowskiego „odpowiedni” fragment brzmi następująco:

Jednakże odpływają rzeczy, znaki
I symbole jak ławica tęczujących
Ryb bezdennym nurtem bezbrzeżnej wody.⁶⁶

Coś się kończy, coś nowego zaczyna — w gotowości na przyjęcie nowego istnienia, w „płynięciu” odnowionego człowieka ku nowej rzeczywistości, ku wieczności...

Mickiewicz „klasycystów” — Mickiewicz łożański

Najciekawszym nurtem „pisania Mickiewiczem” jest aprobatywny, dialogowy, nastawiony na twórczą więź, nierzadko przeformułowanie dziedzictwa gest sięgnięcia po poetykę łożańską, której zwieńczeniem jest oczywiście liryka łożańska, zaś zapowiedzi dostrzegane są w innych dziełach poety: od ballad, przez sonety, lirykę *Zdań i uwag*. Co ciekawe, przedmiotem relacji są tu z reguły utwory, w których uobecnia się Mickiewiczowski mocny opis, trafne wycucie pojedynczego słowa i słów wiązanych w sugestywne obrazy. Najczęściej ujawnia się „klasyczna” powściągliwość wiersza łączona z odniesieniami metafizycznymi. Przed laty Marian Maciejewski dostrzegał tę właściwość poetyki Mickiewicza, która silnie rezonowała w poezji nowoczesnej: Leśmiana, Miłosza i innych. Pisał znakomity komentator liryki Mickiewicza o prekursorskiej właściwości poetyki łożańskiej, która „sprowadza się do komponowania materii poetyckiej z takich kontekstów, by włączy-

⁶⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie rocznicowe 1798–1998, t. 1: *Wiersze*, s. 415.

⁶⁶ T. Żukowski, *Elegia muzyczna*, s. 7.

ne w strumień językowy, przez wzajemne oddziaływanie, mogły się przemienić w komunikat o określonej wieloznaczności”⁶⁷.

Chciałbym przedstawić w tym miejscu swoistą ramę interpretacyjną dla dalszych rozpoznań nawiązań Mickiewiczowskich. Wybieram ze znacznie obszerniejszej całości przykłady, dobrane — jednak — nieprzypadkowo, choć ich autorami są poeci z różnych generacji. Wiele ich dzieli, lecz jest coś, co łączy, poza Mickiewiczem rzecz jasna. Co jest im wspólne? Jest to — zaryzykuję uogólnienie — ten rodzaj uważności na słowo pojedyncze, który rezonuje w ich zestawieniach z ową wieloznacznością, wytwarzaną przez takie a nie inne sąsiedztwa słów, o czym przed laty pisał Maciejewski, charakteryzując właściwości poetyki lozańskiej. Byłaby to więc lekcja lozańska, ujawniająca się w poezji współczesnej — mimo iż nie muszą pojawiać się konkretne nawiązania do liryków lozańskich. Mogą to być natomiast nawiązania do tej linii poezji Mickiewiczowskiej, której kulminacją jest liryka pisana w Lozannie, zaś jej początki badacze poezji widzą — jak wspominałem — w balladach, potem kolejne realizacje w sonetach i innych wierszach „zapowiadających” kanon lozański, który zagarnia też w poetyckiej recepcji zgoła inne utwory. Jeżeli sięgniemy do świetnej antologii ułożonej przez Mariana Stalę, zwraca naszą uwagę zebrana przez badacza grupa wierszy „poprzedzających i zapowiadających cykl nadlemański”. Są to chociażby: *Świtez, Do Niemna, Ałusztą w dzień, Droga nad przepaścią w Czufut-Kale, Zdania i uwagi, Śniła się zima...*

Można powiedzieć skrótowo: w tych wierszach mocny opis łączy się z poszukiwaniem — sięgam po metaforę Mickiewicza — „chwil wieczności”. Współczesne, często ponowoczesne *sacrum* odbrzmiwa w kontekstach Mickiewiczowskich. Nie jest to bynajmniej inkrustacja erudycyjna, lecz „splacanie długu” twórcy pewnej konwencji. Zaskakująco przy tym obecnej w poezji nowoczesnej: inaczej u Miłosza, inaczej u Różewicza. Inaczej u poetów kolejnych pokoleń.

Oto przykład z wiersza Adriany Szymańskiej *Z ballad i romansów*, w którym Mickiewiczowska sytuacja poznawcza, wyrażana przez Ka-

⁶⁷ M. Maciejewski, „Rozeznać myśl wód...” (*Głosy do liryki lozańskiej*), [w:] *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu — antologia*, s. 175. Pierwodruk studium Maciejewskiego: „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3.

rusię, bohaterkę *Romantyczności*, nałożona zostaje na sytuację poznawczą bohaterki współczesnej, dla której nieobecność, brak jako doznanie ontologiczne wyrażane jest przejmującym głosem cielesnego „ja”, które zwraca się do „ja” martwego:

Śniesz mi się taki żywy,
Jakby tam, w tej Wieczności,
Dobry Pan Bóg raz jeszcze
Tchnął życie w martwy proch.

[...]

O, popatrz, ciągle jestem
Tak gębka twoim dłoniom,
Soczysta twoim ustom,
Wpięta w twych bioder stok.

[...]

Może ten cień na ścianie
To odbłask twojej duszy?
A może Kogoś, błagam,
Ześlesz mi tu na wiecznie,
Ześlesz, by mi był Światłem?⁶⁸

I krótki wiersz Tadeusza Dąbrowskiego, ciekawie operującego odnowioną poetyką lozańską w wierszu *romantyczność*; z aluzyjnie przywołanymi nazwiskami osób ważnych dla młodego Mickiewicza, w porządku twórczości (polemika światopoglądowa ze Śniadeckim) i biografii (romans z Karoliną Kowalską). Te dwa aspekty konstytuują osobowość twórcy, zaś współczesny młody poeta ponawia Mickiewiczowski gest afirmacji podmiotowości:

Pada deszcz a ty gubisz
parasolkę i wszystkie
klucze do siebie.

Mówisz:
Poszukajmy ich razem.
Mówię:
Daj spokój — jest domofon.

⁶⁸ A. Szymańska, *Z ballad i romansów*, [w:] ead., *być. 123 wiersze dawne i nowe*, Warszawa 2004, s. 40–41.

Pada. Mam cię w kieszeni.
Wciskam cokolwiek: (Kowalscy?
Śniadeccy?). Wchodzę mówiąc:

*Ja.*⁶⁹

Do tych przykładów warto dodać jeszcze jeden o podobnej wrażliwości poetyckiej — przełamywany wszakże wyraźnym dystansem ironicznym. Oto odsłuchiwane echa Miłosza „filtrowanego” przez tradycję lozańską w wierszu Agnieszki Kuciak *Poeta liryczny patrzy na jezioro*:

Czysta jak linia losu, który usnął,
linia jeziora, linia trzciny i drzew.
I, tak jak w słowach prawdę, widać w wodzie
dno nieba miękkie, całe w puchu chmur.
Zda się, że można spaść tam bez obawy,
a ten, kto łowi, na swą wędkę giętką
wyciąga właśnie coś ostatecznego,
lecz na urlopie nie jest go ciekawy.

Zda się, by wołał karpie i karasie.

N. Miłosz⁷⁰

Czy jeszcze takie frazy z innego wiersza tej poetki o incipicie
***(*Nie trzeba życia, trzeba przez nie płynąć*):

Nie trzeba życia, trzeba przez nie płynąć,
odprawiać z pluskiem swoje pantarejki:
ryt, co rodzajów tyle ma co ryb.

[...]

Umiejąc pływać, umie się umierać.
Umrzemy, potem niebo wyprze ciężar.
To my będziemy płynąć, a nie czas.⁷¹

Ciekawą — być może najciekawszą propozycję czytania Mickiewicza w latach dziewięćdziesiątych w kręgu tzw. młodej poezji przedsta-

⁶⁹ T. Dąbrowski, *romantyczność*, [w:] id., *Mazurek*, Kraków 2002, s. 47.

⁷⁰ A. Kuciak, *Poeta liryczny patrzy na jezioro*, [w:] ead., *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących*, Kraków 2005, s. 15.

⁷¹ *Ibid.*, s. 11.

wił Krzysztof Koehler, debiutujący w kręgu „bruLionu”, później idący osobną drogą „klasycysty” (wedle rozumienia z głośnej typologii Karola Maliszewskiego). W poezji „klasycystów” silniej odbrymiewa ton wskazany przez Miłosza jako czytelnika Mickiewicza, ale pojawia się w odległym tle, niknąca być może, utajona głęboko Różewiczowska sugestia „martwych wód”, nawet jeśli okazują się one w końcu wodami życia...

Sięgnijmy wszakże wpierw do twórczości jednego z czołowych poetów kręgu „bruLionu”. Oto wiersz Krzysztofa Koehlera pt. *Świątynia*:

„Poznałem stepowego podróż oceanu”
 „Żeglowałem i w suchych stepach oceanu”
 „Wjechałem na suchego stepy oceanu”
 „Okrążyły mnie stepy na kształt oceanu”

A. Mickiewicz

Mucha. Świt. Zmierzch. Jakiś
 pagórek w tle. Wiersz.
 Możliwe że dwa razy się
 Nie zdarza ten sam dźwięk.

Ta sama fraza tkwi tam,
 gdzie rytm dodaje krwi
 biegowi sens, chociaż
 czy ja wiem? Drzwi

uchylone, zrzędzi mucha,
 a ręka kreśli nieustannie,
 jakby INACZEJ było
 tylko NIE i NIC innego.

Chociaż „Wpłynąłem”, „przestwór”,
 „stepy”, ptaki (żurawie?), Mirza,
 pulpit, ręka, mucha,
 skraj lasu, dusza

raz dzieją się, to
 pewnie tylko o to
 chodzi, żeby sprowadzić do konsekwencji

prostej wszelki byt i
 rytm: że tak akurat musi

być, jak jest lub będzie:
oddech, Czatyrdach, burzan, wers.⁷²

Zacytowane jako motto cztery warianty pierwszego wersu *Stepów Akermanskich* powracają w lirycznej konkluzji wiersza Koehlera. Jak wiadomo, żadna z tych wersji nie znalazła uznania Mickiewicza; mimo iż we wszystkich pojawiają się podobne lub te same środki leksykalne, to w pierwotnym ich zestawieniu żadna wersja nie okazała się tą właściwą. „Poznałem”, „Żeglowałem”, „Wjechałem”, „Okrążyły mnie” i paralelne możliwości leksykalne — „stepowy ocean”, „stepy oceanu”, „stepy na kształt oceanu”. I wersja „właściwa”: „Wpłynąłem” — „suchy przestwór oceanu”. Te poprawki Mickiewicza, wedle formuły Ireneusza Opackiego, „uparta walka o kształt ostateczny tego wersu” — to nie zmaganie o formę estetyczną, lecz o „koncepcję całego krymskiego cyklu”, o „romantyczność tej poezji”. Jak dalej pisze Opacki w swym klasycznym studium: „Różnica, między tym, kto już poznał, a tym, kto dopiero, aktualnie poznaje”⁷³ — to różnica między klasycyzmem a romantyzmem. A więc kwestia fundamentalna.

Stąd dla Koehlera — w jego wierszu — Mickiewiczowski wybór jawi się jako utwierdzenie świadomie przejętej dykcji poetyckiej stającej się odpowiednią formą dla rozpoznania bytu. Stąd u krakowskiego poety równanie: „byt” i „rytm” — „sprowadzone do konsekwencji prostej”; prostej — czyli fundamentalnej, jedynie tu możliwej i jedynej w tym miejscu, kiedy odnalazło się tajemny wzór języka i bytu. I kiedy wie się — że tak „być musi, jak jest lub będzie”. Parafrazuję słowa z wiersza Koehlera, bowiem to słowa okazują się tu ważne, to one bowiem — choćby takie jak „oddech”, „Czatyrdach”, „burzan” — nazwały i dotknęły jakiejś istoty bytu, określając doświadczenie, stając się istotą metafizycznego w istocie doznania umożliwiły zamknięcie owego doznania w poetyckie wersy. Tak jak potrafił to uczynić Mickiewicz. I to do jego słów — dopisywane są jakby, na te słowa nakładane są słowa inne, współczesnego poety, to one bowiem mają zastąpić tamte

⁷² K. Koehler, *Świątynia*, [w:] id., *Wiersze*, Kraków 1990, s. 38–39.

⁷³ I. Opacki, *Człowiek w sonetach przełomu (O sonetach Mickiewicza)*, [w:] id., *W środku niebokręga*. *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 35–36.

słowa, by odsłonić sens w tym oto współczesnym świecie. Pojedyncze, niepowtarzalne „dzianie się” słów — i zza tego układu słów ujawnia się jakieś zakorzenienie w porządku. Odstłaniane przez poetę, ukazującego owo działanie słów.

A oto inny utwór Koehlera, z tomu *Partyzant prawdy* o incipicie ***(*Ludzie na burej...*):

Ludzie na burej
ziemi pod jesiennym
niebem, schylony
krajobraz;

wieże i dachy
domów, mowa —
nieustające wyrażanie
pragnień, pouczeń, przekleństw.

Zające osaczone
otwartością pól,
obłoki w ruchu

widzę i opisuję
wiernie:
oddaję dług.⁷⁴

W tym wierszu współczesny poeta sytuuje się jako kontynuator wielkiego poprzednika: fraza „widzę i opisuję wiernie” — „oddaję dług”. Mickiewicz jawi się jako ktoś, kto potrafił oddać w słowie epifanijne doznanie bytu, porządek rzeczy w świecie widzialnym, taki, w którym zza widzialnego prześwituje coś innego, nienazwanego wprost — wyższy porządek rzeczy. Cytat „widzę i opisuję” pochodzi z *Pana Ta-deusza*, ale sens nawiązania Mickiewiczowskiego wyraża tu motyw łozański „wiernie odbijam”. A są tu jeszcze „obłoki w ruchu”. Poruszają one to, co widziane, choć też zamykają w zauważonym porządku „schylonego krajobrazu” także słowa: „mowa — nieustające wyrażanie pragnień, pouczeń, przekleństw”. Warto tu dopowiedzieć, że w poetyce Koehlera można dostrzec szczególną wrażliwość czy też uważność na słowo. To z pojedynczych, chciałoby się rzec, wydestylowanych z po-

⁷⁴ K. Koehler, ***(*Ludzie na burej...*), [w:] id., *Partyzant prawdy*, Kraków–Warszawa 1996, s. 34.

etyzmów słów budowany jest porządek, który odsłania to, co ważne. Afirmuje byt. Funkcja słowa w tej liryce ujawnia także inną, głęboką więź z Mickiewiczem.

Koehler subtelnie nawiązuje do poetyki łożańskiej. Jak pisał Marian Stala, nadlemański pejzaż „wykreowany jest jednym gestem wyobraźni, kreślącej linie poziomo i pionowo”. Podobnie i wierszu Koehlera. Także i tu — „abstrakcyjny, zgeometryzowany, zbudowany kilkoma kreskami — lecz także bardzo konkretny, masywny, czerpiący swą jednostkowość z niepowtarzalności podmiotowego przeżycia, z samej tożsamości podmiotu”⁷⁵. Te słowa Stali o arcydziele Mickiewicza z powodzeniem można odnieść do wiersza Koehlera, poddanego tej samej zasadzie konstrukcyjnej. A jest to zasada, którą stosował Mickiewicz jako poeta nieukrywający bynajmniej swych powinowactw z klasycyzmem: z geometryczną predylekcją słowa i składni poetyckiej, z alegorycznym postrzeganiem zjawisk, przeistaczającym się w symboliczne widzenie świata⁷⁶.

Wynotujmy jeszcze kilka przykładów z tomu *Partyzant prawdy*:

I nagle pociąg się
zatrzymał i pod
błękitnym niebem
zobaczyłem pola,
już zielone,
jakiś stawek,
kępy drzew, domy
i wzgórza.⁷⁷

Dwie smużki dymu
i otwarte pole.
Żywe kolory liści:
nieskończoność
już tu nas dotyka.⁷⁸

⁷⁵ M. Stala, *W stronę Lemanu*, [w:] id., *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 24.

⁷⁶ Pisał na ten temat, doprecyzowując wcześniejsze obserwacje Zgorzelskiego, Dariusz Seweryn w książce *O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza*, Warszawa 1996, s. 76–78.

⁷⁷ K. Koehler, *Partyzant prawdy*, s. 33.

⁷⁸ *Ibid.*, s. 39.

Jeżeli jest,
oddaje wciąż,
co ma

ginie i kończy się

otwiera wieczność
i na zawsze
trwa.⁷⁹

Zauważył niegdyś Marian Maciejewski, że właściwością wyobraźni lożańskiej Mickiewicza jest ustanowienie przestrzeni uwolnionej od czasu⁸⁰. Przestrzeń lożańska — pisał Maciejewski — „wypromieniowuje” „czucia wieczności”, „jest wybitnie psychiczna”. Poddana władzy percepcyjnej poznającego podmiotu, pozbawiona „parametru czasowego”⁸¹. Podobnie — co nie znaczy, że tak samo — u Koehlera.

„Obłoki w ruchu” — ale takim ruchu, który sugeruje moment uchwycenie tego, co niepowtarzalne, w epifanijnym doznaniu i „wiernym” zapisie owego olśnienia.

U Mickiewicza — przypomnijmy słynne formuły liryczne:

Nad wodą wielką i czystą
Stały rzędami opoki,

[...]

Nad wodą wielką i czystą
Przebiegły czarne obłoki,

[...]

A woda, jak dawniej czysta,
Stoi wielka i przejrzysta.

⁷⁹ *Ibid.*, s. 43.

⁸⁰ M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie czucia wieczności (czas i przestrzeń w liryce lożańskiej)*, [w:] id., *Poetyka — gatunek — obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977. Maciejewski zebrał swoje studia lożańskie i nadał temu zbiorowi kształt monograficzny w swej ostatniej książce *Wrzucony do bytu otchłani. Liryka lożańska i jej konteksty*, Lublin 2012.

⁸¹ M. Maciejewski, *ibidem*. Cyt. za: *Liryki lożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu...*, s. 235.

I to właśnie:

Tę wodę widzę dokoła
I wszystko wiernie odbijam, [...] ⁸²

Zauważmy: tu również pojawiają się czasowniki percepcyjne („widzę”) i formuły utwierdzające jakąś pewność poznawczą związaną z „otwieraniem wieczności”. Parafrazując, można powiedzieć za Koehlerem: to, co zobaczone w poetyckim widzeniu — takie być musi, to, co dostrzeżone trwa — „na zawsze”, bo zostało zapisane słowem oddającym istotę rzeczy.

Koehler podejmuje więc metafizyczny trop lemański — wiąże go w swej wczesnej twórczości z momentem epifanii łączonej z metapoetyką refleksją dotyczącą twórczej „zdrady” języka i wierności wartościom ⁸³. Wyraźniej wybrzmiewa to w wierszu *Pamięć*, w którym owa wierność łączona jest z lekturą Mickiewicza. Ale i wcześniej pojawił się obraz o Mickiewiczowskiej proveniencji — „wypłynięcia na duże wody”, niczym początek *Stepów Akermanskich*.

Oto fragment wiersza:

Tamte chwile, kiedy wydawało się, że o krok
od tajemnicy, że wreszcie wypłyniemy na
duże wody i dalej potoczy się, i będzie
nas niosło;

[...]

I ta chwila, kiedy — czytając Mickiewicza —
zrozumiałem, że zawsze będę zdradzał, kogo
tylko się da zdradzić, bo nie ma takiego
punktu, od którego mógłbym zacząć
odliczać. ⁸⁴

⁸² A. Mickiewicz, *Nad wodą wielką i czystą...*, [w:] id., *Dzieła*. Wydanie rocznikowe 1798–1998, t. 1: *Wiersze*, s. 411–412.

⁸³ Zob. M. Woźniak-Labieniec, *Wokół klasycyzmu. O wierszach metapoetyckich Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 1, pod red. T. Cieślaka i K. Pietrych, Kraków 2002, s. 312–315. Ta część rozważań została zatytułowana *Czytając Mickiewicza*.

⁸⁴ K. Koehler, *Pamięć*, [w:] id., *Nieudana pielgrzymka*, Kraków–Warszawa 1993, s. 5.

Tytułowa „pamięć” dotyczy spłotu doznań egzystencjalnych i metafizycznych, przecięcia tajemnicy zrozumienia momentów „osobliwych” — jak pisał Piotr Śliwiński — które pozwalają „prowadzić ku doskonałości”⁸⁵.

Lozańskie nawiązania w poezji lat dziewięćdziesiątych pulsują z różnym natężeniem — ich echa są słyszalne w wierszach Marzanny Bogumiły Kielar, Dariusza Suski, Jarosława Zalesińskiego i u innych...

W *Obietnicy* Marzanny Bogumiły Kielar pojawia się taki obraz:

morze
dzisiaj spokojne jak gdyby przepłynęło
przez szklany filtr śmierci.
Gdy z mrugających wysoko lampami Vence
wprowadzają noc do parnych winnic.
Niebo w odcieniach granatu
daleko świetlista kreska horyzontu.⁸⁶

I jakby dopełnienie tego obrazu w innym wierszu:

jezioro w łasce grafitowego blasku, przed zmierzchem,
u schyłku upalnego dnia;
wieloraka gra cieni i barwy,
i światła jedynie ubywa; gęstnieje mrok
od linii lasu na przeciwnym brzegu
napęniając powietrze chłodnym dymem mgieł;
czerń sięga coraz głębiej
i stula się pejzaż
jak płeć — by naraz się poddać, rozchylić miękko i objąć
nas, zajętych sobą, na rzuconych w trawie
kąpielowych ręcznikach⁸⁷

Trudno tu odnaleźć słowne motywy czy wyobrażenia odsyłające bezpośrednio do wierszy lozańskich. A jednak... Jak zauważył Marian Stala — w całym debiutanckim tomie Marzanny Kielar przewija się epitet „czysty”, „fakt bycia czystym bądź oczyszczonym”; krytyk pisze też o „wrażeniu jasności obrazu świata”, momentalności widzenia, zaś na drugim biegunie wyobraźni poetki dostrzega gęstniejące obrazy

⁸⁵ P. Śliwiński, *op. cit.*, s. 86–87.

⁸⁶ M. B. Kielar, *Obietnica*, [w:] ead., *Sacra conversazione*, Suwałki 1992, s. 31.

⁸⁷ *Ibid.*, s. 33.

ewokujące „cień nieistnienia”⁸⁸. Można tu mówić o metafizycznym na-tężeniu uwagi „ja” percypującego świat, odsłaniającego — być może lozańskie to echo — moment epifanijnego odczuwania „chwil wieczności”. Ale ta chwila jest krucha, podatna na pogrążenie się w cieniu. A jednak — czas i przestrzeń zostały tu unieruchomione, by łagodnie wejść w ruch. Najpierw jest „jezioro w łasce grafitowego blasku”, woda trwa niezmiennie, ale później pejzaż się „rozchyła miękko i obejmuje nas”. Podmiot ginie, zostaje jezioro w swym trwaniu. I inne elementy pejzażu odartego z tego, co przypadkowe. W wierszach Kielar, jak to wyraził jeden z komentatorów, Tadeusz Żukowski, widoczne jest mistyczne przeżywanie świata, poprzez „oczyszczone zmysły: widzenia, słyszenia, dotyku. Widzenie jest głębokie i jasne, ogarniające horyzonty i szczegóły, a jednocześnie kontrastowane, kadrowane”⁸⁹. Inny jeszcze pojawiający się u Mickiewicza obraz jest tu obecny: przeciwstawienie „wody” — „obłokom”, tu: wody i „niebo w odcieniach granatu”, „granat wieczornego nieba”, „ogromne niebo”. I podmiot percypujący świat, usytuowany między tymi żywiołami, ewokującymi „płynną” granicę między istnieniem a niebytem, czasem a wiecznością.

Woda i obłoki, trwanie i ruch — są istotnymi składnikami postrzegania świata w poezji Jarosława Zalesińskiego. W tomiku *Wiersze i ślady* przewijają się takie oto kontury obrazów, rysowane jakby kilkoma kreskami:

Pragnienie
napętnia źródło
odblaskiem wody

(Źródło)⁹⁰

[...] Niebo jak fala odbija się
od chybliwych kręgów wody. Między nimi
schodzą na dno podobne do stopni kamienie.

(Na brzegu)⁹¹

⁸⁸ M. Stala, *Święta rozmowa*, [w:] id., *Druka strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 210.

⁸⁹ T. Żukowski, *26 wierszy*, [w:] M. B. Kielar, *Sacra conversazione*, s. 41.

⁹⁰ J. Zalesiński, *Wiersze i ślady*, Gdańsk 1997, s. 12.

⁹¹ *Ibid.*, s. 20.

Brzeg niskiej chmury
nasączony światłem
określa ciemność.

(*Brzeg*)⁹²

We śnie ujrzałem równinę, rozlaną jak morze
Bez jednej zmarszczki fali.

(*Obrazy*)⁹³

Spokojne morze powietrza. Zatopiony w nim, brodząc
po rozlewiskach cieni na chodnikach. Nade mną
przeciągają sieci przechylone łodzie chmur.

(*Spokojne morze*)⁹⁴

W wierszach Zalesińskiego opozycja wody i obłoków rysuje się konsekwentnie. Co prawda ryzykowne byłoby stwierdzenie wyraźnej w tym przypadku lekcji lozańskiej, ale dalekie echo wyobrażeń lozańskich można tu usłyszeć. Tak jakby obraz Mickiewicza został „przefiltrowany” przez metafory Przybosa i następnie przywołany w nowym wierszu. Woda jest tu nieodmiennie „spokojna” (nawet i inny żywioł, powietrze, staje się „spokojne” niczym morze), prześwietlona — zaś wędrujące chmury są „ciemne”. „Ja” liryczne usytuowane zostało wobec antynomicznie nacechowanych wektorów wyobraźni. Jak czytamy w wierszach, negatywne doświadczenie istnienia w czasie, pogrążanie w ciemności, uzyskuje wyrastający ponad rzeczywistość punkt odniesienia, ewokowany przez obrazy wody.

Nad wodą wielką i czystą
Przebiegły czarne obłoki,

— to u Mickiewicza. W krótkim liryku Zalesińskiego zatytułowanym *Dom* pojawia się taki oto obraz obłoków, sugerujący „przemianę czasu w przestrzeń i przestrzeni w czas”⁹⁵:

Gruz i odłamki cegieł, rozsypane na błotnistej drodze.
Tam, gdzie był fundament, czworoboczny dół

⁹² *Ibid.*, s. 26.

⁹³ *Ibid.*, s. 27.

⁹⁴ *Ibid.*, s. 35.

⁹⁵ M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*, s. 255. Cytat z Mickiewicza za: *Dziela. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 1: *Wiersze*, s. 412.

z poszarpanym brzegiem. Szybko przepływają
postrzępione chmury. Tyle pozostaje.⁹⁶

Czy to jeszcze łożańskie echo? Ostatnie zdanie wprowadza komplikację interpretacyjną, ujednolacznia bowiem „czasowość” istnienia podmiotu poza czasem, właściwą późnej liryce Mickiewicza. Ale zauważmy, iż u Zalesińskiego (podobnie jest w wierszach Marzanny Kielar) w poetyce wierszy i „śladów” (jak zostały niektóre z utworów nazwane) ujawnia się tendencja do oddzielenia „opisowości” od percypującego podmiotu, zaś owa opisowość budowana jest kilkoma kreskami i choć wspiera się na konkrety, to istnieje jakby nad sugerowanymi zjawiskami — jak gdyby one odsłaniały swój istotowy wymiar, trwający i trwały, niezmienny w czasowości poza ludzkim doznaniem czasu.

Jak widzimy, nawiązania do tradycji Mickiewiczowskiej są w poezji współczesnej wieloaspektowe. Wyraźne i słabiej słyszalne. Poeci „piszą Mickiewiczem”, lecz i z nim się spierają. Sięgają po „język” romantycznego poety, ujawniając jego nieprzystawalność do współczesności, wszakże znacznie częściej okazuje się, że język Mickiewicza jest atrakcyjny, co więcej — stanowi wzorzec niedościgły, gdyż jest zdolny zawrzeć tajemną przyległość słów i rzeczy.

Jak napisał Tomasz Różycki w wierszu *Takie widoki*:

Obłoki, obłoki znad Tyńca i gdzieś dalej,
w chłodnym niebie, a ja właśnie pomieszałem tanie wino
i idę wzdłuż tej drogiej rzeki. Wisła, kwiecień i takie widoki,
że po słowa trzeba sięgać na drugi brzeg.

[...]

Uniosą nas chmury, obłoki gdzieś dalej. I skoro już
pomieszałem wino,
muszę się trzymać tego, co tam widziałem:
tych chmur, obłoków, tych wątpliwych cudów.⁹⁷

⁹⁶ J. Zalesiński, *Wiersze i ślady*, s. 38.

⁹⁷ T. Różycki, *Takie widoki*, [w:] id., *Wiersze*, s. 23. Utwór pochodzi z debiutanckiego tomu *Vaterland*, Łódź 1997.

Lekcja lożańska — łączona z jakże głęboko obecnym u Mickiewicza imperatywem: „trzymać się tego, co widziałem”, przewija się także w późniejszych wierszach Różyckiego. Oto chociażby poświadczenia z tomu *Księga obrotów* (2010). Pierwszy wiersz to utwór zatytułowany *Jaki tam pakt*:

Jaki tam pakt z językiem? Kiedy chciałby
przemówić do otwartej nocy, wyleźć
z betów i ryknąć, wychodzi wciąż czkawka

[...]

Czy miał w niej jakąś Lebensform, czy psiamać,
zagubił? Tak jak wtedy, nad Lemanem,
kiedy go góry obstały i spać
mu nie dawał ten czarny atrament,
który się sączył stamtąd niby znak,
że można w nim zamaczać dziób, na amen?⁹⁸

W tym niezbyt jasnym wierszu ujawnia się współczesny zapis lożańskiej lekcji: jakieś pragnienie odnalezienia, utrzymania tonu poetyckiego, języka powagi — przeciwstawionego niepewnej, pierwotnej artykulacji, ironicznie przyrównanej do „psiego płaczu”, skowytu, „marcowania” kotów — unaocznionego właśnie tam, nad Lemanem. W miejscu, które uzyskało status miejsca ważkich pytań i doniosłych odpowiedzi poetyckich.

To miejsce nacechowane jest od czasów Mickiewicza tajemnicą czasu i wieczności, a właściwie oglądanego jakiegoś odwiecznego porządku, obecnie — ujmowanego we „współczesnym”, „niepełnym” języku; w którym notacja przypomina o trwałości lekcji lożańskiej, sama natomiast jest zapisem raczej przeczuć i niepokoju niż odnalezionej pewności trwania. W tym świecie zmierzającym do katastrofy, do zwycięstwa natury nad cywilizacją, trwałe okazują się, jak czytamy w ostatnim wersie innego utworu Różyckiego: „chmury”, „czyste niebo”, „srebrne skały”. Oto fragmenty wiersza *Ósemka lożańska*⁹⁹:

⁹⁸ T. Różycki, 67. *Jaki tam pakt*, [w:] id., *Księga obrotów*, Kraków 2010, s. 71.

⁹⁹ Cykl *Księga obrotów* składa się z 88 utworów, zaś każdy z nich konstruowany jest z dwóch ośmiowersowych strof.

Więc, gdybyśmy tam weszli wszyscy, głowę
zanurzyli, nic, nic by się nie stało?
Nie poruszyłoby się ani trochę
jezioro i nikt by nie zauważył,
że zniknęliśmy z planety? [...]

[...]

[...] Po szesnastu
dniach milkną maszyny i czas, on również
przestaje istnieć. I tam, gdzie staliśmy
cień chmury, czyste niebo, srebrne skały.¹⁰⁰

Sięgnijmy po jeszcze inny przykład nawiązania do lekcji lozań-
skiej — wiersz Wojciecha Kassa, zatytułowany *Nad wodami*. Mickie-
wiczowska inspiracja jest tu wyraźnie wskazana — a symbolika „wody
czystej” staje się wymownym przykładem poszukiwania stabilnego —
ujmowanego oksymoronem — „fundamentu twardego dla wody”, czyli
trudnej próby dotarcia do jakiejś esencji bytu, metafizycznego porząd-
ku, jakkolwiek próba ta jest trudna (czy niemożliwa?):

Wrzucam do jeziora
patyki i kije
kłody i badyle
suche gałązki.

Woda to postać czasu
jako gołębica
Duch Święty
unosił się nad wodami

wiedzieli o tym
Adam Mickiewicz
nad wodą wielką i czystą

i Josif Brodski

[...]

czego pragniesz
chłopczyku?

[...]

¹⁰⁰ T. Różycki, 75. *Ósemka lemańska*, [w:] id., *Księga obrotów*, s. 79.

Rusztowania stałego
fundamentu twardego
dla wody.¹⁰¹

Na koniec tej części wywodu chciałbym przedstawić nawiązania trudne do wyraźnego przyporządkowania — jeśli echa lozańskie, to słabiej słyszalne niż w przytoczonych przykładach, ale zdaje się, że tu też rezonuje symbolika lozańska. I jakkolwiek poddana jest istotnym przekształceniom i zapośredniczeniom, to odsłuchujemy tu archetypiczne ślady czy kontury wyobrażeń stworzonych nad Lemanem.

Jak we fragmencie wiersza Dariusza Suski zatytułowanego *Pejzaż z refrenem*:

igła deszczu snuje w pościeli jeziora,
czarna wdowa nieba, pająk horyzontu,
teraz wiem, że jeszcze nie istnieje czas,

w granatowej wodzie połamane światło,
odyseja węgorzy i zmowa żywiołów, [...] ¹⁰²

Czy w obrazie z wiersza Marka Wojdyły *Sen*:

Nad wodą modrozieloną
lśni palisada skał,
rybak w łódce wąziutkiej
jak z chińskiego rysunku
wędkę z wody wyciąga,

[...]

Rybak śpiewa. Pieśń jego
drżąca fala w krąg niesie:
złowiłem swoją duszę.
Złowiłem swoją duszę.¹⁰³

Nie wszystkie to przejawy ożywiania, mniej czy bardziej wyraźnego, lekcji lozańskiej. Ale wybrane do analizy wiersze ujawniają na pewno trwałość i atrakcyjność „silnego” języka Mickiewicza stworzonego właśnie tam, w konkretnym miejscu, nad Lemanem. Zgodne są

¹⁰¹ W. Kass, *Nad wodami*, „Gazeta Wyborcza” 2004, nr 306 (4716), z 31.12.2004–2.01.2005. Utwór drukowany w cyklu „Wiersz Świąteczny”.

¹⁰² D. Suska, *Pejzaż z refrenem*, [w:] id., *DB 6 160 221*, Kraków 1997, s. 11.

¹⁰³ M. Wojdyła, *Sen*, [w:] id., *Kraina lenistwa*, Kraków 1994, s. 53.

one z obserwacją Mariana Stali, piszącego, że „Mickiewicz stworzył swą «wodę wielką i czystą» przez transpozycję konkretnego, nadlemańskiego pejzażu”. To, co realne, co istniało — zostało „nasycone autentycznym istnieniem”. Pisał dalej Stala: „Takie spojrzenie przyniosło szczególny rezultat: to, co najważniejsze znalazło się na granicy widzialnego, dało się określić tylko przez jakości zarazem zmysłowe i symboliczne — jako „woda wielka i czysta”. W ten sposób nadlemański pejzaż zachował swą przedmiotową tożsamość — i przekroczył ją, ... odsłaniając w momencie olśnienia (przedłużanym w akcie kontemplacji) jako wewnętrzny pejzaż, związany z duchową sytuacją poszukiwania tego, co pewne, [...]”¹⁰⁴.

A ten obraz okazał się dla poszukiwań młodej poezji lat dziewięćdziesiątych obrazem nie tylko archetypicznym, ale — jak wolno w tym momencie powiedzieć — zadziwiająco współczesnym.

O Mickiewiczu późnego Miłosza (szkic zagadnienia)

Publikacja na początku nowego wieku tomu Czesława Miłosza *Dru-ga przestrzeń*, w którym znalazł się *Traktat teologiczny*, zmieniła istniejącą mapę nawiązań Mickiewiczowskich w poezji współczesnej. Nadała owym nawiązaniom głębię i być może wytyczyła kierunek poszukiwania nowych źródeł inspiracji. Jest też ów tom swoistą puentą — tak obecności Mickiewicza w poezji noblisty od lat debiutu po schyłek jego życia i twórczości, jak też, patrząc szerzej — dopowiada te znaczenia, które krystalizowały się, często niezbyt wyraźnie, w młodej poezji lat dziewięćdziesiątych i pierwszych¹⁰⁵. Jak słusznie powiedział Marian Stala — Miłoszowy traktat jest spowiedzią, „odbywaną blisko ostatecznej granicy i odsłaniającą to, co się poza tą granicą znajduje”¹⁰⁶. Jak podkreślał inny wybitny komentator, w tym wyjątkowo osobistym dziele:

¹⁰⁴ M. Stala, *W stronę Lemanu*, s. 24.

¹⁰⁵ Zob. — obok przywołanej już w przypisie książki E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem* — książkę L. Banowskiej, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań 2005.

¹⁰⁶ M. Stala, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 96.

Miłosz ponownie i nieustępliwie stawia pytanie *unde malum*, głośno protestuje przeciwko cierpieniu wypełniającemu świat oraz kreśli wizję przeraźliwej ludzkiej samotności we wrogim i obcym porządku natury. Zarazem *Traktat teologiczny* to swego rodzaju prywatny, poetycki rachunek sumienia, w którym zwrócone do Boga dziękczynienie za dar długiego życia idzie w parze z chęcią zadośćuczynienia za „grzech samolubnej pychy”.¹⁰⁷

Jest także ów traktat próbą odnowienia myślenia religijnego, teologicznego w sytuacji, kiedy — jak to już zauważył poeta w *Ziemi Ulro* — porządek natury i porządek łaski coraz bardziej się rozchodzą. Pozostaje przeto człowiekowi postawienie raz jeszcze pytań teologicznych. Ale z określonego miejsca: „W sam raz dla mnie wędrowanie po obrzeżach herezji”¹⁰⁸. Pisał Marian Stala:

Miłosz sądzi, iż każdy człowiek, który wierzy w Boga, dla którego wiara jest istotnym problemem, powinien powtórzyć pytania teologiczne w swoim imieniu, powinien zmierzyć się z nimi i wokół nich zbudować swoje życie, swój los. Sądzi także, iż szczególnie ważne (z punktu widzenia dzisiejszej wrażliwości i szans odnowienia wyobraźni religijnej) odpowiedzi na wspomniane pytania zaszyfrowane są w dziełach nielicznych wtajemniczonych, przekazujących sobie wieść o innym niebie, innej ziemi.¹⁰⁹

Mickiewicz — dość szeroko obecny w *Traktacie teologicznym* — to jak Swedenborg, Jakub Boehme, twórca religijny, podążający owym „brzegiem herezji”, poeta hermetyczny. To poeta starający się dociec, dlaczego wszechmocny Bóg zezwolił na istnienie zła: „[...] dlaczego taki a nie inny // jest porządek stworzenia — na to starali się odpowiedzieć // hermetycy, kabaliści, alchemicy, rycerze Różanego Krzyża” (*Nie z frywolności*, s. 71). Miłosz, nie zgadzając się na redukcję Mickiewicza (czytamy podszyte ironią zdania, jakże współbrzmiające z rozpoznaniem „barbarzyńców”, gdyby je przeczytać serio: „Ten Mickiewicz, po co nim się zajmować, jeżeli i tak jest wygodny. // Zmieniony w rekwizyt patriotyzmu dla pouczenia młodzieży. // W puszkę konserw,

¹⁰⁷ A. Fiut, *Głosy do „Traktatu teologicznego”*, [w:] id., *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 60.

¹⁰⁸ Cytaty z *Traktatu teologicznego* — w nawiasie podaję numer strony wg wydania Cz. Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 65. Dalej cytaty z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście.

¹⁰⁹ M. Stala, *Przeszukiwanie czasu...*, s. 99.

która po otwarciu miga scenami kreskówki / o dawnych Polakach”, *Obciążenie*, s. 67), chce pokazać inne oblicze poety — człowieka w swej istocie religijnego, ale religijnością heretyką podszytego, stąd na plan pierwszy wysuwa tu paralelę Mickiewicz–Boehme; z tym, że ezoteryczna religijność Mickiewicza jest także traktowana jako próba poszukiwania nowego języka, próba udana, żywe źródło, z którego może czerpać współczesny poeta:

Mnie zawsze podobał się Mickiewicz, ale nie wiedziałem dlaczego.

Aż zrozumiałem, że pisał szyfrem i że taka jest zasada poezji,
dystans między tym, co się wie
i tym, co się wyjawia.

(*Mnie zawsze podobał się...*, s. 69)

Być może pobrzmiewa tu echo jednego z wierszy z cyklu *Zdań i uwag*?¹¹⁰:

Są prawdy, które mędrzec wszystkim ludziom mówi,
Są takie, które szepce swemu narodowi;
Są takie, które zwierza przyjaciółom domu;
Są takie, których odkryć nie może nikomu.¹¹¹

Szyfr jako zasada poezji — to trudny i wymagający subtelного komentarza moment w ezoteryce Miłosza. Zapewne echo swedenborgiańskie, kontekst ulryjski czy komentarze, jakimi opatrywał Miłosz dzieło Oskara Miłosza¹¹² wiele tu mogą wyjaśnić. Ale na użytek niniejszego wyводу można wskazać, iż ten moment zawiązania paraleli między Mickiewiczem a Miłozem jest znaczący w kilku aspektach: religijnym, teologicznym, metapoetyckim.

Czyli treść jest ważna, niby ziarno w łupinie, a jak będą bawić się łupinami, nie ma większego znaczenia. (s. 69)

¹¹⁰ Taką sugestię podniosła też L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz...*, s. 240.

¹¹¹ A. Mickiewicz, *Stopnie prawd*, [w:] id., *Dzieła*. Wydanie rocznicowe 1798–1998, t. 1: *Wiersze*, s. 379.

¹¹² O wpływie, czy raczej inspiracjach życia i dzieła Oskara Miłosza na Czesława Miłosza można przeczytać w książce K. van Heuckeloma, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004. Interesujące komentarze dał Miłosz w *Ziemi Ulro*, w *Drugiej przestrzeni* — do cyklu wierszy *Czeladnik*.

Ta przyległość „treściowa” między słowem a rzeczą, a zarazem z odesłaniem konkretnego słowa do tajemnicy ezoterycznej, od dawna podobała się Miłoszowi w Mickiewiczu. Mickiewicz, co wielokrotnie podkreśla autor *Trzech zim*, to poeta głęboko osadzony w Oświeceniu. W tradycji łóż mistycznych, w lekturach mistyków, jak Boehme, w języku, który odznacza się dyscypliną myślową. I dążeniem do prawdy¹¹³. Już wcześniej, na przykład w eseju *W Wielkim Księstwie Sillicianii* z tomu *Szukanie ojczyzny*, pojawiła się paralela między dyscypliną języka klasyków a atmosferą wileńskich łóż masońskich. Pisał Miłosz, i można ów sąd odnieść do *Traktatu teologicznego*, do Mickiewicza z traktatu noblisty:

A przecie warto byłoby pamiętać, że ów „suchy”, racjonalistyczny osiemnasty wiek ukształtował twórców niebiańskiej zaiste, nieprześcignionej do dziś, muzyki, [...] i że największy poeta piszący po polsku właśnie pisarzom Oświecenia zawdzięczał swoją dyscyplinę językową.¹¹⁴

Mickiewicz Miłosa — jest więc poetą o korzeniach osiemnastowiecznych, łączy język i ezoteryczne eksploracje rodem z XVII, XVIII wieku ze swoją romantyczną współczesnością. Tam gdzie był „romantykem”, zdaniem Miłosa był twórcą słabszym, niekiedy żenującym, zwłaszcza jako mesjanista, autor *Widzenia księdza Piotra* i *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*¹¹⁵. Miłosz przez wiele lat

¹¹³ W otwierającym *Traktat teologiczny* wierszu *Takiego traktatu* pojawia się znamienne wyznanie:

Dlaczego teologia? Bo pierwsze ma być pierwsze.

A tym pojęcie prawdy. I właśnie poezja

[...]

[...] poświadcza,

że nie umiemy żyć w fantasmagorii.

Oby do naszej mowy wróciła rzeczywistość.

To znaczy sens, niemożliwy bez absolutnego punktu odniesienia. (s. 63)

¹¹⁴ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 86.

¹¹⁵ To temat osobny, mający zresztą swoją literaturę przedmiotu. Mówiąc krótko, Miłosz od czasów II wojny światowej zarzucał Mickiewiczowi mesjanισμό (a właściwie to twórcom *minorum gentium*, którzy ów stereotyp mesjanistyczny po Mickiewiczu utwierdzali), że stworzył ideologię kompensacyjną o nastawieniu eschatologicznym. W eseju *W Wielkim Księstwie Sillicianii* z tomu *Szukanie ojczyzny* (1992) poeta pod-

zalecał potrzebę nieromantycznego spojrzenia na Mickiewicza — wyjmuje go jak gdyby z kontekstu romantycznego i w ten sposób ocala, odświeża, ujawnia to, co bywało zakrywane. Kiedy w 11 i 12 fragmencie *Traktatu teologicznego* poeta sięga po paralelę Mickiewicz–Boehme nie tylko ujawnia istotny problem podejmowany przez poprzedników (i siebie samego, dodajmy), jakim jest konflikt między naturalistycznym widzeniem człowieka a poszukiwaniem płaszczyzny reintegrującej naturę i łaskę, ciało i ducha, ale też — daje pewien impuls historycznoliteracki, kiedy *Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi* łączy z mistyką Boehmego.

Mickiewicz jest autorem pisanej w języku francuskim rozprawki pt. *Jacob Boehme*. Spojrzenie Miłosza na Mickiewicza w *Traktacie teologicznym* jest spojrzeniem poprzez sądy tam zawarte. Czyli dla Miłosza w *Traktacie teologicznym* Mickiewicz to właściwie poeta ujęty jako interpretator Boehmego. Mickiewicz, można powiedzieć, „zanurzony” w ezoteryce mistyka, z którym odnajduje głębką więź.

sumował swoje w tej materii poglądy, na kanwie rozbiórki *Dziadów* części III. Pisał tam słowa, które pozbawione utwierdzonego dziś przez prace teoretyków nacjonalizmu, konstruktywistów (jak B. Anderson, E. Hobsbawm, E. Gellner) kontekstu, mogły wydawać się uproszczeniem. Warto dodać, że w świetle prac A. Walickiego na temat nacjonalizmów tezy Miłosza są co najmniej dyskusyjne, jakkolwiek odznaczają się dużą skutecznością perswazyjno-retoryczną. Pisał poeta: „W *Dziadach* drezdeńskich diabły, anioły i sam Bóg są zaprzęgnięci do polityki, muszą służyć romantycznej, dopiero co odkrytej, idei narodu” (s. 87). To właśnie ta konstatacja — ugruntowana w tradycji badań anglosaskich konstruktywistów — spotkała się z zasłużoną polemiką Walickiego, przypominającego o odmiennej w tej mierze koncepcji polskiego nacjonalizmu w czasach, kiedy Mickiewicz pisał *Dziady*; był to nacjonalizm polityczny, nie zaś etniczno-językowy (zob. id., *Idea narodu w polskiej myśli oświeceniowej*, Warszawa 2000, s. 42). Miłosz zwraca uwagę, że *Widzenie księdza Piotra* zawiera „niestety” główną ideę utworu: „Mówię «niestety», bo jest to myśl mesjanistyczna, wsparta przedmową autora, w której czytamy o narodach europejskich, które płakały nad Polską jak niedołążne (?) niewiasty Jeruzalemu nad Chrystusem, [...]” (s. 88). Czytaniu Miłosza można zarzucić instrumentalizm łączony z preparowaniem treści utworu na poziomie literalnego streszczenia. W optyce takiej operacji na tekście literackim (!) rzeczywistość można odnieść wrażenie jakiejś niedorzeczności ideowej dzieła Mickiewicza. Co prawda Miłosz stara się zrehabilitować *Dziady*, ale czyni to dość dwuznacznie, pisząc: „*Dziady* drezdeńskie kończy długi poemat opisowy, zatytułowany *Ustęp*, niezwyklej konkretności i siły, który całkowicie rehabilituje Mickiewicza — klasyka” (s. 89).

W porządku kompozycyjnym *Traktatu teologicznego* cztery utwory: *Czytaliśmy w katechizmie*, *Według Mickiewicza*, *Tak więc Ewa*, *Nie można się dziwić* stanowią pewną całość. Są interpretacją teozofii Boehmego, jaką zaczerpnął Miłosz z niedokończzonej rozprawki Mickiewicza *Jacob Boehme*. W utworze *Według Mickiewicza* cytuje poeta fragment ze szkicu Mickiewicza. Mowa w nim o „kuszaniu” duchów niższych, skutkującym utratą przez człowieka pierwotnego łączności z Bogiem i jego upadkiem. Nie miejsce tu na podjęcie szerszej wykładni interpretacyjnej Mickiewicza, można na potrzeby niniejszego wywodu wskazać, że równoległa lektura Boehmego, rozprawki Mickiewicza i Miłosza może być zadaniem wielce obiecującym interpretacyjnie¹¹⁶. Warto jednakowoż snuć paralelę Mickiewicz–Miłosz, dostrzegając, jak współczesny poeta „punktowo” wybiera kluczowe momenty teozofii Boehmego (z interpretacji Mickiewicza) — wprowadzając je w całościowy plan *Traktatu teologicznego*.

Oto strofa z utworu *Nie z frywolności*:

Jakub Böhme wierzył, że świat widzialny powstał
wskutek katastrofy, jako akt miłosierdzia Boga,
który chciał zapobiec rozszerzaniu się czystego zła. (s. 71)

Dokładniejszy wykład idei mistyka znajdziemy w kolejnym utworze *Czytaliśmy w katechizmie*, gdzie mowa jest o buncie aniołów i rebelii „Księcia Tego Świata”:

Nie wiadomo dokładnie, czy był to pierwszy i najdoskonalszy
z bytów powołanych do istnienia,
czy też ciemna strona samego Bóstwa
zwana przez Jakuba Böhme Gniewem Bożym. (s. 72)

Dla Miłosza — tak jak dla Mickiewicza jako interpretatora Boehmego — bunt Lucyfera, rozbicie boskiej harmonii jest początkiem świata, „natury widzialnej”. Postęp zła mógł się rozprzestrzeniać, lecz Bóg, powodowany miłosierdziem, powołał nowe istoty. Ożywiony został obraz człowieka, istniejący w Bogu jako idea. Pojawił się więc

¹¹⁶ W innym porządku interpretowała *Traktat teologiczny* L. Banowska w książce *Miłosz i Mickiewicz...*, w rozdziale zatytułowanym *Poeta religijny*.

„człowiek pierwotny”, jak czytamy u Mickiewicza, „cały duchowy i obdarzony ciałem niematerialnym i niewidzialnym”¹¹⁷. O tym człowieku i utracie przez niego „bezpośredniej łączności z Bogiem”, o jego pierwszym upadku, mówi Miłosz w kolejnym utworze „ilustrującym” zasady teozofii Boehmego *Według Mickiewicza*; otóż tak, to Boehme według Mickiewicza, w tekście pojawi się cytat z rozprawki *Jacob Boehme*¹¹⁸. Miłosz po raz kolejny ujawnia wielki temat swego pisarstwa: ulryjską samotność człowieka, który zawierzył swej mocy, niepomny na fakt, iż jego istnienie w świecie widzialnym, poddanym prawom natury, przynależy do kołowrotu narodzin i śmierci. Utrata „anielskiego”, duchowego ciała — wejście w porządek natury — to moment regresu, katastrofy, z której człowiek powinien się podnieść, uświadomiwszy sobie swoją sytuację w świecie.

Oto opis tego momentu katastrofy:

Według Mickiewicza i Jakuba Böhme Adam był,
jak Adam Kadmon z Kabały, kosmicznym człowiekiem
w łonie Bóstwa.

Zjawił się wśród stworzonej natury, ale był anielski,
Obdarzony niewidzialnym ciałem.

Był kuszony przez siły Natury, które do niego
(jak podyktował Mickiewicz Armandowi Lévy)
wołały: „Oto jesteśmy tutaj, oczywistości, kształty, rzeczy,
domagające się jedynie podlegać tobie, służyć tobie. Widzisz nas,
dotykasz nas, możesz nami kierować spojrzeniem, skinieniem.

[...]

Zjednocz się z nami, stańmy się tym samym
ciałem, tą samą naturą, skojarzmy się”.

¹¹⁷ Parafrazuję wywody Mickiewicza za jego tekstem *Jacob Boehme*, przeł. A. Górski, [w:] id., *Dzieła*. Wydanie rocznicowe 1798–1998, t. 13: *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, opr. Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2001. Cytat ze s. 475.

¹¹⁸ Cytat ze s. 478. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment wywodu Mickiewicza, gdyż „tłumaczy” on dwa wersy po cytacie z utworu Mickiewicza. „Przez to właśnie upragnienie, przeciwne woli Idei Bożej, człowiek pierwotny utracił swą nieustanną łączność z Bogiem; wówczas to zapadł w sen, to znaczy pod wpływ sił niższych, czyli jak mówi Księga Rodzaju, Bóg zesłał sen na Adama i z tego snu Adam miał się już obudzić jako osobnik niższy [...]”. *Ibid.*, s. 479.

Adam uległ pokusie, a wtedy Bóg zesłał na niego głęboki sen.

Kiedy się obudził, stała przed nim Ewa. (s. 74)

Grzech pierworodny sprawił, że owo anielskie, niewidzialne ciało zostało zamienione na ciało poddane działaniu śmierci, która też objęła swymi prawami całą naturę. Miłosz przypomina diagnozę — tak jak formułowali ją teozofowie XVIII wieku, jak w ślad za nimi interpretował Mickiewicz ową sytuację człowieka po upadku¹¹⁹. I stara się — za pośrednictwem interpretacji Boehmego i Mickiewicza — ukazać drogę wyjścia z „ziemi Ulro”. Z ciemności, grzechu, cierpienia, śmierci, czyli świata panowania Natury. Stara się też odpowiedzieć, choć żadna pełna odpowiedź nie jest tu możliwa — „skąd zło”?

Pojawia się taka odpowiedź, sugerująca niemożliwość odpowiedzi rozumowej:

Który na próżno próbuje dowiedzieć się o dziejach
Boga przed stworzeniem świata, i o tym, kiedy
w Jego Królestwie dokonał się rozłam na dobro i zło. (s. 66)

Możliwa jest wszakże inna jeszcze odpowiedź — wyprowadzona z lektury Boehmego, Mickiewicza, taka, w której mowa jest o katastrofie mającej miejsce przed stworzeniem świata — w cytowanej strofie z wiersza *Nie z frywolności* — kiedy Bóg w akcie miłosierdzia stworzył świat, zapobiegając rozszerzaniu się zła. A zło rozszerzało się za sprawą człowieka, jego błędnego wyboru, kiedy uwierzył, że jest panem natury (*Według Mickiewicza*).

Oto „ciąg dalszy” Mickiewiczowskiego rozpoznania w wykładni Miłosza — fragment kolejnego utworu cyklu *Tak więc Ewa*:

Tak więc Ewa okazała się delegatką Natury
i ściągnęła Adama w monotonne koło narodzin i zgonów.

[...]

¹¹⁹ Pisała L. Banowska: „W sposobie myślenia reprezentowanym przez Böhmego — Mickiewicza nie sam akt zjedzenia owocu z zakazanego drzewa, lecz chwila ulegnięcia pokusie okazuje się momentem grzechu: było nim pragnienie połączenia ze światem niższym” (L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz...*, s. 267).

Ziemskość Ewy w tej opowieści nie uzyska zgody naszych sióstr, ale znajdujemy u Jakuba Böme również obraz Ewy innej, tej, która otrzymała i przyjęła wezwanie, aby stać się matką Boga.

[...]

Zdumiewający *Hymn na zwiastowanie N.M. Panny* młodego antyklerykała Mickiewicza powstał tuż przed hymnem masońskim znanym jako *Oda do młodości* i wystawia Marię słowami proroka, czyli Jakuba Böme. (s. 75)

Jakież to „słowa” Boehmego miałyby znaleźć się w *Hymnie na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*? Zanim sięgniemy do utworu Mickiewicza, kilka słów komentarza na temat koncepcji kobiety w ujęciu Boehmego–Mickiewicza, gdyż będzie to ważny moment w sugerowanej interpretacji *Hymnu*... przez Miłosza. Otóż po przebudzeniu Adam ujrzał kobietę — pojawiła się ona jako materializacja myśli Boga, który „rozpołowił człowieka”, dał mu „istotę niższą”, ale po to, by mógł on poprzez ucieleśniony w kobiecie „żywiół trzeci” (pozostający pod panowaniem słońca, żywioły pierwszy i drugi to domena Boga, dwie Jego natury: „gniew” i „światło”) podnosić „stworzenia niższe” do Boga. Tak się nie stało — spożycie owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego wydało człowieka na panowanie duchów zła, człowiek stał się istotą cierpiącą i potępioną. Zmienia ten stan wcielenie Chrystusa i wcześniejsze stworzenie „kobiety rajskiej”, jest nią Maryja — „k o b i e t a B o ż a”¹²⁰.

Wielkim tematem Boehmego — w interpretacji Mickiewicza — jest, powiemy najkrócej, diagnoza stanu człowieka po jego upadku i, posługując się określeniami Mickiewicza, „konieczność nowej siły odkupiającej”¹²¹. Człowiek, jeśli chce przezwyciężyć Adamowy upadek, winien wznieść się ku niebu, odnaleźć w sobie ową Boską iskrę, promień będący przejawem Bożego miłosierdzia, idący do człowieka wprost od Boga przez pośrednictwo „kobiety rajskiej”, czyli Maryi i przywdziewającego człowieczeństwo Chrystusa.

Drugi upadek człowieka mógłby go pogrążyć w beznadziei, gdyby nie Boskie miłosierdzie, pozwalające odkupić grzech pierworodny:

¹²⁰ A. Mickiewicz, *Jacob Boehme*, s. 484.

¹²¹ *Ibid.*, s. 479.

Wygląda na to, że Grzech Pierworodny
to prometejskie marzenie o człowieku,
istocie tak uzdolnionej, że siłą swego umysłu
stworzy cywilizację i wynajdzie lekarstwo przeciw śmierci.

I że nowy Adam, Chrystus, przybrał ciało i umarł,
żeby nas oswobodzić od prometejskiej pychy.

Z którą, co prawda, Mickiewiczowi uporać się było najtrudniej.

(*Nie można się dziwić*, s. 76)

Dla Mickiewicza i podążającego jego śladem — choć samodzielnie — Miłosza, kluczowy wydaje się moment reintegracji człowieka, który winien podążać za Chrystusem, gdyż to Jezus Chrystus „w ciągu całego swego życia zachował ducha i uczucia anielskie i sprawił, że działały w ciele, dzierżącym wszechmoc nad naturą zewnętrzną”¹²². Chrystus podniósł „ideał człowieka” — warunkiem jego urzeczywistnienia jest „wzniesienie się aż do nieba”¹²³. W kontekście tego wyводу Mickiewicza, „streszczającego” Boehmego, można spróbować spojrzeć na „zagadkowe” fragmenty *Traktatu teologicznego*, przynajmniej na te, które zostały tu szkicowo omówione. Miłoszowe (i Mickiewiczowskie) „obrzeża herezji” to w istocie wielki projekt odnowy duchowej, niewątpliwie o rysach manichejskich¹²⁴, to wyrwanie człowieka spod władzy Rozumu (i pychy stąd wyrastającej¹²⁵) oraz Natury. Inaczej — zdaje się mówić Miłosz Mickiewiczem — człowiek coraz bardziej

¹²² *Ibid.*, s. 485.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Oto wyznanie z *Traktatu teologicznego*:

Jedynie ciemna tonacja i skłonność do szczególnej,
niemal manichejskiej, odmiany chrześcijaństwa,
mogły naprowadzić na właściwy ślad. (s. 84)

¹²⁵ Pycha i próby wyzwolenia się z niej to stały temat twórczości Miłosza, ujmowany ambiwalentnie, choć w świetle *Drugiej przestrzeni* i innych późnych utworów można postawić tezę o weryfikacji pojęcia pychy na gruncie doktryny katolickiej, czego świadectwem jest wiersz *Poeta, którego ochrzczono z Traktatu teologicznego* z wymowną ostatnią strofą:

Pomyślał, że kiedyś musi napisać traktat
teologiczny, żeby odkupić swój grzech
samolubnej pychy. (s. 64)

będzie pogrążał się w śmierci, bez nadziei zbawienia i zmartwychwstania:

Ktokolwiek uważa za normalny porządek rzeczy,
w którym silni triumfują, słabi giną, a życie kończy się śmiercią,
godzi się na diabelskie panowanie.

[...]

Kto pokłada ufność w Jezusie Chrystusie, oczekuje Jego przyjścia
i końca, kiedy pierwsze niebo i pierwsza ziemia
przeminą i śmierci już nie będzie.

(*Coś się narodził*, s. 77)

Oczywiście — poszukiwania religijne Miłosza, to temat obszerny i uwikłany w wewnętrzne komplikacje. Pełniejsze zinterpretowanie tych sprzeczności niewątpliwie pozwoliłoby wpisać nawiązania do Mickiewicza w sieć tematów autora *Traktatu teologicznego* w sposób szerszy niż ma to miejsce w moim wywodzie. Tu jedynie sygnalizuję pewne punkty wspólne, pewien trop lekturowy, jak myślę, wart także refleksji badawczej mickiewiczologii — nie tylko miłoszologii.

Wróćmy do *Hymnu...* Mickiewicza, do tego fragmentu, do którego w swej sugestii interpretacyjnej nawiązał Miłosz w *Traktacie teologicznym*.

Nie będzie anachronizmem, jeśli sięgnę po fragment późniejszego wywodu Mickiewicza — by „oświecić” pewien fragment *Hymnu...*, w interpretacji Miłosza¹²⁶, który pisał:

¹²⁶ Trzeba wyraźnie podkreślić, że ta zuchwała teza Miłosza powinna być zwerifikowana na gruncie mickiewiczologii. Mnie interesuje akurat coś przeciwnego, mianowicie — jak ta śmiała, i sądzę, że jednak dość dowolna teza (czy w okresie pisania *Hymnu...* znał Boehma, by „wysławiać” jego słowami, jak czytamy w wierszu Miłosza?) znajduje swoje uzasadnienie poetycko-teologiczne (bo chyba tak trzeba powiedzieć) w późnym dziele Miłosza, nie zaś historycznoliterackie. Dotychczasowe odczytania *Hymnu...* (Kleiner, Borowego, Kubackiego, Zgorzelskiego, Skwarczyńskiej, Seweryna) nie zawierają żadnego śladu w tej kwestii. Przypuszczenia Z. Kępińskiego jako autora *Mickiewicza hermetycznego*, Warszawa 1980, jakoby Mickiewicz znał *L'aurore naissante* Boehmego z biblioteki Chreptowiczów w Szczorsach nie znalazły żadnego potwierdzenia tekstowego (choć w bibliotece znajdował się egzemplarz dzieła).

Ziemskość Ewy w tej opowieści nie uzyska zgody naszych sióstr,
ale znajdujemy u Jakuba Böhme również obraz Ewy innej,
tej, która otrzymała i przyjęła wezwanie,
aby stać się matką Boga. (s. 75)

Oto prorok „wysławiający Marię” z *Hymnu na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*:

— A któż to wschodzi? — Wschodzi na Syjon dziewica;

Jak ranek z morskiej kąpieli
I jutrznia — Maryi lica;
Śnieży się obłok, słońce z ukosa
Smugiem złota po nim strzeli:
Taka na śniegu, co szaty bieli,
Powiewnego jasność włosa.

Pójrzał Jehowah i w Niej upodobał sobie;
Pętki niebios zwierciadła,
Biała gołąbka spadła
I nad Syjonem w równi trzyma skrzydła obie,
I srebrzystej pierzem tęczy
Niebianki skronie uwieńczy.

Grom, błyskawica!
Stań się, stało:
Matką dziewica,
Bóg ciało!¹²⁷

Do tego fragmentu nawiązał Miłosz w utworze *Tak więc Ewa*, jest to niejako „miejsce wspólne” dwu wielkich poetów, zaś poetycki obraz z *Hymnu*... — jak sugeruje Miłosz — można interpretować poprzez wykładnię Boehmego. To z punktu widzenia historycznoliterackiego anachronizm, ale jakże sugestywny i wart namysłu w perspektywie wyobraźni religijnej Mickiewicza (tu konieczny znak zapytania, gdyż ta sugestia wymaga podjęcia dokładniejszych badań):

Promień ten nie przestał oświecać dusz pierwszych wybrańców ludzkości; [...] ożywił w nich to, co Boehme zowie pierwiastkiem jedynym, eterem, tynkturą, żywiołem rajskim, rajem. Pierwiastek ten, gdy doszedł do zwartości zamierzonej przez Boga, uformował substancję, z której Bóg stworzył kobietę nową, kobietę rajską, jedyną

¹²⁷ A. Mickiewicz, *Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*, [w:] id., *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 1: *Wiersze*, s. 128.

kobietę prawdziwą, przeznaczoną stać się matką Istoty świetlanej, Słowa Bożego: Marię, Matkę Boga.¹²⁸

Można byłoby powiedzieć, że w świetle tych słów warto próbować poszerzyć choćby interpretację Kleinera, który zauważył, iż wyobrażenie Maryi przypomina wizerunek Afrodyty¹²⁹. W optyce sugestii Miłosza mielibyśmy tu obraz piękna „ciała” niebiańskiego, istoty wyższej, która znalazła się — w chwili Zwiastowania — w innej przestrzeni niż ziemską, wzniosła się ponad jerozolimski Synaj — stając się bytem przemienionym: świetlistym, „powiernym”, otoczonym niebiańską przestrzenią, która na ten moment wtargnęła w przestrzeń ziemską.

Mickiewicz Miłosza z *Traktatu teologicznego* to niewątpliwie punkt odniesienia dla całej poezji polskiej szukającej stabilności gruntowanej w tradycji. Mickiewicz spletanego, hermetycznego poszukiwania religijnego, oscylujący między ortodoksją a herezją, poszukujący nowej religii, nowej duchowości — może stać się w wykładni Miłosza patronem człowieka współczesnego, szukającego religijnych uzasadnień istnienia.

¹²⁸ A. Mickiewicz, *Jacob Boehme*, s. 484.

¹²⁹ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995, s. 223.

Aneks I: Jerzego Pilcha gry łozańskie

Opublikowana w roku 1993 krótka powieść Jerzego Pilcha *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, to jedna z wyraźniejszych realizacji prozy o nacechowaniu intertekstualnym — groteskowa relacja z całego dnia wędrowki krakowskiego asystenta polonistyki, przemierzającego wraz ze szwedzkim gościem martyrologiczny szlak Krakowa, na który nakłada się topografia „barowa”, będąca odniesieniem do realiów krakowskiej przestrzeni z połowy lat osiemdziesiątych XX wieku.

„Ja, Gustaw”, jak w refrenicznym rytmie będzie siebie nazywał bohater-narrator tej ironiczno-szyderczej opowieści o polskich kompleksach (zwłaszcza względem Zachodu), o kombatantwie, o fascynacjach erotycznych i niezrealizowanych marzeniach seksualnych, otóż ów „Gustaw” zbuduje swoją opowieść w groteskowo-delirycznych dekoracjach, z licznymi odwołaniami do języków stylizacji przywoływanych tu jawnie i wyraźnie w celu rozbijania możliwego tonu serio. Gombrowicz, Schulz, Jerofiejew (autor sławnego wtedy utworu *Moskwa — Pietuszki*) oraz Mickiewicz — tych nawiązań jest tu najwięcej i pełnią one istotną funkcję znaczeniową, nie zaś ornamentacyjną. Te języki stylizacji przywoływane są po to, by swoją językową „powagę” ironicznego użycia w „niepoważnych” sytuacjach, w jakich znajduje się bohater snujący monolog jednej pijackiej nocy, próbując wytłumaczyć Szwedowi tak zawiłości polskiej historii, jak realia schyłkowego PRL-u, rozbrajać dyskursywny patos i narracyjne serio z jednej strony, z drugiej — by samym aktem wyboru tych, a nie innych języków ustawić interpretację powieści jako utworu z ducha „gombrowiczowskiej”, szyderczej walki z formą polskości rozumianej jako kod martyrologiczny.

Utwór Pilcha jest realizacją popularnych na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku metafikcji, które Przemysław Czapliński definiował jako wytwarzanie światów uprzednich wobec istniejących¹³⁰,

¹³⁰ P. Czapliński, *Metafikcja*, [w:] id., *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 117. Szerzej na ten temat R. Scholes, *Metaproza*, przeł.

co dzieje się zwłaszcza poprzez językowe gry i wzmożoną intertekstualność. W studium *Mickiewicz, albo proza najnowsza wobec tradycji* ten sam badacz określił powieść Pilcha jako „trawestację zstępującą”, w której „wysoki plan treści obniża się, ale zachowuje podniosły styl mówienia”¹³¹.

Istotną rolę odgrywają w powieści intertekstualia Mickiewiczowskie, różnej przy tym rangi. Pojawia się aluzje („docent Czatyrdach”), pojedyncze frazy lub trawestacje wplecione w monolog bohatera („— Jedźmy jednak dalej! Kto jeszcze, kto jeszcze prócz Cichej Weroniki woła? [...] „Nie, tego wyrazu serce nasze nigdy nie wypowie!”¹³²; „[...] on zaś w odpowiedzi zaczynał snuć historię wielkiej miłości”, s. 119; „[...] i wtedy... stań się i przenoś swoją duszę utęsknioną na płaski dach zakładu doświadczalnego w Kołudzie Wielkiej”, s. 125) po większe całości „mówienia” Mickiewiczem. Pilch intertekstualny powołuje świat powieściowy, w którym uprzednie teksty „opowiadają” historię bohatera, w stylistycznych kontekstach wyraźnie w stosunku do intertekstu obniżonego tonu. Tekst — w tym przypadku Mickiewiczowski — staje się historią opowiedzianego, traci jakby swój uprzedni, autonomiczny status, bowiem dookreśla sytuację bohatera, choć też sam bohater traci — poprzez sięgnięcie do uprzedniego tekstu — ontologiczny wymiar realności. Mówi Mickiewiczem (Gombrowiczem, Schulzem...), ale w niskich rejestrach: autoironii, ironii nieświadomej, żartu. Zresztą, Gustaw to alegoria polskich dziejów i losów, wymodelowana wedle romantycznego schematu bohatera po przemianie (ironiczna parafraza *Wielkiej Improwizacji!*), opowiedziana przez literaturę romantyczną:

Czuł, jak zbiegają się w nim, łączą i splatają poszarpane nici polskich życiorysów. [...] Gustaw jest poetą romantycznym, jest olbrzymi jak Giewont i wadzi się z Bogiem;

A. Kołyszko, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybrał, opr. i wstępem opatrzył Z. Lewicki, Warszawa 1983 oraz — w innym ujęciu — w monografii B. McHale’a, *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Płaza, Kraków 2012.

¹³¹ P. Czapliński, *Mickiewicz, albo proza najnowsza wobec tradycji*, „Kresy” 1998, nr 2, s. 152.

¹³² J. Pilch, *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Londyn 1993, s. 58. Dalej przytoczenia bezpośrednio w tekście — podają numer strony.

jest całym tym krajem, któremu Półwysep Helski niczym łyżka laryngologa wjeżdża do gardła, w pachwinach rośnie puchlina przepuklina Pienin, [...]. (s. 89)

Ale ciekawy jest inny sposób sięgnięcia po Mickiewiczowskie dziedzictwo — nicowanie lekcji lozańskiej, które jednakowoż nie do końca okaże się nicowaniem. Pilch jeden z rozdziałów swej prozy zatytułował *Złe dziecię*, zaś akcję tego epizodu umieścił w Lozannie i w wypowiedziach bohatera znalazły się przytoczenia poszczególnych wersów liryku *Ach, już i w rodzicielskim domu...* Dlaczego akurat ten wiersz? Bo to on kulminuje lozańską przygodę bohatera, choć w rozdziale pojawiają się też i nawiązania do wiersza *Nad wodą wielką i czystą...* Wróćmy do tego pytania, natomiast warto pokusić się o ogólniejszą obserwację. Dziedzictwo lozańskie jest tu niby zdeprecjonowane, umieszczone bowiem wśród języka wypowiedzi, będącej żalasną skargą na los polskiego intelektualisty, w bolesny sposób uświadamiającego sobie, że na Zachodzie jest kimś z obcego świata, kimś, kto nie potrafi odnaleźć się w „normalnym świecie” — parias z martyrologiczną historią. Tak „wciskają się” inne realia, kryzysowych lat osiemdziesiątych XX wieku, w zmityzowaną językowo przestrzeń Lozanny. I te dwa losy — współczesnego intelektualisty i dziewiętnastowiecznego wygnańca — zaczną przeglądać się w sobie, prowadzić ze sobą dialog: w ironicznym, szyderczym wykoślawieniu, ale w finale wybrzmi jednak pewna wspólnota losów. Bilans życia jest ten sam, co nie znaczy, że taki sam — i opowiadany jest on dwoma różnymi językami. Zza szyderczej pozy przeziiera oto odczucie „gorszości”, obcości w tym poukładanym szwajcarskim świecie.

Słuchałem opowieści Vincenta o dzieciach, za oknem samochodu architektura Lozanny schodziła w dół, widać już było wielką wodę, sięgnąłem do kieszeni, wyjąłem paczkę carmenów, rozerwałem celofanik, rozbebeszyłem sreberko, wyjąłem papierosa i zapaliłem.

(Zabrałem ze sobą dwa kartony carmenów, bo jak już wspomniałem, pod względem finansowym byłem trup, który tu, w pośrodku was, bracia Szwajcarzy, zasiada.) (s. 104–105)

Aluzje lozańskie (także do wiersza *Gdy tu mój trup...*) są przywołane ironicznie, niemniej toczy się tu też gra między ironicznym a „realnym” (wystarczy zadać pytanie, dlaczego bohater musiał wieść

papierosy marki „Carmen” do Lozanny?). Bohater, który cierpi na brak pieniędzy, a zauważył, że turyści wrzucają zgodnie ze zwyczajem monety do Lemanu, postanawia — w wielkiej wszak tajemnicy — wybrać te pieniądze, by móc kupić w barze alkohol. Scena wyraźnie groteskową podszyta — i stale obecna w świadomości bohatera językowe gry z dziedzictwem lozańskim.

Oto pierwszy fragment — bohater sortuje wydobyte z dna jeziora monety z różnych krajów, a nie wszystkie potrafi odnieść do znanego sobie systemu walutowego:

Swoją drogą ciekawe, jacy to czerwonoskórzy wojownicy stali kiedyś nad brzegiem Lemanu i siegali do portmonetek z amuletami, jacy odziani w skóry Metabelowie spoglądali w toń, a woda odbijała ich twarze czarne. (s. 113)

Aluzja do pierwszej strofy liryki *Nad wodą wielką i czystą...* jest tu wyraźna — „I woda tonią przejrzystą / Odbiła twarze ich czarne; [...]”. Ale „czarne twarze” skał — a „czarne twarze” Metabelów — „gdzie Rzym, gdzie Krym”? A jednak „ta” woda — mimo iż w tonacji buffo przytoczona, „odbija” „twarze”, tak jak „tamta” woda z wiersza Mickiewicza. Gustawowe lozańskie rojenia są już nieodłącznie związane z intertekstem Mickiewiczowskim, co znaczy, że współczesny bohater, wszak intelektualista, nie znalazł „własnych” słów, jest jakby zakleszczony słowami wieszczą. Ale też te słowa Mickiewicza inaczej odbierają w tym nowym dla siebie kontekście. Pilch „sprawdza” ich znaczenie, podejrzliwie przygląda się ich „arcydzielności” — stąd językowa szarża, próba nicowania tych „wielkich” słów poezji polskiej:

Gustawie, [...] skoro szykujesz się do odegrania kolejnej roli *molto ricco Americano from California*, nie zaszkodzi przedtem zejść nad wielką wodę. [...] Jesteś i wiesz doskonale, że w tym właśnie miejscu twoi wielcy poprzednicy, wielcy polscy humaniści, dotknąć Palca Pańskiego zaznawali. Zejdź-że więc i ty, tym razem bezinteresownie, nad wodę, na wodę i góry popatrz, może i tobie co dowcipnego do głowy wpadnie, [...]. (s. 113–114)

To już nie będzie spojrzenie na wodę jako wtajemniczenie w istnienie „wiecznej przestrzeni” uwolnionej od przemijania¹³³, lecz — ironiczna gra intertekstem, świadome nicowanie jego znaczeń („może i tobie co dowcipnego do głowy wpadnie”).

¹³³ M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*..., s. 216.

Taka strategia wykorzystania łożańskiego tekstu — pozbawienie go uprzednich znaczeń, tych, które są obecne w tekście i komentarzach na jego temat — ujawnia się w geście sięgnięcia po liryk *Ach, już i w rodzicielskim domu...* Pilch wprowadza w obręb swej narracji poszczególne wersy utworu, „rozbijając” ich porządek elementami współczesnego języka — bohater przemawia w łożańskim pejzażu łożańskim tekstem do amerykańskich turystów. „Obcość” wiersza łożańskiego rysuje się tu dwójście. Posłuchajmy Pilcha, a później współczesnego komentatora wiersza Mickiewicza. Oto obszerniejszy fragment *Spisu cudzołóżnic*:

— Ach, już w rodzicielskim domu byłem złe dziecko — zacząłem mówić do siebie i ruszyłem w ich kierunku — Choć nie chciałem naprzykrzać się nikomu, a przecie...

Stali nad wodą, pokrzykiwali, śmiali się, fotografowali. [...]

Zbliżyłem się do nich i stanąłem pomiędzy nimi, zadumany, z rękami w kieszeniach — niczym widmo w mrocznym płaszczu i garniturze.

— Byłem pomiędzy krewnymi i czeladzi gromadą przeszkodą i zawadą.

A kiedy zamilkli, [...] wypowiedziałem z mocą trzy słowa:

— *Elegante! Americano! California!*

— *Oh, yes, yes* — rozległy się wkoło radosne okrzyki. — *We are from California and you are from Italy, aren't you?*

— *Oh, yes, he is from Italy, from Rome! Nice to meet you. Lovely!*

— A choć wszystkich kochałem, ni w dzień, ni w nocy — recytowałem ostatnie frazy, a równocześnie rozbebeszałem w kieszeni woreczek z egzotycznymi monetami — nie byłem nikomu ku pociesze, ni ku pomocy. Ale wam będę ku pomocy! — krzyknąłem nagle. — *I help you.* (s. 115)

Gustaw wyzbywa się monet, rzucając je w wody Lemanu. Ten gest mógłby mieć znaczenie symboliczne, ale w utworze inaczej pomyślanym niż *Spis cudzołóżnic*. Tu jest wyrazem „małego” buntu wschodnioeuropejskiego intelektualisty na uświadomioną sobie niepoważność, nieprzystawanie do świata Zachodu. Niczym gorzka skarga zaczął brzmieć — choć są, rzecz jasna, ironią podszyte — słowa kończące tę scenę:

A gdy skończyłem, gdy całkowicie opróżniłem kieszenie, odwróciłem się i ruszyłem w stronę miasta.

Amerykanie zamilkli, ja zaś przystanąłem i kiwając ze zrozumieniem głową powiedziałem:

— Dobrze czynicie, bo wszystko co czynicie, z myślą o mnie czynicie.

I spojrziałem raz jeszcze na nich moimi cudnymi chabrowymi oczami, z których nagle polały się łzy. (s. 116)

W świetle tych słów (z wtrąconą parafrazą biblijną, odnoszącą się aluzyjnie do nauczania Jezusa) inaczej nieco interpretować można ów gest sięgnięcia po liryk *Ach, już i w rodzicielskim domu...* Owszem, sensy wiersza łożańskiego tłumaczą się — jak wspominałem — konwencją niepowagi, żartu, groteskowo-ironicznego „wykrzywienia” znaczeń. Ale cała scena jest też podszyta, obok językowej „niepowagi”, inną tonacją. Taką, która przenika łożański wiersz Mickiewicza.

Jacek Brzozowski pisał o tym wierszu, dostrzegając jego powinowactwa z innymi lirykami łożańskimi w pogłębianiu „ciemnych barw”, obecnych i gdzie indziej:

Wiersz *Ach, już i w rodzicielskim domu...* sięga jakby do korzeni wydziedziczenia i samotności, w sposób prosty, jasny i niesłychanie drastyczny, co ujawnia się choćby w pełnym załamaniu czy zahamowaniu rytmie, pokazując, że już od dzieciństwa, tzn. od początku i z przyrodzenia, chcemy czy nie, bez naszej winy i udziału, a nawet wbrew intencjom i wysiłkom podejmowanym w kierunku przeciwnym — jesteśmy obcymi pośród swoich (= bliźnich), intruzami w rodzinnym domu (= w ludzkiej rodzinie), zbędni i niepotrzebni.¹³⁴

Otóż takie doświadczenie — mimo iż ujęte w kpiarski ton pozornego nicowania znaczeń łożańskich — ujawnia Gustaw, „złe dziecko” od swych wschodnioeuropejskich początków: obcy, intruz, niepotrzebny, mierzący się z garbem polskości.

Pisał dalej Brzozowski:

Kiedy zaś spojrzymy na liryk z nieco innej perspektywy, okazuje się on być poetycką ilustracją tezy o człowieku jako bycie przygodnym. Co jest tu tym więcej przerażające, że nie znajduje ów człowiek oparcia czy potwierdzenia w transcendencji, w bycie absolutnym, nieuprzączywowanym, który nadawałby mu wartość i sensowność. Przeciwnie, niczym bezradne dziecko opuszczone przez Anioła Stróża [...] sam siebie przedstawia i ocenia wedle miar utraconej „anielskiej” sensowności, pogłębiając w ten sposób niepomiernie obraz wydziedziczenia.¹³⁵

¹³⁴ J. Brzozowski, *Fragment łożański. Próba komentarza do wierszy ostatnich Mickiewicza*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria” 1991, z. 31. Cyt. za: *Liryki łożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu...*, s. 334.

¹³⁵ *Ibid.*, s. 335.

Oczywiście, nie da się bez reszty „przyłożyć” tych jakże trafnych konstatacji współczesnego komentatora liryków lozańskich do innego w tonacji utworu Pilcha, ale Gustaw — bohater *Spisu cudzołóżnic* — mógłby być także opisywany w tych słowach, które badacz odnosi do bohatera liryku Mickiewicza. Pamiętając o dystansie, o maskach, za którymi ukrywa się, ale też i które odkrywa bohater Pilcha, warto mieć na uwadze ów niby kpiarski ton ostatnich słów epizodu lozańskiego. Tak — Gustaw spogląda na Leman „cudnymi chabrowymi oczyma”, ale to z nich „nagle polały się łzy”. Coś, co Gustaw, stając się na moment bohaterem bardziej serio, chce opłakać. Dzieciństwo „sielskie, anielskie”? Czy — „wiek męski, wiek klęski”? W ironicznej, prześmiewczej opowieści Pilcha obecne są te — Mickiewiczowskie — konstatacje. Bilans życiowy krakowskiego intelektualisty, mającego świadomość uwięzienia w formie „polskości” i pragnienie wypłatania zeń — i te powroty do kwestii stawianych nad Lemanem, jako problemów, z których nawet jeśli chcemy się wyzwolić, to musimy z nimi także się mierzyć.

Aneks II: W Soplicowie

W tzw. młodej poezji na przełomie wieków pojawiły się warte uwagi propozycje lektury *Pana Tadeusza* Mickiewicza. Arcypoemat stał się — kolejne to w dziejach jego recepcji utwierdzenie — arcywzorem świata, ukazanym w odmiennych tonacjach piórem poetów współczesnych. To trop znany przy tym z dziejów sławy utworu, by odwołać się do pięknej formuły Stanisława Pigonia¹³⁶.

Dość wskazać, że w monografii Aliny Witkowskiej znalazły się formuły, które na swój sposób „ilustrują” czytanie epopei Mickiewicza w realizacjach Pawła Marcinkiewicza czy Tomasza Różyckiego. Wybitna znawczyni życia i twórczości wieszczka podkreślała, że *Pan Tadeusz* jest zamknięciem w sztuce świata, który stał się „zakątkiem raj”, idyllą, łagodzącą sprzeczności bytu i dającą poczucie sensu wszelakiego istnienia; w tym świecie każdy choćby najdrobniejszy przedmiot znajduje swoje miejsce w porządku bytu, a ład i etykieta znajdują potwierdzenie w odwiecznym rytmie natury¹³⁷.

W tomiku Pawła Marcinkiewicza *Tivoli* znalazł się dłuższy wiersz pt. *Soplicowo*, którego obszernie fragmenty przedstawiam:

Tadeusz nie może zasnąć. Komary oblażyły mu szyję.
Wciąż go laskocze srebrny śmiech Telimeny.
— Ach, być jej wachlarzem... Pucharem, z którego pije...
W marzeniu całuje ją w nasek i — co dalej, nie wiemy.
Na zwiewnej parze obłoków gotuje się Mleczna Droga.
O północy zjawia staje w oknie dworskiej izby.
Jak romantycznie wzdycha! Jak pieści zimny brokat!
Daremnie jej umizgi.

Pierwsza strofa sugerowałaby poetycką interpretację w typie apokryfu: współczesny poeta oto pisze swoje „domysły”, „poetyzuje” sytuację obecną w utworze Mickiewicza. Ale to się zmienia, kolejne czte-

¹³⁶ Tak w tytule klasycznej monografii Pigonia z 1934 roku: *Pan Tadeusz. Wzrost — wielkość — sława*.

¹³⁷ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1998, s. 160–173.

ry strofy przyniosą „zagęszczenie” akcji — za *Panem Tadeuszem* — będącej niejako odwzorowaniem fabuły poematu. Nie całej oczywiście, ale jej węzłowych momentów, które możemy konfrontować z tekstem epopei: polowanie, spotkanie z niedźwiedziem, celny strzał Robaka ratujący Hrabiego i Tadeusza z opresji, umizgi Telimeny i Tadeusza, zajazd, spowiedź przedśmiertna i śmierć Jacka Soplicy. Posłuchajmy:

Nad Soplicowem błyska komety krwawe oko.
Hrabia na czele zbrojnych przybywa zająć majątek.
Widząc go Telimena mdleje raniona głęboko
Strzałą Amora; rankiem Moskale buszują wśród grządek.
Major Płut dziarsko prosi Telimenę do mazura.
Jegry taplają się w błocie niby muchy w smole,
Wszyscy pijani, więc bitwa trwa krótko. Śmierć-matula
Trupami ściele pole.

Poetykę wiersza trafnie opisał Tomasz Cieślak, zwracając uwagę na językowy charakter dokonywanej reinterpretacji poematu Mickiewicza. Marcinkiewicz, co w świetle przytoczonych dotąd fragmentów jest wyraźne, nie stylizuje swej wypowiedzi miarą trzynastozgłoskowca. Przeciwnie:

Wykorzystuje efekt subtelnej anachroniczności, nakładając na siebie i konfrontując elementy z epoki mickiewiczowskiej oraz, oszczędnie, późniejsze, także współczesne (leksykalne: żeniaczka, buszować, śmierć-matula, jak i składniowe — równoważniki zdań budujące tok skrótowego sprawozdania, spreczny z epicką rozlewnością poematu Mickiewicza).¹³⁸

Do tych uwag można dodać i taką obserwację: tok składniowy jest tu poddany dwojakiej — wydawać by się mogło sprzecznej — tendencji: sprozaizowania i rytmizacji, z wykorzystaniem w tej funkcji rymów, a także wprowadzeniem na granicy pastiszu zdrobnień, które mają za zadanie utwierdzać „czyły”, intymnie doświadczany obraz odtwarzanego świata, bliskość w stosunku do bohaterów, którą podkreśla współczesny poeta (Robak, który trafił niedźwiedzia wzbudza podziw: „To ci księżyna!”, zaś „prostaczek” Tadeusz „zbiera” z „nózek” Telimeny mrówki). Ta tonacja zmienia się w ostatniej

¹³⁸ T. Cieślak, *Nowa poezja polska...*, s. 81.

połowie przedostatniej strofy utworu i utrzymuje w ostatniej strofie wiersza.

Pojawia się w niej obraz, zatrzymany obraz świata — ale nie z *Pana Tadeusza*, lecz tytułowego Soplicowa, które zostało jakby wyjęte z utworu literackiego. Esencja tego, co opisane było uprzednio w „dzianiu się”, teraz w opisie innego poety „nieruchomieje”, odsłaniając głębszy porządek widzialnego w jednej chwili, w której epifanijnie prześwituje inny czas, by w ostatnich wersach zatrzymany czas wrócił w porządek akcji poematu:

Sopliców znów cichy. Szarak pomyka w ściernisko.
Sędzia dulda węgryzna prosto z pękatej butelki.
Ból w krzyżu mówi mu, że koniec poematu blisko.
Od jutra ani kropelki.

I tak mijają sezony. Poranne światło
Maluje na imbryku z kawą złote kreski.
Za oknem kuchni pyszni się w błękiecie jabłoni.
Leniwy obłok sunie między dzikie agresty.
To tylko z rzadka świat jest czysty jak ta chwila
I rzeczy są, jakie są, wierne swojej duszy...
Wojski zawzięcie tarmosi kuchcika: gamoń wylał
Kawę na obrusik.¹³⁹

„I rzeczy są, jakie są, wierne swojej duszy...” — to kwintesencja tego wiersza, w jego relacji do arcypoematu. Wszystko jest na swoim miejscu, choć zarazem pojawia się tu jakiś ton lekkiej melancholii, „ostatnie” zaiste momenty odchodzącego świata...

Gdybyśmy więc zadali pytanie, jaki jest sens owego gestu sięgnięcia do *Pana Tadeusza* w realizacji Pawła Marcinkiewicza, moglibyśmy poprzestać na odpowiedzi już udzielonej w toku przedstawianego wywodu. Ale chciałbym też dodać, że warto spojrzeć na dokonaną reinterpretację poematu w świetle wpływowej — i w swoim czasie rewelacyjnej — wykładni z *Ziemi Ulro*. Pisał tam Miłosz zdania, które można odnieść jako swoisty „komentarz” do gestu reinterpretacyjnego współczesnego poety:

[...] *Pan Tadeusz* jest poematem na wskroś metafizycznym, to znaczy jego przedmiotem jest rzadko dostrzegany w codziennie nas otaczającej rzeczywistości *ład*

¹³⁹ P. Marcinkiewicz, *Soplicowo*, [w:] id., *Tivoli*, Kraków 2000, s. 59–60.

istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu. [...] Wschody i zachody słońca, zwykłe czynności jak przyrządzanie kawy czy zbieranie grzybów są więc i tym, za co bierze je czytelnik i powierzchnią, pod którą ukrywa się wielka akceptacja, która ożywia i podtrzymuje opis.¹⁴⁰

W świetle tej obserwacji można — z zachowaniem, rzecz jasna, należnych proporcji — powiedzieć, że *Soplicowo* Marcinkiewicza to utwór, karmiący się metafizyczną aurą *Pana Tadeusza*, odwzorowujący przekonanie o wieczności i trwałości zapisanego tam ładu wszystkich rzeczy.

Do innej tonacji arycpoematu nawiązał Tomasz Różycki jako autor poematu w dwunastu „stacjach” (nie pieśniach, oczywiście). To historia fantasmagorycznej podróży, przedsięwzięta z Opolszczyzny na Kresy — do ziemi przodków, matecznika, podjęta pod kierunkiem Wnuka — głównego bohatera poematu. Zostaje on wysłany wpierw z misją zebrania rozproszonej rodziny, dalej — ma ją poprowadzić do Glinian pod Lwowem, na Ukrainę, miejsce chrztu Babci i ze strony ojca i ze strony matki, by tam, zebrawszy uprzednio pieniądze, dopomóc w remoncie kościoła. W humorystyczno-ironicznej, skrzęcej się od aluzji literackich narracji, zwracają uwagę nawiązania i echa *Pana Tadeusza*. Dostrzeżone z miejsca przez krytykę literacką, następnie pogłębione w badaniach literackich. Taki sumienny katalog (do którego można byłoby dodać to i owo) zestawiał w swej interpretacji Tomasz Cieślak. Nie ma więc potrzeby powtarzać całego rejestru przykładów, zwrócić można choćby uwagę na następujący fragment wywodu badacza:

Kamienica jest jak Soplicowo z Zosinym ogródkiem (w poemacie Różyckiego ogródka dogląda Babcia Zosia, „ostatnia, co tak pierogi lepiła”); wejście Wnuka do mieszkania Babci tworzy analogon powrotu Pana Tadeusza w Księżę pierwszej; Wujek mieszkający z Babcią, sympatyczny mimo wszystko nierób i alkoholik, nosi cechy dworskiego rezydenta (Wojskiego?); bogata galeria typów rodziny Michaliszynów w Moszczance pod Opolem przypomina Dobrzyńskich, [...].

Odrębne piętro nawiązań *Dwunastu stacji* do *Pana Tadeusza* tworzą analogie fabularne. Narada rodzinna przypomina gotowanie się do zajazdu [...]; pijaństwo w Moszczance — finał tegoż; spożywanie pierogów — ucztę w zamku Horeszków; rozbudowany opis ataku mrówek w ogródku to echo napoleońskiej bitwy; [...].¹⁴¹

¹⁴⁰ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1985, s. 101–102.

¹⁴¹ T. Cieślak, *Nowa poezja polska...*, s. 96–97.

Chciałbym zwrócić uwagę na formułę organizującą tok wywodu badawczego — „coś” z poematu Różyckiego przypomina „coś” podobnego z utworu Mickiewicza. Pojawiają się czasem sygnały znaczące, ale nie zawsze — stąd ów Wujek jako wcielenie Wojskiego słusznie został opatrzony znakiem zapytania. Na jakiej bowiem zasadzie odnoszone są do siebie dwie sytuacje tekstowe? Problem jest tu bowiem związany z odnalezieniem, sklasyfikowaniem i interpretacją ewentualnych nawiązań do *Pana Tadeusza*. Piszę — ewentualnych, bowiem nie wszystkie zgromadzone przykłady (także z recepcji krytycznej, do której chociażby odnosi się — także i krytycznie — Cieślak) są przekonujące. Być może w odbiorze *Dwunastu stacji* uległ wzmożeniu recepcyjny mechanizm serii następujących po sobie dopełnień wyjściowej tezy o relacji intertekstualnej do *Pana Tadeusza*. Pierwsze — wyraźne sygnały — zostały następnie w katalogu relacji uzupełnione o — możliwe bądź oparte na dowolnych skojarzeniach — relacje.

Wypada powiedzieć wyraźnie, że poruszamy się tu raczej w sferze aluzyjnych napomknęć niż tekstualnie poświadczanych pewników, choć i takowe przecież się pojawiają. Nie one jednak zdają się dominować. Dominuje coś innego — co określiłbym mianem pastiszowego (choć z nim nietożsamego) przywołania wzorca, poddanego zarazem istotnym przekształceniom z zachowaniem wszakże określonych cech pozwalających na lokalizację źródłową (mogą to być elementy leksykalne, składniowe, fabularne). Tę strategię intertekstualną można byłoby nazwać za Balbusem — kulturową transpozycją tematyczną łączoną z restytucją formy¹⁴². Wzorzec byłby przywołany — wyraźniej bądź bardziej aluzyjnie — wraz z przemieszczeniem znaczeń, sytuacji z intertekstu na sferę współczesną.

Dość przywołać choćby taki przykład z *Dwunastu stacji*:

Tak było w Polsce, kraju nazywanym tak wciąż pomimo zupełnej zagłady dawnych obyczajów oraz honoru w czas ostatniej wojny, ale nie tutaj. Tutaj jeszcze promień oświecenia i cywilizacji słabo docierało tutaj ciemny naród wołał wciąż rozmawiać i spotykać się niż patrzeć w telewizor. [...] ¹⁴³

¹⁴² Zob. S. Balbus, *Miedzy stylami*, Kraków 1993.

¹⁴³ T. Różycki, *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2004, s. 15. Dalej cytaty z tego wydania zaznaczam bezpośrednio w tekście.

Oczywiście — nie znajdziemy wyraźnego tekstowego poświadczenia, bo go być w takiej postaci nie może. Ale są aluzje, przywołania — formuł takich jak „Tak było w Polsce”, czy przeciwstawienia dawnych obyczajów — nowym, cudzoziemskim modom, obecnym w *Panu Tadeuszu* od początku narracji. Dość z *Księgi pierwszej: Gospodarstwo* przypomnieć mowy Sędziego i zwłaszcza Podkomorzego. I coś chyba ważniejszego dla zadzierzgnięcia relacji: ów ton życzliwej ironii, humoru, dystansu i bliskości, jak nazywał go Wyka — iluzji i deziluzji¹⁴⁴. O tej właściwości *Pana Tadeusza*, syntetyzując badania, z klasyczną monografią Pigoń i książką Szweykowskiego na czele¹⁴⁵, pisała w swej monografii Alina Witkowska: dostrzegając rolę humoru jako „strażnika syntezy” Soplicowskiej, pozwalał on bowiem wprowadzić równowagę, godzić sprzeczne żywioły, sprzeczne porządki bytu — zwłaszcza w określaniu bohaterów, ich serio i dziwactw, wielkości i powiatowej gnuśności¹⁴⁶.

Bliski pastiszowi, choć z nim nietożsamy, humor *Dwunastu stacji* jest tym elementem transpozycji wzorca, który pozwala rezonować innym nawiązaniom do *Pana Tadeusza*. Zarazem obniżanie tonacji wzorca w utworze Różyckiego jest na swój sposób paralelne z tymi zabiegami Mickiewicza, kiedy wysoki ton chce on zniżyć do powiatowej, gawędowej wykładni przedstawianej przez bohaterów.

Oto pierogi — odsyłające do symfonii smaków w *Panu Tadeuszu*, do osobliwości soplicowskiej kuchni (choć tu egzemplifikacją może być na przykład kawa):

¹⁴⁴ K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”, t. 1: *Studia o poemacie*, t. 2: *Studia o tekście*, Kraków 1963.

¹⁴⁵ Z. Szweykowski, „*Pan Tadeusz*” — *poemat humorystyczny*, Poznań 1949.

¹⁴⁶ Zob. A. Witkowska, *Mickiewicz — słowo i czyn*, s. 181–183. Witkowska oczywiście sumuje tradycję badawczą, wskazującą na przenikający świat *Pana Tadeusza* żywioł humoru. Pięknie o tym pisał jego monografista S. Pigoń w wielokrotnie wznawianej edycji arcyepoematu w serii Biblioteka Narodowa. Warto więc przytoczyć tę obserwację określającą sens głęboki afirmacyjnego ujęcia życia w Soplicowie: otóż Mickiewicz „nad całym tym światem zapalił jakby ogromne słońce dobroćliwości, oświetlające szczyty zarówno jak niziny, wszystko przeniknął jakby promieniami pogodnego uśmiechu. Przez poemat — jak to zauważyli nawet obcy — idzie potężna fala integralnego optymizmu”. S. Pigoń, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, opr. S. Pigoń, wyd. 9, Wrocław 1982, BN I 83, s. XCI.

[...]

pierogi. One to, odkąd sięgnął myślą, były rodziny trwałym fundamentem, przy nich się spotykały nawet wrogie frakcje i dla nich zawierano w piątki Pokój Boży. Jedna tylko Babcia tak potrafiła je zgotować, że zasłynęły nadzwyczajną mocą wśród znajomych. [...] (s. 23)

Oto zegar — przypominający być może ten w dworze Sędziego; oto przywołanie komety — ironiczne i życzliwe zarazem, choć oczywiście pozbawione tych znaczeń, które u Mickiewicza wiążą się z wyprawą napoleońską na Moskwę:

Tymczasem w ogródku, na jego wschodnich kresach, nic nie zapowiadało spokojnego lata. Znaki przedziwne i częste ulewy były zwiastunem niezwykłych zdarzeń. Najpierw w okolicie siatki i krzaków agrestu zaczęli się przenosić okoliczni żule, [...] (s. 48)

Grzybobranie — u Różyckiego pojawia się taki oto opis:

Lasy tutejsze tymczasem pełne były też grzybów, takich jak opieńki, kurki, kozaki, maślaki, prawdziwki, smardze, pierdziawki, sromotniki, bardzo przydatne w produkcji bigosu, barszczu i uszek, pierogów z grzybami, [...] (s. 113)

Przypomnijmy fragment Mickiewicza:

Grzybów było w bród: chłopcy biorą krasnolice,
Tyle w pieśniach litewskich sławione lisice,

[...]

Panienki za wysmukłym gonią borowikiem,
Którego pieśń nazywa grzybów pułkownikiem.¹⁴⁷

Czy z parodystyczną nutą ukazana narada rodzinna w *Dwunastu stacjach*:

[...] Czy to brzękiem zwabieni
czy też rzeczywiście pracę skończywszy, zjawiać się poczęli
wówczas pomału mężczyźni należący do Wielkiej Rodziny,
głównie zaś z rodu Michaliszynów, chociaż też Hrycajów,

¹⁴⁷ Cyt. za: A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 4: *Pan Tadeusz*, opr. Z. J. Nowak, Warszawa 1995, s. 83.

Majorów, Hrebenników, Paradowskich i Rawskich. Widząc,
co się święci, Wnuk sprawę przedstawił na forum publicznym,

[...]

Dopiero zaczął się szum i rwetes w całym zgromadzeniu.

[...]

[...] Dla ważkości sprawy
posłano zaraz po dwie najstarsze w całej rodzinie osoby,
które by mogły radą i humorem służyć.

[...]

Trudno opisać hałas i harmider, który nastąpił po tym wystąpieniu.
Jedni krzyczeli żeby jechać, patrzeć, drudzy odradzali,
Strasząc mafią, rezunami, biedą i niechętnym przyjęciem,

[...]

[...] lecz Tošku Major,
nagle odzyskawszy wyrazistość mowy, huknął im do ucha
„A idy ty w kukurudzu sraty!” i grzmotnął jednego w łeb
swoją szablicą, lecz nieszczęśliwie stroną rękojeści,
więc się obyło bez ofiar śmiertelnych. [...] (s. 103–106)

Sytuacja fabularna jest znajoma. Możemy sięgnąć do *Pana Tadeusza*, do Księgi siódmej, zatytułowanej *Rada*, choć na przykład w innych miejscach poematu pojawiają się przywołane przez Różyckiego serie nazwisk¹⁴⁸. Ale, dajmy na to, następujący fragment może być odpowiednikiem współczesnej rady z *Dwunastu stacji*:

Oba krzyczeli: „Wiwat Chrzciciel z Kropidełkiem!”
Prusak chciał mówić, ale zgłuszono go zgiełkiem
I śmiechem; „Precz, precz, wołano, przecz Prusaki tchórze! [...]

[...]

Ale w kątach szmer powstał, choć w środku tłumiony,
Widać, że się rozdziela rada na dwie strony.

¹⁴⁸ Przykład z Księgi pierwszej:

Tak przekradł się Gorecki, Pac i Obuchowicz,
Piotrowski, Obolewski, Różycki i Janowicz, [...].

Cyt. za: A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 4: *Pan Tadeusz*, s. 40.

Buchman krzyknął: „Ja zgody nigdy nie pochwalam!
To mój system!” Ktoś drugi wrzasnął: „Nie pozwalam!”
Inni z kątów wtórują. [...] ¹⁴⁹

Takich przykładów kulturowej transpozycji tematycznej dałoby się oczywiście wskazać więcej. Przytoczmy jeszcze jeden przykład z *Dwunastu stacji*, oto „pobojowisko” po popijawie, ironiczno-pastiszowe „odwrócenie” bitwy z Księgi dziewiątej *Pana Tadeusza*:

Najwięcej leżało na ostatnim szańcu, obok bagażnika
kuzynowego auta — tam polegli, zdobywając gołymi rękami
ostatnią baterię, o której zapomniano w biesiadnym harmidrze,

[...]

[...] W wysokich zaroślach
wokół stołu nie wszystkich udało się dojrzeć od razu,
niektórzy zjawili się dopiero w momencie, kiedy ciocia Malwinka,
chcąc zrobić psikusa, połała ich wodą ze studni
na dzień dobry i przyniosła na stół michę jajeczniczy, [...] (s. 107–108)

W *Panu Tadeuszu* też obok serio — ton żartu, deziluzji w ukazaniu pobojowiska w zakończeniu księgi:

Podkomorzy, słysząc to, karabelę wznasza
I przez Woźnego pardon powszechny ogłasza,
Każe rannych opatrzyć, z trupów czyścić pole,
A jęgrów rozbrojonych prowadzić w niewolę.
Długo szukano Płuta; on, w krzaku pokrzywy
Zarywszy się głęboko, leżał jak nieżywy;
Wyszedł wreszcie, ujrawszy, że było po bitwie.

Taki miał koniec zajazd ostatni na Litwie. ¹⁵⁰

W świetle przytoczonych przykładów rysuje się wyraźniej dokonywany przez Różyckiego ów zamysł transpozycji tematycznej — z zachowaniem tej właściwości *Pana Tadeusza*, którą w badaniach określano mianem postawy humorystycznego dystansu wobec bohaterów, czy jak proponowała Zofia Stefanowska — ujawnianiem postawy ironisty. Stefanowska przypomniwała w swoim studium opinię Słowackiego

¹⁴⁹ *Ibid.*, s. 196 i 200.

¹⁵⁰ A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 4: *Pan Tadeusz*, s. 270.

o Mickiewiczu — ironiście: „podśmiewał się” z bohaterów — „nie wyśmiewając” ich¹⁵¹.

Skłonny byłbym w zadzierzgnięciu tej właśnie relacji — między Mickiewiczowską postawą ironisty (czy humorysty, jak pisali w swych klasycznych pracach wybitni mickiewiczolodzy) a podobnie realizowaną w całym tekście postawą Tomasza Różyckiego — widzieć rodzaj najgłębszego powinowactwa współczesnego poety z arcy poematem. Taka postawa umożliwia też — podobnie jak w *Panu Tadeuszu* — swobodne przechodzenie od tonu humoru, ironii po może niezbyt częste w *Dwunastu stacjach*, lecz niewątpliwie kulminujące się w finale poematu tony melancholijne, ponowoczesnej melancholii¹⁵², będącej czymś, co „zastępuje” we współczesnym poemacie nostalgicznym, tak nazwałbym *Dwanaście stacji*, Mickiewiczowskie nostalgiczne marzenia o kraju lat dziecinnych, do którego nie ma innego powrotu niż przez pamięć i pismo.

¹⁵¹ Z. Stefanowska, *Pochwała dawnych czasów w „Panu Tadeuszu”*, [w:] ead., *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, wyd. 2 zmienione, Warszawa 2001, s. 209.

¹⁵² Taką propozycję lektury zaproponowała A. Świeściak, słusznie dostrzegając obecność przeciwstawnego tonacji afirmatywnej — „panironicznego” postrzegania świata, „w którym zakorzenieć się nie da, a określanie tożsamości może być tylko ciągle ponawianym projektem”. (A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 252). Z tym akurat bym polemizował. *Dwanaście stacji* kończy wizja „czasu odzyskanego”, finał podróży na Kresy — to przekroczenie granicy śmierci, podróż żywych i umarłych, powrót do miejsca.

ROZDZIAŁ III

Obecność Słowackiego w czasach „bruLionu”

Słowacki w czasach „bruLionu”? Co znaczy — po dwu dekadach — to określenie? Tym bardziej warto dać odpowiedź na tak postawione pytanie, iż — jak zobaczymy — do poezji Słowackiego sięgali młodzi poeci lat dziewięćdziesiątych XX wieku, niebędący w kręgu bezpośredniego oddziaływania „bruLionu”. A jednak chciałbym pozostawić tę formułę, mającą pewien temporalny i — co istotniejsze — merytoryczny zakres recepcyjny w odniesieniu do trudnej relacji współczesności i tradycji literackiej. Otóż jest ona pewnym kontekstualnym odniesieniem dla pojawiających się w latach dziewięćdziesiątych minionego stulecia sposobach (czasem i strategiach) sięgania do części tradycji romantycznej w sytuacji programowego (choć nie zawsze formułowanego wszak bezpośrednio) kontestowania dziedzictwa. Taka postawa charakteryzowała w powszechnym odbiorze twórczość i wystąpienia-manifesty poetów skupionych wokół krakowskiego pisma „bruLion”. Pojawiała się wszakże i w innych miejscach jako nie do końca wyartykułowany postulat konieczności wypracowywania zasadniczo nowych języków poetyckich. Nowe języki, skoro takie miałyby się pojawiać — to oczywiście ich nowość miałyby wybrzmiewać na tle odrzucanych, przebrzmiałych, starych. Ale też — tropiono ślady „innych” tradycji, przeoczonych, nieobecnych w dominującym modelu kultury polskiej ostatnich dekad — w modelu wolnościowym. Mówiąc hasłowo, „wolność” miała być zastąpiona przez „egzystencję”. Zbiorowy ton — jednostkowymi głosami. Romantycy i ich tyrtejscy pogrobowcy — poetami „osobnymi”, nie zawsze stąd, często przecież inspiracje przychodziły zza Oceanu. Frank O’Hara stawał się poetą polskim,

nie nowojorskim. Odwołam się w tym miejscu do ustaleń Przemysław Czaplińskiego, który dokonał wyczerpującej charakterystyki, jak to określił, „dziedzictwa «bruLionu»”. Pisał krytyk, iż głównym wyróżnikiem programu były:

[...] zapowiedź likwidowania granic między rejestrami kultury w imię wprowadzania do niej doświadczeń prywatnych — skrajnych bądź tłumionych. [...] Program — maksymalizacji udziału w kulturze — oznaczał przede wszystkim wyprowadzenie z undergroundu estetycznego licznych doświadczeń, przeżyć, praktyk i zachowań uważanych za niższe, gorsze, niekulturalne, mało wartościowe, bezwartościowe, a niekiedy wręcz odrażające czy haniebne.¹

Konsekwencją tak ustawionej linii programowej były próby zniweczenia hierarchii oraz wprowadzenie na szeroką skalę estetyki skandalu.

W takim kontekście — zarysowanym tu szkicowo — należałoby przyglądać się zarówno gestom aprobatywnego sięgania do tradycji, jak również gestom przeciwnym, odrzucania części dziedzictwa narodowego: deprecjacji, degradacji, ośmieszenia. Tak jak w przypadku nawiązań Mickiewiczowskich, podobnie rysuje się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku recepcja Słowackiego. Warto jeszcze podkreślić, że formuła kultury czasów wystąpienia „bruLionu” — jako najsilniejszego wtedy, najmocniej rezonującego języka publicznych wystąpień młodopoezyckich, mających niezaprzeczalny wpływ na całość poezji polskiej — zawiera w sobie repetycję wczesnomodernistycznego gestu zerwania z kłopotliwym dziedzictwem. Takim była poezja wielkich: Herberta, Miłosza, takim było także dziedzictwo romantyzmu — w sferze deklaracji mocno wybrzmiewał głos uwolnienia od owej tradycji, uprzednich języków, w tym języka tyrtejskich powinności i romantycznych postulatów wolnościowych.

Rozpatrując relację między tą częścią tradycji romantycznej, jaką jest dziedzictwo Słowackiego a tzw. nową poezją, zasadniczo tworzoną w pierwszej dekadzie po odzyskaniu wolności, będziemy więc musieli pamiętać o istnieniu nakreślonych tu z grubsza tendencji, dwu linii określających zasadniczo sposoby sięgnięcia po tradycję: obok gestów

¹ P. Czapliński, *Niezależność (O dziedzictwie „bruLionu”)*, [w:] id., *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 54–55.

przywołania tradycji (także w celach polemicznych) pojawiają się próby deprecjacji, choć znacznie częściej — wymownego ignorowania, bycia obok, niezauważania, jako swoistej strategii poetyckiej. Warto w tym miejscu przywołać ustalenia Piotra Śliwińskiego, starającego się uogólnić stosunek do tradycji wyrażany przez wielu poetów debiutujących w ostatniej dekadzie XX wieku. Pisał krytyk: „Owo «wzruszenie ramion», unieważnienie, zobojętnienie, dezynwoltura, definiuje stosunek sporej części młodszych poetów do tradycji polskiej literatury”². Stąd wielu twórców podzielających pogląd o nieważności tradycji dla literatury współczesnej wybiera estetykę multiplikacji — możliwość dowolnego mieszania różnych języków. Jest wszakże inne skrzydło poezji współczesnej, takie, dla którego — jak niegdyś pisałem — „wody Lemanu są dalej szczególnym miejscem”³.

Podobnie rzecz wygląda, jeśli przedmiotem obserwacji uczynimy obecność Słowackiego w nowej poezji „po przełomie”. Chciałbym w przedstawianym wywodzie zwrócić uwagę na dwa rodzaje światectw odbioru. Po pierwsze — na wyrażany w rozpisanej w rocznicowym roku 1999 ankiecie charakter dyskursywnej tematyzacji; pojawiają się próby określenia roli dziedzictwa romantycznego w starych dekoracjach „antagonizmu wieszczów”, bo tak redakcja „Krasnogrudy”, piórem Zbigniewa Macheja, określiła zakres ankiety, zatytułowanej zresztą *Mickiewicz, Słowacki i my*. Po drugie — zwróć uwagę na tekstualnie poświadczone relacje Słowacki — nowa poezja, wybierając zjawiska o różnym charakterze, mieszczące się wszakże w polu odniesień intertekstualnych, choć mam świadomość, iż przyjdzie poruszać się po dość niepewnym gruncie: obok zjawisk o wyraźniejszym charakterze pojawiają się kryptocytaty, aluzje, echa.

Zanim przejdę do charakterystyki obecności Słowackiego w pokoleniu „bruLionu”⁴, chciałbym nawiasowo zwrócić uwagę na „czytanie”

² P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 209.

³ A. Bagłajewski, *Mickiewicz wśród „klasycystów” i „barbarzyńców”*, „Kresy” 1999, nr 2–3, s. 122. W niniejszej książce znacznie szersze ujęcie zjawiska w rozdziale *Mickiewicz wśród „klasycystów”, „barbarzyńców” (i innych) — na przełomie wieków*.

⁴ Rozumiem tę kategorię szeroko, to znaczy metaforycznie — nie tylko obejmując nią poetów bezpośrednio związanych z krakowskim pismem, lecz szerzej właśnie —

poety romantycznego w utworach poetów nieco starszych. Przytoczone niżej style odbioru zapowiadają bowiem sposoby „wykorzystywania” Słowackiego w młodszej poezji polskiej.

Słowacki poza „bruLionowym” stylem bycia

O jakich stylach mowa? I o jakich świadectwach? Oto one. Pierwszy można określić jako ujęcie polemiczne, wszakże z rozpoznawalnym przywołaniem wzorca. Drugie — określa styl odbioru reminiscencyjnego i kulturowego, będący znakiem zamieszkania twórcy współczesnego w domostwie tradycji. Trzeci sposób nawiązywania do Słowackiego — i tu pytanie, czy aby na pewno do Słowackiego? — to aluzja, echo, filtrowane przez inne złoża tradycji, w tym i nowszej, awangardowej⁵. Jakie utwory są ilustracją tych stylów odbioru? Pierwszy to wiersz Adrian Szymańskiej (ur. 1943) *Mój testament*, drugi — to liryk Pawła Huellego (ur. 1957) pt. *Król Duch*, wreszcie trzeci, to utwór Krzysztofa Czacharowskiego (ur. 1957) *W Szwajcarii*.

Utwór Szymańskiej, poetki cenionej przez krytykę, pochodzący z tomu *Lato 1999* (2000), odsyła swoim tytułem do Słowackiego. Pytanie byłoby takie — czy zatytułowanie nowego wiersza formułą zadomowioną w poezji polskiej, poświadczoną także licznymi nawiązaniem, jest rzeczywiście gestem semantycznie doniosłym? Czy do zadziernięcia relacji intertekstualnej wystarczy sam tytuł? Nawet tak znaczący jak *Testament mój*?

Oto fragment utworu:

A kiedy umrę i pochowają mnie
w ciężkiej, splekanej ziemi — co zrobią
moje córki — kawki, moje siostry — wiewiórki,
moi bracia — psy na łańcuchach bez miski wody?

[...]

młodych poetów debiutujących „po przełomie” 1989, w aurze „bruLionowych” gestów estetycznych i manifestacji poetyckich.

⁵ Nawiązuję tu oczywiście do typologii zaproponowanej przez S. Balbusa, *Między stylami*, Kraków 1993.

Czy, jak niewidzialny kondukt żałobny,
pójdą za mną aż do głębiny grobu,
czy krążyć będą stadami wokół lampy
moich dawnych postojów?⁶

Nietrudno zauważyć, iż Szymańska sięgnęła tu po dziedzictwo gatunkowe, wyznaczone utworem Słowackiego w dziejach liryki polskiej — testament poetycki. Tytuł odsyła i do gatunku, i w pewnym stopniu do konkretnego utworu. Ale jeśli umieścimy wiersz Szymańskiej w polu relacji intertekstualnej, a możemy to uczynić z racji zawiązania semantycznego dialogu, dostrzeżemy, iż współczesny utwór jest w dużym stopniu polemiczny wobec intertekstu. „Ja” poetyckie podejmuje temat dziedzictwa poetyckiego, ale jakże przewrotnie. Odejście z tego świata powiązane zostało z sieroctwem innych bytów: „córek — kawek”, „siostr — wiewiórek”, „przyjaciół — pajaków”, które — i tu pojawia się reminiscencja odsyłająca do *Bema pamięci żałobnego rapsodu* Norwida — być może, „jak niewidzialny kondukt żałobny”, odprowadzą umarłą do grobu.

„Przyjaciół” z wiersza Słowackiego, „maleńką družbę”, która znajduje się z „ja” poetyckim w relacji intymnej bliskości, zastępują w wierszu Szymańskiej inni przyjaciele, bliska wspólnota „zaślubionych pod wysokim niebem” — bytów towarzyszących człowiekowi w jego tu-tejszym istnieniu. Nie koniec na tym nawiązań do utworu Słowackiego, opartych na głębszej, choć polemicznej transpozycji wzorca w nowej sytuacji lirycznej. W zakończeniu utworu Szymańskiej pojawia się przeformułowanie diagnozy Słowackiego. Tam — podmiot mówi o sukcesji „siły fatalnej”, która mimo obojętności świata i dogłębnej samotności „ja” w życiu i w obliczu śmierci, okaże się dziedzictwem trwałym, zdolnym zmienić „zjadaczy chleba”, duchowo ich przemienić. Przypominam znane formuły, mające status skrzydlatych słów, gdyż Szymańska także pisze o „sile fatalnej”, o dziedzictwie zostawionym tu innym ludziom. Będzie to zapisany „na tysiącach kartek zdyszczanymi słowami”, pozostawiony „mój testament” — franciszkańska pochwała miłości do całego stworzenia.

⁶ A. Szymańska, *Mój testament*, [w:] ead., *być. 123 wiersze dawne i nowe*, Warszawa 2004, s. 110.

Czytamy w zakończeniu wiersza:

i nawet gdybym nie chciała
mówić będę do was każdą skrzydlatą literą,
każdym dwukropkiem między wierszami:
bo ten, kogo choć raz musnęła żywa głoska
miłości — na zawsze jest miłowany⁷

Niewątpliwie ten franciszkański ton modeluje formułę testamentu poetyckiego. Pojawia się tu wszak czynnik afirmacji świata i bytu, radosnego odchodzenia w doświadczeniu głębokiej miłości, odsuwającego ton elegijnego pożegnania. To wyznanie miłości, która nadaje światu sens i która jest silniejsza, jak pisał Piotr Śliwiński, „niż chaos i natręctwo przemijania”⁸, przyjmuje postać retorycznego wywodu zmierzającego ku puencie. Byłby to więc kolejny aspekt nawiązania do utworu Słowackiego, tym razem w zakresie poetyki.

Współczesna poetka — jak niegdyś Słowacki — pozostawia przesłanie „siły fatalnej”, zamkniętej w poezji, zdolnej zmienić ludzi i świat, w owych tysiącach słów głoszących prawdę miłości.

Innym — kulturowo-reminiscencyjnym świadectwem odbioru poezji Słowackiego jest utwór Pawła Huellego zatytułowany *Król Duch*.

Warto ten krótki liryk przytoczyć w całości:

Wyżej chłopięta, wyżej me dziecińcy,
Pucate cherubinki, różowe bobasy,
Czekają na was łączki, ruczaje, doliny,
Koniki złociste, jedwab i atłasy.

Gdy już będziecie — bladawe aniołki
Rączęta składać i mówić paciorek,
Ja powykręcę wasze kruche rączki
I cisnę jak kocięta w przepaścisty worek.

Potem będę wrywać niewinne członeczki,
Wszystkie was pożrę, a wreszcie przetrawię,

⁷ *Ibidem*.

⁸ P. Śliwiński, *op. cit.*, s. 99. Krytyk widzi też w tym wierszu „panteistyczne wyznanie” unieważniające „filozoficzny krytycyzm”. Z tym sądem można polemizować, nie odmawiając Śliwińskiemu racji w innych rozpoznaniach. Wolałbym mówić o przenikającym „ja” i utwierdzającym „ja” doznawaniu całości bytu.

Aż zrozumieją stroskane mateczki,
Co z Panem Bogiem jest zaczynać sprawę.⁹

Wyraźnie rytmizowany wiersz utrzymany jest w konwencji żartobliwej makabreski — tyleż obecnej w twórczości Słowackiego, ile prze-filtrowanej przez Bakę. Żartobliwy ton pochodzi od Huellego (chyba zafascynowanego Baką), ale w rejestrze poetyckim makabreski słyszemy tu i echa z liryków mistycznych, i makabreskę *Snu srebrnego Salomei* czy *Poemy Piasta Dantyszka*... Reminiscencyjny charakter lektury Słowackiego uwidacznia się w metrum i przede wszystkim w poetyce zdrobnień zderzanych z groteską. „Jasna”, deminutywna strofka pierwsza zderzona jest z „ciemną”, ekspresywną drugą, tak że w ostatnich wersach powrócą — ale oczywiście przeformułowane — zdrobnienia, które ujawnią swoją zgoła nieidylliczną wymowę. Poetyka zdrobnień, znana chociażby z liryków *Do pastereczki siedzącej na Druidów kamieniach w Pornic nad oceanem*, *Baranki moje*... czy ze *Snu srebrnego Salomei*, a zwłaszcza z *Dantyszka*, gdzie czytamy:

Syna mojego główinka!
Błada i krwawa; oczki otworzone,
Usteczka jeszcze jak róże czerwone, [...]

[...]

Wiążę te głowy trupeczków do pasa;
Tak przywiązuję, tu za włoski złote,
Pod samym sercem najmłodszą sierotę;¹⁰

(DW, III, s. 81–82)

Poetyka zdrobnień spotyka się u Huellego — jak wcześniej u Słowackiego — z podpowierzchniowym napięciem znaczeniowym, nicującym to, co „jasne” w to, co „ciemne”, groteskowe buffo w wielkie serio; tak jakby te zdrobnienia ujawniały swój inny — dziwny, tajemniczy, złowieszczy charakter. „Bładowe aniołki” składają „rączęta” do

⁹ P. Huelle, *Król Duch*, [w:] id., *Wiersze*, Gdańsk 1994, s. 13.

¹⁰ Cytaty z dzieł J. Słowackiego za wydaniem J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera i W. Floryana, Wrocław 1952–1976, lokalizując bezpośrednio w tekście, oznaczając skrótem DW (cyfra rzymska oznacza tom, arabska — stronę).

„paciorka”, ale za chwilę te rączeta zostaną wszak w okrutny sposób wyrwane.

Kwestia tytułu. Dlaczego *Król Duch*? Mówi tu groźny „Król Duch”, który zza męki ciał, ściślej dziecięcych ciałek, wyprowadza naukę duchową. Huelle sięga po temat „królewski” Słowackiego, obecny tyteż w *Królu-Duchu*, *Śnie srebrnym Salomei*, ile w innych utworach mistycznych: umęczenia ciała jako znaku Bożych „docisków”. Dziecko — wielki temat romantyzmu i wielki temat Słowackiego — jest tu, znów wzorem romantyków, powiązane ze sferą śmierci. To nic, że w przemieszaniu, tak ukochanym przez Słowackiego, skrajnych tonacji, buffo i serio, groteski i makabry. Ten „błady aniołek” z wiersza Huellego i w tym podobny jest do dzieci Słowackiego, że jak one obarczony jest jakąś skazą metafizyczną, a uroda cherubinka podszyta jest trupim, makabrycznym zniszczeniem ciała. Poprzez to dziecko, przemieszczane z „jasnej” ku „ciemnej” stronie bytu, przeziiera myśl o roli Bożych „docisków” w rozwoju ducha. Ale przecież nie serio. „Stroskane mateczki” powinny zrozumieć sens męki ciał, jak stary Gruszczyński ze *Snu srebrnego Salomei*, którego dziateczki poniosły okrutną śmierć, nadziane na kozackie piki, ale była to śmierć konieczna wobec duchowego zaleniwienia ojca. Tu — jest inaczej, brakuje uzasadnień serio i w ostatniej strofie zaczyna panować ton żartu poetyckiego.

Jak więc widzimy, wiersz Pawła Huellego jest świadectwem relacji reminiscencyjnej, ujawniającej kulturowe nastawienie autora, ale spływającej sferę znaczeniową intertekstów. Nie zawiązał Huelle, jak Szymańska, relacji choćby polemicznej — trudno byłoby oczekiwać relacji aprobatywnej — ale mimo wszystko w zagęszczeniu stylistycznym i nawiązaniach semantycznych dał świadectwo fascynacji. Owszem, próbował żartobliwie zdystansować się do wzorca, ale sygnały dystansu nie mają charakteru ironicznego, co pozwoliłoby zawiązać strategię twórczej gry z intertekstem.

Obok omówionych skrótowo wyżej stylów odbioru pojawia się inny — nieostry, w pewnym sensie reminiscencyjny, choć przy tym mocniej ciążący ku aluzji literackiej. To przypadek wiersza *W Szwajcarii* z debiutanckiego tomiku Krzysztofa Czacharowskiego *Papierów-*

ka. Autor, urodzony w roku 1957, debiutował późno, w roku 2000, jest laureatem głównej nagrody w trzeciej edycji Konkursu Poetyckiego im. x. Józefa Baki — niebezzasadnie można jego wiersze czytać w kontekście poszukiwań tzw. młodej poezji, co zobaczymy w niżej przytoczonym fragmencie:

wchodziliśmy krok po kroku
w niebo bez obłoków
do każdej gwiazdy
przywiązany dzwonek
sprowadza spokój

w dole krowy kołowały
oświetlając racicami
mleczną drogę
błysk lub dźwięk
spada na trawę

schodziliśmy wchodziliśmy
kto wie czy niżej czy wyżej
czy nie było to
coś zupełnie innego
dziś wieczór w Einsiedeln [...] ¹¹

W wierszu, dedykowanym „Sylwii”, budowana jest sytuacja liryczna odnoszona do doznania miłości w pejzażu szwajcarskim. Przy czym tyleż to pejzaż szwajcarski znany z utworu Słowackiego, ile pojawia się w innym miejscu utworu lekcja lozańska — ale oba nawiązania, co mogliśmy już zaobserwować w cytowanym fragmencie, ujęte są w parodystyczny nawias:

Lozanna
Leman mleka
Żaden lazur ani głębia

[...]

z Lemanem jak z lanym kluskiem
rzuconym rano na śniadanie ¹²

¹¹ K. Czacharowski, *W Szwajcarii*, [w:] id., *Papierówka*, Warszawa 2002, s. 18.

¹² *Ibid.*, s. 19.

Może nawet nicowanie doświadczenia łożańskiego jest tu wyraźniejsze od próby parodii języka Słowackiego, choćby z takiego fragmentu poematu *W Szwajcarii*:

Pójdziemy razem na śniegu korony!
Pójdziemy razem nad sosnowe bory,
Pójdziemy razem, gdzie trzód jęczą dzwony!

[...]

O! moja luba, tam pójdziemy z tobą.
A jeśli z takiej nie wrócimy góry,
Ludzie pomyślą, że nas wzięły duchy,
I gdzieś w niebieskie uniosły lazury;

(DW, III, s. 153)

U Słowackiego alpejska wędrówka z ukochaną przyporządkowana jest początkowo koncepcji *amor sacro*, opartej na pełnym zjednoczeniu „ja” i „ty”, kochanków zrazu metafizycznych, którzy wstępują w przemienionym pejzażu alpejskim ku górze, coraz wyżej. Ten szwajcarski pejzaż ukazany jest w momencie przemiany, kiedy jego „ziemskie” elementy zastępuje inna, duchowa już rzeczywistość. Wejście w przestrzeń niebiańską — choćby była ona przestrzenią marzoną — wiązane jest z doznaniem wyzwalania się z ciała, uniesienia, uzyskiwania duchowej realności¹³.

Inaczej w przywołanym fragmencie Czacharowskiego. Bohaterowie „wchodzą” w „niebo bez obłoków”, ale z podniebnych szlaków zstępują ku ziemi i właściwie sens tej szwajcarskiej wędrówki wyczerpuje się w substytucji doznania erotycznego. Język współczesnego poety — reminiscencje ze Słowackiego i odwołania do Mickiewicza, przefiltrowane wszakże przez lekcję Przybosa i Różewicza — odsyła do romantycznej sytuacji, ale znaczenia są tu ledwie sygnalizowane, nieostre, polemiczne do idiomu romantycznego, tyle że trudne do wyraźniejszego określenia.

I na koniec tej części rozważań jeszcze jeden przykład. To wiersz Jarosława Marka Rymkiewicza z roku 1994 *Już minęło pół wieku* (opu-

¹³ Zob. interpretację A. Kowalczykowej, *Rafaelizacje — czyli idealność w poezji*, [w:] ead., *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 245–251.

blikowany w tomie z roku 1999 *Znak niejasny, baśń półżywa*). Spotyka się tu intertekstualna strategia reminiscencyjna i aluzyjna, dobrze przy tym osadzona w poetyce własnej Rymkiewicza, utwierdzonej w kolejnych tomach wierszy od wydanego w roku 1978 *Thema regium* (tu znalazł się wiersz pt. *Słowacki*).

Utwór *Już minęło pół wieku* ukazał się drukiem w latach dziewięćdziesiątych, ale nietrudno zauważyć, że jego tonacja poetycka i poetycka — słynne regularnie rymowane dystychy, stylizowane na wypowiedź zwykłą, kolokwialną, przy czym owa pozorna zwykłość przełamywana jest często przywołaniem głębokich złóż tradycji czy nieoczekiwaną metaforą, porównaniem — odsyłają do wierszy zgromadzonych w tomie *Ulica Mandelsztama* (1983), wydanym w drugim obiegu.

Wiersz Rymkiewicza w aluzyjno-reminiscencyjny sposób przywołuje klimat *Anhellego* Słowackiego. Właściwie nie tyle *Anhellego*, ile jakąś sugestią obrazową, zdolną przy tym poprzez ów romantyczny język poetycki „wyrazać odrębność duchową doświadczenia syberyjskiego”¹⁴, w którym rozpacz zatraty, nicości, doznanie ziemskiego piekła nie łączy się, jak w utworze Słowackiego z przeformułowaniem rozpacz w nadzieję, ale pozostaje po stronie rozpacz, tak sugestywnie także diagnozowanej przez poetę romantycznego.

Oto wiersz:

Łagry łagry o baraki w śniegu
Kto zatrzyma nas w śmiertelnym biegu

Tam na śniegu leżą zwłoki gołe
Czarne ptaki za polarnym kołem

Tam za śniegiem są antyczne twarze
Białych pustyń mroźni gospodarze

Łagry łagry o bogowie biali
Moje serce jak lampa się pali

Już minęło pół wieku i więcej
Nikt nie dowie się o naszej męce

Już minęło ale to nie minie
Krew zmarznięta Psów szczekanie w dymie

¹⁴ Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków*, Kraków 1992, s. 81.

Tors bez serca pusty wykrwawiony
Tajga tajga jadą eszelony

Tors spod śniegu — Apollo blade
Tajga tajga zasypałe ślady

Nasze życie jak kolczaste druty
I dym biały ciągnie znad Workuty¹⁵

Syberyjskie męczeństwo sprzed pięćdziesięciu lat zostało ujęte w relacji historiozoficznej, podszytej Rymkiewiczowską nicością jako rozpoznaniem daremności polskiego losu w konfrontacji z rosyjskim duchem zagłady. Ten dramat rozgrywa się w „wiecznym” pejzażu syberyjskim (co podkreślają rytmiczne powtórzenia niczym z błędnej kołysanki), rozpoznawanym za *Anhellim* jako pejzaż dziki, melancholijny, synonim ziemskiego piekła. Ów anheliczny klimat beznadziei pokoleń naznaczonego klęską wyraża się tu w formule gorzkiego pytania: „Już minęło pół wieku i więcej // Nikt nie dowie się o naszej męce”.

Rymkiewicz — jak wolno sądzić — nawiązując do jednego aspektu znaczeniowego poematu Słowackiego, a właściwie do esencjonalnego „obrazu anhelicznego” — syberyjskiego piekła, martwoty, bieli, uruchamia ów obraz także w kontekście tematu martyrologii syberyjskiej, podejmowanego zwłaszcza w literaturze emigracyjnej XX wieku i jak gdyby przenosi ów temat w przestrzeń literacką lat dziewięćdziesiątych, co nadaje utworowi także sens kryptopolityczny. To spór, debata o miejsce i rolę cierpienia, o zapomnienie jako nieodłączny wymiar polskiego losu w XX wieku. Rymkiewicz sięga po obraz Słowackiego, przetwarza go, ale w istocie tworzy jakiś syntetyczny topos syberyjski, który nie pozwala zapomnieć o cierpieniu i zatracie pokoleń zesłanych Polaków w połowie XX wieku i ten los niejako wpisuje w syberyjskie rozpoznanie romantyczne: w romantyczny mit Sybiru. Gorzki to wiersz — przestroga przed trwałością niewoli, doświadczeniem syberyjskim jako losem polskim, które to doświadczenie bynajmniej nie odeszło do historii.

Omówione skrótkowo style odbioru: polemiczne, reminiscencyjno-kulturowe i aluzyjne, są oczywiście obecne w dziejach poezji polskiej

¹⁵ J. M. Rymkiewicz, *Już minęło pół wieku*, [w:] id., *Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963–2003*, Warszawa 2003, s. 126–127.

mierzącej się ze zjawiskiem „Słowacki” od połowy XIX wieku¹⁶. Pytanie byłoby takie: czy są one w dalszym ciągu żywotne w obszarze literatury młodszej, czy przeciwnie — wygasły, nie zostawiając tam dziedzictwa? Pytanie może po trosze retoryczne, ale zanim postaramy się dać odpowiedź, chciałbym zwrócić uwagę na szczególne świadectwo odbioru Słowackiego, jakim jest rozpisana przez redakcję „Krasnogrudy” ankieta pod tytułem *Mickiewicz, Słowacki i my*.

Słowacki i my (młodzi)

Autor koncepcji ankiety, poeta (co ważne) Zbigniew Machej w zaproszeniu skierowanym do dziewiętnastu twórców młodszego pokolenia, którzy nie ukończyli 34. roku życia, pisał między innymi:

[...] ocknęliśmy się oto w okresie licznych (okrągłych i nie) rocznic związanych z życiem i twórczością zarówno Adama Mickiewicza, jak i Juliusza Słowackiego. W związku z tym pozwalam sobie zadać Szanownemu Koledze trzy pytania dotyczące wyżej wymienionych Wieszczów, [...].¹⁷

Pytanie pierwsze dotyczy ulubionych „kawałków z Mickiewicza i Słowackiego”, drugie — odnosi się do „największego — najważniejszego przeżycia” z Mickiewiczem i Słowackim. I trzecie — o szczególnie intrygujące książki o wieszczach z ostatnich dziesięciu lat.

Jak widzimy, pytania o poetów romantycznych powielają dziewiętnastowieczne ujęcia mitu i antagonizmu wieszczów (dwóch co prawda). To pytania o Mickiewicza i Słowackiego, ale właściwie intencją jest zarysowanie stosunku współczesnych poetów młodszego pokolenia do tradycji romantycznej wedle rankingowych wzorów dzisiejszego życia

¹⁶ Omówiłem to zjawisko w odniesieniu do grupy poetów lwowskich, skupionych wokół „Dziennika Literackiego” w studium: A. Bałajewski, *Czy Słowacki był „zabójcą” poetów lwowskich?*, [w:] *Słowacki współczesnych i potomnych. W 150. rocznicę śmierci Poety*, pod red. J. Borowczyka i Z. Przychodniaka, Poznań 2000.

¹⁷ Ankietę, którą drukowała „Krasnogruda” w roku 1999, cytuję za wersją internetową (która *nota bene* nie różni się od drukowanej w piśmie), dostępną pod adresem www.pogranicze.sejny.pl/krasnogruda/pismo/11/kawiar/machej.htm. Dalej — w tekście — cytaty z ankiety za tym źródłem. Skąd granica 34 lat? Otóż Machej błędnie sądzi, że w tym wieku Mickiewicz zaprzestał pisania wierszy — a liryki lozańskie, chociażby, można byłoby retorycznie zapytać?

literackiego na równi z próbą wyznaczenia odpowiedzi, czy aby romantycy zdolni są do głębszych poruszeń swoich poetyckich wnuków. Pięć „ulubionych kawałków” — jak doprecyzowuje autor koncepcji ankiety: ściślej, „pięć z Obu, a nie pięć z Jednego i pięć z Drugiego!” (znamienny tu ów wykrzyknik i wielkie litery) — ma zaprojektować coś na kształt listy rankingowej, ale też redukcja liczby utworów możliwych do wskazania powoduje, iż poeci mogą zaproponować rzeczywiście najdonioślejsze, najważniejsze dla nich teksty romantycznych poprzedników.

Jaka więc lista powstała, co jest w niej charakterystyczne? Skoncentruję uwagę — zgodnie z tematem rozdziału — na odpowiedziach dotyczących Słowackiego, choć ciekawe wnioski można wysnuć, porównując listę „kawałków” z jednego i drugiego poety.

Powiedzmy na wstępie, iż współcześni poeci operują dość szczupłą listą nie tylko z uwagi na zawężenie w pierwszym pytaniu ankiety. Niektórym z nich przychodzą na myśl utwory należące do szkolnego kanonu lekturowego¹⁸: *Kordian* (Maciej Melecki, Wojciech Bonowicz), *Testament mój* (Marcin Hamkało, Bartłomiej Majzel), [*Smutno mi, Boże...*] (Hamkało), *Sowiński w okopach Woli* (Bonowicz), *Beniowski* (Bonowicz, Adam Wiedemann). Pojawiają się utwory z kanonu dydaktyki uniwersyteckiej: *Król-Duch* (Majzel, Mirosław Dzień), *Sen srebrny Salomei* (Wiedemann, Andrzej Niewiadomski), *Ojciec zadżumionych* (Krzysztof Siwczyk). Ciekawe jest wszakże wyjście poza kanon lekturowy — wskazania konkretnych liryków z ostatniego okresu życia poety. I tak, Wojciech Bonowicz zwraca uwagę na „szereg znakomitych drobiazgów”, a inni poeci konkretyzują: [*Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...*] (Wiedemann), [*Śmierć, co trzynaście lat stała koło mnie...*], [*Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...*] (Tomasz Różycki), [*Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*] (Mirosław Dzień). Można też dodać tu *Uspokojenie* (Niewiadomski).

Zarówno przywołane utwory z kanonu lekturowego, jak i wskazania konkretnych utworów spoza kręgu lektur szkolnych dają się objąć ogól-

¹⁸ Oczywiście myślę o szkolnym kanonie lekturowym poetów biorących udział w ankiecie. Dzisiaj — w roku 2014 — aktualny „kanon” byłby szokujący z punktu widzenia ówczesnych ankietowanych.

niejszą formułą przynależności do tzw. romantyzmu egzystencji. Warto pamiętać, że głośne wystąpienie Marii Janion z początku lat dziewięćdziesiątych tyleż stymulowało, ile wieńczyło poszukiwania innego paradygmatu kulturowego, podejmowane od połowy lat osiemdziesiątych XX wieku. Hasło „zmierzchu paradygmatu” romantyzmu tyrtejskiego i poszukiwanie romantyzmu egzystencji — jak się okazało — padło na podatny grunt. Trudno więc tak naprawdę rozgraniczyć, na ile recepcja romantyzmu w poezji lat dziewięćdziesiątych była projektowana przez cieszącą się wielkim autorytetem znawczynię epoki, na ile natomiast recepcja romantyzmu egzystencji pojawiła się niezależnie od wystąpienia Marii Janion¹⁹. Jakkolwiek więc sama formuła jest nieostra, można skonstatować, że ów zwrot do egzystencji, ostentacyjne porzucanie jakichkolwiek zobowiązań społecznych, narodowych etc. było charakterystycznym dążeniem młodych roczników poetyckich, a zwłaszcza najważniejszego wśród nich poety — Marcina Świetlickiego.

W przypadku omawianej ankiety, wybór romantyzmu egzystencji w wersji Słowackiego przyjmuje niekiedy interesujące rozpoznania, choć wypada żałować, iż są one dość skrótowe. Najciekawszą bodaj sugestię sformułował Mirosław Dzień — nie tylko ceniony poeta, ale także dużej klasy eseista, zajmujący się wybitnym pisarstwem metafizycznym. Pisał on:

Dla mnie, największym odkryciem związanym z twórczością Mickiewicza i Słowackiego było uświadomienie sobie uniwersalnego charakteru przesłania ich dzieł. Powiem jaśniej: chodzi o wymiar eschatologiczny ich pisarstwa, stawianie i próba odpowiedzi na najbardziej ważne pytania egzystencjalne. Stąd też uważam za niedopuszczalne i głęboko wypaczające myśl romantycznych poetów eksponowanie strony politycznej i niepodległościowej, zarazem oddalające traumatyczne zmagania Wielkich Romantyków z problematyką metafizyczną. Wielkość Mickiewicza i Słowackiego, w moim głębokim przekonaniu, polega na podejmowaniu przez tych twórców problematyki eschatologicznej i próbie — och, jakże śmiały to zamysł — udzielenia odpowiedzi w wymiarze uniwersalnym.

Widzimy więc, że w tej wypowiedzi pojawia się dychotomiczna struktura: myśl polityczno-niepodległościowa jako anachronizm poznawczy i na drugim, aprobowanym biegunie, uniwersalna problematyka eschatologiczna jako źródło inspiracji. To swoisty topos recepcyjny,

¹⁹ Mowa oczywiście o głośnym szkicu M. Janion *Zmierzch paradygmatu*.

uobecniony na wiele sposobów w literaturze najnowszej, w innych wypowiedziach przybiera postać szkolnego resentymentu, tak jakby szkoła rzeczywiście skutecznie „zabijała” wieszczów. Natomiast nie ma tu próby hermeneutyki romantyzmu tyrtejsko-niepodległościowego, tym bardziej więc — jakiegoś zasadniczego, polemicznego sporu.

Winna jest więc szkoła. Skoro takie głosy pojawiają się w kilku wypowiedziach, może warto się nad nimi zastanowić, bo być może wyrażają one także sprzeciw wobec „przykrajania” wybitnych indywidualności twórczych na potrzeby dydaktyki i może rozmijają się kano-ny lekturowe z głębszymi potrzebami kulturowymi? Trudno tu udzielić zadowalającej odpowiedzi. Ale jeżeli jeden z poetów pisze: „Najistotniejszym moim przeżyciem związanym z lekturą dzieł Mickiewicza i Słowackiego była prawdopodobnie jakaś klasówka z romantyzmu”, to możemy przejść obok takiego wyznania, chyba że jest prowokacją. A jest. Bo dalej w wypowiedzi Marcina Hamkały pojawia się warta zastanowienia konstatacja o zredukowaniu w dydaktyce trudnych, wybitnych propozycji do poziomu „literatury dla dzieci i młodzieży”.

Prawdę mówiąc, za największe nieszczęście, jakie spotkało twórczość tych dwóch, uważam kontekst edukacyjny, [...]. Obu tym przyzwoitym przecież poetom należałoby się w końcu miejsce poważniejsze, niż rola mało lubianych, chociaż nieźle już wylansowanych autorów literatury dla dzieci i młodzieży.

Ilustracją tych słów może być także przypomniana przez Adama Wiedemanna scenka, którą możemy potraktować jako literackie potomstwo słynnej sceny z *Ferdydurke*.

W liceum musieliśmy się wszyscy nauczyć na pamięć *Ody do młodości*, po czym byliśmy z tego nauczania się odpytywani. Wyglądało to tak, że pani Wawrzycka, nasza polonistka (która nienawidziła tego utworu jak psa, bo sama też kiedyś musiała się go nauczyć, i w ten właśnie sposób przekazywała tę nienawiść dalej, kolejnym pokoleniom, o czym powiedziała mi dopiero parę lat po maturze, tzn. po tym, jak chyba już byłem magistrem filologii polskiej) omdlewającym i znudzonym ruchem ręki wskazywała kolejnych delikwentów, którzy wstawali i recytowali (bądź nie) kolejne „zwrotki”, tak, że nikt nie wiedział, która „zwrotka” na niego padnie. W pewnym momencie pokazała tak mniej więcej na siedzącą w ostatniej ławce Jolę Wargę, a było to zaraz po tym, jak ktoś wyrecytował samą końcówkę, więc Jola, uradowana, że na nią przypadł akurat początek (bo początek to przecież wszyscyśmy umieli), a jednocześnie niepewna, czy to ona właśnie została pokazana, wstała i powiedziała cichutko: Bez serc, bez ducha... czy mogę mówić?

Przed dwudziestu z górą laty, podczas gdańskiej sesji poświęconej Mickiewiczowi jako poecie egzystencji, podobne rozpoznanie szkolnego „zabijania” wieszczów przedstawiła Ewa Graczyk, umieszczając „kłopoty” z romantykami w ogólniejszej perspektywie współczesnego kryzysu tożsamości kulturowej:

Większość społeczeństwa właściwie nie zna faktu interpretacji, ponownego odczytania po latach wieloznacznego i mądrego tekstu, poznanego — i często odrzuconego — we wczesnej młodości. Być może dramatem współczesnego społeczeństwa jest brak powrotu do Mickiewicza, jak w ogóle do kultury trudnej i wymagającej, powrotu ludzi, którzy już coś przeżyli, powrotu ludzi dorosłych. Powrotu do przedwczesnej lektury młodości.²⁰

Szkola okazuje się więc instytucją z rozpoznania Gombrowicza — przymusza, przykraja, infantyлізуje. Ale obok tego doświadczenia pojawiają się inne — związane z powrotem lekturowym właśnie, z uważnym czytaniem, podpatrywaniem mistrza słowa przez poetów. W omawianej ankiecie ten aspekt pojawia się w kilku wystąpieniach.

Słowacki jest podpatrywany, podziwiany jako rewelator języka poetyckiego. Poeta rytmów, inwencji, słynnej „giętkości” słowa (może dlatego przywoływany jest *Beniowski*?), „piorunów” poezji (może stąd uwaga dla *Snu srebrnego Salomei*?). Nawet jeśli dziś pojawia się pewien dystans, to pozycja odkrywcy mocy słowa poetyckiego pozostaje. Oto Bartłomiej Majzel pisze:

Był czas, że czytałem go namiętnie. Myślę, że pociągała mnie w tej twórczości pewna gładkość. Dziś jest to akurat to, co mnie w niej irytuje. [...] Słowacki otworzył mnie jednak na swoisty tragizm. I nawet jeżeli jest on u niego nieco „papierowy”, to i tak zawdzięczam mu wtajemniczenie w kwestię nieuchronności owego tragizmu. [...] Ale żeby zaraz nazywać go wieszczem.

Ostatnie zdanie jest charakterystyczne dla tych wystąpień — doznam, owszem, ale muszę ujawnić przy tym swój dystans. Nawiasowo można wskazać, że w pierwszej części wypowiedzi odżywają znane z recepcji „oskarżenia” o gładkość, brak siły, życia. Podobny w nastą-

²⁰ E. Graczyk, [głos w dyskusji zatytułowanej *Ślad śladu*], [w:] *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, pod red. E. Graczyk i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 1993, s. 211.

wieniu na rewelatorski charakter języka poetyckiego Słowackiego ton pojawia się w odpowiedzi Marcina Hamkały:

Drugim w hierarchii intensywności doświadczeniem [pierwszym była „szkolna klasówka z romantyzmu” — A.B.] była przypadkowa i dobrowolna lektura niektórych rzeczy, jednego i drugiego, która dała mi sporo do myślenia, i której efektem są elementarne rytmy i melodie, co gdzieś w głowie zostały i płaczą się po języku, kiedy się coś samemu próbuje napisać.

Widzimy więc z przytoczonych cytatów, że fragmentaryczna lektura Słowackiego układa się w pewien ogólniejszy wzór i jest ona świadectwem typowego funkcjonowania tradycji w pierwszej dekadzie „po przełomie”. Współczesność — podkreślmy — doceniając walor poetycki sztuki słowa, chce wpisać wybrane elementy dziedzictwa literackiego, ale nie bardzo wie, jak ma to zrobić. Imitować nie może, a próbować dużej części nie chce. Pojawiają się przeto różne reakcje: obronny dystans i ironia, przekonywanie o nieatrakcyjności części albo nawet całości dorobku, niechęć do szkolnych zakleszczeń i stereotypów. Jeśli już — to szansę widzi się w spotkaniu z egzystencją albo osobowością. To ciekawe, że skutecznie wyganiany z salonów polonistycznych autor, Mickiewicz-człowiek, Słowacki-człowiek, wraca kuchennym wejściem w recepcji poetów. Co i raz odzywa tu lekcja Rymkiewicza, zgodnie wymienianego jako autora najbardziej inspirujących ujęć żywotów romantycznych.

Właśnie takie świadectwo przynosi odpowiedź Tomasza Różyckiego, którą można potraktować jako próbę przełamania obcości duchowej: romantyków i współczesnych. Posłuchajmy:

Drugi raz to było w Krakowie, na Wawelu, w krypcie Mickiewicza i Słowackiego, kiedy napisałem do nich parę słów od siebie w szesnastokartkowym zeszycie w linie, który był tam wyłożony dla wycieczek zaraz przy grobowcach. Zastanawiałem się później, czy w nocy, kiedy już zamknięto Katedrę, oni wtedy czytają to wszystko, „Bożena i Arek byliśmy 16.09.91”, „8c z Trzebini”. Czy kłóć się tam jeszcze, czy Mickiewicz krzyczy i macha rękami, a Słowacki obserwuje go ironicznie i zapala fajkę, a potem widać tylko dużo żółtego i błękitnego dymu? Mickiewicz raczej pali cygaro, jest taki jego portret z cygarem w dłoni, już w Paryżu, a może lulkę? Bo Słowacki to raczej lulkę. I co oni w tym Krakowie robią, bo przecież za życia tam nie byli. Właśnie w Paryżu dużo o nich myślałem. Tam jest Muzeum Mickiewicza na Wyspie Świętego Ludwika i można zobaczyć na przykład jego biurko. Potem, kiedy stamtąd wyszedłem, czytałem *Żmut* i ocknałem się dopiero w wagonie metra,

dokoła pełno czarnych ze słuchawkami na uszach, podrygujących w rytmie jakiegoś rapu, Paryż, jedziemy pod Sekwaną, a ja tu czytam, ile Mickiewicz płaci za stancję w Kownie, ile za obiady, ile za pranie i że bieda, nie ma nawet na kołnierzyk do surduta, nawet o majtki prosi brata, i żeby przysłał przy okazji parę funtów „tytuniu”. Tu lato, murzyński rap i ja jedyny biały, i chyba trochę jednak nietutejszy, skoro tam w Kownie śnieg, zima i Mickiewicz zapala świece w pokoju, pisze *To lubię*.

Na koniec zwróćmy uwagę na inny jeszcze styl odbioru tradycji romantycznej. O ile wcześniej mogliśmy mówić o obcowaniu, tu ujawni się poczucie obcości, niechęci nawet, ignorowania, unieważnienia. Czasem w tonie żartu, zgrywy, ironii, jak na przykład w wyznaniu Miłosza Biedrzyckiego: „Wydawało mi się, że nawiedzał mnie kilkakrotnie duch Mickiewicza i groził mi, ale może to tylko moja jazda...”. Innym razem — w nieskrywanej obcości dochodzi do ujawnienia emocji, które z jednej strony dowodzą niezbyt dobrej znajomości twórczości poety, z drugiej zaś — niezakorzenia w tradycji polskiej literatury romantycznej. Oto głos Jacka Gutorowa, z nieodłączną w tego typu wystąpieniach ironią i poczuciem wyższości:

Proszę wybaczyć, ale tym razem ograniczę się do Słowackiego. Sporym przeżyciem była dla mnie lektura jego listów. Chodzi mi zwłaszcza o listy pisane w tzw. okresie mistycznym. Moje przeżycie nie miało charakteru mistycznego; wręcz przeciwnie. Jakże charakterystyczny (i dobrze mi znany) ton przyjmuje w swych listach Słowacki! Jest to ton niewzruszonej pewności i wynikającej stąd wyższości. Chciałoby się wręcz życzyć poecie, aby wreszcie roztopił się w Boskim Absolucie — cóż bowiem takiej istocie po życiu tutaj, na ziemskim padole, pośród grzesznych ignorantów? Obawiam się, że fałszywy mistycyzm jest cechą charakterystyczną polskiego romantyzmu (wyjątkiem jest tu oczywiście Norwid), w tym też upatruję jego głównej słabości. Co do Słowackiego, to (chciałbym się mylić) był to po prostu rozpieszczony dzieciak (odsyłam do listów wieszczu, np. do pysznego passusu, w którym Juliusz S. pisze matce o własnej biedzie, po czym prosi o pieniądze na zakup rękawiczek na bal). Myślę, że porządne lanie dobrze by zrobiło autorowi *Króla-Ducha*.

Głos Gutorowa nie jest bynajmniej odosobniony. Dezynwoltura, zgrywa, ironiczny dystans wobec tradycji literackiej, zwłaszcza romantycznej, dadzą się odnaleźć w licznych wystąpieniach młodych poetów. Myślę, że można byłoby ułożyć nawet antologię dokumentującą ten sposób podejścia do tradycji. W tej antologii, patronem poetów ujawniających swoje głębokie poczucie obcości wobec Słowackiego mógłby być sam Czesław Miłosz, który — jak wiadomo —

nie stronił od postponowania postawy artystycznej i myślowej autora *Króla-Ducha*. Obwiniął Słowackiego o to, co najgorsze: bełkot myślowy idący w parze z grafomańskim językiem. Czy słusznie? To samo pytanie można skierować do części młodych poetów. Sławetna formuła z *Ziemi Ulro* przynosi kwintesencję poglądów Miłosza w tej kwestii:

Sądzę dzisiaj, że Słowacki ludziom religijnym nic dać nie może i że wyrządził wiele szkody utrwalając w Polsce niechęć do myśli religijnej w ogóle, jakby sam polski język do niej się w ogóle nie nadawał: i pod jego, i pod innych mesjanistów piórem zmienia się w rozlazłą, rozplywającą się substancję.²¹

Patroni?

Sąd szokujący, jeśli go pozostawić bez komentarza, ale jak przekonująco pokazała Elżbieta Kiślak²² — niechęć Miłosza do Słowackiego jest z jednej strony wyrazem osobliwej idiosynkrazji, posługuje się on bowiem argumentami z recepcji, wini więc Słowackiego za to, co uczynili z jego poezji młodopolanie; z drugiej natomiast strony — w poezji Miłosza toczy się ciekawy spór ze Słowackim, zwłaszcza odnoszący się do „grzechu głównego sztuki romantyzmu: odwrócenie się od obiektywnego świata, ucieczka w subiektywność wizji [...]”, a także w niemożliwej do przyjęcia dla Miłosza wizji natury, rozpoznawanej przezeń niezbyt fortunnie w kategoriach przyrodniczego ewolucjonizmu²³. Byłby więc Miłosz „patronem” postawy, jaką da się wyczytać z młodej poezji w dwu wymiarach: polemiki oraz na drugim biegu — całkowitego przekreślenia.

Innym „patronem” mógłby być Tadeusz Różewicz jako autor przesmiewczych wierszy z tomu *Uśmiechy* (1955), zebranych w cykl *Portrety z zeszytów szkolnych*. Wśród wierszy — stylizowanych na „szkolny” dyskurs biograficzny, choć oczywiście pisanych już rozpoznawalną Różewiczowską frazą — pojawia się utwór poświęcony autorowi *Kordiana* pt. *Jul Słowacki*:

²¹ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1985, s. 119.

²² E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 372.

²³ *Ibid.*, s. 397 i nast.

Juliusz Słowacki
 miał duże czarne
 jak śliwki węgierki oczy
 długi nos
 poczerniałe zęby
 wąsik
 żółtawą cerę i kędziory

[...]

Juliusz Słowacki był niezwykle
 elegancki zawsze nosił rękawiczki
 oraz białe wykładane
 kołnierzyki Słowackiego
 i ineksprymable z kurdybanu
 wręczył wieszczowi Adamowi Mickiewiczowi
 puchar
 ale ten nie bacząc na gest
 chwycił Juliusza Słowackiego
 za kołnierz i z okrzykiem
 „paszoł won”
 wyrzucił młodszego od siebie
 za drzwi w czasie zebrania u Towiańskiego²⁴

Ten wiersz to ironiczno-zartobliwy portret utkany ze stereotypów i znaków kulturowych, w tym ikonicznych, jak słynny kołnierzyk Słowackiego. Pojawia się tu także strywalizowany refleks „antagonizmu wieszczów”, sprowadzonego na poziom kłótni. *Nota bene* — ten motyw obecny jest też w innym wierszu Różewicza z tego cyklu, pt. *Nasz Wieszcz Adam*²⁵.

²⁴ T. Różewicz, *Jul Słowacki*, [w:] id., *Poezja*, t. 1, Kraków 1988, s. 156–157. Wiersz z tomu *Uśmiechy* (1955).

²⁵

Adam Mickiewicz
 żył przeważnie w biedzie

[...]

po śmierci spoczął na Wawelu
 w nogach Słowackiego
 który też tam ma grób

i leżą obecnie jak różne Bogi
 na dwóch końcach słońca... (*Ibid.*, s. 159)

Ostatni dwuwiersz to oczywiście parafraza słynnego fragmentu *Beniowskiego* z zakończenia *Pieśni V*.

Różewicz byłby więc patronem postawy, którą można nazwać zabawą wizerunkiem wieszczą łączoną z jakimś nicowaniem, degradowaniem postawy duchowej, zwanej mistycyzmem romantycznym. Ale Różewicz nie zamierza jedynie ośmieszyć, bawić się stereotypem, on także pragnie zdekonstruować u podstaw model romantycznego poety. Omawiane tu skrótowo utwory należy oczywiście interpretować w szerszym kontekście — refleksji metapoetyckiej autora *Niepokoju*, propagującego i piszącego programowo poezję antymetafizyczną, antyromantyczną, bo tylko taka możliwa jest jego zdaniem „po Oświecimiu”. Romantycy są w tym cyklu wierszy „używani” do deprecjacji postawy, którą określamy ogólnym terminem poezji „wieszczej”, czy dochodzi tu wręcz do próby ośmieszenia atrybutów samego „wieszczą”²⁶. Warto przy tym wspomnieć, że w poezji Różewicza pojawia się dużo głębsza i subtelniejsza polemika z romantyzmem, zwłaszcza Mickiewicza, ale podobnie jak w przypadku Miłosza, przynależy ona do innego porządku interpretacji, niż proponowany w niniejszym ujęciu²⁷.

Kontynuatorzy?

Dlaczego tak się dzieje i skąd ten ton — nie tylko w wypowiedziach dyskursywnych, ale także w wierszach? Odpowiedź, przynajmniej częściowa, już się pojawiała, ale warto ją skonfrontować z materiałem literackim, w którym odnajdziemy także inne style odbioru. Warto więc spojrzeć bardziej analitycznie na zebrane teksty, zaczynając od wystąpienia, w którym poczucie obcości nie jest bynajmniej ukrywane. Przeciwnie — można wręcz powiedzieć, że współczesny poeta dokonuje okrutnej wiwisekcji na wieszczach, korzysta-

²⁶ Zapewne nie od rzeczy będzie przypomnienie, że ta Różewicza „walka” z wieszczami wpasowuje się w ogólniejszy klimat socrealistycznej walki z mistyką czy religijnością romantyków.

²⁷ Zob. na ten temat ujęcie Z. Majchrowskiego pt. *Różewicza droga do Łozanny* w jego książce *Poezja jak otwarta rana. (Czytając Różewicza)*, Warszawa 1993. Majchrowski nawiązuje do obserwacji wcześniejszych, zwłaszcza T. Kłaka, [w:] id., *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978; D. Zamącińskiej, *Historyk poezji wobec liryki łozañskiej Adama Mickiewicza*, [w:] ead., *Słynne — nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985. Na temat Różewicza jako czytelnika romantyków — por. także moje uwagi w innych miejscach książki.

jąc z prawa „zemsty ręki śmiertelnej”. Oto głośny w swoim czasie wiersz Krzysztofa Jaworskiego *Mickiewicz dojada Słowackiemu*, omawiany już w rozdziale poświęconym recepcji Mickiewicza. Jest wszakże ów wiersz świadectwem „uderzenia” w tradycję romantyczną, w znany powszechnie „antagonizm wieszczów”, rozpoznawany współcześnie od „strony Mickiewicza” i „od strony Słowackiego”. Warto więc raz jeszcze przywołać w tym miejscu fragment wiersza Jaworskiego:

Po jednym pozostał tylko kołnierzyk, drugi
zabiegał o tanią popularność, przypieczętowawszy ją
w niefortunnym Konstantynopolu, w roku, w którym świat
wydał Iwana Miczurina, by doskonalił, gdy dorośnie,
metody hodowlane. O kontaktach Mickiewicza z Rosją
powszechnie wiadomo. Co do Słowackiego,
ostro potępiał zdrajców narodu.
Słynne były także ich pojedynki na słowa, jako mistycy
Bowiem, nie mogli sobie dać publicznie po mordzie.
— Całe swoje życie poświęcę dla sprawy — powiedział Miczurin.
Nie wierzył w żadne duchy czy pierdoły,
Wierzył w niejadalne warzywa.
Można poświęcić życie dla idei.²⁸

Jak widzimy, przytoczony wiersz można postawić obok przypomnianych wcześniej głosów z ankiety. U Jaworskiego, ironicznie ustawiony „antagonizm wieszczów”, poszerzony o „tego trzeciego”, Miczurina, jest właściwie pretekstem do wyrażenia myśli — bardzo mocno lansowanej w początkach ostatniej dekady XX wieku — o obcości tradycji, oczywiście nie całej, ale tej jej części, którą określić można mianem romantyczno-symbolicznej. Jaworski w swoim wystąpieniu odwołuje się do strategii prowokacji. Jak skądinąd wiadomo, poeta jest także uczonym-polonistą, trudno byłoby go więc podejrzewać o niezajomość dzieł i faktów z życia wieszczów. Dlaczego więc prowokuje, obniżając do poziomu zgrywy ton wypowiedzi poetyckiej?

²⁸ K. Jaworski, *Mickiewicz dojada Słowackiemu*. Cyt. wg antologii *Macie swoich poetów. Antologia liryki polskiej urodzonej po roku 1960*. Wypisy, wybór i opr. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1997, s. 66. W innym porządku interpretuję ten wiersz w rozdziale *Mickiewicz wśród „klasycystów”, „barbarzyńców” (i innych)* — na przełomie wieków.

Myślę, że poeta-Jaworski chce po pierwsze powiedzieć, że współczesny poeta nie wie, o co szło romantikom w ich sporach. Czy miśtycy mogą bowiem „sobie dać publicznie po mordzie” — oto jest pytanie. Nie mogą, odpowiada współczesny poeta, i dlatego produkują zastępcze działania — pojedynki na słowa. Ale słowa na nic, skoro „po jednym pozostał tylko kołnierzyk”. To o Słowackim, wie o tym każde dziecko, zna poetę bowiem z portretu w sali polonistycznej, a zdaniem Jaworskiego — nie zna jego dzieł. Jak się więc zachowuje poeta współczesny? Nie chce i nie może podjąć żadnego dialogu z romantykami, bo stworzona przez nich literatura opiera się na „przebrzmiałym” imperatywie „poświęcenia życia dla idei”. Tu byłoby sedno sporu. Ale czy ma on tu w ogóle miejsce? Wątpię. Model romantyzmu wolnościowo-niepodległościowego, w tym mesjanistycznego zestawiony został z „niejadalnymi warzywami” Miczurina, substytutami „prawdziwych” warzyw... Powstaje więc równanie — obok niejadalnych warzyw, niejadalna literatura karmiąca się ideami. Gra słowna między tytułowym „dojadaniem” a „niejadalnością” idei ma charakter ironiczny, ma ujawnić pustkę, obcość, nieatrakcyjność tego modelu literatury, który wyznaczają przywołane nazwiska wieszczów.

Czy trzeba wyciągać zwłoki wieszczów? Właśnie tak chciałem postawić to pytanie — skoro wedle Jaworskiego ich literatura, jak i oni, obumarła? Oczywiście, można zarzucić poecie z pokolenia „bruLionu” instrumentalne posłużenie się tradycją czy trudne do przyjęcia uproszczenia myślowe. Tyle, że wiersz ten żyje własnym życiem — jako pewien sposób ustawienia wypowiedzi programowej w tzw. młodej poezji polskiej po przełomie. Zdaje się, że omawiany utwór trzeba czytać nie tyle jako wyizolowany, pojedynczy fakt literacki, a jako jedną z bardziej wyrazistych wypowiedzi programowych, odnoszących się do tradycji, którą młoda podówczas literatura odrzucała, często przy tym ośmieszając, sięgając po drwinę, ironię, szyderstwo, parodię. Jeżeli zarzucimy Jaworskiemu, że jego wiersz drażni, irytuje spłyceciem tradycji romantycznej, to będzie ów zarzut niczym strzał kulą w płot. Współczesny poeta chciał bowiem drażnić, chciał skandalu właśnie — kosztem uproszczeń. Tradycja romantyczna jest tu bowiem obwiniana o zakleszczenie poezji polskiej w klin-

czu sprawy, kiedy należałoby literaturę wypłatać z podporządkowania ideom.

Początek lat dziewięćdziesiątych przyniósł wiele utworów podejmujących to hasło: mniej idei, więcej wolności, mniej patosu, więcej zwykłości, egzystencji, codzienności²⁹. Wiersz Jaworskiego można zestawzić z głośnym utworem Marcina Świetlickiego, będącym manifestem nowej postawy poetyckiej i pokoleniowej. Mowa o utworze *Dla Jana Polkowskiego*, w którym dobitnie zostało wypowiedziane twierdzenie, że poezja powinna wypłatać się z pokusy podporządkowania czy ulegania ideom:

Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem
głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
nasza ulica — mówią cicho: Wanda
Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,
Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś
w jidysz.³⁰

W młodej poezji na początku lat dziewięćdziesiątych gra z tradycją toczyła się bowiem o autentyczność przeżycia, o prawo do swobodnego manifestowania różnych sytuacji, w jakich znajduje się „ja”. Podkreślanie walorów pojedynczego istnienia to także reakcja na zmęczenie zbiorowym „my”, światem historii, walki o wolność, duchem konspiracyj i kombatanctwa. Młoda poezja, właściwie jej część, szczególnie wyraźna i głośna, mocno artykułowała, mówiąc słowami Mariana Stali, że ważny jest „tylko własny, odrębny, osobny świat. Tylko on gwarantuje wolność [...] nie jako idea, broń Boże, tylko jako konkretna, jednostkowa egzystencja. Tylko od niej można rozpoczynać budowę świata”³¹.

Warto nawiasowo wskazać, że w innym nurcie młodej poezji, określanym jako „klasycystyczny”, budowanie świata jednostkowej

²⁹ Celowali w tych postulatach poeci, określani przez K. Maliszewskiego jako „barbarzyńcy”. Zob. książkę K. Maliszewskiego, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, Bydgoszcz 1999.

³⁰ M. Świetlicki, *Dla Jana Polkowskiego*, [w:] id., *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*, wyd. 2, Warszawa 2002, s. 54. Pierwsze wydanie tomu: Warszawa–Kraków 1992.

³¹ M. Stala, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 158.

egzystencji dokonywało się między innymi pod znakiem dziedzictwa lozańskiego³².

Wróćmy wszakże na tor naszych rozważań.

Poetyckie lektury Słowackiego — dialogi utajone i jawne

Oto krótki wiersz Jarosława Klejnockiego, który przytaczam w całości:

Dla ***, oczywiście

Rzymu nie ma jest popiół jest
książka cieniutka małe życie
jest prośba jest słaba modlitwa
i wytchnienia też nie ma jest
kwiatek w doniczce jest kaszel
paznokieć niebieski i nitka jest
obłok nad lasem jest szklanka
pęknięta jest ach Rzym niewzruszony
co rośnie pomału a popiół pochłania
Twoje zwinne ciało³³

Czy słyszymy tu echo *Rzymu* Słowackiego?

Nagle mię trącił — płacz na pustym błoniu:
„Rzymie! nie jesteś ty już dawnym Rzymem.”
Tak śpiewał pasterz trzód, siedząc na koniu.

[...]

I zdjął mię wielki strach, gdy poznicali
Ci aniołowie fal — a ja zostałem
W pustyni sam — z Rzymem, co już się wali.

(DW, VIII, s. 409)

Jak pisał w swojej klasycznej już interpretacji Czesław Zgorzel-ski, wiersz Słowackiego przynosi „romantyczne odczucie przemijania

³² Zob. w niniejszej książce rozdział *Mickiewicz wśród „klasycystów”, „barbarzyńców” (i innych)* — *na przełomie wieków*; P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, (rozdział pt. *Albo Mickiewicz*).

³³ J. Klejnocki, [*** *Rzymu nie ma...*]. Utwór cytuję wg antologii: R. Honet, M. Czyżowski, *Antologia nowej poezji polskiej 1990–1999*, Kraków 2000, s. 140. Pierwodruk w tomie J. Klejnockiego, *Okruchy*, Kraków 1997.

wszystkiego, co ludzkie”³⁴. Pojawia się także — obok emocjonalizmu, uwewnętrznienia sytuacji — nowy czynnik: „sugestia znaczeń, których bezpośredniego nazwania daremnie by szukać. System aluzji i napomnień prowadzi ku diagnozie poetyckiej — „Rzymu, co już się wali” w obliczu historii i słońca, które jak Bóg jest trwałe i niezmiennie”³⁵. Trwałość, niezmiennność wyższego porządku — a obok rozpad, zmienność tego, co dotyczy człowieka. Jak zauważył Zgorzelski, uprzywielejewana jest tu perspektywa podmiotu, który jest w centrum sytuacji lirycznej, w przemienności perspektyw historycznej i przestrzennej. Stąd wynika dramatyzm starcia „człowieka zakotwiczonego na globie ziemskim w momencie upływającego czasu — i słońca na niebie odwiecznie tak samego, jakby poza czasem spoglądającego na nietrwałość wszystkiego, co ludzkie”³⁶.

Wiersz Jarosława Klejnockiego [****Rzymu nie ma...*] podejmuje pewne rozpoznania z serii wierszy (w tym z wiersza Słowackiego), ale jest to szczególnego typu relacja intertekstualna, nawiązanie do tematu „dwu Rzymów”, do którego sięgnął wszak później i Słowacki. Byłoby to więc coś na kształt serii nawiązań tekstowych, bowiem jak pisze Ryszard Przybylski, temat podjęty przez Słowackiego wprowadzić można z epigramatu renesansowego poety Janusa Vitalisa, spolszczonego wcześniej przez Mikołaja Sępa Szarzyńskiego³⁷. Przybylski określa przesłanie poetyckie Vitalisa formułą — „iż pielgrzymi w Wiecznym Mieście mogą już znaleźć tylko ruiny dawnego Rzymu”³⁸. W romantyzmie temat ten podjęli między innymi Byron i Krasiński. Do tej grupy utworów, dopisać możemy wiersz współczesnego poety, jakkolwiek źródłem inspiracji miało być dla niego Sępowe spo-

³⁴ Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 119.

³⁵ *Ibid.*, s. 120.

³⁶ *Ibid.*, s. 162.

³⁷ Sam Klejnocki w autokomentarzu przyznaje się do swej fascynacji wierszem Sępa Szarzyńskiego *Epitafium Rzymowi*, ale w wywodzie wskazuje na te znaczenia wiersza, które mogą być potraktowane jako aktualizacja toposu. Por. J. Klejnocki, *Ciemno już, ciemno strasznie, ciemno w naszym mieście*, [w:] id., *Literatura w czasach zarazy. Szkice i polemiki*, Warszawa 2006, s. 278–284.

³⁸ R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 98.

lszczenie Vitalisa. Ale niezależnie od tego, istnienie kolejnych realizacji toposu, pozwala „dopisać” wiersz Klejnockiego nie tylko do tradycji Sępowej, ale całej serii utworów, w tym Słowackiego.

U Słowackiego wieloznaczność diagnozy poetyckiej „Rzymu, co już się wali” wyrasta z nieokreśloności *quasi*-cytatu „Rzymie! Nie jesteś ty już dawnym Rzymem”. Dawnym — czyli tak antycznym, jak i z początków chrześcijaństwa, jak rozpoznał owe dwa Rzymy Krasiński w *Legendzie*, gdzie pojawia się motyw bluszczu porastającego ruiny Rzymu starożytnego, a Rzym chrześcijański w finale utworu ulega zniszczeniu — rozsypując się w proch, gdyż nadchodzi czas trzeciej epoki.

Widzimy więc, że pole odniesień intertekstualnych u Klejnockiego może być szerokie — rytmicznie rozwijające się wyliczenie kruchości tego, co się jednak ostało wobec upadku pierwszego Rzymu, odsyła do przywołanych utworów. Ale wyliczanka Klejnockiego jest dość przewrotna i ujawnia, jeśli jej się bliżej przyjrzyć, podobny zespół znaczeń, który leży u podstaw wiersza Słowackiego. Po stronie tego, co jest mamy: popiół, cieniutką książkę, małe życie, szklankę pękniętą. To wyliczenie, konstruowane na zasadzie amplifikacji, ujawnia przecież jakąś ontyczną nietrwałość tego, co jest, jakieś podążanie ku rozpadowi, zanikowi: „a popiół pochłania // Twoje zwinne ciało”. Bliższe to byłoby romantycznym rozpoznaniom niż barokowym formułom.

Ta konstatacja — podobna do pojawiającej się w wierszu Słowackiego — zestawiona jest wszakże z palinodią: „jest ach Rzym niewzruszony”, wzmocnioną przerwutnią: „co rośnie pomału”. Rzym z ruin, popiołów może więc powstać, ciało — z popiołów, już nie. Tak jak u Słowackiego — Rzym się wali, inaczej niż tam — w przeciwieństwie do ciała, powstaje z popiołów. Klejnocki posłużył się więc aluzją, odsyłającą do serii intertekstualnej, w której na zasadzie nawiązania tematycznego znalazł się i jego wiersz.

Innym przykładem, tym razem jawnego sięgnięcia do wzorca, wraz z tegoż wzorca reinterpretacją, jest wiersz Andrzeja Niewiadomskiego zatytułowany *Uspokojenie. Późna wersja*. Genezę utworu jego autor przedstawił w przywołanej wcześniej ankiecie, w odpowiedzi na pytanie o przeżycie związane ze Słowackim:

Jedynie przeżycie poświadczone „na piśmie” to doznanie jakiegoś przedziwnego zmieszania się romantycznej „aury” ze współczesnością w rozłożonej na dwie raty obecności w pobliżu kolumny Zygmunta [...].

To wyznanie wskazuje więc na przetransponowanie romantycznej sytuacji na współczesny wiersz — owa transpozycja poświadczona jest tytułem. To po pierwsze. Otóż tytuł odsyła do utworów Słowackiego — nie mamy bowiem pewności, czy tytuł Niewiadomskiego wskazuje na drugą genetycznie wersję wiersza, czy odsyła na zasadzie aluzji do drugiej wersji *Uspokojenia* Słowackiego. Niektórzy edytorzy Słowackiego (jak Krzyżanowski, do którego edycji sięgnął Niewiadomski) zaznaczają wszak w nawiasach klamrowych [„Ujęcie późniejsze”] — krótsze w stosunku do [„Ujęcia wcześniejszego”]. Natomiast u Niewiadomskiego sugestia dwu rzutów wiersza wydaje się istotna, poświadczona jest bowiem także w położonych pod wierszem datach (Warszawa XII 1990/XI 1993). Tak więc wiersz współczesny jest wersją późniejszą, doszlifowaną w stosunku do jakiegoś nieznanego nam rzutu wcześniejszego, z grudnia 1990 roku. Ale czy w związku z tym intertekstem musi być późniejsze ujęcie Słowackiego? Czy może być na równi z wersją wcześniejszą?

Nie wiem, czy da się rozstrzygnąć tę kwestię, może nie jest ona poznawczo zbyt ważna, ale to jest istotny problem filologiczny. Chciałbym nawiasowo przywołać pewien kontekst historycznoliteracki wiążący się — i tu nie wiem, jak napisać — z utworem, czy utworami Słowackiego (a obok dwu wersji jest i trzecia, brulionowa). Otóż jak podaje Stanisław Makowski, *Uspokojenie* Słowackiego doczekało się licznych nawiązań w poezji polskiej: w *Fortepianie Szopena* Norwida słychać echa wiersza Słowackiego, a w wieku XX w *Herostratesie* Lechonia, w wierszu *Na kolumnę Zygmunta* Wierzyńskiego, w utworach Władysława Broniewskiego, Bohdana Drozdowskiego, Ernesta Brylla³⁹. Wszakże charakter nawiązań, opartych na aluzji znaczeniowej i reminiscencjach, uniemożliwia właściwie odpowiedź na pytanie, do którego *Uspokojenia* nawiązują poeci. Czy ma znaczenie,

³⁹ S. Makowski, *Uspokojenie*, [w:] *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, praca zbiorowa pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1980, s. 74–75.

którą wersję czytają współcześni poeci, jeśli wyraźnie w swoich nawiązaniach jej nie poświadczają? Pozostawmy to pytanie na zasadzie sygnału.

Wracając do przypomnianego kontekstu z recepcji *Uspokojenia* — z wyjątkiem utworów Brylla, wymienione przez Makowskiego wiersze łączy jedno: są one świadectwem związku z tradycją romantyczną rozumianą jako poezja czynu, walki; poeci podejmują za Słowackim symbolikę narodowych wartości, zwłaszcza wyeksponowany jest kluczowy motyw „kolumny” jako symbolu walki, niezłomnego oporu, trwania przy wartościach patriotycznych. Jak w tym kontekście zachowuje się poeta młodszego pokolenia? Otóż, może nie powinno nas to dziwić — inaczej. Kolumna jest u niego „niema”, co wydaje się sygnałem znaczącym, określającym sposób zawiązywania relacji intertekstualnej. Kolumna stoi „na rzut okiem, rzut // kamieniem, a może nawet splunięcie”⁴⁰. Tyle, że „tkwi ciągle” — jest więc znakiem trwania, punktem odniesienia. Ale czy narodowej symboliki? Ta symbolika jest tu, tak jak trwanie kolumny, postawiona w stan podejrzenia. Dezynwoltura poetycka lat dziewięćdziesiątych?

W innej sytuacji historycznej, Kazimierz Wierzyński pisał, że nawet jeśli kolumna zostanie zburzona, to „Kilińskiego oczy” rozniecą czyn, który w efekcie:

I wolność z czarnej ręki podźwignie się szewca,
I kolumna królewska na placu powstanie.⁴¹

Jest więc kolumna symbolem narodowej woli walki o wolność, jest jak pragnienie wolnościowe Polaków niezniszczalna, wstanie niczym Feniks z popiołów. A w wierszu współczesnego poety? Przypomnijmy, że mimo wszystko jest czymś trwałym, wrośniętym w pejzaż miasta, w jego symboliczną topografię. Jest „niema”, bo jej patriotyczny sens został zagubiony, może nie jest teraz potrzebny, ale prawem paradoksu — tylko kolumna jest elementem stałym. Kolumna — i wiatr. Nie została przywołana z wiersza Słowackiego katedra św. Jana ani staro-

⁴⁰ A. Niewiadomski, *Uspokojenie. Późna wersja*, [w:] id., *Niebylec*, Warszawa 1994, s. 30.

⁴¹ K. Wierzyński, *Na kolumnę Zygmunta*, [w:] id., *Wybór poezji*, opr. K. Dybciak, Wrocław 1991, BN I 275, s. 255.

miejskie kamienice. Pojawiły się za to nowe elementy symbolicznej przestrzeni warszawskiej: zamek, dom literatury, Marriott.

Przyjrzyjmy się dwu fragmentom. Oto Słowackiego *Uspokojenie* [Ujęcie późniejsze]:

Co nam zdrady! — jest u nas kolumna w Warszawie,
Na której usiadają podróżne żurawie

[...]

A za zorzą wiatr dziwne miotający blaski
Porwie te wszystkie zemsty i te wszystkie wrzaski,

[...]

Jeszcze się ta harmonia nie zakończy senna,
A już kolumna z placu, jak struna kamienna
Tym samym wichrem tarta, z rozwalonym czołem,
Prym weźmie przed choralnie jęczącym kościołem
I odtąd te dwa głosy już bez odpoczynku
Będą miastu głośiły lud idący z Rynku.⁴²

I wiersz *Uspokojenie. Późna wersja* Niewiadomskiego:

Wracam nocą. Za oknem, na rzut okiem, rzut
kamieniem, a może nawet splunięcie, tkwi ciągle
niema kolumna. W pokoju zanikają strony
świata. [...]

[...]

[...] Tylko miasto sposobi się
do świąt, gwiazda Mariotta skrzy się w powietrzu,
a tu, pod zamkiem dzwonią kolorowe żarówki jak
cichy alarm, wzmaga się wiatr, zamigotała lampa
i skala radia. [...]

[...]

⁴² Cytuję wg edycji opracowanej przez J. Krzyżanowskiego: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, opr. oraz wstęp napisał J. Krzyżanowski, Wrocław 1983, s. 107–108. W edycji z *Dzieł wszystkich* ujęcie wcześniejsze różni się wersami z ostatniego fragmentu:

Tym samym wichrem tarta, z rozważaniem czołem,
Prym weźmie przed choralnym w ciemnościach kościołem [...]. (DW, XII/1, s. 216)

[...] Teraz jest pusto, powiewy
objijają się o gładki marmur, wędrują poza bloki, nad
równinę, objijają się o kąty, góry, fale, falami
wracają, szukają oparcia, wstaję, zamykam drzwi,
wyrzucam klucz, wychodzę, alarmy są coraz cichsze,
młodzi prężni cichociemni mieszkają poza, ale
zasypiają wszyscy w domu literatury.⁴³

Wiatr, który przywędrował tu w z wiersza romantycznego, także wpływa na przestrzeń, ale choć ją „porusza”, to wprawia w senny rytm. U Słowackiego jest inaczej — kolumna wyzwala muzykę rewolucyjnej przemiany, a następnie współ z wiatrem porusza i odrealnia miasto. Wizja rewolucyjnego poruszenia budowana jest poprzez dynamikę przemiany, przesunięcia przestrzennego, wejścia w znajomą topografię „innej”, apokaliptycznej przestrzeni:

A potem się poruszają matki — kamienice,

a w innym miejsku:

Jeśliż w niej wiatr jest taki, że wśród nocnych cieni
Muzykę niewidzialną wyrывa z kamieni,
A kolumny na swoje muzykanty stroi: [...] ⁴⁴

Poruszone miasto, poddane działaniu wiatru, wyzwajającego dysharmonijną muzykę, wydobywa z siebie symfonię koniecznej zagłady, tak by ujawnił się w niej inny „wzór” duchowy — przemienione miasto.

U Niewiadomskiego wiatr także wyzwala — przypomnijmy — muzykę przestrzeni: usypiającą, rytmicznie powtarzalną. Tam więc rewolucja mistyczna, tu — pochłaniający wszystko sen, rytm fal, znoszący jakąkolwiek inną od onirycznej aktywność. Dlaczego więc *Uspokojenie*, i to *Późna wersja*? U Słowackiego pojawia się wszak wizja rewolucji, która wyzwoli rzeczywistość pełniejszego ducha, rozpoznającego swoje cele w planie rzeczywistości i planie rewolucji metafizycznej. Poeta jest tu rewelatorem prawdy o nadchodzącej zmianie, on jest „uspokojony”, bo on już wie. W wierszu współczesnego poety także wydaje się ważny status tego, który poznaje. Ale to nie prorok ani romantyczny rewelator prawdy objawionej. To ktoś, kto przed

⁴³ A. Niewiadomski, *Uspokojenie*, s. 30–31.

⁴⁴ Cyt. za edycją J. Krzyżanowskiego, *op. cit.*, s. 107–108.

snem czyta „kilku Amerykanów” i „podręczne kompendium wiedzy o lokalnych sławach” — dystansuje się więc od panujących mód intelektualnych, które dowartościowują poezję codzienności, egzystencji. Podmiot wiersza Niewiadomskiego jest także „uspokojony” — bo choć wykluczony, inny, wyobcowany, choć szuka swojego miejsca w świecie, to wydaje się, że już je znalazł poza rzeczywistością ustalonych mód, hierarchii. I temu właśnie poecie miasto „przekazuje” i zaświadcza swoistą prawdę, swoistą rewelację — tak jak niegdyś Słowackiemu. I tu, i tam „czytanie” miasta miało na celu wydobyć prawdę utajonej, niedostępnej zwykłej percepcji.

Reinterpretacja wzorca sięga więc głęboko, odnosi się do nowej sytuacji, ale przy wyzyskaniu dawnych dekoracji.

Przestrzenne relacje organizują także wiersz Tomasza Różyckiego *Siódmą noc piszę ten sen*. Ale tu, Paryż współczesny i romantyczny odsyłają do krzemienieckiego dzieciństwa Słowackiego, odsłanianego duchowego wzoru postawy romantyka, przekazywanego w onirycznym rytmie. Przytoczmy ten wiersz w całości:

Niebo się rozjaśnia nad Paryżem, a Słowacki ciągle
pluje krwią. Gdzieś ma wschodzie tęcza, dusza rozmazana
wstaje jak z Sekwany chłodny wiatr.

Okno jest otwarte do pokoju i fruwają kartki, tańczy kurz.
I słysząc, jak w płucach ktoś dumkę gwizdże aż pękają
pęcherzyki krwi.

Lewy anioł tam siedzi, wzór śliny z chustki czyta
Jak wiersz. To się tylko zdaje — mówi. Zamieszkałem w kiczu.
Ta kartka jest otwartym oknem.

Skocz, a dam ci całe królestwo. Będziesz biegł ze wzgórza,
w dole Ikwa, chłopcy pławiają konie.⁴⁵

A oto autokomentarz poety z omawianej uprzednio ankiety „Krasnogrudy”:

Jeszcze w Paryżu przyśnił mi się wiersz o Słowackim, zupełnie gotowy wiersz, obudziłem się w środku nocy, niewiele wiedząc z tego, co się dzieje, ale zapisałem ten wiersz i teraz jest, może słaby, ale przyśniony i nie mogę teraz nic zmieniać, bo

⁴⁵ T. Różycki, *Siódmą noc piszę ten sen*, [w:] id., *Vaterland*, Łódź 1997, s. 31.

w końcu nie wiadomo, skąd się ten wiersz wziął, kto mi go podyktował (bo we śnie ktoś mi dyktował) i czy w związku z tym wypada coś zmieniać, nawet jakby był słaby?

Wiersz przyśniony — zgodnie z romantyczną teorią snu-poznania, i jeszcze dajmonion dyktujący wiersz poecie. Różycki nawiązuje więc do koncepcji romantycznego poety. Pytanie — serio czy polemicznie? Wiersz przyśniony, jak *Kubla Chan*, czyli *wizja doznana we śnie* — fragment S. T. Coleridge’a czy *Śniła się zima...* Mickiewicza, który to wiersz został opatrzony znamienym wyznaniem: „Miałem sen w Dreźnie 1832, marca 23, który ciemny i dla mnie niezrozumiany. Wstawszy zapisałem go wierszem. Teraz, 1840, przepisuję dla pamiętki”⁴⁶. Autokomentarz możemy więc usytuować w polu przywołanych tu utworów romantycznych. Jest on może bardziej mickiewiczowski niż odnoszący się do Słowackiego, jeśli pamiętamy, że pod wierszem Mickiewicza znalazł się znamieny dopisek: „Wiersze te były pisane, jak przychodziły, bez namysłu i poprawek”⁴⁷. Inaczej niż sam wiersz.

Utwór Różyckiego to zapis umierania Słowackiego, tak jakby w śnie współczesny poeta wrócił tam — do Paryża końca lat czterdziestych XIX wieku. I tak jakby poprzez sen, wyczytał sens duchowej przemiany, w powrocie do krzemienieckiego dzieciństwa, które zdolne jest duchowo odnowić „ja”⁴⁸.

⁴⁶ A. Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie rocznicowe 1798–1998, t. 1: *Wiersze*, opr. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 332.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 334.

⁴⁸ Nie sposób nie oprzeć się wrażeniu, iż utwór Różyckiego jest także echem wiersza Rymkiewicza *Słowacki* z tomu *Thema regium* (1978). Oto fragment:

Gołąbku mój To jak jest Muza cię całuje
A ty do umywalki krwią czerwoną plujesz
Słowiczku mój Skąd ci to Nucisz pośród liści
A lokaj ci lakierki śliną z błota czyści
To jakże Już tyś anioł już tyś uskrzydłony
A spojrzysz w lustro Język widzisz obłożony

[...]

I brudnym prześcieradłem ktoś ci trumnę ścieli
Prześliczny mój W te kości to kto miał się wcielić
Aniele mój To po co Powiedz chciałeś tego
No i co No i kto jest alfą i omega

Można tu usłyszeć misternie wplecione echa i aluzje do utworów Słowackiego. Nie tylko samą sytuację „biograficzną”. To, chciałoby się rzec, tkanie różnych nitek — *Paryż, [Anioł ognisty — mój anioł lewy...]*, *W pamiętniku Zofii Bobrówny*. Aluzje podszyte są przy tym ironią, dystansem, jak w strofie trzeciej: „Lewy anioł tam siedzi, wzór śliny z chustki czyta // jak wiersz”. Wiersz pisany ciałem, umierającym ciałem, które, odchodząc z tego świata, prowadzi z tym światem rozrachunek. Inny — „testament mój”?

Dlaczego „lewy anioł” siedzi przy umierającym Słowackim? Przywędrował tu ze znanego wiersza, o którym w doskonałej interpretacji Ireneusz Opacki powiedział, jakże słusznie, że to „erotyk zagrobny”, przy czym grób z wiersza Słowackiego „rozjaśniony bielą kwiatów i światła” — „to bodaj najweselszy grób w poezji polskiej”⁴⁹. Grób ten jest oglądany nie z perspektywy człowieka, lecz z perspektywy ducha. Ten aspekt znaczeniowy podjął Różycki.

Ciało jest jeszcze po stronie świata ziemskiego — pluje krwią, pękają w płucach pęcherzyki. A „lewy anioł”, przypomnijmy, „wzór śliny z chustki czyta jak wiersz”. Pomaga dostrzec inny sens śmierci, umierania — w duchowej transfiguracji. Pojawia się wszakże ironiczny ton — kiczu słowa, tego, co zapisane. Kartki fruwają. Ale jedna z nich jest „otwartym oknem”. Otwartym — do czego? Jest zaproszeniem do świata, który biedne ciało musi opuścić, do przeżywanej niegdyś egzystencji dziecka. W liryku Słowackiego pojawia się pragnienie powrotu na ziemię, do ukochanej, do — można by rzec — porzuconego ciała:

Anioł ognisty — mój anioł lewy
Poruszył dawną miłości strunę.

[...]

Ty sama jedna na szafir święty
Modlisz się głośno — a z twego włosa,
Jedna za drugą — jak dyjamenty
Gwiazdy modlitwy — lecą w niebiosach.

(DW, XII/1, s. 221)

⁴⁹ I. Opacki, *[Anioł ognisty — mój anioł lewy...]*, [w:] *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy...*, s. 120.

Różycki w swoim wierszu zarysował podobną perspektywę powrotu, ale do dzieciństwa, nie do ukochanej, do krzemienieckiego mitu, tak ważnego dla Słowackiego, w pragnieniu duchowego odnowienia.

Przypomnijmy puentę:

Skocz, a dam ci całe królestwo. Będziesz biegł ze wzgórza,
a w dole Ikwa, chłopcy pławią konie.⁵⁰

Podobnie jak w mistycznym wierszu — powrocie, *W pamiętniku Zofii Bobrówny*:

Bo tam, gdzie Ikwy srebrne fale płyną,
Byłem ja niegdyś, jak Zośka, dzieciną.

[...]

Przywieź mi, Zośko, z tamtych kwiatów woni,
Bo mi zaprawdę odmłodzić potrzeba.

(DW, XII/1, s. 183)

Różyckiego wiersz-sen staje się w perspektywie mistycznej liryki Słowackiego właściwie wierszem o przewyciężaniu śmierci, o jakiejś formie nieśmiertelności, o której zaświadcza śmiertelne ciało.

Jakie wnioski można wyprowadzić z przedstawionego materiału literackiego? Pojawiły się one co prawda w toku rozważań, ale warto je spuentować w tym miejscu. Po pierwsze — jak wynika ze zgromadzonych tekstów, nie jest Słowacki poetą nieobecnym, przeciwnie — wzbudza różne emocje, od fascynacji po niechęć, czasem jest postpowany, częściej wszakże „czytany” na potrzeby współczesnej sytuacji duchowej i egzystencjalnej. I choć spośród romantyków to Mickiewicz jest poetą naprawdę żywej obecności w poezji najnowszej, i to coraz młodszej, nie można powiedzieć, by Słowacki nie ujawniał się jako autor ważny dla niektórych poetów. Że jest ich kilku, zdolnych z nim zawiązać nić porozumienia? Że echa, ślady, nawiązania pojedyncze?

A może to niemało. Trudno wszak oczekiwać, by w ciągu dekady pojawiło się kilkadziesiąt nawiązań. Czy wcześniej rzeczywiście był aż taki wysyp tekstów nawiązujących do utworów Słowackiego? Nie mówię o próbach „pisania” Słowackim, jałowych i ocierających się jeśli

⁵⁰ T. Różycki, *op. cit.*, s. 31.

nie o grafomanię, to o epigonizm. Lata dziewięćdziesiąte były antyromantyczne w głównym nurcie kultury, w sferze głośnych deklaracji — wszakże w tym kontekście o ile sięgniemy do tekstów, a nie pozostaniemy przy hałaśliwych wypowiedziach kilku poetów, przyjdzie zrewidować potoczne podówczas twierdzenie, jakoby romantycy nie byli ważni w kulturze młodych. Ta obecność bywa ciekawa — i myślowo, i artystycznie.

Może czas zacząć doceniać również i takie „nieduże”, mikrologiczne wyrazy uwielbienia, jak te z wypowiedzi Bartłomieja Majzla: „A poza tym, za *Testament mój* gotów jestem postawić mu w swoim ogródku pomnik [...]”. Ten pomnik może stać się znakiem czasów — w projekcie obecności intymnej, obywatelskiej się bez patosu akademii, zakłęk, spizu. Niechby w ogródku, zamiast krasnala, stanął Słowacki. I choć Majzel, jakby wstydząc się swoich słów, dodał: „Ale żeby zaraz nazywać go wieszczem?”, to przecież zdania wcześniejszego nie wykreślił.

ROZDZIAŁ IV

Norwidowe ślady i obecności

Norwid w poezji po roku 1989 — jak wygląda recepcja w twórczości poetów: obecność czy ślad? Można bez trudu zauważyć, że nasza bliższa współczesność „pisze (swojego) Norwida” i „pisze (własnym) Norwidem”¹. Tłumaczyć się wypadałoby z użytych tu formuł, które jednak historykom poezji powinny wydawać się znajome. Tłumaczenie dalej, teraz dygresja. Otóż — sięgam do klarownego eseju Stanisława Barańczaka z „norwidowskiego” roku 1983, zatytułowanego, jakże wymownie, *Norwid: obecność nieobecnego*² — w którym autor *Ironii i harmonii* zauważył występowanie w poezji polskiej po 1956 roku dwu zasadniczych form obecności zjawiska „Norwid”: „nieprzeniknionego” i „otwartego”. Przy czym Barańczak znaczące ślady owej nowoczesnej dziś rzeklibyśmy obecności Norwida dostrzega w poezji lat trzydziestych XX wieku, u dwóch najważniejszych przedstawicieli

¹ O strategiach i gestach sięgania do Norwidowego dziedzictwa w latach 1939–1956 zob. wyczerpującą pracę P. Dakowicza, *„Lecz ty spomnisz, wnuku...”*. *Recepcja Norwida w latach 1939–1956. Rzecz o ludziach, książkach i historii*, Warszawa 2011. Cenne uwagi zawarł w swoich studiach J. Fert, (*Norwidowski sen Czechowicza i Norwid — Herbert. Epizod z guzikami*) zamieszczonych w książce *Norwidowskie inspiracje*, Lublin 2004.

I jeszcze przypis do przypisu: już po napisaniu niniejszego rozdziału przeczytałem świeżo wydaną książkę A. Jarzyny, *„Pójście za Norwidem” (w polskiej poezji współczesnej)*, Lublin 2013. Autorka wnikliwie przygląda się czytaniu Norwida w twórczości M. Jastruna, R. Wojaczka, T. Różewicza i J. Mueller. Pod wieloma uwagami interpretacyjnymi mógłbym się podpisać, niemniej nie zmieniają one w zasadniczy sposób zaprezentowanego tu mojego widzenia relacji intertekstualnej Norwid — poezja najnowsza.

² S. Barańczak, *Norwid: obecność nieobecnego*, [w:] id., *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, London 1990.

drugiej awangardy, czyli Czechowicza i Miłosza. Jest to obecność wielkiego poprzednika wcale nieoczywista, inna niż jawne, świadome cytacje i reminiscencje, inna niż przywoływanie biograficznej legendy poety samotnego — ten typ recepcji Barańczak określał terminem „Norwida nieprzeniknionego” (może niezbyt fortunnym, bowiem nieprzeniknioność sugeruje tajemnicę, opór, zadanie czy cel docierania do istoty zjawiska, ale nie sprzeczajmy się w tym miejscu o terminy). Jest to znacznie ciekawszy i nieoczywisty typ relacji recepcyjnej — zjawisko „Norwida otwartego”.

Jastrun, Miłosz, Herbert, Szymborska, Hartwig, dalej Zagajewski, Krynicki, sam Barańczak jako autor *Garden Party*, niewymieniony przez niego bodaj najciekawszy z poetów piszących Norwidem: Tymoteusz Karpowicz. Listę tę można byłoby oczywiście poszerzyć. To poeci nazwani przez Barańczaka „ironicznymi moralistami”, których dialog z autorem *Vade-mecum* jest subtelny, utajony, a Norwidowska głęboka inspiracja ujawnia się w rozmaicie przyswojonej lekcji ironii używanej, jak precyzuje Barańczak, „w charakterze broni tak zaczepnej jak odpornej”³, (i teraz jasne jest dlaczego na tej liście nie mógłby zmieścić się Karpowicz). Ironia byłaby w twórczości tych poetek i poetów czymś więcej niż subtelnym narzędziem pomocnym do ujawniania zakrytych elementów rzeczywistości, to — chyba można tak powiedzieć za Barańczakiem, jakkolwiek on tak tego nie formułuje — broń w walce z potężnym przeciwnikiem, jakim jest historia. Historia drugiej połowy XX wieku, w tej części Europy⁴.

W zakończeniu swego tekstu Barańczak formułował następującą konkluzję, którą warto tu przytoczyć: „Moralny przymus sprzeciwu wobec świata, konieczność powtarzania wiecznego «tak, ale...» i «nie, ale...» — oto, moim zdaniem, co łączy «Norwida otwartego» z dzi-

³ *Ibid.*, s. 101.

⁴ O „ironicznym konceptyzmie” nowoczesnej poezji metafizycznej, inspirowanej tyleż Norwidem, ile innymi źródłami (występującymi w poezji anglosaskiej, zwłaszcza w refleksji Eliota), traktuje interesująca praca A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998. Holenderski badacz przygląda się takim twórcom, jak Miłosz, Herbert, Szymborska, Zagajewski oraz Barańczak. Zbieżność nazwisk poetów — „ironicznych moralistów” czy „ironicznych konceptystów”, oczywiście nieprzypadkowa.

siejszym nurtem ironicznego moralizmu”⁵. Jak widzimy, w tym ujęciu „otwartość” Norwida to możliwość dopisywania ciągów dalszych do uprzednich rozpoznań relacji ja-świat, w której zasadniczy ton sprzeciwu, niezgody łączy się ściśle z — niekoniecznie po Norwidowsku rozumianym — manifestowaniem fundamentu etycznego ocenianych zjawisk współczesności.

Nic więc dziwnego, że w kontekście tych rozpoznań możliwe stało się ujawnienie „Norwida Barańczaka” w wierszu *Garden Party*. Wiersz ten doczekał się licznych interpretacji, z obszernym, sumującym stan badań głosem w niedawno wydanej książce Magdaleny Rabizo-Birek⁶, nie ma więc potrzeby powtarzać tego, co zostało już napisane. Chciałbym wszakże — odsyłając do rozważań autorki *Romantycznych i nowoczesnych* — wskazać, że diagnoza Barańczaka jest w dalszym ciągu inspirująca i obowiązująca, w odniesieniu do poezji lat osiemdziesiątych oraz także — choć tu już z pewnymi zastrzeżeniami — do poezji powstającej po roku 1989.

„Norwida nieprzeniknionego” z rozpoznania Barańczaka wolałbym zastąpić terminem wprowadzonym na początku tego rozdziału — mianowicie „pisania (swojego) Norwida”, to znaczy form obecności wyzyskujących wymiar biograficzny, raczej pewnych powszechnie znanych stereotypów legendy Norwida (ciemnego, samotnego, nierozumianego), używanych wszakże do rozmaitych strategii, nie tylko serio, ale też prześmiewczo-ironicznych, w czym celują niektórzy młodzi poeci ostatniego dwudziestolecia. I „pisanie (własnym) Norwidem” — to znaczy myślę tu o takiej obecności, która jest poświadczona tekstualnie, acz nie tylko w formie reminiscencji czy jawnych mniej lub bardziej cytatów. Myślę tu o różnorodnych strategiach intertekstualnych, pozwalających poruszać się po dość stabilnym gruncie faktów tekstowych (poetyka intertekstualna), nie zaś bardziej czy mniej przypadkowych skojarzeniach czy rzekomych podobieństwach jakichś struktur głębokich. (Niektóre z relacji analizowanych przez Barańczaka uważam za dość dowolne i, co więcej, pojawiają się tu skojarzenia odległe od przywołanych intertek-

⁵ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 105.

⁶ M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 343–366.

stów Norwida, jak w przypadku utworów Szymborskiej czy Zagajewskiego⁷).

Tę drugą strategię sięgnięcia po Norwida — „pisanie (własnym) Norwidem” chciałbym pokazać na materiale pochodzącym z twórczości poetów dwóch generacji: najstarszej i najmłodszej, to są najciekawsze w moim rozumieniu propozycje sięgnięcia po „własnego Norwida”. Z jednej strony — wybitny Tadeusz Różewicz i swoiste zwieńczenie zainteresowań twórczością autora *Promethidiona* w późnych wierszach wrocławskiego poety i towarzyszącej im autorefleksji, z drugiej — propozycje Joanny Mueller, młodej poetki (ur. w 1979 roku), przedstawicielki tzw. neolingwizmu warszawskiego⁸. Są to bowiem propozycje intrygujące, będące świadectwem głębokiej, intymnej lektury autora *Fortepianu Szopena* w twórczości przedstawicieli różnych pokoleń poetek: Starego Mistrza i — naówczas — debiutantki.

Zanim jednak przyjrzę się bliżej norwidowskim wierszom z późnej twórczości Różewicza oraz z pierwszego tomiku autorki *Somnambóle fantomowe* (Kraków 2003) wraz z towarzyszącymi im norwidologicznymi esejami poetki, chciałbym jako kontekst dla przedstawianych rozpoznań przedstawić dwa sposoby „pisania (swojego) Norwida” w poezji ostatniego ćwierćwiecza, traktując je jako przykłady reprezentatywne dla zasadniczych tendencji sięgania po tra-

⁷ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 103–105. Z kolei Rabizo-Birek przywołuje wiersz Zagajewskiego z tomu *Jechać do Lwowa*, Londyn 1985 — oczywiście opublikowany już po napisaniu szkicu Barańczaka, pod wymownym tytułem *Norwidowi — gdy kończył się jubileusz* (M. Rabizo-Birek, *op. cit.*, s. 396–397). Ten wiersz podważa z jednej strony biegunową typologię Barańczaka (oraz proponowaną przeze mnie), jego okolicznościowość, jawnie wskazana tytułem, jest co najmniej równoważona podjęciem lekcji Norwidowej ironii, chociaż jest ów wiersz kolejnym z grupy utworów, w których poeta współczesny wybierać musi, a to linię Mickiewicza, to znów Norwida (Zagajewski wybiera tu oczywiście autora *Vade-mecum*). Może więc byłoby zasadne wydzielenie, jeśli już proponujemy typologię relacji recepcyjnych, jakiejś trzeciej grupy wierszy: „hybryd”, łączących dwa typologiczne porządki, umownie mówiąc: legendowo-biograficzny oraz intertekstualny?

⁸ Joanna Mueller jest autorką trzech tomów wierszy: *Somnambóle fantomowe* (Kraków 2003), *Zagniazdowniki/Gniazdowniki* (Kraków 2007), *Wylinki* (Wrocław 2010), zbiorów esejów i szkiców *Stratygrafie* (Wrocław 2010) i *Powlekać rosnące: (apokryfy prenatalne)* (Wrocław 2013), redaktorką — z M. Cyranowicz i J. Radczyńską — książki *Solistki. Antologia poezji kobiet 1898–2009* (Warszawa 2009).

dycję w literaturze tworzonej po roku 1989. Podkreślmy to wyraźnie: jedni poeci ów gest sięgnięcia traktują jako świadectwo trwałości i trwania zasadniczej linii poezji polskiej (gospodarstwa poezji polskiej w rozumieniu Miłoszowym), inni (młodszy, choć nie tylko oni) jako gest zerwania równoznaczny z anarchicznym buntem rozpoznawanym jako konieczne ozdrowienie; dopowiedzenie — to nie tyle, jak wydawać by się mogło w powierzchownej lekturze szarganie świętości, niemądre, puste gesty wstępujących pokoleń, to także — mniej czy bardziej świadome wybory — nicujące pewien typ po- winności poezji jako fenomenu życia społecznego, narodowego i po- ety jako narodowego wieszcz (to wszakże temat na osobne rozwa- żania).

Oto wiersz Julii Hartwig, poetki z tej samej generacji, co Ró- żewicz (ur. w 1921 roku), zatytułowany — jakże wymownie — *Wielkość*:

Jakże ten Norwid boli
że dumny
a kuchennymi pozwala wpuszczać się schodami

że go uznają jakby przez łaskawość
a nie szanują ani dbają

Dobrze o tobie mówią:
Żeś także wielki pośród tytanów

ale ty zawsze jesz u rogu stołu
genialny parafianin

Po tobie widać jaki to jest grzech pisanie
jakie odstępstwo
nie znaleźć sobie miejsca jakie posiadać przystoi
jakby to obowiązek był
mieć zawsze halsztuk i chustkę do nosa
i widny pokój z wybranym widokiem
i posiłek wniesiony chociażby przez służę
jeśli nie z bliskiej ręki

Tomy po tobie listów wierszy
i te ostatnie w przytułku paryskim
słowa: *Przykryjcie mnie lepiej*⁹

⁹ J. Hartwig, *Wielkość*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 52 (2946), s. 24.

Przywołana legenda artysty — samotnika, nędzarza, dogorywającego „w przytułku paryskim”. Ileż to już razy! A przecie to wiersz poruszający — mimo znanych dekoracji poetyckich, ogrywanych wielokrotnie rekwizytów poety odrzuconego i wiodącego ubogą, szarą egzystencję codzienną, głodną i chłodną. Ale ten Norwid — gdzieś pod spodem, pod łachmanami, nosi płaszcz królewski („Żeś także wielki pośród tytanów”), choć niewidoczny dla obserwatorów — tu dostrzeżony w empatycznej lekturze współczesnej poetki, świadomej „tomów wierszy i listów”, które pozostawił, czulej wszakże na egzystencjalny wymiar człowieczego losu, wygłosu słów ostatnich: „Przykryjcie mnie lepiej”.

Z biograficzną konceptualizacją wiersza Julii Hartwig współbrzmi głos poety młodszego pokolenia, Tomasza Różyckiego (ur. w 1970 roku), w którego utworze umierający Norwid śni o Południu:

Maj, jak ciepło, Norwid umiera na gruźlicę
pod Paryżem, w Ivry, we śnie. Śni mu się,
że zapłacili mu za „Stygmat” i inne nowele
i jedzie właśnie na południe, do Nicei.

[...]

W pocztowym dylizansie otulił się kocem, nie
zmarźnie. „Przykryjcie mnie lepiej” – mówi,
i robią to, dokładnie. Konie, spienione, pędzą,
może zdążą przed mszą. W przeciwnym kierunku,

na północ, jedzie śmierć, po wczasach w Monte
Carlo, zupełnie przegrana. Właśnie się mijają.
Skrzypią koła, książdź jeszcze się waha, patrzy
w słońce. Gołębie są wysoko, pod obłokiem, toną.¹⁰

„Przykryjcie mnie lepiej” — przywołany został ten sam cytat, słowo ostatnie Norwida. Będzie ono także przedmiotem namysłu Tadeusza Różewicza w cyklu medytacji pt. *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*. Warto może w kontekście przywołanych wierszy przypomnieć interpretację, w której Różewicz wychodzi od kontekstu biograficznego, znaczonego ironią, by odsłonić istotną tajemnicę wy-

¹⁰ T. Różycki, *1883 rok, długa podróż na południe*, [w:] id., *Wiersze*, Warszawa 2004, s. 24. Pierwodruk wiersza w tomie *Vaterland*, Łódź 1997.

głosu owych „słów ostatnich”, będących jakimś głębokim wnikiem w związek losu poety i słowa, słowa i rzeczy:

Norwid powiedział: „Przykrycie mnie lepiej”, i coś nasz bezdomny biedak miał powiedzieć, kołdra była krótka, a może to był kocyk? [...] „przykrycie mnie lepiej”... żeby mnie nie zobaczyła Europa, Polska... naciągnę kołdrę na głowę... schowam się tak, że pani Kalergis mnie nie znajdzie...

Kiedy mówi się o zwięzłości Norwida (Zwięzłość), to ma się na myśli taką zwięzłość, jaką mają w sobie pewne drzewa: buk, dąb... taką zwięzłość, że między zwrotkami widzisz słoje ciszy milczenia, które wiążą ze sobą jak słoje w drzewie... I tak słowo oplata myśl, która jest rdzeniem tej poezji, melodią tego wiersza, słowo jak kora widzialna i chropawa chroni wiersz przed zbyt wielkim wścibstwem badacza, zoila, złej woli krytyka... patrzysz na pień [...] i widzisz, jak rok po roku, pierścieni za pierścieniem, słoje za słojem narastała ta poezja, jak na przemian łączyły się ze sobą jasne słoje pełne nadziei i wiary z ciemnymi słojami rozpacz i zwątpienia...¹¹

Ostatnie słowa — wypowiedziane do Michała Zaleskiego — w empatycznej lekturze współczesnych poetów uzyskują głęboki rys egzystencjalnej bliskości z Norwidem, który jakkolwiek umarł w zapomnieniu, nie pojechał na południe, to przecież przetrwał jako poeta. W wierszu Różyckiego pojawi się zaskakujące — być może Norwidowskie — nawiązanie, kiedy czytamy: „W przeciwnym kierunku, / na północ, jedzie śmierć, po czasach w Monte / Carlo, zupełnie przegrana. Właśnie się mijają”. Dlaczego śmierć jest „przegrana”. Ironicznie przywołane Monte Carlo — tak, śmierć zgrała się w kasynie. A u Norwida — jak to czytaliśmy?

Nie myśl – o śmierci...

[...]

A jednak ona, gdziekolwiek dotknęła,
Tło – nie istotę, co na *tle* – rozdarłszy,
 Prócz chwili, w której wzięła, nic nie wzięła.
 – Człek – od niej starszy!

(VM, s. 103)¹²

¹¹ T. Różewicz, *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, [w:] id., *Proza*, t. 3, Wrocław 2004, s. 128.

¹² W ten sposób lokalizuję cytaty z *Vade-mecum* — po skrócie literowym podaję numer strony z wydania C. Norwid, *Vade-mecum*, opr. J. Fert, Lublin 2004.

Komentował ów wiersz, zwłaszcza ostatni jego wers, Stefan Sawicki: „Człowiek jest dlatego starszy od śmierci, że ją jest w stanie jak gdyby „przeżyć”, że będzie trwać również po niej, wtedy, gdy ona przeminie”¹³. W Norwidowskim więc sensie — umierający Norwid z wiersza Różyckiego okazuje się „starszy” od śmierci. Pokonuje ją właśnie, w chwili, kiedy umiera.

Spośród innych nawiązań chciałbym jeszcze przytoczyć wiersz twórcy, sytuowanego w kręgu Norwidowskich oddziaływań¹⁴. Oto krótki utwór urodzonego w 1943 roku Ryszarda Krynickiego *Full wypas (w Internecie)*:

„Full wypas: Norwid.
Komplet. Pięć tomów w futerale.
Wyglądają na nieczytane.”¹⁵

Norwidowska zwięzłość i celność puenty znalazła tu swój odpowiednik w wierszu poety, konsekwentnie dążącego do poezji utożsamianej z ascezą słowa, z milczeniem. Koncept — może nawet z tych „podsluchanych”, czy raczej przeczytanych w internecie — oparty na przywołaniu slangu młodzieżowej angielszczyzny z dramatycznym, co by nie mówić, jakkolwiek ów dramatyzm skutecznie łagodzi ironia, wyznaniem o nieczytaniu Norwida — więc o obumarciu części dziedzictwa. Wszakże tej diagnozie kłam zadają inne lektury. O tym w dalszej części rozważań.

I jakże odmienny w tonacji — odegrany we współczesnych dekoracjach — utwór śląskiego poety, polonisty z wykształcenia, Pawła Lekszyckiego (ur. w 1976 roku). Wiersz nosi długi tytuł *Paweł Lekszycki współczuje dotkniętemu głuchotą Cyprianowi Kamilowi Norwidowi którego śmierć zabiera z przytułku dla emigrantów w Ivry*. Tytuł sugeruje wymiar spraw ostatecznych. Ale tak nie jest. W całym tomiku, z którego pochodzi wiersz — zatytułowanym *Pozwólcie dzieciom przy-*

¹³ S. Sawicki, *O „Śmierci” Cypriana Norwida*, [w:] id., *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 87.

¹⁴ Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Krynicki czyta Norwida*, [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, pod red. M. Łukaszuk i D. Seweryna, Lublin 2007.

¹⁵ R. Krynicki, *Full wypas (w Internecie)*, [w:] id., *Kamień, szron*, Kraków 2004, s. 80.

chodzić do mnie — przewija się ton ironicznej, choć smutna to ironia, relacji z czasu obumierania wielkiej tradycji literatury polskiej, która przestaje znaczyć, staje się obca, martwa dla młodego pokolenia. Koncept całego tomu opiera się na konfrontacji nauczyciela, nazwanego trafnie przez Igora Stokfiszewskiego „siłaczem” (z noty na okładce), ze szkołą traktowaną jako *pars pro toto* rzeczywistości. To dlatego wiersz — ponowoczesny „niemożliwy” erotyk — zaczyna się w taki sposób:

Gdybyś chociaż wiedziała kim był Norwid
byłabyś moją prywatną Marią Kalergis

Niechby przynajmniej twój ojciec
był szefem dzielnicowego komisariatu
Wybaczyłbym ci ignorancję w tym względzie
a do tatusia zwracałbym się per „generale

Nesselrode proszę wybaczyć
kocham pańską córkę i basta
To z jej powodu strzelałem z pozytywnym skutkiem
wieczorową porą z procy w pańskie okna”

[...]

Twoim zdaniem operuję
nazbyt nieostrym kodem
do tego jestem zboczony

z czego zgadza się jedno:
nie jestem wybitnym chirurgiem
Nie odmienię ci serca¹⁶

Istotne jest tu zakończenie wiersza. Z konceptem „chirurga”, który nie odmieni serca wybranki — można by dodać serca „kamiennego”, zamkniętego na subtelniejsze języki, kody tradycji kulturowej. Co tam Norwid! „Gdybyś chociaż wiedziała kim był Norwid” — zwróćmy uwagę na owo „chociaż”, bezbłędnie określające jałowe uruchomienie „martwego” języka, martwego kodu kulturowego, niemożność gry znaczeniami — jakkolwiek w tkance wiersza taka ironiczna gra się toczy.

¹⁶ P. Lekszycki, *Paweł Lekszycki współczuje dotkniętemu głuchotą Cyprianowi Kamilowi Norwidowi którego śmierć zabiera z przytułku dla emigrantów w Ivry*, [w:] id., *Pozwólcie dzieciom przychodzić do mnie*, Kraków 2005, s. 15.

Mimo pozornej „lekkości” wywodu lirycznego. Sytuacja komunikacji, w której nie ma możliwości porozumienia¹⁷.

Utworem, w którym możemy zauważyć przejście od „pisania (swojego) Norwida” do „pisania (własnym) Norwidem” jest dłuższy poemat Krzysztofa Karaska (ur. w 1937 roku), z tomu gromadzącego utwory będące świadectwem rozlicznych romantycznych inspiracji.

Oto fragment *Poematu bez tytułu i na dwa słońca* Krzysztofa Karaska:

W taką noc zjawia się Norwid – pijak,
z butelką wódki w kieszeni, nieźnośny facet,
Norwid – zakała Polaków, bowiem ukrywano
jego niepohamowany pociąg do butelki,
pieniactwo warchoła – sekciarza, który z każdym
skłócić się musiał bezzwłocznie.

[...]

Dlaczego poeci piją, pytasz? Powiem ci,
badanie przedmiotów przybiera różne formy
i wymiary. Kształt poznania, który ścigamy
niejasny jest. Wciąż umyka,
jak jaszczurka na ścieżce w upalne południe.

[...]

Więc nie upieraj się, że mity kłamią,
są jak puste twarze pod księżycem,
jak je odróżnisz, gdy ciemność runęła,
od kamieni przydrożnych, co drzemały w świetle.
Wystaw na tę poświatę okaleczone usta
a zobaczysz jak szybko zarasta się przepaść.
Niechaj twoje usta
miast krzyczeć, napełnią się śpiewem piasku.¹⁸

¹⁷ T. Cieślak w przypisie określa ten wiersz jako „żartobliwy erotyk”. Zastanawiałem się nad tym określeniem i być może skłonny byłbym wycieniować swoją może nazbyt poważną interpretację, ale nie znajduję jednak wyraźnych wykładników „żartobliwości”. Raczej ironia, choć smutna to ironia, mimo lekkości, maskującej ów smutek... Zob. T. Cieślak, *Zaskakująca żywotność romantyzmu*, [w:] id., *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź 2011, s. 75.

¹⁸ K. Karasek, *Poematu bez tytułu i na dwa słońca*, [w:] id., *Maski*, Warszawa 2002, s. 30–33.

Jaką korektę do obrazu tradycji romantycznej przynosi ten wiersz? Pozornie obrazoburczy, podszyty poszukiwaniem uzasadnień metapoetyckich. Karasek nie jest jedynym poetą przywołującym obraz Norwida — pijaka, warto tu przypomnieć utwór Różewicza *Dom św. Kazimierza*, w którym „bezzębny / trochę pijany” mieszkaniec przytułku konfrontowany jest z tajemnicą przemiany wiersza (z dość bluźnierczym przywołaniem tajemnicy eucharystycznej), nietożsamego z poezją słowa, w śmiertelne milczenie:

wiersz
jak wino
w krew się przemienia
i w radość zmysłów

wiersz ze słów lepi i z kresek – myślników

przez okno zagląda księżyc siny
martwy jak paznokcie nieboszczyka¹⁹

W utworze Karaska, mającym charakter dialogu poety z Norwidem, istotne wydają się „przytoczone” słowa Norwida — w uprzednio cytowanym fragmencie. Słowa te odsyłają do istotnego wątku recepcji Norwida, który podjęła poezja współczesna — jak „śpiewać” „okaleczonymi ustami”? To w istocie wielki temat tyleż Norwidowy, ile w dzisiejszych czasach zwłaszcza Różewiczowski. Karasek wszakże nie powielił rozpoznania autora *Plaskorzeźby*, natomiast stara się na kanwie lektury Norwida sformułować projekt powrotu do utraconych pierwotnych źródeł poezji, kiedy Słowo (pisane wielką literą) spotykało się *z sacrum*:

Potrząskanymi oczami wspólnoty
chłonałem białą księgę tamtych dni,
gdy słońce, Słowo i prorocy
byli wciąż świętem. Nie zniszczył jej mit
gdy na obłoku strony objawiała
pisma plemienia. Więc i bogów chwałę.²⁰

¹⁹ T. Różewicz, *Dom św. Kazimierza*, [w:] id., *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, s. 116.

²⁰ K. Karasek, *Poemat bez tytułu...*, s. 34.

Norwid Różewicza

Wspominałem wcześniej, że jakkolwiek pojawiają się w poezji ostatniego ćwierćwiecza propozycje lektury ukazującej obumarcie dziedzictwa Norwidowego — choć nie uzyskały one tak wyraźnych tekstowych gestów, jak „rozprawa” poetów-„barbarzyńców” z Mickiewiczem — to jednakowoż wyraźniejsze wydają się mocne świadectwa innej obecności Norwida. To „pisanie (własnym) Norwidem”. Kto wie, czy nie najciekawsze w poezji Tadeusza Różewicza.

W *Płaskorzeźbie* — tomie, od którego zaczął się ponowny renesans zainteresowania Różewiczem (po swoistym milczeniu poety i krytycznoliterackim odwróceniu się od Różewicza w stronę Miłosza i zwłaszcza Herberta w latach osiemdziesiątych XX wieku) — znalazł się wiersz o inc. *Wygaśnięcie Absolutu niszczy...* Oto fragment tego utworu:

*Wygaśnięcie Absolutu niszczy
sferę jego przejawiania się*

marnieje religia filozofia sztuka

maleją naturalne zasoby
języka

to co zostało
wystarczy jeszcze
dla felietonistów
z „Tygodnika Powszechnego” i „Polityki”
dla dziennikarzy
kapłanów
urzędników

wymierają pewne gatunki
motyli ptaków
poetów
o imionach dziwnych i pięknych
Miriam Staff Leśmian
Tuwim Lechoń Jastrun

Norwid

nasze sieci są puste
wiersze wydobyte z dna

milczą
rozsypują się²¹

Tak przedstawia się poetycka diagnoza Różewicza — ponawiana i pogłębiana w kolejnych tomach wydawanych po roku 1990. Obecna wszak i wcześniej. To kolejny z „ukrytych wierszy” Różewicza, jak je nazwał Zbigniew Majchrowski: taki, który „Różewicz pisze wciąż na nowo czy też «ukrywa» w kolejnych tekstach — [...] wiersz o zamilkłym poecie, o śmierci poezji”²². O czym pisze Różewicz? „Marnieje” — sztuka, poezja. Poeci, jak niektóre gatunki motyli, „wymierają”. Rozsypują się słowa — przestają znaczyć albo znaczą pustkę²³.

Dokonałem parafrazy utworu, sięgając po leksykę Różewicza. Czy tylko Różewicza? Otóż nie, to także istotny wątek poetyckiej diagnozy poety piszącego sto lat przed autorem *Plaskorzeźby*. Norwid — bo o nim mowa — jest nie tylko nazwanym jednym z bohaterów tego wiersza, zaliczanym przez współczesnego poetę do ginących okazów — motyli. Jest on także bohaterem, rzec by można — właśnie utajonym. Bo to do jego diagnoz poetyckich, niejawnie acz chyba wyraźnie, nawiązuje Różewicz. Choć nawiązuje, to jednak w przeciwieństwie do Norwida, wyraźnie ujawnia swoje antymetafizyczne stanowisko. Najkrócej rzecz ujmując — dla Norwida istnieje metafizyczny fundament

²¹ T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 51. Dalej stosuję skrót P — i numer strony.

²² Z. Majchrowski, „*Poezja jak otwarta rana*” (czytając Różewicza), Warszawa 1993, s. 217–218.

²³ Warto w tym miejscu przytoczyć obserwację Zbigniewa Majchrowskiego, zwięźle podsumowującego krytycznoliterackie style lektury dzieła Różewicza uformowane od lat sześćdziesiątych XX wieku: „Najczęściej więc czytano Różewicza wedle równania: składnia jego dzieła odwzorowuje składnię świata, co w tym wypadku oznaczało raczej — «nieskładność» gatunkowa Różewiczowskich tekstów wyraża niezborność uniwersum”. *Ibid.*, s. 200. Istotne ustalenia w nowy sposób oświetlające dzieło autora *Plaskorzeźby*, różne od ustalonej w latach sześćdziesiątych topiki krytycznoliterackiej, biorące pod uwagę nowszy materiał poetycki, przynoszą zwłaszcza dwie książki: A. Skrendy, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002 oraz T. Kunza, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005. Zob. także W. Browarny, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2012.

języka, Różewicz konsekwentnie odrzuca „metafizykę obecności”. Pisząc o „śmierci poezji”, ma na uwadze dokonaną — jak to ujmuje Tomasz Kunz — „katastrofę semiotyczną”, tym mocniej więc szuka — także u innych poetów — śladów czy miejsc, kiedy na powrót mogłyby sklejać się ze sobą słowa i rzeczy. Jakkolwiek jest to niemożliwe²⁴. Krytyczne przeto uwagi jednego i drugiego poety — choć dają się wyznaczyć punkty wspólne — prowadzone są z odmiennego stanowiska ontologicznego i poznawczego zarazem.

Już w przedmowie do *Vade-mecum* pojawia się istotny rys refleksji Norwidowskiej. W czasach panowania „dziennikarstwa” — czy jak pisał gdzie indziej „Panteizmu-druku”²⁵ — sztuka winna odzyskać swe wysokie powołanie: „[...] *rozwinięcie dziennikarstwa* odejmie wiele z rzeczy i ciężarów, które ponosiły były dotąd skrzydła poezji” (VM, s. 8). Epoka jest wszak dziennikarska, jak czytamy w *Gadkach*:

Pytasz: „Czemu?... gdziekolwiek są Amerykanie,
Choćby ich było tylko stu lub – ani tyle,
Mają *dziennik*, który się rozwinąć jest w stanie?”

Czemu?? – bo wyżej *złota* cenią oni *chwile* –
Lecz gdyby mieli zwyczaj przez całe godziny
O polityce gadać – – – byłby *dziennik* wszędzie
I nigdzie... byłoby *cóż*, z czego *nic* nie będzie...

(VM, s. 111)

Ale równocześnie — jak możemy dostrzec — Norwid ujawnia świadomość, że żyje w czasach deprecjacji „wielkich słów”²⁶, choć one są, trwają przecie:

²⁴ Zob. T. Kunz, *op. cit.*, s. 95–96.

²⁵ To formuła ironiczna, ujawniająca ambiwalentny stosunek Norwida do swoich czasów (zob. uwagi Z. Stefanowskiej, *Pisarz wieku kupieckiego i przemysłowego*, [w:] ead., *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 28–31). Nie godził się na, jakbyśmy dziś powiedzieli, komercjalizację literatury, a był wszak świadkiem umacniania tego procesu. Zob. P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*. *Ku epopei chrześcijańskiej*, Lublin 2000 (podrozdział: *Za panowania Panteizmu-druku*, s. 200 i nast.); W. Toruń, *Wokół Norwidowskiej koncepcji słowa*, Lublin 2003, s. 158–160.

²⁶ Zob. W. Toruń, *op. cit.*, s. 206–208.

[...] i twoje dzienniczki
 Z elektrycznymi okrzyki lub skargi
 Gasną – jak cekiwe o południu świeczki.

I wrzeszczysz: „DZISIAJ!”, [...]

(VM s. 100)

„Jesteś poezji drukarz!” (s. 21) powie ironicznie w *Liryce i druku*. A w sławnych formułach poetyckich zawarł taką oto diagnozę swego czasu i sytuacji poety piszącego „na Babilon/Do Jeruzalem!”, choć niekoniecznie do swych współczesnych:

*Syn – minie pismo, lecz ty, spomnisz, wnuku,
 Co znika dzisiaj (iż czytane pędem)
 Za panowania Panteizmu-druku,
 Pod ołowianej litery urzędem –*

(PW, s. 153)²⁷

Różewicz — wróćmy do autora *Płaskorzeźby* — co oczywiste, nie powtarza Norwidowych diagnoz, on je subtelnie przywołuje, tak by w tkance jego wiersza rezonowały dalekim, choć przecież słyszalnym echem. Tak jak w innym utworze z tego tomu:

mój wierszyk
 przebity gwoździem
 przez zoila
 krwawi
 z języka
 spada
 bo to jest wierszyk
 realistyczny
 dotykany
 fizyczny

twój wierszyk
 też śmiertelny
 ale mistyczny
 „patriotyczny”
 unosi

²⁷ W taki sposób lokalizuję cytaty z innych wierszy Norwida. C. Norwid, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J. W. Gomułicki, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1983.

się
do nieba

[...]

Twój chce
do pana Boga
(po drodze
do narodowego pamiątek
kościół)

ale Bóg liter nie zna
Bóg wierszy nie czyta
jesteśmy więc „kwita”

(P, s. 21)

Czy — niezależnie od aluzji Mickiewiczowskiej, funkcjonującej tu jako metonimia poezji patriotycznej — słyszalne jest tu polemiczne, nicujące nawiązanie do Norwida? Oto fragment wiersza *Do Zeszłej...*:

– Tam, stopy dwie, gwoźdźmi przebite –
Uciekające – z planety...

* * * * *

Tam, milion, moich słów – tam, lecą i te.

(VM, s. 107)

Zwróćmy uwagę — u Norwida istotny jest ruch „tam”, tam — do Boga — lecą te ważne słowa, ocalające sens istnienia gruntowany na chrześcijańskim doświadczeniu śmierci. Inaczej u Różewicza — i zdaje się, że wyraźny adres polemiczny, wzmocniony przywołaniem kluczowego dla Norwida motywu „stóp dwu, gwoździami przebitych”; to w perspektywie zbawczej śmierci Chrystusa na krzyżu człowiek uzyskał pewność swego istnienia w Bogu. Jak zauważył Stefan Sawicki, sensory poetyckie u Norwida organizuje spojrzenie „tam”, ku górze, zaś motyw lotu przywołuje przestrzeń, „ku której wszystko zdąża [...] Ku niej też podążają słowa poety. Słowa tego wiersza i milion słów innych: modlitwy i poezji”²⁸.

²⁸ S. Sawicki, „*Tam, gdzie jest Nikt i jest Osoba*”. O wierszu „*Do Zeszłej...*”, [w:] id., *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, s. 99.

Ale w przeciwnym kierunku podążają słowa Różewicza — obniżony ton poetycki wzmacnia jego rozpoznanie negatywne: to jego „wierszyk” został przez krytyka „przebity gwoździem” i „spada”. Spadanie — to wielki temat autora *Spadania*. Wszystko spada w tej „marnej” epoce, nic się nie wznosi. Nie jest możliwe, by „wierszyk” uniósł się do nieba — być może mógłby tam podążać wiersz, nie „wierszyk” wszakże. Różewicz nie neguje istnienia „Norwidowskiego nieba”, miejsca dopokąd idą słowa, za Chrystusem. Uważa je za hipotezę, však „Bóg liter nie zna / Bóg wierszy nie czyta”. Zdaje się, że w słowach tych brzmi echo słynnej formuły o milczeniu Boga — po Zagładzie, zwłaszcza po Zagładzie, kiedy temu milczeniu odpowiada „niemy krzyk” ludzki, „krzyk, którego nie słyszać”²⁹. Litery układane w wiersze są więc w istocie — zdaniem Różewicza — niemymi zakłęciami, niewiele znaczącymi, jeśli już, to niczym „gadanina” z dookolnej sfery, w której obecnie znalazło się słowo — ot, „wierszyki”, jak wytwory żurnalistyki, słowa, które oblepiają nas, ale w istocie niewiele znaczą:

teraz
pozwalam wierszom
uciekać ode mnie
marnieć zapominać
zamierać

(P, s. 15)

Jeszcze inaczej w wierszu konsekwentnie utwierdzającym rozpoznanie ruchu do ziemi jako wyróżniku naszej epoki:

może nie trzeba
budować do nieba?
może lepiej
przy ziemi
do ziemi

(P, s. 35)

²⁹ M. Janion, *Nadmiar bólu*, [w:] ead., *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 203. Rozpoznając motyw Chrystusa w poezji Różewicza, konstatuje autorka tego studium: „Tam gdzie pojawia się Chrystus, pojawia się też jakaś zasadnicza niepewność, wahanie”. Zaś w wierszu *na obrzeżach poezji* autorka zauważa, iż „[...] poeta pozostaje po stronie poezji-śmierci, a nie po stronie Chrystusa-Zmartwychwstania”. *Ibid.*, s. 206. Zob. także inne ujęcie: A. Skrendo, *Poezja po „śmierci Boga”*. Różewicz i Nietzsche, [w:] id., *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.

I w słynnym utworze *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, przywołującym frazy Celana i Heideggera interpretującego Hölderlina³⁰:

W czasie który nastał
po czasie marnym

po odejściu bogów
odchodzą poeci

(P, s. 39)

Różewicz — tak w ostatnich tomach, jak w pierwszych — szuka ocalenia, jakiejś nadziei w świecie bez Boga. A świat współczesny jest naznaczony doświadczeniem wojny, Holocaustu. To „stygmat” współczesności.

W poemacie *nożyk profesora* pojawiają się w kanwie powrotu do tematów z początku swej twórczości Różewiczowskie nawiązania do Norwida.

Zacytujmy fragmenty tego utworu:

pociąg towarowy
wagony bydłące
bardzo długi skład

(np, s. 5)³¹

— tak zaczyna się poemat. Wróciliśmy, wraz z poetą, do świata, który opisywał począwszy od *Niepokoju*: „ten pociąg / nie odjedzie / z mojej pamięci” (np, s. 5) — znamienne to wyznanie. Utrzymane do finału utworu, będącego, jak zauważył Andrzej Skrendo, utworem niejednoznacznym — ten „powrót do tematu wojny”, pisze wybitny znawca twórczości Różewicza, „tyleż jest powrotem, co diagnozą

³⁰ Interesujące ogólniejsze uwagi snuje na kanwie tego utworu T. Kunz w swojej książce *Strategie negatywne...*, s. 97–105. Komentując fragment wiersza o *inc.* [Wygaśnięcie Absolutu...] i przedstawioną tam listę poetów, wśród których znajduje się Norwid, zauważa Kunz: „Poeci ci przynależeli wprawdzie do czasu marnego, ale swoje zadanie postrzegali mniej więcej tak, jak ujmował to Heidegger: przygotować miejsce na powrót zbiegłych bogów, a więc w istocie przygotować «zwrot wśród ludzi»”. *Ibid.*, s. 104.

³¹ W ten sposób lokalizuję przypisy z tomu: T. Różewicz, *nożyk profesora*, Wrocław 2001. Po skrócie literowym podaję numer strony.

teraźniejszości i zwrotem ku przyszłości”³². I już w tych słowach komentarza znajdziemy odpowiedź o sens nawiązania do wiersza *Przeszłość* Norwida:

stoję w ostatnim wagonie
Inter Regium – pociągu
do Berlina
i słyszę jak dziecko obok
woła
„O, dąb ucieka!...
w lasu głąb...”
wóz z sobą unosi dzieci
wyjmują zakładkę z książki
wiersz Norwida
przerzucam
most
który łączy przeszłość
z przyszłością

*Przeszłość jest to dziś,
tylko cokolwiek dalej...
Za kołami to wieś,
Nie jakieś tam coś, gdzieś,
Gdzie nigdy ludzie nie bywali!*

(np, s. 7–8)

Norwidowskie cytaty zostały tu włączone w dwojaki sposób — najpierw pojawia się intertekst zaznaczony cudzysłowem, w niemal dokładnej wersji, ale obok wprowadzone są kryptocytaty, bliższe parafrazy Norwida, zapisane tak jakby były tekstem samego Różewicza.

W wersji Norwida czytamy:

Acz nie byłże jak dziecko, co wozem leci,
Powiadając: „O! Dąb
Ucieka!... w lasu głąb...”
– Gdy dąb stoi, wóz z sobą unosi dzieci.

3.

Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej:
Za kołami to wieś,

³² A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 74.

Nie jakieś tam coś, gdzieś,
Gdzie nigdy ludzie nie bywali!...

(PW, s. 446–447)³³

Drugi cytat został zaznaczony kursywą. Różni się on od zapisu znanego z edycji Norwida, ale zaznaczenie kursywą ma w jawny sposób odesłać do intertekstu. To tekst Norwida w utworze Różewicza. Jaki jest sens cytowania? Dlaczego akurat *Przeszłość*, a nie jakiś inny utwór Norwida? To chyba jasne — wystarczyły tu jeden cytat: „Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej: [...]”. Przeszłość lat wojny — istnieje dziś. Dziś także mogłyby jechać pociągi do Treblinki, jak czytamy w częście poematu zatytułowanej *Pociągi odchodzą dalej* (np, s. 21). I dziś może pojawić się dziewczyna zwana Różą, jak w sławnym tużpowojennym wierszu poety:

to Róża z Radomska...

„zwałem ją Różą
iż trzeba było nazwać
więc jest nazwana”
jak miała na imię
nie pamiętam

pociąg jedzie

[...]

przez lasy
sprawiedliwych i niesprawiedliwych

(np, s. 23)

Kolejny — zaznaczony — cytat z Norwida, nieznacznie zmieniony, z poematu *A Dorio ad Phrygium*:

³³ Wyjątkowo nie cytuję tego utworu z edycji Ferta, gdyż zaproponowany tam zapis zdecydowanie różni się od edycji wcześniejszych, a takie znał Różewicz. Fert zdecydowanie zmienia lekcję wcześniejszą, dobrze zadowoloną w polszczyźnie jako skrzydlate słowo. Czytamy w edycji krytycznej *Vade-mecum*: „Przeszłość jest i dziś, i te dziś dalej: [...]” (VM, s. 15). W komentarzu edytor uzasadnia, iż przywraca wersję wcześniejszą, odrzuconą przez Przesmyckiego — i późniejszych wydawców. Zob. *ibid.*, s. 215.

...zwano ją Różą —
Iż trzeba było nazwać...
...byłaż nazwana?³⁴

I jeszcze jedno nawiązanie:

przypomniałem sobie co Norwid powiedział
na wystawie Matejki w Paryżu

[...]

Norwid powiedział „jajecznicza narodowa”
chodziło o „dzwon Zygmunowski”

[...]

Sztuka jest jak chorągiew na prac ludzkich wieży
on jest niesamowity

(np, s. 14–15)

Norwid — jako twórca świadom sztuki poważnej, zdolnej „przemieniać” ludzi i rzeczywistość, nie zaś „jajeczniczy narodowej”, będącej jakąś formą kompensacji, przywołania snów o potędze. Komentował ten fragment Skrendo, podkreślając, iż Różewicz nie zgadza się „z Norwidowską wiarą w sztukę”³⁵. Czy tak? Czytam dalej: „Niesamowity ze swoją wiarą i nadzieją w moc poezji”³⁶. Może więc nie tyle niezgoda, ile podziw? Może polemika, w której pobrzmiwają tony pełne rewerencji dla poprzednika. Choć oczywiście — Różewicz nie pisze tu, jak i wcześniej nigdy nie pisał, tak jak Norwid. Nie imitował i nie imituje. Natomiast w Norwidzie, w jego utworach, dostrzega zaskakujące pokłady aktualizacji sensów. „Przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej [...]”. Może więc tytułowy „nożyk” profesora Porębskiego, zachowany z obozu koncentracyjnego, rzecz z tamtych czasów, podatna na zniszczenie („Robigus pokrywa rdzą / i pożera powoli”, np, s. 18), „dziwny nożyk”, którym teraz otwiera koperty,

³⁴ C. Norwid, *A Dorio ad Phrygium*, opr. S. Sawicki, A. Cedro, [w:] C. K. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. III: *Poematy I*, opr. S. Sawicki, A. Cedro, Lublin 2009, s. 379.

³⁵ A. Skrendo, *Przodem Różewicz*, s. 74.

³⁶ *Ibidem*.

„a w obozie / obierał kartofle” (np, s. 19) — symbol epoki pieców i zarazem przedmiot, który stale przypomina o tamtych czasach — jest jakimś znakiem istnienia ciągłości, pamięci wbrew zapominaniu — „przeszłość — to dziś”?

Jest w tym tomie jakaś niezgoda na świat, który chciałby zapomnieć, ale też pojawia się i pogodzenie z tym światem, jak w utworze *deszcz w Krakowie*, w którym znów usłyszymy w tonacji pożegnania i Norwida — i Mickiewicza:

deszcz
deszcz opada
na oczy Wyspiańskiego
na ślepe witraże

łagodne oko błękitu
grom z jasnego nieba

[...]

deszcz deszcz deszcz
w Krakowie
czytam Norwida
słodko jest zasnąć
słodziej być z kamienia

dobranoc moi mili
dobranoc
żywi i umarli poeci
dobranoc poezjo

(np, s. 40–41)

„Czytam Norwida”, powiedział Różewicz. I podobnie w *Szarej strefie* (z roku 2002), w tytułowym utworze pobrzmiewają tony znajome z Norwida, z *Płaskorzeźby*, z wcześniejszej twórczości poety, tak jakby stabilizowała się jakaś istotna cecha późnej poezji Różewicza. Norwid — poeta afirmacji, choć nie bez zastrzeżeń, i poeta zasadniczej polemiki. Nie ma już wyraźnego rozgraniczenia „bieli” i „czerni”, nie ma — co postulował wszak Norwid „tak – tak, nie – nie, bez – światłocienia”, jest natomiast „szara strefa”:

moja szara strefa
powoli obejmuje poezję

biel nie jest tu absolutnie biała
 czerń nie jest absolutnie czarna

[...]

czarne i białe kwiaty
 rosły tylko w poezji Norwida
 Mickiewicz i Słowacki
 byli kolorystami

świat w którym żyjemy
 to kolorowy zawrót głowy

(Ss, s. 12)³⁷

To prawda, ale w tym „kolorowym” świecie nie odnajduje się współczesny poeta, dostrzegający jak pod tym kolorowym rozedrżaniem rozpościera się „szara strefa” wyobcowania człowieka współczesnego, żyjącego na powierzchni, zaś pod powierzchnią nie znajdującego niczego. Bo człowiek współczesny nie znajduje słów — trop Wittgensteinowski jest tu jawnie wskazany. Nie ma słów, nie ma rzeczy — zatarł się całkiem związek między nimi. Nie twierdzę, że i w tym momencie ujawnia się wektor wiodący do Norwida *Rzeczy o wolności słowa*. Wskazuję jedynie, że ów związek między słowem a rzeczą rozpoznawał Norwid, zatroskany postępującym rozchodzeniem się pierwotnej rajskiej jedni. Norwid pragnął powrócić do owej jedni, odnaleźć utracony prążyk, obecny w „wielkich słowach”, fragmentach dawnej całości³⁸. „Białe kwiaty” i „czarne kwiaty” — „białe słowa” i „czarne słowa”. Słowa rozgraniczające i nazywające dwie sfery bytu — życia i śmierci, bycia i nieobecności. Dzisiaj — zdaniem Różewicza — ta granica jest zatarta, płynna. Przepląły się, wniknęły dwa kolory „rozgraniczające” pojęcia i rzeczy, stały się hybrydą ontologiczną i poznawczą (wszak słowa „szare” próbują nazwać „szarą” rzeczywistość). W zapiskach zatytułowanych *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie* możemy przeczytać następujące słowa:

³⁷ T. Różewicz, *Szara strefa*, Wrocław 2002. Dalej po skrócie literowym Ss — podaję numer strony.

³⁸ Na ten temat szerokie ujęcie, w wielu miejscach książki P. Chlebowskiego, *Cypriana Norwida „Rzecz...”, zwłaszcza s. 111–115.*

Ze smaków wybrał gorycz, z kolorów błękit, koral, i biel, i czerń... czerń i biel, które nie są kolorami, ale symbolami żaloby i wesela u różnych narodów, toteż i kwiaty Norwida są czarne i białe...³⁹

I jeszcze warto wydobyć z owej „nienapisanej” książki to, co Różewicz wyprowadza w swej lekturze z Norwidowej koncepcji słowa. Píše bezpośrednio⁴⁰, wprost nazywając swoje myślenie o słowie w linii Norwida, w zaznaczanej wielokropkiem, pauzą stylizacji na Norwidowską frazę, rwącą się, podatną na dopełnienia i wybrzmienia ciągów dalszych:

Odpowiednie dać rzeczy — słowo!

To wystarczy za „program poetycki” i za „manifest”... To zdanie przeczytane w młodości... stało się dla mnie zadaniem na całe moje „poetyckie życie”. Manifesty futurystów, skamandrytów, surrealistów i wszelkich innych nie grzeszyły zwięzłością. A tu jedno zdanie!... kiedy teraz, po 60 latach pisania wierszy, stary poeta „piszę pamiętnik artysty ogryzmołony i w sobie pochylon”... (bo całe moje pisanie jest pamiętnikiem)... myślę —

Odpowiednie dać rzeczy — słowo!⁴¹

Znamienne to wyznanie — jawne przywołanie znanej formuły z wiersza — nieznacznie zmienionej (u Norwida: „i w siebie pochylon”, u Różewicza — „w sobie”⁴²). W świetle tych słów inspiracja Norwidowska właściwie przenika całość dzieła autora *Niepokoju* Różewicz jawi się w kontekście autokomentarza jako twórczy kontynu-

³⁹ T. Różewicz, *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, s. 133–134.

⁴⁰ Bezpośrednio w tym fragmencie tekstu. W innych jest różnie: Różewicz tworzy wszak stale swoje „formy nieczyste”, wprowadza elementy innowacyjne, przemiesza — w tym przypadku obok prób, szkieletów, są też wiersze, cytaty z innych twórców. I przecież zmieniony został sam projekt *Przygotowania do wieczoru autorskiego*, do którego w kolejnym wydaniu swej prozy włączył pisarz *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*. Na ten temat — i szerzej na kwestie związane z poetyką fragmentu wobec całości — zwracają uwagę A. Skrendo i T. Kunz w przywołanych książkach.

⁴¹ T. Różewicz, *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, s. 120–121.

⁴² Warto na marginesie zauważyć, że Różewicz nie cytuje za wydaniem naukowym, stąd też jego wersje różnią się od tych, które przynoszą edycje Gomułickiego (różnią się też, jak w przypadku cytowanej *Czułości*, od niedawnej lekcji z edycji Ferta).

ator „awangardzisty” Norwida⁴³, co więcej — czyta Norwida tak jakby był on i „awangardzistą”, i ojcem awangardy równocześnie. To dlatego w obszerniejszej interpretacji wiersza *Czułość*, uznawanego za jeden z ulubionych utworów autora *Vade-mecum*, Różewicz usytuuje ów wiersz Norwida jako remedium na tużpowojenne zwątpienia i zarazem doceni precyzję Norwidowego słowa, zdolnego celnie nazwać to, co ma być nazwane. Warto też zauważyć na marginesie, iż w świetle tego wyznania odsłania się „trop lozański” w wierszu Norwida, to znaczy rysuje się jakaś wspólna przestrzeń dla poetyki lozańskiej, wykraczającej poza dzieło Mickiewicza, tak że może należałoby tu mówić o właściwym tak późnemu Mickiewiczowi, jak Norwidowi ustabilizowaniu poetyckiej doskonałości za pomocą słów odpowiednio użytych (i sensy są tu uobecnianie za pomocą zasady „najmniej słów”). Posłuchajmy ważnej wypowiedzi Różewicza, będącej czymś daleko istotniejszym niż egzegeza znaczeń wiersza prekursora⁴⁴:

Lubię ten wiersz [...] za jego zwięzłość, precyzję i celność. Wiersz ten jest celny, to znaczy trafia we mnie. Jest doskonały, to znaczy kończy się tam, gdzie trzeba. Tylko nieliczni poeci wiedzą i czują, gdzie trzeba wiersz skończyć, gdzie się on kończy. [...] Często obcowiałem z tym wierszem w latach 1945–1946. Ile razy go czytałem, nie pamiętam. Leżał na stole przez długie miesiące. Chciałem zgłębić jego jasną tajemnicę. Zdawało mi się, że w tym wierszu zawiera się rozwiązanie dręczącej mnie zagadki: czy na świecie rzeczywiście jest coś takiego jak „poezja”, czy to możliwe, żeby przetrwała ona „śmierć boga”, „śmierć człowieka”, „śmierć cywilizacji”...⁴⁵

⁴³ Czytamy w notatkach poety *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie* (s. 114): „[...] Norwid wyprzedzi poezję Młodej Polski i skamandrytów... będzie rówieśnikiem i ojcem naszej „awangardy”, sam będzie awangardzistą”..., w porównaniu z którym „nowatorzy” w typie Sterna, Wata, Czyżewskiego byli jąkającymi się uczniami... [...]”.

⁴⁴ Używam tu tej kategorii w podobnym rozumieniu, jak Bloom — prekursorami Różewicza byłiby i Norwid, i Mickiewicz w perspektywie lektury, jak możemy zauważyć — rewizyjnej. W odniesieniu do relacji Mickiewicz–Różewicz zob. uwagi A. Skrendy, przywołującego ważkie ustalenia Z. Majchrowskiego: „*Restitutio in integrum* okazało się niemożliwe; pozostaje tylko droga przeciwna — do kresu poezji. To znaczy do Lozanny, która za sprawą Mickiewicza stała się symboliczną czasoprzestrzenią literatury polskiej, «miejsцем wspólnym» okaleczonych poetów”. Z. Majchrowski, *op. cit.*, s. 221.

⁴⁵ T. Różewicz, *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, s. 131. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że ta opinia o *Czułości* została sformułowana w 1963 roku (zob. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*,

Warto więc przytoczyć ten „ocalający” od rozpaczyny wiersz „jasnego” Norwida, w takiej wersji, w jakiej przytacza go Różewicz:

Czułość – bywa jak pełny wojen krzyk,
I jak szemrzących źródeł prąd,
I jako wtór pogrzebny...

*

I jak plecionka długa z włosów blond,
Na której wdowiec nosić zwykł
Zegarek srebrny –

Wróćmy do wierszy Różewicza. Trop Norwidowski ujawnia się też w innym wierszu z tomu *Szara strefa*. Już inicjalne partie utworu *Splakane supermocarstwo (sobota 20 stycznia 2001)* odsyłają do Norwidowego intertekstu:

Czytam Norwida

Przez Oceanu ruchome płaszczyzny
Pieśń Ci, jak mewę, posyłam, o! Janie...

Ta lecieć długo będzie do ojczyzny
Wolnych – bo wątpi już: czy ją zastanie?...

(Ss, s. 78)

To oczywiście fragment ze znanego utworu Norwida *Do obywatela Johna Brown*. Dlaczego znalazł się w wierszu Różewicza? Pierwszy domysł wiązać możemy z tematem, zaznaczonym tytułem: to „amerykański” wiersz Różewicza, to znaczy ironiczna wiwisekcja ojczyzny wolności, która od pewnego czasu ma kłopot z sobą, ze swoją tożsamością, ze statusem supermocarstwa. To wiersz publicystyczny, zaangażowany, niewolny od retoryki, z wyraźnie wskazaną sytuacją polemiczną, w takim na przykład fragmencie, odsyłającym do zaprzysiężenia kandydata republikanów Georga W. Busha (a w utworze pojawia się także wiele aluzji i odniesień do prezydentury Clintona, zwłaszcza afery z Monicą Lewinsky):

s. 184), zaś wprowadzona w nową całość jest przejawem działania charakterystycznej dla poetyki dzieł późnych Różewicza zasady recyklingu. Zob. A. Skrendo, *ibid.*, s. 113.

były prezydent jeszcze raz
pożegnał się z narodem
jeszcze raz przeprosił prokuratora i naród
że skłamał że włożył palec nie tam
gdzie trzeba
ten palec od guzika atomowego

[...]

płakało niebo płakała ziemia
trzęsły się lądy i oceany
dyplomaci i generałowie
wycierali nosy

[...]

płakałem i ja
czytając gazety
potem śmiałem się przez łzy
słuchając radia

(Ss, s. 81–82)

Śmiech przez łzy — skutecznie miałby rozbroić tromtadrację amerykańskiej demokracji, jej zaiste operetkową skłonność do emocjonalnego patosu. A gdzie tu miejsce na Norwida? Na jego utwór, utrzymany w wysokiej, podniosłej konwencji retorycznego przemówienia — na co zwracał uwagę Zdzisław Łapiński. Znamca twórczości Norwida umieszczał wiersz *Do obywatela Johna Brown* pośród najświetniejszych polskich utworów politycznych. Podkreślał, że osobisty ton ściśle został złączony ze wskazaniem sensów uniwersalnych, moralnych, co szczególnie mocno wybrzmiało w finale wiersza (jakże różnym od finału wiersza Różewicza):

Więc, nim Kościuszki cień i Waszyngtona
Zadrzy – początek pieśni przyjm, o! Janie...

Bo pieśń nim dojrzy, człowiek nieraz skona,
A niżli skona pieśń, naród pierw wstanie.

(PW, s. 487)

Ten finał wiersza Norwida komentował Łapiński następująco:

W prostym zdaniu zawarte jest wiele: bolesna dialektyka życia i sztuki [...], i trwałość doświadczeń przemienionych w słowa, nie ulatające z momentem historycznym, i wreszcie moc tych słów, zdolnych wywołać największe fakty społeczne.⁴⁶

Jakże odmiennie u Różewicza. Jak ironicznie brzmią — w kontekście cytatu z wiersza Norwida, gruntującego ogólnoludzką potrzebę wolności, przy czym wiersz Norwida jest w tym aspekcie polemiki retorycznie ironiczny — słowa następujące po zacytowanym, podniosłym adresie poetyckim, kierowanym w dostojnej polszczyźnie (stylizację podkreśla tu zwrot spolszczonym imieniem), dotyczą wszak „niedbałej” pieśni współczesnego poety, który śle swe słowa nie tyle do „ojczyzny wolnych”, ile jego słowa obnażają pusty rytuał wolnościowy, oparty na semantycznym podstawieniu słów, odnoszących się do sytuacji zaprzysiężenia prezydenta supermocarstwa. Jest „psia pogoda”, pada deszcz — więc to dlatego mówi się, że „supermocarstwo płakało”. I ten wyliczany płacz uczestników uroczystości — jawnie ironiczny, puentujący „spisał” współcześnie politykę. To więc wiersz „antyamerykański”, o ile przez ten termin rozumieć, że krytyczny wobec Ameryki, nicujący jej legendę, bo przecież wszystko jest coraz bardziej spsiałe na tym świecie — tak jak Norwid w innej tonacji ironicznie podważał legendę ojczyzny wolności, w której powieszono Johna Browna, wszakże w imię tej wolności jako wartości uniwersalnie niezbywalnej.

Oczywiście — wiersz Różewicza, jeśli go zestawić z utworem Norwida, to wiersz zupełnie innego rejestru stylistycznego i — by tak rzec — intelektualnego. Jawnie publicystyczny, pozornie niedbale zlepiiony ze słów „codziennych”, banalnych, jednakowoż, co podkreśla krytyka⁴⁷, w taki tylko sposób można dziś mówić o naszej współczesności.

Jeśli tak, to nie powinien nas zaskakiwać Norwid — wyzyskany jako „tworzywo” poetyckie z wiersza Różewicza *Taki to Mistrz*. To bodaj najciekawszy wiersz spośród Norwidowskich utworów autora *Kartoteki*, już tytułem odsyłający do *Fortepianu Szopena* (a później

⁴⁶ Z. Łapiński, *Norwid*, Kraków 1983, s. 138.

⁴⁷ P. Śliwiński, *Różewicz — idealista nieprzejednany*, [w:] id., *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 153.

pojawi się cytowana Norwidowska fraza: *Czy taki Mistrz!... że gra... choć, odpycha?*, VM, s. 125), a także do słynnej formuły z wiersza *Do Bronisława Z.* („Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie, / Dwie tylko: poezja i dobroć... i więcej nic...”, PW, s. 235) oraz w finale do wiersza *Do Zeszłej...* W interesującym szkicu pisała o tym wierszu Anita Jarzyna, iż Różewicz „zmierza do redukcji; wie, że spotkanie z Norwidem wymaga dyskrecji”, zaś utwór „złożony jest z cytatów, aluzji, jakby autor nie potrafił znaleźć odpowiednich słów, jakby się wycofywał z własnego tekstu”⁴⁸. Oto wiersz Różewicza:

budzi się
rozgląda dokoła
z rzeczy świata tego
powinno coś zostać
ale co?

odfrunęły anioły

Trochę pijany
snem winem
napojony żółcią
i octem
stary poeta
usiłuje sobie przypomnieć
co miało zostać
z rzeczy tego świata

poezja i miłość
a może poezja i dobroć
bezzębny przeżuwa słowa
dobroć chyba dobroć
i piękno?
a może miłosierdzie?

oddala się
żeby lepiej zobaczyć Warszawę

Tamta była piękna i zła
jej „siostra” dobra i brzydka

taki to mistrz
co gra choć odpycha
zaciemnia aby wyjaśnić

⁴⁸ A. Jarzyna, *Zostaje Nic? Różewicz czyta Norwida*, „Kresy” 2007, nr 4, s. 99.

zamyka oczy widzi stopy dwie
gwoździem przebite

te odlatują z planety⁴⁹

Komentował ów wiersz Piotr Śliwiński, zwłaszcza jego finał:

Bezradny, opuszczony człowiek jest jak Chrystus, chory, stary, na poły w majaku, potrafi już być tylko sobą, to dopiero czyni go prawdziwym i nieprzetłumaczalnym na język jakichkolwiek idei i doktryn. Mizerabilizm to punkt docelowy Różewiczowskich dążeń do uchwycenia sedna, jakiejś niepodzielnej wartości, z którą można byłoby identyfikować człowieka. Sedno człowieka, strzęp człowieka, istnienie na granicy, bytowanie w progu, uwalnianie się od bodźców zewnętrznych.⁵⁰

I to z takiej perspektywy ów stary poeta stara się przedstawić swoją diagnozę, będącą nie tylko oceną czasów, w których przyszło mu żyć, choć przywołana tu Norwidowska fraza z wiersza *Do Bronisława Z.* wydaje się być rozpaczliwą próbą — wszakże niewyrażoną z retoryczną dobitnością jak u Norwida — poszukiwania jakichkolwiek wartości uniwersalnych w epoce, która je zakwestionowała. Coś powinno zostać — „ale co?”. To jest istotny moment poetyckiej polemiki z Norwidem. Nie — „wiem, co zostanie”, lecz — podszyte rozpaczliwą niewiarą pytanie. Co? Dobroć? Piękno? Miłosierdzie? Nie ma tu odpowiedzi. Nie było też u Norwida — zdaje się mówić Różewicz, sięgając po interteksty z *Fortepianu Szopena*, poddane tu nicowaniu oksymoronem: „taki to mistrz / co gra choć odpycha / zaciemnia aby wyjaśniać”.

W *Tym, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie* pojawia się fragment pod tytułem *Taki mistrz, że gra, choć odpycha* i w tym fragmencie takie słowa:

Nie będę wam objaśniał wierszy Norwida. One, czytane po cichu i głośno albo czytane z drugą osobą... same się objaśniają (wyjaśniają), opada z nich czasem zbyt skomplikowana i ciemna materia słów i ukazuje się nam utwór w pełnym blasku i urodzie...⁵¹

Tą drugą osobą może być sam Różewicz — zaś jego lektura „opadaniem”, odzieraniem owej „ciemnej materii słów”, redukcją do tych, które zdaniem współczesnego poety są niezbędne.

⁴⁹ T. Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 18–19.

⁵⁰ P. Śliwiński, *op. cit.*, s. 157.

⁵¹ T. Różewicz, *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, s. 119.

Przypomnijmy fragment Norwida, do którego nawiązuje autor *Płaskorzeźby*:

Byłem u Ciebie w dni te, przedostatnie,
Gdy podobniałeś – co chwila, co chwila –
Do opuszczonej przez Orfeja liry,

[...]

I rozmawiają z sobą struny cztery,

[...]

„Zacząłże on
Uderzać w ton?...
Czy taki Mistrz!... że gra... choć, odpycha?”

(VM, s. 125)

W utworze Norwida napięcie semantyczne rodzi się z konceptu — dialogu strun, będących tym dla kompozytora, czym wybrzmiewające słowa dla poety. Słowa też mogłyby „dziwić” się mistrzowi, że potrafił je tak ułożyć, ustawić, iż „zagrały” nową jakością. U Różewicza inny ton — zaznaczony cytatami z wiersza *Do Zeszłej*, wszakże nie są to dokładne cytaty, ale parafrazy. Odlatujące „stopy dwie / gwoździem przebite” to jakby sugestia odejścia stąd Chrystusa. Nie podążają za Nim słowa — „milion moich słów” z intertekstu — one zostają tu, ułomne, kalekie, pozbawione mocy sakralnej. Różewicz jakby odwraca znaczenia obecne u Norwida — ważne jest nie tylko, co cytuje czy parafrazuje, ale też, co pomija z intertekstów. I dlaczego to czyni. Różewicz podnosi te rozpoznania, które znalazły się w omawianym wcześniej utworze, frywolnie — pozornie wszak frywolnie i niezobowiązująco — zatytułowanym *mój wierszyk*. Sawicki w interpretacji wiersza Norwida podkreślał wymowę tego utworu, w duchu wykładni chrześcijańskiej, głębokiego zrozumienia prawd wiary. Norwid: „Wy-powiedź swą skierowuje ku przestrzeni, do której odeszła Zmarła. Ku przestrzeni, w której «spełnią się czasy» i historia każdego z nas”⁵². Stary poeta z wiersza Różewicza zgoła inaczej formułuje swoje przesłanie — „bezzębny przeżuwa słowa” — w świecie, z którego „odleciały anioły”. W zdesakralizowanej przestrzeni inaczej wybrzmiewają słowa

⁵² S. Sawicki, „Tam, gdzie jest Nikt i jest Osoba...”, s. 101.

poety — otoczone pytańnikami, z podkreślającą brak pewności partykułą „chyba”. Ale dlaczego Norwid — w takiej oto diagnozie? Bo jednakowoż ten współczesny świat o tyle ma sens, o ile istnieją w nim (jeszcze) słowa, jakkolwiek są to słowa „niepewności”, to przywołane z przeszłości nabierają — jednak! — mocy Norwidowych „wielkich słów”. Choćby jako przywołania z zamierzchłej epoki: poezja, miłość, dobroć, piękno, miłosierdzie — z koniecznym znakiem zapytania.

Być może w przedstawianej interpretacji poszukuję sensu tam, gdzie poeta chciałby pozostawić nas z bardziej pesymistyczną diagnozą. Niepozbawioną wszakże konieczności samego szukania. Oto w tomie *Matka odchodzi* — komentując dwa wersy z wiersza *Do Bronisława Z.* — „wielki genialny śmieszny Norwid”, zdaniem Różewicza w swej pewności, co zostanie z „rzeczy świata tego”, bardzo się pomylił (zwróćmy wszakże uwagę na po Norwidowsku konstruowaną frazę wplecioną w komentarz współczesnego poety):

Wielki Don Kichocie! Zostało Nic. I jeśli my ludzie nie pójdziemy po rozum do głowy i nie zagospodarujemy tego rosnącego Nic to ... to co? Powiedz, nie bój się! co się stanie ... zgotujemy sobie takie piekło, na ziemi, że Lucyfer wyda nam się aniołem, wprowadzie aniołem upadłym, ale nie pozbawionym duszy, [...] polityka zamieni się w kicz, miłość w pornografię, muzyka w hałas, sport w prostytutkę, religia w naukę, nauka w wiarę.⁵³

Różewicz — tak w ostatnich tomach, jak w pierwszych — szuka ocalenia, jakiejś nadziei w świecie bez Boga. Wydaje się, że nic trwałego nie znajduje, żadnych stabilnych wartości albo jeśli coś znajduje, jest to „nic”. Ale w zakończeniu „nienapisanej” książki o Norwidzie pozostało znamienne wyznanie: „Dla nas, potomnych, ciągle aktualne jest pytanie, czy Norwid to taki Mistrz, co gra, choć odpycha”⁵⁴.

Norwid Joanny Mueller

Warto przejść w kontekście zarysowanego zjawiska „pisania (własnym) Norwidem” przez wybitnego poetę najstarszej generacji do

⁵³ T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 1999, s. 12.

⁵⁴ Id., *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, s. 134.

milcząc W łopocących sieroco
listach zrodzona idylla
z ran ona⁵⁶

Czy ujawnia się tu inna relacja, bliższa „pisania (własnym) Norwidem”? Ależ tak. O tym później. W tym momencie chciałbym zwrócić uwagę na „wygląd” tego wiersza⁵⁷. To ekfrazą rysunku Norwida — jak informuje autorka, próba napisania-narysowania Norwidowego projektu okładki *Lirenki* Lenartowicza⁵⁸. I tu wkraczamy w sedno skomplikowanej relacji Norwid–Lenartowicz, jak wolno sądzić z zakończenia wiersza, wpisywanego w ten utwór za ustaleniami badawczymi Marii Janion z jej studium *Wiersze sieroce Lenartowicza*. To Janion podkreślała — ukazując wnikliwie dzieje trudnej poetyckiej przyjaźni i zarazem poetyckiego sporu o imponderabilia, o „pieśń pokorną” — jak głębokie i gruntowne są polemiczne i zarazem rozumiejące relacje łączące autora *Promethidiona* i twórcę „zranionej”, „sierociej idylli”⁵⁹. Warto tu podkreślić, że Norwid odczuwał głęboką więź z poezją Lenartowicza, jakkolwiek uważał, iż nie potrafił on wyminąć wielu niebezpieczeństw czyhających na poetę naiwnego, poetę idylli. Zwłaszcza

⁵⁶ J. Mueller, C. K. Norwid rysuje okładkę do „*Lirenki*” T. Lenartowicza, co nieuchronnie przechodzi w traktat o przyjaźni, a nieopłacony list dochodzi lub nie dochodzi do adresata, [w:] ead., *Somnambóle fantomowe*, Warszawa 2003, s. 16.

⁵⁷ Dbałość o graficzną stronę wiersza to wyraz neolingwistycznej strategii autorów i innych poetów z kręgu neolingwizmu warszawskiego — o czym pisali w manifestcie-antologii *Gada! zabić? Pantologia neolingwizmu*, pod red. M. Cyranowicz i P. Kozioła, Warszawa 2005. Zob. na ten temat T. Cieślak, *Neolingwiści warszawscy*, [w:] id., *W poszukiwaniu ostatecznej Tajemnicy. Szkice o polskiej literaturze XX wieku i najnowszej*, Łódź 2009. Zob. także B. Śniecikowska, *Manifest Neolingwistyczny v. 1.1. i jego poetyckie potomstwo [I] — twórczość nowatorów czy paseizm?*, „Ha! art” 2006, nr 23.

⁵⁸ Ta informacja znajduje się w internetowym blogu pod tytułem *3 ulubione wiersze* — Joanna Mueller — <http://artpubkultura.blogspot.com>, dostęp: 27.01.2014.

⁵⁹ Pisała Janion w wstępie swojego studium: „Poeci [...] przyjaźnili się, rozumiejąc głęboko różnice, jakie między nimi się zarysowały, i pojmując, że bez różnic tych poezja polska musiałaby stanąć w miejscu”. M. Janion, *Wiersze sieroce Lenartowicza*, [w:] ead., *Prace wybrane*, pod red. M. Czerwińskiej, t. 1: *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 413. Z kolei E. Dąbrowicz, analizując list Norwida do Lenartowicza z 1858 roku, zwraca uwagę na „ton reprimendy”, obecny także w innych listach Norwida, wynikający z głębokiej niezgody na uczuciowość Lenartowicza, niwelującą powagę słowa. E. Dąbrowicz, *Cyprian Norwid. Osoby i listy*, Lublin 1997, s. 195–202.

cza liryzmu, który może być zbawieniem dla sztuki salonów, ale też przeszkodą w mechanicznie stosowanych chwytach, jak na przykład paralelizmie⁶⁰. Norwid wszak napisał w jednym z listów — i warto tę formułę przypomnieć w kontekście omawianego wiersza Joanny Mueller: „a tym swobodniej mogłem [ostro] mówić, żeć po ścieżkach, które ja deptałem, pierw szedł”⁶¹. Janion przypomniła też „Norwidowy werdykt o nieskażonej doskonałości *Złotego kubka*”, wyrażający się w wykonaniu rysunku do *Lirenki* z charakterystycznym podpisem: „prze=rysował z poezyi. Norwid. *Złoty kubek*”. I jeszcze komentarz wybitnej znawczyni romantyzmu: „Była to swoista synteza sztuk: rzeźbiony kubek z poezji Norwid „prze=rysował”, dopowiadając wieloma elementami symboliczną wykładnię wiersza i pomagając nam w ten sposób zrozumieć, jak ten utwór pojmował”⁶².

Do tej „syntezy sztuk” nawiązała Joanna Mueller. Raz — poprzez formę graficzną ekfrazy, ona ten obrazek „prze=pisała”. Dwa — sięgając w swoim utworze do intertekstów: Lenartowicza i do próby opisu słowem elementów rysunku Norwida. Do tego, odwzorowując rysunek, nie powieliła Norwidowskiej „formy” wiersza, lecz dała jej autorską interpretację. Można rzec, że w formie tego liryku jest i „prze=pisany” rysunek i równocześnie „norwidowska” konstrukcja wiersza, na którą składają się razem Norwida forma wiersza filtrowana przez dwudziestowieczne lekcje awangard, zwłaszcza tych o nastawieniu „lingwistycznym”.

Wielkie litery umieszczone w płynnie rozwijającym się wierszu sugerują inną możliwość zapisu — tok wiersza byłby tu celowo, po Norwidowsku, przełamany. Otóż gdybyśmy chcieli zapisać ten wiersz inaczej, idąc za sugestią składniową obecną w strukturze wiersza, zniknęłaby nie tylko ekfrazy, ale też zarzucony byłby ten efekt, który autorka osiągnęła, twórczo adaptując słynne norwidowskie „*kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary*”. Komentując ten fragment listu do Bronisława Zaleskiego z 1867 roku, Zdzisław Łapiński zauważył:

⁶⁰ Zob. *ibid.*, s. 431.

⁶¹ Z listu do M. Trębieckiej. Cyt. za: M. Janion, *Wiersze sieroce Lenartowicza*, s. 431.

⁶² *Ibid.*, s. 434.

Wydobywaniu tych szwów formalnych służą załamania rytmu, wtrącone prozaizmy, przeskoki kompozycyjne oraz wypowiedzi autorefleksyjne, [...] Rytm, który do swego pierw w ustalonego porządku wprowadza zakłócenie, sugeruje istnienie pewnych treści opornych wobec metrycznej ekspresji.⁶³

Już pierwszy i drugi wers ujawnia owo „zakłócenie”, poprzez rozbicie wyrazu „ładnie” i równoczesne zastosowanie przerzutni; to nie taki zapis: „zrób mi ładnie” — „ładu nie ma”, ale dodatkowa operacja semantyczna, wprowadzająca nowe sensy i inny rytm zdania: „zrób mi ład / nie ład nie ma”. Przerzutnia dodatkowo podkreśla sens rozbicia wyrazu — „nie ład nie ma”. Skoro nie ma ład, to tym samym idylla Lenartowiczowska ujawnia swoje inne oblicze: poraniona cisza, zgrzyt, okaleczenie, odnoszone do elementów słownych przeniesionych z intertekstu: „chatka”, „baranek”, „dziecko”. Te komponenty „idylli sierocej” w *Złotym kubku* odsyłają do sfery znaczeń religijnych, nawet jeśli okaże się, że to „idylla zraniona”:

– Ja ci zrobię złoty kubek
I uleję wszystko ładnie:
Zamiast uszka ptasi dzióbek,
Twoją matkę zrobię na dnie;

[...]

A po bokach małe sioło,
A pod spodem małe dzieci.⁶⁴

Tu — te elementy słowne zostały „przemieszczone”, przetasowane. Otoczone semantyką „zgrzytu”, „okaleczenia” — „niepokalanego”, „wybrakowania”. Otóż to — kubek z wiersza Mueller to nie „złoty kubek” Lenartowicza „z dna chybionego formatu / za ucho którego nie ma”. I jeszcze wers zbudowany jako paronomazja (będąca jedną z ulubionych figur Norwida): „dolę uzdálnia dałą”, podkreślona analogiczną konstrukcją „łkanie [...] przełknie / między nami / milcząc”. I finalna konstrukcja składniowa, puentująca sensy poetyckie: „W łopocących sieroco / listach zrodzona idylla / z ran ona”.

⁶³ Z. Łapiński, *Norwid*, s. 20.

⁶⁴ T. Lenartowicz, *Złoty kubek*. Cyt. wg wydania T. Lenartowicz, *Poezje wybrane*, wyboru dokonała O. Płaszczewska, Kraków 2002, s. 38–39.

„Zraniona” — „z ran ona”; gra słowna jakże tu wymowna, jak dobitnie określająca chciałoby się rzec — do bólu odczuwaną samotność, płynącą z samych „ran”, z głębi ciała. (I nie bez powodu wybrzmiewają tu owe „rany”, kojarzące się z ranami Chrystusowymi). I to z takiego odczuwania bólu — rodzi się sztuka. Na początku wiersza czytamy wszak znamienne słowa, będące autotematyczną formułą, tyleż interpretującą dramat twórców z XIX wieku, ile stającą się współczesnym rozpoznaniem sztuki, powstającej w dysharmonijnej rzeczywistości estetycznej: „Piękno wskrusza dopiero po jęku / ugodzonej pęknięciem lirenki”. Znany topos poezji XVIII i XIX wieku — pękniętych strun, potrzaskanego instrumentu — znany i z poezji Norwida, uzyskuje w omawianym wierszu nowe uzasadnienia. W jakiejś empatycznej więzi współczesnej poetki i dwu zranionych poetów romantycznych, prowadzących na emigracji swój dialog estetyczny⁶⁵.

Warto przytoczyć swoisty autokomentarz poetki do tego wiersza, zawarty w recenzji książki poetyckiej Marii Cyranowicz *i magii nacje*. Na okładce recenzowanego tomiku znalazła się reprodukcja *Krucjaty dziecięcej* Witolda Wojtkiewicza, korespondująca z tematyką tomu — dziecięcymi zranieniami, oddawanymi „zranionym” językiem: „pokaleczony, pełen przejęzyczeń i seplenienia, uparcie wywracany na wspak”. I w tym kontekście przywołana zostaje Norwidowa okładka do *Lirenki*, będąca „wzajemnym zrozumieniem, wspólnym (choć tak różnym w myśli, słowie i kształcie) byciem w poezji”. I kolejne obserwacje: „Wzruszenie, podobne temu, jakie musiał odczuwać Norwid wnikający w poezję przyjaciela, stało się — dzięki *i magii nacjiom* — również moim udziałem”⁶⁶. I snuty dalej autokomentarz odsyła także do wiersza o Norwidzie i Lenartowiczu: „idylla zraniona” — „czym?”, pyta poetka. I dopowiada: chociażby tym, „że dziecięctwo musimy wydzierać wiedzy, zranienia — ironii, a samoswoje gaworzenie — racjonalizmowi myśli i języka”⁶⁷.

⁶⁵ Inną interpretację przedstawia w swojej książce T. Cieślak. Zob. id., *Nowa poezja polska...*, s. 91–92. Tam też interpretacja wiersza *I. IV. 2000.*, s. 89–91.

⁶⁶ J. Mueller, *Krucjaty i wzniesienie*, [w:] ead., *Stratygrafie*, Wrocław 2010, s. 233.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 234.

Jesteśmy w kręgu problemów języka poetyckiego. To także — ukazany w kolejnym wierszu „norwidowskim” — ważny temat *Somnambóli fantomowych*. Tym razem, w wierszu *I. IV. 2000*, poetka nawiązała do *Rzeczy o wolności słowa*: najpierw mottem, w tkance utworu — zaznaczanymi kursywą cytatami z poematu Norwida (jak zobaczymy, zapisywanymi po swojemu, inaczej niż w intertekście). Temat tego metapoetyckiego utworu można próbować określić jako diagnozę stanu deprecjacji słowa poetyckiego. Nie dziwi więc intertekstualne nawiązanie do poematu Norwida. Ale najpierw chciałbym sięgnąć do eseju autorki prawdziwie zafascynowanej autorem *Promethidiona*, gdyż przedstawione tam wywody mogą „oświecić” interesujące nas wiersze. Są owe wywody jakby dyskursywnym dopełnieniem norwidologicznych refleksji w twórczości poetyckiej współczesnej autorki.

W eseju pt. *Znaczenie z przejęzyczenia. Dramaty niekomunikacji Cypriana Norwida*, ujawnia się taki sposób lektury Norwida, który można nazwać ponowoczesnym, jest on nawet niekiedy wbrew Norwidowi i rzecz jasna polemiczny wobec głównego nurtu norwidologii. Co jest tu charakterystyczne i zarazem kluczowe w dokonywanej reinterpretacji? Otóż warto zwrócić uwagę na, mówiąc najogólniej, zainteresowanie językiem Norwida, ujmowanym w kilku przekrojach poznawczych. Norwidowska sfera słów — to swoista maszyna tekstualna, im bardziej oderwana od Boskiego źródła, od rzeczywistości, od *mimesis*, tym mocniej ujawniająca moc performatywu słowa. Mueller podkreśla szczególny rys, jak to nazywa, „Norwidowej teorii fraktalnego słowa”⁶⁸:

Przez pęknięcia przemawia metafizyka, to ślad Boga. [...] Niefortunne performatywności [...] [są] śladami przeszłych katastrof znaczeniowych, znameniem na czole Kaina, ruiną wieży Babel. To właśnie przez te skończone słowa, które nagle ulegają pęknięciu, przesunięciu i deformacji (a więc otwierają się), prześwituje Nieskończoność. Objawia się ona szumem fragmentarycznych światów możliwych, które nawza-

⁶⁸ J. Mueller, *Znaczenie z przejęzyczenia. Dramaty niekomunikacji Cypriana Norwida*, [w:] ead., *Stratifikacje*, s. 27. Dalej lokalizuję cytaty bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony. Analizowany esej miał swój pierwodruk w „Twórczości” 2001, nr 9. Warto podkreślić, że pisała go bardzo młoda osoba, świadoma w swej jednakowoż dojrzałej lekturze ogromnego zaplecza norwidologii, jakkolwiek stara się wydeptać własną ścieżkę. I to się jej udaje!

jem wykluczają się, dekonstruuja, by w wiecznej grze reinkarnacji i różnicowania — doprowadzić do Całości. (s. 27)

Można by rzec — „kilka myśli, co nie nowe”. Znane ustalenia „przepisane” na inny słownik. Ale nie do końca.

Mueller przenikliwie pokazuje swoiste przenikania dwu sfer, dwu rzeczywistości i dwu krańcowo różnych doświadczeń człowieczego słowa w Norwidowskiej refleksji — niespełnienia, klęski i pragnienia powrotu do Całości, jakkolwiek jest ono niemożliwe. Kalectwo i świętość języka — niedopełnienie i dopełnienie. Dojść do tamtych, utraconych, pozostających w ruinie słów — to układać palimpsest, z nadzieją, że ta nowa całość odeśle do utraconej Całości. Palimpsest Norwida byłby zaskakująco współczesnym — rezonującym z ponowoczesnymi rozpoznaniem — momentem, w którym spotykają się lingwistyczne poszukiwania najnowszej poezji polskiej z lekcją dziewiętnastowieczną. Mueller nie formułuje może wprost tej paraleli, ale jej język używany do opisu Norwida staje się wehikułem znaczeń, umożliwiających to zaskakujące spotkanie. W tej optyce, *Quidam*, *Stygmat* i inne analizowane utwory, w których wyeksponowany jest mechanizm „niefortunnej performatywności”, okazują się prekursorskimi tekstami, ujawniającymi sposoby „oddziaływania mowy, która w samym akcie istnienia kreuje i modeluje świat” (s. 38).

W *Rzeczy o wolności słowa*, poemacie, który autorka wykorzysta jako budulec swego utworu poetyckiego, dostrzega oczywiście osadzenie Norwidowej refleksji nad słowem w tradycji chrześcijańskiej, ale jej rozważania pójdą innym torem. Podkreśli mianowicie, że „Norwidowa wiara w mimetyzm [...] ogranicza się wyłącznie do pierwotnego, oralno-rajskiego stanu języka” (s. 40). Co było potem? Upadek człowieka, upadek słowa — wyraża się odtąd ów „dramat niekomunikacji”: niedomówienia, mowa kaleka, słowa umykające od znaczeń. W takiej optyce lektury (inspirowanej na równi Derridą i Foucaultem) Norwid staje się poetą „różnic, odrębności, obcości” (s. 45). Kiedy oddalają się ludzie — powstaje pismo, „znak nieobecności, litera zanurzona w śmierci i dzięki temu śmierć przekraczająca” (s. 46). Po Chrystusie rozpoczyna się epoka powolnego scalania słowa, i ta perspektywa umożliwia — zdaniem Mueller — krystalizację programu Norwida, który może też się okazać programem dla współczesności (oczywiście

nie na zasadzie repetycji wzoru, ale współczesnego, osobnego docierania szlakiem Norwidowej diagnozy — to już moja wypowiedź na kanwie lektury wierszy poetki):

[...] w każdym samoistnym, odrębnym fragmencie wciąż żyje cząstka Całości. [...] Takie epifanie [...] zdarzają się wyłącznie „świętym afatykom” — prorokom, poetom i szaleńcom. Nie każdemu dany jest dar widzenia w znaku językowym — realnego przedmiotu, a we fragmencie poruszonej dramatem nieporozumienia rzeczywistości — prześwitu Bycia. (s. 49)

Nie każdemu — poetom: tak.

Wróćmy teraz do wiersza *I. IV. 2000*. Oto fragment początkowy utworu Mueller:

powtórka z rozgrywki ze słowa
można by zrobić wykaz posegregować
wzięte odrębnie, cóż? znaczy:
Niewierny dźwięk i przywieść
*mocen do rozpacz*y co za
różnica książka czy
indeks o co te zachody
słońca już się kryją za
stosy malutkie kropki na nie
zabrakło więc zmieszajmy z
atramentem ślinę może to
dobry gest? *Tak niewierny!*
tak kłamny wewnętrznemu znaczeniu
jak zmarłego poznać by chciał kto
po dzwonieniu wbrew sobie
zgodnie z regułą żartu w moim
programie szukam opcji błąd [...] ⁶⁹

Urywam w tym miejscu cytowanie. Zaznaczony kursywą fragment przeniesiony — ale z utrzymaniem własnego rytmu wiersza, autorskiej segmentacji intertekstu z *Rzeczy o wolności słowa*:

A jak z Ludzkością całą, a jak z oderwanie
Uważonym człowiekiem, zarówno się stanie
I ze słowem — to *wzięte odrębnie, cóż? znaczy:*
*Niewierny dźwięk i przywieść mocen do rozpacz*y;

⁶⁹ J. Mueller, *I. IV. 2000*. Ten i kolejne fragmenty cyt. za: *Somnambóle fantomowe*, s. 18–19.

Tak niewierny! tak kłamny wewnętrznemu znaczeniu,
Jak zmarłego by poznać chciał kto po dzwonieniu.⁷⁰

Już z przytoczonego fragmentu wyprowadzić można wniosek o łączności tematycznej z intertekstem — i tu, i tam mowa o deprecjacji słowa, z tym, że Norwidowe serio, bogate w konteksty ustępuje tu miejsca żartobliwej tonacji skargi współczesnego artysty słowa (ów żartobliwy ton podkreślają także gry słowne), piszącego na komputerze swój „pamiętnik” — podatny na zniszczenie nieroztropnym użyciem „niewłaściwego klawisza”. Ale jak zobaczymy, ów ton żartu poetyckiego ustąpi miejsca pewnym rozpoznaniom serio — zawartym w wyodrębnionej strofie kończącej wiersz:

w jednym momencie zerwane
syntagmy wszystkie księgi
świata zmienione w inwentarz
spisek nie treści częstotliwości
użycia skończone *pieśni i boleści*.

Dokumenty zachować? Nie.
Enter. Escape. Power.

W zamieszczonym w *Stratygrafiach* szkicu pt. *Biblijny wiatr wielkich słów*. Norwid, Karpowicz — *reaktywacja pytań* w pewnym miejscu wywodu — ważne dla określenie swego stanowiska, wyrastającego z podjęcia dziedzictwa wymienionych w tytule szkicu poetów — Mueller dokonuje precyzacji tematu swego wiersza, jak i części swej twórczości, odwołując się do *Rzeczy o wolności słowa*. To, co w wierszu 1. IV. 2000. przykrywał ton żartu, tu w dyskursie interpretatorki ujęte jest jak najbardziej serio i tłumaczy sens użycia tych a nie innych cytatów z *Rzeczy*... w wierszu Mueller:

Norwid pokazuje proces oddalania się ludzkiej mowy od „sfery słów-wielkich” (również tutaj pisanych rozstrzelonym drukiem i połączonych dywizem), analogiczny do procesu oddalania się ludzi od pierwotnego raju i stanu niewinności. Historia opisywana piórem Norwida to postępujący rozkład wspólnoty, roz-

⁷⁰ C. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, opr. P. Chlebowski, [w:] C. K. Norwid, *Dzieła wszystkie*, t. IV: *Poematy 2*, opr. S. Sawicki, P. Chlebowski, Lublin 2011, s. 218.

pad całości — dotyczy to zarówno samych ludzi [...], jak i używanego przez nich języka.⁷¹

W dalszej części wywodu autorka podkreśli, że siła Norwidowskich „wielkich-słów” wyrasta z zawartego w nich pierwotnego związku między słowem a rzeczą, ale równocześnie — zwraca uwagę Mueller — to są słowa rajskie, utracone, słowa, o których się marzy, i które niekiedy ujawniają swoją moc w rzeczywistości jakże różnej od utraconej rajskiej odczyny.

A oto fragment wywodu znawcy przedmiotu, odnoszący się do tych samych fragmentów z *Rzeczy o wolności słowa*, zwięźle puentujący problematykę podejmowaną przez warszawską lingwistkę:

Tak właśnie — w tej podwójnej perspektywie — postrzega Norwid słowo, słowo doskonałe, tzn. zakorzenione w Logosie jako swym źródle. Jest ono bowiem zarówno całością, jak i architektoniczną harmonią części.⁷²

Przytoczyłem sąd monografisty poematu Norwida, gdyż wyraźniej teraz można dostrzec, co różni Norwida i Mueller, to znaczy, w jakim kierunku idzie interpretacja współczesnej poetki. Mówiąc w tym miejscu krótko: Mueller jako dziecko ponowoczesności nie wierzy w całość słowa, choć marzy o tej całości. Na ruinach, fragmentach chce budować wieżę Babel, z oczywistą świadomością, że ta budowla od początku zagrożona jest katastrofą, więcej — z samej swej istoty jest ona postępującą katastrofą języka. To ważny moment podjęcia — jednego z aspektów — Norwidowej refleksji nad językiem i rzeczywistością.

Można by tę paralelę Norwid–Mueller dopowiedzieć tak oto: o ile Norwidowi patronuje postulat poetycki zawarty w *Ogólnikach*: „Odpowiednie dać rzeczy — słowo!”⁷³, o tyle współczesna poetka redukuje

⁷¹ J. Mueller, *Biblijny wiatr wielkich słów. Norwid, Karpowicz — reaktywacja pytań*, [w:] ead., *Stratygrafie*, s. 168.

⁷² P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*, s. 157. Zob. także ujęcie wcześniejsze H. Siewierski, *Architektura słowa. Wokół Norwidowskiej teorii i praktyki słowa*, [w:] id., *Architektura słowa i inne szkice o Norwidzie*, Kraków 2012, s. 92–102. Pierwotruk ukazał się w 1981 roku.

⁷³ W takim znaczeniu, jak to zwięźle — acz zastrzegając niemożność sprowadzenia rozumienia tej formuły do jakiegoś jednoznacznego sądu — przedstawił w konkluzji swych wywodów M. Głowiński: „Chodzi więc o połączenie rzeczy — mowy z tym,

to poetyckie wielkie zadanie do pragnienia „utrzymania” słów w jakiejś potencjalnej gotowości do nazywania świata będącego w ruinie, zwłaszcza jeśli są owe słowa zagrożone unicestwieniem, martwością semantyczną, błędzeniem wśród „liter” (to także istotny wątek refleksji filozoficzno-językowej Norwida: rozróżnienie „słów” i „liter”) ⁷⁴, odejściem od rzeczy. Sięgnijmy w tym miejscu do innego spośród wierszy metapoetyckich, zamieszczonych w *Somnambólach fantomowych*, do utworu zatytułowanego *Korekta* (to wieloznaczny, jak zobaczymy, tytuł), będącego świadectwem sytuacji rozejścia się języka i rzeczywistości:

[...] Z Ksiąg pozostaną po nas
cytaty, do których nie da się zrobić
przypisów, trochę braków i powtórzeń.
zdania, co nieskończonością być miały,
a skończyły w niedokonaniu. Błądzenie
wzroku wśród liter staje się błędem:

[...]

Tacy jak my nie budują świata
od dymu z komina. *Redakcja jest*
redukcją, ruina – całością, zawsze
fragment. [...] ⁷⁵

Wybrane cytaty (w tym znany jako „skrzydlate słowo” z noweli *Ad leones!*) podkreślają uprzednie rozpoznanie: w świecie-ruinie, znaczenia i słowa wirują oderwane od desygnatów. Świat stał się już na zawsze — „zawsze fragmentem”. *Nota bene* trop ten, znany z poezji Różewicza, ujawnia jakieś obsesyjne przeświadczenie poetów współczesnych o dokonującym się „niszczeniu delikatnej tkanki poezji” ⁷⁶

co w języku najistotniejsze, wyposażone w najbardziej zasadnicze treści. W ujęciu takim „rzecz” i „słowo” są wyrażeniami blisko z sobą spokrewnionymi znaczeniowo”. M. Głowiński, *Odpowiednie dać rzeczy słowo*, [w:] id., *Prace wybrane*, pod red. R. Nycz, t. 5: *Intertekstualność. Parabola. Groteska. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 350.

⁷⁴ Zob. W. Toruń, *Wokół Norwidowej koncepcji słowa*, s. 111–160.

⁷⁵ J. Mueller, *Korekta*, [w:] ead., *Somnambóle fantomowe*. Ten i kolejny cytat, s. 22.

⁷⁶ Z utworu T. Różewicza *zawsze fragment*. T. Różewicz, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 26.

jako stanie danym, z którym trzeba żyć i zarazem mierzyć się — pisząc kolejny wiersz na ten temat.

Czytamy w dalszej części wiersza *Korekta*:

[...] Przeżywamy, by przeżyć, by
przerzucić mógł kartkę korektor,
który przyjdzie po nas. Rękopisy
są wątle. Choć nie płoną, jego
niedbały gest obraca je w

Chciałoby się zapytać — w co? W popiół? Czy tak? Otwarte zakończenie pozwala snuć różne domysły, także i z ducha słynnej powieści Bułhakowa. I z Norwida, do którego rozpoznania „przyszłości: *Korektorki-wiecznej!*” z wiersza *Do Walentego Pomiana Z.*⁷⁷, można tu usłyszeć odwołanie. Choć jakże ironiczne — wzmocnione paronomazją — ów „korektor”, „który przyjdzie po nas” i o którym nic nie wiemy, i nie wiemy, co mógłby zrobić z naszymi „rękopisami”. Jednak inny jest ton rozpoznania Norwida:

Zwij więc, jak chcesz? Współczesność – minie niestateczna,
Lecz nie ominie przyszłość: *Korektorka-wieczna!*...

.....

(VM, s. 133)

Joanna Mueller ujawnia świadomość przebywania pośród słów, które nie są „wielkimi-słowami”, pośród rzeczy, które są fragmentami niegdysiejszej całości, ale jakkolwiek marzy o niemożliwym, to przecież w swoich wierszach (niektórych wierszach) daje świadectwo poetyckiego owego marzenia o niemożliwym pragnieniu zamieszkania pośród słów, które na moment odzyskują swoją pełnię.

Idzie swoją ścieżką, ale szlakiem wytyczonym przez wielkich „słowiarzy” — Norwida i Karpowicza.

⁷⁷ Na temat tego utworu wiele uwag rozsianych w książce J. F. Ferta, *Norwid poeta dialogu*, Warszawa 1982.

ROZDZIAŁ V

Czy istnieje „romantyzm smoleński”?

Pytanie postawione w tytule rozdziału nie jest efekciarską tezą publicystyczną, jakkolwiek nie tylko w publicystyce formułowano sądy o romantycznych kliszach odżywiających w posmoleńskich wystąpieniach publicystycznych i literackich czy w zachowaniach zbiorowych¹. Dostrzeżono dość szybko, że na Krakowskim Przedmieściu pojawiły się *Dziady*², że w wypowiedziach dla gazet i w tworzonej *ad hoc* publicystyce sięgnięto po matrycę arcydramatu, by wyjaśniać sens katastrofy i tego, co się po niej działo³. Romantyzm po katastrofie smoleńskiej ożył też poprzez hasła, zwłaszcza mesjanistyczne, jakimi zapełniły się przestrzenie internetowe, tam też pojawiały się różnego rodzaju emocjonalne reakcje poetyckie na wyjaśnienie sensu tego zdarzenia. Zależy mi wszakże nie na opisie socjologiczno-kulturowym owego zjawiska,

¹ O performatywnych sposobach zachowania po katastrofie smoleńskiej, z analizą stylów zachowań modelowanych wedle romantycznych wzorów, swoistej teatralizacji życia zob. interesujące rozważania D. Kosińskiego w książce *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Kraków 2011. O popmesjanizmie jako sposobie interpretacji katastrofy w Smoleńsku krytycznie wypowiada się M. Janion w rozmowie z K. Szczuką. Zob. *Transe — traumy — transgresje*, t. 1: *Niedobre dziecię. Z Marią Janion rozmawia Kazimiera Szczuka*, Warszawa 2012, s. 113 i nast.

² Interesująco pisze na ten temat D. Siwicka w szkicu *Nasze widowisko — Dziady*, [w:] *Dziady nasze mają to szczególne... Studia i szkice współczesne o dramacie Adama Mickiewicza*, pod red. E. Hoffmann-Piotrowskiej i A. Fabianowskiego, Warszawa 2013, s. 189 i nast. W konkluzji czytamy: „Przekroczenie ku życiu zaszło tu wyjątkowo daleko. [...] to «życie» — bez teatru — wystawiło spektakl, który grał się sam”. *Ibid.*, s. 204.

³ Siwicka analizuje wywiad, jakiego udzielił „Super Expressowi” Jarosław Marek Rymkiewicz oraz szkic W. Wencła *Bal u Senatora* z „Teologii Politycznej”. *Ibid.*, s. 200–201.

lecz na próbie historycznoliterackiej refleksji nad wybranymi utworami poetyckimi ostatnich lat, przez samych twórców określanymi jako „wiersze smoleńskie”⁴.

Co może znaczyć ta formuła? Otóż lektura wierszy okolicznościowych (Jarosława Marka Rymkiewicza, Krzysztofa Koehlera) czy całych tomów poetyckich (Wojciecha Wencła, Romana Misiewicza)⁵ powstałych pod wpływem katastrofy 10 kwietnia 2010 roku i tego, co się po niej działo w życiu publicznym, pozwala postawić wstępną hipotezę o wyraźnym przywołaniu sztafażu romantycznego, a z niego — meksjanizmu; szczególnie chętnie wyzyskiwanym intertekstem są Mickiewiczowskie *Dziady* dreźnieńskie, a z nich *Scena więzienna* oraz *Salon warszawski*. Z romantycznej rekwizytorni pochodzi także koncepcja poety jako wyraziciela „utajonych” nastrojów i emocji narodowych, przy czym „narodem” są w optyce analizowanych poetów wyznawcy teorii zamachu, aktywnego udziału Rosji, zaś przeciwstawieni są im inni, ni mniej ni więcej okreśłani jako zaprzaczący sprawy narodowej, zdrajcy. W słowie wstępnym do zbioru poetyckiego Romana Misiewicza inny poeta „smoleński”, Wojciech Wencel, którego wiersze będą przedmiotem obserwacji w przedstawianych rozważaniach pytał — w duchu słynnej formuły Adorna — przekraczając chyba zasadę *decorum*:

Czy jest możliwa poezja po Smoleńsku? Książka Misiewicza przekonuje, że jest konieczna. We wspólnotowym doświadczeniu zetknięcia ze śmiercią, kłamstwem i próbą upodlenia tkwi jej najgłębsze źródło: stawać po stronie poniżonych i bitych, wykluczonych i bezbronnych, odsłaniając horyzont nieśmiertelności.⁶

Odżywa — jak widzimy — romantyczny, Mickiewiczowski repertuar upowszechniony w narodowym arcydziele: *Dziadów* części III. To

⁴ Tak na okładce zbioru poetyckiego R. Misiewicza, *dobrze — nowiny. pl, wiersze smoleńskie*, Toronto 2012.

⁵ W internecie dostępna jest antologia *Wiersze o Smoleńsku*, red. i administrator strony W. Wencel. Tu także wiersze innych autorów niż analizowani w rozdziale (m.in. L. Elektorowicz, L. Długosz, P. Dakowicz, J. Trznadel, A. T. Kijowski). Nie omawiam całego smoleńskiego poezjowania, interesuje mnie romantyczne oddziaływanie wzorców, ujawniające się w niektórych utworach ze znacznie szerszego zjawiska poetyckiego ostatnich lat. Zob. wierszeosmolensku.blogspot.com/

⁶ W. Wencel, *Patrz im w oczy, nie lękaj się*, [w:] R. Misiewicz, *op. cit.*, s. 6–7.

tam odnajdziemy kluczową dla sfery ideowej i obrazowej wierszy „posmoleńskich” koncepcję dwu biegunowo zantagonizowanych części społeczeństwa polskiego, które już się nie skleją, jak prognozował jeden z poetów (Jarosław Marek Rymkiewicz) — są ci na powierzchni zdarzeń i ci, którzy w utajeniu prowadzą pracę patriotyczną. Są ci „przy drzwiach” i ci „przy stoliku”: patrioci i zdrajcy, młodzi zapaleńcy i kolaboranci. W świetle wyводу Wencła (podobna diagnoza obecna jest w jego tomie poetyckim *De profundis*) — owi skrzywdzeni i poniżeni stoją w szeregu polskich pokoleń „żałobami czarnych”, poddani idącemu ze Wschodu doświadczeniu kaźni, martyrologii, śmierci.

Wiersze smoleńskie albo powrót romantyzmu

Dlaczego te utwory warte są refleksji historycznoliterackiej? Po pierwsze — odżywa w nich ten zespół wyobrażeń i znaczeń ideowych, który był przed dwudziestu z górą laty pogrzebany w wystąpieniu Marii Janion (*Zmierzch paradygmatu*) jako anachroniczny, nieprzystający do współczesnych procesów modernizacyjnych — w kulturze i życiu społecznym. Można powiedzieć, że tamten upiór — kod romantyczno-symboliczny — nie został kołkiem osinowym przebity. I oto wrócił. Ale mówiąc już serio — warto zastanowić się nad współczesną atrakcyjnością tego języka, który stosował Mickiewicz i inni romantycy dla oddania głębszego sensu — historiozoficznego, eschatologicznego — dziejących się wydarzeń. To język diagnoz mesjanistycznych, ale nie tylko on, jak bowiem zobaczymy, atrakcyjne okazały się także inne Mickiewiczowskie języki.

Powrót paradygmatu. To po pierwsze. Po wtóre zaś — warto postawić pytanie, dlaczego romantyczne widzenie na dwu biegunach wsparte, bez „światłocienia” — „patriotów” po jednej stronie i „zdrajców” po drugiej — okazało się tak nośne poetycko. Wszak ów publicystyczny gest przywołania przez Mickiewicza tradycji wcześniejszej, osiemnastowiecznej, dobrze utwierdzonej w zbiorowej pamięci i wyobraźni, choćby za sprawą *Powrotu posła* Niemcewicza, licznych utworów okolicznościowych pisanych u schyłku Rzeczypospolitej, był gestem anachronicznym. Mickiewicz miał tę świadomość i współcześni jemu czy-

telnicy też wiedzieli, jaki jest sens tak ostrego podziału: nasze — obce, patriotyzm — kolaboracja. Ów anachronizm został wpisany w romantyczną ideę narodu, dziedzica wolnościowej tradycji Rzeczypospolitej szlacheckiej, okazał się więc formułą jak najbardziej adekwatną dla opisu zasadniczego konfliktu społecznego w czasach po powstaniu listopadowym⁷. Był kompensacją klęski, która przeistoczy się w przyszłą wolność, wyda po latach plon, na równi z mesjanistyczną obietnicą przyszłego zwycięstwa. A dziś? Czy sięgnięcie po tę historyczną — było nie było — diagnozę może być czymś więcej niż anachronicznym *decorum*? Na razie postawmy pytanie. Z odpowiedzią trzeba poczekać — pojawi się podczas analizy wierszy.

Ale chciałbym też postawić kolejne pytanie: o poetę. O koncepcję poety — wyraźnie tu stylizowanego na strażnika tej części tradycji, którą twórcy analizowanych wierszy chętnie przedstawiają jako wolnościową, patriotyczną. Sięgają w tym wypadku po Mickiewiczowskie figury tego, który pamięta i który zarazem w jasnych, dobitnych formułach nazywa i ocenia rzeczywistość.

Zobaczmy na przykładach, jak rysują się wskazane tu tendencje.

W tomiku Wojciecha Wencła *De profundis* znalazł się okolicznościowy wiersz pod wiele mówiącym tytułem *Czterdzieści i cztery*, jawnie odsyłającym do znanego powszechnie *Widzenia księdza Piotra*. Zaś w samym wierszu — wyodrębniony cytat ze słynnej mesjanistycznej sceny z *Dziadów* części III. Ten krótki liryk, pisany dystychami (przypominającymi Rymkiewiczowskie dwuwiersze, zresztą w tomie nawiązań do poetyki autora *Ulicy Mandelsztama*, odnajdziemy dużo więcej) warto przytoczyć w całości:

O starym życiu nikt już nie pamięta
płoną świece przed pałacem prezydenta

Z matki obcej krew jego dawne bohaterzy.
A imię jego będzie czterdzieści i cztery.

Polsko w ciemnościach porodu
nie jesteś Chrystusem narodów

⁷ Zob. syntetyczne, wciąż inspirujące ujęcie A. Witkowskiej, *Romantyczny naród: klęska i triumf*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria I, pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971.

jesteś Jonaszem w brzuchu wielkiej ryby
pójdź ach pójdź do swojej Niniwy⁸

Wiersz został napisany „13 kwietnia 2010 roku” — zaś atmosferę tamtych dni oddają owe „płonące świece” na Krakowskim Przedmieściu. To był czas żałoby — co z niego zostało w wierszu Wencła? Otóż pojawia się tu życzeniowo-publicystyczna teza w pierwszym werście, dookreślana w werście piątym tuż po cytacie Mickiewiczowskim. Jakże romantyczne to rozpoznanie: oto rodzi się nowa Polska, inna od tej przed katastrofą smoleńską. Czym się ta „nowa” Polska odróżnia od tej „dawnej”? Nie jest to jasne. Symbolika wiersza jest symboliką romantyczną i biblijną. To niezbyt przekonujący melanż. Z jednej strony — oczekiwanie, mówiąc słowami Mickiewiczowskiego intertekstu, na „wskrzesiciela narodu”, jak czytamy tuż przed zacytowanym fragmentem. Kim on będzie? Pytanie może być niezasadne, zwłaszcza w kontekście arcydramatu. Do dziś toczą się — nigdy nie będą rozstrzygnięte — spory o tajemniczego męża. Stawiam wszakże to pytanie w macierzystym kontekście liryku Wencła. Skoro odrzucony — albo „zawieszony” jako formuła wyjaśniająca — zostaje mesjanizm („Polsko [...] nie jesteś Chrystusem narodów”), a w jego miejsce pojawia się odwołanie do starotestamentowego proroka Jonasza dążącego „do swojej Niniwy”, to wcześniej postawione pytanie jest na miejscu. Wiersz jest dość dwuznaczny: odwołanie mesjanistycznych uzasadnień (które *nota bene* pojawiają się w napisanym „10 kwietnia 2010” wierszu *In hora mortis*) i próba zastąpienia ich starotestamentową symboliką nie wydają się dość jasne. Jonasz był prorokiem występującym przeciwko grzesznikom Niniwy, natomiast Bóg, wbrew uprzednim prociom Jonasza, postanowił jednak ocalić Niniwę, kiedy jej mieszkańcy poprawili się. Historia Jonasza ma charakter przypowieści — opowiada o karze czekającej tych, o ile nie wkroczą na ścieżki Boże i o możliwości odsunięcia Bożego gniewu, jeśli mieszkańcy zawrócą z drogi grzechu i nieposłuszeństwa. Czyżby taką rolę — współczesnego Jonasza — projektował współczesny poeta, a więc kogoś kto napomina i grozi, jak by to wynikało z ostatniego wersu utworu,

⁸ W. Wencel, *Czterdzieści i cztery*, [w:] id., *De profundis*, wyd. 3, Kraków 2012, s. 34.

bez dalszego ciągu tej historii biblijnej? Bez nawrócenia mieszkańców Niniwy?

Dziwna to diagnoza, jeśli spojrzymy na nią przez pryzmat wcześniejszego o kilka dni wiersza. Oto fragmenty utworu *In hora mortis*, zaczynającego się parafrazą — poprowadzoną bardzo w guście romantycznym i w duchu Rymkiewiczowskich diagnoz z *Wierszy politycznych*⁹ — *Mazurka Dąbrowskiego*:

Jeszcze Polska nie zginęła póki my giniemy
póki nasi starsi bracia wędrują do ziemi

tam tajemne biją źródła tryskają strumienie
tam śmierć pada na kolana przed wiecznym istnieniem

tam zabici w ciemnym lesie modlą się za nami
tam powstańcy do Śródziemia idą kanałami

ścieżka wiedzie przez grób Pański — nie ma innej drogi
trzeba się owinąć w całun biały i czerwony

gdy przestaną nas hartować strzałem w potylicę
samoloty będą spadać za lub przed lotniskiem

mroźny wiatr ze wschodnich kresów wciąż nam wieje w plecy

[...]

naród tylko ten zwycięża razem ze swym Bogiem
który pocałunkiem śmierci ma znaczoną głowę.¹⁰

Czegóż tu nie znajdziemy! I przeświadczenie o ciągłości polskich losów — w wiecznych zmaganiach z Rosją, heroizacja śmierci dla Ojczyzny i mesjanistyczne diagnozy konieczności przejścia próby grobu. Pobrmiewają tu romantyczne klisze filtrowane przez poetykę „wierszy politycznych” Rymkiewicza — z istotnym wszakże wyjątkiem: u patrona poetyckiej postawy Wencla nie odnajdziemy właściwie nawiązań mesjanistycznych. Zamiast nich — gorzkie rozpoznanie daremności

⁹ Mam tu na uwadze dokonany przez poetę wybór z całej swej twórczości wierszy obywatelskich, zwłaszcza z tomu poetyckiego *Ulica Mandelsztama*. Tu znalazł się wiersz *Do Jarosława Kaczyńskiego* wraz z komentarzem-posłowiem *Czego uczy nas Adam Mickiewicz?* (J. M. Rymkiewicz, *Wiersze polityczne*, Warszawa 2010).

¹⁰ W. Wencel, *In hora mortis*, [w:] id., *De profundis*, s. 33.

ofiary, zapomnianych mogił, zapomnianych postaci, wszystko to przeniknięte jakąś fatalistyczną aurą nicości.

Patrz jak te czarne liście biją o mogiłę
 Jak się kruszą jak gniją nasze kości miłe

 Jak się kruszą pękają nasze orły szare
 Te cząstki które Bóg miał przyjąć jak ofiarę¹¹

 Nie wołaj bo powtórzą nie płacz bo usłyszają
 Tam na powietrzu stryczki jeszcze się kołyszają

 Pada promień księżycy w zbiorową mogiłę
 Powędrujemy kiedyś w tamte strony miłe¹²

W wierszu Wencła „rymkiewiczowska” z formy i ducha poetyka została przyporządkowana mesjanistycznym rozpoznaniom. Zaś główną figurą polskich dziejów jest mogiła patriotyczna. Odżywa tu znany motyw z porozbiorowej poezji patriotycznej. Mogiła jest zwornikiem narodowego *sacrum*, a jej świętość podkreśla nie tylko paralela z grobem Pańskim, lecz także fundują znaki przeistoczenia poprzez śmierć w wieczne życie utajonej, a więc zgodnie z romantyczną symboliką — prawdziwej Ojczyzny. Romantyczne rozpoznania są tu wyjątkowo wyraziste. Sens uzyskuje tu śmierć, nie życie, bo to grób jest kolebką Polski istniejącej poza czasem, w sferze idealnej. Sakralizacja życia w śmierci znalazła tu swoje spełnienie. Oczywiście — można tej diagnozie postawić szereg pytań, sformułować wiele wątpliwości. Najważniejsze pytanie — jak sądzę — to pytanie nie o sens nieomal epigońskiego nawiązania do romantycznej symboliki, lecz o cel wyzy-skania tych anachronizmów historycznych we współczesnych realiach. Romantycy, zwłaszcza Mickiewicz, potrafili z anachronizmów historycznych budować swoje wizje historiozoficzne, przekonujące i uwodzące. Współczesny poeta ma coś innego do zaproponowania — dawne dekoracje do współczesnego zdarzenia. Zaiste — śmierć w starych dekoracjach odżywającego mesjanizmu.

Pojawiły się też inne nawiązania do romantycznej symboliki, o czym przekonuje wiersz Krzysztofa Koehlera, napisany pod wrażeniem tego

¹¹ J. M. Rymkiewicz, *Mogiła Ordona*, [w:] id., *Wiersze polityczne*, s. 9.

¹² Id., *Nie wołaj*, [w:] *ibid.*, s. 27.

samego wydarzenia, tych samych dni. I tu poeta jest strażnikiem narodowej pamięci — więcej, jego powinnością jest ponowienie Mickiewiczowskiej diagnozy, wyprowadzonej z *Dziadów* części III, z wypowiedzi Jana w *Scenie więziennej*: „widziałem” łączone z „pamiętam”. „Wszystkich — do jednego. / Sam widziałem”, „Widziałem ich” — i jako podsumowanie słynne słowa o imperatywie pamięci jako fundamentu narodowej tożsamości budowanej na tym, co „zobaczone”:

Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie,
Zapomnij o mnie. —¹³

W *Odpowiedzi* Koehlera odżywają — w nowym kontekście — Mickiewiczowskie figury „widzenia” i pamięci:

Buty, czerwone sznurowadła,
Rozczłapane adidasy z Carrefoura,
Krok po kroku, tureckie dżinsy, pod pachą

[...]

A i mężczyzna z dzieckiem na ręku,
O kulach, jak starał się przykłęknąć,
A i sędziwy AK-owiec?
Widziałeś?
Widziałeś naród?

Widziałem jak wznosi flagi
W łopocie na Rynku w Krakowie,

[...]

Widziałem, widziałem, widziałem.

Koehler nawiązuje do dokumentarnej poetyki z arcydramatu Mickiewicza. Poeta z jego wiersza to obserwator tego, co dzieje się na krakowskim Rynku¹⁴ — i w duszach zgromadzonego tu narodu. Utożsamiając się z tymi, którzy są wyszydzani, poniżani — poeta z wiersza

¹³ A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, [w:] id., *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 3: *Dramaty*, opr. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, cytaty ze s. 142 i 144.

¹⁴ Krakowski realny Rynek Główny, staje się symbolicznym Rynkiem — odżywa tu tradycja wolnościowej poezji, znanej od czasów jagiellońskich, Konstytucji 3 maja, powstania kościuszkowskiego, wydarzeń z czasów napoleońskich, Wiosny Ludów. Rynek jest metonimią prawdziwej Ojczyzny.

Koehlera ironicznie parodiuje ten typ dyskursu, który w publicystyce określany był jako „nacionalistyczny”, skierowany przeciwko „mohe-rom”:

„Obudził się demon
Zmartwychwstał trup,

[...]

I truje, zatuwa, kazi,
Sączy, bredzi
Nacionalnym slangiem lud.
Tfu!”

W tym fragmencie zdaje się, że słyszymy tonację Mickiewiczowską — ze sceny VI dramatu, kiedy diabły czuwają nad śpiącym Senatorem.

W dalszej części utworu dominuje podniosła patriotyczna nuta, podkreślana modlitewną stylizacją. Wkroczenie narodowego *sacrum* w najnowsze dzieje — jak w innych wierszach smoleńskich pojawia się diagnoza łańcucha pokoleń, wspólnoty polskiego losu w doświadczeniu śmierci:

My, Panie, niepokorne Twoje dzieci w tłumie,

[...]

Spalone, zmiażdżone,
Rozwalone, rozproszone
W pył, proch, w parę,
W chrzést.

Plutony egzekucyjne
Kompanie honorowe
I salwy armatnie,
I przeraźliwy krzyk.
I mamrotanie przez
Łzy: O nie zapomnij
O mnie; nie zapomnij
O mnie, pamiętaj o mnie,
Za nami się módl.

Koehler konsekwentnie buduje wspólnotę pamięci — w litanijnym powtarzaniu konstytuuje się więź losów, dawnej Polski i współcze-

snej. Mickiewiczowskie parafrazy pomagają w ukazaniu współczesnego, opartego na odrzuceniu pokusy mesjanistycznej, doświadczenia głębokiej więzi historycznej — katastrofa w Smoleńsku jawi się jako kolejny element dziejów narodowej martyrologii. I dlatego język romantyków — wszakże poddawany filtrowaniu przez własną poetykę oszczędnego konkrety słownego — okazuje się w dalszym ciągu przydatny. Tak jakby wydarzenie z kwietnia 2010 roku, samo w sobie, nie potrafiło wydobyć własnych znaczeń. Tak jakby te znaczenia już od dawna tkwiły w doświadczeniach polskich losów — „pamiętaj” i „nie zapomnij”.

Jakże ja mam zapomnieć o tobie,
Jeśli zapomnę o was, czy zapomnę,
Nie zapomnę, jakże zapomnieć,
Pamiętam, widzę, słyszę, jestem.
W samym sercu jestem.
Zamieszkałem już.
I nie otworzy się grób
Bo i nie zamknął się grób.

Otwarto najcięższe z wrót

Jesteśmy w Polsce już.
Jesteśmy w Polsce znów.¹⁵

Jarosław Marek Rymkiewicz pisze wiersz do Jarosława Kaczyńskiego

Wiersz Jarosława Marka Rymkiewicza *Do Jarosława Kaczyńskiego* to bodaj najsłynniejszy wiersz okolicznościowy ostatnich lat i zapewne najślawniejszy jak dotąd liryk „smoleński”. Drukowany w gazecie¹⁶, obecny w internecie, obrósł komentarzami — nie tylko elitarnych czytelników poezji, lecz został emocjonalnie skomentowany przez rzesze anonimowych internautów. Którzy — wiersza nie zrozumieli, przeczytali go jako komunikat publicystyczny, co bardzo zmartwiło autora, tak

¹⁵ Wiersz *Odpowiedź* cytuję za: K. Koehler, *Od morza do morza*, Poznań 2011, s. 41–43.

¹⁶ J. M. Rymkiewicz, *Do Jarosława Kaczyńskiego*, „Rzeczpospolita” 2010, nr 93, s. A17.

że postanowił dopisać do utworu komentarz *Czego uczy nas Adam Mickiewicz?* — będący odautorską interpretacją *Do Jarosława Kaczyńskiego*, odsłaniającą zanurzenie tego wiersza w tradycji mickiewiczowskiej.

To z pewnej perspektywy dość dziwny zabieg — owo tłumaczenie, wyjaśnianie, skoro w samym utworze pojawiają się jawne sygnały umożliwiające lekturę intertekstualną. Zgoda — ale kto z czytelników tego wiersza wiedział o istnieniu fragmentu dramatycznego Mickiewicza z roku 1836, pisanego w języku francuskim *Jacques Jasinski ou Les deux Polognes*, w polskim przekładzie znanego jako *Jakub Jasiński*, czyli *dwie Polski*? I kto spośród nich wiedział, jak Mickiewicz rozumiał ową koncepcję i skąd się ona wzięła?

Oto obszerny fragment wiersza Rymkiewicza:

Ojczyzna jest w potrzebie — to znaczy łajdacy
Znów się wzięli do swojej odwiecznej tu pracy

Polska — mówią — i owszem to nawet rzecz miła
Ale wprzód niech przeprosi tych których skrzywdziła

Polska — mówią — wspaniale lecz trzeba po trochu
Ją ucywilizować — niech klęczy na grochu

Niech zmądrzeje niech zmieni swoje obyczaje
Bo z tymi moherami to się żyć nie daje

I znowu są dwie Polski — są dwa jej oblicza
Jakub Jasiński wstaje z książki Mickiewicza

Polska go nie pytała czy ma chęć umierać
A on wiedział — że tego nie wolno wybierać

Dwie Polski — ta o której wiedzieli prorocy
I ta którą w objęcia bierze car północy

Dwie Polski — jedna chce się podobać na świecie
I ta druga — ta którą wiozą na lawecie

Ta w naszą krew jak w sztandar królewski ubrana
Naszych najświętszych przodków tajemnicza rana¹⁷

Autorowi tego wiersza stawiano wiele zarzutów: lecz można je sprowadzić do tezy, iż publicystyczna artykulacja poglądów tzw. moherów,

¹⁷ Id., *Do Jarosława Kaczyńskiego*, [w:] id., *Wiersze polityczne*, s. 44.

PiS-owska wizja świata są głównym „grzechem” poety i słabością tego wiersza. Oczywiście pojawiały się głosy, w których przewija się utyskiwanie na słabszą formę poetycką, było nie było uznanej wielkości poetyckiej, jaką jest Rymkiewicz¹⁸. Nie uważam, żeby te zarzuty okazały się zasadne: to przecie polityczny wiersz okolicznościowy, a poezja okolicznościowa rządzi się swoimi prawami¹⁹. Niewykończenie poetyckie jest ceną, jaką przychodzi płacić za uchwycenie na gorąco jakiegoś ważnego wydarzenia politycznego. Nie ustrzegli się tego najwięksi — dość przypomnieć wiersz Czesława Miłosza *Do Lecha Wałęsy* (*nota bene* nieprzedrukowany w żadnym zbiorze poetyckim noblisty), w którym, a jakże, zgodnie z poetyką uwznioślenia bohatera współczesnego pojawia się niezbyt fortunate przyrównanie Wałęsy do Tadeusza Kościuszki:

Po dwustu latach, Lechu Wałęso,
Po dwustu latach odzyskiwanej i znów traconej nadziei
Zostałeś naczelnikiem polskiego ludu
I tak jak tamten, masz przeciw sobie mocarstwa.

Gorzko jest wiedzieć, co wiemy, Lechu Wałęso.
Ofiara wymagana w każdym pokoleniu,
Groby bohaterów bezimienne,
Triumf zdrajców i oprawców,
Których synom i córkom trzeba będzie przebaczyć.²⁰

Ten wiersz, czytany literalnie, poza kontekstem historycznym, w jakim powstał, mógłby znaleźć się wśród „wierszy smoleńskich”. Nie dlatego, że gdyby Miłosz żył, napisałby taki wiersz pod wpływem tych wydarzeń. To byłoby niedorzeczne. Natomiast na pytanie o przynależność tego wiersza do pewnej znanej konwencji w poezji polskiej odpowiedź jest prosta — to niemal bezpośrednia kontynuacja roman-

¹⁸ Tak np. w recenzji P. Łuszczkiewicza tomu *Pastuszek Chełmońskiego* (Warszawa 2014), w którym znalazł się wiersz *Do Jarosława Kaczyńskiego*, „Nowe Książki” 2014, nr 9.

¹⁹ Zob. ujęcie E. Rabowicza, *Okolicznościowa literatura polityczna*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, wyd. 2 poszerzone i poprawione, Wrocław 1991, także T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni*, Warszawa 1984 (zwłaszcza rozdział IV).

²⁰ Cz. Miłosz, *Do Lecha Wałęsy*, [w:] id., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 775.

tycznych wierszy patriotycznych, pisanych po klęsce, z nieodłącznym podziałem „my” i „oni”, z kultem ofiary i grobów, i z tryumfem ofiar — ale dopiero w przyszłości, po przebyciu obecnego poniżenia i cierpienia. Owo cierpienie nie zawsze musi być mesjanistycznym uciskiem satrapy.

Rymkiewicz sięga więc po poetykę dobrze osadzoną w tradycji poezji polskiej, która swą nośność czerpie ze ścisłego związku z określonym typem wydarzeń historycznych — najlepiej sprawdzała się w sytuacji zagrożenia narodowego czy po klęsce, wystarczy przypomnieć wiersze z okresu stanu wojennego, w tym wiersz Rymkiewicza pt. *13 grudnia*. Utwór *Do Jarosława Kaczyńskiego* jest kolejną próbą interpretacji zdarzeń przez pryzmat konwencji romantycznego kodu, który nie obumarł — kodu romantyczno-symbolicznego, ale jak to często u Rymkiewicza — sięga on dość przewrotnie do tego, co powinno być znane.

Myślę, że problem z tym wierszem związany jest z czymś innym niż zawarte w nim publicystyczne uproszczenia (one bowiem przynależą do poetyki wystąpień okolicznościowych literatury politycznej — nie ma w niej miejsca na cieniowanie znaczeń), a mianowicie w semantyce gestu Rymkiewicza, sięgającego po ułamek dramatyczny Mickiewicza. Dlaczego *Jakub Jasiński, czyli dwie Polski*? A nie — bliski w sąsiedztwie, również niedokończony dramat francuski wieszczą znany pod polskim tytułem jako *Konfederaci barscy*? Nie chodzi tu o filologiczny argument, podnoszony przez znawców przedmiotu, iż *Jakub Jasiński...* jest utworem lepszym niż *Konfederaci barscy*²¹. Ostatecznie te dwa utwory pozostały nieukończonymi fragmentami. Chodzi tu o coś zgoła innego.

To prawda, że w zachowanym urywku *Jakuba Jasińskiego...*, jak zwięźle problematyzowała Zofia Stefanowska, idąca tropem interpretacyjnym Kleinera²²:

Racje programu kolaborantów przedstawia wymownie Biskup inflancki, w dramacie wuj Hetmana. Jego dyskusja ze starym patriotą Referendarzem przeprowadzona jako starcie ideowe w wielkim stylu, którego zabrakło w dramacie o konfederatach

²¹ Zob. Z. Stefanowska, *Konfederaci barscy*, [w:] ead., *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, wyd. 2 zmienione, Warszawa 2001, s. 264.

²² J. Kleiner, *Jakub Jasiński, czyli dwie Polski*, [w:] id., *Studia inedita*, opr. J. Starnawski, Lublin 1964.

barskich. Dwie Polski: insurekcyjna i serwilistyczna, skonstrastowane są także pod względem obyczajowym — przy czym — wbrew historii — grzechem cudzoziemszczyzny obarczeni są targowiczanie.²³

W dramacie Mickiewicza pojawia się wyraźna sugestia, że prawdziwi Polacy to ci, którzy stosują się do praw dawnej Rzeczypospolitej (ich racje, nie zawsze zgodnie z faktami, wykląda Referendarz²⁴), hołdujący szlacheckim obyczajom i stylowi życia. Po przeciwnej stronie znajdują się miłośnicy cudzoziemskich praw, zwłaszcza — stronnicy króla, targowiczanie, miłośnicy moskiewskich pieniędzy. Konflikt zawęzła się wokół istotnego tematu Mickiewicza jako pisarza politycznego, od czasów *Ksiąg narodu polskiego...*, mianowicie to starcie między zwolennikami „nowoczesnej” polityki rozumianej jako brutalna gra narodowych interesów a tymi, którzy w dawnym ustroju Rzeczypospolitej widzą figurę przyszłej polityki, opartej na więzach etycznych i umiłowaniu oraz poszanowaniu wolności.

Oto krótki fragment:

Biskup

A czyż jesteśmy w stanie obronić się przeciw trzem najpierwszym potencjom? Czy mamy jakich sprzymierzeńców? Prusy wskutek swego położenia geograficznego są zdane na łaskę i niełaskę Francji; nie dowierzają Austrii i zawsze będą ciężać ku Rosji. Austria boi się Rosji, to prawda, ale stokroć bardziej boi się jakobinizmu francuskiego; wie, że kiedyś będzie pożarta, [...]

Referendarz

Tak tedy, gdyśmy zagrożeni przez trzech śmiertelnych wrogów, to zamiast się bronić, Waszmość zajęty jesteście tylko wyborem, jaką śmiercią i z czyjej ręki zginąć; [...]

I Waszmość śmie alians z arcychrześcijańskim królem, pierwotnym synem Kościoła, pierwszym szlachcicem Europy, stawiać na równi z przymierzem z prawosławnym despotą. Czyż on dotrzyma danego słowa? Jakaż religia, jaki honor powstrzyma go od wiarołomstwa? [...]²⁵

Oto starcie ideowe reprezentantów przeciwstawnych racji — polityki zakorzenionej w tradycji sejmów Rzeczypospolitej, w duchu dawnej

²³ Z. Stefanowska, *Konfederaci barscy*, s. 264.

²⁴ Zob. komentarz do dramatu w *Wydaniu rocznicowym*, s. 615.

²⁵ A. Mickiewicz, *Jakub Jasiński, czyli dwie Polski*, [w:] id., *Dzieła*. Wydanie rocznicowe 1798–1998, t. 3: *Dramaty*, s. 434–435.

Polski i polityki interesów silniejszego, tu wprost określonej jako polityka moskiewska. Dobrze tę kwestię wypunktował niegdyś Kleiner, pisząc:

Rozmowa przechodzi w dyskusję polityczną, w której Referendarz jest przedstawicielem tradycji będącej według autora *Ksiąg i Pana Tadeusza* ostoją ducha narodowego: „Nie ja stworzyłem swe poglądy: ja tylko idę torem moich przodków”. Ścieraniu się dwu stanowisk przeciwnych (które Stanisław Smolka uznał za najgłębsze ujęcie dwu orientacji politycznych epoki stanisławowskiej) barwę specjalną nadaje ta okoliczność, że stary magnat jest prawnikiem, że zdradzieckie machinacje obu ambitnych dostojników piętnuje i potępia na podstawie ustaw polskich, na które się powołuje.²⁶

Jak więc rozumieć ową figurę — „dwie Polski” w aktualizującej interpretacji Rymkiewicza? W tym miejscu wyводу chciałbym zastanowić się nad tą kwestią od innej jeszcze strony. Jeśli Rymkiewicz chciał wyraźnie wskazać, że istnieją „dwie Polski” — to dlaczego nie sięgnął do znanych powszechnie lektur szkolnych, przede wszystkim do *Dziadów* części III? Scena VII *Salon warszawski* byłaby tu wymarzoną intertekstem. Wybitny mickiewiczolog, jakim jest Jarosław Marek Rymkiewicz, o tym oczywiście wie, więc problem nie polega na ekscentrycznym przywołaniu intertekstualnym. Tym bardziej, że odwołanie do *Salonu warszawskiego* znalazło się w posłowie do *Wierszy politycznych*. Warto też przypomnieć, że twórca omawianego wiersza jest autorem eseju *Wieszanie*, w którym, we fragmencie pt. *Szubienica w Wilnie*, znajdziemy pogłębianą problematyzację — tym razem tworzoną na podstawie źródeł historycznych — tego zagadnienia, które znalazło swój poetycki wyraz w wierszu *Do Jarosława Kaczyńskiego*²⁷.

Zresztą — swoiste wyjaśnienie i objaśnienie zarazem wyboru jako intertekstu fragmentu dramatycznego Mickiewicza z roku 1836 przynosi zamieszczony jako posłowie do *Wierszy politycznych* esej *Czego uczy nas Adam Mickiewicz? Czego nas uczy?* Posłuchajmy Rymkiewicza, dopowiadającego znaczenia wyrażone uprzednio w wierszu:

Mickiewicz uczy nas, po pierwsze, że istnieją oraz istniały dwie Polski. [...] Polskę Jakuba Jasińskiego, organizatora i wodza wileńskiej insurekcji w roku 1794, Mickiewicz chciał tam przeciwstawić Polsce dwóch braci Kossakowskich, Józefa

²⁶ J. Kleiner, *Jakub Jasiński, czyli dwie Polski*, s. 313.

²⁷ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Wieszanie*, Warszawa 2007, s. 47–55.

i Szymona, [...] W pierwszej scenie *Les deux Polognes*, [...] mowa jest o Polsce, która została ukradziona Polakom przez jakichś innych Polaków.²⁸

Rymkiewicz — za Mickiewiczem jako autorem *Jakuba Jasińskiego*... (i jak się okaże także innych tekstów) — wskazuje więc na istnienie podziału na „dwie Polski”, który okazał się aktualizacją Mickiewiczowskiej obserwacji, nie zaś żadnym anachronizmem. Konflikt między nimi okazuje się konfliktem między wiernością a zdradą. To miejsce wywodu domagające się komentarza — o tym w dalszych rozważaniach. Chciałbym natomiast zwrócić uwagę, że poeta sięga — a jakże — po inny utwór Mickiewicza, w którym uobecnia się ów podział. Tak — to *Dziadów* część III.

Mickiewicz uczy nas, po drugie, czym różnią się między sobą dwie Polski [...] Najlepiej zostało to uchwycone w tej scenie III części *Dziadów*, która zatytułowana jest *Salon warszawski*. Mickiewicz przedstawił tam Polskę starych, zdziwaczałych, konserwatywnych kolaborantów czy pół-kolaborantów (śmiesznych i trochę przygłupich literatów, sprzedajnych arystokratów, chytrych urzędników) oraz Polskę młodych patriotów. Ale ten podział wygląda tam jeszcze trochę inaczej. Ta druga Polska — to nie jest tylko Polska młodych ludzi, Polska młodzieży, która pragnie jej wolności w wielkości. [...] Potem następują te cztery wersy, które uczyniły Mickiewicza (na wieki) poetą wszystkich prawych Polaków. Piotr Wysocki mówi: „Powiedz raczej: na wierzchu. Nasz naród jak lawa [...]”. Dalej nie cytuję, bo wszyscy to znają. [podkr. moje — A.B.]²⁹

To znamienita wypowiedź — a właściwie dopowiedzenie sensów „utajonych” w wierszu *Do Jarosława Kaczyńskiego*. Tych, które powinny pojawić się w wierszu, a których tam nie ma. Znajdą się one w innym tekście. Ale zwróćmy jeszcze uwagę na końcowe dystychy wiersza Rymkiewicza, publicystyczne i zadziwiająco — w kontekście całego utworu — hasłowe, pozbawione odniesień intertekstualnych z pierwszej części utworu i podatne na „mylną” interpretację, zwłaszcza jeśli nie jest znany kontekst historycznoliteracki. Jak można odczytać — bez owej znajomości — taki oto fragment?

To co nas podzieliło — to się już nie skleci
Nie można Polski oddać w ręce jej złodziei

²⁸ J. M. Rymkiewicz, *Czego nas uczy Adam Mickiewicz?*, [w:] id., *Wiersze polityczne*, s. 51–52.

²⁹ *Ibid.*, s. 54.

Którzy chcą ją nam ukraść i odsprzedać światu
Jarosławie! Pan jeszcze coś jesteś winien Bratu!³⁰

Jak można odczytać ten fragment wiersza? Literalnie — o złodziejach rozkradających Polskę czytelnik tabloidów i internetowych portali informacyjnych czyta codzienne. Czy „wszyscy” czytający w tym wierszu o „złodziejach”, rzeczywiście przypomną sobie szkolną lekturę *Dziadów*? Bo że nie sięgną pamięcią do *Jakuba Jasińskiego* — to oczywistość, której nie trzeba tłumaczyć. Ale wróćmy jeszcze do autokomentarza poety. Mowa w nim była o konflikcie między wiernością i zdradą jako istotie podziału na „dwie Polski”. Jak rozumieć te kategorie? Otóż w świetle wiersza trudno o jednoznaczną, wyraźną odpowiedź. W innych utworach Rymkiewicza ten podział opisywany jest w innych jeszcze rozpoznaniach. W eseistyce historycznej — myśle tu o takich utworach, jak *Wieszanie*, *Samuel Zborowski* czy *Reytan*. *Upadek Polski* pojawia się polskość jagiellońska, a więc dawna Polska jako nowoczesne podówczas i silne mocarstwo, liczący się podmiot polityczny na arenie europejskiej i kraj kwitnący gospodarczo³¹ (co jest podkreślane zwłaszcza w *Samuelu Zborowskim*); to państwo silne i zarazem mocne swoimi prawami. I przypomnijmy, że ten akurat aspekt „dawnej” Polski w dramacie *Jakub Jasiński* przedstawia Mickiewicz ustami Referendarza. Podkreślał to cytowany uprzednio Kleiner. W świetle wywodów eseistycznych Rymkiewicza — „druga” Polska, ta pozostająca w orbicie wpływów moskiewskich, byłaby jakąś formą nowoczesności politycznej, która tak dla Mickiewicza, jak w aktualizującym anachronizmie Rymkiewicza, jest nie do przyjęcia. Taką Polskę — zmodernizowaną czy to na modłę europejską, czy — to już grzech ciężki, nie do odkupienia — moskiewską, Mickiewicz zdecydowanie odrzuca. Sięga do innej tradycji, dawnej Polski jagiellońskiej, której relikty dostrzega w XVIII wieku, proponując ich restytucję jako odmienny projekt nowoczesny (odmienny od europejskiego rozumu

³⁰ J. M. Rymkiewicz, *Do Jarosława Kaczyńskiego*, s. 45.

³¹ Na ten aspekt myśli Rymkiewicza zwraca uwagę m.in. M. Woźniak-Łabieniec w eseju *O wieszaniu, czyli czynności głęboko humanistycznej*, [w:] *Spór o Rymkiewicza*, pod red. T. Rowińskiego, Warszawa 2012, s. 91. Zob. też w tej samej książce artykuł D. Wojdy, „Dwie Polski”. *Czytanie Rymkiewicza w PRL-u i III RP*.

politycznego). Tak można rozumieć zamysł historiozoficzny Mickiewicza jako autora *Ksiąg narodu polskiego...* i innych wystąpień. Takie myślenie pobrzmiewa w publicystyce z lat trzydziestych XIX wieku, potem w prelekcjach paryskich. I do tego rozpoznania Mickiewicza nawiąże też Rymkiewicz, wyraźnie aktualizując koncepcję Mickiewiczowską w dekoracjach XXI wieku. Ale żeby współcześnie taki powrót stał się możliwy — trzeba „nazwać” wroga. Określić — wzorem XVIII wieku — jaka to Polska nie pozwala na pełną artykulację idei mocy narodowej (którą Rymkiewicz rozumie w sposób Nietzscheański — zob. w *Reytanie* rozdział *Czy Polacy byli nadludźmi?*).

Posłuchajmy więc Rymkiewicza jako autora utworu *Reytan. Upadek Polski*. Tam, na kanwie słynnego artykułu z „Pielgrzyma Polskiego” *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*, autor *Wieszania* kontynuuje myśli, co nie nowe — z eseju *Czego nas uczy Adam Mickiewicz?* — i dopowiada znaczenia polityczne wiersza *Do Jarosława Kaczyńskiego* w jakiejś szerszej optyce historiozoficznej, ponad aktualnymi polskim sporami (choć one bynajmniej nie zostały odrzucone) — tzn. przenosząc te spory w ponadaktualny układ odniesienia. Daje tym samym określone racje historyczne jednej ze stron w sporze politycznym — tym, których w wierszu określa „moherami” (to kolejne wcielenie „cichych” ludzi, zgodnie z romantyczną waloryzacją racji, która stoi po stronie słabszych i uciskanych; to istotny motyw wierszy smoleńskich, jak to mogliśmy zauważyć na innym materiale literackim). Stawiając tezę, że rewaloryzacja semantyczna kategorii „rozsądku” i „szaleństwa” dokonana przez Mickiewicza (polegająca na odwróceniu znaczeń i tym samym ich odmiennej od potocznej waloryzacji) stała się podstawą do określenia istoty „konfliktu społecznego” i „konfliktu narodowego”, rezonujących także i dziś. To konflikt określający nowoczesne polskie dzieje:

[...] między Polakami szalonymi a Polakami rozsądnymi, między polskimi szaleńcami i barbarzyńcami, którzy chcieli i chcą, żeby Polska istniała (i zaklinają w tej sprawie swoich współobywateli „na rany boskie”) a polskimi Europejczykami, którzy uważają, że do ich tutejszego istnienia wystarczy im ich istnienie europejskie.

Ta interpretacja Mickiewicza z 1833 roku, jak czytamy dalej:

[...] bardzo dobrze przylegała do jego ówczesnej dziewiętnastowiecznej rzeczywistości — i równie dobrze przylega teraz do naszej obecnej rzeczywistości. Trzeba

więc wybierać — albo będziemy ludźmi rozsądnymi i stracimy Polskę; albo będziemy ludźmi szalonymi i przyczynimy się do jej ocalenia. Moja rada w tej sprawie jest taka. Jak się jest Polakiem, to lepiej jest oszaleć z Mickiewiczem i z Reytanem, niż znaleźć się wśród ludzi rozsądnych, którzy takich szaleńców nie lubią, i razem z ludźmi rozsądnymi stracić Polskę — a tym razem, to być może na zawsze.³²

Wiersz okolicznościowy Rymkiewicza kierowany do Jarosława Kaczyńskiego jest więc utworem daleko bardziej skomplikowanym, niż by na to wskazywała pierwsza jego lektura — w okolicznościowym kontekście tamtych, kwietniowych dni. Jednak pewna wewnętrzna niekoherencja wiersza, związana z wcale nieoczywistym dla odbiorcy kontekstem Mickiewiczowskim — konfliktu jednej i drugiej Polski — okazała się też elementem destabilizującym sensy tego utworu. Został on bowiem pomyślany nazbyt ambitnie jak na polityczny wiersz okolicznościowy. W poetyckiej odezwie *Do Jarosława Kaczyńskiego* pułapką stała się sytuacja intertekstualna, nie na tyle nośna, by została „właściwie” odczytana — zgodnie z autorskimi intencjami i zamysłem stworzenia utworu politycznego, ściśle przy tym związanego z konkretnym zdarzeniem i zarazem rezonującego odwołaniem do tradycji niezbyt dobrze znanej przez przeciętnych odbiorców (a i dla znawców też nieoczywistej). Wiersz ten — niejasny dla nich w swym zamyśle i przesłaniu — musiał więc obrosnąć autorskimi dopowiedzeniami, autokomentarzami, które swą objętością przerosły poetycką diagnozę, więcej — „dopowiadającymi” znaczenia, obecne w wierszu śladowo. Rymkiewicz nie chciał poprzestać na banalnej, poetyckiej trywializacji intertekstu, sięgając wszakże po niezbyt dobrze obecne w potocznej świadomości romantyczne rozpoznanie Mickiewicza (które z kolei w jego czasach było doskonale utwierdzone w świadomości czytelników), nie zaś po sprawdzone i nośne formuły znajome szerszej publiczności, do której wszak kierowany był ten utwór, poniósł w pewnym sensie poetycką porażkę. Autokomentarze bowiem „dopowiedziały” znaczenia, lecz zarazem wyróciły pierwotną, poetycką sugestię odniesień intertekstualnych.

To paradoks literatury okolicznościowej — jak można się zorientować większą szansę na dotarcie do szerszego grona odbiorców mają te utwory, których autorzy operują sprawdzoną poetyką i sięgają po

³² J. M. Rymkiewicz, *Reytan. Upadek Polski*, Warszawa 2013, s. 249.

klisze z romantycznego rekwizytorium. Ci, którzy chcieliby poszerzyć krąg odniesień intertekstualnych, muszą się z kolei liczyć z tym, że ich propozycje zawisną w komunikacyjnej pustce i domagać się będą komentarzy czy dopełnień w innych utworach.

Czy wiersze smoleńskie okażą się epizodem w dziejach polskiej okolicznościowej poezji politycznej, czy — przeciwnie — wyzwolą nowy impuls w recepcji romantyzmu we współczesności, trudno obecnie jednoznacznie powiedzieć. Wiele tu zależy od okoliczności zewnętrznych, a te są trudne do przewidzenia. Może okazać się więc, że kod romantyczno-symboliczny odejdzie do lamusa, ale może być i tak, że wróci — i ów powrót będzie repetycją innego romantyzmu niż projektowany na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Część druga

ROZDZIAŁ I

Rewizje romantyczne w prozie najnowszej

Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku ukazały się trzy powieści, w których niepokojące lata czterdzieste XIX stulecia odżywają pod piórem pisarzy kreślących kryminał po polsku, romans po angielsku i w języku węgierskim epicką, wielowątkową, ironiczną historię towianizmu. Już ten fakt jest wystarczającym powodem, by nieco bliżej przyjrzeć się trzem powieściom, których akcja umieszczona została w czasach romantyzmu: *Dysonansowi* Ewy Stachniak, *Julowi* Pawła Goźlińskiego i *Mesjaszom* György Spiró, i ich bohaterom — Mickiewiczowi, Słowackiemu, Krasińskiemu, Towiańskiemu i innym. Jaka wizja romantyzmu lat czterdziestych wyłania się z tworzonych współcześnie powieści? Powiedzmy wstępnie, że rewizjonistyczna¹ i w układaniu przeszłości nowym historyzmem i feminizmem podszyta, także spleciona i nieoczywista w filiacjach i powinowactwach wewnętrznych, widzianych dzisiaj — a więc, jak wierzą pisarze, bliżej niż kiedykolwiek snująca się z wnętrza epoki.

¹ Rewizję rozumiem — wszakże dość swobodnie, stosując praktykę adaptacji — za ujęciem Harolda Blooma, który, odróżniając nowoczesną rewizję jako „twórczą korektę” od herezji (definiowanej z kolei jako „inne rozłożenie akcentów”), w następujący sposób definiował tę pierwszą kategorię: „[...] rewizjonizm podąża za doktryną do pewnego momentu, po czym zbacza, utrzymując, że doktryna pobłądziła właśnie w tym, a nie innym punkcie”. Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 73.

Warto więc podkreślić, iż dla przedstawianych rozważań owo rozumienie „twórczej” zdrady doktryny romantycznej, podejmowane przez pisarzy współczesnych, jest kluczowe w wyznaczeniu i opisie mechanizmów rewizyjnych.

1. Ich troje

Dysonans Ewy Stachniak, powieść napisana w języku angielskim, przełożona następnie przez wytrawną tłumaczkę Annę Przedpełską-Trzeciakowską na język polski, to, jak czytamy na okładce książki — romans historyczny². Dzieje miłości Zygmunta Krasińskiego i Delfiny Potockiej, a później „trudna” miłość małżeńska Zygmunta i Elizy z Branickich z Delfiną w tle — oto osnowa przedstawianych zdarzeń, wydobytych z autentycznych źródeł dokumentarnych (przede wszystkim z listów bohaterów tej opowieści: Krasińskiego i Elizy Krasińskiej), choć — jak zaznacza autorka — relacja dokumentarna nie jest w prosty sposób przenoszona jako budulec narracyjny, ale podlega różnym zabiegom dyskursywnym, o czym przyjdzie jeszcze powiedzieć w dalszych rozważaniach.

W posłowniu do powieści Ewa Stachniak podkreśla fikcyjny charakter *Dysonansu*, opartego wszakże na „listach i dokumentach epoki” (s. 335) — „Niektóre z tych listów zainspirowały sceny *Dysonansu*, choć interpretacja wydarzeń pozostała moja” (s. 335) — dodaje autorka. W wywiadzie udzielonym „Odrze” (2010, nr 2) pisarka mocno podkreśla swoje prawo do fikcyjnej interpretacji wydarzeń, mających swoje pierwowzory, zapisanych w dokumentach epoki. Nie chodzi tu bynajmniej o tradycyjną (i przy tym staroświecką) fikcjonalizację, kiedy na podstawie zachowanych dokumentów historycznych beletrysta maluje obraz przeszłości, tu i ówdzie koloryzując zdarzenia dla oddania klimatu i charakteru epoki i ludzi w niej działających.

Pisarka swoją powieść sytuuje w kręgu *herstory*, choć nie obnosi się wzorem postmodernistycznych narracji historycznych z samowiedzą metodologiczną jako dominantą poznawczą (by nawiązać do klasycznych już zapewne ustaleń Briana McHale’a³). To romans i opowieść biograficzna po trosze, ale romans i opowieść ukazywane w postmodernistycznej optyce: gry prawdy i zmyślenia.

² E. Stachniak, *Dysonans*, przeł. A. Przedpełska-Trzeciakowska, Warszawa 2009. Dalej cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście, zaznaczając numer strony.

³ B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opr. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1997.

Herstory, prawda i zmyślenie

Posłuchajmy, co mówi Ewa Stachniak w wywiadzie prasowym, zapytana o swoją świadomość jako pisarki parającej się *herstory*:

Dla mnie *herstory* jest naturalną konsekwencją potrzeby przemyślenia polskiej historii z mojego, a więc również kobiecego punktu widzenia. Myślę o historii jako narracji, w której nieustannie pytamy o to, kim jesteśmy. Odpowiadając nie tylko określamy nasz stosunek do przeszłości i jej wpływu na teraźniejszość, ale także odkrywamy uwarunkowania i granice naszej tożsamości.

I ważne wyznanie o charakterze metodologicznym:

Taka definicja historii zakłada relatywność doświadczenia i ciągłą potrzebę interpretowania przeszłości na nowo, szczególnie z innych niż tradycyjne punktów widzenia.⁴

Jesteśmy więc w kręgu inspiracji nowego historyzmu, w jego feministycznej wersji. Postawmy więc pytanie — co znaczy owa relatywność doświadczenia historycznego wiązana wyraźnie z postulatem otwarcia na inne punkty widzenia? W wywiadzie Stachniak mówi o innych głosach — postaci zmarginalizowanych, słabo dotąd ujawniających się, słabo słyszalnych, w powieści z kolei owe nieobecne albo nie dość dobrze słyszane głosy stara się wprowadzić w obręb dokonywanej rekonstrukcji przeszłości.

Ta dialektyka nadawania znaczeń w nowej konstrukcji dyskursywnej marginalizowanych dotąd w kulturze kobiecych głosów, ich wydobywanie z nieistnienia, albo nadawanie im brzmienia w nowej konstrukcji dyskursywnej, jest zabiegiem charakterystycznym dla feministycznych postulatów przemyślenia i przepisania od nowa kultury do tej pory jawnie patriarchalnej, wykluczającej właśnie owe głosy Innych. Świetnie do tego nadaje się *herstory*, będąca programowym wypełnianiem luki w historii, widzianej tym razem z perspektywy kobiet. Sięgając do Craiga Owensa, można powiedzieć, że chodzi o zastąpienie męskiego przywileju mówienia — w ramach którego kobieta jest „jedynie reprezentowana”, a w jej imieniu zawsze

⁴ *Gdzie jest ich głos? Z Ewą Stachniak rozmawia Marta Mizuro*, „Odra” 2010, nr 2, s. 74.

przemawia kto inny — „stałą obecnością żeńskiego głosu”⁵ w nowej kulturze.

Hélène Cixous apelowała z kolei, by kobieta wreszcie siebie napisała⁶. Kobieta, która miałaby pisać o kobiecie wypartej ze świata pisma, tym samym wprowadzałaby ją w napisaną na nową historię. Pisanie to:

Akt, który upamiętni Zabranie Głosu przez kobietę, a więc i jej przełomowe Wejście w Historię, która zawsze opierała się na jej wyparciu. Pisząc, wykuć broń przeciwko antylogosowi. Pisać, by wreszcie móc przejąć inicjatywę w swojej sprawie, by mieć prawo i miejsce, w całym systemie symbolicznym, w procesie historycznym.⁷

Cixous w kobiecym pisaniu widzi antyfalliczną ekspresję kobiecej mowy, zdolnej przełamać ciszę, będącą do tej pory „głosem” kobiet w historii. Pisanie to śpiew kobiety — pisanie białym atramentem, inny głos, inna ekspresja od męskich głosów.

Przejdźmy wszakże na grunt konkretów tekstowych.

W *Dysonansie* ujawnia się szczególnie perspektywa kobiecego pisarstwa. Powiem zrazu metaforycznie: narracja zbiera dukty kobiecego pisma, otwiera się na nie, przemienia pierwotne głosy w inne, choć podobne do pierwotnych tony. Otóż sytuacja dyskursywna opiera się na zachowanych listach Elizy z Branickich Krasieńskiej — przełożonych z języka francuskiego na polski, które w książce Stachniak podlegają rozmaitym zabiegom i przetworzeniom narracyjnym w powieści — tu bardzo poręczny byłby, wiem, że niemożliwy dzisiaj, termin semiotyków — będącej wtórnym systemem modelującym ów „pierwszy głos”, który zresztą też nie jest pierwszym, bo zapisany po francusku głos Elizy zostaje „przełożony” przez współczesną pisarkę na angielski i następnie przez tłumaczkę na polski, a za istniejącym polskim przekładem jest wpisywany w nadrzędną sytuację dyskursywną, będącą propozycją *innego* wizerunku kultury romantycznej. Pismo Elizy Krasieńskiej byłoby istniejącym, bo zapisanym w listach, *autentycznym* głosem.

⁵ C. Owens, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 428–429.

⁶ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, konsultacja M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 147.

⁷ *Ibid.*, s. 152–153.

Inny jest status drugiego głosu kobiecego — Delfiny Potockiej. Jak wiadomo, pisane przez Potocką listy do Krasińskiego nie zachowały się, ale skądinąd wiemy także, że jej głos istniał w piśmie, zanim stał się niema „obecnością” (śladem po obecności). Pozostało do dziś kilkadziesiąt, mniejszych i większych przytoczeń *autentycznego* głosu/pisma Delfiny Potockiej w listach Krasińskiego — na zasadzie cytatów w nowej sytuacji dyskursywnej. Zresztą, przypomnieć warto, że w odmętach historii zaginął inny jeszcze głos Potockiej — jej śpiew, wzbudzający zachwyt w epoce, choćby samego Chopina. Wiemy, że pięknie śpiewała, ale nie znamy, bo nie usłyszymy, piękna jej śpiewu. Wiemy, że pisała, że w ówczesnej kulturze istniał dukt jej pisma, ale pozostało dziś zaledwie kilkadziesiąt śladów tego pisma. W dodatku ironia losu sprawiła, że są to w dużym stopniu ślady „myłeczek”, błędów w mowie i pisaniu po polsku, które w swych listach pisanych do Delfiny starał się korygować Krasiński. Istnieje wszakże inny jeszcze głos, ten mianowicie, który można wydobyć z listów Krasińskiego, gdzie wyraźna sytuacja prowadzonego dialogu pozwala na mniej czy bardziej subtelne, wszelako jednoznaczne wyprowadzenie głosu Delfiny Potockiej z owych listów. Na przykład wtedy, kiedy Krasiński nawiązuje do wspólnych rozmów, do przemyśleń, do prezentacji poglądów, jak w takim chociażby liście, gdzie ów głos jest uwikłany w projekcję poety:

[...] i twarz Twoja, i głos Twój mieszały się w mojej wyobraźni. [...] Wtedy ujrzałem znów Ciebie, [...] a Tyś stała zadumana, pojmująca, piękna wyrazem uwielbienia na twarzy. — [...] i nie zważyłem, że idę przez Forum, bom myślał o Tobie [...] wszedłem jak w magnetycznym śnie do mego pokoju i naprawdę przyszedłem do Ciebie. [...] Pamiętasz, Dąb, owe spokojne słońca Niemiec, [...] siadałaś do fortepianu i jak duch niewidzialny śpiewałaś w ciemności, [...]

Kto wie, może w średnich wiekach Tyś się nazywała Francesca, [...] I dlatego lubiłaś powtarzać wiersz: *L'amor che a nullo amato* etc., nie wiedząc, nie pamiętając, że dla Ciebie napisany, [...]. (LDP, I, s. 110–112)⁸

A oto przykład głosu Delfiny Potockiej, przywołanego w liście — cóż, słabo czytelnego poza sytuacją znaną im obojgu:

⁸ W taki sposób lokalizuję cytaty z listów Krasińskiego do Delfiny Potockiej (cyfra rzymska po skrócie oznacza numer tomu, arabska — numer strony). Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1–3, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1975.

Piszesz sobie niedbale o zamiarze matki, o wieczorze w czwartek, o tym, bym nos schował, jeśli przypadkiem dwie karety miasto jednej ujrzę etc., etc. Co Tobie się stało? [...] Powiadasz: *Cela serait dur et impoli*. Och, Dyal! [...]

W tych dniach ostatnich ja Twojem listy wszystkie uporządkował i przebiegłem od pierwszego bileciku, pytającego się o zdrowie moje, od pierwszego listu żartującego z myśli porwania za pomocą małych wiosłujących, do ostatniej karteczki [...]. (LDP, I, s. 178–185)

Pozostały więc drobiazgi, ślady — ironia losu, zważywszy, że poeta pisał w jednym z listów: „[...] widzę z Twego listu, że i Ty smutna, i rozlazła bardzo, choć Twoje listy arcydziełami natchnienia w porównaniu z moimi” (LDP, I, s. 243).

Pytanie o metodę — ustawianie kobiecego głosu

Jak „mówi” Delfina w powieści? Jak „pisze” swoją historię Eliza? I jakie miejsce zajmie w tej *innej* historii Zygmunt Krasiński? Powiedzmy od razu, że inaczej niż w tradycyjnej (patriarchalnej) wersji historii romantycznej głos Zygmunta Krasińskiego jest tu przesunięty do wnętrza kobiecego pisma: Delfiny i Elizy. Oddanie głosu kobietom i „kobiece” (feministyczne) przeorientowanie historii ma istotne skutki — w kilku aspektach funkcjonowania propozycji Stachniak jako *herstory*, feministycznej prozy historycznej i feministycznego romansu zarazem. *Dysonans* można więc widzieć w kręgu oddziaływania nowego historyzmu, w zainteresowaniu tym, co konkretne, a nie abstrakcyjne (życie, romans bohaterów z przeszłości), w przyznaniu znaczenia marginesom (to nie historia miłości Krasińskiego, ale wiwisekcja relacji miłosnych, wyraźnie ukazywanych od strony kobiet).

W ten oto sposób istniejące fakty, znane szczegóły są jakby od nowa ustanawiane, pojawiają się w nowych kontekstach. Często macierzysty kontekst jest tu swobodnie traktowany i krytyk wychodzący z tradycyjnych przesłanek mógłby to i owo zakwestionować, stawiając przy tym pytanie o prawomocność metody. Byłoby to jednak nieporozumieniem. Owszem, na przykład na s. 91 autorka przytacza wiersz *Znów wraca wiosna* jako napisany w trakcie sceny wyznań miłosnych Zygmunta i Delfiny Potockiej w Nicei, w Villi Rey (akcja toczy się w 1843 roku, tymczasem wiersz powstał w styczniu 1842 roku, kiedy poeta przebywał w Monachium), ale cytowany fragment

wiersza „pasuje” do sytuacji miłosnej bohaterów, ukazywanej od strony Delfiny:

— Napisałem coś dla ciebie, kiedy byłaś taka zajęta z Nanette w ogrodzie — mówi Sigis.

[...]

Wargi Zygmunta poruszają się bezgłośnie i Delfina, przez krótką, słodką chwilę, wzruszona niespokojnym wyrazem, jaki pojawia się na jego twarzy, zawsze kiedy ma przeczytać jeden ze swoich wierszy, myśli z obawą, że rozstanie z nim przyjdzie jej trudniej, niż sądzi.

— Posłuchaj:

*Znów wraca wiosna — przeszłe wraca życie
I dawna radość, i dawna podnieta:*

[...]

Delfina czuje ciepło jego ręki. Patrzy na rozgwieżdżone za oknem niebo. (s. 91–92)

Rzeczywiście, mógłby ktoś zarzucić autorce swobodę w sięganiu po fakty i ich ponownym umieszczaniu w nowym kontekście. Pytanie: czy autor powieści, tworu fikcjonalnego, ma prawo do tak swobodnego traktowania faktów, skoro — trzymając się tego przykładu — wiemy, że wiersz, będący elementem sceny powieściowej, nie powstał w tym kontekście? A nie jedyny to przykład owej swobody w sięganiu po fakty i nowej ich kontekstualizacji.

Zobaczymy jeszcze inne mechanizmy rekontekstualizacji zdarzeń i sytuacji.

W narracji powieściowej przytoczony jest list Elizy Branickiej do Olesi (Aleksandry Potockiej) jako pisany w roku 1843 (wtedy toczy się akcja tej sceny). Jednak fragment o „epidemii koncertów”, na których bywała Eliza, pochodzi naprawdę z listu pisanego do Aleksandry Potockiej z Sankt Petersburga 15/27 kwietnia 1838 roku⁹. Inny czas, inne miejsce — ale fakt pozostał. Inny przykład: fragment z owego listu („[...] powoli, nieustępliwie, zmieniam się w bezduszną salonową lalkę Maman, [...]” (s. 96)), możemy zlokalizować w liście z 9 sierpnia 1840 roku („Jestem, jeśli chcesz, wystrojoną lalą do siedzenia

⁹ Zob. *Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasińskiej z lat 1835–1876*, t. 1, z rękopisu odczytał, wybrał i skomentował Z. Sudolski, przeł. U. Sudolska, Warszawa 1995, s. 94. Dalej stosuję skrót LE, po którym podaję numer strony.

w salonie mego ojca, [...], LE, s. 127), a więc w powieści jest usytuowany w nowym kontekście, został na nowo napisany: ściślej mówiąc, wyjęty z pierwotnego kontekstu i wmontowany w nowy. Jeszcze jeden przykład. Scena rozmowy Krasińskiego z de Montfortem o Napoleonie w świetle listu poety (LDP, I, s. 313) miała miejsce w Karlsbadzie w roku 1841, natomiast w powieści wspomniana jest w roku 1843, bo wtedy de Montfort, synowiec Napoleona, starał się o rękę Elizy.

Mówiąc językiem epoki, zbyt dużo tu „myłek”, byśmy ich nie zauważyli i mogli przejść obok nich obojętnie, nie stawiając pytania o metodę. Co właściwie znaczy w świetle owych przetworzeń, rekontekstualnych uzasadnień, swobodnych montaży sam fakt, który miał miejsce w przeszłości w konkretnym kontekście i jak interpretować owo jawne przemieszczenie, wędrówkę faktu i niekiedy całego ich zespołu w nowe konteksty historyczne. Czym jest, w tej sytuacji, historia? Jak poznamy przeszłość?

Warto spojrzeć na powieść *Stachniak* z perspektywy tych — i innych — pytań, od strony nowego historyzmu i stamtąd płynących inspiracji metodologicznych.

Pisane na nowo — dygresja o nowym historyzmie

Można więc przypomnieć, że spojrzenie na historię — głównie niemiecki epizod z biografii Delfiny Potockiej, Elizy Branickiej i Zygmunta Krasińskiego z połowy lat czterdziestych XIX wieku — zostało tu ustawione od strony głosu kobiet. Odnajdywanego, wyprowadzanego z listów, ale kontekst sytuacyjny został też zrekonstruowany na podstawie innych źródeł: podręczników medycznych, dokumentów, pamiętników. Wszystko jest tu równie ważne i równoważne; jak się okaże w trakcie lektury, zaczną grać istotną rolę także przedmioty. Odwołując się do koncepcji Clifforda Geertza, można powiedzieć, że to wszystko składa się na „gęsty opis”, swoistą sieć różnorodnych dyskursów, przywołanych z przeszłości i poddanych rekontekstualnej interpretacji¹⁰.

¹⁰ C. Geertz, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, przeł. M. M. Piechaczek, [w:] id., *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Kraków 2005.

Hayden White w eseju *Literatura a fikcja* wyraża przekonanie o obcości, odsunięciu teraźniejszości od przeszłości. Poczucie nieciągłości między naszymi czasami a przeszłością sprawia, że przeszłość stała się zbiorem osobliwości.

Tak pojęte wydarzenia można wyrwać z ich historycznego kontekstu i umieścić w jakiegokolwiek reprezentacji historii nie tyle jako dokumenty, relikty, monumenty lub inne tego rodzaju wskaźniki, ile jako wyłącznie *wirtualne* obiekty przeszłości lub obiekty *wirtualnej* przeszłości.¹¹

Jeżeli odnieść te konstatacje do uprzednio cytowanych fragmentów, można dostrzec w metodzie Stachniak postmodernistyczne przeświadczenie o zasadniczo konstruktywistycznej relacji wobec faktu (dokumentu), który podlegać może daleko idącej obróbce, przekształceniu. To przeświadczenie bierze w nawias (raz mniejszy, innym razem większy) ontologiczną doniosłość faktu i jego kontekstu, redukując fakt do fikcjonalnej możliwości w jednym, acz nie jedynym z kontekstów. Współczesna, postmodernistyczna rekonstrukcja jest jedną z kilku (kilkunastu?) możliwości opowiedzenia o przeszłości poprzez te same fakty. Oczywiście, jeśli taka intencjonalna rekonstrukcja jest słuszna, nie zginie pytanie o cenę, jaką przychodzi zapłacić za grę swobodnych przemieszczeń. Co czytelnik traci, skoro powieść nie jest narracją historyczną, ale fikcjonalną opowieścią o przeszłości, czerpiącą z takich czy innych faktów, źródeł? Spróbujmy się zastanowić, czy nieprofesjonalny, choć w miarę kompetentny czytelnik rzeczywiście jest w stanie wyśledzić wszystkie przemieszczenia faktów z pierwotnego kontekstu (zapisanego w danym liście na przykład) w fikcjonalną pisarską rekonstrukcję, otwierającą inne konteksty od pierwotnych? Chyba nie. Czy daje się w ogóle wyważyć, ile pisarz może zmienić, a w którym momencie niszczy sam status faktu, bezpowrotnie umieszczając go w sferze fikcjonalnych oddziaływań? Chyba nie dało-

¹¹ H. White, *Literatura i fikcja*, przeł. D. Kołodziejczyk, [w:] id., *Proza historyczna*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2009, s. 68.

Zob. dobrą problematyzację nowszej świadomości metodologicznej historyzmu w rozdziałach *W poszukiwaniu „innej” historii. Kłopoty historyków i filozofów oraz Czy powieściopisarz ma dostęp do przeszłej rzeczywistości* książki A. Chomiuk, *Miedzy słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza*, Lublin 2009.

by się wyznaczyć takiej granicy, pytania więc trzeba próbować postawić inaczej.

White, do którego obserwacji przyjdzie się jeszcze odwołać, podkreśla, że dla postmodernistycznej wrażliwości charakterystyczne stało się takie doświadczanie przeszłości, w którym, co prawda, dokument przeszłości jest dowodem istnienia przeszłości, ale „owe ślady przeszłości są skutkami, których oryginalna przyczyna przestała istnieć”. I nieco dalej: „Pozostałości te trwają do czasów współczesnych jako wskaźniki przeszłości, lecz nie funkcjonują już jako skutki powiązań przyczynowych, które je kiedyś wytworzyły”¹². Prowadzi to — zdaniem White’a — w prostej linii do nowego obrazu przeszłości, konstruowania historii, w którym istotną rolę odgrywa element fikcjonalny. Co prawda powieść wykorzystująca dokumenty, na przykład listy, diariusze, zapiski autentycznych osób pozostanie powieścią, jeśli dokona ich fikcjonalizacji — w przeciwieństwie do rekonstrukcji *stricte* historycznej — ale pojawić się mogą pytania o sposoby i granice fikcjonalizacji czy przemieszczeń kontekstualnych autentycznych dokumentów: na ile można się posunąć w tworzeniu nowych powiązań przyczynowych. Owszem, pisarz może zawsze podpierać się prawem do swobody twórczej, ale dość radykalne odejście od uprzednich relacji faktograficznych w danym momencie historycznym niszczy jednakowoż tkankę „historyczności” prozy. Jeżeli komuś zależy na radykalnej dekonstrukcji przeszłości, liczyć się musi z tym, że jego powieść w całości będzie czytana jak utwór „współcześnie” (umownie) historyczny, zaś wszelkie odniesienia historyczne staną się nieistotne.

W prozie Ewy Stachniak nie mamy do czynienia z tak radykalnym odejściem od historycznych odniesień, raczej — z wieloma zabiegami przemieszczeń, przesunięć w nowe konteksty znaczeniowe, ale zasadniczo obejmują one przybliżony okres czasowy do rzeczywistego. Innymi słowy, przywołane zdarzenia, fakty — nie wszystkie oczywiście — znajdują swoje potwierdzenie w dokumentach, źródłach, choć niekoniecznie w tych samych, które sugeruje powieść. Historia jest tu, powtórzmy, pisana na nowo.

¹² H. White, *op. cit.*, s. 69.

Pisane na nowo (dalsze rozpoznania)

Co to znaczy? Czy opowiedziana historia oderwała się od znanej nam, choćby z listów z epoki, przeszłości? Otóż niekoniecznie. Raczej — doszło w narracji powieściowej do przemieszczeń. Zobaczmy to w mikroskali.

Otóż fragment zatytułowany *Ostrzeżenie* (s. 116–120) w dużym stopniu jest oparty na parafrazowanym liście Krasińskiego do Delfiny Potockiej (LDP, I, s. 687–688). List ten Stachniak wyzyskuje jako zasadniczy budulec fragmentu swej powieści, ale nie jest on parafrazowany w całości. Przeciwnie — zostaje rozbita jego prymarna spójność i na nowo montowane są owe fragmenty w narrację, a przy tym pojawiają się dopełnienia odautorskie i dopowiedzenia z innych źródeł. Można powiedzieć: nic nowego, tak przecież postępowali od dawna pisarze historyczni. Ale istota pisania na nowo tkwi w szczegółach. Poruszamy się więc dalej w mikrologicznym oglądzie.

Punkt wyjścia — wprowadzenie Krasińskiego tylnym wejściem do pałacu Odescalchich w Rzymie (Zofia Odescalchi była siostrą Elizy) — jest przeniesiony z wcześniejszego listu Krasińskiego (LDP, I, s. 680). Z tego listu wynika, że Krasiński do pałacu nie dotarł, nogi odmówiły mu posłuszeństwa i wyczerpany wrócił do swego pokoju, o czym donosi Diały. Do pałacu trafia i widzi się „sam na sam z panną”, jak nazywa Elizę, 16 stycznia 1843 roku. Ze sfery — ogólnie powiedzmy — autorskiego wyobrazonego dopowiedzenia pochodzi w powieści opis postaci; nie wiemy, czy tak wyglądali bohaterowie tego dnia, ale w świetle innych źródeł z epoki mogli, oczywiście, tak wyglądać. Ważne będzie tu coś innego. Nawet nie to, że Stachniak fragmenty listu rozpisuje na dialogi, zmieniając literalny zapis źródłowy, skoro sens zostaje utrzymany. Istotne jest raczej inne rozłożenie akcentów, punktów widzenia. Wyprowadzony z oryginalnego listu „głos” Elizy, ulegnie wzmocnieniu w nowym kontekście dyskursywnym.

W liście pisanym do Delfiny „mówi” Krasiński, słyszymy jego głos: „Z tegom zaczął, że przeczytawszy w bileciku do brata jej przystanie, chciałem się z nią widzieć, by ją reflektować i zapytać, czyby nie mogła być szczęśliwszą z kim innym na świecie”. W tym momencie oddaje autor listu „głos” Elizie: „Na to odpowiedziała, że nic nie żąda

już teraz, że dawniej jej ideałem było kochać ogromnie i być kochaną nawzajem, tak, lecz, że teraz wie, że z nikim szczęśliwą nie będzie”. I znów Krasieński udziela sobie głosu: „Na to wyliczyłem jej szereg moich wad” (LDP, I, s. 687).

W narracji powieściowej Krasieński przedstawi swoją „demoniczną” osobowość po słowach Elizy, „dopowiadających” epistolarny zapis z 16 stycznia 1843 roku:

— Nie wierzę w szczęście na tej ziemi, panie hrabio — mówi spokojnym, pewnym głosem. — Kiedyś, kiedy byłam bardzo młoda, pragnęłam być kochana szaloną miłością, ale dziś już nie wierzę, aby to było możliwe. (s. 118)

I tu następuje dopowiedzenie, którego nie ma w liście, ale zostało wydobyte z innego źródła epistolarnego i przeniesione do nowego kontekstu (LDP, I, s. 745): „Nikt nie może dać mi więcej szczęścia niż pan” (s. 118). Tego zdania potrzebowała autorka, by przeprowadzić swój zamysł — oto świadomy wybór Elizy, choć w świetle jej listów wiemy, jak wiele było w tym czasie wahań.

Stachniak nie chce opowiadać się wyłącznie po stronie Zygmunta, steruje faktami w stronę Elizy — jej odczuć i oczekiwań, co dobrze widać w dalszym fragmencie narracji, opartej na tym samym liście, w którym czytamy:

I podała mi rękę. Jam musiał ją, tę rękę, do ust podnieść. Kiedy się zobaczymy, opowiem Ci szczegół, który mnie mocno uderzył, a którego tu pisać nie chcę. [...] Serce pękało, nic nie odpowiedziałem, jęknąłem tylko głuchym jękiem. (LDP, I, s. 688)

W powieści:

Zygmunt bierze jej dłoń i unosi do warg. Dotyk ich jest łagodny i tak lekki. W moim Płuku jest również miękkość — myśli Eliza. (s. 121)

We fragmencie powieści, zatytułowanym *Gotowa na wszystko*, w narracji pojawia się wyodrębniony list, który jakoby Krasieński pisał do Elizy. Ten list składa się z dwu części pochodzących z dwu różnych listów, kierowanych wszakże nie do Elizy, lecz do Delfiny Potockiej (na s. 216 pierwsze zdania z LDP, II, s. 765; kolejne to parafraza LDP, II, s. 761).

Autorka *Dysonansu* jest stroną w sporze. Opowiada się wyraźnie i konsekwentnie po stronie „kobiecego”, po stronie Elizy, dystansując

się wyrażnie od romantycznej legendy Delfiny — kochanki Zygmunta. W licznych fragmentach jest niechętna Delfinie i równie chętnie dowartościowuje sylwetkę psychologiczną Elizy.

Kiedy narrator snuje refleksje wokół odwiedzin pracowni Ary Scheffera przez Elizę i Delfinę, czytamy:

To, co wydaje mu się mniej zabawne, a nawet zadziwiające, to stosunek hrabiego Krasińskiego do młodej i pięknej żony. Czy mężczyzna może być aż tak ślepy, mając podobny skarb tuż przy sobie? (s. 219)

Oczywiście, odpowiedź jest tu łatwa do przewidzenia — owszem, Krasiński jest ślepcem, co zresztą potwierdza narrator w tej samej scenie, kiedy Eliza będzie „poprawiała” duchowy portret Delfiny, który jakoś nie wychodzi Schefferowi („gorycz uśmiechu”, „nieobecność”), w przeciwieństwie do wizerunku Elizy („łagodna rezygnacja”, uduchowione spojrzenie w dal). Na marginesie: owa malarska zdolność Elizy, ujawniona w pracowni Scheffera stoi w sprzeczności z wyrażanymi przez Krasińskiego poglądami na temat talentu żony, posługującej się amatorskim pędzlem. Sama Eliza Krasińska dość krytycznie wypowiadała się na temat swoich zdolności malarskich (LE, s. 313–314).

Odzyskiwanie kobiecego pisma (głos Elizy)

Hélène Cixous postulowała konieczność odzyskania głosu jako warunek zaistnienia (rewaloryzacji) kobiecego pisma. Ewa Stachniak w *Dysonansie* wydobywa ów głos i ustanawia kobiece pismo w dwu zasadniczych aspektach. Po pierwsze — wyprowadza mikroślady, nieduże przytoczenia, dokonując ich parafrazy, rzadziej bezpośredniego przytoczenia z prymarnego kontekstu, jakim jest epistolografia (to dotyczy głównie głosu i pisma Delfiny Potockiej wydobywanego z listów Krasińskiego, choć także Elizy). I po wtóre — przenosi w obręb narracji samoistne, większe fragmenty pisarstwa epistolarnego Elizy Krasińskiej, dokonując — o czym wspominałem — przemieszczeń, parafraz, montażu w nowym kontekście powieściowym. Oczywiście pojawia się także głos współczesnej narratorki, „dopowiadającej” fikcjonalnie konteksty i ciągi dalsze poruszanych w autentycznych świadectwach epistolarnych faktów, zdarzeń, sytuacji etc.

Dlatego postępowanie Ewy Stachniak można w pewnym sensie próbować określić jako próbę ustanowienia „poetyki feministycznej, która odzyskiwałaby ów głos wrzeczona z mitu o jakiejś pozagenderowej poetyce”, że odwołam się do komentarza Nancy K. Miller¹³. Występuje w *Dysonansie* jako typowa procedura „dodawanie”, „nadpisywanie” na tekście autentycznym tekstu fikcji literackiej, wzmacniającej ów odzyskiwany głos z przeszłości. Często zestawiane są (co przypomina procedurę montażu) dokumenty pochodzące z różnych źródeł, stopione w jedność w narracji dzięki parafrazie i fikcjonalnym dopowiedzeniom, domysleniom — wtedy autorstwo zostaje także przeniesione w nowy kontekst, jak w niżej przytoczonym cytacie, gdzie Eliza „kradnie” autorstwo listu Zygmuntovi (choć to w liście pojawia się jej głos, zrazu ukryty w narracji Zygmunta, a następnie bezpośrednio przytoczony w języku francuskim).

Oto obszerniejszy fragment z powieści, który możemy potraktować jako typowy sposób odzyskiwania i ustanawiania głosu kobiety:

W Heidelbergu, w listopadzie 1845 roku, [...] hrabina Eliza Kasińska pisze do swego poślubionego przed dwoma laty męża, że wygląda spotkania z mme Delfiną. [...] „Jestem przekonana — pisze — że wszystkie moje niemądre niepokoje i obawy z ostatnich tygodni były bezpodstawne, jak mi to przez cały czas powiadałeś. Będę się starała być dla niej siostrą, ulżyć jej samotności, umniejszyć smutek. Nie wyobrażam sobie, by ktoś nie powitał radośnie naszego błogosławionego dzieciątka, z tym słodkim uśmiechem, [...]”. (s. 178)

A oto fragment z listu Kasińskiego, będący budulcem sytuacji narracyjnej i źródłem kobiecego głosu:

Eliza zaś przez cały dzień wczoraj mówiła o Tobie, wypytywała mnie o wszystko, co lubisz, o wszystko, co Cię nudzi, [...] powtarzała, że się lęka, by nie zanudziła Cię, ale że się spodziewa, że choćby ona Cię nudziła, to Cię maleńki rozpogodzi. Jej się wydaje, że to dziecko jest gwiazdą pogody, która musi rozweselić i rozświecić pokój, do którego wstępuje. W końcu samym, żegnając mnie, rzekła: „*Je ferai tout ce que je peux dans ce monde pour que Md. D. se sente moins seule, en sentant qu’une nouvelle soeur lui est nee*””. (LDP, II, s. 751)

¹³ N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska i K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 505.

Kolejny fragment listu Elizy zostaje umieszczony w narracji na zasadzie przytoczenia.

Teraz, pisze, po wizycie u doktora Cheliusa, który jest bardzo zadowolony z rozwoju Adzia (gorączka ma przyczynę w ząbkowaniu i wkrótce minie), czuje się o wiele lepiej. (s. 178–179)

Ten powieściowy list został „nadpisany” na liście Elizy Krasińskiej:

Malutki dzielnie dotychczas drogę wytrzymawał, dziś tylko główkę ma gorącą i sen niespokojny. Chilius ma przyjść, niecierpliwie go oczekuję, zapewne ząbki wykluwają się; [...]. (LE, s. 261)

Pojawia się często inna procedura, kiedy narratorka staje się jak gdyby bohaterką powieści, zabiera autorstwo Elizie z istniejącego świadectwa epistolarnego. Dopowiada za nią, wchodzi w jej rolę.

Oto przykład; najpierw cytat z listu Elizy Krasińskiej:

Ale żebyś też wiedziała co to za rajskie powietrze, na słońcu 40 przeszło stopni ciepła, a w cieniu 20 i kilka. Róże, jaśminy, migdałowe i pomarańczowe drzewa wciąż kwitną! Piszę do Ciebie w rannym szlafroku, jeszcze nie ubrana, przy oknie otwartym. (LE, s. 277)

I z powieści Ewy Stachniak:

Jest czternasty stycznia, temperatura trzydzieści stopni w słońcu, a dwadzieścia w cieniu. Eliza w peniuarze siedzi i pisze listy. [...] Rajskie powietrze, pisze Eliza. Jaśminy i pomarańcze w pełni kwitnienia. (s. 286)

Jak widzimy, w narracji pojawia się parafrazowany tekst listu, włączony w obręb fikcji literackiej, w której przytoczone głosy Elizy nie zawsze znajdują swoje potwierdzenia dokumentarne, prowadzone są na granicy faktu, fikcji i możliwości zaistnienia faktu, jak na przykład w następującym fragmencie:

Podniósłszy wzrok, Eliza widzi Gilesa pielęgnującego krzew różany. [...] Ptaki wzbijają się w powietrze i nikną. [...]

— Czy nigdy się nie gubią? — spytała go kiedyś Eliza.

— Czasami — odpowiedział Giles. — Odlatują bez żadnego powodu. (s. 286–287)

Odzyskiwanie kobiecego pisma (głos Delfiny — nić Ariadny)

Ciekawe są w powieści Stachniak próby odzyskiwania głosu Delfiny Potockiej. Tu autorka nie dysponowała dokumentem źródłowym w postaci listów, jak w przypadku Elizy Krasińskiej. Głosy Delfiny zostały, jak już nadmieniałem, poukrywane w listach Krasińskiego i Elizy jako ślady, nieduże przytoczenia.

Mówiła o tym autorka powieści w wywiadzie dla „Odry”:

[...] głos Delfiny Potockiej właściwie zaginął. [...] Chcąc usłyszeć Delfinę, czytałam listy Krasińskiego do niej i cierpliwie wydłubywałam z nich te fragmenty, w których poeta cytował jej słowa. [...] Zapisalałam spory zeszyt echem jej słów, ale jej powieściowy głos jest głosem z mojej wyobraźni.¹⁴

Można więc zasadnie widzieć w tekstualizacji głosu Delfiny Potockiej (i w pewnym stopniu Elizy z listów Krasińskiego do Delfiny Potockiej) feministyczną figurę Ariadny. Nancy K. Miller, interpretując fragment *Heroid* Owidiusza, w których Ariadna pisze do Tezeusza, by nie pominął jej, mówiąc o swoich tytułach do sławy, zwraca uwagę na owo pragnienie ocalenia głosu jako feministyczną rewaloryzację mitu.

Zgubiona czy odnaleziona, umarła czy zaślubiona postaci reprezentującej wieczny powrót narcystycznego pożądania Ariadna występuje w liście, pisanym, aby utrwalić to, co już przeczytane; [...].¹⁵

I teraz chodzi o to, podążam za wywoodem Miller, by wprowadzając procedury „nadczytania”, ów głos wydobyć, przywrócić do istnienia ową zakrytą „żeńską sygnaturę” — żeńskie pragnienie, by tworzyć sztukę jest bowiem ukryte, zamazane, celem zaś nadczytania, „lektury szukającej podpisu, jest dotknięcie palcem — figuratywnie — tego miejsca wytworu, gdzie zaznaczyło się przywiązanie pajęczyny do sieci”¹⁶.

Prawem dopowiedzenia — nić Ariadny snuje się w *Dysonansie* w dwu porządkach. Pierwszy — to owe echa Delfiny Potockiej z listów Krasińskiego, wydobywane, rekonstruowane. Drugi porządek wiązać możemy z pracą Stachniak, która niczym prądka tka tekstualny głos

¹⁴ *Gdzie jest ich głos?..., op. cit., s. 75.*

¹⁵ N. K. Miller, *op. cit., s. 509.*

¹⁶ *Ibid., s. 512.*

swej bohaterki, jak mówiła, z wyobraźni — a więc oddaje jej swój głos jako pisarki.

Można tu przytoczyć dowolny fragment. Przykładowo — tak mogła mówić Delfina Potocka, rozczarowana małżeństwem, pozostająca w separacji z Mieczysławem („czarna” legenda męża Potockiej przewija się przez korespondencję Krasińskiego, stąd możliwość stworzenia takiej sceny), szukająca uzasadnienia dla nowej miłości:

— Przeszłam nad przepaścią Sigis. Zapłaciłam swoją cenę za wolność. Moja dusza została zahartowana.

Palce jej bawią się frędzlami szala. [...]

— Rozczarowanie przychodzi powoli — mówi. Z początku to tylko przelotna myśl. Chwila, w której zauważa, że mąż przestaje na nią patrzeć, gdy z nią rozmawia. (s. 52)

Żeńską sygnaturę odnajdzie autorka *Dysonansu* w wierszach Krasińskiego, pisanych do Delfiny: „W jego wierszach znajdzie wyzwolenie od wędrówki po zamrożonych ukraińskich stepach, od wspomnień, w których króluje mgliste niebo nad białymi połaciami śniegu” (s. 67; to trawestacja wiersza *Znad wód...*). Powieściowa Delfina Potocka czyta utwór Krasińskiego — *nota bene* będący poetyckim zapisem ich miłości — jak tekst-rozpoznanie własnej egzystencji.

Ciekawym zabiegiem jest apokryficzna, by tak rzec, historia małej Vivi, zmarłej córeczki Delfiny, wprowadzona świadomie przez pisarkę w obszar refleksji bohaterki. Mówiła Stachniak w przywoływanym wywiadzie:

Odwiedziłam też cmentarz Père Lachaise, na którym Delfina Potocka pochowała czteroletnią córeczkę, której imię się nie zachowało. Miałam nadzieję, że tam to imię odnajdę. W zachowanych listach Krasińskiego do Delfiny poeta pisze o jej córce, używając zwrotów *Twoja małańka*, *Twój aniołek*. [...] We wszystkich rodowych dokumentach Potockich z Tulczyna córka figuruje jako NN. [...] To zaginione imię dziecka jest jeszcze jednym dowodem na to, jak wiele z głosu Delfiny przepadło.¹⁷

Stąd też wyrasta owa apokryficzna opowieść o małej Vivi, przywoływanej we wspomnieniach Delfiny. Brak, nieobecność — stają się w ten sposób odzyskanym głosem i dziecka, i jej matki.

Tu głosu udziela Krasiński, na przykład z listu z 9 stycznia 1840 roku, kiedy pisze takie oto słowa:

¹⁷ *Gdzie jest ich głos?..., op. cit., s. 76.*

Piękne to było dziecię, pierwszy raz jej piękność (choć nieco zarwana z Potockich) mnie tak uderzyła. Ta twarz niewinna i to niebo naokoło, [...] to, co wszystkim stać się mogło, a zeszło i przeszło, [...] Obraz jej tylko został na tej ziemi, [...] Gdybym umarł w tej minucie, myślę, że bym prosto poszedł do nieba, bo obraz tego dziecka zmienił mnie na dziecię. (LDP, I, s. 137–138)

A w *Dysonansie* przeczytamy:

Sigis spogląda ku biurczku, na miniaturkę uśmiechniętego dziecka z niesfornymi kędziorami. Czarnymi, jak włosy jej ojca. I na pamiątki złożone na czarnym aksamicie, przykryte szklanym kloszem. (s. 61)

W narracji powieściowej pojawia się tak istotna dla relacji epistolarnej sytuacja współuczestnictwa, dialogu romantycznych kochanków, Zygmunta i Delfiny, czujących i myślących we wspólnocie dwu rozumiejących się dusz. Tak jak w tym fragmencie, będącym parafrazą licznych sytuacji epistolarnych z całej zachowanej korespondencji:

Rozmawiają o epokach, co nadejdą. O przemianach, jakie czekają ludzkość. Przemianach opłaconych cierpieniem i męczeństwem. Bo on jest przekonany, że ludzkość przejdzie zwycięsko „próbę grobu”, przez zwycięży chwile zwątpienia, dostąpi odrodzenia. (s. 74)

Jak we fragmencie z rozdziału *Sekrety*, o czym w dalszych rozważaniach.

Stale obecny jest „on” — Zygmunt, Sigis. Ale wobec jej spojrzenia. Sigis — nie romantyczny wieszcz, ale poeta uwikłany w szczególną sytuację emocjonalną miłości romantycznej i wymuszonego małżeństwa (choć autorka wypłtuje Elizę z „czarnej” legendy znanej z listów poety; „ta panna” okazuje się świadomą i subtelną żoną, doskonale rozumiejącą sytuację męża).

„Kobięcy” głos Zygmunta?

Jak już wcześniej wspominałem, w powieści *Stachniak*, będącej wszak romansem, historią miłości Zygmunta Krasińskiego i Delfiny Potockiej oraz „trudnego” uczucia w relacji Zygmunt–Eliza, głos Krasińskiego został ustawiony dyskursywnie w perspektywie *herstory*, jest jakby weryfikowany przez kobiece spojrzenie, kobiecą wrażliwość, kobiece przedstawienie znanej w kulturze polskiej historii miłosnego trójkąta.

Pojawi się, oczywiście, perspektywa utożsamienia, przeniknięcia Zygmunta w „ja” Delfiny, kiedy jej głos odbrzmi w jego ekspresji:

Muzyka nie jest jego żywiołem, ale nie wstrzyma go to, by powierzyć jej swoje muzyczne marzenia. W rękach anioła jej głos, ten głos, który on nosi w sobie, [podkr. moje — A.B.] mógłby stać się maleńką gwiazdą, księżycem srebrniutkim. Harmonią sfer niebieskich. Obrazem wiecznej prawdy wszechświata. (s. 33–34)

I odwrotna relacja, uzasadniająca możliwość potraktowania głosu poety jako ekspresji Delfiny Potockiej:

Myśli o jego palcach, trzymających pióro, przyciskających zatemperowaną końcówkę do kartki papieru. Pragnie ucałować jego rękę i stać się nią, popłynąć w strumieniu krwi, jaka krąży w jego żyłach, ogrzać się w jego ogniu.

„Tylko nieskończona miłość może pojąć nieskończony ból i nieskończoną gorycz”. (s. 212)

Pióro, którym on pisze — wymowny jest krótki cytat jego pisma — to pióro, które prowadzi i jej ręka, tak że słowa poety stają się własnością jej ukochanej, jego muzy.

Warto tu dopowiedzieć, że wydobywane z listów Krasińskiego szczegóły obyczajowe, realia polityczne, rozmaite elementy ówczesnego życia stanowią tu budulec ukazywanego przez konkret tła epoki, jak na przykład we fragmencie *Dary dla Delfiny* (s. 168–170), będącym parafrazą listu (LDP, II, s. 748), w którym Krasiński donosi o przygotowaniach kulinarnych — prezencie dla Delfiny (wygotowanym do konsystencji galarety bulionie i kaszy gryczanej). W innym miejscu (s. 68) pojawia się parafraza fragmentu epistolarnego zwanego *Dziennikiem sycylijskim*, a w nim przypomniana zostanie błękitna suknia ukochanej przyrównana do morskiej fali (LDP, I, s. 56). Autorka powieści sięgnie czasem po teksty literackie poety, wprowadzając ich fragmenty (mikrocytaty) w obręb narracji. Opisując noc kochanków (fikcyjną, choć prawdopodobną), przytoczy narratorka fragment z *Przedświtu* (będący w istocie „skrzydlatym słowem”) jako słowa poety:

Zaczął znowu palić di macha, najtańsze cygara. Widać kończą się pożyczone pieniądze, a ojciec stanowczo odmówił finansowania synowskich fanaberii. „Chce, bym usłyszał krzyk rodowego anioła, Dyal” — powiedział jej raz Sigis. (s. 91)

To oczywiście, że listy Krasińskiego pisane do Deliny Potockiej stały się podstawowym budulcem tej opowieści (także w wątkach pobocznych, na przykład pojawiająca się na s. 257–268 słynna reminiscencja z Ferney z 1831 roku, to parafraza listu do Henryka Reeve’a¹⁸), ale zostały one także poddane zabiegowi, który możemy z grubsza nazwać swoistym przekładem (przepisaniem) pierwotnych znaczeń na znaczenia modelowane przez kobiecy punkt widzenia.

Zobaczmy to na przykładzie — dodać warto, że reprezentatywnym.

Oto w początkowych partiach powieści — będących zawiązaniem romansu, który zaczął się tuż po wigilii 1838 roku — pojawiają się parafrazy epistolarnych fragmentów; wyprowadzone z listów Krasińskiego jego reakcje zostały przedstawione tak, jakby to nie tylko on je opisywał. Są konsekwentnie ukazane w perspektywie kobiecego świata domu Komarów: matki Delfiny, pani Honoraty Komarowej, jej córek — Delfiny i Luszy. To świat, w którym właściwie jedynym mężczyzną będzie Krasiński. A jego „autentyczny” głos zostanie umieszczony w szczególnej perspektywie dyskursywnej: „kobiecej” narracji odzyskiwanego głosu. Widać to dobrze we fragmencie zatytułowanym *Spowiedź jej duszy*. Tu pojawiają się w inicjalnych partiach fragmenty tekstu „głosy” Delfiny: „— Niech pan słucho — prosi” (s. 36); „Pan tam był — mówi Delfina — Pan to pamięta” (s. 37); „— Musisz się dowiedzieć — szepcze Delfina — w jaki sposób dusza odstępuje od prawdy” (s. 37).

W tym „domu kobiet” pojawiają się głosy poety. Przytoczenia z listów (LDP, I, s. 79–80) przeniesione w obręb nowego kontekstu powieściowego:

Dysonanse i harmonie, powie jej już niedługo, to nic innego, jak przelotne formy wiecznej prawdy. Czyż nie jest tak ze wszystkim? (s. 33)

Zmieni się to w projekcję pragnień miłosnych:

Pragnie dotykać wszystkiego, czego dotknęły jej palce. Pragnie być tak blisko, by czuć jej kwiatowy cytrynowy zapach. [...] Przeklina Neapol, gdzie powietrze przesycone jest roztopioną siarką i węglem, szarpiącym mu nerwy. (s. 34; zob. też LDP, I, s. 44)

¹⁸ Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, opr., wstępem, kroniką i notami opatrzył P. Hertz, t. 1, Warszawa 1980, s. 635 i nast.

W rozdziale *Sekrety* możliwe będzie przekierowanie słów Delfiny w czującą duszę Zygmunta; stąd słowa z jego listów stać się mogą — poniekąd — jej słowami, odpowiednikiem jej stanów:

Zygmunt słucha jej całym ciałem, wchłania jej słowa, przeżywa ich ciężar.

— A może ja nie zasługuję na szczęście? — mówi Delfina. — [...] Może wszystko, na co zasługuję, to tylko ból. (s. 57)

Autorka powieści, w kolejnym fragmencie zatytułowanym *Plany*, przytoczy wypracowywaną przez poetę koncepcję „nowej kobiety” (LDP, I, s. 122–123)¹⁹, przenosząc epistolarny dyskurs w scenę salonowej konwersacji. „Mówi” tu, co prawda, Krasiński tekstem swego listu, ale swój głos kieruje do kobiet: pani Komarowej, Delfiny i Luszy.

Opisywał je, te nowe kobiety.

— Rzeczywiste na ziemi — mówił. — Rozbudzone z trwających przez wieki snów. Wołające śpiewem o miłość, a nie o salonowe poklaski. [...] Mężczyźni padną w podziwie na kolana, ale one utkwia w niebiosach swe lśniące źrenice i nie będą w ogóle patrzeć na mężczyzn — dodawał. (s. 59)

Ta parafraza listu, dość wiernie idąca za „oryginałem”, to ważny moment w narracji Stachniak, dający autorce powieści możliwość przedstawienia istotnej koncepcji Krasińskiego we własnej *herstory*, za pomocą głosu poety — jego poglądów wyrażonych w liście pisanym do jednej z „kobiet przyszłości”, które stają się wykładnikiem istotnego stanowiska w powieściowym świecie.

Ich troje, one dwie — on jeden

Jak już wspominałem, *Dysonans* jest powieścią, w której dochodzi do znamienego podważenia legendy romantycznej miłości „Siżysa” i Dially, z „tą panną” w tle. Taką wersję przedstawił sam Krasiński na kartach swej korespondencji, przede wszystkim, choć nie tylko, w listach pisanych do Delfiny, stylizowanej na nową Beatrycze.

Wielka miłość romantyczna niebanalnych osobowości z jednej strony i narzucony mariaż z drugiej — nietrudno wskazać, jaki wymiar mogła uzyskać taka struktura w romantycznym wzorze obyczajowym. Ale

¹⁹ Piszę na ten temat obszernie w książce *Poezja „trzeciej epoki”. O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836–1843*, Lublin 2009, s. 133–145.

dziś, kiedy pożegnaliśmy się z owymi opozycjami, więcej światłocienia przynoszą listy Elizy Krasińskiej — i poprzez nie autorka współczesnej powieści wypowiada swoją interpretację zdarzeń i sytuacji sprzed stu sześćdziesięciu lat. Dzisiaj — w optyce powieściowej Ewy Stachniak — to „one” wyraźnie awansują na media tamtych zdarzeń, „on” jest przykrawany do tej nowej sytuacji: dyskursywnej i poznawczej. Nietrudno dostrzec, że sympatia (nieskrywana) autorki *Dysonansu* jest po stronie żony romantycznego poety, która ostatecznie „wygrywa” pojedynkę sprzed lat. Dlaczego tak się mogło stać? Pozostawiła po sobie listy, które pozwoliły w kanonicznej historii znaleźć *inny* wymiar, *inny* ton opowieści — i to on okazał się po latach „silniejszy”.

Ostatnie sceny powieści toczą się w Nicei. Eliza niespodziewanie staje się świadkiem miłosnego zespolenia romantycznych kochanków: z których jedno jest jej przyjaciółką, drugie mężem. W salonie znalazła się trójka. Wydawać by się mogło, że odżyła miłość Zygmunta i Delfiny, przytłoczona małżeńską prozą życia poety. Ale asa w rękawie ma Eliza — to ona oznajmia kochankom, że spodziewa się dziecka. Zygmunt, który chwilę przedtem trzymał w ramionach Delfinę, zostanie ojcem.

Rozdział zatytułowany został *Wizje*. Nie są to wizje romantycznego poety ani jego uduchowionej Diany. To Eliza ma „wizje”, wie, że urodzi mu dzieci i że będzie patrzyła, jak umierają na gruźlicę.

Nie wie też, że kiedy on napisze te słowa, ona będzie kochała innego. Mężczyznę o dwanaście lat od niej młodszego, [...] którego poślubi w sześć miesięcy po śmierci Zygmunta i przy którego boku zechce być pochowana. (s. 331)

A Delfina? Autorka powieści pozostawia ją nad morzem. Patrzy w dal i czuje gorzki smak utraty, końca tego, co ludzkie.

2. Tajemnicze morderstwa w Paryżu

Romantyczny kryminał postmodernistyczny

Powieść kryminalna Pawła Goźlińskiego *Jul*²⁰ to napisana z pasją rozprawa z mitami Wielkiej Emigracji: mesjanistycznymi i towiani-

²⁰ P. Goźliński, *Jul*, Wołowiec 2010. Dalej cytaty lokalizuję w tekście, podając w nawiasie numer strony.

stycznymi mrzonkami, a przede wszystkim ideologiami, jak system genezyjski i mistyczny Słowackiego, najdosłowniej wcielonymi w życie przez maniakalnego mordercę grasującego w Paryżu w połowie lat czterdziestych XIX wieku. Koncept rewizjonistyczny Goźlińskiego można określić jako próbę krytycznej wiwisekcji ideologii romantycznej (literatury), która — wzorem *stricte* romantycznym — zostanie wprowadzona w obręb życia; tajemnicze morderstwa i pogoń za mordercą są tu ukazane w optyce szczególnej recepcji dzieł literackich Słowackiego (i Mickiewicza — scena z *Dziadów* części III z piorunem; pojawia się także reminiscencje z Krasińskiego, mające polemiczny charakter, jak we fragmencie zatytułowanym *Krew*), zgodnie z którymi popełniane są okrutne zbrodnie. Literatura modeluje życie, jest źródłem perwersyjnej, bo morderczej, podniety, motywowanej wyrażnie historiozofią postępu poprzez krew, tworzoną, wyznawaną i zapisywaną przez Słowackiego (choć Tadeusz Komendant widzi w wyobraźni sadomasochistycznej *Jula* świadectwo oddziaływania powieści kryminalnych Marka Krajewskiego²¹).

Spróbujmy nieco bliżej przyjrzeć się wprowadzaniu romantycznych reminiscencji w schemat powieści kryminalno-sensacyjnej, w jej wersji nawiązującej *last but not least* do romantycznych ujęć: powieści tajemnic i powieści frenetycznej.

Oś fabularna powieści Goźlińskiego osnuta jest wokół tajemniczych morderstw popełnianych w Paryżu w lipcu 1845 roku, głównie w środowisku polskich emigrantów. Śledztwo prowadzą równolegle: francuski komisarz Lang i Adam Podhorecki, *nota bene* podejrzewany początkowo przez Langa o niejasną rolę w pierwszej zbrodni. Podhorecki natyka się bowiem na dziwną, płonącą postać, ludzki kadłub z odciętymi rękami, który biegnie wprost na niego, i chcąc uniknąć śmierci, strzela do, jak się niebawem okaże, przyjaciela z szulerni, Janka Ziobry, zabijając go, a właściwie kładąc kres jego męczarni, rodem — no właśnie, skąd? Początkowo nie jest jasne, że to reminiscencja fabularna ze *Snu srebrnego Salomei* Słowackiego — śmierci Semenki, pozbawionego kończyn i podpalonego przez pacyfikującego ukraiński bunt Regimentarza.

²¹ T. Komendant, „*Jul*”, „Twórczość” 2010, nr 10, s. 153.

Taki jest początek, zawężenie intrygi kryminalno-detektywistycznej prowadzonej, jak się okaże w finale, w zgoła nieoczekiwanym kierunku. Goźliński pełnymi garściami czerpie z możliwości, które dają jemu takie gatunki, jak powieść sensacyjna, powieść tajemnic, powieść detektywistyczna; są one zwornikiem osi fabularnej prowadzonej wedle wypracowanych w owych odmianach schematów. Oto na przykład główny bohater — stający się dla prowadzącego śledztwo francuskiego komisarza Langa jednym z podejrzanych, sam z podejrzanego przeistacza się w detektywa, po serii prób rozpoznającego mordercę. Chociaż zagadka tożsamości mordercy i jego motywacji zostanie wyświetlona w długiej scenie dramatycznej, skutecznie poszerzającej krąg odniesień kryminału o wymiar inny: starcia ideowego, właściwego powieści światopoglądowej.

Warto wszakże zwrócić uwagę na inną jeszcze kwestię, mianowicie budulec, z którego została złożona powieść Goźlińskiego. Sam autor w krótkim posłowniu wskazuje istotne dla niego tropy lekturowe, które możemy wyśledzić w narracji *Jula* jako cytaty, kryptocytaty, parafrazy, reminiscencje fabularne — o tym w dalszych rozważaniach. I coś jeszcze, co nie sytuuje się bezpośrednio w polu odniesień intertekstualnych, ale ma wpływ na intertekstualny charakter romantycznego kryminału Goźlińskiego. To wpisana weń teza rewizjonistyczna, autorska rozprawa z romantycznymi ideologiami mesjanistycznymi, poparta lekturami prac wybitnych znawców epoki, jak Maria Janion czy Alina Witkowska, Jarosław Marek Rymkiewicz czy Marek Bieńczyk oraz sam Goźliński jako autor pracy *Bóg Aktor. Romantyczny teatr wyobraźni* (Gdańsk 2006)²², której efekty spożytkował w fikcyjnym *Julu*. To już nie muszą być parafrazy czy kryptocytaty, jak w wypadku odniesień do tekstów romantyków (Słowackiego, ale także Mickiewicza, Krasińskiego,

²² Oddziaływanie badań Pracowni Romantycznej Instytutu Badań Literackich PAN na myślenie Goźlińskiego jako autora pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem prof. Marii Janion i jako autora analizowanej powieści jest wyraźne, a książki, takie jak wiele prac M. Janion z zawartą w nich wizją romantyzmu, od *Gorączki romantycznej* (1975) i *Odnawiania znaczeń* (1980) poczynając, jak *Towiańczycy* Aliny Witkowskiej, jak *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* Jarosława Marka Rymkiewicza czy *Czarny człowiek* Marka Bieńczyka są tu równie wymownym śladem inspiracji i zarazem mogą być dogodnym polem odniesienia powieściowych interpretacji autora *Jula* (o tym dalej).

pamiętniki Potrykowskiego), ale krąg ustaleń badawczych wprowadzanych w obręb narracji w tych momentach, w których uzyskuje ona kształt ideowej interpretacji romantycznych ujęć mesjanistycznych (że tak je ogólnie nazwę).

Rok 1845. Sceny z życia emigracji

Akcja *Jula* toczy się więc od pierwszego do ostatniego dnia julia 1845 roku, kiedy ma miejsce odrażająca zbrodnia w środowisku polskich emigrantów, a za nią nastąpią kolejne. Ofiarą jest Janek Żebro-Kownacki, zwany potem Jankiem Ziobro. Pojawia się on w rozpoczynających powieść scenach z paryskiej szulerni, gdzie polscy emigranci zgrywają się do cna, usiłując w ten sposób przykryć poczucie klęski. A może chodzi nie tylko o to — hazard jest jedyną dostępną rozrywką dla samotnych mężczyzn. Nic nie zapowiada w tych pierwszych scenach tak frenetycznego zdarzenia. Jesteśmy w kręgu polskiej emigracji, ukazanej w krzywym zwierciadle — samotni mężczyźni, karty, pijaństwo, nędza wegetacji na paryskim bruku. Gdzieś w tle pojawia się towiańczyk Pilchowski, który sprzeniewierzył fundusze Koła. Trauma beznadziejnej wegetacji ma, z jednej strony, swe źródła w rozziwieniu między nędznym dniem dzisiejszym a wczorajszym zrywem bohaterów powstania, ale — z drugiej strony — losy Adama Podhoreckiego ujawniają głębszy charakter traumy emigracyjnej, wyrastającej z nieudanej wyprawy partyzantów Zaliwskiego. Oto niosący chłopom wolność bohater powstania zostaje przez nich ukrzyżowany, a wybawienie od niechybnej bluźnierczej śmierci przychodzi z rąk Moskała, Łużyna. Goźliński, idąc za badaniami historycznoliterackimi, zwłaszcza za pracami Aliny Witkowskiej, przedstawia powszedni dzień emigracji jako nędzę i beznadzieję egzystencji powszedniej niegdysiejszych bohaterów²³. Stąd już prosta droga, chciałoby się powiedzieć, do ucieczki w mit, sektę, formy istnienia biorące w nawias codzienność istnienia w zmieniającej się kapitalistycznej Francji, owładniętej, jak to pokazał

²³ Zob. A. Witkowska, *Troja po raz któryś...*, [w:] ead., *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987; ead., *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.

w swym cyklu Balzak, pasją pieniądza jako głównego punktu odniesienia życia.

Pieniądz, a właściwie jego fatalna (i fatalistyczna) moc przewija się także w utworze Goźlińskiego: to pieniądze trwonione przez jednych a wygrywane przez innych w szulerni, to pieniądze moskiewskie, które mają skompromitować Mickiewicza zgodnie z intrygą carskiej ambasady, to pieniądze towiańczyków, zdefraudowane przez Pilchowskiego. A także brak pieniędzy: batignolski adres Mickiewicza w owym braku ma swe źródło, a nędza głównego bohatera Podhoreckiego też z tym się wiąże. Rosyjska ambasada gra fałszywymi pieniędzmi, chcąc zniszczyć Mickiewicza w oczach emigrantów. Łużyn przekupuje swych donosicieli, „mały bohater” Ziobro wziął wszak moskiewskie pieniądze. Malwersacje są tu na porządku dziennym, a środowiska oplata agentura (nie tylko moskiewska, książdź Dzieżyński pisze donosy do Francuzów). Tu więc pieniądz, a tu Ojczyzna. O niej można już tylko marzyć albo coraz bardziej roić. Gdzie? W sektach, w gorączkowo tworzonych (tworzonych w gruźliczych gorączkach, jak czytamy na s. 366) historiozofiach. Oto małe mieszkanie na poddaszu, w którym emigrant z dalekiego kraju snuje swe wizje: pełne ogniowego i krwawego oczyszczenia, krwawej kąpieli ducha, wyzwalanego do nowych działań.

Kto zabił? Zbrodnia z *Genezis* początku

Kto i dlaczego zabił w tak bestialski i tak literacki równocześnie sposób Janka Ziobrę? Ogień i krew — doprawdy, okropna to i niejasna zbrodnia. Nie jedyna przecież tak okrutna i tak literacka zarazem. Oto Marie, Francuzka, z którą żyje Podhorecki, umiera śmiercią żony Gruszczyńskiego ze *Snu srebrnego Salomei* (*nota bene* jeden z bohaterów powieści nosi to nazwisko) — w rozplątany brzuch morderca wkłada szczenię, wyjmując wcześniej płód. Więcej jest takich zbrodni spod znaku frenezji: młodzi kochankowie giną w scenerii nocnego kościoła, a morderca wycina na ciele ofiary tekst-przesłanie do jeszcze żyjących, o włos od śmierci będzie Podhorecki, zamknięty w trumnie w tajemnych paryskich katakumbach. Te zbrodnie mają miejsce w Paryżu. I nie jest to Paryż wyznawców Mistrza, jakkolwiek

mówi się tu o towianizmie, choć niezbyt może obszernie. Nie jest to Paryż emigracyjnych sporów, jakkolwiek akcja toczy się w środowisku emigrantów.

Zauważmy, że Paryż nie przystaje do wyobrażenia Nowych Aten, metropolii świata, centrum ówczesnej cywilizacji i kultury, przenikniętej aurą dandyzmu. To Paryż „podziemny”, z powieści tajemnic rodem. Otóż tak — Eugène Sue i jego *Tajemnice Paryża*, miasto podziemnych sekretów, nielegalnych lupanarów, złych dzielnic, błota, cmentarzy, tajnych szulerni. To także kapitalistyczny moloch — retorta budzącego się nowoczesnego życia w Baudelaire’owskim sensie; miasto nowoczesnego handlu, rozrywki, rewolucyjnego wrzenia ukrytego pod powierzchnią dnia codziennego²⁴. Diabelskie miasto, które — jak mniema morderca — ocalić może genezyjska ofiara ciała, krwi i ognia. To w tym miejscu, jakże paradoksalnie, spotykają się dwa Paryże: ten polskich emigrantów i ten będący cywilizacyjnym centrum świata.

Posłuchajmy, oto monolog wewnętrzny mordercy z cytatem z *Genezis z Ducha*, więcej — systemem genezyjskim — w tle:

Miernoty. Śmiechem chcą przegnać lęk. [...] Co wiedzą o przekleństwie, które każe wielkim duchom iść w górę przez krew, urągając męczarniom własnych braci. [...]

Nieustająca agonია. Cała natura wydawała mu się wielką fabryką śmierci. Cierpie nie było energią, która wprawiała ją w ruch. Przyglądał się rozsypującym w proch trupom, z których wylatywały dusze, by zagnieździć się w nowych, doskonalszych formach. [...]

— Albowiem wszystko dla ducha i przez ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje... [...]. (s. 142–143)

Genezis z Ducha staje się więc uzasadnieniem zbrodni: tych dokonanych i planowanych. Wielokrotnie, niczym refren, przewijają się w powieści Goźlińskiego formuła ocalenia i odnowienia świata — przez

²⁴ Ów Baudelaire’owski sens rozumiem za Walterem Benjaminem (*Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, przeł. H. Orlowski, [w:] id., *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opr. H. Orlowski, Poznań 1996) jako formowanie nowoczesnego sposobu życia w tyglu wielkiego miasta. *Nota bene* w innym eseju Benjamin *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a* (przeł. H. Orlowski) pojawia się istotny trop wiążący rytm epoki ze strukturami powieści detektywistycznej (s. 368–375).

ogień i krew. „Zginie ciało, które więzi wielkiego ducha. Zacznie się wielki ruch. I przemieni ziemię” (s. 196). Apokaliptyczne marzenie stało się w dosłownym sensie morderczą ideologią — te słowa wypowiedziane są przez mordercę, planującego śmierć Mickiewicza wedle scenariusza, który ten przewidział w *Dziadach* dla doktora Bécu — wieszcz ma zginąć rażony piorunem, a jego śmierć wyzwolić ma ruch ku nowej ziemi. Oto ironicznie odwrócona sytuacja, w której widzieć można nieoczekiwaną zemstę Słowackiego, choć sam Słowacki o działaniach mordercy nie wie nic. Rzutowana jest owa obłądna (bo przecież będąca uzasadnieniem zbrodni, dokonywanych przez szczególnego „czytelnika” Słowackiego, jakim okazuje się osobnik o podwójnej tożsamości Świdorski-Koenig, który wyprowadza ostateczne, doprawdy, konsekwencje z lektury romantyka) ideologia na szerszy kontekst ideologicznych paroksyzmów epoki — przedstawia je Goźliński, wcale tego nie ukrywając, krytycznie, ukazując je jako szkodliwe trucizny umysłowe, wytworzone przez największe umysły epoki: Słowackiego, Krasińskiego i Mickiewicza (jako wyznawcy Towiańskiego).

Niebezpieczne ideologie romantyczne

Oto trzy ideologie, które zarówno ukazują klimat epoki, charakteryzują środowisko polskich emigrantów, jak też określają źródło odmienności polskiej kultury, jej zapętlenie wyobraźniowe w kręgu swoich motywowanej fenomenologii śmierci, historiozofii postępu przez śmierć.

Po pierwsze towianizm — stale przejawiający się jako emigracyjna herezja, pozostająca w zwariu ze zwalczającymi ją zmartwychwstańcami. Przywołana została w listach Janka Ziobry — postaci fikcyjnej — nie wypowiada się tu więc żaden z autentycznych aktorów towianistycznych. W listach przewija się Mickiewiczowska diagnoza, będąca wszak najlepiej znaną wykładnią towianistyczną z prelekcji paryskich:

Ciesz się, bo dzień wyzwolin bliski! Jest tu w Paryżu człek nowy i nowa nowina, którą głosi. [...] Jakże niespokojny spoglądam w stronę Rzymu. Boję się, żeby cię złe oko Vaticanusa nie poraziło, tak jak dawnego mojego przyjaciela Kajsiewicza. [...] Oślepieni! Prawdy nie chcą dojrzeć, że Kościół, któremu służą zmurszał, prawd dawnych broni, a nowych przyjąć nie chce. Wierzaj mi, w nas jest przyszłość Wiary i Ojczyzny naszej. Patrzaj duchem, a nie dogmatem, a zobaczysz, że bramy nowej

epoki się odmykają! Z nami Mickiewicz, Goszczyński, Słowacki, Chodźko, Kamiński. Francuzi się z nami łączą! [...] Z nami duchem pracuj! (s. 255)

Drugą ideologią jest genezyjski system Słowackiego, źródło zbrodni — co ciekawe, ukazany w rozdziale *Krew* w kontekście me-sjanistycznej polemiki Krasińskiego (z *Psalmów przyszłości*), będącej trzecią z przywoływanych na kartach powieści ideologii romantycznych.

W całej powieści przewijają się cytaty i kryptocytaty genezyjskie, z jednej strony mające uzasadnić dokonywane zbrodnie, z drugiej — będące detektywistycznym tropem, który trzeba odczytać, by rozwikłać kryminalną zagadkę.

Oto garść cytatów:

Zginie ciało, które więzi wielkiego ducha. Zacznie się wielki ruch. I przemieni ziemię. (s. 196)

Tym bardziej muszą wypełznąć z jego mansardy i jak węże dusić ciała, by wyzwolić uwięzione w nich dusze. (s. 302)

Chciałem żeby przestali się trząść o swoje marne życie, [...] Wtedy może pojęliby, że wszystko dla ducha i przez ducha w miłości stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje. (s. 361) [podkr. moje — A.B.]

Krasiński z kolei ukazany został za pracami Bieńczyka²⁵ jako genialny neurotyk, melancholijny wieszcz zagłady („Znów patrzy na swoje czarne ręce. [...] Czuje, jakby sam siebie od środka pożerał, jakby wysypywał się z siebie jak piasek z klepsydry, zniknął, z dnia na dzień coraz szybciej umierał”, s. 278), który już w *Nie-Boskiej komedii* przewidział rewolucyjne przesilenie świata, a teraz, dostrzegając kształty „trzeciej epoki” (kryptocytat z listu do Scheffera: „Przecież sztuka jest nieustającym prorocstwem w duszy człowieka. Jest wizją przyszłości, widowym kształtem przeznaczenia”, s. 278) i przepowiadając „otwarte niebo” na gruzach kopuły świętego Piotra, (ten kluczowy dla historiozofii Krasińskiego z *Legandy*²⁶

²⁵ Zwłaszcza pionierska praca M. Bieńczyka, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa [1990] oraz fundamentalne studium M. Janion, *Dialektyka historii w polemice Słowackiego z Krasińskim* (z 1959 roku) wpłynęły na kształt rozdziału *Krew*.

²⁶ Pisałem sporo na ten temat w książce *Poezja „trzeciej epoki”* (tu rozdział: *Romantyczne i poromantyczne lektury „Legandy”*).

motyw pojawi się w utworze Goźlińskiego wcześniej, w listach Jan-ka Ziobry) prowadzi zasadniczy spór historiozoficzny z autorem *Króla-Ducha*.

Oto fragmenty:

— Tak, znałem Julę. Myślałem czasami, że lepiej, niż on siebie. Że jesteśmy z tego samego ducha, który różne przyoblekł ciała. (s. 283)

Słowacki, zdaniem Krasińskiego, dostał się pod władanie jakiejś wścieklej mocy:

Jakby same golgoty widział wokół siebie, a świat cały chciał męką do przemiany przymusić. Uwierzył w mord bardziej niż w Boga. (s. 284)

Krasiński z kolei przepowiada:

[...] ludzkość jest na progu nowej epoki, że jeszcze cierpimy i umieramy, ale wkrótce już śmierć nie będzie potrzebna, by duch się przemieniał i szedł wyżej. Mówiłem mu, że Polska nie po to na krzyżu skończyła, żeby zmartwychwstać, ale być wniebowziętą! (s. 283–284)

Mesjanistyczne formuły przeniesione z intertekstów *Przedświtu* i *Psalmsów przyszłości*, równie bluźniercze, jak genezyjskie rewelacje Jule, w których „śmierć jest motorem życia” — wedle interpretacji, nie godzącego się wszak na taką konstatację, Krasińskiego. Autor *Przedświtu* swoją polemikę ciągnie dalej, i choć jego mesjanizm jest podobną trucizną do towianizmu i filozofii genezyjskiej, to dokonuje on logicznej racjonalizacji niebezpieczeństw myśli genezyjskiej, zatracającej się w fascynacji krwią, bólem, śmiercią:

Ale Jul, on już ma swoje własne dogmaty, nie gorsze niż wasze. [...] I tak cała historia świata zmieniła się w jego głowie w jedną drogę krzyżową, od Golgoty do Golgoty. Gwiazdy, kamienie, płazy, narody — wszystkie cierpią jednak i w jednym celu: żeby się duch mógł wyzwolić z ciała i przybrać nową, doskonalszą formę. Nie wiem, czy od Bonneta to wzięł, czy Bouchera de Perthesa, że śmierć jest motorem życia. Bo dusze muszą wciąż odrzucać dawne kształty, jak za ciasną skórę, by stworzyć sobie ciała nowe, doskonalsze... [...]

Przestraszyłeś się, młodzieńcze? Bo to straszna wizja, kiedy postęp nieuchronnie dokonywać się musi wśród tortur. A Jul w tym cierpieniu całkiem się zapomniał. [...] Nawet rewolucja jest mu potrzebna tylko jako spazm, jako rzeź, która go upoi. [...] On się śmiercią karmi, bólem poi. Rzeź ma być zbawieniem! (s. 284–285)

Kto zabił? *Fantazy* i *Sen srebrny Salomei*

Kto zabił — dowiemy się, jak na kryminał przystało, po serii mylnych hipotez, a jeśli mamy na uwadze, że jest to romantyczny z ducha kryminał, to nie powinno nas zdziwić, że tożsamość mordercy okaże się tożsamością sobowtóra.

I odpowiedź poczęta z tekstów Słowackiego będzie obnosiła się z taką dwójką tożsamością.

Jedna z hipotetycznych odpowiedzi kryje się w komedii Słowackiego — trzeba tylko przeczytać *Fantazego*, tę komedię poczętą z ducha Musseta, jako inny tekst, który z niej wyrasta — „nasiąknięty nowym duchem”²⁷. I udać się po lekturze sceny cmentarnej... na paryski cmentarz.

Wydawałoby się błaha komedia.

Historia o małżeństwie planowanym wbrew miłości. Dziewczyna kocha innego, ale jej rodzice toną w długach. Ona więc musi z miłości uczynić ofiarę i wyjść za fircykowatego bogacza. On za jej dziewictwo zapłaci dość, by wyrównać rodzinne zobowiązania.

Komedia jak misterna szkatułka, skomplikowana, ozdobiona mnóstwem mitologicznych figur. Ale on szukał w niej jakiejś ukrytej historii. Prostej jak ołowiana trumna. (s. 144)

Matkę Zośki, kochającej się w Jean-Paulu, jej ojciec tonący w długach „sprzedał jak klacz” bohaterowi moskiewskiej kampanii Korwin-Biełżyńskiemu — *Fantazy* został wcielony w życie i dalej „przepisany” przez księdza Dzieżyńskiego, jakby mało było tu komplikacji; ksiądz, nieszczęśliwie niegdyś zakochany w matce Zośki, postanowił młodych wpisać w inny romantyczny tekst — wielkiej, prawdziwej miłości. Tyle, że ta miłość kończy się wedle innego jeszcze „tekstu” — śmiercią kochanków.

Na cmentarzu scena z innego jeszcze dramatu Słowackiego poczęta/„przepisana” na losy Marie. *Fantazy* (który znalazł swoje „odbicie” w losach Zośki i Jeana-Paula, okrutnie zamordowanych kochanków) przeistacza się w *Sen srebrny Salomei* — a może lepiej

²⁷ Goźliński staje się więc stroną w historycznoliterackim sporze o umiejscowienie *Fantazego* — w optyce autora *Jula* dramat Słowackiego sytuuje się w kręgu dramaturgii genezyjskiej.

powiedzieć, *Fantazy* i *Sen srebrny Salomei* mówią tę samą rewelację?

„Marie. Leży rozciągnięta na płycie grobowca, a jedynym jej ubraniem jest cień nieznajomego, który stoi nad nią ze swoim krzyżem” (s. 204). Filtr gotyckiej scenerii zostanie przeniesiony w inne konteksty. Marie będzie uratowana, ale nie na długo. Okazuje się, że nosi w swym łonie dziecko Podhoreckiego.

Morderca postanawia jednak okrutnie uderzyć w Podhoreckiego — lekcja, która będzie bolała bardziej niż własna śmierć, jak mówi, to lekcja ze *Snu srebrnego Salomei*. Los żony Gruszczyńskiego, powtórzony w losie Marie:

Dlaczego zginęła Marie, a nie on? Co chciał mu powiedzieć morderca, wyrzynając kawałek jej? I kawałek jego? (s. 244)

— Dobry wieczór, Marie.

[...] widzi, że mężczyzna trzyma w rękach drżące ze strachu czarne szczenię.

[...]

Podaje jej piszczącą kulkę. Dziewczyna tuli ją do piersi, chce pocałować, kiedy na jej głowę spada pierwszy cios. (s. 234)

Oto wersja Słowackiego. W relacji Sawy:

Sama pani — widok srogi! —

[...]

[...] bo otworzone

Miała żywota świątnice,

I straszną płodu zamianą —

[...]

I stało się psią mogiłą;

Bo i szczenię martwe było

Na dnie martwego żywota!²⁸

Polistopadowa trauma Koeniga

Adam Podhorecki, ów nieoczekiwany detektyw, odkryje, kto zabił. Ale będzie to w jakimś stopniu „mylne” odkrycie. Bo zabił Świdorski,

²⁸ J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 1992, BN I, nr 57, s. 58.

znany w środowisku emigracyjnych szulerni. Tyle, że Świderski odkryje swoje prawdziwe nazwisko — Koenig. Pułkownik Koenig, cudem uratowany przed niechybną śmiercią przez Podhoreckiego z rąk zrewoltowanego motłochu warszawskiego w powstaniu, ironią losu zmyje piętno „zdrajcy”, kiedy poprowadzi walczących na Moskali. Stanie się jednym z powstańców, a po śmierci starego wiarusa Świderskiego przyjmie jego tożsamość. Doświadczenie wieszania zdrajców, przed którym uszedł Koenig, dało mu asumpt do krystalizacji historiozofii zbrodni, zbieżnej z późniejszą historiozofią Słowackiego.

W rozdziale zatytułowanym *Koenig*, mającym postać jednoaktowego dramatu, co zresztą skutecznie rozbija jednorodność gatunkową powieści kryminalnej, zabójca w rozmowie z Podhoreckim stara się uzasadnić filozoficznie — w czym pobrzmiewa dalekie echo Dostojewskiego — swój paryski teatr śmierci. Już w powstańczej Warszawie zrozumiał bowiem, „że strach i odwaga to jedno”. Wszyscy są narzędziami ludowego trybunału, a motłoch, choć o tym nie wie i wydaje się gromadą żądną krwi, jest w istocie Boskim sądem, narzędziem Opatrzności, która nie rozróżnia tchórza, bohatera, zdrajcy, lecz jedynie żąda krwi. Krew jest machiną, „która porusza przyszłością”.

Nie wiesz, w którą stronę ją pcha, jaki jest sens tego ruchu. Ale wiesz, że ten sens jest gdzieś zapisany, a ty go tylko odczytujesz swoimi rękami. (s. 359–360)

Koenig-Świderski zrozumiał, że stać się może narzędziem Opatrzności. Konsekwencją jest paryski teatr śmierci, z tekstów Słowackiego poczęty.

Paryski krwawy teatr śmierci

Zrewoltowany lud, w roku 1831 w niejasny, nierozpoznany sposób przez ofiarę krwi pisał przyszłe dzieje. I oto po latach Koenig-Świderski odnalazł język tego powszechnego prawa procesu dziejowego. To genezyjski język Słowackiego, który na papierze uwiecznił powszechne prawo postępu przez krew. Idzie teraz o to, by owe prawo wprowadzić w życie. Znany romantyczny topos życia modelowanego przez literaturę znajduje tu swoje potwierdzenie.

Koenig w pewnym momencie swego wywodu, rozżalony ślepotą ludzi przywiązanych do swego cielesnego istnienia, wypowie genezyjskim kryptocytatem swoje *credo* mordercy-filozofa:

Chciałem, żeby przestali się trząść o swoje marne życie, przestali współczuć umierającym. Wtedy może pojęliby, że wszystko dla ducha i przez ducha w miłości stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje. (s. 361)

Ludzie, zdaniem Koeniga, śnią snem, z którego trzeba ich wybudzić — „A nic nie budzi ze snu szybciej niż ogień i krew. Każda śmierć była znakiem” (s. 362). Koenig „mówi” więc Słowackim — jedynie ogień może oczyścić ducha w jego pochodzie ku nowym, wyższym formom. Za Słowackim powtórzy też, że narody muszą przejść krwawy chrzest do nowego życia. W swym szaleństwie podkreśli, że tylko krwawa ofiara może przebudzić i przemieniać narody. Mesjanizm romantyczny — w optyce Goźlińskiego — doszedł tu do swego kresu w szaleństwie bohatera.

Dlatego Podhorecki w pełnych pasji wystąpieniach uderzy w szaleńczą ideologię Koeniga „zdroworozsądkowymi” argumentami. Nie duch olbrzymowi-Słowackiemu dyktuje krwawe rozpoznanie sensu dziejów, ale przerażone śmiercią gruźlicze ciało kreśli niespójne majaki. Lecz groźne to majaczenia umierającego poety w paryskiej samotni — groźne, bo skutecznie zarażają śmiercią.

Ale za późno. Myśmy już zarażeni, wszyscy zarażeni śmiercią. [...] Nas wszystkich trzeba trzymać pod kluczem, byśmy więcej nie rodzili szalonych mesjaszów. (s. 367)

Słowa te, istotne dla wymowy kryminału Goźlińskiego, który przestoczył się w dramat o innych ambicjach niż sensacyjna proza retro, wypowiada przecież jeden z zarażonych śmiercią, jeden z szalonych emigrantów — owładnięty innym, co prawda, szaleństwem niż szaleństwo Koeniga-Słowackiego, Mickiewicza czy Krasińskiego, ale niedysiejszy bohater ukrzyżowany przez chłopów, złamany przez Rosjan, szlifujący paryskie bruki karciarz, zaprzyjaźniony z trumną niczym łozem uświadamia sobie wyraźnie, iż lekcja jego życia doprowadziła go do rozpoznania nicości, daremności istnienia. Niezbyt to przekonujące rozpoznanie, pojawia się ono dość nieoczekiwanie, na swój sposób zmuszając do „wywrócenia” dotychczasowego, „kryminalnego” spo-

sobu lektury, który tak naprawdę okazuje się mniej istotny niż by to z zastosowania schematu kryminalnego wynikało.

Musiałem zawisnąć na krzyżu, musiałem leżeć jak żywy trup pośród trupów i oganiać się przed szczurami, [...] Nie ma Zmartwychwstałego, jest tylko zimna nicość nad dołem po brzegi wypełnionym trupami. (s. 368)

Kryminal i nicość?

Ostatecznym kresem rozpoznania Podhoreckiego jest nicość. To ona jest podszewką fałszywych majaków, którymi karmi umysły rodaków polski romantyzm emigracyjny. Doświadczenie śmierci za życia i przebycie próby ciała gnijącego w grobie odziera z nimbu wzniosłości kluczowy dla polskiej umysłowości emigracyjnej (i w ogóle Polaków całego XIX wieku) mit Polonii złożonej w grobie, która nie umarła, a czeka na powstanie w niezmienionej powłoce cielesnej.

Nic z tych rzeczy, zdaje się mówić przez swych bohaterów Goźliński. Oto — jego prawo jako powieściopisarza — uderzenie w mesjanistyczny romantyzm, choć pytanie otwarte, czy aby na pewno formuła kryminału, niestroniącego przecież od rozmaitych efektów sensacyjno-frenetyczno-gotyckich, zdolna była do uniesienia tej zasadniczej rozprawy z XIX wiekiem. Ja sądzę, że nie w pełni powinien być zadowolony autor *Jula*. Ważkie sądy z ostatnich stron powieści są wprowadzone *ad hoc*, niezbyt dobrze wynikają z przebiegu fabuły, która wszak w kryminale odgrywa pierwszoplanową rolę. Swoiste „złamanie” fabuły dramatem, niewątpliwie dodało wagi rewizjonistycznej strategii autora, bardzo krytycznego wobec romantycznych mitów, ale osłabiło i zbanalizowało sensacyjno-detektywistyczny sztafaż całego utworu.

Kryminal kończy się wytropieniem i odsłonięciem tożsamości mordercy. Powieść pt. *Jul* ma jednak ciąg dalszy — to właśnie owo autorskie (stąd wybór sceny dramatycznej jako nośnika znaczeń) rozprawienie się z mesjanistyczną aurą kultury romantycznej poprzez konfrontację z próbą grobu, której w finałowej scenie, cztery lata od momentu, kiedy kończy się akcja powieści kryminalnej, przygląda się swoiste medium — powracający ze szpitala dla obłąkanych, słynnego Charenton — Koenig, obserwujący z daleka skromny pogrzeb Słowackiego.

Koenig, jak Podhorecki, jak Słowacki nie ma już dawnych złudzeń. Kiedy Boga nie ma, opadają z oczu złudzenia, pozostaje wydane na żer robactwa ciało, właśnie składane do grobu. Nie ma nadziei, która uleczy duszę emigranta — jest „Nic”, a więc nic nie pozostaje poza stosem zapisanych papierów (choć nasza wiedza jest inna niż rozpoznanie Koeniga — ów „niewielki stos niewydanych dzieł” po śmierci ich autora do dziś ogromnieje, i czy nie jest tak, że przerósł on śmierć ich autora?).

3. Mesjasze — szalbierze?

W 2009 roku ukazała się w Polsce obszerna, prawie ośmiusetstornicowa (niewielu pisarzy pisze dziś takie książki) powieść węgierskiego pisarza Györgya Spiró *Mesjasze*²⁹. Sam temat może wydawać się niezwyczajny — oto węgierski autor bierze na warsztat polskich romantyków. Więcej — tematem jego powieści są dzieje towiańczyków, rzucone na szerokie tło polistopadowej emigracji polskiej we Francji (zwłaszcza w Paryżu).

Kogóż tu nie ma: Towiański, Mickiewicz, Słowacki, Goszczyński, Pilchowski, książę Czartoryski, Celina Mickiewiczowa, Ksawera Deybel; słowem — wszyscy. Ale w pewnym momencie stanie się jasne, że mamy tu do czynienia ze znamienym wyborem: oto Mickiewicz i Ram — wielki poeta i nieznany przechrzta, dwaj towiańczycy staną się dwoma ośrodkami opowieści. Skąd taki wybór? I dlaczego takie połączenie: Mickiewicz i Ram? O tym przyjdzie powiedzieć w dalszych rozważaniach, choć najprostsza odpowiedź jest następująca: połączył ich Towiański, a właściwie towianistyczne marzenie o nowej religii, łączącej ton chrześcijański i ton judaizmu.

O nowym historyzmie — jeszcze słów kilka

Sięgam do inspirującej rozprawki Haydena White’a *Fikcja historyczna, historia fikcjonalna i rzeczywistość historyczna*³⁰, w której badacz,

²⁹ G. Spiró, *Mesjasze*, przeł. E. Cygielska, Warszawa 2009. Przytoczenia w tekście lokalizuję, podając numer strony.

³⁰ H. White, *Fikcja historyczna, historia fikcjonalna i rzeczywistość historyczna*, przeł. A. Żychliński, [w:] id., *Proza historyczna*.

traktując fikcję jako wyparte Inne dyskursu historycznego, formułuje szereg inspirujących sądów dla historyka literatury przyglądającego się współczesnym powieściom historycznym.

Otóż z jednej strony istnieje pewnik w postaci udokumentowanej przeszłości — czytamy u White’a. Ale w powieści, której akcja osadzona jest w konkretnej przeszłości, istnieje — z drugiej strony — nieostra granica między prawdą a prawdopodobieństwem wystąpienia jakiegoś faktu w takiej czy innej sytuacji mentalnej (do której nie mamy bezpośredniego dostępu albo o której możemy pośrednio wnioskować z zachowanych śladów). Innymi słowy — istnieje różnica „po-między dostarczaną przez świadków prawdziwą relacją ze zdarzenia a artystycznym potraktowaniem rzeczywistego zdarzenia z przeszłości, które wykracza poza rozróżnienie prawda — rzeczywistość”³¹. Tak oto znaleźliśmy się pośród kontrowersji związanych z ponowoczesnym konstruowaniem historii w prozie: rozpatrywaliśmy przypadek Stachniak, teraz przyjrzymy się Spiró.

Węgierski pisarz we wstępie kreśli takie oto uwagi:

Całą akcję powieści przeżywali ludzie, którzy naprawdę istnieli, moja rola ograniczyła się do tego, by możliwie najgłębiej ich zrozumieć. Nie domyślali się, że naiwnie i namiętnie przeżywają wielką historię; chył przed nimi czoło w przekonaniu, że potraktowałem ich wyrozumiale, serdecznie i bez uprzedzeń, tych moich współautorów. (s. 6)

Spiró podkreśli więc z jednej strony swoją aktualną wiedzę, niedostępną dla bohaterów przedstawianej historii — rozumienie zjawisk i procesów z dystansu czasowego, z drugiej strony — określi bohaterów utworu *Mesjasze* za współautorów powieści. Z ich tekstów czerpie bowiem pełnymi garściami, na co nie omieszka zwrócić uwagę już we wstępie.

Zanim przejdziemy do sygnalizowanych kwestii, jeszcze kilka uwag ogólniejszych, wyprowadzonych z lektury White’a, które chciałbym potraktować jako teoretyczny kontekst przedstawianych rozważań.

Pisarz, twierdzi White, ma, rzecz jasna, prawo do wyboru takich czy innych elementów przeszłości, do takiego czy innego oświecenia fak-

³¹ *Ibid.*, s. 183.

tów — problem nie dotyczy bynajmniej opozycji między faktem i fikcją. Możliwe są przecież jako odmiany prozy: „fikcja faktu”, „dokudrama”, „historyczna metapowieść”. Współczesne utwory odwołujące się do przeszłości, jak dowodzi White w tekście *Zdarzenie modernistyczne*, charakteryzują się zawieszeniem dystynkcji między rzeczywistością a wyobraźnią:

Wszystko przedstawione jest tak jakby zarówno realne, jak i wyobrażeniowe, realistycznie wyobrażone i wyobrażeniowo realne, należało do tego samego porządku ontologicznego, co w konsekwencji osłabia referencyjną funkcję obrazów zdarzeń.³²

Efektom owego zawieszenia dystynkcji, na co zwracają uwagę krytycy takiego postępowania pisarskiego, jak przywoływana przez White’a Gertrude Himmelfarb, jest wszakże uzyskanie „historii na życzenie”, w której nie ma rozróżnienia na prawdę i fikcję, dokument i falsyfikat. Prowadzi to do zaprzeczenia przeszłości w jej obiektywnie prawdziwościowym wymiarze; przeszłością jest to, co się z nią zrobi (konstrukcja historyka — można powiedzieć: analogicznie rzecz się ma z powieściopisarzem).

Przywołuję ów spór historyków, a nie krytyków literatury, mieści się w nim bowiem także kluczowy problem postmodernistycznych powieści historycznych. Spór jest tym bardziej istotny, gdyż odnosi się do fundamentów ontologicznych prozy historycznej pisanej z dzisiejszej świadomości przeszłości. Innymi słowy — dotyczy on tego, co określić można jako procedury dostępu do przeszłości i zarazem procedury jej konstruowania w utworach fikcjonalnych, opartych wszakże na źródłach dokumentarnych, wprowadzanych do narracji (jawnie i w sposób ukryty).

Krótko: przywołanie dokumentu w dużym stopniu ontologicznie stabilizuje tworzony (konstruowany) przez pisarza obraz przeszłości jako realności zakorzenionej w prawdzie zdarzenia, które przeistacza się w fakty; z drugiej strony — wszelkie operacje na źródłach, takie jak fikcjonalizacja zdarzeń, osłabiają ów ontologiczny wymiar przeszłości. Ale — i tu sięgam po inne wywody White’a — często nie mamy bezpośredniego dostępu do kontekstu realnych zdarzeń, tak jak docieramy do

³² H. White, *Zdarzenie modernistyczne*, przeł. M. Nowak, [w:] id., *Proza historyczna*, s. 287.

nich samych; ów kontekst jest na tyle odległy, że nie w pełni czytelny, jasny, domaga się on rozpoznania — z udziałem różnych praktyk interpretacyjno-konstrukcyjnych — będącego interpretacją, wyborem, gdyż nie można mnożyć w nieskończoność kontekstów jakiegoś zdarzenia czy faktu. Często też „nagie” zdarzenia układają się w fakty w pewnym kontekście, który pisarz nasycy współczesną wrażliwością, współczesnym rozumieniem określonych emocji, stanów psychicznych uczestników zdarzeń. Mówiąc inaczej — można wszak z dużym powodzeniem odsłonić kontekst uprzednich zdarzeń, interpretując je z pominięciem kulturowych kontekstów, będących świadectwem konwencji literackich czy kulturowych danej epoki (przekładając konwencje na współczesne dyskursy interpretujące). Oczywiście, trzeba wiedzieć, w którym miejscu należy przecinać ów splot konwencji i faktów, by odsłoniły się nam one w innym świetle, by przemówiły do współczesnej (ponowoczesnej) wrażliwości.

Jak widać, stale poruszamy się po trajektorii fikcji i prawdy, wyjątkowo współcześnie przesłanianych, zamazywanych w powieściowych dyskursach. Pamiętamy, że fikcja pozwala złożyć elementy prawdy w nową całość, która zapewne nigdy w takim wymiarze nie zaistniała w „prawdziwej” przeszłości (nie mamy do niej przecież dostępu, to kanon postmodernistycznych procedur rekonstrukcyjnych). Ale ów nowy układ zdarzeń, nowa konfiguracja faktów pozwala dotrzeć do przeszłości często o wiele lepiej niż niczym niezmacony montaż zdarzeń, wywiedziony z dokumentów. Jednak pisarz, co do tego winniśmy być zgodni, ma prawo do takiej fikcjonalizacji faktów, by zdolna była „przemówić” przez nie przeszłość, do której pragniemy dotrzeć, po to, by ją i poznać, i zrozumieć.

Prawda, fikcja i początki towianizmu

Jak się rzekło, *Mesjasze* — obszerna powieść z dziejów polskiej emigracji polistopadowej — to przede wszystkim krytyczna, oparta na wielu źródłach, „rozprawa” autora *Szalbierza z, nomen omen*, szalbierstwem towianizmu. Spiró nie ukrywa bynajmniej swojego krytycznego, rewizjonistycznego stosunku tak do ideologii, jak do bohaterów sekty Towiańskiego.

W początkowych partiach powieści autor idzie za pamiętnikami Józefa Potrykowskiego³³ — stronica za stronicą dokonując parafrazy wprowadza czytelnika w klimat polistopadowego przemieszania kłęski i euforii patriotycznej podczas przemarszu wojsk przez Niemcy i Francję, które ustąpią miejsca beznadziei emigracyjnego codziennego bytowania w oczekiwaniu na cud powrotu do Ojczyzny. Oczywiście wiemy, dlaczego pojawia się na początku powieści tak obszerne wprowadzenie do właściwego tematu, jakim jest towianizm. Rozczarowania, nędza egzystencji i brak perspektyw, obcość emigrantów to dobra pożywka dla plenienia się — zdaniem Spiró, idącego tu śladem znanym historykowi literatury chociażby z prac Aliny Witkowskiej³⁴ — parareligijnych sekt tudzież kryptoreligijnych oczekiwań zbiorowości żyjącej w kręgu mitów patriotyczno-wolnościowych, które nijak nie przystają do otaczającej rzeczywistości. W takiej sytuacji musiał pojawić się ktoś taki, jak Towiański.

Pamiętnik Potrykowskiego jest dobrym źródłem poznawczym mentalności, typowym, rzec by można, świadectwem wydarzeń i myśli dość zwyczajnego losu emigranta, którego życie na obczyźnie rozgrywa się wedle scenariusza: od entuzjazmu do wygasania nadziei, znaczonej dotkliwym poczuciem kłęski. Należałoby zapytać, dlaczego Spiró sięga po pamiętnik niskiego rangą oficera, skoro bohaterami swojej opowieści uczyni nie emigracyjną, żołnierską brać, ale elitę wychodźstwa, skupioną niebawem w Kole Sprawy Bożej? Czy ów pamiętnik, obficie parafrazowany, służyć ma jedynie jako konieczne tło mentalne, dające wyobrażenie o skali ówczesnych oczekiwań i frustracji zbiorowych? Poniekąd tak, lecz nie byłaby to pełna odpowiedź. Oto czytamy: „Podporucznik P. odnotowywał w dzienniku wydarzenia, jednak nie swoje myśli” (s. 47). To pisarz na „wydarzeniach” (faktach) ma więc nadbudowywać „myśli” (fikcję).

Otóż już tu ujawnia się metoda pisarza, mająca istotne konsekwencje poznawcze dla przedsięwziętych sposobów konstruowania obrazu przeszłości, tym samym — reinterpretacji towianizmu. Autor od razu na

³³ J. A. Potrykowski, *Tułactwo Polaków we Francji. Dziennik emigranta*, t. 1–2, opr. A. Owsieńska, Kraków 1974.

³⁴ A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, (1997), *Towiańczycy* (1989).

początku ujawnia się w tekście bezpośrednio, skutecznie rozbijając iluzję narracji historycznej jako przekazu z tamtej epoki. Wyposaży swego bohatera-narratora, zwanego podporucznikiem P. (Potrykowski), w całkiem współczesną świadomość, której oczywiście nie odnajdziemy na kartach pamiętnika:

Podporucznik P. po raz pierwszy od miesiący wyprostował się, jak na syna potężnej nacji przystało, [...] Postanowił, że rzucane na papier w pośpiechu, niewystylizowane zdania przerobi w duchu Tacytowej zwięzłości i jasności. Stworzy swój naród poprzez opowieść o nim, inaczej niż wszyscy wcześniejsi historycy, którzy pasywnie spisywali historię. (s. 43)

To nie jest stan świadomości P. — Potrykowskiego, lecz autora współcześnie tworzonej powieści historycznej. W parafrazę Potrykowskiego wciska się więc współczesny głos pisarza, ale ma on jeszcze być w jakimś stopniu tożsamy z głosem narratora P. Dobrze to widać w narracji, kiedy ów ironiczny współczesny dystans będzie budowany na podstawie podwojonego intertekstu: relacji Potrykowskiego i Mickiewiczowskich *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, gdzie dzisiejszy narrator prowadzi taką grę tekstami, w której z interferencji intertekstów z jednej strony powstaje efekt mentalnego dopełnienia charakterystyki emigranta Potrykowskiego, z drugiej zaś — obniżona zostanie ranga *Ksiąg...*, skutecznie parafrazowanych przez narratora, tak jak mógłby je dość naiwnie i literalnie czytać emigrant Potrykowski. Oto próbka tekstu:

Mickiewicz pisał, że nigdzie nie było tylu wolnych ludzi, braćmi szlachtą zwanych się, jak w Polsce, a podporucznik P. i z tym się zgadzał. Prawdą jest, że trzech królów szatanów rozgrało jego ojczyznę. Prawdą też, że premier Francji Casimir Perier, [...] pozwolił na to.

[...]

Podporucznik P. przerwał lekturę, uśmiechnął się, bo Księga powiadała: „Nie wszyscy jesteście równie dobrzy, ale gorszy z was lepszy jest niż dobry cudzoziemiec; bo każdy z was ma ducha poświęcenia się”. I jakkolwiek podporucznik P. nie był specjalnie religijny, to czuł, jak do szpiku kości przenika go łaska. (s. 53–54)

Nietrudno dostrzec, że parafraza *Ksiąg...* ma oddać konstruowany na emigracji mit wyjątkowości pielgrzymów, apostołów wolności — nietrudno też zauważyć, że dla Spiró idee Mickiewicza są niebezpieczną mieszanką „balsamu” i „trucizny”. Owszem, łagodzą odczu-

cie klęski emigrantów, przywracają wiarę w sens czynu powstańczego, ale roz mijają się ze współczesnym życiem politycznym zachodniej Europy.

Z czasem te nieliczne początkowo sygnały dystansu, obcości, ironii podważą historyczny status opowieści, stając się symptomami daleko istotniejszej postawy, mianowicie interpretacji przeszłości; więcej: prowadzonej z dystansu, ironicznej, kiedy zaś trzeba — szyderczej, interpretacji towianizmu jako obłędu.

W 1841 roku mijało dziesięć lat, odkąd Polacy wegetowali na emigracji. [...] I wtedy się wydarzyło.

Mickiewicz oszalał. Duchowy przewodnik Polaków, Poeta i prorok dotknięty został obłędem! (s. 69)

To antycypacja konsekwentnej reinterpretacji towianizmu jako obłędu, wobec którego Spiró zachowuje dystans, wzmacniany i sygnalizowany zarazem odautorską ironią: raz słabszą, innym razem gryzącą. I tak już będzie w całej powieści. Pisarz buduje wielogłosowy charakter narracji, opartej na przenikaniu dokumentu i komentarza, specyficznie traktowanej „prawdy” i równie szczególnie traktowanego „zmyślenia”. Autorska rekonstrukcja tamtej sytuacji jest zarazem jej rewaloryzacją, opowiedzianą przez narratora, który bynajmniej nie ukrywa się za zdarzeniami, ale śmiało komentuje, ocenia i jawnie podważa status samej opowieści z przeszłości. Chodzi tu o zbudowanie takiego dystansu — ironicznego dystansu — z za którego wydarzenia, fakty same zaczną się interpretować, prowadząc prosto do jawnej odautorskiej tezy.

Oto narracja oparta na wykładzie Mickiewicza w Collège de France z 14 grudnia 1841 roku:

O wszystkim zatem mówił poeta w samym sercu Paryża, w sali wykładowej wyposażonej w niewygodne, twarde ławki, [...]

Teraz, teraz, teraz Poeta powie wreszcie o tej tajemniczej Sprawie!

Powiedział: Wszystkie narody słowiańskie trwają teraz w uroczystym oczekiwaniu, każdy z nich czeka na ideę nową, powszechną. Zachód też czeka. Niejasne są czasy dla poetów francuskich, nie wiadomo, zmierzch to czy świt. Możliwe, że idea, którą Zachód usiłuje urodzić i której Słowianie wyglądają, będzie wspólną ideą wszystkich ludów.

Tu się zatrzymał, posłuchał gwaru duchów, po czym mówił dalej.

[...]

A że z nauk wykładowca niczego zebranych nie przekazał? Taki miał zamiar. I prawdopodobnie sam nie za wiele wiedział. (s. 114–118)³⁵

Ironia w parafrazie jest tu wszechobecna. Służy, jak wspominałem, zbudowaniu dystansu, ośmieszeniu, jest zwornikiem efektu obcości — narratora, i nas czytelników, wobec bohaterów i ich idei. Jak tu utożsamiać się serio z bohaterami opowieści, kiedy czytamy — w optyce podwójnego dystansu, bohaterów sceny i narratora — takie ironiczno-racjonalne wyjaśnienie kluczowych idei nauki Towiańskiego w rozmowie Eustachego Januszkiewicza i księcia Czartoryskiego, wyprowadzonych z *Biesiady* i z relacji Mickiewiczowskich?

Mistrz powiada, że krążą wokół nas duchy Dobra i Zła, i że walczą o nas. Mówi, że mamy za zadanie doskonalić swego ducha i przyjmować pomoc od duchów pokrewnych z zaświatów. [...]

[...]

Chwila ciszy.

To Chrystus przyjdzie po raz trzeci?

Po raz trzeci, mówi Eustachy i czerwieni się.

Po raz drugi już przyszedł?

Tak.

Ten drugi Chrystus to Towiański?

Tak.

Cisza.

Eustachy walczy ze sobą. Celina sama zdradziła mu największą tajemnicę, której bodaj mąż nawet nie zna, że Towiański to nie drugie, lecz trzecie wcielenie owego Potężnego Ducha, który po raz pierwszy zstąpił w Mojżeszu, po raz drugi w Chrystusie. (s. 108–108)

³⁵ Oto fragmenty z wykładu Mickiewicza, „odpowiadające” narracji Spiró, choć bez trudu zauważamy (mimo iż obcujemy z przekładem), że zostały one przetworzone w nowym kontekście: „Wszystkie w ogóle kraje słowiańskie są teraz w uroczystym oczekiwaniu. Wszyscy oczekują idei powszechnej, idei nowej. Jaka będzie owa idea? [...] Jako Słowianin i świadek ruchu, który wstrząsa filozofią, wstrząsa umysłami i sercem narodów Zachodu, czuję nieprzemierzony pociąg ku tej części kursu, którą jednak postanowiłem odłożyć na później. [...] Wszyscy filozofowie powiadają, że jesteśmy w epoce przemiany. [...] Dzisiejsza epoka przedstawia się waszym poetom jako zmierzch; pytają, jakie będzie jutro. Będzieli to jutrenka świata nowego czy zachód świata kończącego się?” A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł. L. Płoszewski, [w:] id., *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798–1998*, t. 9: *Literatura słowiańska*, opr. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 14–15.

Nietrudno zauważyć, że herezja towianistyczna nie tylko jest w optyce takiej konstrukcji narracyjnej skandalem teologicznym³⁶, ale też, że ten sposób prezentowania idei (racjonalistyczno-ironiczny) musi zmierzać do konkluzji, iż *Biesiada* to „brednia”: „Gdyby to opublikować, z Towiańskim koniec” (s. 111).

Innym przejawem owej ironicznej gry narracyjnej, który możemy określić mianem swoistej dezynwoltury narracyjnej, będzie sytuacja, kiedy w pewnym momencie opowieści o początkach towianizmu narrator udzieli głosu zbiorowości — swoście „naiwna” perspektywa mówienia od środka o towianizmie obnaży charakter Sprawy Bożej jako zamącenia umysłowego, niewolnego od małostkowych podejrzeń:

Tworzymy Ruch! Ilu wrogów już zyskaliśmy! Nie wiemy wprawdzie dokładnie, co głosi Mistrz, lecz kiedyś się dowiemy, a tymczasem zwołujemy sprawiedliwych, szukamy nowych wyznawców, co pochłania nas całkowicie. (s. 121–122)

W licznych miejscach narracji pojawi się także ów obniżony celowo ton wypowiedzi, czasem o cechach religijnego bluźnierstwa:

Wiele lat po zakończeniu tej historii Pan Bóg zwołał na górze wszystkich dawnych kochanków Ksawery, by ich o nią wypytać. [...] Wreszcie wparował Pan Bóg, który wcale nie wyglądał tak, jak go sobie wyobrażają żywi i zmarli, a ci, którzy się naczekali, opowiedzieli mu wreszcie, co wiedzieli o Ksawerze. (s. 126)

Ostatecznie, na 136 stronie powieści pojawi się postać, którą narrator ogłosi głównym bohaterem opowieści. Będzie to żydowski przechrzta...

Gerszon Ram jako Inne medium towianizmu

Czy Gerszon Ram jest rzeczywiście głównym bohaterem opowieści? I tak, i nie. Wprawdzie narrator powie:

³⁶ Towiańczycy mieli świadomość, że tworzą zakon nowej religii, będącej tym wobec chrystianizmu, czym on był dla judaizmu. Chcieli odnowić religię, odnowić skostniały Kościół — stąd wyrasta parateatralna obrzędowość sekty wnikliwie analizowana w pracach z lat osiemdziesiątych XX wieku (Marii Janion, Aliny Witkowskiej, Krzysztofa Rutkowskiego, Doroty Siwickiej). Zob. M. Janion, *Walka z szatanem i demon teatru*, [w:] ead., *Prace wybrane*, t. 3: *Zło i fantazmaty*, pod red. M. Czermińskiej, Kraków 2001, s. 56–59.

Kto nie dotarł w lekturze do tego miejsca, niech ma do siebie pretensję, że o tym nie wie. Nieczęsto się zdarza, by wstęp stanowił jedną szóstą fabuły, podobnie jak nieczęsto główny bohater znika w ostatniej jednej trzeciej, by pojawić się dopiero na końcu książki. Taka teraz moda. Komu się nie podoba, niech dalej nie czyta. (s. 136)

Załóżmy, że mnie się to nie podoba — ale czy zmieni się odautorskie spojrzenie na towianizm na kolejnych kilkuset stronicach opowieści? Otóż nie. Zasadniczy sposób interpretowania towianizmu pozostanie taki, jaki był, zanim pojawił się Gerszon Ram jako główny bohater utworu. Tyle, że nie można, ot tak sobie, „dalej nie czytać”, bo coś istotnego ujawni się na tych kilkuset stronicach, które pozostały do końca opowieści Spiró. Mianowicie narracja prowadzona z punktu widzenia Rama (który ma cechy Innego) pozwala autorowi „wygrać” inne spojrzenie na towianizm. Ten obłęd polskiej emigracji³⁷ przejrzy się w lustrze Innego — żydowskiego apostaty, kogoś, kto nie należy ani do jednej, ani do drugiej nacji. Ten ktoś, będąc Innym, stanie się jednym z towiańczyków. Pochodzenie, apostazja przesuwają go z wnętrza (judaizmu) na zewnątrz (ku chrześcijaństwu) w dialektycznym ruchu wykluczania i absorpcji, i w ten sposób, pozostając na granicy dwu światów — Koła i poza nim — ów przybysz z Wilna pozwoli towianizmowi przejrzeć się w chrześcijaństwie, a później w ideach judaistycznych.

Ram — Żyd i przechrzta — ma być łącznikiem dwu światów, wedle nauk Mistrza, wedle prelekcji paryskich Mickiewicza. Duch Izraela i duch Polski mają połączyć się w jedno. Zanim ta idea —

³⁷ Spiró idzie konsekwentnie, rzec by można, „programowo” za „czarną” legendą towianizmu. Zob. świetne rozpoznanie tej problematyki w książkach A. Witkowskiej: *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987 (tu esej *Największy skandal emigracji*, w którym na materiale świadectw z epoki Witkowska analizuje cztery wymiary skandalu towianistycznego: społeczny, obyczajowy, poznawczy i polityczny, a także szkic *Na nowo stworzyć człowieka*) oraz podstawowej dla tej problematyki kilka razy przywoływane studium — A. Witkowska, *Towiańczycy*, Warszawa 1989. Wielostronną analizę oraz zajmujące interpretacje przynoszą różnorodne gatunkowo książki Krzysztofa Rutkowskiego, od ujęcia naukowego — w książce *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Paryż 1988 — po eseistyczne, a nawet wyzyskujące formę dramatu: K. Rutkowski, *Mistrz. Widowisko*, Gdańsk 1996; id., *Xiężniczka*, Lublin 1999. Ważkie rozważania znajdujemy też w studium M. Janion, *Walka z szatanem i demon teatru*, [w:] ead., *Wobec zła*, Chotomów 1989.

wiązana z Ramem — ujawni się w powieści, bohater będzie jednym z towiańczyków: zafascynowanym Mistrzem i Mickiewiczem, śniącym takie same, jak inni wyznawcy, sny towianistyczne (o tym, że Towiański jest wcieleniem ducha Mesjasza, w którego poprzednio wcielił się sam Mojżesz i Chrystus).

Jak działa sekta?

Ram, po chrzcie dwojga imion Jan Andrzej Ram, stanie się medium, przez które przeprowadzi Spiró swój wywód o poszukiwaniu Mesjasza jako znamiennym dla epoki poszukiwaniu nowej idei: zjednoczenia chrześcijaństwa i judaizmu, Polski i Izraela. Towianizm to ruch epoki nacjonalizmów i rewolucji, i jak dla nacjonalizmu mesjaszem jest naród, a dla rewolucji samozbawiający się lud, tak dla towiańczyków mesjaszem jest oczekiwanie na kolejną epokę, w której z połączenia ducha Polski i Izraela powstanie nowa rzeczywistość — przeanielona, idealna.

Idea ta padła na podatny grunt — paryskiego środowiska wychodźców. Jak pisze Spiró, zmieniła ona emigrantów czekających na powrót do ojczyzny w sektę. Pozwalała w marnym życiu dostrzec etap przejściowy do innej rzeczywistości.

Jak powstaje sekta?³⁸ Na początku jest nuda i wielkie oczekiwanie na zmianę. Sekta jest także „ucieczką przed samotnością”, jak by powiedziała Alina Witkowska, jest emanacją kultury samotnych mężczyzn³⁹. Sekta początek swój i swoją duchowość kształtuje z naładowanych znaczeniami snów, które czekają na interpretację. „Próżnujących,

³⁸ Zob. rozważania Witkowskiej z książki *Towiańczycy* — pt. *Sekta*, s. 84–119 (rozpoczynające się znamienną formułą interpretacyjną: „Towiańczycy chcieli być awangardą, zostali sektą, co nierzadko przydarza się awangardom”, s. 84). Autorka pisze: „Jako społeczność zamknięta towiańczycy zostali poniekąd skazani na wytworzenie wyrazistych struktur wewnętrznych, na ład użyteczny dla niej i wpływający z duchowej logiki całości. Można powiedzieć, że im bardziej nasilał się proces wyosobnienia, z tym większą energią rozwijano organizację wewnętrzną, wyraźnie zmierzając do samoistnej pełni sekty. Sekta stawała się małym światem”. *Ibid.*, s. 91. W ujęciu Witkowskiej kluczem do zrozumienia charakteru tej sekty jest jej teatralizacja w zachowaniach zbiorowych, jak pięknie puentuje badaczka: „Sekta staje się sceną dla teatru ducha” (s. 104).

³⁹ W książce *Cześć i skandale...*

śniących sny, przezroczystych od duchowej udręki wyznawców brat Adam zaprzysiągł na Sprawę Bożą” (s. 218).

Sięgając po dokumenty (przemówienia, *Dziennik Sprawy Bożej* Goszczyńskiego), Spiró przedstawia kształtowanie się wewnętrznej struktury Koła z Siódemkami i ich Stróżami, co będzie okazją nie tyle do ukazania działania sprawnej organizacji, ile „działania Urzędu”, wyradzającego się w biurokratycznych strukturach, parareligijnych obzędach i rytuałach w sekte. Oto spowiedź (kapitałna scena parodii spowiedzi):

Pożądałem żony bliźniego swego! — wyszeptał Kunaszowski. Ciska się pogłębiła. Stypułkowski rozejrzał się wkoło, napotkał twarde spojrzenia. Dalej, powiedział. [...] Stypułkowski powtórzył: Kim była owa kobieta?! Kunaszowski zagryzł wargi. To siostra Anna, powiedział zdecydowanie. Nikt nie odważył się zaśmiać. Siostra Anna jest taka szpetna, że wspominać w związku z nią o kobiecości było bluźnierstwem. (s. 232–233)

Świątokradcze zawłaszczenie spowiedzi znów ma tu wydźwięk ironiczny, co podkreśla nie raz diagnozowany antydemokratyczny mechanizm sekty (s. 248–249)⁴⁰.

Sekta chce podporządkować sobie braci i siostry, utrzymywać ich w bezgranicznym posłuszeństwie — służyć do tego może chociażby erotyczna manipulacja pożądaniem. Wiele miejsca poświęci narrator postaci Ksawery Deybel, ukazanej w aurze znanej z „czarnej legendy” Mickiewicza. Obok erotycznych napięć pojawią się także psychomachie bohaterów, a symboliczną wymowę będzie miało uleczenie z obłędu Celiny Mickiewiczowej, co nie tylko da początek sekcje, ale stworzy sugestywną legendę Towiańskiego.

Sekta, działając tak, jak działa, ma swój cel: zdobyć panowanie nad duszami ludzi. Skoro udało się to z wyznawcami, jej przywódcy, Mistrz i Uczeń, Towiański i Mickiewicz, zapragną wpłynąć na losy świata w świetle objawienia. I tu potrzebny będzie Ram.

⁴⁰ Przywołując raz jeszcze ustalenia Witkowskiej, warto podkreślić, że towiańczycy starali się zorganizować swoją sektę jako „nowy” Kościół, stąd sięganie po hierarchiczne i strukturalne wzorce Kościoła chrześcijańskiego. Natomiast w wyobraźni samego Mistrza autorka monografii ruchu dostrzega, nadzwyczaj przenikliwie, wizję świata jako zhierarchizowanego urzędu.

Misja Rama albo Prawdziwa istota towianizmu

Misja Rama miałyby polegać na nawróceniu Żydów, co pozwoliłoby zbudować pomost między religiami jednego pnia, ale różnych gałęzi, stworzyć, jak to się objawia bohaterowi, „religię nową” przemienionej rzeczywistości. Jak precyzuje Maria Janion w najnowszym studium o Ramie — chodziło o obudzenie ducha Izraela, analogiczne do obudzenia tonu chrześcijańskiego w towianizmie⁴¹. Przy tym u Spiró wykładnia towianistyczna nawarstwia się na mesjańskie nadzieje epoki rewolucji:

[...] Ram odbierał tak, jakby nagle zyskał wgląd w odległe dzieje. To, co się odbywa w marsylskim porcie, odbywa się jeszcze przed Zbawieniem, przed ponownym przyjściem Mistrza, w jałowym okresie dwóch tysięcy lat. Tak właśnie żyło, bez świadomości i bez celu, pokolenie za pokoleniem. [...] I nas wciągnąłby ten wir, pochłonął, gdybyśmy nie mieli żywego Mesjasza. Oni jeszcze nie wiedzą. Lecz wkrótce się dowiedzą. Wtedy doznają wstrząsu — i co będzie? [...] W środku, w duszy każdego człowieka pojawi się Siła Przewodnia, która go nakłoni do działania na rzecz innych. Ziści się powszechne braterstwo, wszyscy połączą się w Panu. (s. 287)

Ale dojść musi do „nowego” Zbawienia. Jak niegdyś Chrystus na osiołku, tak teraz Towiański, nowy Zbawca, na kozie (co jest ironiczną, znów, trawestacją biblijnej sceny mesjańskiej — „[...] na ośle, z którego zrobiła się koza, nie było miast siodła szaty. Po prostu niczego nie było; poza tym wszystko było podobne”, s. 299) udaje się do Rzymu, aby przekonać papieża do swojej idei. Chce w ten sposób przyspieszyć nadejście nowej epoki. To się udać nie może. Kościół oficjalny, mówiąc językiem Mickiewicza z prelekcji paryskich, jest strukturą martwą, jakkolwiek papież trafnie dostrzeże miejsce herezji towianistycznej pośród innych dziewiętnastowiecznych ruchów, w których wszędzie objawia się „oblakany Napoleon”. Wszyscy w XIX stuleciu chcą być Napoleonami albo Chrystusami. Zapanował mesjański urodzaj.

Bohater Spiró znajdzie się w końcu w Jerozolimie, wysłany z misją nawrócenia Żydów na towianizm i w płomiennym wystąpieniu o ce-

⁴¹ M. Janion, *Trzy wariacje na temat żydowski u Mickiewicza*, [w:] ead., *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009, s. 208–209.

chach religijnej ekstazy, nałoży na religię towianistyczną siatkę pojęciową mistyki żydowskiej o cechach gnostycznych⁴².

Ram coraz bardziej uskrzydłony maluje, co widzi: oto mściwy Bóg Izraela pozbawia chrześcijan wszystkiego! Duch Mesjasza zstępuje pośród duchy gojów zamkniętych w Edomie i okrada je. Dlatego Mistrz Towiański twierdzi, że jego duch jest duchem Mojżesza! Duch Mojżesza przybrał postać Lurii, potem Baal Szem Towa. A teraz w nim zamieszkał! Kiedy Mistrz zabiera z Edomu wszystkie iskry, to jednak daje szansę tym, którzy się tam znajdują, by podążyli ku górze za swymi iskrami, i kto chce, ten podąży i się wydostaje! W naukach Mistrza wszystko jest takie, jakie być powinno; wprawdzie Skorupy nazywa Kamieniami, ale w wędrówkę dusz wierzy tak samo, jak Żydzi. Mistrz mianem ciemnych duchów określa to, co my znamy pod imieniem Tohu; ów Bezkształtny Blask, pozostający po Cimcum, Prawybuchu, czyli Golema. Przeobrażenie się Zła w Dobro, dokonujące się w duchu Gilgul, to talmudyczna i kabalistyczna dialektyka; *Herr* profesor Hegel ucieszyłby się, gdyby to słyszał.

Ram argumentuje, czują to delegaci, na sposób bardzo żydowski. Nagina sens swoich wypowiedzi stosownie do potrzeb, dokładnie tak, jak mistrzowskie dzieła liczącej dwa tysiące lat diaspory. (s. 535)

Towianizm jako kabała, towianizm jako lustrzane odbicie kabały luriańskiej i sabbataizmu, mistycznej herezji — zaiste, dziwny to koncept!

Czy dziwny?

Jerozolima stała się dla Rama duchowym wstrząsem⁴³. „Ram nagle pojął Tajemnicę: Mesjasz nie mógł się zjawić gdzie indziej, tylko w Wilnie!” (s. 505). Wilno to Nowa Jerozolima. A nigdzie, jak głosi w swej nowinie Ram, nie jest powiedziane, że Mesjasz nie może być gojem. „Mesjańskie rojenia” Rama, jak je nazywa narrator (s. 525), są však domysłem. Dlatego dalej Spiró snuje analogię między towianizmem a ruchem Sabbataja Cwi, Mesjasza, który złamał wiele praw. Wszakże ta analogia to także domysł — jeden z wielu w tej powieści, i ma swój sens o tyle, o ile przekłada się na

⁴² Zob. G. Scholem, *O rozumieniu idei mesjańskiej w judaizmie*, przeł. J. Zychowicz, [w:] id., *O głównych pojęciach judaizmu*, Kraków 1989.

⁴³ Zob. wywód M. Janion w *Trzech wariacjach na temat żydowski u Mickiewicza*, s. 214–215. Autorka pisze o misji Rama, w której zawęzła się patronat Mojżesza, Chrystusa i Towiańskiego (w duchu towianistycznym, rzecz oczywista), jako próbie połączenia starego i nowego zakonu: „Szło mu zaś o to przede wszystkim, by obudzić ducha Izraela, nie wdając się w «detale»” (s. 215).

powszechne prawo dziejów, w myśl którego „nic nigdy w ludzkich dziejach bez śladu nie ginie, nawet gdy na stulecia zepchnięte zostaje w zapomnienie, nagle wypływa i zaczyna oddziaływać” (s. 544). Sabbataj Cwi — i naśladowca tego „Mesjasza odstępcy” Jakob Frank (z frankistów pochodziła Celina Mickiewiczowa) — i dalej Andrzej Towiański. Tak wydarzenia się domykają i zaczyna wypełniać się właściwą treścią objawienie. Cóż z tego, skoro misja Rama skończyła się klęską.

Głosa o żydowskim mesjanizmie tudzież o Mickiewiczu i Towiańskim

Towianizm został w *Mesjaszach* wpisany w kabałę luriańską. Tak to próbuje widzieć Gerszon Ram.

W kabale Izaaka Lurii Bóg wycofał się do własnej, tajemnej głębi. Jak czytamy w klasycznym dziele Gerschoma Scholema, istota wystąpienia Lurii wiąże się z oddziaływaniem na wspólnotę, „ażeby przygotować ją do mesjańskiego odkupienia”⁴⁴. Punktem wyjścia dla Lurii jest idea *cimcum* — „wycofywania” się Boga, „wypchnięcia w głąb Samego Siebie”⁴⁵. Wszelkie stworzenie wynika z owego wycofania Boga, stąd świat to miejsce opuszczenia i poszukiwania Boga zarazem. Kosmos zamknięty został w dziesięciu „naczyniach”, a najbardziej nieczyste z siedmiu niższych *sefirot* rozpadają się na kawałki pod wpływem światła (pierwsze trzy są czyste). Boskie iskry rozpraszają się w całym stworzeniu — są obecne i ukryte wszędzie. Pięknie i jakże wymownie o tym dramacie kosmicznym pisze Pietro Citati:

[iskry] [...] zdegradowane, upokorzone, pozostają więźniami sił demonicznych, zawieszone w rzeczach jak w zapieczętowanych studniach, skryte w istotach jak w zamurowanych pieczarach albo unoszące się w przestrzeni jak ćmy oszalałe od światła. Wszystko zostaje splamione, rozbite, wszystko się rozpada. Wszystko jest opuszczeniem, rozpaczą. [...] W tym zdewastowanym świecie ptaki, strumienie, wzgórze, otchłanie, pustkowia podnoszą swój lament, a ludzie wędrują bez celu, zerwawszy łączące ich więzi.⁴⁶

⁴⁴ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, wstępem opatrzył M. Galas, Warszawa 1997, s. 310.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 322.

⁴⁶ P. Citati, *Izrael i Islam*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2006, s. 153.

Ale, pisze Scholem:

Jak nasiono musi pęknąć, aby się rozwijać i w końcu wydać owoc, tak też pierwsze naczynia musiały się rozbić, jeśli zawarte w nich boskie światło — zarodek światów — miało wypełnić swoją misję.⁴⁷

Kabaliści podkreślają, że w wyniku tej kosmicznej katastrofy wszystko się ze sobą wymieszało: dobro i zło, święte i nieświęte.

Natomiast tajemnym celem wszelkiego istnienia jest teraz restytucja idealnego, pierwotnego stanu, do którego zmierzało stworzenie. Odkupienie to w tej sytuacji nic innego jak przywrócenie pierwotnej całości, jak *tikkun*.⁴⁸

To jest świat Gerszona Rama. Ten świat, który usiłował porzucić, ten, do którego wraca w jerozolimskiej wizji. Nie sposób nie dostrzec ironicznego odautorskiego nawiasu w tym fragmencie powieści, kiedy Ram spotyka się z chasydami i wraca do porzuconego świata żydowskiej wiary i obecności, ale w perspektywie doświadczenia towianistycznego:

Potrzebna jest natchniona chwila i miejsce, gdzie zbiorą się pomocne jasne duchy. To jeszcze nie to miejsce i nie ta chwila. Jeszcze parę dni wegetować będą niezabawieni, zamknięci w Skorupach, jak każdy na ziemi od pokoleń. Dziś jeszcze ułożą się do snu w okowach piekła, nie wiedząc, że Mesjasz już tu jest i że emanuje na nich poprzez zwiastuna, choć na razie powściągliwie.

Dzięki Mistrzowi w jego ciele skupia się teraz Szechina, Ziemska Obecność Boga. (s. 507)

Po „rozbiciu naczyń” człowiek jest więc wygnańcem, szukającym w niedoskonałym świecie utraconych iskier, by dotrzeć kiedyś do utraconej pełni.

W ten sposób teologiczna wyobraźnia Lurii i późnego judaizmu ujawnia raz jeszcze podtrzymujący ją dramatyczny paradoks. Z jednej strony „rozbicie naczyń” stanowi część opatrnościowego procesu emanacji i objawienia Boga: tak jak ziarno zboża musi przebić się przez łuskę, aby zakiełkować i zakwitnąć, tak światło rozbija naczynia, aby rozproszyć się w świecie. [...] Wszystkie luki, niedoskonałości, niepewności, nieciągłość, na jakie narzekamy na tym świecie, nie są przypadkowe.⁴⁹

W takim świecie Żyd, chasyd pragnie uwolnić owe boskie iskry, połączyć je i w ten sposób odtworzyć utraconą jedność świata. Ale nie jest

⁴⁷ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski...*, s. 330.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ P. Citati, *op. cit.*, s. 154.

to proste, bowiem „świat, w którym żyje kabalista i wierny chasyd, to miejsce wygnania i pełni, przerażenia i zachwyty”⁵⁰. To świat, który po „rozbiciu naczyń” przemierza ostatnia *sefira*, Szechina — żeński pierwiastek Boga. Jednak każdy Żyd może spowolnić bądź przyspieszyć powtórne skupienie rzuconych w przestrzeń iskiei. Przyjście Mesjasza „definitywnie pieczętuje kres tego procesu restytucji (*tikkun*)”⁵¹. Warto też dodać, że w świetle kabały zbieranie upadłych iskiei staje się nowym sensem wygnania Żydów, przestaje być wyłącznie karą za grzechy Izraela, staje się mesjańską misją.

W takim świecie pojawia się Mesjasz — Sabbataj Cwi. Bowiem, kiedy wszystkie iskry zostaną uwolnione z ciemności, będzie przeciężona rozbita jedność Boga, a ludzkie dzieje dobiegną końca. Sabbataj Cwi był nazywany Mesjaszem, który wykroczył przeciw Prawu. Chciał przeniknąć do wnętrza zła, by to zło zniszczyć, dzięki temu, że grzeszył, zachowując czystość duszy — w ten sposób zło, to, co skażone podnosić miał do sfery świętości. Tajemnicze są dzieje Mesjasza-apostaty i jego dramatu religijnego — przyjął islam, wyrzekł się swej wiary, być może po to, by jak Mojżesz na dworze faraona, odkupić swój lud.

Scholem w swej wspaniałej książce o mistycyzmie żydowskim podkreśla istotny dla naszych rozważań nad powieścią Spiró trop, mianowicie relacja Sabbataj Cwi — jego prorok Natan z Gazy przypomina relację z powieści węgierskiego pisarza: Towiański–Mickiewicz. Warto zatrzymać się w tym miejscu. Scholem pisze wprost, że nie byłoby sabbataizmu, gdyby nie misja prorocza Natana z Gazy — to on jest „genialnym młodzieniaszkiem”, Sabbataj nazwany zostanie wprost „człowiekiem psychicznie chorym”, a jego wizje określone jako wyrastające ze stanów depresyjno-maniakalnych⁵². Nie inaczej pisze Spiró o Towiańskim: jako obłąkanym hochsztaplerze, którego ruch zbudował właściwie Mickiewicz — choć ten, też był na swój sposób „obłąkany”, ale ideą (w swojej optyce także Ramowi marzy się rola proroka Mistrza-Towiańskiego).

⁵⁰ *Ibid.*, s. 156.

⁵¹ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski...*, s. 337.

⁵² *Ibid.*, s. 355.

Jaki jest sens tej paraleli? Otóż przenosi ona ciężar wystąpienia me-sjańskiego na osoby proroków: Natana z Gazy i Mickiewicza. Scholem zwraca uwagę, że to Nathan z Gazy tworzy teologię sabbataizmu, zaś sam ruch powstaje dzięki spotkaniu tych dwu osobowości, więcej — to Nathan uznał Sabbataja za Mesjasza i od tego momentu „narodzi-ła się wielka historyczna siła nowego mesjanizmu”⁵³. U Spiró prze-czytamy:

Powszechna była opinia, że odpowiedzialność za to, co się stało, choć wcale się nie stało, spoczywa raczej na Mickiewiczu niż na Towiańskim. Ten ostatni jest nikim, zwykłym samozwańcem, wyzutym z fantazji fałszywym prorokiem, który nawet przemawiać nie potrafi. Poeta zaś to Bard, on sprawuje rząd dusz. (s. 91)

Zwróćmy uwagę, że w portrecie Sabbataja Cwi, jak go rysuje Scholem, pojawiają się takie cechy, które Spiró odnajdzie w Towiańskim.

Oto „żywoity równoległe” — najpierw Sabbataj Cwi:

[...] mamy przed sobą człowieka nękanego podczas napadów melancholii przez demony [...] Z drugiej strony w stanach egzaltacji emanowała zeń [...] wielka i sugestywna, magnetyczna siła. [...] Jako kabalista i uczony musiał być raczej przeciętny. Bardzo natomiast bogate było jego życie emocjonalne.⁵⁴

I portret psychologiczny Towiańskiego, niewątpliwie ironiczny:

Mistrz, bo tak wyznawcy nazywają Andrzeja Towiańskiego, nie jest wprawdzie człowiekiem uczonym, ale wyczuwa nastrój świata. [...]

O Towiański powiadają, że oszust, ciągnie szybko Eustachy, ale Adam ma nosa. (s. 103–105)

Albo scena spotkania Rama z Towiańskim w Brukseli, gdzie Mistrz przebywa na wygnaniu. Tu ironia przeplata się z szyderczą charakte-rystyką:

Mistrz dużo mówi. Ram nie słyszy. Idzie obok Mesjasza! Ileż się nań wyczekali, i oto jest, przyszedł, akurat za jego życia! Jakież łaskawy jest Odwieczny! Ram patrzy kątem oka. Mesjasz wygląda jak człowiek. Do złudzenia przypomina człowieka. Siła wszak bije od niego potężna. [...]

Mistrz mówi bez ustanku. Mesjasz gaduła! [...]

Mistrz gada i gada, chwali się nawróceniami, ducha Słowackiego i Goszczyńskiego złamał w okamgnieniu. Mesjasz się chwali! (s. 187–189)

⁵³ *Ibid.*, s. 362.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 358.

I wreszcie szarża ironiczna: Mistrz płodzi dzieci, więcej — Mesjasz je klops z makaronem, ale jest wszak Mistrzem!:

Wchodzi Mistrz, sam Mistrz! [...] Podaje mu małą karteczkę, [...]

Ramowi serce wali, żołądek podchodzi do gardła.

Staje przy oknie, czyta kartkę.

„Prastary jest duch Rama”. Oddycha z ulgą, choć jego duch nie może być inny, w każdym Żydzie duch jest prastary. „Był palmą, kozą, rośliną wodną, rybą, niewolnikiem, rzymskim żołnierzem zaciężnym, rybakiem. Silny duch, choć czasem chwiejny”.

Tyle.

Dlaczego koza?! — jęknął duch. (s. 193)

Między sabbataizmem a towianizmem istnieje paralela, nie tylko w osobowościach Mesjaszy i proroków. W samej nauce — bo to Mesjasz ma w sabbataizmie istotną rolę odkupicielską przez zanurzenie w otchłani zła i grzechu. Zanurzenie w zło niszczyć ma je od środka, przemieniać w dobro, ma być powrotem poprzez ostatnie fazy *tikkun* do ostatecznego wydobycia upadłych iskier. Zdrada Mesjasza, jego apostazja nie jest wszakże dla sabbataistów żadną zdradą: Mesjasz urzeczywistnia bowiem prawo nowego świata, a działać musi w świetle, który honoruje dawne prawa. To, co w świetle dawnego prawa wydaje się gorszącymi występkami, w świetle nowego prawa, znanego Mesjaszowi, jest czymś zgoła odmiennym — w swej paradoksalnej mesjańskiej wolności urzeczywistnia się nowe prawo, przemieniając to, co uchodziło za wartości. Tora jest ta sama, zmienia się jej rozumienie⁵⁵.

Towianistyczne skandale w świetle kabalistycznej wykładni sabbataizmu właściwie przestają być skandalami, zapowiadają one wszak nową epokę — inną od tej, w której pisanie adresu do cara jest świadectwem narodowego zaprzaństwa. Czterdziestu pięciu podpisało protest przeciwko wydaleniu Mistrza, a to mistyczna liczba, jak wyjaśnia Ram: „daje samego Adama Kadmona, Pierwszego Człowieka, Twór Dokoła, z którego wszyscy jesteśmy [...]” — ironizuje Spiró — zatem czterdziestu pięciu to cała ludzkość: „Koło: ludzkość doskonała; Koło: iskra przyszłej niebiańskiej ludzkości rzucona na ziemię” (s. 179). Inna rzecz, że sięgając po wykładnię kabalistyczną, Ram mógłby wyjaśnić Mickiewiczowi, skąd się wziął jego błąd w zapowiedzi Mesjasza

⁵⁵ *Ibid.*, s. 380.

w *Dziadach*: „A imię jego czterdzieści i cztery” — nie, powinno być, ironicznie wywodzi Spiró, właśnie „czterdzieści i pięć”.

Towianizm zazębia się przeto z sabbataistyczną herezją. Ale czy takie ostateczne konsekwencje z tego spotkania idei mistycznych wysnuwa węgierski pisarz? Spiró, podkreślmy — ironista, który po wywodzie serio potrafi skreślić takie oto zdanie: „Ram chciał mówić o Mesjaszu, delegaci chcieli go o to pytać, w Boskim Dziele Stworzenia dysharmonia ma czasem przerwę” (s. 528). Otóż to — Spiró mógłby snuć serio tę paralelę: towianizm a lurianizm, towianizm a sabbataizm, ale najwyraźniej nie chce. Woli nicować tę relację, ujawniając jej istnienie. Ujawniając możliwość jej zaistnienia. Wszakże w ten sposób daje, tak czy inaczej, interpretację herezji towianistycznej jako herezji sabbataistycznej. Z ironicznego zestawiania wychodzi nicowanie. Ram chce głosić prawdę o nowym Mesjaszu, ale Żydzi wyrzucają go poza mury Jerozolimy. Koncept Rama nie stał się ziarnem nowej idei, godzącej kabałę luriańską, sabbataizm i towianizm. Ram przybył głosić Nowinę Sprawy Bożej, chciał ją uzgodnić z żydowskim mesjanizmem, ale ostatecznie jego misja mesjańska dobiegła końca.

Bogaćcie się, idea zbankrutowała

W tym samym czasie, kiedy Ram chce nawrócić Żydów w Jerozolimie na Sprawę Bożą, we Frankfurcie rozgrywa się spór między reformatorami a ortodoksami żydowskimi. „Szalone” rojenia towianistyczne Rama nie mieszczą się w tym sporze, a jest to wszak kluczowy spór dla próby nowego nakreślenia tożsamości żydowskiej w rodzącym się wieku nacjonalizmów. Spiró z tej perspektywy oświetla losy swego bohatera, nie umieszczając go w żadnej z linii owego sporu. Chociaż...

Pisarz przenosi swego bohatera do Londynu i tam „dopowiada” jego dalsze losy.

Jeszcze próbuje Ram głosić słowo o Towiańskim, ale w Londynie ziarno nie pada na podatny grunt. Kapitalna scena konfrontacji bankrutujących ideałów Rama, których nie potrafi on wybronić w konfrontacji z „zimnymi”, racjonalnymi argumentami bankierów, pozwala też dostrzec pustkę argumentów Sprawy Bożej jako zbankrutowanych rojeń w dziewiętnastowiecznym świecie kapitalistycznych snów o potęgze.

Ale musiał mówić. Musiał zacząć opowieść o tym, że mesjasz przyszedł, i musiał ją skończyć. Samą fabułę, bez podniosłej mistyki, zwięźle, w czterdzieści minut. (s. 592)

Pragmatyczny Londyn daje (aż?) czterdzieści minut na opowieść o Mesjaszu. Jak mister Ram wytłumaczy, że właśnie teraz przyszedł Mesjasz, jak wyjaśni w tej sytuacji szerzenie się anarchii i ateizmu, jakie poglądy polityczne ma Mistrz — na takie pytania nie potrafił znaleźć odpowiedzi, które pozwoliłyby przekonać londyńskie środowisko do Mistrza. Mistrz musiał więc ulotnić się z tego świata — „Porażka była dotkliwa, bo Ram obnażył się, jak tylko mógł się obnażyć, wszystko na próżno” (s. 599).

Skoro Mistrz musiał się ulotnić z takiego świata — pozostało robienie pieniędzy.

Owszem, nie wiadomo zbyt dobrze, co się stało z Ramem. Wiemy, że stał się milionerem, „zrobił” duże pieniądze⁵⁶. „Wyobrażam sobie: oto dobrze ubrany, trzydziestopięcioletni człowiek interesu przechadza się po fabryce tekstylnej swego partnera, nie słyhać rozmowy, tak hałasują maszyny” (s. 788).

Czy nie pozostało nic z towianistycznego etapu biografii Rama — bogatego, jak chce Spiró, przedsiębiorcy tekstylnego? Z rojeń o przemianie świata, w duchu połączonego i odnowionego chrześcijaństwa i judaizmu?

Iskry Mickiewicza

Kłęska Rama, towianistyczna kłęska Rama, jest równoległa do kłęski Mickiewicza. W zakończeniu tej historii Spiró przytoczy niemal w całości słynny list Mickiewicza do Towiańskiego z 12 maja 1847 roku, przynoszący samokrytykę i wiwisekcję działań Koła, które niszczy jego braci. Ale to nie koniec mesjanistycznych przygód bohaterów powieści *Mesjasze*. Pisarz przedstawi dalsze losy Mickiewicza aż do jego śmierci w Konstantynopolu w 1855 roku. Wedle schematu: „wiek męski, wiek kłęski”. Wiosna Ludów, pojawienie się Makryny Mieczysławskiej, Rzym i spotkanie ze zmartwychwstańcami, audycja u papieża. Wreszcie legion — będący próbą ocalenia ideałów towianistycznych.

⁵⁶ Zob. M. Janion, *Trzy wariacje na temat żydowski u Mickiewicza*, s. 219.

Wieszcz podźwignął z gruzów swego Boga. Zamknąwszy w duszy, ocalił go dla przyszłości i teraz Uczeń zwracał Mistrzowi jego mistrzowską istotę. (s. 670)

Towianizm poniósł więc klęskę, ale jego iskry pozostały w ludziach. Ten gnostycko-chasydzki trop zamyka historię rekonstrukcji towianistycznej.

[Mickiewicz] Myślał o rzeczy wielkiej, największej z wielkich: że symbolicznie rozrzuci po ziemi Zbawcze Iskry.

[...]

Dzięki Mickiewiczowi Iskry pokrywają już całą Europę, od południowego wschodu po północny zachód!

Dwa legiony, polski i żydowski, są symboliczne. Dzięki Kozakom do Sprawy Bożej zostało też wciągnięte prawosławie, a mahometanina Czajkę Mickiewicz po to nawracał, by choć w sferze symboli te cztery religie monoteistyczne były razem i za dwa tysiące lat księżycowych, w czasie kolejnego Przyjścia, wspólnymi siłami wspomogły Zbawiciela.

Mickiewicz pozostał wierny Towiańskiemu. (s. 755–756)

Pozostaje więc czekać dwa tysiące lat. I to jest prawdziwy koniec tej opowieści. Koniec Misji — rzucenie Iskieł. Jak w historii Sabbataja Cwi z książki Pietra Citatiego *Izrael i Islam*:

Wielkie zadanie uwolnienia uwięzionych boskich iskieł raz jeszcze okazało się niewykonalne. Iskry są nadal tutaj, przed nami, zamknięte w kamieniach, trawach, w sercach, i oczekują precyzyjnego gestu naszych dłoni.⁵⁷

Koniec towianizmu, pozostało marzenie o przemianie świata. I Ram czytający w Londynie fragment *Konrada Wallenroda* czy o niegdysiejszym życiu w Kole.

Tyle pozostało: szalbierstwa romantycznych duchów, które zeszyły ze sceny historii i jakże prawdziwa klęska — Mickiewicza.

⁵⁷ P. Citati, *op. cit.*, s. 172.

ROZDZIAŁ II

Mistrz i jego wyznawcy — dwa spojrzenia ponowoczesne

Współczesne, to znaczy pojawiające się od dwu dekad inne spojrzenie na romantyzm — jego „kłopotliwe” dziedzictwo oraz z drugiej strony wątki, które mogą być inspirujące dla współczesnej kultury — owocuje znaczącą popularnością pewnych tematów (egzystencjalnych), a tym samym powoduje utajone życie innych, związanych z kanonem nazwanym przez Marię Janion romantyczno-symbolicznym¹. Mówiąc w dużym skrócie: warianty lektury tyrtejskiej romantyzmu, tak przecież istotne dla obrazu kultury niezależnej lat osiemdziesiątych XX wieku (by pozostać przy bliższym horyzoncie czasowym), odeszły — wydawało się — do lamusa. Zarówno repetycje nasączone kodem martyrologiczno-patriotycznym, znamienne dla poezji stanu wojennego, jak na przykład lektury aktualizujące kanon wallenrodyczny. To oczywiście, że nie dało się wyminąć tak silnej — zapewne zgodzimy się, że najsilniejszej — tradycji kultury polskiej², jaką był i jest (czy będzie?) romantyzm. Obumarły kod — *nota bene* wrócił w posmoleńskiej publicystyce i twórczości literackiej (Jarosław Marek Rymkiewicz, Wojciech Wencel, Roman Misiewicz) — został wszakże dopełniony innym, istniejącym w kulturze polskiej XX wieku przynajmniej od *Brązowników* Boya — myślę tu oczywiście o towiańszczyźnie, która zrobiła w kul-

¹ Oczywiście mam na myśli słynne wystąpienie M. Janion, *Zmierzch paradygmatu* z 1991 roku.

² Zob. rozpoznania T. Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie — rekonesans*, Kraków 2003, a także: T. Cieślak, *Zaskakująca żywotność romantyzmu*, [w:] id., *Nowa poezja polska wobec poprzedników. Lektura relacyjna*, Łódź 2011; M. Rabizo-Birek, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012.

turze nowszej zaiste międzynarodową karierę. Towiańszczyznę z pewnością trudno byłoby zaliczyć do składników kodu romantyczno-symbolicznego w rozumieniu Janion. Nie jest także fenomenem romantyzmu egzystencji, który — jak pamiętamy — miał zastąpić ów kod romantyzmu wolnościowego. Towiańszczyzna jest gdzieś „obok” — w jakiś przedziwny sposób wchłania to, co romantyczne w wymiarze idei z tym, co można określić jako „wstydlivy” dla kultury (dziewiętnastowiecznej, wolnościowej) temat egzystencji, wydobyty przez Boya, a w kulturze współczesnej przez pisarzy, o których będzie między innymi mowa w niniejszym tekście, a który można nazwać estetyką utajonego skandalu, zwłaszcza erotycznego. A właściwie erotyki pozostającej w przedziwnym melanżu z poszukiwaniami ideowymi romantyzmu lat czterdziestych XIX wieku. Możemy więc mówić o wzmożonym zainteresowaniu tym obszarem romantyzmu. Oprócz utworów autorów polskich — mam na uwadze zwłaszcza Krzysztofa Rutkowskiego — fenomen Mistra Andrzeja, sekty towianistycznej, wyznawców i szarlatanów towianizmu oraz przyległości (trzeba to od razu powiedzieć) zainteresował Györgya Spiró, węgierskiego pisarza, autora monumentalnej prozy *Mesjasze*³, a także litewskiego prozaika i dramaturga Mariusa Ivaškevičia jako autora dramatu *Mistrz (Mistras)*.

Pojawia się — całkiem naturalne — pytanie o przyczyny popularności tego zjawiska: i tu wkracamy *in medias res*, towiańszczyzny, nie zaś towianizmu. Przed trzydziestu niemal laty Alina Witkowska, największa znawczyni towianizmu i towiańszczyzny w tamtych czasach, uznała za zasadne rozdzielić te dwa pojęcia. Znane wszak i snujące się z wnętrza samej epoki, z emigracyjnego romantyzmu lat czterdziestych XIX wieku. W eseju *Największy skandal emigracji* pojawiło się ważne rozgraniczenie towianizmu jako doktryny oraz towiańszczyzny jako zjawiska psychospołecznego i obyczajowego⁴. Oczywiście współcześni

³ Pisałem na ten temat obszernie w studium *Rewizje romantyczne w prozie najnowszej*, „Pamiętnik Literacki” 2012, z. 1, przedrukowanym w niniejszej książce. Nie chciałem w tym miejscu powtarzać zamieszczonej tam interpretacji, dlatego wyłączyłem z pola obserwacji powieść węgierskiego autora, jakkolwiek bardzo dobrze by się mieściła w przedstawianych rozpoznaniach interpretacyjnych.

⁴ A. Witkowska, *Największy skandal emigracji*, [w:] ead., *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987, s. 92.

pisarze, biorąc na warsztat ten fragment kultury romantyzmu, nie mogą wyminąć takich czy innych wątków myślowych towianizmu. Niemniej — ich uwagę przyciąga towiańszczyzna jako zagadkowe, dziwne, barwne, niejednoznaczne zjawisko z pogranicza zbiorowej mentalności, obyczajowości, prefiguracja jakiejś halucynacyjnej, niejawnej przestrzeni kultury polskiej, jej mesjanizujących i chiliastycznych oczekiwań łączących się w dziwnym, zaiste, związku z transgresyjnymi formami zachowań sekciarskiej społeczności, wyrażanymi w równie zagadkowym języku.

A więc sekta towianistyczna jako symboliczna figura polskiej mentalności, tkwiącej w dalszym ciągu w oparach romantyzmu lat czterdziestych?⁵ Jednak coś innego, raczej Sekta⁶, z Mistrzem, który potrafił uwieść największe umysły oraz sekta z właściwymi jej mechanizmami zniewalania i pożerania swych najwierniejszych dzieci, z erotyką, rozmaitymi zagadkami. Sekta, w której ujawnić się pozwalają i potrafią pewne modele zachowań ludzkich — stare jak świat, choć ukazane w nowych dekoracjach⁷.

Nie uprzedzajmy wszakże wniosków z rozważań, zaznaczmy na razie pole obserwacji: dwa dramaty, zatytułowane nieomal tak samo. *Mistrz. Widowisko* Krzysztofa Rutkowskiego, rzecz z roku 1996⁸ (choć będąca kontynuacją zainteresowań towianizmem i towiańszczyzną z lat osiemdziesiątych, zwieńczonych wtedy książką *Braterstwo albo śmierć*, Paryż 1988) i przełożony na język polski dramat litewskiego autora

⁵ Bardzo szczególnie to romantyzm, jakże różny od potocznego wyobrażenia epoki, fundowanego w kulturze polskiej na romantyzmie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. Myślę, że mimo wspaniałych prac, jeszcze nie został opisany. Mam przeczuć, graniczące z pewnością, że istotny impuls do historycznoliterackiego opisu romantyzmu lat czterdziestych może wyjść z lektury utworów literackich powstających współcześnie.

⁶ W kilku miejscach wywodu pojawia się zapis tego słowa wielką literą — wtedy, kiedy chcę zaznaczyć, iż myślę o Kole Sprawy Bożej jako pewnej propozycji mentalno-duchowej (metonimia Koła). Chciałbym w ten sposób także podkreślić pewien ogólniejszy, modelowy charakter tego konkretnego wszak związku ludzi. W innych przypadkach — zapis małą literą.

⁷ Wielostronne analizy przyniosła książka A. Witkowskiej, *Towiańczycy*, Warszawa 1989, tam m.in. rozdziały zatytułowane: *Sekta* oraz *Mistrz*.

⁸ K. Rutkowski, *Mistrz. Widowisko*, Gdańsk 1996. Dalej przytoczenia z tego wydania lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając numer strony.

pod tytułem *Mistrz* opublikowany w „Dialogu” w 2011 roku⁹. Warto na wstępie zauważyć, że jakkolwiek omawiane utwory zatytułowane zostały podobnie — „Mistrz”, to sam Mistrz pojawia się jako bohater w utworze litewskiego dramaturga. W książce Rutkowskiego obecny jest on, owszem, ale w wypowiedziach innych osób — to ze spojrzeń innych powstaje portret Mistrza, wielkiego nieobecnego, mózgu i manipulatora Sekty.

Towiańszczyzna i historyzm White’a

Dlaczego więc towiańszczyzna? Warto ponowić pytanie, odpowiadając trybem hipotezy dość ogólnej. W towiańszczyźnie oto niczym w soczewce skupią się pewne cechy człowieka (Polaka) i zarazem kultury polskiej (zamkniętej w kręgu symboliki w gruncie rzeczy eschatologicznej, radykalnie zrywającej więzi z tym tu danym nam do przeżycia światem „rzeczywistym”, politycznym), będące, jak usiłują przekonywać nas pisarze, balastem kultury romantycznej i poromantycznej, nieprzepracowaną, ukrytą — sięgam po język psychoanalizy — i boleśnie kastrowaną częścią dziedzictwa, przeniesioną w czasy współczesne. Towianizm i towiańszczyzna jako radykalne zakwestionowanie współczesności, w której przyszło żyć człowiekowi w imię utopii rzeczywistości — nie wiadomo kiedy możliwej do osiągnięcia. I czy w ogóle możliwej? Towiańczycy chcieli stworzyć nowego człowieka, zdolnego odmienić świat. Zaczęli wszak od marzeń o nowym tonie, człowieku przemienionym nie przez księgi, lecz samo „żywe” życie, odnalezione dzięki nowej relacji ciała wobec coraz „mocniejszego” ducha, zdolnego do gruntownej przemiany świata. Skończyli jako sekta, grzęznąca w małostkowych intrygach i manipulacjach, prowadzących do skrajnego zniewolenia człowieka. Mocno takie widzenie towianizmu i towiańszczyzny akcentowała w swych pracach Witkowska.

Dlaczego więc towiańszczyzna? Atrakcyjna jako „inna” wizja romantyzmu, chaos czy tygiel, w którym wszystko się miesza: stare i nowe, wysokie i niskie (ów Gombrowiczowski trop uwyrażnia Rutkow-

⁹ M. Ivaškevičius, *Mistrz. Dramat w czterech aktach*, przeł. M. Litwinowicz-Drożdźiel, „Dialog” 2011, nr 6. Przytoczenia lokalizuję w tekście, podając numer strony.

ski¹⁰, ale można go odnieść z powodzeniem do propozycji i Spiró, i Ivaškevičiusa), odświętne i codzienne, duchowe i cielesne.

Towiańszczyzna — której czarną legendę stworzył emigracyjny romantyzm i warto już w tym miejscu powiedzieć, że autorzy współczesnych utworów chętnie sięgają po ów emigracyjny sztafaż, zdecydowanie przy tym uwyrażniając zakrywane tabu erotyczne (kontynuacja linii Boya) — staje się rekonstrukcją *par excellence* współczesną rozmaitych zniewoleń i walki z nimi, podejmowanych w tle rozwijającej się doktryny, która jawi się w dzisiejszej recepcji jako pewien (chyba niewiele znaczący) dodatek do zachowań rozpoznawanych jako zaczerpnięcie umysłów, sumień i serc, jest doktryną tyleż niebezpieczną, ile dziwną i coraz bardziej — im dalej od tamtych czasów — by tak rzec „dziwniejącą”. To powoduje narastanie dystansu wobec zdażeń i zarazem narastanie owego dystansu, poczucia obcości, zaczyna wyrażnie układać się w całościową pisarską strategię wobec pewnego zjawiska historycznego, składającego się wszak z pewnych faktów.

Nawiasowo warto napomknąć, że w przypadku pisarstwa Rutkowskiego dokonało się pewne przesunięcie oceny — i wykorzystania, że tak powiem — towianizmu jako maski współczesności, między *Braterstwem...* a *Mistrzem*. W *Braterstwie*, krótko ujmując, zwłaszcza w dzisiejszej lekturze daje się wyraźnie dostrzec silny dyskurs tożsamościowy charakterystyczny dla niezależnej kultury lat osiemdziesiątych — z zasadniczą propozycją czytania „dawniej” przez „dziś”, co w tym przypadku znaczyło odnajdywanie zapowiedzi problemów całkiem „współczesnych” ujmowanych w perspektywie doświadczenia historycznego totalitaryzmu, jak formowanie nowego człowieka, totalitarne mechanizmy działania sekty i rewizjonistyczne dramaty sekciarzy, ujawnianie mechanizmów języka towianistycznego jako nowomowy. Oczywiście, by zamknąć to wtrącenie — *Braterstwo albo śmierć* jest także odkrywczą w wielu partiach książką o towianizmie, niemniej chciałbym w tym miejscu wywodu wydobyć ów podprogowy dyskurs

¹⁰ Do *Mistrza*. *Widowiska* dołączone jest motto z *Dziennika 1957–1961* Gombrowicza, w którym mowa o konieczności „ucieleśnienia” filozofii, wprowadzenia tego, co niskie w obszar tego, co uznawane jest za wysokie. Sięganie po autorytet Gombrowicza to także istotny komponent dyskursu rewizjonistycznego — w odniesieniu do romantyzmu — w kulturze polskiej II połowy XX wieku.

organizujący propozycję Rutkowskiego z dekady określanej jako kultura czasu stanu wojennego.

Pisarzy współczesnych interesuje więc i intryguje towiańszczyzna ukazywana bardziej jako sekta niż Sekta. Przypomnę raz jeszcze znaną obserwację Aliny Witkowskiej — towiańczycy chcieli być awangardą, zostali wszakże sektą¹¹. W interpretacjach współczesnych — za ujęciami Boya, nie zaś za krytyką z epoki, która miała w dużym stopniu charakter doktrynalno-religijny, ganiono towiańczyków za nieprawomyślność katolicką, w czym celowali nie tylko zmartwychwstańcy, ale szerokie rzesze wychodźstwa; drugi biegun sporu można określić jako patriotyczny, wszak zarzucano towiańczykom nieomal zdradę, adres do cara widziano jako akt bliski zaprzaństwu narodowemu — krytyka towianizmu i towiańszczyzny ukazuje mechanizmy zniewalania (wolność jednostki kontra system, jakim jest Sekta z Mistrzem na czele) i obyczajowego opętania (demoniczna rola Ksawery Deybel). W centrum zainteresowania współczesnych pisarzy sięgających po dziedzictwo towianistyczne będą więc problemy, którymi żyje współczesność, a nie spory doktrynalne i patriotyczne dla samej epoki najważniejsze, najbardziej nośne. Jakkolwiek Rutkowski w *Przygotowaniu*, czyli eseistycznej części *Mistrza* dość obszernie nawiąże do nurtujących emigrację kwestii — czy Towiański był agentem rosyjskim, czy nie, nie zmieni to całościowego ujęcia *Mistrza*, które wyraźnie wzmacnia część dramatyczna utworu — jak sekta „zabijała” Mickiewicza.

Taka postawa prowadzi do innego rozpoznawania faktów i sytuacji, znanych z dokumentów i świadectw z epoki. Wystrzegając, można niebezzasadnie powiedzieć o redukcji dorobku intelektualnego towianizmu (a był taki, znakomicie wydobyły go prace historyków literatury i idei od Pigionia¹², Sikory¹³ po Witkowską, Siwicką¹⁴, Sosnowską¹⁵) na rzecz tych dokumentów, które ukazują sposoby i mechanizmy zniewalania. Nie *Biesiada* okazuje się tekstem najważniejszym, lecz literatura

¹¹ A. Witkowska, *Towiańczycy*, s. 84.

¹² S. Pigoń, *Wstęp do: A. Mickiewicz, Dzieła wszystkie. Wydanie sejmowe*, t. XI, Warszawa 1933.

¹³ A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1969.

¹⁴ D. Siwicka, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990.

¹⁵ D. Sosnowska, *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wrocław 2000.

dokumentu osobistego: *Dziennik Sprawy Bożej* oraz listy uczestników zdarzeń, zwłaszcza te, które chciałbym określić jako dramatyczne spowiedzi i zarazem analizy mechanizmów duchowego zniewolenia (jak słynny list Mickiewicza do Andrzeja Towiańskiego z 12 maja 1847 roku, będący spowiedzią i przenikliwie szczerym ukazaniem wewnętrznych spustoszeń w życiu braci, jakie dokonały się za sprawą Koła).

Sięgam w tym miejscu wywodu po rozprawę Haydena White'a *Literatura a fikcja*. Otóż wpływowy teoretyk historiografii dostrzega znamienne przesunięcie w stosunku do faktu, jakie dokonało się między ujęciami dawniejszymi (wiek XIX, modernizm) a ujęciem postmodernistycznym. Polegałoby ono na uwyrażeniu przez postmodernizm wirtualnego charakteru przeszłości, pozbawionej swej „stałości” ontologicznej: jakkolwiek wiemy, że pewne fakty, zdarzenia kiedyś istniały, sama przeszłość już nie istnieje.

Chociaż istnieje niepodważalny dowód — w formie monumentów, relikwów, pozostałości i dokumentów — że przeszłość naprawdę się wydarzyła, można uznać, że owe ślady przeszłości są skutkami, których oryginalna przyczyna przestała istnieć.¹⁶

Podążając za tokiem myślenia White'a: w konsekwencji owe ślady przeszłości — te które do naszych czasów dotrwały, wyrwane z uprzednich kontekstów (które i tak się zamazały) — podatne są na rozmaitego rodzaju zabiegi przemieszczeń i fikcjonalizacji. Przyczyna i skutek — jak twierdzi White — rozerwały się, ślad może być przyczyną niejasnych skutków. I tu pojawić się może praca rekonstruktora przeszłości — postmodernistycznego twórcy. Każdą historię — tu sięgam z kolei do rozprawy *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach* — można opowiedzieć wiele razy (to samo mówił wszak Wawel w *Baladynie*, pojętny uczeń romantyków niemieckich): istnieją

[...] różne sposoby hipotaktycznego porządkowania „faktów”, zawartych w kronice wydarzeń zachodzących w określonej czasoprzestrzeni, sposoby, dzięki którym wydarzenia z tego samego zbioru mogą funkcjonować odmiennie i tworzyć różne *znaczenia*, moralne, kognitywne lub estetyczne, w ramach różnych wzorów fikcjonalnych.¹⁷

¹⁶ H. White, *Literatura a fikcja*, przeł. D. Kołodziejczyk, [w:] id., *Proza historyczna*, pod red. E. Domańskiej, Kraków 2009, s. 69.

¹⁷ Id., *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*, przeł. D. Kołodziejczyk, [w:] *ibid.*, s. 95.

Możliwe są więc różne sposoby, rozmaite strategie nie tyle nawet docierania do przeszłości, ile jej rekontekstualizacji. W odniesieniu do towarzyszczyzny: jeden „fakt” można nie tylko opisać inaczej, można wręcz fikcjonalizować zdarzenia na zasadzie, jak mogły się one wydarzyć raz w takim, innym razem w odmiennym kontekście, nie zaś, jak to dawniej bywało, w statycznym, niezmiennym układzie zdarzeń, zrekonstruowanym na podstawie zachowanych faktów. Sugestywnie tę zmianę strategii sięgania po fakt zapisał Krzysztof Rutkowski w słowach: „Niech bohaterowie tej raczej nie-boskiej komedii tańczą w takim tańcu, jaki im zagrałem, w końcu każdy ma prawo wymyślać takie historie, na jakie historia mu pozwala” (s. 81). U Spiró, w zakończeniu powieści, pojawi się znamieny metaliteracki wtřet: „Wszystko to już tylko sobie wyobrażam, bo na ślad Johna Andrew Rama [...] nie natrafiłem [...] choć szukałem”¹⁸.

Fikcja sztukuje tu postmodernistyczną grę z przeszłością. Ale sztukuje też i w inny sposób. Ivaškevičius przestrzega czytelnika — wszakże z wyraźnym dystansem odautorskim: choć opowieść może wydać się niewiarygodna — „tak było”; jednak dla obznajomionego z materiałem historyka literatury jest oczywiste, że dałaby się wytyczyć linia demarkacyjna między „zmyśleniem” a „prawdą”, choć z drugiej strony — to, co „zmyślone” nie musi być nieprawdopodobne. Mogło się wydarzyć, choć nie dotrwały dokumenty świadczące, że tak mogło być. Czy mogły dotrwać? Czy ktoś musiał zapisać wszelkie przejawy historii intymnej towarzyszyków? To problem erotyki w sekcie i współczesnych rekonstrukcji erotyki sekty. Jest jasne, że erotyczne „ślinienie się” Ksawery w jednej ze scen dramatu jest zdarzeniem możliwym czy prawdopodobnym, choć nie zostało przecież poparte „dokumentem”. Więc pisarz „zmyśla”? Nie o to chodzi, czy „zmyśla” — owszem pewnie tak się dzieje, ale współczesny autor wyprowadza z pewnego faktu (erotyka sekty) możliwą, prawdopodobną sytuację czy scenę. Warto pamiętać o istnieniu wyrażonej innym od współczesnego kodem epoki romantycznej — sfery plotki, napomknięć, aluzji odnoszących się do życia intymnego towarzyszyków. Na przykład w „szokującej” scenie seksu oralnego Mickiewicza i Ksawery Deybel (w powieści Spiró)

¹⁸ G. Spiró, *Mesjasze*, przeł. E. Cygielska, Warszawa 2009, s. 788.

— mogło tak się zdarzyć, choć żadnego mocnego dowodu na taki fakt współczesny fabulator nie ma, mieć nie może. A gdyby nieoczekiwanie taki dowód pojawił się? Jakimś cudem odnaleziony dzienniczek Ksawery Deybel? Chociaż trudno przypuszczać, by tę scenę zapisano w takim języku, jaki wyczytujemy ze współczesnych utworów. Ale sam zapisek potencjalnie byłby możliwy? Wszakże pisząc dzisiejszym językiem o romantycznej scenie erotycznej, w ten sposób współczesny twórca pragnie znieść dystans między epoką, jaką można wyprowadzić w „dokumentarnej” rekonstrukcji a współczesnością, która złamała owo oczywiste tabu epoki romantycznej. Przybliży bohaterów do dzisiejszego odbiorcy. Ale przy tym przekłada anachroniczne z dzisiejszej perspektywy zachowania językowe na zrozumiały dzisiaj język. Innymi słowy — współczesny pisarz nie może stosować strategii rekonstrukcyjno-interpretacyjnej zjawiska, sięgając po język, formy symboliczne dawnej kultury, choć oczywiście je poznał, ale „wchodząc” w tamtą epokę, ujawniając swój dystans wobec jej kulturowych form symbolicznych, „uwspółcześnia”, bo przekłada w ten sposób fakty i zdarzenia tworząc *znaczenia* (w rozumieniu White’a), w ramach nowego wzoru fikcjonalnego, opartego na nowej podstawie opowieści (taką podstawą może być np. narracja sensacyjna, filmowa, jak ją nazywa Rutkowski czy — to przypadek spoza niniejszej interpretacji — gatunki popkultury, jak kryminał w *Julu* Pawła Goźlińskiego¹⁹).

Towianistyczne „prawdy” i „zmyślenia” Rutkowskiego

Oczywiście, współcześni pisarze sięgają po takie czy inne elementy systemu myślowego towianizmu, nie towianizm jednak jako zjawisko mentalne ich interesuje. Starają się oni spojrzeć na grupę wyznawców Towiańskiego jako społeczność sekciarską, przyporządkowaną charyzmatycznemu przywódcy, „wytwarzającą” pewne działania układające się w mechanizmy zniewalania człowieka; mechanizmy, które przybrały językowy kształt zgoła różny od semantycznej zawartości poszczególnych słów w tzw. zwyczajnym, codziennym języku. Te kwestie były wielostronnie analizowane w literaturze przedmiotu.

¹⁹ Zob. rozdział *Rewizje romantyczne w prozie najnowszej*.

Postmodernistyczna strategia interpretacji towianizmu polega na takim „zagęszczaniu” faktów, zdarzeń, by ułożyły się one w pewną z góry założoną opowieść.

Jaka to opowieść? Otóż, jak kilkakrotnie zostało to wskazane w niniejszym wywodzie, interesuje współczesnych pisarzy wspólnota towianistyczna jako sekta. A właściwie — interesujące okazuje się ukazanie patologii sekty, mechanizmów zniewalania i niszczenia człowieka. Intrygi i walka o wpływy rozgrywająca się między Mistrzem, Mickiewiczem a innymi członkami sekty. Rutkowski (Teodor, rzecz jasna, nie Krzysztof), Pilchowski, panna Deybel — oni przeciwko Mickiewiczowi, którego trzeba strącić z miejsca, jakie zajmował: drugiego po Bogu (sekty, czyli po Mistrzu). Odwołując się do podtytułu książki Rutkowskiego (Krzysztofa, rzecz jasna, nie Teodora), szło im o „zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej”, a więc o rozmaite działania, manipulacje, donosy, akty poddaństwa i intrygi — opisane wcześniej chociażby w książce Witkowskiej (rozdział *Sekta* z książki *Towiańczycy*) czy w *Braterstwie albo śmierci*.

Mistrz. Widowisko Krzysztofa Rutkowskiego — propozycja eseistyczno-dramaturgiczna, składająca się z prozatorsko-eseistycznego *Przygotowania*, *nota bene* przypominającego narrację *Braterstwa...* oraz części dramatycznej, liczącej 21 scen, nazywanej zresztą scenariuszem filmowym — odsyła do swoistej monografii źródłowej, jaką jest *Braterstwo albo śmierć*. Obie książki obejmują podobny horyzont problemowy i nieco inny czasowy (krótszy w przypadku *Mistrza*). Ale w dużym skrócie — i jedna, i druga rzecz to książki, jak kilkakrotnie wspominałem, o „zabijaniu” Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej, tyle, że materiał egzemplaryczny *Braterstwa...* jest daleko obszerniejszy niż *Mistrza*. Co prawda w eseistycznym *Przygotowaniu* pojawia się kontekst ważny dla zdarzeń przedstawianych w części dramatycznej, jak sytuacja pierwszych lat emigracji polskiej we Francji, dalej — oskarżenia Towiańskiego o agenturalność czy sprawa Vintrasa oraz relacja Ksawera Deybel–Mainard. (Dodajmy na marginesie, że to w *Przygotowaniu* można dostrzec „zaród” osobnej książki o Ksawerze Deybel — pt. *Xiężniczka*²⁰, jakkolwiek obydwie ujęcia są nietożsame. W omawianej książce Rutkowski kreśli dalsze losy Ksawery Deybel, aż po czasy,

²⁰ K. Rutkowski, *Xiężniczka*, Lublin 1999.

kiedy jej postać ginie w mrokach dziejów). Wszakże *Przygotowanie* to uwertura do dzieła, by tak rzec, „właściwego”, czyli części dramatycznej. W tej części utworu uwaga pisarza została zogniskowana na pewnym epizodzie, mianowicie tekst dramatu zaczyna się co prawda 30 lipca 1841 roku, kiedy do mieszkania Mickiewiczów przy Amsterdamskiej 1 przybywa Andrzej Towiański, ale następne epizody z życia sekty — pozbawione osoby Mistrza i z wyraźną redukcją postaci Mickiewicza — obejmują w głównej mierze historię małżeństwa Rutkowskich, wiążącą się ze skandaliczną uzurpacją i przekłamaniami, obnażającym nieautentyczny charakter życia duchowego towiańczyków: rozróżnienie między doktryną (w dużym stopniu uobecnianą tu przykładami zaczerpniętymi z dziennika Goszczyńskiego oraz obszernie wprowadzoną lekcją Mickiewicza z 28 maja 1844 — przy czym słyszalny jest głos Mickiewicza, nie on sam) a praktyką.

Oszustwo Marii Lemoine Rutkowskiej ukazane zostało wcześniej, w *Braterstwie...* w świetle dokumentu, jakim jest jej list. Z kolei w *Mistrzu*, między innymi to z tego listu została wyprowadzona rozmowa z mężem, ujęta w aurze komicznej sceny dramatycznej. Która sytuacja jest bliższa prawdy? Ale jakiej prawdy? Jak odpowiedzieć na takie pytanie? Bo przecie wydawać by się mogło, że list (źródło) przynosi niezbite dowody odnoszące się do prawdy. Zgoda, ale język listu (autograf napisany jest w języku francuskim z licznymi błędami, jak czytamy w przypisie) to swoisty uroczysty „bełkot” szwaczki, w którym pomieszane są rozpoznania psychologiczne i doktrynalne. Ten język w *Mistrzu* został „przełożony” na współczesną polszczyznę, poddaną wszakże zabiegom uwydatniającym swoisty komizm sytuacji. Oto dwa fragmenty. Towianistyczna mowa „uroczysta” z listu:

Jadąc do Solury wiedziałam dobrze, że was oszukiwałam, [...]

Wpadałam z mątu ciała w mąt ducha, ponieważ w myśli stawiałam siebie w pozycji tak górnej na ziemi, że widziałam naszego Mistrza pod moim panowaniem, podległego mej woli.

Zamiast wypróżnić się, przeciwnie, byłam napełniona pychą. [...]

Posunęłam zbrodnie ducha do tego stopnia, że powiedziałam sobie, iż wykażę, że Mistrz nie jest posłannikiem Bożym, [...]²¹

²¹ Cyt. wg późniejszego wydania: K. Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Gdańsk 1999, s. 99. Dalej cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście, podając po skrócie literowym B numer strony.

I fragment z *Mistrza. Widowiska*, niewątpliwie stylizowany na psychologizujące wyjaśnienie oszustwa (w odniesieniu do Mistrza i Miciekiewicza):

Rutkowski

Gdzie grzech?

Lemoine

W tym.

Goszczyński

W czym?

Lemoine

Ano w tym, że on się nie poznał.

Goszczyński

Na czym się nie poznał?

Lemoine

Że ja go chciałam *trompter*, zwodziłam go. Jego, was i Koło całe. (s. 143)

Jak można zauważyć, dla Rutkowskiego problem towiańszczyzny (także w pewnym sensie towianizmu) ogniskuje się w języku. Zrozumienie albo rozpoznanie zjawiska możliwe będzie poprzez bogatą sieć odniesień językowych: cytatów jawnych i kryptocytatów, parafraz, języków bliskich pastiszowi czy parodii. Język Towiańskiego i towianizmu już w epoce był obiektem prześmiewczych parodii. Jak pisała Witkowska: „Wszystkie te pochwy, spółki, tony, owoce, drgnięcia, wyzywy, kolumny nagromadzone w zdaniach, cisnące wprost na siebie, tworzyły obszary semantycznie nieczytelne lub prowokowały do odczytań komicznych”²². Dla współczesnych badaczy — język towianistyczny to także nowomowa, odbicie działania Sekty w języku, nowomowa „dokonująca drastycznej redukcji polszczyzny, dająca priorytet tym kilkudziesięciu słowom *ad hoc* wytworzonym bądź przystosowanym do potrzeb życia i myśli zamkniętego kręgu ludzi”²³.

²² A. Witkowska, *Towiańczycy*, s. 119.

²³ *Ibid.*, s. 118.

Współcześni pisarze jako podstawową zasadę językową swych utworów stosują ukazywanie bohaterów dziewiętnastowiecznych od strony zderzenia języka towianistycznego i współczesnej, często potocznej polszczyzny (inna kwestia, której tu nie poruszę, wynika z translatorskich decyzji w przypadku Ivaškevičiusa czy Spiró). To znaczy: tamten język, obcy, niezrozumiały — często jest on niezrozumiały dla samych aktorów spektaklu towianistycznego, którzy bezmyślnie klepią mechanicznie przejęte, wyuczone formuły — jest zderzany z językiem, którym nie posługiwali się „rzeczywiści” bohaterowie: Ksawera Deybel czy Rutkowscy, mówią oni bowiem językiem dzisiejszym, „obniżonym”, bliskim polszczyźnie potocznej czy popkulturowej. Z kolei w *Mistrzu. Widowisku* Rutkowski wyprowadza język Mickiewicza i Goszczyńskiego z autentycznych źródeł (poddawanych niekiedy parafrazie, ale często są to bezpośrednie przytoczenia z tekstu prelekcji paryskich czy *Dziennika Sprawy Bożej*). I wobec tego języka — który spróbujemy określić jako język doktryny — ustawiane są inne języki towianistyczne: w których odbijają się codzienne, zwyczajne wysłowienia obok owego języka doktryny. Czasami dochodzi do interferencji tych rejestrów językowych. Nie może być wtedy osiągnięty inny efekt niż parodia tego języka, który jest oficjalnym językiem doktryny. Traci on swą powagę, przede wszystkim powagę myślową w ramach stworzonego systemu semantycznego, staje się językiem pustym i ujawniającym głęboki swój dystans wobec opisywanych językowo sytuacji. Oto krótki fragment utworu dramatycznego Rutkowskiego:

Deybel

Ejże, Mario, uważaj na słowa, [...] Jak to nasz Mistrz powiada? Ach tak: że grzeszysz w duchu i grzeszysz w człowieku, tak, tak — w duchu i w człowieku, że się nie wypróżniasz, z ducha znaczy się, [...]

[...]

Lemoine

Adam mówił i mój Théo mówił, że w naszym Kole całkowita wolność panuje, [...] każdy może gadać, co mu ślina na język przyniesie, to znaczy to, co duch mu podsuwa, no, jak to było, w każdym razie u nas w Kole *la liberté de parole* — to święta rzecz. (s. 101–102)

Wypowiedzi bohaterów zawieszono na cienkiej linii między towianistycznym „serio” — pojawiają się jednak terminy, jak słynne „wy-

próżnienie”, ujmowane tu wszakże w niedokładnym (i nieskładnym) kontekście, niewiele tu znaczącym, dążącym do pustki semantycznej — a pustką semantyczną. Język doktrynalny, „obcy”, przeniesiony w obręb konwersacji potocznej, z potknięciami w zakresie semantyki „towianistycznej” (jak w wypowiedzi Marii Lemoine Rutkowskiej), staje się sztuczną gadaniną. Właśnie pustą mową — nowomową. Groźną, bo służącą manipulacjom. Kłopoty z mową towianistyczną dotyczą bez mała wszystkich. Dobrze to widać w sparodiowanej wypowiedzi Teodora Ernesta Rutkowskiego:

Przec muszę duchem na ducha, nie ciałem na ducha, nie — duchem na ciało, tak, duchem na ciało — tylko tak:

Duchem na ciało przyj
Z Mistrzem w zgodzie żyj...

O, co ja wypisuję, czy to z ducha?

Inaczej, inaczej ma być: ducha, bucha, brzucha, no nie, nie, jaki ze mnie lepszy od Adama wieszcz?... (s. 107–108)

Tak nie mówił „rzeczywisty” Rutkowski, ale ta współczesna polszczyzna bohatera z epoki romantyzmu jest zaskakująco trafna. Spotyka się w tym utworzonym przez współczesnego pisarza rejestrze wiele: język towianistyczny z jego osobliwą leksyką służącą artykulacji treści antropologiczno-filozoficznych, ale w tym przypadku ów język w indywidualnym użyciu staje się wyrazem dwu pragnień przenikających nie tylko życie Teodora Rutkowskiego, także innych bohaterów sekty, mianowicie zajęcia miejsca Mickiewicza, po uprzednim „zabiciu” brata Adama (czyli wykluczeniu go z sekty), oraz staje się językiem nieświadomych pragnień erotycznych, z rymowaniem „ducha” i „brzucha”.

W jednej z wypowiedzi Ksawery Deybel możemy z kolei dostrzec pomieszanie różnych sfer językowych: towianistycznej nowomowy i szaleństwa natchnionej, trop metempsychozy, przywołany został także język samego Mickiewicza, użyty jako narzędzie „zabijania” poety:

Deybel

Kolumny ciemne krążą, krążą i tylko czekają, żeby postęp dobrego zatrzymać, ruch cofnąć.

Złe nie śpi, wystarczy ducha swego zaniedbać, nie stanąć jak trzeba, a tu już hop, już się wkradło złe, zeszedł brat na manowiec, błądzi, błądzi, upada, widzę, jak upada.

Już upadł i w błocie się tapla, widzę, widzę Brata Wieszcza, jak w błocie tapla się jego duch, w nową pochwę przepelza, o, straszny widok, okropny, w jaszczurkę się zamienia, nie — w ropuchę, nie — w krowę chyba, nie — to płaz, tak — to płaz, on był Joanną d'Arc, on miał Zastęp Pański ku światłu prowadzić, a tu tapla się w ciemności, larwa ohydna, błada!

Duch Adama w obszarze gnuśności zalanym odmętem:

Co to?

Jakieś wody trupie, jakiś płaz w skorupie!

[...]

Gdzie Brat Wieszcz, gdzie przewodnik Koła? Czy wielką służbę jak trzeba pełni? Mąt, mąt, ton opuszczony, aaach...

(*Ksawera fachowo mdleje*) (s. 146–147)

Powiedzmy na marginesie, iż źródła takiej koncepcji zmieszania gatunków mowy z *Mistrza* tkwią w eksperymentach formalnych *Braterstwa*... Otóż w *Braterstwie*... częstym zabiegiem jest parafraza myśli towianistycznej, ujętej w ironiczny cudzysłów, innym razem w dystansie odautorskim rozpoznawana bywa owa myśl poprzez języki współczesne (na przykład Gombrowicza):

Powiesz coś „nie z ducha” — albo dla ziemskiej próżności złożysz wierszyk, na przykład regularnym trzynastozgłoskowcem opowiesz o dworku z drewna, choć podmurowanym, i już nieszczęście gotowe. Kolumny jasne cię odstępują, w chmurach duchów zamieszanie i rwetes — opóźniłeś ruch ku niebu. (B, s. 128)

Pojawiają się także interpretacje utrzymane w stylu bliskim postaci, na przykład kiedy Rutkowski przedstawia głośną sprawę Kamieńskiego, stara się wejść w żołnierski styl mentalny bohatera:

Akt Kamieńskiego jest wyrazem rezygnacji i zablakania i rozpaczliwym remedium na coraz większe wątpliwości: nie rozumiem już co się dzieje, nie zgadza się to z moją logiką, nie mogę nauczyć się myślenia i stylu urzędników Sprawy, nazywają oni rzeczy, które przywykłem uważać za podłe — szlachetnością, zdradę — wiernością, wolność — niewolą. (B, s. 242)

Charakterystyczne są też przejścia do narracji powieściowej, jak w takim fragmencie:

Gdy Mistrz doszedł do kwestii wstydu, usłyszał silne stukanie do drzwi. Otworzyła siostra Karolina i aż pisnęła ze zgrozy. Trzech mężczyzn przepasanych trójkolorowymi szarfami zażądało widzenia z Towiańskim. Jeden z nich pozostał przy drzwiach, a sam komisarz policji Hébert z pomocnikiem weszli do pokoju. (B, s. 147)

W książkach Krzysztofa Rutkowskiego pojawiają się propozycje nowego typu pisarstwa, tyleż historycznoliterackiego, ile literackiego, zderzającego różne gatunki mowy, dotąd właściwie nieobecne w „czytym” pisarstwie naukowym. Można rozpatrywać poszukiwania autora *Braterstwa albo śmierci* w perspektywie tropów, które sam podpowiada: twórczego podążania śladem Benjaminowskich „pasaży” ku „prze-powieściom”²⁴, wszakże w interesującym mnie wycinku pisarstwa Rutkowskiego ważne będzie coś innego. Mianowicie takie od-słuchiwanie głosów z przeszłości, w których pewnik i hipoteza będą jednakowo uprawnione, a technika pisarska, jaką jest tekstualny montaź, wchłaniający równorzędne elementy „prawdy” (autentyczne dokumenty, jak *Dziennik Sprawy Bożej*, listy, przemówienia, pisma Towiańskiego i prelekcje Mickiewicza) i „zmyślenia” (na przykład dywagacje psychologiczne, dopowiedzenia), prowadzi do „zmieszania” rozdzielanych dotąd dość starannie porządków: literackiego i naukowego. W efekcie pozwala dotrzeć do „prawdy” życia, do tego, co niskie, zwyczajne, codzienne w dziwnym „pomieszaniu” z porządkiem idei.

Rutkowski w swoim pisarstwie chce nie tylko zakwestionować sztuczność tych przedziałów, lecz pokazać, ile może dać wprowadzenie elementów fikcji literackiej w próbie docierania do stojącego za tekstami człowieka, do — czyjegoś — życia. To „życiopisanie”, fascynujące autora od pierwszych książek, ujęte z innej strony — tego, który dociera do „życia” poprzez różnorodny materiał, nie stroniąc przy tym od fikcjonalnych podpowiedzi, o ile mogą się one okazać skuteczne. Istotne miejsce w tej strategii docierania do prawdy o bohaterach tamtej epoki zajmuje empatia, będąca, jak wolno sądzić, elementem postawy hermeneutycznej. Zrozumieć tamte osoby, sytuacje — to wejść w ich świat, „wczuć się” w ich postawy i wybory. Tak, ale obok empatii — nieskrywany dystans, bowiem autor nie tylko wie więcej niż jego bohaterowie, lecz on przeniknął ich skrywane przed światem nieczne, ma-

²⁴ Sporo uwag metodologiczno-metaliterackich porozsiewanych jest w kilkutomowym cyklu Rutkowskiego *Paryskie pasaże*. Zwięzłe autokomentarze odnoszące się do tych kwestii przynoszą wstępne partie książki *Śmierć w wodzie. Proza*, Gdańsk 1998. Zob. także K. Rutkowski, *Ostatni pasaż. Przepowieść o byciu byle-jakim*, Gdańsk 2006.

łostkowe motywacje i wyrastające stąd gierki. Ciemne pragnienia erotyczne. Prowadzące do prawdziwych i wielkich dramatów. Mickiewicz, owszem, otrząsnął się z zastawionej pułapki, wypłatał się z zarzuconej sieci, misternie tkanej przez Rutkowskich, Deyblównę, Pilchowskiego. Ale Goszczyński? Jedną z końcowych scen *Mistrza* Rutkowskiego jest scena, w której Goszczyński, jeden z najwierniejszych wyznawców Mistrza, odkrywa pustkę po Mistrzu, po Sprawie. Przywołany sen Goszczyńskiego parafrazowany jest w kierunku pozbawionego złudzeń rozpoznania nicości:

Dziecię milczy, milczy.
To dziecko — Mistrz.
Gdzie jest dziecko?
Gdzie jest Mistrz?
Gdzie?

*(Goszczyński zaczyna rozrywać zawiniątko-becik w coraz większej trwodze.
Fruwają wokół szmaty. Zawiniątko jest puste)*

Gdzie on jest?
Gdzie? (s. 187)

Mistrz według Ivaškevičiusa albo litewski głos w polskiej debacie

We wprowadzeniu do dramatu Mariusa Ivaškevičiusa w „Dialogu” jego tłumaczka, Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel, zastanawiając się nad istotą ujęcia litewskiego pisarza (a także Györgya Spiró), napisała o wyłaniającej się z lektury „innej opowieści o polskim romantyzmie”. W czym „innej”, chciałoby się zapytać? Co tu jest nowego dla polskiego odbiorcy? Otóż obcość, dystans wobec wieszczów i innych aktorów towianistycznej sceny lat czterdziestych, także wypłatanie z sytuacji emocjonalnej, w jakiej tkwią Polacy ze swoim romantyzmem jako kluczową częścią dziedzictwa narodowego. Z tym można akurat dyskutować, w końcu nurt rewizjonistyczny nie jest bynajmniej wynalazkiem ostatnich lat. Ale tłumaczka litewskiego dramatu zwięźle określa istotę zamysłu i propozycji kulturowej Ivaškevičiusa w taki sposób:

Wszyscy bohaterowie Ivaškevičiusa sami zmagają się z własną tożsamością, są w nieustannym procesie jej formowania; doświadczają zmienności i wobec tej zmien-

ności się opowiadają. A zdarzeniami w tej migotliwej rzeczywistości są: pojawienie się Towiańskiego i Ksawery, historia/histerie w Collège de France, paryskie dzieje Mickiewicza i jego rodziny [...].²⁵

Ta polsko-romantyczna historia zostaje tu wszakże zestawiona ze światem zewnętrznym, „obcych” w przestrzeni towianistyczno-emigracyjnych wypadków, jak Balazak, George Sand, Margaret Fuller, Pierre Leroux, którzy na chaos polskich spraw patrzą z zewnątrz, z perspektywy innych kultur, choć oczywiste jest, że każda z tych postaci w taki czy inny sposób „przenikała” w obszar kultury polskiej, nie tylko Mickiewicza (Leroux czy George Sand na przykład w obszar myśli Krasińskiego).

Dla Ivaškevičiusa, zaryzykuję takie stwierdzenie, istotne jest spojrzenie nie tylko na polski romantyzm lat czterdziestych XIX wieku, lecz ważna wydaje się konfrontacja tego, co anachronicznie romantyczne w świecie idei (kwintesencją jest tu towianizm), z wykluwającymi się coraz wyraźniej ideami nowoczesności. Innymi słowy, projekt eschatologiczny zderzyć się musi z inaczej rozumianą rzeczywistością, z innym wymiarem polityki, z zupełnie różną od tej, którą snują na kartach swych pism polscy romantycy wizją człowieka i Europy. Dlatego przejrzenie się tego świata w optyce nauki Mistrza z dalekiej Litwy będzie tak ważne poznawczo. Po paryskich ulicach niebawem będzie się przechadzał nie podniesiony tonem chrystusowo-napoleońsko-towiańskim żołnierz Sprawy, lecz Baudelaire’owski *flâneur*. Ale w czasach, kiedy toczy się akcja litewskiego *Mistrza* nic nie wydaje się jeszcze przesądzone. W każdym razie dla aktorów tych zdarzeń.

Litewski pisarz akcję swojego dramatu umieścił głównie w Paryżu od 1840 po 1848 rok, choć większość scen dzieje się na początku lat czterdziestych. Konfiguracja postaci — paryska. Mickiewicz i Towiański swobodnie uczestniczą w życiu kulturalnym Paryża, spotykają się z George Sand (Mickiewicz był z nią zaprzyjaźniony) i Balzakiem. Dodajmy nawiasowo, że *licentia poetica* dramaturga pozwala spotykać się Mickiewiczowi z autorem *Ojca Goriot*, choć wiadomo, że panowie nie przypadli sobie do gustu i nie przyjaźnili się; wszakże komity-

²⁵ M. Litwinowicz-Drożdźiel, *Mesjasze, towar eksportowy*, „Dialog” 2012, nr 6, s. 51.

wa pisarzy wydaje się Ivaškevičiusowi ważna, bo można w ten sposób pokazać dwie odmienne koncepcje pisarzy, wywodzące się z różnych wizji świata — jeden z bohaterów żyje w świecie „rzeczywistości”, drugi snuje wizję „poety-romantyka” (s. 93), zresztą przegra w życiu i jeden, i drugi. Balzac pośliźnie się na nieudanych interesach, Mickiewicz w finałowej scenie przegra jako utopijny poeta-polityk, po klęsce porzucający legion.

W centrum problemowym dramatu umieszczony został Mickiewicz — nie Mistrz, jakkolwiek pełni on tu istotną rolę z perspektywy konstrukcji dramatycznej. Mistrz jest katalizatorem zdarzeń, ale został on ukazany w przedziwnej optyce łączącej groźne serio z groteskową bufonadą. To hipnotyzer, szarlatan, człowiek, który opętał Mickiewicza (znamienne jest spojrzenie Chopina na postać Towiańskiego, w rozmowie z Celiną Mickiewiczową o jego działalności mówi jak o głupstwach, szarlatanerii i teatrze), a z drugiej strony — łakomczuch, podjadający cukierki (warto tu nawiasowo wspomnieć, że w rzeczywistości o łakomstwie Towiańskiego co prawda mówią źródła, ale wskazują na to zachowanie jako starczą przypadłość — wszakże ten drobiazg wskazuje na ogólniejszą metodę stosowaną przez dramaturga, mianowicie przemieszcza on swobodnie zdarzenia w czasie i przestrzeni, fikcjonalizuje to, co zaistniało, umieszczając w innych od pierwotnego kontekstach).

Oto pojawia się w Paryżu w grudniu 1840 roku Mistrz. Paryskie Pola Elizejskie — uroczystości pogrzebowe Napoleona. W scenie 1 aktu I ma miejsce znamienne spotkanie: Mickiewicza i Towiańskiego z duchem Napoleona, a właściwie przybysz z Wilna usiłuje przekonać autora *Dziadów*, że spełniła się oto przepowiednia z dramatu i staje przed wieszczem on — którego imię czterdzieści i cztery. Wcielenie Napoleona (i jak dopowie w innej scenie — Chrystusa), na pytanie Mickiewicza o „pełnione funkcje” spokojnie wypowiadający takie oto zdanie: „Reprezentuję Boga na ziemi” (s. 55). I w tym momencie (inaczej niż w rzeczywistości) ogłosi, że już, już powiedzie emigrantów do Polski, bo będzie ona lada moment wolna.

Towiański „uwiódł” duchowo Mickiewicza — dalej następuje znana z biografii Mickiewiczów i zarazem historii towianizmu scena uzdrowienia Celiny. Ivaškevičius rozbraja ją groteskowymi prośbami Mi-

strza-magnetyzera o cukierki, ale wpisuje w tę nie do końca poważną przecież scenę całkiem poważne kwestie doktrynalne: metempsychozy, pamięci poprzednich żywotów (to problem dla towianizmu kluczowy). Oto okazuje się, że Celina w poprzednim wcieleniu była lwicą, Adam zaś — Joanną d'Arc. Ale te hasła doktryny pozostają zawieszone w próżni, nie ma dalszego ciągu (myślowego). Idee wyrwane z kontekstu macierzystego muszą pozostać — rozbrojone, śmieszne, puste. Niewiele poza pustą retoryką samej wypowiedzi. W ujęciu litewskiego pisarza rdzeń doktryny Towiańskiego zawiera się w metempsychicznym zastąpieniu chrześcijaństwa nową religią:

MISTRZ Stare prawdy się z pana wyrrywają. Bóg Ojciec, Syn, Duch — to wypaczenia Piotra i Pawła... Nie ma takiego Boga Adamie... Jest Bóg i trzech jego marszałków, jego usta i uszy na ziemi (*wstaje*) Cukierki się skończyły... [...] (s. 58)

Marszałek Boga — i cukierki. Owszem, takie połączenie rozbijające romantyczne serio, znane z przekazów, dokumentów źródłowych z epoki stale jest tu obecne, co nie zmienia faktu, iż Ivaškevičius bardzo dobrze poznał owe źródła. Nie poszedł jednak — co chyba oczywiste — wyznawczo za doktryną, lecz dokonał daleko posuniętej dekonstrukcji doktryny. Serio umieścił w prześmiewczym kontekście, ale też wydobyl serio, tam, gdzie go nie dostrzegano (scena z Mickiewiczem i Margaret Fuller w bibliotece Arsenału, kiedy Mickiewicz uświadamia sobie, że jako romantyk powinien umrzeć młodo — tak się nie stało, więc jego życie przypomina trupią egzystencję; wniosek byłby i taki, że wejście w towianizm było rozpaczliwą próbą usensownienia egzystencji żywego trupa).

Wróćmy do Mistrza, który uzurpuje sobie prawo do bycia następcą Chrystusa i Napoleona. Znany towianistyczny koncept (przywołany chociażby przez Mickiewicza w prelekcjach, w wykładzie XIV kursu czwartego) został tu przedstawiony jako fundament założycielski doktryny, ukazany w nowej wykładni:

MISTRZ O jednym z pewnością pan słyszał... Urodził się w Betlejem, skonał na krzyżu w Jerozolimie. Puścił wszystko samopas i widzimy skutki — [...] (*zjada cukierka*) [...]

Prócz niego jest jeszcze dwóch marszałków. Marszałkowie, mesjasze, mistrzowie — epoki zmieniają imiona, ale istota ta sama: te trzy wielkie duchy tworzą gabinet Boga, albo Pierwsze Koło Boga. (s. 58)

Mistrz rozpocznie więc swoją misję w Paryżu, ale Ivaškevičius umieści ją nie pośród emigrantów, lecz wśród paryskiej bohemy — środowisko towiańczyków reprezentuje samotnie Mickiewicz (pojawia się następnie Ksawera Deybel, ukazana w dramacie jako erotyczna awanturka, w ostatnim akcie dramatu nosząca w swym łonie dziecko Adama). Jak wspominałem — na Mistrza spoglądamy więc z dwójakiej perspektywy: Mickiewiczowskiej oraz paryskiego środowiska intelektualnego, reprezentowanego przez George Sand, Balzaka i Pierre'a Leroux.

W pewnym fragmencie dramatu (akt I scena 5) pojawia się sfingowana scena w litewskiej restauracji w Paryżu, w której spotyka się międzynarodowe towarzystwo — polskie (czy jak chce Ivaškevičius — litewskie, *nota bene* to ważny, choć poboczny wątek dramatu — co znaczy polskie, co litewskie, tego Francuzi nie rozumieją; wschodnioeuropejskie nacjonalizmy są dla nich niejasne, obce²⁶) i francuskie. Są więc Francuzi, George Sand i Pierre Leroux, i Litwini, jak zostają tu określani Towiański i Mickiewicz. W tej scenie dojdzie do zderzenia — i zarazem unieważnienia — dwu utopijnych projektów: Mistrza i Leroux (czytanego skądinąd z uwagą przez Krasieńskiego). Obydwa te projekty w ocenie George Sand (będącej figurą nowoczesnej pisarki, podobnie jak Balzac — twardo stąpają oni po paryskim bruku) są uznawane jako dziwaczne, pochodzące z innych czasów, niekorespondujące z duchem współczesności. W innej scenie francuska pisarka powie wręcz o Towiańskim jako o „diable”, „antychryście”, „Napoleonie”, który pojawił się w Paryżu wprost z litewskiego średniowiecza. Tu głosi swe herezje, tu zorganizował najstraszniejszą sektę, „jaka kiedykolwiek istniała” (s. 79), przenikniętą wojskowym drylem. Wtóruię jej Chopin, bez ogródek określający

²⁶ Oto znamienna wypowiedź Balzaka: „Boże, jakie to wszystko poplątane, niejasne... W środku Rosji — Polska, w środku Polski — Litwa, a w jej środku — czekający na wybuch Hindusi” (s. 61). Dlaczego Hindusi? Wcześniej z nieskrywaną ironią Mickiewicz przytacza w rozmowie legendową „teorię” podwójnego narodu litewskiego; na pytanie skąd się wzięli Litwini, odpowiada: „Z hindusko-litewskiego wybuchu”.

Autor dramatu ironicznie gra — nieco też dwuznacznie z punktu widzenia kultury polskiej — litewsko-polską tożsamością Mickiewicza, nie rozwija jednak szerzej tego wątku w dramacie, toteż i ja poprzestanę na napomknieniu.

Towiańskiego jako „maga”, który „przywiózł bardzo niebezpieczną zarazę” (s. 79)²⁷.

Groteskowa scena, w której Mistrz — ku przerażeniu świadków zdarzenia — „zamagnesuje” francuskiego proroka przynosi dwie koncepcje utopii, dwie konkurencyjne wizje; jedna z nich (w tym przypadku propagowana przez Leroux) zostanie w groteskowo potwornym pojedynku „magnetycznym” (Towiański jest tu działającym „magiem”) odrzucona.

Oto wizja Leroux. Pobrmiewają tu znane nam niektóre wątki obecne w projekcie Pankracego z *Nie-Boskiej komedii*:

PIERRE Często pytają mnie, jak będzie wyglądał socjalizm? Po pierwsze zniszczę arystokratów, mienie nie będzie dziedziczne. Po drugie, wywyższę kobiety — będzie wyemancypowaną, równą mężczyźnie jednostką, we wszystkim aktywnie uczestniczącą. Po trzecie, po wprowadzeniu obowiązkowego szczęścia znikną nieszczęśliwe rodziny. [...] Nie będzie Francuzów i Polaków, [...] [Narody — A.B.] Rozmieszczają się w czasie i zostaną ponumerowane: Pierwszy, Drugi, Trzeci... Kiedy cała ludzkość wkroczy na wyższy poziom postępu, otrzyma nowy numer. [...] Niestety, Niestety, chrześcijaństwo będzie musiało się przystosować. W przeciwnym razie zamienię je na inną religię. [...] (s. 66)

A w taki sposób swoją naukę przedstawia Mistrz:

MISTRZ Jak wyjaśniło się przez anioła — świat tworzą stopnie. Schody, na których szczyt jest królestwo niebieskie. Dusze wspinają się po nich albo spadają w dół. Tłoczą się między sobą, dopóki nie pojawi się marszałek i nie zachęci wszystkich... Nie popędzi, nie popchnie batem w stronę królestwa niebieskiego. (s. 67)

W tej scenie „marszałek” zwycięży. Nie tylko „zamagnesuje” Pierre’a Leroux (każe mu gryźć świńskie ucho — horrendum, Francuz ma zjeść świńskie ucho!; *nota bene* w menu litewskiej restauracji są takie

²⁷ Świetna scena dramatu (akt II scena 2) — zapis rozmowy Chopina z Celiną Mickiewiczową, z Ksawerą Deybel w tle — ukazuje dystans kompozytora wobec sekty. Idee towianistyczne to „kłamstwa”, sekta w działaniu — to teatr. *Nota bene* kapitalnie autor dramatu wydobyl w tej scenie przyczyny samotności Celiny, borykającej się z paraliżującym dziedzictwem swej matki, Marii Szymanowskiej. Celina powie wręcz, że gdyby żyła matka, to ona — Maria Szymanowska — byłaby kobietą Mickiewiczza. Na pytanie Chopina, jak córka tak samodzielnej kobiety, jaką była sławna pianistka, może dać się sprowadzić na manowce guwernantce (czyli Ksawerze), żona wieszcza — celnie trafiona przez Chopina — ucieka od odpowiedzi.

potrawy, jak bobrowe ogony, kisiel żurawinowy czy zupa pokrzywowa — pełna egzotyka). Ale sprawi, że kelner wyrzuci go z lokalu, przy okazji wrzucając do kubła na śmieci jego książki.

Nie sposób pisać o towianizmie, nie wchodząc w obszar towiańszczyzny. W dramacie Iwaškevičiusa — podobnie jak u Rutkowskiego czy Spiró — obserwujemy sektę w działaniu. Ale sektę tworzą tu Towiański i brat Adam (i poniekąd Ksawera Deybel, poniekąd, bo jej rola została tu wyraźnie upodrzedniona, jest ona właściwie erotycznym „obiektem” — tak ją traktują mężczyźni, Mickiewicz i Mistrz), zaś Mickiewiczowski gest odrzucenia Mistrza uzyskał tu interesujący kształt interpretacyjny. Otóż sektę stanowią oni dwaj — marszałek Boga, czyli Mistrz i Adam. W scenie 4 aktu I Towiański przybywający prosto spod Waterloo powie:

Skończyłem przygotowania, czas Adamie byśmy ściągnęli na ziemię Królestwo Boże. A żeby odciążyć Celinę, gdy my będziemy obaj pracowali w sferze ducha, przyprowadziłem wam guwernantkę. (s. 64)

To pracownicy w sferze ducha i guwernantka — pracownica, jak się okaże, w sferze ciała. Jak działa sekta? Czy da się odpowiedzieć na tak postawione pytanie? Chyba nie jest ono zbyt fortunnie postawione. Dlaczego? Mickiewicz uwierzył Mistrzowi i z katedry Collège de France zaczął głosić nową naukę. Iwaškevičius w scenie 4 aktu II dokonał montażu X i XIV lekcji kursu czwartego z 1844 roku, chociaż w dramacie wskazuje na głoszoną przez Mickiewicza lekcję X. Montaż fragmentów prelekcji pozwala wydobyć z Mickiewiczowskich wykładów jedną ideę, związaną z ucieleśnieniem proroctwa z *Dziadów*, z *Widzenia księdza Piotra*. Oto objawił się „mąż straszny” — o trzech obliczach. Chrystus Apokalipsy — Mistrz Towiański. Świat więc czeka potężna katastrofa, która pozwoli na zaistnienie nowej epoki. Polska odzyska niepodległość.

Jednak Mickiewicz srodze się zawiedzie na Mistrzu i swych proroctwach o Mistrzu. W scenie 2 aktu III ma miejsce zerwanie Mickiewicza z Mistrzem. Ujęte inaczej w dramacie niż w świetle źródeł. Co nie powinno nas dziwić. Ale jaki pomysł na tę sytuację! Jak teatralnie nośny!

Znana — i wstydliwie maskowana — kwestia listu do cara Mikołaja, dostrzeżenie w Rosji, w rosyjskim ludzie potężnej siły duchowej,

zdolnej do przemiany świata, wywołała skandal. Towiańczycy oskarżeni o panslawizm, w tym Mickiewicz — nie było wtedy oskarżenia cięższego kalibru. Może poza apostazją narodową. Jak wiadomo z historii ruchu, Mickiewicz nie zerwał z Mistrzem i Kołem po napisaniu listu do cara, przeciwnie — sam ów list redagował. Zerwanie nastąpiło później i wynikało z kumulacji różnych kwestii, doktrynalnych i wypływających z działania sekty, z roli niektórych braci „zabijających” Mickiewicza, że odwołam się kolejny raz do poręcznej formuły Krzysztofa Rutkowskiego. To kwestie dobrze rozpoznane w literaturze przedmiotu²⁸.

Litewski dramaturg widzi rozstanie inaczej — wbrew faktom, ale za to z dobrym wyczuciem kontrowersji między Mistrzem a bratem Adamem. W mieszkaniu Mickiewicza zasiedli przy stole dwaj bohaterowie. Akcja umieszczona została tuż po zakończonej skandalem audyencji u Ludwika Filipa, przywołany został głośny wypadek następcy tronu Ferdynanda Filipa — wyznawcy Towiańskiego widzieli w nim zemstę wyrzuconego z królewskiego pałacu proroka. Audyencja miała miejsce 1 maja 1842 roku, zerwanie — trzy lata później. Mickiewicz po zerwaniu nie przestał być towiańczykiem, co podkreślała Witkowska w swej monografii²⁹.

Jak widzi zerwanie Ivaškevičius? Otóż przedstawia spór Mickiewicza z Towiańskim jako spór polityczny, związany z panslawistyczną orientacją Mistrza i konsekwentnie patriotyczną Mickiewicza. Nie tak to przecie wyglądało — w rzeczywistości. Co z tego, mówi współczesny pisarz. Jak zrozumieć — dzisiaj — schizmę i jej konsekwencje? Zdaje się, że najłatwiej umieszczając spór w ramach kontrowersji politycznych, niemożliwych do wyminięcia i zarazem kluczowych dla polskiej historii modelowanej przez romantyzm — to musi być spór o Rosję. Albo — albo. To na pewno spłaszcza oś sporu, choć z drugiej strony — jakoś „ocala” wizerunek Mickiewicza, który wreszcie potrafił wyplątać się z sieci zarzuconej przez szarlatana.

²⁸ Świątną problematyzację przynoszą prace Witkowskiej, zwłaszcza książka *Towiańczycy*. Te kwestie drąży także w swym piśmarstwie K. Rutkowski, poczynając od *Braterstwa albo śmierci*.

²⁹ A. Witkowska, *Towiańczycy*, s. 169.

Mickiewicz na pytanie: za co nie lubi Rosji, odpowiada krótko — zgodnie z kanonem polskiego romantycznego patriotyzmu: za cierpienia, za Sybir, brak wolności. „Rosja nie jest zła” — odpowiada Mistrz i dalej snuje bluźnierczą apologię Rosji jako źródła duchowego odrodzenia świata. Odżywa tu „czarna” legenda Towiańskiego jako carskiego agenta, nawet więcej — jako narodowego apostaty w rodzaju Adama Gurowskiego:

MISTRZ [...] A Rosja to dusza, twierdza Boskiego Ducha. Serce, z którego po zmartwychwstaniu on odnowi ludzkość... Nie plwaj na niego swoimi boleściami. [...] A jeśli przeszkadza ci Polak, wyswobódź się, wyrzuć go. Wyrzeknij się tego ciała, które ciąży kamieniem. A ona, Rosja, otworzy swoje serce... Miliony serc — bijących, kochających, rosyjskich, gotowych oddać ci wszystko. Zrobi z nich bród, most, przeprowadzi drogi. Bo taka jest Rosja dla tego, który przynosi miłość. Rosja szczerza i szczodra. Niepojęta rozumem [...]. (s. 84)

I po tych słowach, opętane przez Mistrza „dziewczęta”, Celina i Ksawera, wykonują rosyjskie pieśni (*Diewicy, krasawicy*). Bluźnierstwo sięga tu groteskowych zapętleń — szaleństwo osiąga apogeum. Mickiewicz — w języku rosyjskim — wypowiada dosadne słowa pod adresem Mistrza i śpiewających „dziewcząt”: „Won, durak”, „Won, jebiona mat”.

To po tej szalonej scenie, znaczonej ekstatyczną „pieśnią zdrady” w finale, następuje inna: kameralne spotkanie Margaret Fuller z Mickiewiczem — bibliotekarzem w Arsenale. To tu ujawnia się gorzki bilans ostatnich kilkunastu lat życia Mickiewicza. Romantyk powinien żyć krótko, jak Byron — „trzydzieści sześć lat”. Żyjąc dłużej — jest trupem, snującym się nie po swoim świecie. Już nie pisze. Dlaczego?

ADAM Z powodu rewolucji przemysłowej. Praca ręczna straciła sens, gdy wynaleziono mechaniczne krosna.

MARGARET Jakie krosna?

ADAM Balzac. (s. 87)

W świadomości Mickiewicza ujawnia się prawdziwy dramat człowieka, któremu żyć i działać przyszło w czasach przełomu, kiedy kończy się jedna epoka, a zaczyna inna. Nie jest to wszakże „ścignięte” z nieba Królestwo Boże — taki był pierwotny zamiar Mistrza — ale nowoczesność „wieku przemysłowego”, pary i maszyn, i wyrobników

pióra, piszących na akord. Piszących o świecie dokoła, a nie tym z rozgorączkowanych umysłów i rojeń. W pewnym miejscu dramatu George Sand mówi o polskich romantykach jako tych, którzy „życzą sobie nawzajem zmartwychwstania w literaturze” (s. 60). To dobry i trafiony koncept Ivaškevičiusa. Balzac doda pod adresem Mickiewicza, że nie orientuje się on w sprawach handlowych. Tak, on żyje w innym świecie. W świecie romantycznych marzeń i urojeń. Samotny — po tym, jak zbankrutowała idea, której był wyznawcą.

Taki byłby punkt dojścia Mickiewicza z dramatu Ivaškevičiusa? Samotny bankrut? Może niezupełnie. Jednak Mickiewicz nie potrafi trwać w samotności przeżywanej jako rozpacz, jako klęska. „Kłamstwa” Mistrza odrzucił — dopiero wtedy, kiedy zaproponował alternatywę dla emigracyjnej beznadziei oczekiwania na wolność. A przecież odpowiedział na wezwanie Mistrza, kiedy ten — na początku dramatu — obiecał, że oto już idziemy do wolnej Polski. „Szalony” Mickiewicz postanawia iść na swój sposób, chociaż „rozsądny” Balzac podpowiada inne rozwiązania — trzeba robić interesy, pisać powieści. Zadaje wydawałoby się sensowne pytanie: „Czy naprawdę warto rozmijać się ze swoim światem?” (s. 71).

Oto odpowiedź:

ADAM Wszystko rozważyłem, Honoré. Na emigracji wyrosło nowe waleczne pokolenie, któremu łańcuchy są niemiłe. Żąda wojny, całkowitego oswobodzenia Ojczyzny i chce, bym ich poprowadził. Jasne, będą ofiary, niemało zgiełku i dymu, ale dym się rozwieje i w finale tego wszystkiego stać będzie wielka, piękna Polska. (s. 92)

Czy możemy czytać te słowa serio? Czy są one serio wygłoszone? Odnoszę wrażenie, że optyka dziewiętnastowieczna tu się nie sprawdza. Te piękne, dziewiętnastowieczne słowa wypowiedziane w utworze współczesnym trzeba czytać podejrzliwie, z dystansem. Czy on wierzy, w to, co mówi? „Jak liczną macie armię?” — pyta Balzac. „Na razie dwunastu” — odpowiada Mickiewicz. Czy dwunastu wygra wojnę, ba, żeby wojnę, czy wygra choćby potyczkę z armią austriacką? Nawet jeśli taktyka jest sensowna? Balzac stawia trafną diagnozę — „będzie pan walczył jak poeta-romantyk” (s. 93).

Co to znaczy? Odpowiedź jest łatwa do przewidzenia. Poniesie klęskę. Zanim to nastąpi, Mickiewicz jeszcze w paryskim mieszkaniu roz-

poczenie gorączkowe przygotowania do wyprawy — kapitalna scena, kiedy rozstawi namiot i w nim zamieszka (i w tym namiocie „wyciupcia” Celinę, jak czytamy w dramacie, tuż przed wejściem delegacji, która na próżno będzie go zaklinała, by zaczął pisać).

Ostatnie sceny dramatu — to przygotowanie do klęski. Mickiewicz i dwunastu maszerują po Rzymie, „jakby byli prawdziwym wojskiem” — te słowa wypowie Ksawera (s. 98), która wraz z Mistrzem pojawi się nieoczekiwanie w mieszkaniu Mickiewiczów. Podobnie jak Celina jest w zaawansowanej ciąży. „Legion w sile dwunastu ludzi?”, raz po raz Mistrz stawia pytanie. I daje jakże ironiczną odpowiedź: „Nie chciał paść baranków — niech rządzi w kurniku” (s. 100). Trochę nieoczekiwanie pojawia się tak „odczarowany” Mistrz, by nie zapytać o sens tej przemiany. Odpowiedzi nie otrzymamy. I jest to jakaś słabość tego interesująco pomyślanego „rewizjonistycznego” dramatu.

Wszyscy ponieśli tu klęskę: Mistrz-prorok i Mickiewicz-polityk. Na pytanie Celiny, kierowane do Mistrza, kiedy wreszcie przyjdzie Królestwo Boże, pojawi się odpowiedź: „Ja się Cela pomyliłem. Błędnie odczytałem znak...” (s. 101). Mickiewicz w szaleństwie klęski zaczyna głosić niezrozumiałe proroctwo — ze strzępów swoich utworów (najpierw pojawiają się fragmenty *Wielkiej Improwizacji*, później — *Widzenia księdza Piotra*). Zanim wyjmie rewolwer i zamknie bębenek.

ADAM Wyjmijmy... Z ciała duszę... I lećmy... Ojcu naszemu złożyć ją na kolanach. (*wkłada kulę do magazynka*) A przed ranną modlitwą wrócim duszę życiu. I znowu w czystych zmysłach otulim powiciu... I znowu złożym w ciało, jak w kolebkę złotą. I znowu złożym w ciało... (s. 101)

Zamiast zakończenia

Blisko finału powieści węgierskiego pisarza Györgya Spiró *Mesjasze* przeczytamy takie oto zdania, które warto przytoczyć na zamknięcie przedstawianego wywodu:

Mickiewicz pozostał wierny Towiańskiemu.

Towiański się poddał, nie on. Mistrz wycofał się z Rzeczy Wielkiej w Małą, z Du-cha w Praktykę, ze Zbawienia w Politykę. Porażka zakończyła się próbą nawrócenia papieża, Żydów i cara, rozczarowanemu Mistrzowi pozostało Koło, chciał je odzyskać za wszelką cenę, a nie miał innych narzędzi jak tradycyjne: groźba, szantaż,

odznaczenie, mianowanie, dymisja, szyderstwo, wygrywanie jednych przeciwko drugim, słowem — polityka kadrowa, którą uprawia się w partiach. Musiał sprzeciwiać się każdej inicjatywie, która osłabia jego pozycję, a wzmacnia innych. Najsilniejszy był Mickiewicz, on czuł się najbardziej zbawiony, jego należało osłabić przede wszystkim. Osłabiał go ten, kto go zbawił. Bez powodzenia. Towiański tak głęboko wstrząsnął Mickiewiczem, jak nim samym wstrząsnęły jego własne posłannicze wizje. Towiański wymuszał z siebie te wizje, a Mickiewicza uratował inny człowiek. Bo oznajmia siebie w człowieku, oznajmia zaś temu, kto potrafi go przyjąć.

Ale co za słabość zmogła Pierwszego Ucznia?

Może właśnie: koniec Misji.

Taka sama straszliwa pustka jak po ukończeniu *Pana Tadeusza*.³⁰

Pustka — jako doświadczenie egzystencjalne romantyków. I wypełniające pustkę — obłędne idee.

Kłęska Mickiewicza, zaiste, wielka, by tak rzec, odznaczająca się romantycznym rozmachem, nastąpiła czy to w Rzymie, czy później — w Konstantynopolu. Była konsekwencją wypalenia towianistycznego i próbą przezwyciężenia ugrzęźnięcia w sekcie i adoracji Mistrza.

Czyn, wyrastający z wielkich marzeń i kłęska, bo ludzie okazali się zbyt mali, jak zawsze mali — oto z konieczności zwięzła formuła współczesnego odczytywania towianizmu.

³⁰ G. Spiró, *Mesjasze*, s. 756.

Zakończenia słów kilka

Myślę, że w zakończeniu przedstawianych rozważań warto mocno podkreślić fakt, iż obecność romantyzmu w naszej współczesności — to obecność romantyzmów, różnych języków i odmiennych często sposobów artykulacji współczesnych problemów poprzez uprzednie dyskursy, które okazały się nie tyle przebrzmiałymi kodami dawno minionej epoki, lecz językami atrakcyjnymi dla współczesnej kultury polskiej. Z różnych powodów te języki są żywotne, być może niektóre spośród nich grzeszą anachronizmem, inne z kolei brzmią zadziwiająco „współcześnie”, ale tu już wkraczamy w inną perspektywę oceny niż ta, którą chciałem zaproponować w swojej książce.

Przypomnę punkt wyjścia, mianowicie głośną tezę Marii Janion o zmierzchu paradygmatu romantyczno-symbolicznego, czyli zespołu wyobrażeń wolnościowych i zogniskowanych wokół krystalizującej się w romantyzmie idei narodowej. Warto może wskazać, że w wieku XIX nadzwyczaj atrakcyjną ideologią narodową okazał się mesjanizm — czy znów konieczna liczba mnoga, mesjanizmy: Mickiewicza, Krasińskiego, pomniejszych twórców bardzo wtedy popularnych. Mesjanizm był kompensacją klęski, pozwalał trwać w klęsce, żyć utajonym życiem, dawał też, co ważne dla kultury przenikniętej pierwiastkiem religijnym, nadzieję motywowaną soteriologicznie. Obok mesjanizmu — tytejskie wezwania do czynu, do walki o odzyskanie wolnego państwa organizowały narodową świadomość i wyobraźnię. Inne tematy, te które Maria Janion proponowała w swym wystąpieniu dowartościować i wydobyć dla szerszego niż znawcy epoki grona odbiorców, nazywane egzystencjalnymi, nakierowane na jednostkę, na jej bogate i skomplikowane życie wewnętrzne, były w wiekach XIX i XX skutecznie przy-

tłumione przez ów romantyzm tyrtejski. Istniały wszakże i bywało, że cieszyły się zainteresowaniem, tak jak przynajmniej od *Brązowników* Boya funkcjonowała w kulturze polskiej silna pokusa, dziś rzeklibyśmy — rewizyjna. Romantyzm miał „białą” i „czarną” legendę. Dominowała, rzecz jasna, ta pierwsza, z krótką przerwą na dwudziestolecie międzywojenne, kiedy dowartościowana została owa i n n a wersja romantyzmu.

Warto jeszcze dodać, że opisany we wpływowej książce Marty Piwińskiej *Legenda romantyczna i szydery* (1973) nurt prześmiewców romantyzmu skutecznie walczył z jednostronnością obrazu epoki, i to piórami wybitnych pisarzy. Z kolei słynne gdańskie seminaria Marii Janion — zwłaszcza z lat siedemdziesiątych XX wieku — owocujące nie tylko silną do dziś legendą, lecz równie legendarnymi kolejnymi tomami *Transgresji*, doskonale przygotowywały grunt do rewizji romantyzmu spod znaku tyrtejskiego. Nie zaszkodzi pamiętać, że w jednym stały domu — tomy *Transgresji* i antologia Marii Janion *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa* (1979), zaś kolejne tomy studiów i esejów autorki *Gorączki romantycznej* gromadziły zarówno teksty poświęcone badaniom nad romantyzmem tyrtejskim, jak i romantyzmem egzystencji wraz z towarzyszącymi im „współczesnymi mediami romantycznymi”, jak czytaliśmy w jednej z książek (*Czas formy otwartej* z roku 1984). Przyszedł jednak czas wielkiej zmiany. Politycznej oraz kulturowej.

W roku 1989 wydawało się, że oto żegnamy na zawsze tę wielką epokę wolnościowych pragnień, aspiracji i nadziei Polaków. Odzyskałiśmy wolność. W ogóle żegnano się wtedy z historią — jak w głośnym, zapewne przecenionym, wystąpieniu Francisa Fukuyamy. Tak, po upadku muru berlińskiego i końcu zimnej wojny, mieliśmy żyć w epoce „końca historii”. Dziś wiemy, mądrością czasu, który potrafi klarować niejasne linie w wyraźne wzory, że przedwczesne były to pożegnania. Z historią, z romantyzmem tyrtejsko-wolnościowym... Ale warto przypomnieć, że przed ćwierćwieczem panowały inne niż dzisiaj nastroje i przywoływano różne od dzisiejszych elementy dziedzictwa romantycznego. Z czymś się trzeba było pożegnać, by coś innego — nowego, świeżego — powitać... Piórem wybitnej znawczyni romanty-

zmu zegnaliśmy zatem romantyzm tyrtejsko-wolnościowy, by powitać ów wyczekiwany w swej pełni romantyzm egzystencji. Przypominałem wszakże w książce, że były też inne głosy — gruntowną polemikę z koncepcją „romantyzmu bez granic” w kulturze współczesnej przeprowadziła Teresa Walas. Nie jesteśmy aż tak zdeterminowani przez romantyzm jak by to wyglądało w świetle rozpoznania Janion, pisała polemicznie krakowska badaczka, dostrzegając przy tym, że ów kod romantyczno-symboliczny już wcześniej wytracił impet. Niemniej — to głos autorki *Zmierzchu paradygmatu* niósł się głośno przez epokę początków wolności, o czym nietrudno się przekonać, jeśli sięgniemy po materiał literacki, który zgromadziłem na potrzeby przedstawianej na kartach tej książki interpretacji. Przekonał nie tylko badaczy i uczestników najnowszych debat w kulturze, co ważniejsze — potrafił przekonać pisarzy, zwłaszcza niektórych spośród debiutantów z kręgu krakowskiego „bruLionu”. To oni uderzyli w ów kod romantyczno-symboliczny, niekiedy celnie, innym razem bijąc po omacku.

Impuls, który wyzwoliła Maria Janion, jak można zorientować się z przeprowadzonych przeze mnie w książce analiz i interpretacji, szedł początkowo w dwu kierunkach: z jednej strony buńczuczne gesty burzycielskie, głoszenie anachroniczności i nieprzydatności owego romantyzmu spod znaku Tyrteusza, z drugiej natomiast — zrazu pojedyncze, potem już coraz szersze przejawy aprobatywnego nastawienia do części dziedzictwa romantycznego, tego spod znaku egzystencji. Dziedzictwo łożańskie, jak to dzisiaj już wyraźniej widzimy, okazało się w minionym dwudziestopięcioleciu najtrwalszą i najciekawszą zapewne lekcją czytania romantyzmu w kulturze polskiej. Można właściwie powiedzieć, że w ogóle Mickiewicz stał się dla twórców wszystkich pokoleń kimś, o kim mogli powiedzieć słowami Krasińskiego, że „my z niego wszyscy”. A jednak! A jednak!

Bo przecie — i linia rewizji romantycznej, w przedstawianej książce ukazywana w prozie i dramaturgii polskiej i obcej (co także warto jest podkreślić: polski romantyzm na warsztat wzięli twórcy piszący w języku angielskim, węgierskim, litewskim!), nie mogła się obyć bez Mickiewicza. Oczywiście, inny to Mickiewicz niż ten, którego czytali poeci — to już nie jest mistrz słowa, łożański rewelator, lecz uwikła-

ny w towianizm człowiek, nawet jeśli zagubiony, to przecież wielki w swym rozmachu duchowym, wizjach i herezjach, i po ludzku zaplątany w erotyczne konstelacje nie z podręczników szkolnych wzięte. Wielki — można rzec — i w swoich grzechach, i występkach. Warto zresztą podkreślić, że rewizja romantyczna w utworach literatury najnowszej pozwala dowartościować to, co bywało utajone, nieobecne w obrazie romantyzmu w innym jeszcze aspekcie — to choćby przypadek Krasińskiego i kobiet z otoczenia trzeciego wieszczka, które awansowały do aktywnych współtwórczyń romantyzmu w wykładni interpretacyjnej zaproponowanej w jednej z omawianych książek (*Dysonans* napisany w języku angielskim przez Ewę Stachniak). A Norwid jeszcze — jakże głęboko czytany przez nestora polskich poetów, Tadeusza Różewicza i, jak wnikliwie, przez nieledwie debutantkę, Joannę Mueller. Okazało się, że dziedzictwo Norwida rezonuje równie głęboko jak twórcze inspiracje Mickiewicza jako autora sonetów, liryków lozańskich, *Pana Tadeusza* — od późnego dzieła Czesława Miłosza po debutantów lat dziewięćdziesiątych XX i początku XXI wieku.

I wreszcie swoisty punkt dojścia — romantyzm smoleński, o ile można tak nazwać jedną z wyraźniejszych artykulacji dziedzictwa romantycznego ostatnich lat. To w niej odezwały się elementy, wydawało się, już pożegnane, utajone, uśpione: klisze mesjanistyczne i emocjonalne diagnozy formułowane językiem *Dziadów* dreźnieńskich i znaczenie od nich ciekawsze w wystąpieniu Jarosława Marka Rymkiewicza: sięgnięcie po Mickiewiczowską koncepcję wolnościową, osadzoną w twórczej repetycji dziedzictwa z kolei jeszcze bardziej od nas odległego — dawnej Rzeczypospolitej szlacheckiej.

Z analizowanych utworów wyłania się zatem ów nowy obraz romantyzmu na równi z trwałym, jak się okazało, kodem romantyczno-symbolicznym. Można powiedzieć, że te dwa bieguny, ujmując hasłowo, romantyzmu egzystencji i romantyzmu wolnościowego, romantyzmu skupionego na jednostce, na pojedynczym, niepowtarzalnym „ja” i jego głębinowym świecie wewnętrznym oraz romantyzmu zbiorowych powinności wobec ojczyzny, otóż owe dwa bieguny stanowią o charakterystyce i zarazem dynamice romantyzmu polskiego. Czy tego chcemy, czy nie, czy to się nam podoba, czy też nie — nie zmienimy tych

dwu zasadniczych komponentów polskiego dziedzictwa romantycznego, które, owszem, może w zależności od kontekstów zewnętrznych (na przykład politycznych) być słabsze bądź silniejsze, raz może być bardziej atrakcyjny jeden typ romantyzmu, innym razem — drugi, niemniej obydwie istnieją jako języki tradycji, po które można sięgnąć, gotowe w każdej chwili do „działania” poza macierzystym obszarem kultury. Już to stanowi istotną przesłankę do uznania szczególnej rangi dziedzictwa romantycznego w kulturze polskiej dwu ostatnich stuleci. I w naszej współczesności. Czy także w kolejnych dekadach? Pytanie oczywiście muszę pozostawić otwarte, choć wydaje mi się, że znam na nie odpowiedź.

Nota bibliograficzna

Większość tekstów składających się na książkę była wcześniej drukowana. Zostały one wzbogacone (nieraz w bardzo istotny sposób), przedrukowane i przystosowane na potrzeby nowej całości, którą tworzą.

1. *Obecność romantyzmu* — tekst niedrukowany.
2. *Nowe „dziady”? O wierszu „Pojeźdź” Jarosława Marka Rymkiewicza*, „Polonistyka” 2011, nr 7.
3. *Mickiewicz wśród „klasycystów”, „barbarzyńców” (i innych)* — na przełomie wieków. Studium, wraz z aneksami, w tej wersji (liczącej grubo ponad trzy arkusze) nie było publikowane. Drobnym załącznikiem przedstawianych rozważań były półlarkusze ujęcia: *Mickiewicz wśród „klasycystów” i „barbarzyńców”, „Kresy”* 1998, nr 2–3 (38–39) oraz *O tradycji romantycznej, czyli Mickiewicz dzisiaj (uwag kilka)*, „Zeszyty Szkolne” 2005, nr 3 (17).
4. *Obecność Słowackiego w czasach „bruLionu”* — pierwodruk pt. *Słowacki w czasach „bruLionu”, [w:] Literatura współczesna wobec romantyzmu*, pod red. M. Łukaszuk i D. Seweryna, Towarzystwo Naukowe KUL Jana Pawła II, Lublin 2007.
5. *Norwidowe ślady i obecności* — tekst niepublikowany. Fragment przekazany został do książki jubileuszowej, przygotowywanej na 70. urodziny prof. Józefa Franciszka Ferta.
6. *Czy istnieje „romantyzm smoleński”? — tekst niedrukowany.*
7. *Rewizje romantyczne w prozie najnowszej*, „Pamiętnik Literacki” 2012, nr 1.
8. *Mistrz i jego wyznawcy — dwa spojrzenia ponowoczesne*. Tekst opublikowany w książce pt. *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*, pod red. W. Hamerskiego, M. Kuziaka i S. Rzepczyńskiego, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014.

Indeks osób

- Adorno Theodor W. 196
Anderson Benedict 86
- Baal** Szem Tow Israel 265
Bagłajewski Arkadiusz 115, 125
Baka Józef 119, 121
Balcerzan Edward 38, 53, 58
Balbus Stanisław 17–19, 106, 116
Balzac Honoré de 292, 293, 295, 299, 300
Banasiak Bogdan 36
Banowska Lidia 82, 84, 87, 89
Baran Marcin 39
Barańczak Stanisław 151–154
Baudelaire Charles 243, 292
Bauman Zygmunt 36
Bąk Magdalena 14
Beauvau de Craon Ludmiła 236, 237
Bécu August Ludwik 244
Benjamin Walter 243, 290
Biedrzycki Miłosz 50, 52, 53, 131
Bielicka Izabela 48
Bielik-Robson Agata 12–14, 217
Bieńczyk Marek 220, 240, 245
Bloom Harold 9, 12–16, 175, 217
Bonaparte Jérôme Napoléon Charles,
ks. Montfort 224
Bonowicz Wojciech 126
Bolecki Włodzimierz 17
Bonnet Antoine zob. Saint-Bonnet Anto-
ine-Joseph-Elisée-Adolphe Blanc de
Borowczyk Jerzy 125
- Borowy Waław 92
Boucher de Perthes Jacques 246
Boy zob. Żeleński Tadeusz
Böhme Jakob 83–94
Brodski Josif A. 80
Broniewski Władysław 141
Browarny Wojciech 163
Brown John 178
Bryll Ernest 141, 142
Brzozowski Jacek 100
Bułhakow Michaił A. 194
Burzyńska Anna 230
Bush George W. 176
Byron George Gordon 139, 299
- Cedro** Adam 171
Celan Paul 168
Chelius Maximilian Joseph 231
Chlebowski Piotr 164, 173, 191, 192
Chodźko Aleksander 245
Chomiuk Aleksandra 225
Chopin Fryderyk 221, 293, 295, 296
Chreptowicz Joachim 92
Cieślak Tomasz 21, 52, 74, 103, 105, 106,
160, 184, 187, 275
Citati Pietro 266, 267, 273
Cixous Hélène 220, 229
Clinton Bill 176
Coleridge Samuel Taylor 146
Cygielska Elżbieta 252, 282
Cyranowicz Maria 154, 184, 187

Czacharowski Krzysztof 116, 120–122
Czapliński Przemysław 8, 95, 96, 114
Czartoryski Adam Jerzy 252, 259
Czechowicz Józef 151, 152
Czermińska Małgorzata 184, 260
Czerska Tatiana 7, 36
Czyżewski Tytus 175
Czyżowski Mariusz 138

Dakowicz Przemysław 151, 196
Dąbrowicz Elżbieta 184
Dąbrowski Jan Henryk 200
Dąbrowski Tadeusz 67, 68
Derrida Jacques 189
Deleuze Gilles 36
Deybel Ksawera 252, 260, 263, 280, 282–284, 287, 288, 291, 292, 295–297, 299, 301
Długosz Leszek 196
Domańska Ewa 225, 281
Dostojewski Fiodor M. 249
Drozdowski Bohdan 141
Dunin-Wąsowicz Paweł 40, 135
Dybiak Krzysztof 142
Dzień Mirosław 126, 127

Elektorowicz Leszek 196
Eliot Thomas Stearns 152

Fabianowski Andrzej 195
Ferdynand Filip Orleański zob. Orléans
Ferdinand Philippe d'
Fert Józef Franciszek 151, 157, 170, 174, 194, 309
Fiut Aleksander 45, 83
Floryan Władysław 119
Foks Darek 47, 51, 53, 54
Foucault Michel 189
Frank Jakub Lejbowicz 266
Fukuyama Francis 304
Fuller Margaret Sarah 292, 294, 299

Galas Michał 266
Geertz Clifford 224
Gellner Ernst 86

Głowiński Michał 16–18, 48, 192, 193
Gombrowicz Witold 95, 96, 129, 278, 279, 289
Gomulicki Juliusz Wiktor 165, 174
Goszczyński Seweryn 245, 252, 263, 269, 285–287, 291
Goźliński Paweł 217, 238–244, 246, 247, 250, 251, 283
Górski Artur 88
Graczyk Ewa 129
Guattari Felix 36
Gurowski Adam 299
Gutorow Jacek 55, 131

Hamerski Wojciech 309
Hamkało Marcin 126, 128, 130
Hartwig Julia 152, 155, 156
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 265
Heidegger Martin 168
Herbert Zbigniew 15, 114, 151, 152, 162
Hertz Paweł 236
Heuckelom Kris van 84
Himmelfarb Gertrude 254
Hobsbawm Eric 86
Hoffmann-Piotrowska Ewa 195
Honnet Roman 138
Hölderlin Friedrich 168
Huelle Paweł 116, 118–120

Iwasiów Inga 7, 36
Ivaškevičius Marius 7, 276, 278, 279, 282, 287, 291–295, 297, 298, 300

Janiczak Jolanta 9
Janion Maria 10–13, 20, 36, 127, 167, 184, 185, 195, 197, 240, 245, 260, 261, 264, 265, 272, 275, 276, 303–305
Januszkiewicz Eustachy 259
Jarzębski Jerzy 8
Jarzyna Anita 151, 179, 183
Jasiński Jakub 205, 207–211
Jastrun Mieczysław 151, 152, 162
Jaworski Krzysztof 49–51, 135–137
Jerofiejew Wieniedikt 95

- Jezus Chrystus 86, 90–92, 100, 166, 167, 180, 181, 187, 189, 198, 199, 259, 262, 264, 265, 293, 294, 297
Joanna d'Arc 289, 294
- K**aczyński Jarosław 200, 204–207, 209–213
Kajsiewicz Hieronim 244
Kalergis Maria z d. Nesselrode 157, 159
Kamieński Mikołaj 245, 289
Kania Ireneusz 266
Karasek Krzysztof 53, 160, 161
Karpowicz Tymoteusz 152, 191, 194
Kass Wojciech 80, 81
Kępiński Zdzisław 92
Kielar Marzanna Bogumiła 75, 76, 78
Kijowski Andrzej Tadeusz 196
Kiślak Elżbieta 44, 82, 132
Kleiner Juliusz 92, 94, 119, 207, 209, 211
Klejnocki Jarosław 40, 135, 138–140
Kłak Tadeusz 134
Kłosińska Krystyna 230
Kłosiński Krzysztof 230
Koehler Krzysztof 43, 69–74, 196, 201–204
Kołodziejczyk Dorota 225, 281
Kołyшко Anna 96
Komarowa Honorata z Orłowskich 236, 237
Komarówna Ludmiła (Lusza) zob. Beauvau de Craon Ludmiła
Komendant Tadeusz 239
Kosiński Dariusz 195
Kossakowski Józef 209
Kossakowski Szymon 209, 210
Kostkiewiczowa Teresa 206
Kościuszko Tadeusz 177, 206
Kowalczykowa Alina 122, 248
Kowska Karolina 57, 67
Kozioł Paweł 184
Krajewski Marek 239
Krasińska Eliza z Branickich 218, 220, 222–224, 227–232, 234, 238
Krasiński Władysław (Adzio) 231
Krasiński Zygmunt 64, 139, 140, 217, 218, 221, 222, 224, 227–230, 232–240, 244–246, 250, 292, 295, 303, 305, 306
Krynicky Ryszard 152, 158
Krzyżanowski Julian 141, 143, 144
Kubacki Wacław 92
Kuciak Agnieszka 68
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 158
Kunz Tomasz 163, 164, 168, 174
Kuziak Michał 14, 309
- L**echoń Jan (właśc. Serafinowicz Leszek) 141, 162
Lekszycki Paweł 158, 159
Lemoine Marie zob. Rutkowska Maria
Lenartowicz Teofil 183–187
Leroux Pierre 292, 295, 296
Leśmian Bolesław 65, 162
Lévy Armand 88
Lewicki Zbigniew 96
Lewinówna Zofia 198
Lewinsky Monica 176
Litwinowicz-Drożdźiel Małgorzata 278, 291, 292
Ludwik Filip I, król francuski 298
Luria Izaak Ben Salomon 265–267
- Ł**apiński Zdzisław 177, 178, 185, 186
Łukaszuk Małgorzata 158, 309
Łuszczkiewicz Piotr 206
- M**achej Zbigniew 40, 53, 58, 115, 125
Maciejewski Marian 65, 66, 73, 77, 98
Mainard Edmund 284
Majchrowski Zbigniew 42, 43, 129, 134, 163, 175
Majzel Bartłomiej 126, 129, 149
Makowski Stanisław 141, 142
Maliszewski Karol 40, 46, 69, 137
Mann Thomas 137
Marcinkiewicz Paweł 102–105
Markowski Michał Paweł 218, 230
Maryja, matka Jezusa 86, 90, 93, 94

- Maślanka Julian 259
Matejko Jan 171
McHale Brian 96, 218
Melecki Maciej 126
Mickiewicz Adam 14, 15, 21, 27–32, 35–43, 46, 47, 49–74, 76–103, 106–111, 114, 115, 122, 125, 127–131, 133–135, 138, 146, 148, 154, 162, 166, 172, 173, 175, 195–205, 207–213, 217, 239, 240, 242, 244, 245, 250, 252, 257–259, 261–266, 268–270, 272, 273, 280–282, 284–303, 305, 306, 309
Mickiewiczowa Celina z Szymanowskich 252, 259, 263, 266, 293, 294, 296, 297, 299, 301
Miczurin Iwan 49, 135, 136
Mieczysławska Makryna zam. Wincz 272
Mikołaj I, cesarz rosyjski 58, 297
Miller Nancy K. 230, 232
Miłosz Czesław 7, 8, 15, 26, 27, 35, 37, 41, 43–47, 65, 66, 68, 69, 82–94, 104, 105, 114, 131, 132, 134, 152, 155, 162, 206, 306
Miłosz Oskar (Oscar Vladislav de Lubicz Miłosz) 84
Miriam zob. Przesmycki Zenon
Misiewicz Roman 196, 275
Mizuro Marta 219
Montfort zob. Bonaparte Jérôme Napoléon Charles, ks. Montfort
Mueller Joanna 151, 154, 182–194, 306
Musset Alfred de 247
Napoleon I, cesarz Francuzów 224, 264, 293–295
Nasiłowska Anna 220
Natan z Gazy 268, 269
Nesselrode Fryderyk Karol 159
Niemcewicz Jukian Ursyn 197
Nietzsche Friedrich 167
Nieukerken Arent van 152
Niewiadomski Andrzej 126, 140–145
Norwid Cyprian 14, 21, 35, 41, 117, 131, 134, 137, 141, 151–166, 168–194, 306
Nowak Maciej 254
Nowak Zbigniew Jerzy 108
Nycz Ryszard 20, 193, 218
O
Odescalchi Zofia z Branickich 227
O'Hara Frank 50, 51, 113
Olędzka-Frybesowa Aleksandra 236
Opacki Ireneusz 70, 147
Ordon Konstanty Julian 30, 201
Orléans Ferdinand Philippe d' 298
Orska Joanna 51
Orłowski Hubert 243
Owens Craig 219, 220
Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 232
Owsińska Anna 256
P
Perier Casimir 257
Piasecka Maria 64
Piechaczek Maria Magdalena 224
Pietrych Krystyna 74
Pigoń Stanisław 102, 107, 280
Pilch Jerzy 35, 49, 95–99, 101
Pilchowski-Biberstein Seweryn 241, 242, 252, 284, 291
Piłsudski Józef 137
Piwińska Marta 60, 304
Płaszczewska Olga 186
Płaza Maciej 96
Płoszewski Leon 259
Polkowski Jan 137
Poprawa Adam 28, 31
Porębski Mieczysław 171
Potocka Aleksandra (Aleksandryna) z Potockich 223
Potocka Delfina z Komarów 218, 221–224, 227–230, 232–238
Potocka, córka Delfiny 233, 234
Potocki Mieczysław 233
Potrykowski Józef Alfons 241, 256, 257
Przedpeńska-Trzeciakowska Anna 218
Przesmycki Zenon (Miriam) 162, 170
Przyboś Julian 41, 61, 77, 122

- Przybylski Ryszard 139
Przychodniak Zbigniew 38, 125
Puttkamerowa Maria zob. Wereszczaków-
na Maryla
- Rabizo-Birek** Magdalena 12, 21, 56, 57,
153, 154, 275
Rabowicz Edmund 206
Radczyńska Justyna 154
Ram Jan Andrzej (Gerszon Ram) 252,
260–262, 264–273, 282
Reeve Henry 236
Reytan Tadeusz 211–213
Rowiński Tomasz 211
Różewicz Tadeusz 7, 15, 41–43, 66, 69,
122, 132–134, 151, 154–157, 161–
182, 193, 306
Różycki Tomasz 55–59, 78–80, 102, 105–
111, 126, 130, 145–148, 156–158
Rubin Wiktor 9
Rutkowska Maria (Marie) z d. Lemoine
285–288, 291
Rutkowski Krzysztof 35, 56, 57, 260, 261,
276–280, 282–291, 297, 298
Rutkowski Teodor Ernest 284, 286, 288,
291
Rymkiewicz Jarosław Marek 25–33, 57,
59, 122–124, 130, 146, 195–198, 200,
201, 204–207, 209, 210–213, 240,
275, 306, 309
Rzepczyński Sławomir 309
- Sabbataj** Cwi (Zwi) 265, 266, 268, 269,
273
Saganiak Magdalena 60
Saint-Bonnet Antoine-Joseph-Elisée-
-Adolphe Blanc de 246
Sand George (właśc. Aurore Dudevant)
292, 295, 300
Sawicki Stefan 158, 166, 171, 181, 191
Scheffer Ary 229, 245
Scholem Gerschom 265–269
Scholes Robert 95
Schulz Bruno 95, 96
Seweryn Dariusz 63, 72, 92, 158, 309
Sęp Szarzyński Mikołaj 139, 140
Siewierski Henryk 192
Sikora Adam 280
Siwczyk Krzysztof 126
Siwicka Dorota 195, 260, 280
Siwiec Magdalena 14
Skrendo Andrzej 36, 42, 163, 167–169,
171, 174–176
Skwarczyńska Stefania 92
Sławiński Janusz 8
Słowacki Juliusz 14, 21, 35, 41, 49, 50,
55, 60, 110, 113–136, 138–149, 173,
217, 239, 240, 244–252, 269, 309
Smolka Stanisław 209
Sosnowska Danuta 280
Sowiński Józef Longin 30, 126
Spiró György 7, 217, 252, 253, 255, 257–
259, 261–265, 269–272, 276, 279,
282, 287, 291, 297, 301, 302
Stachniak Ewa 7, 217–220, 222, 224–234,
237, 238, 253, 306
Staff Leopold 162
Stala Marian 41, 45, 46, 59, 66, 72, 75,
76, 82, 83, 137
Starnawski Jerzy 207
Stefanowska Zofia 27, 110, 111, 164, 202,
207, 208
Stern Anatol 175
Stokfiszewski Igor 159
Sudolska Urszula 223
Sudolski Zbigniew 221, 223
Sue Eugène 243
Sugiera Małgorzata 220
Suska Dariusz 75, 81
Swedenborg Emanuel 83
Szafarczyk Emanuel 31
Szahaj Andrzej 36
Szczuka Kazimiera 12, 195
Szekspir William (Shakespeare William)
15
Szuster Marcin 14, 217
Szweykowski Zygmunt 107
Szymanowska Maria z Wołowskich 296

- Szymańska Adriana 66, 67, 116, 117, 120
Szyborska Wisława 15, 152, 154
- Ś**liwiński Piotr 32, 50, 75, 115, 118, 138, 178, 180
Śniadecki Jan 67, 68
Śniecikowska Beata 184
Świeściak Alina 111
Świetlicki Marcin 127, 137
Święch Jerzy 36
- T**hom Françoise 48
Toruń Włodzimierz 164, 193
Towiańska Karolina z Maxów 289
Towiański Andrzej 9, 133, 217, 244, 252, 255, 256, 259, 260, 262–266, 268, 269, 271–273, 276, 280, 281, 283–286, 289, 290, 292–299, 301, 302
Trębicka Maria 185
Trojanowiczowa Zofia 38, 88, 123
Trznadel Jacek 196
Tuwim Julian 162
- U**gniewska Joanna 266
- V**arga Krzysztof 40, 135
Vintras Eugène 284
Vitalis Janus 139, 140
- W**alas Teresa 8, 11, 37, 275, 305
Walicki Andrzej 86
Wałęsa Lech 206
Washington George 177
Wasilewska Wanda 137
Wat Aleksander 175
Wencel Wojciech 195–201, 275
Wereszczakówna Maryla (Puttkamerowa Maria) 57
- White Hayden 21, 225, 226, 252–254, 278, 281, 283
Wiedemann Adam 39, 40, 126, 128
Wierzyński Kazimierz 141, 142
Witkowska Alina 56, 102, 107, 198, 240, 241, 256, 260–263, 276–278, 280, 284, 286, 298
Wittgenstein Ludwig 173
Wodecka Dorota 9
Wojaczek Rafał 151
Wojda Dorota 211
Wojdyło Marek 81
Wojtkiewicz Witold 187
Woźniak-Labieniec Marzena 26, 74, 211
Wyka Kazimierz 107
Wyspiański Stanisław 35, 53, 172
- Z**adara Michał 9
Zagajewski Adam 152, 154
Zalesiński Jarosław 75–78
Zaleski Bronisław 185
Zaleski Marek 47
Zaleski Michał 157
Zaliwski Józef 241
Zamącińska Danuta 41, 42, 134
Zgorzelski Czesław 30, 51, 62, 63, 72, 92, 138, 139, 146
Zielińska Marta 46
Zychowicz Juliusz 265
- Ż**eleński Tadeusz (Boy) 275, 276, 279, 280, 304
Żeromski Stefan 35
Żmigrodzka Maria 11, 198
Żukowski Tadeusz 40, 59, 60–65, 76
Żychliński Arkadiusz 252