

JAROSŁAW ŁAWSKI

MARIE ROMANTYKÓW

Rozprawę Jarosława Ławskiego uważam za bardzo istotny wkład do wiedzy o romantyzmie i autentyczne osiągnięcie poznawcze: zawiera ona zarówno całościową koncepcję interpretacyjną poszerzającą w sposób znaczący nasze rozumienie literatury romantycznej, jak i dostarcza szeregu cząstkowych, znakomitych – nowatorskich i głębokich – analiz i interpretacji poszczególnych utworów romantycznych. Wśród analizowanych tekstów – pragnę zwrócić uwagę – są utwory albo bardzo ważne i znane, w istocie najważniejsze dla polskiej kultury XIX i XX wieku (*Dziady, Maria, Nie-Boska komedia*), mające ogromną tradycję badawczą, albo utwory mniej znane, czy raczej mniej popularne w czytelniczym odbiorze (na przykład: Mickiewicza *Konfederaci barscy* czy *Urywek pamiętnika Polki* – pisany z perspektywy kobiecego podmiotu) lub utwory znane i czytane, ale wciąż stanowiące dla badaczy trudne wyzwanie (choćby *Śniła się zima*). We wszystkich tych obszarach autorskie interpretacje są propozycjami nowatorskimi: książka przynosi analizy nowe, bardzo często odkrywcze, a równocześnie autor twórczo i rzetelnie ustosunkowuje się do dotychczasowych badań nad interpretowanymi utworami, w istocie do niemal całej istotnej literatury przedmiotu, co jest również ogromną zaletą pracy i świadczy o dojrzałej postawie badawczej autora.

(z *Recenzji* prof. dr hab. Marii Kalinowskiej)



W serii
CZARNY ROMANTYZM
wkrótce ukażą się:

- Praca zbiorowa: *Problemy tragedii i tragizmu*
- Praca zbiorowa: *Apokalipsa. Tradycja – współczesność. Motywy apokaliptyczne oraz ich transformacje w literaturze, filozofii, religii i sztuce*
- Roman Zmorski – *Lesław*

MARIE ROMANTYKÓW

metafizyczne wizje kobiecości
mickiewicz – malczewski – krasiński

Mojej Matce – Halinie Ławskiej,
Bratu – Piotrowi,
Rodzinie i Przyjaciołom
tę książkę dedykuję...



Sebastiano del Piombo, *Madonna z welonem* (fragment)

JAROSŁAW ŁAWSKI

MARIE ROMANTYKÓW

METAFIZYCZNE WIZJE KOBIECOŚCI
MICKIEWICZ – MALCZEWSKI – KRASIŃSKI

Białystok 2003

Czytelnia Główna 66 516

Recenzenci:
prof. dr hab. Maria Kalinowska (UMK)
prof. dr hab. Włodzimierz Szturc (UJ)



821.162.1(091)
Romantyzm
275349

Publikacja sfinansowana ze środków Instytutu Filologii Polskiej
oraz Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

Copyright © by Jarosław Ławski and Uniwersytet w Białymstoku 2003

ISBN 83-86064-07-2

Projekt okładki, redakcja i skład komputerowy:
Krzysztof Korotkich

Na okładce wykorzystano obraz Kazimierza Wojniakowskiego *Nadzieja*, 1807 r.



REDAKCJA SERII:
Halina Krukowska (przewodnicząca),
Krzysztof Korotkich, Marcin Lul, Jarosław Ławski,
Barbara Sawicka-Lewczuk, Wojciech Wądołowski,
Danuta Zawadzka , Elżbieta Dąbrowicz



INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ
UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

Druk: Poligrafia Artur Milewski, tel. (085) 868 40 60

Y III 04 p

SPIS TREŚCI

Od Autora... 11

ROZDZIAŁ PIERWSZY. DZIEDZICTWO – PRZEŁOM – KRYTYKA. KOBIETY I LITERATURA U PROGU EPOKI ROMANTYCZNEJ

I. Niedostatki realizmu 14
II. Szalona czy obywatelka – w poszukiwaniu wzoru 17
III. Oczyma mężczyzn... 22
IV. Dziedzictwo XVIII wieku 28
V. *„A matce w frasunku...”* 37

ROZDZIAŁ DRUGI. *„PRZEJRZEĆ W SERCE GŁAZU”* – METAFIZYCZNA STRONA KOBIECOŚCI W *DZIADACH* ADAMA MICKIEWICZA

CZĘŚĆ PIERWSZA: BOSKIE IMIĘ

I. *„Poeta przeobrażeń”* i... syntez 46
II. Typologia symboli maryjnych 49
III. Kobiecość: między *Theotokos* a nicością 51
IV. Etymologia – teologia – *speculum* antropologiczne 59

CZĘŚĆ DRUGA. GUSTAW I MARIA.

I. Od *Pani Anieli* do *Laury* 70
II. *Hymn na dzień Zwiastowania N. P. Maryi* 73
III. *Romantyczność* 85
IV. *Ballady i romanse* 90
V. *„Zmówić trzy Zdrowaś Maryja...”* 96
VI. Lękowe oblicze inicjacji: demonizm 100
VII. Wybór *Grażyny* 105

CZĘŚĆ TRZECIA. OBRZĘDY MIŁOSNE *DZIADÓW*

I. *Widowisko* w jaskini duszy – część pierwsza 112
II. Grzechy bezgrzeszności – część druga 120
III. Krystalizacje – część czwarta 124
IV. Poznanie i desperacja 129
V. Moralistyka i ironia 132
VI. Próba dobrego Spotkania 136
VII. Fantazmat kobiety, ojczyzny, matki, natury, wspólnoty 140
VIII. Patrzeć w gwiazdy – być gwiazdą 145

CZĘŚĆ CZWARTA. *KONRAD WALLENROD*

I. Krym czy Odessa? Kształt fantazmatu „ukochanej-utraconej” 156
II. Uczucie jako przesłanka blasfemii 160
III. Konrad: od kosmosu do chaosu 175
IV. Epicki heros i liryczna ikona wartości 183
V. *„Pamiętny w dziejach Zakonu...”* 191
VI. *Maria → Konrad Wallenrod?* 202

CZĘŚĆ PIĄTA. PIELGRZYM I EWA

I. *„Defensor Mariae”* 218
II. Boskie ogrody: Widzenie Ewy 224
III. Mały Cicero: *Do mego cziczerona* 228
IV. Wizyjna miniatura: *Do M. Ł.* 233
V. Alegoreza *Pieśni nad Pieśniami* 237

VI. *Magnificat* ... 238
VII. *Rosarium* Mickiewicza ... 240
VIII. „Styl słodki" ... 245
CZĘŚĆ SZÓSTA. *SUPER FLUMINA BABYLONIS*
I. Damy, panny – Matka ... 248
II. Zoologiczny horror ... 253
III. Wenecja Północy – Sodoma Wschodu ... 256
CZĘŚĆ SIÓDMA. GENEZA FASCYNACJI: OD PRZEŻYCIA DO LEKTURY
I. Wyznawcy Maryi... ... 264
II. Bluźniercy? ... 272
CZĘŚĆ ÓSMA. MIĘDZY IMMANENCJĄ A TRANSCENDENCJĄ
I. Niewole resentymentu miłosnego ... 285
II. Konrad-matka, Konrad-napastnik-ojciec ... 287
III. Panenteizm symboliczny ... 289
IV. Uniwersalizm – pełnia romantyzmu? ... 293
V. Apokalipsa – Krzyż – *Eidos* ... 295
ROZDZIAŁ TRZECI. „...*I MŁODE ICH LATA, I DAWNE ICH MIŁOSTKI*..." – *EIDOS* LITWY W *PANU TADEUSZU*
CZĘŚĆ PIERWSZA. PODRÓŻ DO SOPLICOWA
I. Boży poemat i okaz turpizmu? ... 308
II. *Eidos* Ojczyzny – poemat w perspektywie *Epilogu* ... 310
III. Symbole świata-okolicy ... 322
CZĘŚĆ DRUGA. EROTYCZNE MARZENIA I MARZYCIELSKIE REALIA
I. Powiew realizmu ... 328
II. Nadziemskość i rzeczywistość: obrazowe syntezy ... 332
III. Zosia i Zofija, Tadeusz i Bożydar ... 336
IV. Mistyczność i... papiloty ... 343
V. Telimena i ostatni samobójca „epoki romantycznej" ... 348
VI. Danaidy! ... 356
VII. Ewa i Jacek – od ofiary do nowego początku młodych ... 360
VIII. Natura: między realizmem a idealizmem ... 366
CZĘŚĆ TRZECIA. ŚWIĘTO ŻYCIA – SYMBOLICZNY MESJANIZM
I. Figura pełni: matka i dziecko ... 373
II. *Ou-topos*, *eu-topos* ... 375
III. Wiosna i wojna ... 385
IV. „Oko Boga" ... 394
V. Kwietne misterium ... 398
VI. Zaręczyny Dyjany ... 406
VII. Zosia – włościanie – Żydzi – muzyka ... 413
VIII. Radość bez końca ... 423
IX. „...*Świecisz*..." ... 428
CZĘŚĆ CZWARTA. PODMIOT I IKONA EPOSU ... 435
CZĘŚĆ PIĄTA. KU PEŁNI FANTAZMATYCZNEJ
I. Hrabina, Henrietta, Klara, Księżna ... 442
II. Archesymbol: światło zorzy ... 457
III. „*Śniła się zima*..." – Ewa ... 462

IV. *Słowa Panny* ... 468
V. „Tam widzę ją..." *Anima animae* ... 472
VI. Zuzanna – *Urywek pamiętnika Polki* ... 482
VII. Od *Theotokos* do *Christotokos* ... 490
ROZDZIAŁ CZWARTY. DLACZEGO *MARIA*? SYMBOLICZNE EWOKACJE KOBIECOŚCI W POEMACIE ANTONIEGO MALCZEWSKIEGO
I. Księga niegenezyjska ... 498
II. Ewangeliczna mitologizacja – remitologizacja Ewangelii ... 504
III. Dotknięcie Śródziemnomorza ... 519
IV. Heroiny i madonny ... 525
V. Malczewski czyta Mickiewicza? ... 532
VI. „Rodzina Laokoona" – figury kresu ... 539
VII. Rozpacz pełni, traumatyzm zerwania – o Pacholęciu ... 549
VIII. Autobiografia duchowa ... 558
IX. Bachanalia wyobraźni – karnawał ... 564
X. Epicedium dla człowieka: personifikacje ... 573
XI. Niebo poetów – Jutrzenka ... 577
XII. Architektonika zmierzchu ... 582
XIII. „Gdzie tylko jedna słodycz..." ... 588
ROZDZIAŁ PIĄTY. POEZJA I ARMAGEDON. *NIE-BOSKA KOMEDIA* ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO – DRAMAT ESCHATOLOGICZNYCH PROWOKACJI
I. Młodość starych tematów ... 594
II. Dedykacja – konwencja i ironia ... 598
III. Poezja – Matka Zbawienia, piękność – ideał zatracenia ... 609
IV. Maria – Mąż – Dziewica ... 617
V. Czarna nicość i błękity niebios – matka i Orcio ... 626
VI. Henryk i Orcio. Kryzys męskiej tożsamości. Dezintegracja „ja" ... 638
VII. Inspiracje: anioły, skorpiony, matki i menady ... 650
VIII. Bachantki rewolucji, damy arystokracji ... 662
IX. Zaginieni w otchłani ... 680
X. *Sophia*, Narcyz i Androgyn ... 691
IX. Objawienie przerażenia – przerażenie Objawienia ... 695
XII. Delfina wynurza się z fal Adriatyku! ... 705
ROZDZIAŁ SZÓSTY. PERSPEKTYWY PRZYSZŁOŚCI: *„A WOLNOŚĆ PRZYNOSI ZE SOBĄ I WIELKIE OBOWIĄZKI"*
I. Dziewica z książką i chłopiec w zbroi ... 711
II. Mickiewiczowski feminizm mistyczny ... 717
BIBLIOGRAFIA ... 723
Nota bibliograficzna ... 741
Indeks osobowy ... 743
Zusammenfassung ... 762



Caspar David Friedrich, *Morgenlicht (Frau vor der untergehenden Sonne)*, 1818 r.

Od Autora

Słowo usprawiedliwienia ze strony autora należy się Czytelnikowi sięgającemu po niemałą – ba, i jeszcze z przypisami – pracę, o której trudno powiedzieć, iż może być książką jednego wieczoru; tak jak nie można rzec, że powstała jednego dnia. Pierwotną intencją autora było więc stworzenie studium o metafizycznym wymiarze wyobraźni romantyków. „Metafizyczność" jednak – jak czas – jest czymś uchwytnym w intencji, intuicji i przeżyciu, ale niedookreślonym w momencie, gdy staje się przedmiotem opisu. Wyjściem – nieprostym zresztą – z impasu niewyrażalności okazało się podjęcie tego zagadnienia z punktu widzenia jasno zarysowanego tematu symbolicznego. Stała się nim „kobiecość", „kobieta" – ujmowana jednak w ścisłym związku – i ze zrozumieniem siły tej relacji – we wzajemnym dopełnieniu z tym, co „męskie", z męską wyobraźnią, z „ja" poety romantycznego.

To dla niego właśnie, romantyka, ta sfera wyobrażeń, które w naszej kulturze Johann Wolfgang Goethe naznaczył jako *das Ewig-Weibliche*, wieczną kobiecość, a my uzupełnilibyśmy o niezliczone konteksty i aspekty niż wieczność, stała się sposobem ekspresji często najintymniejszych wymiarów życia duchowego, a czasem też, jak w nieboskim dramacie Krasińskiego, zapisem ciemnej, katastroficznej wizji historii, w której tego „światła kobiecości" brak. Trudno się więc, przestrzeżmy, po takim ujęciu tematu spodziewać analiz socjologicznych, panoramicznego oddania realiów XIX-wiecznej „kobiety polskiej" – czy to sufrażystki, czy panny, matki, „matrony gospodarnej".

Przeciwnie: sposób ujęcia tematu kobiety, kobiecości znaczą tu, ściśle powiązane tak ze sferą niewyrażalności, jak i z dziedziną wieloznaczności – słowa: symbol, fantazmat, obraz poetycki, topos. Trudno przesądzać dziś, jak długo pojęcia te zachowają w kulturze, bodaj intuicyjnie, rozpoznawalne znaczenia, wszakże gdy symbol przestanie odsłaniać, dawać do myślenia, objawiać, emanować z siebie sensy, lirycznie poskramiać racjonalne władze umysłu – także i przedmiot naszego tu namysłu – symboliczna wizja kobiety, kobiecości – przestanie istnieć, zamieniając się w sferę zimnej, marmurowej jednoznaczności...

Najlepiej może perypetie autora, próbującego skonkretyzować ową metafizyczność w relacji z kobiecością, oddają wahania, których doznawał, formułując temat książki i jej tytuł. Bowiem poza oczywistością inicjalnej formuły *Marie romantyków* otwierało się już pole rozmaitych konstrukcji, takich jak: *Metafizyczna strona kobiecości*, *symboliczne wizje...*, *symboliczna kobiecość...* Co wybrano? – odpowiedź oznaczy karta tytułowa. Niezmienny jednak pozostawał wciąż zestaw poetów i dzieł, o których – prócz ulubionego Słowackiego, gdzie tyle kobiet-bohaterek... – autor pragnął pisać.

Czytanie poezji naraża czasem na despekt ze strony tę samą poezję czytających inaczej. Lecz w o wiele większym stopniu niesie satysfakcję z rozmowy i z poetą, i z tym, kto chce, podzielając lub nie nasze poglądy, rozmawiać o poezji ze świadomością, że wielość – czasem niespodziewanie – dopełniających się, z pozoru obcych sobie głosów jest lepsza, niż przytłaczający monolog tej czy innej metody, szkoły, autorytetu. Dlatego cała ta praca – jest z założenia wyrazem takiego podejścia do rozmowy o literaturze, które można by nazwać „filozofią szkicu" – szkicu wprawdzie zbudowanego, niechaotycznego, lecz przede wszystkim nie apodyktycznego w objawianiu swych tez. Książka nasza będzie również próbą specyficznego stylu pisania o literaturze, który nazywam „interpretacją paradygmatyczną". Taką, która nie dąży do jednoznacznego „wiem", lecz zastyga w pozie wyrażającej wielość możliwych odczytań, sposobów rozumienia tego samego symbolu poetyckiego, dzieła wreszcie. Czy wysiłek autora – który musi teraz zmierzyć się z wewnętrznym i z zewnątrz dobiegającym chórem wąt-

pliwości, których imię: „i kto to będzie czytał" – otóż na to pytanie, czy wysiłek ów był niepotrzebny odpowie już, jeśli się taki znajdzie, łaskawy Czytelnik.

* * *

Praca niniejsza powstała – w swej zasadniczej części – w latach 1995-2000; właściwy kontekst jej narodzin stanowią badania Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UwB. Została także, w roku dwutysięcznym, obroniona jako rozprawa doktorska w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie, którego Radzie Naukowej, Władzom za cierpliwą i życzliwą wyrozumiałość pragnę gorąco podziękować.

Przede wszystkim jednak serdecznie, gorąco dziękuję – Promotorowi tej pracy – Pani prof. dr hab. Halinie Krukowskiej (UwB) za hojny dar wolności twórczej, głęboką oraz stałą inspirację i ten wysoki sposób myślenia o literaturze, który podzielam.

Cierpliwej lektury rozprawy podjęli się Recenzenci, którym składam wyrazy wdzięczności za niemały wysiłek, umożliwiający mi precyzyjne dookreślenie tez tej interpretacji. Serdeczne podziękowania zechcą przyjąć:

- Prof. dr hab. Józef Bachórz (UG) – także za ten ożywczy sposób pisania o tym między innymi *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza*;
- Prof. dr hab. Wojciech Gutowski (AB) – również za inspirujący, wciąż trwający wpływ na moje młodopolskie prace.

Ostateczną wersję przygotowanych do druku szkiców zechcieli łaskawie zrecenzować:

- Prof. dr hab. Maria Kalinowska (UMK), której dziękuję gorąco za przenikliwe uwagi i ten rodzaj twórczej inspiracji, który stanowiły dla mej pracy interpretacje samotności u romantyków;
- Prof. dr hab. Włodzimierz Szturc (UJ), któremu serdecznie pragnę podziękować za przyjazną moc oddziaływania; za wszystkie ironiczne, i nie tylko, inspiracje.

Praca niniejsza najpewniej nie powstałaby bez hojnej, bezinteresownej przyjaźni Krzysztofa Korotkicha, rozmowom z którym, choćby o Malczewskim i o kresowej religijności, bardzo wiele zawdzięczają przedstawione tu szkice, którego także redakcyjna, często niewdzięczna praca umożliwiała mi doprowadzenie rzeczy do końca. Bez tej pomocy i współpracy książka ta z pewnością nigdy nie zostałaby ukończona. Dziękuję!

W mojej wdzięcznej pamięci zostaną także długie rozmowy o *Marii* z Katarzyną Sokołowską i Wojciechem Wądołowskim. Wyrażam szczerą wdzięczność Pani Ewie Płotce za wieloletnią pomoc i współpracę. Wpływ wszystkich białostockich, i nie tylko, Przyjaciół Literaturoznawców, o których wspominam tu niewdzięcznie bez nazwisk, a którym winienem więcej, niż wolno mi napisać – odcisnął się na całej pracy autora. Im więc, tylko, mówię to wcale nie konwencjonalne, lecz szczere i serdeczne: dziękuję.

*

W czasie czynności związanych z przygotowaniem tej pracy spotkałem się z wyjątkowo życzliwym wsparciem Władz Wydziału Filologicznego UwB, którym w osobach prof. dr hab. Leonardy Dacewicz i prof. dr hab. Piotra Wróblewskiego pragnę wyrazić wdzięczność. Pełnego przychylności wsparcia zaznałem ze strony Dyrekcji Instytutu Filologii Polskiej, której w osobach prof. dr hab. Elżbiety Feliksiak i dr Violetty Wejs-Milewskiej dziękuję gorąco za współfinansowanie druku mojej książki.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

DZIEDZICTO – PRZEŁOM – KRYTYKA. KOBIETY I LITERATURA U PROGU EPOKI ROMANTYCZNEJ

I.
Choć serca znęcisz skrawych ócz kryształem
Lub je podeptasz czczej myśli suchością,
Nie będziesz jeszcze żywym Ideałem,
Nie będziesz jeszcze niewieścią pięknością.

Skromność bez wiedzy lub bezwstydne lice
Równie się dzisiaj na mało przydały!
Nie być – lecz wyrość musisz na dziewicę,
Przechodząc z wolna świat ten bolu cały.

A gdy z twych natchnień i mąk, i łez mnóstwa
Wybłyśnie w końcu święty promień bóstwa
I twarz ci zleje światłem wiecznotrwałem –

Gdy na twem bladem, marmurowem czole
W wieniec się mocy splotą życia bole:
Wtedyś pięknością — wtedyś Ideałem!

Zygmunt Krasiński, *Do kobiety*

II.
Kobieta jest punktem środkowym poezyi nowożytnej. Bez kobiety poezya stałaby się bladą jak suchotnica; niktby się o nią nie troszczył.

Piotr Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza...*[1]

[1] Z. Krasiński, *Dzieła (Pisma wybrane)*, oprac. L. Piwiński, przedmowa M. Kridla, Warszawa 1934, s. 611-612, wiersz z 1845 r.
P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Zarys literacki*, wydanie trzecie, poprawione i powiększone, Kraków 1886, s. 11. O metodologicznych sprzecznościach, niekonsekwencjach Chmielowskiego zob. studium A. Makowskiego, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2000.

I. Niedostatki realizmu

Przekonanie o połowiczności, ułomności dokonań literatury polskiej XIX wieku w zakresie kreacji kobiecych bodaj czy nie najjaskrawiej wyraził już w 1850 r. Cyprian Kamil Norwid:

> Dziwne jest, że w najbogatszej prawie jako poezja literaturze polskiej Polka, krom *Marii* Malczewskiego, nie rozwiązanym dotąd typem; mnie się zdaje dlatego, że ten Polek poeta przede wszystkim ani jednego od nich kwiatu na grób dotąd nie dostał, gdy pani Sand, ba, i pan Balzac, tyle ich za życia odbierają!... Telimeny za Polkę nie uważam, a Zosi za kobietę, Aldony nawet za osobę; ta ostatnia – Litwą, Romantycznością, Ludzkością... symbolem, nie kobietą[2].

Norwidowski krytycyzm – pogłębiający się zresztą z biegiem lat, przeobrażający się w ironię – znalazł przedłużenie w późniejszych sądach o "romantycznej kobiecie", zarówno pozytywistycznych, modernistycznych, jak i tych najbardziej współczesnych. Co ważniejsze – objął także całą dziedzinę twierdzeń związanych z tak zwaną „romantyczną miłością", „romantycznym kultem Maryi", „romantyczną wrażliwością". Już Piotr Chmielowski, syntetycznie opisując imaginacyjny żywioł poematu Słowackiego *W Szwajcarii*, porównując go z *Marią* Malczewskiego, zauważył z wyraźnym nieukontentowaniem:

> Widoki gór, dolin, parowów, szaletów szwajcarskich, kaplica Tella – oto prawie wszystko; reszta dzieje się w „kraju imaginacji", pełnym czaru, blasku i niewypowiedzianej melancholii, jeszcze tkliwszej aniżeli melancholia Malczewskiego. Jest to niby spowiedź poety, w którym jaśniejsze, a nawet najjaśniejsze chwile szczęścia widzimy poprzez rozłzawioną kaskadę smutków. Poeta nie zachwyca się ani pięknością ciała, ani szlachetnością duszy kobiety ubóstwianej i opłakiwanej; on widzi w niej tylko główną przyczynę błogiego lub melancholijnego nastroju, w jaki zapada. Są tu wprawdzie wzmianki o pocałunkach, ale pocałunki te – takie jakieś eteryczne, jakby się tylko w świecie wyobraźni całowano[3].

I w tym więc sądzie pobrzmiewa rozczarowanie idealnością uczucia, jego tylko deklaratywnością, dekoracyjnością, rokokowym wyrafinowaniem, emocjonalnym chłodem w obrazie kobiety i miłości[4]. Co istotne, głos autora *Kobiet Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego* nie będzie odosobniony. XX-wieczny badacz dostrzeże tu jeszcze „posunięte niemal do granic bluźnierstwa zabiegi idealizujące przedmiot miłości", gdzie kochanek zaczyna modlitwę do lubej, którą ujrzał „w kolorach Maryjnych: białym, błękitnym i złotym"[5]. Komentując z kolei *Poema Piasta Dantyszka o piekle* – dzieło powszechnie w XIX w. uważane za chybione, rażące brutalnością, estetycznymi kontrastami – Bronisław Gubrynowicz, w szlachetnym pragnieniu uczynienia bodaj z

---

[2] C. K. Norwid, objaśnienia do *Psalmów-psalmu*, cyt. za: *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, opatrzył wstępem J. W. Gomulicki, Warszawa 1971-76, t. III, s. 418.

[3] P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, z przedmową B. Chlebowskiego. Warszawa 1900, t. IV, s. 165.
O tym, jak trudno nieraz oddzielić biografię od tworów wyobraźni, świadczyć może sąd na temat bohaterki poematu sformułowany przez A. Bronarskiego. Zob. tegoż: *Poemat J. Słowackiego „W Szwajcarii" i jego geneza. Przyczynek do dziejów twórczości poety*, w: *Juliusz Słowacki 1809-1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, Londyn 1951, s. 351.
> Cóż z tego wynika? Maria Wodzińska nie jest jedyną bohaterką poematu *W Szwajcarii*, jakkolwiek paradoksalnie to brzmieć może. Bohaterką poematu jest podniesiona do poziomu ideału i symbolu postać kochanki, w której spłynęła się w wyobraźni poety dawna miłość ku Ludwice z nową, bardzo specyficzną, ku Marii, a może jeszcze, jak przypuszczają niektórzy, i ku florentyńskiej Fornarinie.

[4] Por. książkę M. Piwińskiej, *Miłość romantyczna*, Kraków – Wrocław 1984, s. 587-619.

[5] J. Węgiełek, *Mam ciało*, Warszawa 1989, s. 133.

samego poety „prawdziwego" mężczyzny i „romantycznego" kochanka, komentował strofy poematu zaczynające się od słów „O! Florentynko ty moja!..." w ten sposób:

> I oto poznał dziewczę florenckie, której nazwiska nie znamy; imię jej było – Marya[6].

Po zachęcającym *wstępie* badacz przystąpił jednak szybko do „naukowej" eksplikacji niepowodzenia tego tak obiecującego związku miłosnego liryka:

> Obawiał się również zakochania się w prostej dziewczynie, które by go pozbawić mogło mocy charakteru i przywieść do jakich szaleństw; a dotąd – powtarzam słowa poety – na uwięzi trzymał serce swoje i czystsze życie wiódł jak inni, znajdując w tem jakąś dumną pociechę dla duszy. Toteż ocknął się prędko i stosunek, noszący na sobie bezsprzecznie cechy zmysłowe, zerwał. Bóstwo swe jednak owinął w idealne szaty i z pospolitej rzeczy zrobił romans, kończący się łzami (...)[7].

Zreasumujmy krótko głosy krytyczne. Zapewne pojawia się u Norwida cień osobistego rozczarowania, ślad zawodów miłosnych, żal do Polek, które nie dość głęboko i manifestacyjnie darzą czcią poetów, tych z założenia niejako piewców kobiecości. Stąd, oczywiście, portrety kobiece Norwida będą miały bardziej realistyczny (i ironiczny) wymiar[8]. Jest jednak również w opinii autora *Pierścienia Wielkiej Damy* przenikliwa ocena „niedostatków" współczesnych mu kreacji. Cenił wysoko *Marię,* lecz i w niej widział „propozycję idealną, nie wytrzymującą ani periodu małżeństwa, ani macierzyństwa, ani nawet rozwiniętej formy uczucia – słowem jest to moment jeden i zgon".[9] Idealizacja, swoista zjawiskowość, nadrealność Marii broni się jednak w oczach Norwida jako kreacja XVII-wiecznej Polki, kreacja kobiety uduchowionej. Trudniej z innymi kobietami poezji. Telimena nie będzie więc Polką, lecz sfrancuziałą kokietką, „rozpustnicą" znieprawiającą „cnotliwego" młodzieńca Tadeusza. I potem zarzut ten wobec Mickiewicza powtarzano jeszcze dziesiątki razy. Dziś jest to widome świadectwo nieprzystosowania narodowej krytyki, takoż szkolnej pedagogiki do odbioru wzorów innych niż matrona polska, Polka, obywatelka *etc.* Nie do końca akceptowano romantyczne „anioły", lecz przede wszystkim nie godzono się zupełnie z wizerunkiem niemoralnej deprawatorki Telimeny, nawet jeśli powszechnie przyznawano, że jej portret został znakomicie w poemacie nakreślony. W Zosi dostrzegł zapewne Norwid „dziecko" i tę dziecięcość, nierozumność („głupiutka"), jej uległość w poemacie wobec Tadeusza wyrzucać się będzie jeszcze długo Mickiewiczowi. Teza, iż Tadeusz i Zosia to postaci

[6] B. Gubrynowicz, *„Piast Dyntyszek". Kartka z twórczości poetyckiej J. Słowackiego. Prelekcja publiczna,* Lwów 1894, s. 23.

[7] Tamże, s. 24. Dzieła Słowackiego – takie jak *Kordian, Horsztyński* – łatwo zresztą, wbrew obiegowej opinii o sile jego kreacji kobiet, interpretować, minimalizując rolę wątków kobiecych. Juliusz Kleiner w popularnej wersji monografii (*Słowacki,* Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, wyd. V, s. 66), referując treść aktu I *Kordiana,* pisze – nie wspominając o Laurze: „Nie sama miłość nieszczęśliwa, lecz raczej ów <<jaskółczy niepokój>> ucieczki szuka – w zamachu samobójczym". Z kolei J. Spytkowski w rozprawie *O zasadniczej idei „Kordiana"* (Polska Akademia Literatury, Prace Komisji Historii Literatury Polskiej, nr 2, Kraków 1948, s. 39-40) ledwie podkreśla destrukcyjną rolę miłości do Laury oraz „materializm", który „widać w scenie z Violettą". W obu odczytaniach historiozofia dominuje nad egzystencją i ironiczną demaskację interpersonalnych relacji spycha na daleki plan. W jednym z najnowszych odczytań przeważa z kolei „hermetyczny" kod lektury – por. J. Tomkowski *„Kordian" jako dramat mistyczny i gnostycki,* w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej,* pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 1998, s. 89-98.

[8] Zob. na ten temat prace: I. Sławińska *O komediach Norwida,* Lublin 1953; J. Zach-Błońska, *Monolog różnogłosy. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida,* Kraków 1993; S. Świontek, *Norwidowski teatr świata,* Łódź 1983; P. Siekierski, *„Assunta",* w: *Cyprian Norwid. Interpretacje,* pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1986.

[9] C.K. Norwid, list do Marii Trębickiej z 1857 r., w: *Dzieła wszystkie,* t. VIII, s. 288. Zob. także na ten temat: S. Rzepczyński, *Za co Norwid cenił „Marię"?,* w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii". Materiały sesji naukowej,* Białystok 5-7 V 1995, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997, s. 441-452; E. Dąbrowicz, *Cyprian Norwid. Osoby i listy,* Lublin 1997, R. III, *Osoba druga – i trzecia,* s. 147-183.

blade, bezbarwne, „niedopracowane", jak aksjomat krytyczny rozbrzmiewać będzie jeszcze pod koniec XX w., choć pojawiać się zaczną także głosy odkrywczo, rewizjonistycznie i zarazem realistycznie spoglądające i na ten problem[10].

Wszakże fundamentalnego „odkrycia" interpretacyjnego dokonał autor *Promethidiona*, pisząc o Aldonie. W rzeczy samej ujawnił i skrytykował tak typową już dla XVIII wieku tendencję do czynienia z rozmaitych idei, abstrakcji postaci kobiecych (Rewolucja, Wolność), personifikowania właśnie w kobiecym przedstawieniu treści należących często do kręgu „prometejskiego", męskiego[11]. W odniesieniu do Mickiewicza mamy jednak do czynienia – czego szkice niniejsze mają być egzemplifikacją – ze ściśle określonym kręgiem **symboli**, takich jak Litwa, wspólnota duchowa, istotnie także owa „Romantyczność" ze znanej ballady[12]. Metamorfoza funkcji personifikowania, charakterystycznej dla Oświecenia, w funkcję symbolizowania będzie też ważnym wyznacznikiem już romantycznych kreacji kobiecych. Pociągnie to za sobą frekwencyjną przewagę, nadreprezentatywność – szczególnie w fazie romantyki przedlistopadowej oraz tuż-polistopadowej – kreacji idealnych, bezzmysłowych kochanek, ukazywanych najczęściej za pomocą superlatywnego, zhiperbolizowanego języka.

Swoistym wsparciem, symbolicznym źródłem tych zabiegów stanie się w kulturze romantycznej manifestacyjny powrót – w kontekście rozbioru kraju, zagrożenia tradycji narodowej szczególnie widoczny w poezji polskiej – do wątków maryjnych, nierzadko właśnie jednak przywoływanych w blasfemicznych kontekstach. Niejako „specjalnością" romantyków polskich będzie natomiast akcentowanie związków – i to nie w kontekście li tylko historycznym – kobiety i Ojczyzny, kreowanie wzorów kobiet-obywatelek, strażniczek wartości domowych i patriotycznych. Proces ten nasili się po roku 1831, choć i w tej dziedzinie, w przeciwieństwie na przykład do literatury biedermeierowskiej, nawet *Pan Tadeusz* byłby złym przykładem, ponieważ brak w nim owej, postulowanej przez krytykę, gospodarnej, nabożnej matrony polskiej[13].

Warto w końcu zwrócić uwagę na fakt, że sarkając z powodu „nadziemskości" kochanek romantycznych, XIX-wieczna krytyka równocześnie z upodobaniem nadrabiała tę „stratę", eksploatując wątki biograficzne. I tak Malczewski został już na zawsze okrzyknięty wesołym Antośkiem, który z salonowego amanta i hulaki „przemienił się" po nieszczęśliwym uczuciu do Franciszki Lubomirskiej w tragicznego kochanka zamężnej Zofii Rucińskiej. Mickiewicz – a znać to wyraźnie w XIX-wiecznych i także późniejszych opracowaniach[14] – z niespełnionego kochanka Maryli (Marii) Wereszczakówny zmienił się w znoszącego z trudem swój los (choroby żony, niedostatek w domu) męża Celiny Szymanowskiej. W tym przypadku, przy wszystkich awansach czynionych wobec

[10] Zob. J. Brzozowski, *Pan Tadeusz – bohater rzetelnie tytułowy*, w: K. Poklewska, J. Brzozowski, *O Mickiewiczu i Słowackim. Cztery szkice*, Łęczyca 1999, s. 11-25.

[11] Wyczerpującą analizę tego wątku prowadzi M. Janion. Zob. *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, w: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 5-49.

[12] „Romantyczność" rozumiana – oczywiście – jako „pierwiastek romantyczny", „wrażliwość romantyczna" i „romantyczny światoobraz".

[13] Czytelnikom krytykującym Mickiewicza za to, że „świat niewieści" ograniczył do trzech w zasadzie postaci (Telimena, Zosia, Ewa), przyświecały szlachetne intencje. W ich „panatadeuszowym" obrazie polskości brakowało dostojnych matek, matron. Zapewne oddziaływała tu także tradycja staropolska, przesycona biblijną parenetyką, kreująca wzorce nabożnych żon i niewiast.

[14] M. Danilewicz-Zielińska widziała nawet w związku Mickiewicza z Celiną „tragedię o wymiarach klasycznych". Zob. tejże: *Próby przywołań. Szkice literackie*, Warszawa 1992, rozdział: *„Ja – kobieta opętana." Rzecz o Celinie Mickiewiczowej w świetle jej listów do Adama z 1846 r.*, s. 250. Por. także współczesne ujęcie tematu: A. Witkowska, *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Kraków 1998.

poety, współcześni i potomni nie stronili od plotkarskich insynuacji (*vide*: pani Kowalska, okres odeski, Xewera Deybel). Legenda biograficzna przybrała więc podwójną postać: ckliwo-sentymentalnego kochanka Maryli, nieszczęśliwego męża i kochającego ojca; oraz plotkarsko-demoniczną, chyba najpełniej dopełnioną w tekstach Boya[15]. Tę drugą przecież wolno traktować jako konsekwencję apologetycznych, niemal beatyfikujących wieszcza zabiegów, prowadzonych przez takich choćby krytyków, jak Józef Tretiak[16]. Słowacki na zupełnie innym poziomie padł – powiedzmy to – ofiarą mitu kochanka idealności, mitu wieszcza wiecznie zakochanego i kochliwego oraz nieodmiennie uciekającego przed kochankami. To „życie w bezżenności", jak mówiono w XIX wieku, stawało się jednak nierzadko przyczyną plotkarskich dociekań, jeśli nie „gorszących" sugestii. Cóż, nie istniało jeszcze wówczas klasyczne dzieło Cesare Lombroso *Geniusz i obłąkanie,* w którym autor uznawał „bezżenność" za jedną z cech znamionujących osobowość genialną. Nic również dziwnego czy wstrząsającego w tym, iż aż dwóch autorów w XX wieku – niejako „koronując" teorię podejrzeń wobec Słowackiego – dopatrzyło się w jego osobowości i dziełach pierwiastków homoerotycznych[17].

Stosunkowo najłaskawszy los kochanka romantycznego – przez dziesięciolecia już to miłośnie rozpromienionego, już to egzaltowanie nieszczęśliwego – przypadł Krasińskiemu, temu wielkiemu (i przewrotnemu, niestałemu) adoratorowi Henrietty Willan, Joanny Bobrowej, Delfiny Potockiej, a w końcu „przewodnika bytu", żony i matki jego dzieci – Elizy z Branickich[18].

II. Szalona czy obywatelka – w poszukiwaniu wzoru

Rekompensując niedostatki „realizmu" w kreacjach kobiecych, zarazem usilnie przeciwstawiano się takim ich realizacjom poetyckim, które naruszały sentymentalne jeszcze reguły, sposoby ekspresji afektów. W XIX-wiecznej, prowadzonej zarówno z pozycji romantycznych, jak i pozytywistycznych, krytyce romantyków tkwiła więc swego rodzaju sprzeczność: żądanie obrazu „prawdziwej" kobiety i Polki, lecz zarazem sprzeciw wobec takich wizerunków, jak „duby smalone bredząca" Karusia z *Romantyczności.* Programową balladę przeciwstawiono szybko programowej *Odzie do młodo-*

[15] Por., gdy chodzi o miłosną „mito-folklorystykę", książkę: D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Adam i Maryla. Dzieje romantycznej miłości Adama Mickiewicza i Maryli Wereszczakówny,* Warszawa 1990. Demoniczną, popularną wizję romantycznej „seksualnej pajęczyny", niemoralności zob. w: J. Jankowski, *Nieromantyczni romantycy,* Wrocław 1997. Analizę i ocenę Boyowskiej kampanii mickiewiczowskiej przedstawia M. Janion. Zob. *Mickiewicz z brązu, Mickiewicz żywy,* w: *Romantyzm. Studia o ideach i stylu,* Warszawa 1969, s. 316-336.

[16] Dobrym przykładem gloryfikacji, deifikacji Mickiewicza jest praca Tretiaka *Kto jest Mickiewicz. Sześć szkiców,* wyd. 2, Kraków 1924. Czytamy tu (s. 157) m.in.: **„Wśród rozkosznego kobierca epopei, na którym sielskie życie Litwy tysiącem barw igra, spowiedź księdza Robaka sterczy jak głaz narzutowy, który potężna fala z dalekiej skalistej krainy przyniosła i osadziła".** – Tego typu pisarstwo, stylistykę, jak też mitotwórcze zabiegi A. Górskiego w *Monsalwacie,* Stanisław Brzozowski nazywał w *Legendzie Młodej Polski* już to „pewnym gatunkiem historycznego pacierza", już to po prostu „powtórnym pogrzebaniem romantyzmu".

[17] Doszukiwano się, oczywiście, jakiegoś znamienia „nienormalności" w życiu uczuciowym poety, choć nie czyniono tego publicznie. Niemało przyczynił się do tego sam Słowacki, twórca „wspaniałych kreacji kobiecych", ale też... kreacji kobiet okrutnych (Balladyna, Gwinona, Judyta). Por. C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie,* przeł. J.L. Popławski [Warszawa 1887], wstęp B. Hołyst, Warszawa 1987, s. 45 [temat „bezżenności"]. Zob. G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne,* wstęp i opr. D. Danek, Kraków 2002, R. XVII, s. 93-100, oraz książkę: J. Zieliński, *Szat-Aniol,* Warszawa 1999.

[18] Por. M. Szargot, *Eliza z Branickich Krasińska w polskiej poezji romantycznej,* w: *Kobiety w literaturze. Materiały z II Międzyuczelnianej Sesji z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity"*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 83-92. Zob. również książkę: M. Szargot, *„Ziemia rozdziału – niebo połączenia". O liryce Zygmunta Krasińskiego,* Katowice 2000. Por. także recenzję pióra M. Inglota, „Pamiętnik Literacki" 2001, z. 3, s. 261-265.

UNIWERSYTET MARIAŃSKI BIBLIOTEKA GŁÓWNA

ści i to ona stała się ulubienicą krytyków. *Romantyczność* nie była i nie jest więc przedmiotem, by posłużyć się konstrukcją pojęciową badaczki, „hipnotycznej lektury", jak *Konrad Wallenrod* czy *Oda* właśnie[19]. Zredukowana do funkcji obowiązkowej lektury, „poetyckiego wstępu" do *Ballad i romansów,* okazała się dogodnym celem ataków formułowanych, aż po czasy najnowsze, ze skrajnie przeciwnych stanowisk. Można by zarzuty wobec *Romantyczności* – w kontekście *Ody* – ująć następująco:

1° Ballada nie spełnia, sugerowanych przez tytuł i inne utwory cyklu, założeń genologicznych. Ma niejasną strukturę, jej treścią nie są, jak w innych utworach, wydarzenia odsunięte w fikcjonalną dal: średniowiecza, „wieści gminnej". Dziewczyna – i to raziło – jest jak najbardziej realna i współczesna.

2° Schemat fabularny powtarza nie tylko „oklepany" wzorzec literatury ludowej, ale i preromantyki zachodnioeuropejskiej; to nieledwie „imaginacyjny plagiat"[20].

3° Utwór *ex definitione* „romantyczny" realizuje wyłącznie sentymentalny wzorzec liryki zbyt czułostkowej, wzorzec w latach XX-tych XIX wieku estetycznie anachroniczny[21].

4° Manifest romantyzmu – pojmowanego jako wyzwolenie wyobraźni, ekspresja nieskrępowanej wolności – okazał się tworem wymyślonym, wykoncypowanym, publicystycznym, *sui generis* „metafizycznym plakatem"[22], przedstawiającym „niesmaczne" wypadki prowincjonalne.

5° Ballada łamie społeczną, wiekową, stanową, a nawet szkolną hierarchię, jest etycznie niestosowna – w przeciwieństwie do *Ody,* gdzie „młodzi mówią do młodych". W *Romantyczności* młodzik i poeta zruga najpierw starca, uczonego i jeszcze potem brata się – jako integralna część rozmodlonej gromady, zbiorowości – z nieoświeconym, „nieokrzesanym" ludem[23].

6° Siła emocji, egzaltacji koncentruje się w *Odzie* wokół „młodych" i „świata". W balladzie skupia się ona zaś na „szalonej dzieweczce", chwilę tylko na ludzie, starcu, dłużej na poecie. *Oda* od razu kreuje, wzmacnia braterską wspólnotę; ballada pokazuje falowanie, migotanie nastrojów, starcie emocji świadków „widzenia" oczyma duszy.

7° Mickiewicz robi błąd epistemologiczny w rozpoznaniu zachowań dziewczyny – w istocie nie „widzącej", lecz jedynie chorej psychicznie histeryczki[24].

8° Poeta popełnia iście klasycystyczny błąd niestosowności tematu i formy: razi „dobry gust" estetów, krytyków „prostacką" przypowieścią ze szpitala dla obłąkanych. Innymi słowy: na „szlachetne obłąkanie", nawet kochającej do szaleństwa dziewczyny,

[19] Por. M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda,* Warszawa 1990, s. 28-30.

[20] Dla kilku pokoleń „Polski ludowej" sąd taki utwierdzał swym autorytetem J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych,* Warszawa 1972, wyd. 2, s. 239:

> Tematem jej [*Romantyczności* – J.Ł.] poeta zrobił najtypowszy i najbardziej oklepany motyw balladowy – powrót zmarłego kochanka do obłąkanej z rozpaczy dziewczyny, i połączył go mechanicznie z pogłoskami polemiki przez romantyzm wywołanej, z głośnymi uwagami astronoma i filozofa, Jana Śniadeckiego, atakującego niemiły mu prąd literacki.

[21] W istocie to często badacze i miłośnicy romantyzmu, pisząc o XIX-wiecznej wizji miłości, popadali w stylistyczną egzaltację, grandilokwencję, przekraczającą miarą wszystko, co było dziełem romantyków. „Dobrym" przykładem jest praca S. Wasylewskiego *O miłości romantycznej* z 1920 r. i dzieła Józefa Tretiaka.

[22] J. Krzyżanowski widzi w balladzie „rodzaj afisza poetyckiego" (dz. cyt., s. 239).

[23] Próbowano więc dowodzić, iż Mickiewicz przejmował „pomysły fantazji ludowej", lecz sam w nie nie wierzył. Zob. P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki,* t. I, Warszawa – Kraków 1886, s. 232-234.

[24] Zob. J. Tretiak, *Młodość Mickiewicza. Życie i poezja,* Petersburg 1898, t. I, s. 282-283.

nie ma miejsca w literaturze. Forma i treść „szalonej" literatury to – mówiąc złośliwie, metaforycznie – łacińska formuła diagnozy choroby i recepta na medykamenty.

9° Rozbudowanie opisu stopniowych, powolnych narodzin romantycznego przesłania – a więc deskrypcja szamotania się dziewczyny, przemian postaw świadków – otóż ten procesualizm poznania zatracił, poprzez swą rozwlekłość, „słuszne" *credo* dwóch ostatnich strof[25]. Stąd wielu krytyków najchętniej odcięłoby i zmarginalizowało całą początkową część dzieła, pozostawiając w podręcznikach i zbiorach złotych myśli dwa ostatnie wersy jako uniwersalną maksymę[26].

10° *Oda*, jak zgodnie zauważają Konopnicka i Kleiner, rozpętując furor emocji, wzywa jednak do fundamentalnej przemiany świata, gdy tymczasem *Romantyczność* podcina poromantyczne, pozytywistyczne już aspiracje Rozumu. Pluralizm poznawczy, dopuszczający mistyczne, intuicyjne poznanie, był dla pozytywistycznie zorientowanej krytyki wezwaniem do poznawczego egotyzmu, solipsyzmu, społecznego improduktywizmu, stawał się gnoseologicznym anarchizmem, groził (?) zatratą wspólnej wszystkim Polakom przestrzeni intersubiektywnej komunikacji poprzez wartości rozpoznawalne dla wszystkich. Z *Odą* można wywołać powstanie lub powstać do bezkrwawej pracy społecznej; z *Romantycznością* trzeba najpierw przeżyć duchowy wstrząs poznawczy. Dlatego metafizyczną treść ballady redukowano do „kurhankowej" ckliwości, politowania dla choroby dziewczęcia, pleonazmatycznych twierdzeń typu: „czucie, wiara, serce" to coś, „co rozumie się samo przez się".

11° I trudno nie przypomnieć na koniec o tym, że negatywny stosunek do *Romantyczności* wynikał też w dużym stopniu z medium, które wybrał Mickiewicz. Kobieta, dziewczyna, dziewica, luba, nawet nimfa, zdradliwa Świtezianka – tym wszystkim kreacjom okazywano krytyczny dystans, czasem zachwyt, wyrozumiałość[27]. Lecz „wieśniaczka", Karusia (jakże plebejskie i infantylne imię...), nadto szalona, obłąkana, nie mogła stać się objawicielką narodowej myśli, tradycji, estetyki. Nie godziło się to z „polską tradycją", z polskimi wyobrażeniami na temat roli kobiety. Nawet kobiecą pobożność sprowadzono bowiem do domowej, zacisznej, skupionej, ale niezbyt wyrafinowanej myślowo, codziennej modlitwy przed obrazem Najświętszej Panny.

---

[25] Stąd częste w naukowych i popularnych pracach przywoływanie słynnego „Miej serce i patrzaj w serce" czy wersu „Czucie i wiara silniej mówi do mnie..." – Zjawisko to, preparowania z utworu jego gnomicznego finału, zaobserwować można również w poważnych pracach Tretiaka, Konopnickiej, Giergielewicza, Kleinera. Tendencję Mickiewiczowskiej wyobraźni do zamykania utworu maksymą, gnomą dostrzegł M. Kridl. Zob. *Poezja polska w latach 1735-1863*, w: *Dzieje literatury polskiej w Polsce*, t. II, Kraków 1936, s. 28-29.

[26] Zob. sąd J. Walca o *Romantyczności* (*Architekt arki*, Chotomów 1991, s. 21):

> Czyżby młody wolterianin uwierzył nagle, ni stąd ni zowąd, w duchy? Oczywiście nic podobnego. On p o s t a n o w i ł uwierzyć w duchy, a to różnica naprawdę istotna. On sobie wiarę w duchy wmawia.

– Trzeba być nie tylko samym Mickiewiczem, lecz i jego krytyczną samoświadomością, ażeby twierdzić coś takiego z całkowitą pewnością...

[27] Bowiem tworzyły świat romantycznej fantastyki, powiązanej z ludowością, tradycją literatury zachodnioeuropejskiej, kojarzyły się z odkrywaną dopiero od nowa Słowiańszczyzną. „Realna", rzeczywista dziewczyna tej funkcji nie spełnia. Por. także: A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977. O funkcjach i znaczeniach *Ody do młodości* zob.: M. Rudaś-Grodzka, *„Rozumni szalem". „Oda do młodości" jako platoński lot ku idei*, „Pamiętnik Literacki" 2001, z. 3, s. 5-30. Oda, dodajmy, miała też swych przeciwników. Zazwyczaj byli nimi przeciwnicy romantycznego „wylatywania nad poziomy", tacy jak Bronisław Trentowski (*Chowanna*, 1845), Jan Koźmian (*Dwa ideały polskie*, 1851) czy Franciszek Krupiński (*Romantyzm i jego skutki*, 1876). Jednak, i należy to tu podkreślić, tekst doskonale funkcjonował później w obiegu szkolnym. Jego rangę zaś ostatecznie ugruntowała monografia Kleinera. Por. hasło *„Oda do młodości"*, autorstwa Doroty Siwickiej, w: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 364-365.

Z wymienionych powodów nie mógł to być „tekst Polaków" i pierwszej, i drugiej połowy XIX w. W maleńkim świecie ballady nie ma bowiem tego wszystkiego, co odnajdujemy z łatwością w *Odzie* – brak dziejów, metamorfozy świata, wizji zmiany w wielkiej skali. W „hałaśliwej", podniosłej *Odzie* nie ma, z kolei tego, co czyni z *Romantyczności* rewelację – spazmów „szaleństwa", które przynosi **Poznanie**, odsłania inny, duchowy wymiar kosmosu. Pierwsza wzmianka o *Balladach i romansach* w prasie, poparta cytatami, nie wspomina w ogóle o *Romantyczności.* Podobnie czyni autor kolejnej – wymienia cztery tytuły ballad, kończąc całe wyliczenie znamiennym „**itp.**"[28]. W owym finalnym „itp." zawiera się, mieści także programowa *Romantyczność.* Mickiewicz nigdy jednak, jak czynił to w odniesieniu do *Konrada Wallenroda* czy *Pana Tadeusza,* swojego tekstu się nie wyparł. Przeciwnie – uznał z perspektywy wielu lat, iż:

> Moja różnica od innych jest w tym, że od razu stanąłem poza obrębem starej szkoły. W *Romantyczności* jest już ziarno przyszłej poezji: czucie i wiara. Szukałem, widziałem coś, jak tam dzieweczka, i w dalszych poezjach nigdy się zbyt nie zbiłem z tej drogi[29].

Symptomatyczne jest owo Mickiewiczowskie kojarzenie kobiecości – czy nawet utożsamianie się z „dzieweczką" – i rewelacji poznawczych[30]. Jest w tym głęboka myśl dojrzałego poety, który po przygodach „męskiego" buntu Konrada powrócił ku „mistycznej", „irracjonalnej", „religijnej" i „mesjanistycznej" drodze poznania zarysowanej w młodości. Karusia, „szalona" dziewczyna z wschodnioeuropejskiego miasteczka, nie stała się jednak narodowym wyznacznikiem, wzorem romantycznej postawy. To, co męskie oraz wartości preferowane przez hurraoptymistów, „młodych" – wyparły to, co mogłoby stać się poznawczo twórcze: specyficzne, kobiece zdolności poznawcze. Historia zwyciężyła metafizykę, Prometeusz pokonał Ewę i Marię. Mistyczne rewelacje późnej romantyki (i Mickiewicza, i Słowackiego) świadczą, że było to – *Ody do młodości* – zwycięstwo krótkotrwałe. O wiele dłużej *Oda* święciła i wciąż święci sukcesy w pismach krytyków, historyków literatury i pedagogów-moralistów.

W młodzieńczej twórczości Mickiewicza pojawił się jeszcze jeden motyw kobiecy – kobiecość zheroizowana, podniesiona do rangi ideału wierności, bohaterstwa, patriotycznego zapału. Najwcześniejszą (1819) jej próbą była *Żywila. Powiastka z dziejów litewskich,* historia średniowiecznej piękności, zwanej „Żywila to jest Diana; gdyż i gładkością prawie cudną boginey tey równała się i myślano pospolicie, iż ku małżeńskim ślubom znaczne wstręty miała"[31]. Jakoż zakochawszy się w rycerzu Porayu, Żywila nie znalazła zgody na ów związek u ojca, który „kazał iedyną córę swoią w łań-

[28] Powszechnie panujące aż po czasy współczesne przekonanie, że *Romantyczność* to tekst nieudany artystycznie, rażący, brutalny nawet, miesza się dziś jeszcze z nostalgią za jakimś innym, bardziej europejskim otwarciem romantyki polskiej. Por. W. Szturc, *Opium i wyobraźnia (Studium z poetyki „przeklętej wrażliwości"),* „Poznańskie Studia Polonistyczne", Seria Literacka III (XXIII), Poznań 1996, s. 252: „Kiedy u nas do literatury wchodzą ballady o czartach i zaklętych jeziorach, de Quincey powiada, że opium wznosi go na wyżyny filozofii, że pozwala mu niejako w skrócie widzieć istotę zjawisk na świecie i w ludziach..." – „W skrócie", czyli bez „prawdziwych" kobiet, które tak pragnął dostrzec w polskiej poezji – Norwid.

[29] *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli,* zebrał i opr. S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 86.

[30] Do wątku symbolicznego oraz poznawczego utożsamiania „kobiecości" i poznania powrócę wielokroć w dalszych partiach pracy. Kwestia ta intrygowała Goethego. Por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra",* Kraków 1998, s. 158:

> Natura męska musi w trudzie sama siebie przezwyciężać; natura kobieca jest tak prześwietlona i uduchowiona od wewnątrz, że wszystko przychodzi jej w sposób naturalny. Podstawowe pytanie Goethego brzmi: czy można osiągnąć tę piękność duszy, tę pełnię samorealizacji na innej drodze, nienaturalnej, niekobiecej.

[31] A. Mickiewicz, *Żywila. Powiastka z dziejów litewskich,* w: *Dzieła,* pod red. M. Kridla, z przedmową T. Boya-Żeleńskiego, Warszawa 1929, s. 9.

cuchy wsadzić", a wkrótce „wywieść ku traceniu". Dzielny Poray, zasłużony w bitwie „z ruskimi Kniaziami", nie uzyskawszy jednak łaski władcy, decyduje się na zdradę. Zdobywa mieczem stolicę, odnajduje skazaną na śmierć za miłość do niego, „bladą, półżywą" Żywilę, która – w geście ostatecznego heroizmu – zabija Poraya jego własnym mieczem. Zgładziwszy zdrajcę i zarazem w jednej osobie ukochanego, wygłasza patriotyczną tyradę, ganiąc „zaprzedanie Ojczyzny": „Pochowano ją – informuje Mickiewicz – pod Mendogową górą, kędy kopiec usypano i drzewa na pamiątkę sadzono[32].

Ten heroiczny schemat – w swej górnej, patetycznej teatralności – nosi cechy klasycystycznej tragedii. W różnych wersjach rozwijał go Mickiewicz – w sztafażu mediewistycznym, ludowym, historycznym – w *Świtezi,* w *Grażynie,* w pewnym stopniu w postaci Rollisonowej, w *Do matki Polki,* w *Śmierci pułkownika* (Emilia Plater), wreszcie także w wykładach w Collège de France[33]. Wolno przypuszczać, iż była to ta wersja ideału „romantycznej" kobiety, która – gdyby częściej realizował ją poeta – zyskałaby najwyższy poklask patriotycznie usposobionej publiczności. Próba stworzenia – udana, jak sądzę[34] – w *Grażynie* postaci kobiety, postawionej w obliczu tragicznego konfliktu wartości, nie osłabiła jednak powszechnego wyobrażenia i przywiązania publiczności literackiej, żądającej opowieści o idealnych Polkach, o dziewicach-aniołach, uosabiających najpiękniejsze z najpiękniejszych ideałów urody, charakteru, ducha...

Przyszłość skodyfikowała więc wyobrażenia o romantycznej kobiecie i do dziś przyjmuje za pewnik przeświadczenie, iż kobieta jest *sui generis* superprojekcją wyobrażeń pisarza:

> Tak więc pamięć romantyków zaludniają kobiety, które ich kochały i które ich zdradziły, „anioły", półanioły i wręcz diablice, rzecz jednak godna ponownego podkreślenia, że stojąc w galerii pamięci nie istnieją realnie i suwerennie, nie można więc wyjść im naprzeciw, opuścić swojego domu, opuścić siebie. W zamiarze odnalezienia uwielbianej osoby kochanek rozchyla łupinkę podmiotowego wnętrza, zwraca się ku... sobie[35].

Przedłużeniem podobnej lektury będą twierdzenia, podkreślające, iż (przed- i) poromantyczny wzorzec kobiecości w patriarchalnej, zmaskulinizowanej kulturze to: „(...) Beatrycze, Madonna... czyli miazmat i projekcja ideałów samego mężczyzny, jego twór, któremu nic nie odpowiada w rzeczywistości, chyba że – do pewnego stopnia – on sam: Narcyz"[36]. Również w kulturze końca XX wieku retoryka feministycznej demistyfikacji patriarchalizmu lub projekty (utopijne?) równocześnie zarówno gyno-, jak i androcentrycznej kultury prowadzą w konsekwencji do utrwalenia, petryfikacji mitu kobiety-anioła oraz wizji miłości romantycznej, służących często jako negatywny model, antyprojekt związku kobiety i mężczyzny, przywoływany w dyskusji o równouprawnieniu płci. Jest paradoksem recepcji, że nieustanna refutacja mitu „miazmatycznej" kobiecości prowadzi do jego utrwalenia, potwierdzenia przez negację.

---

[32] Tamże, s. 13.

[33] Chodzi na przykład o przedstawioną w kursie drugim, w wykładzie XXX, interpretację Marii z poematu Malczewskiego jako „ideału Polki" – łączącej w sobie „czyste i podniosłe uczucia" oraz „siłę i odwagę".

[34] Byłaby *Grażyna* (prócz może *Żywili* i Karoliny z *Konfederatów barskich)* jedyną próbą stworzenia postaci kobiecej, która jest tragicznie rozdarta między wiernością i posłuszeństwem a obowiązkiem patriotycznym, między kobiecością a „męską" maską, męskim czynem, jakiego musi dokonać. Ten krąg opozycji poeta skomplikuje tragicznie jeszcze bardziej w *Konradzie Wallenrodzie.*

[35] J. Węgiełek, dz. cyt., s. 132.

[36] L. Wiśniewska, *Kobiety w literaturze (i mężczyźni),* w: *Kobiety w literaturze,* s. 15. Por. również artykuł A. Graff, *Niebezpieczne związki,* „Res Publica Nowa" 1997. nr 9, s. 18-24 (tu m.in. o „ideologii czystego związku" jako konsekwencji przemiany „etosu miłości romantycznej").

Wersja druga – patriotki, Polki, obywatelki – utrwalona przez literaturę, potwierdzana często przez życie, już w drugiej połowie XIX w. budzić będzie w kręgach „entuzjastek", pozytywistek nieufność. Aktywność kobiet – przymierzoną do wzorców literackich – redukowano jednak w szerokich kręgach do naśladowania wzorca „patriotyczno-martyrologicznego":

> Bada się i premiuje te zachowania, które mają wydźwięk patriotyczny, związany z walką o niepodległość. Więcej, wszędzie tam, gdzie zachowały się śladowe choćby znaki zainteresowania sferą życia publicznego, uczestniczkom tych zdarzeń imputuje się postawę patriotyczną bądź motywacje narodowowyzwoleńcze[37].

Stąd, zapewne, pojawią się w literaturze postyczniowej zarówno kontynuacje romantycznej topiki, gestyki, symboli, motywów[38], jak i znajdzie się miejsce na próby przełamania tyranii patriotycznego gestu, odrzucenia „społecznej presji, ograniczającej i tak szczupłe pole kobiecej wolności"[39]. Swoistym paradoksem jest – mimo wszystko – współistnienie tych dwóch ideałów. Tego, który miał wymiar aktywistyczny (Polka-patriotka) i tego egotycznego, kontemplatywnego, idealnego (kobieta – symbol wymiaru duchowego). Warto przy tym dodać, iż w literaturze polistopadowej dziewice-anioły przejmują często funkcję matek-Polek, który to zespół wyobrażeń jeszcze bardziej realistycznie – nie bez deheroizujących intencji – kontynuuje literatura postyczniowa. Budzi natomiast zdumienie fakt, iż w zasadzie **ani u Malczewskiego, ani u Mickiewicza czy Słowackiego paradygmat „patriotyczny" nie zdominował całkowicie dokonań poetyckich**[40]. Ważniejsze nawet jest to, iż pozostaje on niejako w cieniu ekspansywnych wyobrażeń owych aniołów, diablic, madonn, jutrzenek poezji. Literatura więc, wolno suponować, zachowała dla siebie to głębsze, nie związane li tylko z patriotyczno-irredentystycznym powołaniem Polki, spojrzenie na „pierwiastek kobiecy".

III. Oczyma mężczyzn...

Temat prezentowanych poniżej rozważań brzmi więc ostatecznie: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości (Mickiewicz, Malczewski, Krasiński).* Należałoby zatem przywołać przyjęte przez autora założenia, wynikające z tak sformułowanego, określonego zakresu badań. Sygnalizowaną w tytule „maryjność" rozumiem przeto bardzo szeroko: zarówno jako XIX-wieczne nawiązania do ideału poetyckiego Petrarki, Dantego czy poetów prowansalskich, jak i do romantycznych przekształceń tego średniowiecznego czy renesansowego wzorca u romantyków, którzy ochoczo nadawali swoim – rzeczywistym i literackim – ukochanym imię Maria. „Marie romantyków" to także – i to w wielkim stopniu – sfera przekształcanego przez poetów obrazu, ideału Maryi, Matki Chrystusa; przekształcanego, dodajmy, aż do granic bluźnierstwa. W

[37] G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej,* Warszawa 1996, s. 34.

[38] Zob. J. Zacharska, *Wierność za grób,* w: *Literatura Młodej Polski między XIX a XX wiekiem.* pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1998, s. 219-232.

[39] G. Borkowska, dz. cyt., s. 38.

[40] Przekonanie, iż jest odwrotnie, iż wizerunek Polki-patriotki dominuje w literaturze romantycznej jest mitem ukształtowanym przez XIX-wiecznych krytyków i czytelników, którzy nieustannie zgłaszali taki postulat, w których wyobraźni dominowały takie postaci, jak Emilia Plater czy podobne wzory heroicznych zachowań, jak wyjazd żony wraz z mężem na zesłanie, na Syberię. Współcześnie nie bez wpływu na taki obraz kobiety pozostaje szkolna edukacja – albo „idealizująca" obraz kobiety, albo przykrawająca go do wzoru martyrologicznego.

pracy tej zajmować się więc przyjdzie i tym, co w obrazie literackim kobiety sakralne, i tym, co diabelskie, profańskie, blasfemiczne.

Istotnym założeniem rozważań – jak sugeruje ich tytuł – jest to, iż ma to być praca o „kobiecości" widzianej oczyma samych romantyków, a więc o „męskim" spojrzeniu, „męskich" wyobrażeniach, fantazmatach, ideałach. Innymi słowy – próbuje się tu poddać badaniom ów, tak często spostponowany, męski punkt widzenia, ową mityczną już „idealną kobietę-symbol", która wielce irytowała Norwida. Nie można tego spojrzenia rozdzielić od wzorca „kobiety – Polki", nie można zapomnieć o tak rozpowszechnionym w Polsce, w Europie, nawet w prawosławnej Rosji „kulcie Maryi". Wysiłek pracy skierowany jest w dużym stopniu na próbę zrozumienia genezy wyobrażeń oraz ich metamorfoz, budzących w człowieku liberalnej, zsekularyzowanej kultury XXI wieku taką niezgodę swą „nieziemskością", oderwaniem od życia, bądź, z drugiej strony, drażniących zależnością od Historii, ulegających presji momentu dziejowego (heroizm i „martyrologizm").

Towarzyszy nam jednak przekonanie, że współczesna – dokonywana z punktu widzenia rozmaitych wersji feminizmu – krytyka nadużyć „męskiej", opresywnej wobec kobiet, XIX-wiecznej cywilizacji, także w jej polskim, historiocentrycznym wydaniu, nie może się uchylać od rozumienia rzeczywistych, zakorzenionych głęboko w świadomości Polaków, kobiet i mężczyzn, akceptowanych przez kobiety, choć wytworzonych w wyobraźni mężczyzn, pozytywnych, symboliczno-metafizycznych i patriotyczno-martyrologicznych, przedstawień kobiety. Nie mieliśmy w Polsce XIX-wiecznej zarazem szczęśliwej i nudnej, imperialnej i dekadenckiej, purytańskiej i prowokującej skandale obyczajowe epoki wiktoriańskiej. Dlatego z pełnym akceptacji zainteresowaniem przyjąć trzeba ten a nie inny depozyt czy, jak kto woli, „bagaż" i „ciężar" symboliczny, intelektualny romantycznego dziedzictwa – z wszystkimi jego, także mesjanistycznymi konsekwencjami. Z nim właśnie wojażujemy do dziś, podróżujemy przez historię.

Znamienny z tego punktu widzenia jest również dokonany tu przez nas dobór autorów i dzieł – wszystkie one napisane zostały przez mężczyzn, we wszystkich z nich kobieta jest tylko jednym z bohaterów: Wacławowi z *Marii* towarzyszy Maria; Gustawowi z *Dziadów* jego ukochana, również Maria; Konradowi – czuwająca nad nim z nieba matka, rozmodlona Ewa oraz kobieta w żałobie w IX scenie obrzędu dziadów; Tadeuszowi – Zosia, Jackowi Soplicy – Ewa; Mężowi z *Nie-Boskiej komedii* – Żona (też Maria). Trudno byłoby tę relację odwrócić – męski bohater, często *porte-parole* autora, zmaga się ze światem, a nieodłącznym współuczestnikiem owych zmagań są jego Marie.

Wybór tekstów poddanych interpretacji dokonany został z punktu widzenia trzech czynników. Po pierwsze, zwrócono uwagę na dzieła, w których pojawia się, nawet w blasfemicznym kontekście, **symbolika maryjna**, które rozbudowują sferę obrazowania związanego z wątkami religijno-mistycznymi. W konsekwencji więc – próbowano wyselekcjonować dzieła reprezentatywne dla **„tematu Marii"** (Maryi), a zatem takie, które pozwoliłyby możliwie szeroko uchwycić rozmaite realizacje (sakralne na przykład i bluźniercze) owej „miazmatycznej" kobiecości. Po wtóre, starano się rozwinąć **wątek „mariowy"**, trop *Marii*. Właśnie *Maria* Antoniego Malczewskiego, uznawana dość powszechnie, także przez autora tej pracy, za najwybitniejsze osiągnięcie romantyki przedlistopadowej, stała się szybko wzorcem, źródłem nawiązań, ba, nawet całkowitych przekształceń i kontynuacji, jak w *Janie Bieleckim* czy *Wacławie* Słowackiego. Niewątpliwie jednak pierwszeństwo w ekspozycji, uprawomocnieniu literackim

motywów kobiecych należy się Mickiewiczowi. Jemu też poświęcono najobszerniejsze partie pracy, próbując przy tym zachować pamięć o wzajemnych relacjach dzieła Mickiewicza z poematem Malczewskiego (w *Epilogu Pana Tadeusza*) i hipotetycznych – nawiązaniach Malczewskiego do poezji Mickiewicza (osobny rozdział w czwartej części pracy). Ponieważ jednak ujęcie całości dorobku autora *Grażyny* przekraczałoby ramy nie tylko tej jednej pracy, wybrano jako przedmiot analiz *Dziady* (wszystkie ich części) oraz *Pana Tadeusza*[41]. Spojrzenie takie pozwala uchwycić dynamikę przemian wizji kobiecości: od młodzieńczego wolterianizmu aż po „realistyczną" kreację Telimeny i wizerunki „nadziemskiej" Zosi.

Stosunkowo najskromniej, wybiórczo potraktowano dorobek Krasińskiego, ograniczając się do analizy „kobiecych" wątków *Nie-Boskiej komedii*. Wynika to z dwóch głównie przyczyn – z obfitości materiału, jaki badacz tej tematyki znajdzie w dziełach, korespondencji poety. Jest to temat na osobną pracę. Po wtóre, Krasiński reprezentuje już drugą, późniejszą fazę romantycznych wyobrażeń kobiecości, kiedy niektóre z nich u rozmaitych twórców konwencjalizują się, inne poddawane są satyrycznym, ironicznym metamorfozom lub ulegają przekształceniu we wzorce biedermeierowskie. Stąd również świadomość, iż można by (i należy) przygotować w przyszłości prace poświęcone tej tematyce na przykład u Słowackiego (cała twórczość)[42], Krasińskiego (szczególnie młodzieńcze i późne utwory), Józefa Ignacego Kraszewskiego[43], Dominika Magnuszewskiego, Aleksandra Fredry[44], Józefa Korzeniowskiego, Cypriana Kamila Norwida[45]. Fundamentalnym kontekstem dla monografii o kobiecie romantycznej, przedstawianej w literaturze tworzonej przez mężczyzn, powinny i muszą być studia o wizerunkach, postaciach kobiecych tworzonych przez same kobiety: wymieńmy Marię Wirtemberską, Annę Mostowską, pamiętnikarstwo i epistolografię epoki, powieści Deotymy (także!) i Narcyzy Żmichowskiej.

Oczywiście, dokonując wyboru dzieł, które poddano tu próbie lektury, kierowano się zasadą skupiania uwagi na arcydziełach. Intencją kierującą poczynaniami autora konstruującego studium było zbudowanie takiego wywodu, który na prawach dualnej i

[41] Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż nieco inaczej, niż to się zwykle czyni, usytuowano interpretację I cz. *Dziadów*. Zazwyczaj przywołuje się ów tekst po II, IV lub po III części dramatu. Tu uczyniono odwrotnie. Jego analiza poprzedza części kolejne, prowadzi do wniosku, że nie należałoby go sytuować ani przed, ani po częściach II, IV, III, lecz równolegle wobec części IV jako *sui generis* pesymistyczny kontrprojekt wobec moralistycznej części czwartej.

[42] Można zauważyć pewien paradoks interpretacyjny. Słowacki budzi zainteresowanie jako osobowość (tu: prace G. Bychowskiego, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Warszawa – Kraków 1930; E. Łubieniewskiej, *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1998), jako mistyk, gnostyk, wizjoner (tu: np. książka M. Cieśli-Korytowskiej, *Romantyczna poezja mistyczna*, Kraków 1989), lecz jako twórca najwspanialszych – podług opinii A. Kowalczykowej – kreacji kobiecych, nie posiada wciąż monografii tego tematu.

Jeśli chodzi o wątki „kobiece" (choć nie tylko) u Słowackiego, zob. następujące prace autora: J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie" Juliusza Słowackiego. Głosy do rozważań o wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, „Prace Polonistyczne", seria LII (1997), red. J. Brzozowski, Łódź 1997, s. 45-98; *Słowacki i libertyński rys kultury francuskiej? (w kręgu idiosynkratycznych wyobrażeń okresu genezyjskiego)*, „Almanach Historycznoliteracki", t. 2, red. L. Libera, R. Sztyber, Zielona Góra 1999, s. 57-76; *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii" Malczewskiego w „Janie Bieleckim" Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 2001, z. 3, s. 77-114.

[43] Szczególne zainteresowanie badaczy budzi od pewnego czasu „emancypacyjna" powieść Kraszewskiego *Szalona*. Por. *Zdziwienia Kraszewskim*, pod red. M. Zielińskiej, Wrocław 1990; S. Burkot, *Czy możliwe jest arcydzieło polskiej powieści romantycznej?*, w: *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996 [tu: interpretacja *Ulany*].

[44] Zob. na ten temat: M. Inglot, *Świat komedii fredrowskich*, Wrocław 1986, rozdział: *Ułan i dziewczyna*, s. 74-81. O Magnuszewskim: M. Janion, rozdział *„Bestialska chuć"* ze studium *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 32-36.

[45] Por. M. Wiater, *O Norwidowskiej „istotnej i całej" postaci kobiecej*, „Ruch Literacki" 1998, z. 6; M. Morstin-Górska, *Kobieta i małżeństwo w filozofii i twórczości Norwida*, „Znak" 1960, z. 7-8.

dwubiegunowej konstrukcji wskazywałby, opisywał dwie odmienne strony analizowanego kręgu symbolicznego. Po pierwsze więc – skoncentrowano się na przedstawieniach kobiecych reprezentujących „jasną" stronę symboliki kobiecości, jej religijny, metafizyczny, chrześcijański lub platoński, miłosny lub etyczny aspekt. Tę tendencję najpełniej odzwierciedla twórczość Mickiewicza, wszakże i w niej element inny, demoniczny nierzadko się ujawnia, co naturalnie znalazło odbicie w wywodzie. Po wtóre zaś – podjęto problematykę tych wyobrażeń kobiety, wyobrażeń o kobiecie, które wiążą się z mitologią *femme fatale,* demonizmem, frenezją, słowem – z kręgiem szeroko rozumianego „romantyzmu czarnego". Znakomitym pomostem między „białym", platońsko-idealistycznym romantyzmem Mickiewiczowskim a „czarną romantyką" okazała się *Maria* Malczewskiego, harmonijnie (*sic*!) spajająca w niewielkiej przecież budowli, w poetyce powieści poetyckiej elementy mistyki i byronizmu, barokowej religijności i pesymistycznej, nasyconej „tenebralną", tanatyczną atmosferą, „egzystencjalistycznej" strategii wobec tajemnicy życia, wyrażonej najcelniej refrenicznym zawołaniem-pocieszeniem: „Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie...". Hiperboliczną z kolei wersję tematów kobiecych – ukazanych we frenetycznej, krwistej poświacie – znajdziemy w *Nie-Boskiej komędii* Krasińskiego.

Znaczącym – ale celowym – zabiegiem jest wyłączenie z rozważań dzieł Juliusza Słowackiego. Może to rodzić niedosyt. Nie tylko bowiem są one materiałem na kilkutomową monografię „wątku kobiecego" (ileż tych u poety kobiet: Oneiry, Anny, Laury, Blanki, Marie, Violetty, Salomee, Aliny...), lecz z punktu widzenia badań nad wyobraźnią i jako także kreacje reprezentujące dojrzalszą, już ironiczną i autoironiczną fazę romantyzmu, stanowią one idealny stop, melanż jakości estetycznych i ideowych. Krótko mówiąc: „*femina* Słowackiego" to postać zbudowana z lęku i fascynacji, z sentymentalnych i z gotycyzmu wywodzących się pierwiastków, z byronizmu, swedenborgianizmu i szekspiryzmu, także z wątków dzieła Malczewskiego i Mickiewicza na przykład; to postać będąca zarazem prorokinią i kochanką, heroiną i kokietką, symbolem, ideałem, jak Pani Słowa w *Królu-Duchu*, i zarazem katem, okrutnicą jak Gwinona z *Lilli Wenedy*. Z tych wszystkich powodów – jeśli uwzględnić skomplikowanie tych kreacji – podjęcie tego tematu pozostawiono kolejnym interpretatorom, wszakże z nadzieją, że praca o kobietach Mickiewicza, Malczewskiego, Krasińskiego – nawet tak wybiórcza – stanowić będzie wstęp, „symboliczną" pomoc w analizie złożonych przedstawień Słowackiego.

Osobnej eksplikacji wymaga problem „metafizyczności" owych wizji kobiety. Otóż przyjęto tu perspektywę, która przekracza li tylko psychologiczne widzenie ideałów kobiecych, traktowanych jako projekcje „ja" poety, Narcyza, egotyka *etc.* Lektura *Marii* czy *Dziadów,* a wbrew potocznym sądom także *Pana Tadeusza,* pozwala odkryć inny, symboliczno-religijny wymiar tych „projekcji <<ja>>" romantyków. Co bardziej zdumiewające, prowadzi ona w te wymiary wyobraźni poetów, które są kodem, wyobrażeniem symbolicznym całego ich światoobrazu, eschatologii, soteriologii bądź historiozofii[46]. Nawet w pominiętym w naszej interpretacji – artystycznie mało doskonałym – *Janie Bieleckim* Słowackiego kreacja Anny nie jest tylko niepotrzebnym ersatzem, naśladownictwem postaci Marii z poematu Malczewskiego lub koturnową

[46] Tak dzieje się na przykład w *Słowach Panny* Mickiewicza. Por. R. Przybylski, *Homilie na Ewangelię Dzieciństwa,* Paryż 1990, s. 39-48. Zob. także: B. Stelmaszczyk, *Autoportret poety z kobietą w tle. O liryce Norwida*, w: *Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmaszczyk, Kraków 2002, s. 53-72.

heroiną, z powodu której młody, rozjątrzony byronista ujawni czytelnikowi infernalny wymiar swego życia duchowego. „Metafizyczny" znaczy więc tu: „symboliczny", archetypowy, odsłaniający duchowy i transcedentalny, głęboki i skryty poziom rzeczywistości. W innym wymiarze „metafizyczna wizja kobiecości" to kod transcendujących możliwości, predylekcji wyobraźni romantyków, które z taką siłą ujawniła Mickiewiczowska *Romantyczność*. Świat jako symbol oraz imaginacja symboliczna – mediują niejako między sobą, ujawniają transgresyjną moc właśnie w tych idealnych i często irrealnych, nieważne, czy „boskich", czy „diabolicznych" kreacjach kobiecych.

Pisaniu temu towarzyszy nieodłącznie pewna konfuzja terminologiczna. Jeśli bowiem próbuje się ująć cały wielokształtny obszar wyobrażeń kobiecości u romantyków – od postaci-symboli po wyobrażenia modeli „matek zbiorowych" takich jak Natura, Kościół-matka – pojawia się problem terminu, jakim można by ogół problematyki objąć. Pojęcia „maryjny", „maryjność" przyzywają skojarzenia konfesyjne, koncentrują uwagę na Maryi, sferze religijnej. Wykluczają więc wszelkie demoniczne wyobrażenia kobiecości, o ile nie są one z Maryjną negatywnie „związane" węzłem bluźnierstwa. Z kolei termin „mariowy", rzadziej się pojawiający w pracach o literaturze romantycznej i niefortunny językowo, jest wyraźnym nawiązaniem do *Marii* i ogranicza krąg wyobrażeń do tego poematu (prawda, że przynależy tu i wątek „maryjny", i wizja „kobiety-upiora").

Można by – w zastępstwie – posłużyć się inną konstrukcją pojęciową: „symbolika mariologiczna". Lecz i ona budzi oczywiste asocjacje z jednym z nurtów teologii (mariologią). Nadto – decyzja o uprawomocnieniu takiego czy innego nazewnictwa nie może być, w przekonaniu piszącego, decyzją jednostkową. Wymaga dyskusji w szerszym gronie. Pewnym wyjściem z impasu może być tu język metafor, peryfraz, przyjęty na przykład przez Mario Praza w jego książce *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* (tytuły rozdziałów typu: *Piękno Meduzy, Piękna bezlitosna pani*), lub po prostu „mechaniczny" podział rozległego, skomplikowanego tematu według motywów: androgynia, Maryja romantyków, kobieta fatalna itd. W pracy przyjęto rozwiązanie, które sugeruje jedność, nierozłączność tematyki kobiecej *in toto*, w całej epoce (ale i dynamikę przemian), u poszczególnych poetów i w poszczególnych dziełach. Mówi się tu więc – i jest to pojęcie najszersze – o **„symbolicznym kręgu wyobrażeń osnutych wokół archetypu kobiecości"**, którego część stanowią i wątki maryjne, mariologiczne (w teologicznym sensie), „mariowe" (kontynuujące imaginarium *Marii*), tak zwane wyobrażenia matek zbiorowych, Natura, Ojczyzna, obrazy kobiety z rozmaitej proweniencji mitów, realizacje motywu „kobiety fatalnej". Wprowadzałyby te nasze rozwiązania pewne terminologiczne zamieszanie, o ile nie uwzględnić owej archetypicznej całości, której znaczenie tłumaczy rozdział – *Kobiecość: między Theotokos a nicością*.

Przedstawione w pracy „szkice"[47] stronią, jeśli to tylko możliwe – od tematyki biograficznej, a więc unikają rozważań o Zofii Rucińskiej, Maryli Wereszczakównie czy Joannie Bobrowej i o wpływie tych kobiet na poetów. Niemniej, próbowano za-

[47] Przy czym „szkicowość" nie oznacza w tej pracy (którą także jako całość traktuję jako szkic) ani projektu studium, ani wstępnej, nie wykończonej realizacji, ani typu rozprawy o wysoce ogólnej treści. Jest ona w tym ujęciu regułą interpretacyjno-poznawczą, zakładającą nieskończoność interpretecji, która winna dążyć w konkretach (np. interpretacji jednego symbolu) i w całości (dzieła, tematu) raczej do stworzenia paradygmatu możliwych acz nie tożsamych, odmiennych, ale nie wykluczających się odczytań, odpowiedzi zrodzonych ze spotkania z wieloznacznym dziełem.

chować świadomość, iż kształt „tematyki kobiecej", jej przemiany są konsekwencją różnych czynników estetycznych, literackich wzorów epoki, wydarzeń historycznych, przeżyć poety czy w końcu pewnych niezbywalnych, stałych reguł wyobraźni występujących w innych konfiguracjach u każdego z twórców. Należy dodać, iż – poruszamy się przecież w dziedzinie wyobraźni – niemożliwe jest wypreparowanie pewnej tematyki, wątku, toposu z całości dzieła bez jego zubożenia. Stąd, na przykład, w pracy tej znajdą się rozważania o regułach obrazowania u Malczewskiego i Krasińskiego, o specyfice genologicznej eposu Mickiewicza czy... (co może najistotniejsze) także o sposobie przedstawiania męskich bohaterów w dziełach i ich związkach ze światem postaci kobiecych. Oba światy, męski i kobiecy, są nierozdzielne. O ile to możliwe, starano się interpretowane wyobrażenia rozumieć, a nie oceniać, chociaż nierzadko należałoby może dać wyraz irytacji, z punktu widzenia współczesnego czytelnika, skrajną idyllicznością czy diabolicznością, bezcielesnością lub zmysłowością romantycznych „aniołów".

Referowanie wypowiedzi krytyków XIX i XX-wiecznych na temat analizowanych tu dzieł i poetów stanowić by mogło materiał wieloletniej pracy. Dlatego literaturę mickiewiczologiczną czy tę o Malczewskim przywołano, niekiedy dość obszernie, w przypisach bądź wprowadzano sukcesywnie do tekstu głównego, gdy była ona wyrazem pewnych szczególnie w naszej opinii trafnych, typowych, opiniotwórczych lub wysoce oryginalnych albo dziwnych, kuriozalnych nawet, skrajnych zapatrywań.

Przyjęte założenia metodologiczne, zamiar czytania, interpretacji wyobrażeń symbolicznych kobiecości tak, jak czynili to romantycy, próba odczytywania ich intencji i motywacji, nie służy w niniejszych rozważaniach deprecjonowaniu jakichkolwiek innych preferencji metodologicznych czy nawet ideologicznych założeń, jakie przyjmuje ten czy inny badacz. Wychodzi jedynie z założenia, że stereotyp, niejako „przedwiedza" współczesnych badaczy na temat anielskich dziewic, ich „nieżyciowej", eskapistyczno-narcystycznej proweniencji i funkcji, winny zostać poddane namysłowi. Już w XIX wieku pojawiają się prace spoglądające na przyjętą tu tematykę z twórczego na owe czasy punktu widzenia – na przykład ukazujące wkład Polek w literaturę i naukę: *O uczonych Polkach* Jana Sowińskiego, *Umysłowość kobiet w Polsce* Hipolita Skimborowicza, nowelistyczna *Niewiasta polska w trzech wiekach* Dominika Magnuszewskiego, *Polki literatki* Karola Estreichera, *Autorki polskie wieku XIX* Piotra Chmielowskiego; czy studia na temat kobiety w literaturze polskiej: Piotra Chmielowskiego *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego,* Adama Bełcikowskiego *Charaktery kobiece w poezji polskiej,* Walerego Przyborowskiego *Niewieście ideały poetów polskich. Szkice biograficzno-literackie* lub też *Kobiety dramatów Słowackiego* autorstwa Michała Bałuckiego. Badania refleksji XIX-wiecznej nad kształtowaniem się obrazu roli kobiety w historii, w literaturze byłoby czymś niezwykle zajmującym, podobnie jak rozleglejsze dociekania na temat znaczenia kobiety jako współkreatorki, czytelniczki, odbiorcy XVIII i XIX-wiecznej powieści, poezji, prasy.

W tym wymiarze spojrzenie na „kobiecy" krąg tematów należy chyba wzbogacić o próby wyjaśnienia negatywnego fenomenu nieobecności kobiety jako autorki w literaturze staropolskiej, tak w zakresie poezji, jak i, na przykład na tle anglosaskim lub francuskim, literatury pamiętnikarskiej[48]. Nieliczne wyjątki w XVIII wieku czy nawet

[48] W 1833 r. Karol Augustyn Sainte-Beuve, analizując *Lelię* Georges Sand, pisał:

kłopoty z ujawnieniem pisarskiej osobowości kobiet aż po epokę modernizmu[49] – muszą być przedmiotem kolejnych studiów zakrojonych tak, jak praca Grażyny Borkowskiej *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej.* Zwraca bowiem uwagę swoiste „zapóźnienie" polskiej romantyki w dziedzinie kobiecej ekspresji poetyckiej, literackiej, gdzie brak osobowości na miarę de Krüdener, George Sand czy choćby pani de Staël, która stworzyła w powieściach prawdziwie własny, kobiecy model relacji kobieta – mężczyzna, odważnie odsłaniający hipokryzję oficjalnej kultury salonów, zdominowanej przez mężczyzn, lecz model zarazem stawiający kwestię aspiracji wyzwolonych intelektualistek, takich jak powieściowa Korynna. Brak więc u romantyków polskich „macierzyństwa jako nośnika subwersji, rozsadnika społecznego porządku", nie ma „historii ciała", „znaczonej etapami, takimi jak defloracja, macierzyństwo, poród", nie pojawiło się konkurencyjne do „męskich" dokonań „kobiece pisanie wywiedzione z doświadczenia kobiecego ciała", demaskujące „wyprodukowany przez patriarchat <<obraz>> kobiety"[50]. Paradoksalnie – jeśli się te wątki pojawiają, to w patriarchalnej aurze *Pana Tadeusza,* w słowach Telimeny wyklinającej zdradzieckich, obłudnych kochanków. Niewątpliwie wpływ na to miały: staropolski model rodziny, literatura XVIII w. oraz wszechobecna i „wszechdojmująca" Historia.

IV. Dziedzictwo XVIII wieku

Spróbujmy na koniec zastanowić się krótko nad tym, jakie wzory kobiety, rodziny, jaki ich obraz wreszcie przekazała romantykom kultura wieku oświeconych. Bez wątpienia był to obraz skomplikowany, w którym zderzały się ze sobą najróżniejsze tendencje. Z jednej strony więc wizerunek kobiety ukształtowany w kulturze staropolskiej, wciąż żywy u kresu XVIII w., z drugiej zaś konterfekt kobiety światowej, która przyswoiła zachowania i wzorce europejskie, francuskie. Na innym poziomie był to czasami kontrast i konflikt między obrazem rodziny, uczuć, jakie romantycy wynosili z drobnoszlacheckich domów, oraz wizją literacką uwewnętrznioną dzięki lekturom modnych dzieł; wizją, która wobec polskiej tradycji jawiła się jako i odmienna, i atrakcyjna zarazem.

Niewątpliwie obraz „powinności niewieścich" idealnej żony, przekazany przez pisma staropolskie, jest produktem kultury zmaskulinizowanej, w której władzę, podług ewangelicznych zaleceń, sprawuje mąż i ojciec, ten staropolski Cyncynnat, zajęty na równi uprawą ziemi, jak wojną i w końcu domem, gdzie na łonie rodziny (wielodziet-

Otóż od jakichś trzech lat, od czasu gdy z jednej strony znikła stateczna układność, polor Restauracji, z drugiej zaś saintsimonizm rzucił swe różnorakie hasła, wśród nich hasło emancypacji – kobiety, podobnie jak reszta społeczeństwa, przejęły się duchem niezależności, wypowiadają się w pamiętnikach, w nowelach, w powieściach, zwierzają się z swych niedoli, żądają równouprawnienia, wytaczają skargi przeciwko społeczeństwu.
(– K. A. Sainte-Beuve, *Leila*, w: *Wybór pism krytycznych*; przeł. i opr. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, Wrocław – Kraków 1957, s. 414).

Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina. Garść uwag,* „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6, s. 36 i 38:
„Inwazja pań na teren literatury polskiej – po udanych próbach w pozytywizmie – przypada na Młodą Polskę i to zarówno w wysokim, jak i w niższym obiegu". Czytamy dalej: „Zaistnienie literatek w świecie rządzonym przez mężczyzn nie było łatwe. Zapewne dlatego panie stosowały czasem męskie formy gramatyczne (Zofia Trzeszczkowska, Maria Komornicka) i chętnie posługiwały się męskimi pseudonimami: Adam M - ski (Zofia Trzeszczkowska), Piotr Włast (Maria Komornicka), Iwo Płomieńczyk (Maryla Wolska), Józef Maskoff (Gabriela Zapolska) itp.".

[50] K. Kłosińska, *Sygnatura kobieca*, w: *Literatura Młodej Polski między XIX a XX wiekiem, s.* 175-190.

nej) znajduje ziemiańskie ukojenie, szczęśliwość[51]. Kultura ta stawia na piedestale instytucję małżeństwa trwałego, nierozerwalnego, takiego, w którym wprawdzie małżonkowie są partnerami, lecz rządzi „on", mąż, gdyż „ona": „Męża głową swą przyznawa, / W złym i w dobrym z nim przestawa"[52]. Sarmacka „matrona", jak podkreślają historycy, to wzór ukształtowany na wzorcu biblijnym, na – jeśli chodzi o dalsze koneksje – pismach Ojców Kościoła, nie zawsze z ufnością postrzegających kobietę, wreszcie na rozpowszechnionym w Rzeczypospolitej kulcie maryjnym. Ludowo-maryjny typ pobożności, ukształtowany, lansowany w XVII wieku dzięki kontrreformacyjnym zabiegom Kościoła, wzmocnił znacznie dominację wzorca kobiety ustanowionego przez sarmacki patriarchalizm. Klęska Reformacji, brak wśród sarmackich kobiet silnych osobowości takich jak św. Klara, Teresa z Avila, maskulinizacja nawet kultu świętych (nie było ani jednej świętej polskiej), wszystko to sprawiło, iż właściwie jedynym archewzorem kobiecości stała się dla kobiety staropolskiej i jej męża Maryja[53]. Żona, matka, wdowa – owa „matrona polska" – to zatem kobieta wierna mężowi, pobożna, posłuszna, troskliwa matka („Dziatki swe i ćwiczy pobożnie..."), zaradna gospodyni, doradca męża, jego wsparcie w chwilach słabości i niedoli, filantropka posługująca biednym. W XVIII w. wizerunek ten wzbogaci obraz Polki – wzorowej obywatelki[54].

Idyllliczność tej wizji należy jednak rozbić, uzupełnić o świadomość, że to, co na kartach poezji było zespołem postulatów, w życiu miało często nieco bardziej przyziemny charakter. Spotkać więc można w staropolskich pamiętnikach liczne świadectwa prawdziwej miłości męża do żony[55], ale i przykłady rzeczywistych tragedii rodzinnych[56]. Kobieta staropolska jest kobietą milczącą w literaturze, a jej obraz rekonstruuje się poprzez świadectwa mężczyzn[57]. Na ile był to jednak – ów wizerunek sarmackiej matrony – stały element polskiej kultury, tak przywiązanej do familijnych wartości,

[51] Wielce pomocne były mi tu, prócz antologii *Staropolskiej poezji ziemiańskiej*, prace historyków: A. Wyrobisz, *Staropolskie wzory rodziny i kobiety – żony i matki*, „Przegląd Historyczny", t. LXXXIII, z. 3 ,1992, s. 405-421; J. Tazbir, *Wzorce osobowe szlachty*, w: tegoż, *Szlaki kultury polskiej*, Warszawa 1986; C. Kuklo, *Kobieta samotna w społeczeństwie miejskim u schyłku Rzeczypospolitej szlacheckiej. Studium demograficzno-społeczne*, Białystok 1998 (praca zawiera pomocny *Wykaz literatury*, obejmujący dokonania badawcze, polskie i obce, na temat miejsca i roli kobiety, s. 229-244).

[52] E. Otwinowski, *Opisanie pobożnej i statecznej żony i dobrej gospodyni*, cyt. za: *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, opr. J. S. Gruchała i S. Grzeszczuk, Warszawa 1988, s. 140. Zauważono ponadto – a Otwinowski to arianin – że wizerunki kobiet u katolików i protestantów niewiele się różniły.

[53] Por. J. Tazbir, *Wpływy reformacji na potrydencki katolicyzm*, „Znak" 1992, z. 7, s. 80:

> Działacze reformacji wypowiedzieli kultowi maryjnemu walkę na dwóch zasadniczych odcinkach. Potępiając cześć oddawaną cudownym obrazom, zakwestionowali sens istnienia sanktuariów Najświętszej Maryi Panny, w których przed Jej wizerunkiem spotykali się częstokroć przedstawiciele wielu odłamów chrześcijaństwa. W imię racjonalizacji religii protestanci pragnęli odciąć wszelkie przejawy kultu religijnego od jakichkolwiek związków z folklorem. Na obu tych polach ponieśli całkowitą klęskę, skoro obrazom Matki Boskiej nie potrafili przeciwstawić równie atrakcyjnych form propagandy religijnej.

[54] Dobrym przykładem byłby tu wiersz F. D. Kniaźnina *Matka Obywatelka*. Wiersz przedstawia portret matki, usypiającej swe dziecię („Śpij, moje złoto! (...) moja nadziejo cała"), której jawi się w wyobraźni obraz „dzikiej poczwary", odczytany przez nią jako straszna wizja przyszłości dziecka, które wyrośnie na „oczyzny zdrajcę i zbrodniarza", który: „Może krew braci rozleje?... / Ach! serca mego niegodzien! / Cała truchleję!".

[55] Potwierdzają to ponadto nagrobne epitafia, rzeźba sepulkralna. Por. A. Wyrobisz, dz. cyt., s. 416-20; M. Skwara *„Miejsca wspólne" polskiej poezji i sztuki funeralnej XVI i początku XVII wieku*, Szczecin 1994, s. 100-109.

[56] Najbardziej znany przykład to pamiętnik A. Stanisławskiej, *Transakcja albo Opisanie całego życia jednej sieroty przez żałosne treny od tejże samej pisane roku 1665* (wyd. I. Kotowa, Kraków 1935). Por. A. Sajkowski, *Białogłowskie transakcyje*, w tegoż: *Staropolska miłość. Z dawnych listów i pamiętników*, Poznań 1981, s. 11-31.

[57] Przy czym kulturze staropolskiej nieobce były akcenty mizogyniczne. Anonimowy konterfekt *Gospodyni dobrej* (*Staropolska poezja ziemiańska*, s. 332) poprzedza dość wulgarna nagana złych „białogłów" – które na przykład „jadem i złością psy wściekłe przechodzą". Por. także sławne teksty Bartosza Paprockiego: *Dziesięcioro przykazanie mężowo, które każda poczciwa a cnotliwa małżonka ma umieć...* i jego autorstwa *Odpowiedź żoninie*.

obyczajów, świadczy jego trwałość nawet w końcu XIX wieku, w wydaniu mieszczańskim i ziemiańskim.

Byłoby jednak niesprawiedliwością określenie sytuacji kobiety w dobie staropolskiej jako tylko podrzędnej lub jedynie wyidealizowanej. Nie. W istocie, jak dowodzi znakomita książka Teresy Boguckiej *Białogłowa w dawnej Polsce*, sytuacja kobiety w jej relacji z mężem była – na tle europejskim – wcale dobra, choć nie mogła być tak doskonała, jak życzyłby sobie tego współczesny czytelnik pism z XVII wieku[58]. Warto jednak zwrócić uwagę na następujące aspekty zagadnienia:

1° Pierwsze kobiety autorki pojawiły się w literaturze polskiej już w XVI wieku i później ich ilość, choć wolno, to jednak rosła. Imponująca zmiana nastąpiła tu dopiero w II połowie XVIII wieku[59].

2° Rzeczywisty wpływ kobiet na życie polityczne, kulturalne był znacznie większy, niż wskazywałyby na to przekazy historyczne. Impulsem stymulującym ten wpływ bywały wzorce osobowe wielkich królowych polskich (Bony, Marii Ludwiki, Marii Kazimiery)[60], które były jednak, rzecz znamienna, cudzoziemkami z pochodzenia.

3° Model relacji między kobietą i mężczyzną, żoną a mężem, jaki odczytać można z wielu pamiętników staropolskich, pisanych zresztą przez mężczyzn, mówi o partnerskich relacjach między małżonkami, wzajemnej często miłości, jak świadczyć o tym może choćby żywot litewskiego szlachcica Jana Władysława Poczobuta Odlanickiego, który żenił się z panną Rachelą Judytą Godebską, wstępował „w stan święty małżeński", jak pisze, „w pięknej zgodzie i miłości" (1669), rok 1677 witał „z Rachelą moją najmilszą, w domu moim w Zarojściu, w pokoju świętym, za co chwała Najwyższemu Panu". A gdy przyszło żegnać się z żoną, „z ciężkim i nigdy nieutulonym żalem moim": „Której za jej cnoty wysokie a prawdziwe jak w kompendium jakie zebrane niech Bóg przedwieczny da wiekuistą światłość, a mnie pozostałemu z gronem dziatek wspomoże z nieba wysokiego"[61].

4° Różnice w położeniu kobiet w Polsce wobec sytuacji kobiet zachodnioeuropejskich wynikały z tego także, iż nie było tutaj silnego mieszczaństwa i mieszczańskiego patriarchalizmu. Model staropolski zaś, określmy go jako feudalny, powierzał kobiecie bardzo wiele władzy w przestrzeni szlacheckiego gospodarstwa, gdzie zajmować musiała się – z własnej woli i z konieczności – gospodarstwem, służbą, oczywiście dziećmi, ale często także tak przyziemnymi sprawami, jak pieniądze, organizacja świąt, wizyt sąsiedzkich itp. Władzę kobiety-szlachcianki poszerzały w sposób naturalny częste wyjazdy męża, sejmikującego czy wojującego właśnie. Ten partnerski model relacji odziedziczył romantyzm[62].

[58] M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce*, Warszawa 1998, s. 224-225.

[59] Tamże, s. 180: „Zwłaszcza w XVI wieku trudno mówić o szerszym czytelnictwie, a tym bardziej aktywności kobiet na polu literatury".

[60] Zob. tamże, s. 208-223.

[61] J. W. Poczobut Odlanicki, *Pamiętniki [1640-1684]*, opr. A. Rachuba, Warszawa 1987, s. 281, 320, 324.

[62] Zwraca na to uwagę w inspirującym studium A. Nasiłowska: *Dziedzictwo Zofii. Szlacheckie wzorce obyczajowe w prozie kobiet XX wieku*, w: *Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001, s. 191:

> Kobieta ze sfery szlacheckiej mogła być partnerką w prowadzeniu gospodarstwa, cieszyła się w Polsce – w porównaniu z innymi krajami – sporą swobodą, nawet chwytanie za broń i zaciąganie się do wojska przez panny (jak Emilia Plater) nie było uważane za coś bardzo ekscentrycznego, lecz za najwyższy dowód patriotycznego zaangażowania. Mimo wielu poszukiwań nie znalazłam żadnego śladu „walki o władzę" między panem a panią domu, choć w pewnych sferach obowiązki ich nakładały się.

Tamże, s. 192-193:

W opresywnej sytuacji historycznej kobiety przejęły zaś na siebie jeszcze więcej obowiązków. Utrwalony szlachecko-ziemiański model życia, który można by nazwać anachronicznym w warunkach rodzącego się kapitalizmu[63], okazał się jednak w polskich warunkach stabilizujący. W sytuacji ciągłego konfliktu, zagrożenia zewnętrznego kobieta i mężczyzna zmuszeni byli często przejmować swoje tradycyjne dotąd „męskie" lub „kobiece" role. W pewnym wymiarze skrajnym tego przykładem były kobiety żołnierki, uczestniczki walk narodowowyzwoleńczych, takie jak Emilia Plater. Z niedużą przesadą jednak powiedzieć można, iż w walkach tych uczestniczyły także te wszystkie kobiety, których mężowie, synowie i córki zamieszani byli w irredentystyczną, patriotyczną działalność[64].

Epoka staropolska więc wniosła w nowoczesność wcale niezłe dziedzictwo szlacheckiej rodziny, która – najczęściej – wytrzymała próbę historii XIX-wiecznej. Swoiste przedłużenie wzorca staropolskiej rodziny znajdziemy później w kulturze, obyczajowości biedermeierowskiej[65].

Wiek XVIII przyniósł w tym względzie i kontynuacje, i zmiany. Trwałe są więc staropolskie wzorce osobowe, co poświadczają takie ich literackie realizacje, jak *Pani podczaszyna* M. D. Krajewskiego czy – w innym zakresie – prawdziwy zalew satyr ganiących żony modne, cudzoziemszczyznę, francuszczyznę. Trudno nie zauważyć jednak, że i w kulturze polskiej pojawiają się symptomy refleksji nad miejscem kobiety. Jednym z pism, które poświadczają tę zmianę, są *Niektóre uwagi...* Franciszka Salezego Jezierskiego, rodzaj satyrycznego dykcjonarza, w którym znalazło się i hasło *„Kobiety"*. Rozpoczyna się ono śmiałym zrównaniem mężczyzn oraz kobiet w statusie ich konstytucji intelektualnej i moralnej, co można uznać za polemikę z prastarą, kościelną tradycją upatrującą w niewieście „słabszą" umysłowość lub narzędzie pokusy szatańskiej:

> Kobieta albo niewiasta, druga połowa rodzaju ludzkiego, wspólnej jest natury z mężczyzną i w niczym nie jest oddalona od wykonywania woli, zażywania rozumu i władzy sił swoich. Cnoty i niecnoty mogą być równe dziełom obojej płci, sposobność w zażyciu przymiotów równie być może tak u kobiet jako i mężczyzn[66].

Ta konstatacja przechodzi następnie w namiętną polemikę z Wolterem i jego *Dykcjonarzem filozoficznym,* twierdzącym jakoby kobiety nigdy niczego nie wynalazły. Jezierski – odpierając bałamutny zarzut równie mgliście sformułowaną tezą o tym, że nic w istocie nie wiemy o początkach „tylu rzemiosł" – daje zarazem pochwałę zdolności kobiet, posiadających ciało „zręczniejsze", a serce „tkliwsze". Trudno przy tym nie zauważyć, że pisarz – hołdujący jednakowoż patriarchalnym nawykom myślowym (mężczyzna to „pan widomego świata", „prawdziwy namiestnik Stwórcy")[67] – podej-

W Polsce jednak bunt kobiet nie koncentrował się wokół relacji antagonizmu płci, ale wokół konfliktu patriarchalizmu (feudalizmu) z nowoczesnością. Kobiety, wchodząc w nowy świat, zabrały ze sobą spore i nie najgorsze wyposażenie: ambicje, poczucie indywidualności, samodzielność, wyobrażenia o partnerstwie, możliwości bycia „pełnym człowiekiem".

[63] O tym jak wyglądało życie w mieszczańskim, zurbanizowanym społeczeństwie zachodnioeuropejskim dobre pojęcie daje XVIII-wieczna powieść angielska, choćby słynny *Pleban z Walefieldu* Oliviera Goldsmitha, popularny wśród romantyków, a także późniejsza *Komedia ludzka* Balzaca.

[64] Zob. A. Barańska, *Kobiety w powstaniu listopadowym 1830-1831*, Lublin 1998.

[65] Por. M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 2; J. Topolewski, *Zabita domatorka. Lektura biografii biedermeierowskiej*, w: *Ciało. Płeć. Literatura...*, s. 105-118.

[66] F.S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadła zebrane i stosownymi rzeczy uwagami objaśnione*, pierwodruk 1791 r., cyt. za: tegoż, *Wybór pism*, opr. Z. Skwarczyński, wstęp J. Ziomek, Kraków 1952, s. 190.

[67] Tamże, s. 191.

muje niezwykle drażliwą kwestię upodrzędniania kobiety przez prawo, podporządkowania jej w małżeństwie:

> ...jedna więc połowa rodzaju ludzkiego, *płeć męska, panuje* w królestwie miłości, mając prawo oświadczenia swojego czucia, a druga połowa, *płeć żeńska, zostaje na milczenie i tajenie skazana.* W takim ułożeniu prawa niesłusznego, w najgłośniejszej potrzebie rodzaju ludzkiego *cierpi razem natura i sprawiedliwość,* i nie przestając na tym zmyślaniu, aby udawać obojętność, gdzie jest miłość, postępuje dalej, przymuszając tę płeć *do udawania miłości, gdzie jest wstręt i nienawiść;* stąd wzięły wzrost przynaglone bojaźnią albo powagą małżeństwa, które w naszym wieku aż nadto zagęściły przykładami *rozwodów*[68].

Te śmiałe konstatacje, śmiałe nawet jeśli przywołać je w kontekście wieku XIX, są w istocie naganą dawnych wzorów, nakazujących w kulturze sarmackiej posłuszeństwo „woli familii", kultywujących ów nabożny, szlachecko-sarmacko-maryjny ideał panny, mężatki, matki, wdowy. Kwestia rozwodów[69] pokazuje też przemiany obyczajowe w XVIII-wiecznej Polsce, proces powolnego wyzwalania się kobiety, choć zmiany te dokonywały się tylko na poziomie dworskich, magnackich elit. Pisarz konstatuje pojawienie się, według własnych słów Jezierskiego, klasy kobiet modnych, **„elegantek, szarmantek, aspirantek"**, które „zawierają traktaty, urządzają wojny, przewracają sprawiedliwość, władając tronem, ratuszem, mieczem"[70]. Zmianom, które śmiało i z lękiem ukazuje w swej prześmiewczej encyklopedii Jezierski, towarzyszyła także rewolucja estetyczna, polegająca na, jeśli wolno to zjawisko tak określić, porzuceniu i w literaturze, i w dziedzinie obyczajowej dominacji barokowej estetyki.

Obraz „kobiety" kształtowały więc w drugiej połowie XVIII wieku w poezji i dramacie: a) koturnowe kreacje heroin tragedii klasycznej (Racine'a, Corneille'a, Woltera, Crebillona-ojca)[71]; b) wzorce rokokowe, głównie francuskie, choć i rokoko włoskie miało swój udział; c) wolnomyślicielska, libertyńska twórczość Woltera; d) libertynizm francuski w jego radykalnej wersji (ateistycznej i obyczajowej) – tu jednak jego wpływ na szersze masy szlacheckie był znacznie mniejszy; e) osjanizm – *Pieśni Osjana* jako pierwszy przekładał Franciszek Karpiński w 1782 r., a potem już Ignacy Krasicki w roku 1792; f) w mniejszym stopniu gotycyzm, który jednak odciśnie ogromne piętno na wyobraźni młodoromantyków;[72] g) zapewne w niewielkim stopniu powieści, traktaty, zawierające opisy idealnej, utopijnej społeczności, jak w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* Krasickiego. Zjawiskom tym towarzyszył stały wzrost ilości piszących kobiet, wzrost ich roli jako odbiorców sztuki, a także, co może

[68] Tamże, podkr. moje – J.Ł. Autor dodaje jeszcze: „Mieliśmy podzielone stany kobiet na panny, na mężatki, na niepanny, na wdowy, teraz na koniec przybyła nowa hierarchia kobiet – rozwódek, czyli eks – panien; (...)".

[69] Jak trudna to była kwestia, jak przykre niósł konsekwencje związek z osobą zamężną, jak wreszcie kłopotliwe (kosztowne) było uzyskanie rozwodu, świadczy w XIX wieku przypadek Antoniego Malczewskiego. Życie kobiety modnej, która się także rozwodziła, „strzelała celnie z pistoletu, chodziła na polowania", „jeździła konno jak mało który mężczyzna, powoziła sama czterema końmi, paliła fajkę, grała namiętnie w karty" (opinie Franciszka Gajewskiego) przedstawia M. Jastrzębska: *Historia pięknej kobiety. Opowieść o Teofili z Morawskich Radziwiłłowej,* Poznań 2000.

[70] F. S. Jezierski, dz. cyt., s. 192. W istocie nie wyszedł pisarz daleko poza maksymę Krasickiego „My rządzim światem a nami kobiety" (pochodzącą od Plutarcha), dodając do artykułu złośliwy portret kilku rzymskich kobiet, albowiem, jak pisze: „Obyczaje zaś niewiast nie odmieniają się wiekami ani zwyczajami narodów" (s. 192). Odważną polemikę z obłudną, opresyjną kulturą mężczyzn zakończył Jezierski niemal mizoginiczną, satyryczną demaskacją rzekomo przewrotnej natury kobiecej. Zatem – najprostszą reakcją na aspiracje XVIII-wiecznych sawantek byłby lęk mężczyzn – tych zdetronizowanych królów?

[71] Dużą rolę na początku XIX w. odegrał tu np. dramat polski, choćby *Barbara Radziwiłłówna,* krążąca w odpisach jeszcze przed publikacją. Zob. *Polska tragedia neoklasycystyczna,* wybór i opr. D. Ratajczak, Wrocław 1988, s. CXXXII-CLVIII. Jeśli chodzi o rokokowe inspiracje, zob. W. Tomkiewicz, *Rokoko,* Warszawa 1988, s. 10-36, 248-280.

[72] Był gotycyzm jednak absorbowany głównie w wersji zachodnioeuropejskiej; mniejszą rolę należałoby przypisać utworom Anny Mostowskiej czy spóźnionym powieściom Krasińskiego.

istotniejsze, jako równorzędnych bądź pierwszorzędnych bohaterek dzieł, co odzwierciedlają XVIII-wieczne tytuły (*Nowa Heloiza* Rousseau, *Julia i Adolf* Kropińskiego, *Malwina* Wirtemberskiej, cały zastęp bohaterek tytułowych, sentymentalnych heroin).

W tym zakresie ogromną rolę odegrał sentymentalizm preferujący nie pętający aktywność człowieka rozsądek, rozum, lecz odczuwanie, zmysłowość jako fundamentalną, przedracjonalną zdolność człowieka, akcentujący twórczą rolę więzi uczuciowej w procesie powstawania społeczeństwa, dostrzegający nić sympatycznej więzi łączącej człowieka i naturę, co oczywiście wiązało się z ideologią, mitem utraty „stanu natury" oraz postulatem „powrotu do natury". „Rewolucja sentymentalna" – antyracjonalistyczna, antymechanicystyczna – w swej istocie nie była zjawiskiem jednolitym. Sentymentalizm Lawrence'a Sterne'a z *Podróży sentymentalnej* w niezwykle subtelny, wyrafinowany sposób apologetyzował zmysły, miłość; co ważniejsze, kreślił relacje między kobietą a mężczyzną bez moralistycznego obciążenia, mimo iż autor był duchownym anglikańskim. Istotą relacji międzyludzkich stawało się spotkanie kobiety i mężczyzny, czyli... człowieka i człowieka na łonie wielkiego *Sensorium Świata*, kosmosu przenikniętego nićmi sympatii, zjednoczonego w radosnym i melancholijnym „smakowaniu" bytu. Sterne dawał tę wersję sentymentalizmu, której nieobcy był humor, ale już nie satyra bądź zjadliwość; nieobca była ironia, ale nie ta niszczycielska, lecz łagodna, pogodna[73].

Inne zgoła cele przyświecały J. J. Rousseau. Niesłychany sukces *Nowej Heloizy*, apologia miłości, kobiecości, uczuć, nie mogą jednak przesłonić przesłania innego z dzieł wielkiego genewczyka – *Emila*, traktatu w pięciu księgach, poświęconego wychowaniu dzieci. Księgę piątą – i tylko tę jedyną – pt. *Zofia, czyli kobieta*, adresował Rousseau do rodziców wychowujących dziewczynki. Obraz kobiety, wyłaniający się z tego wzorca edukacyjnego, bynajmniej nie potwierdza wysokich mniemań na temat Russowskiego ideału kobiety. Gdy więc w mężczyźnie widział pisarz istotę władczą, silną, niezależną od kobiety (i w zakresie zmysłów, i siły, znaczenia wyrażanych przez niego opinii), wręcz niejako poskramiającą ją, to kształtowanie kobiety winno, jego zdaniem, zmierzać do stworzenia istoty słabej, bezwolnej, wyzbytej innych aspiracji, niż te „przeznaczone" jej przez naturę (rodzenie dzieci), moralnie podporządkowanej („cnota") opinii środowiska, przywykłej do pracy i uległości[74].

Za streszczenie poglądów tkliwego pisarza posłuży niechaj ten skrót złotych tez, przepojonych ledwie skrywaną mizogynią, powiązanych z wyobrażeniami o histeryczno-konwulsjonistycznej naturze kobiet; tez, dodajmy, budzących niechęć już także u entuzjastycznie do pisarza nastawionych czytelników XIX-wiecznych:

> 1. Zofia powinna być kobietą, tak samo jak Emil jest mężczyzną, to znaczy oprócz ogólnych właściwości gatunku posiadać wszystkie cechy swojej płci.

[73] Nie należy zapominać o roli sternizmu jako źródła pomysłów formalnych, kompozycyjnych; była ona chyba większa, niż rola „światoobrazu" sentymentalnego Sterne'a. Zob. W. Borowy, *Zagadkowość w kompozycji „Dziadów" i próba jej wyjaśnienia*, w: *Studia i rozprawy*, Wrocław 1952, t. I; K. Bartoszyński, *O powieściach Fryderyka Skarbka*, Warszawa 1963. Zob. także rozważania o *Teorii sympatii według Hume'a* i *Fenomenologii sympatii* w: M. Pyka, *O uczuciach, wartościach i sympatii: David Hume, Max Scheler*, Kraków 1999, s. 50-69, 198-219.

[74] Do kobiet wychowanych podług metody Rousseau (tej jednak przeznaczonej dla chłopców) należała pani de Staël. Jej wieloletni kochanek B. Constant charakteryzował ją w swych *Dziennikach poufnych* (przeł. J. Guze, Warszawa 1980, s. 9):
> Z jednej Germaine można by zrobić dziesięciu wybitnych mężczyzn. Łączy najświetniejsze zalety umysłu i serca; ale wszyscy jej przyjaciele ledwo dyszą. Co czekałoby mężczyznę, na którym wspierałoby się jej życie? Życie, które chce prowadzić wedle swego upodobania, ale nie będąc sama.

2. We wszystkim, co nie dotyczy płci, kobieta jest podobna do mężczyzny: te same ma narządy, te same potrzeby i te same zdolności.
3. Jeżeli chodzi o cechy wspólne, kobieta i mężczyzna są sobie równi, pod względem zaś różnic w ogóle nie mogą być porównywani. (...) Mężczyzna musi być czynny i silny, kobieta bierna i słaba. Jest koniecznością, aby mężczyzna chciał i mógł, wystarczy, gdy kobieta nieco się wzbrania. Z ustalonej powyżej zasady wynika, że kobieta jest po to stworzona, aby się podobać mężczyźnie.
4. Jakże łatwo kobiety rozpalają swoje zmysły i wzniecają w sercach iskry dawno wygasłych namiętności! Wyobraźmy sobie – możliwe to, chwała Bogu, tylko w teorii – że istnieje kraj, którego kobiety nie znają umiarkowania. Dla większej plastyki umieśćmy kraj ten w strefach gorących, gdzie się więcej rodzi kobiet niż mężczyzn. Cóż by wynikło? Oto mężczyźni, styranizowani przez kobiety, staliby się ich ofiarami. Nie umiejąc nigdy odmówić, umieraliby przed czasem wyczerpawszy swe siły żywotne.
5. Nie może być żadnej mowy o jakiejkolwiek równości obu płci. Mężczyzna jest samcem w pewnych tylko momentach, kobieta pozostaje samicą przez całe życie, a przynajmniej dopóki jest młoda. Płeć narzuca się jej ustawicznie i we wszystkim.
6. Nie wystarcza jednak dla żony być wierną! Powinna również za taką uchodzić w oczach męża, krewnych i całego świata. Żona zawsze musi skromna, baczna i oględna i uważać pilnie, aby w oczach każdego, nie tylko zaś we własnym sumieniu, miała stempel cnoty[75].

Nie miejsce tu, by szczegółowo analizować lękową naturę wyobrażeń Rousseau. To zadanie dla filozofa-psychoanalityka[76]. Dość powiedzieć, iż kreśląc obraz upiornej antyutopii, w której ludzkość ginie – patrz: fragment czwarty – ponieważ nienasycone kobiety prowadzą do śmierci z powodu wyczerpania orgiami wszystkich mężczyzn, zbliżył się pisarz do wizji męskiego panseksualizmu markiza de Sade, zmieniając tylko określenie strony dominującej. U Sade'a zwycięża „imperialna", immoralna męskość, mężczyzna-bestia, podporządkowujący sobie kobietę[77]. Rousseau – by „stemplem cnoty" upewnić, wzmocnić panowanie mężczyzny – tworzy obraz świata ginącego od pragnień kobiet-menad, bachantek z egzotycznego raju zmysłów.

Ta przesycona pragnieniem dominacji wizja autora *Nowej Heloizy* nie mogła przypaść do gustu polskim romantykom. Potwierdzają to wizje kobiet w ich dziełach, ale także krytyczne głosy, jak ten Tomasza Zana, sformułowany jednak z oddali lat, w rozprawie, do której w tej pracy powrócimy, pod znamiennym tytułem *Kilka zasad do wychowania zależnego od kobiet, od familii i od rządu*:

> 1° Ale Russo sprawiwszy to, że kobiety zaczęły już lubić być żonami i matkami, przestał na powierzeniu im samego tylko wychowania cielesnego, moralne zostawiając uczonym i mędrkóm, którzy zazwyczaj biorą się tylko wychowywać ludzi (złotych) bogatych.
> 2° Wszystkie doskonałości, które się tak trudno znajdują i łączą w nauczycielu, łatwo się stworzyć mogą w matce, byleby gotycki przesąd nie przeznaczał kobiet jak dotąd do rzeczy płochych i cacek, jakie przesądem uwiedziony Russo wychowuje Zofią w pospolitej nieświadomości rzeczy i prawdy, może i dlatego, aby potem dał uczuć zgubne jej skutki[78].

[75] J. J. Rousseau, *Emil czyli o wychowaniu*, przeł. W. Husarski, do druku przygotował F. Wnorowski, wstępem i komentarzem opatrzył J. Legowicz, Warszawa 1955, t. II, s. 219 – fragment I i II, 220 (III), 221 (IV), 224 (V), 225 (VI).

[76] Por. E. Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, przeł. K. Choiński, Warszawa 1998, s. 175:
Przekonany, że opisuje „naturę kobiecą", ogranicza się [Rousseau] do odtwarzania – uwypuklając je tylko – cech przeciętnej mieszczanki, którą miał przed oczami.

[77] Por. B. Banasiak, *Wystawna dzikość pożądania. Zarys metafizyki „Stu dwudziestu dni Sodomy"*, w: D. A. F. de Sade, *Sto dwadzieścia dni Sodomy czyli szkoła libertynizmu*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Łódź 2002, s. 56:
(...) Sadyczny erotyzm wyklucza wszelkie wspólnictwo, rozkosz jest bowiem ściśle niepodzielna i w całości należy się libertynowi, Inny nie jest więc jego seksualnym partnerem, lecz co najwyższej lepszym lub gorszym narzędziem służącym mu do zapewnienia sobie rozkoszy – miłosna komunikacja jest niemożliwa (...).

[78] Cyt. za: *Archiwum Filomatów*, t. II, *Listy z zesłania. Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, zebrał, oprac. i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1999, s. 113-114.

W istocie ten ideał wychowawczy „dziewczęcia", jaki stworzył Rousseau, nie wpłynął jednak na kształt romantycznych wyobrażeń o sentymentalnej kobiecie[79]. Zasadniczą rolę odegrała tu *Julia, czyli Nowa Heloiza,* której tytułowa bohaterka, Julia, stała się hołdowniczo podziwianą i naśladowaną kobietą – emblematem czułości, ale i ograniczenia, heroicznego zarazem zapamiętania i wyrzeczeń w uczuciach[80].

Największy jednakże chyba wpływ – prócz dziejów miłości Julii i Saint-Preux – miały na szeroką publiczność rozmaite „popularne", czułe, „tragiczne", moralizatorskie realizacje powieści sentymentalnej. W przedmowie do jednej z nich, do której przyjdzie w tej pracy jeszcze powrócić, w romansie J.-H. Bernardina de Saint-Pierre'a *Paweł i Wirginia* (dzieła skądinąd przyrodnika francuskiego) znajdziemy jedną z najwznioślejszych, najbardziej znamiennych, jeśli chodzi o męskie spojrzenie na kobietę, jej laudacji. Ten wzniosły panegiryk ku czci kobiet, kobiecości – a dzieło było szeroko znane w całej Europie – nie poświęca już ani słowa dywagacjom na temat różnic między „powołaniem" kobiet i mężczyzn, ich dziejowego znaczenia mniejszego lub większego. Dekretuje zaś dobitnie, w pierwszym zdaniu poświęconym zagadnieniu, wyższość kobiety:

> Ale bardziej niż filozofowie do kształtowania i przekształcenia narodów przyczyniły się kobiety. Nie schły one nocami nad układaniem długich traktatów moralności; nie występowały na trybuny, aby grzmiącym głosem obwieszczać prawa[81].

W konsekwencji wypowiada pisarz jednym tchem kilkustronicową, górnolotną pochwałę dokonań i przeznaczeń kobiety, poprzedzoną – jak na przyrodnika przystało – wizją stworzenia przez Boga świata i jego ewolucji[82]. Katalog dokonań kobiet brzmiałby – w skrócie – tak: 1) „W swoich ramionach dały ludziom kosztować szczęście, pozwalając im być kolejno, w kręgu żywota, szczęśliwymi dziećmi, stałymi kochankami, wiernymi ojcami, cnotliwymi mężami"; 2) ugruntowały „pierwsze zasady naturalnych praw"; 3) „Pierwszą założycielką społeczeństwa była matka rodziny"; 4) ukazały, wbrew sądom surowych moralistów, chwałę i blask natury; 5) skupiły wokół siebie rozproszone społeczności pierwotne; 6) ponad etnicznymi, kulturowymi, kastowymi i stanowymi podziałami przypominały mężczyznom, „że są ludźmi" przede wszystkim; 7) utrzymują ciągłość narodów; 8) „Kobiety łączą mężczyzn między sobą nie tylko więzami natury, ale także więzami społeczeństwa"; 9) okazują się ostoją religii, są „pierwszymi i ostatnimi apostołami wszelkiej religii, którą wpajają w swoje dzieci od najwcześniejszego zarania"; 10) były wynalazcami rzemiosł „najpotrzebniejszych do istnienia"; 11) są twórczyniami tańca, „z ich natchnienia powstały poezja, malarstwo, rzeźba, architektura"; 12) one pierwsze (*sic*!) „ujarzmiły dobrodziejstwami" dzikie zwierzęta; 13) wpoiły butnej naturze mężczyzn litość i heroizm; 14) do panteonu bóstw męskich (mamy tu: „czarnego Plutona", „Neptuna zawsze w gniewie", „złodzieja Merkurego" i „zawsze pijanego Bachusa") wprowadziły „dobroczynne bó-

[79] Z. Szmydtowa, odnalazłszy tak wiele paralel między dziełami Rousseau a Mickiewiczem, przyznawała jednak, iż w porównaniu z Zosią z *Pana Tadeusza* (w której widziano odbicie wzoru Zofii Rousseau) Zofię z *Emila* pisarz francuski „poddał większym konwencjom i rygorom wychowawczym". – Zob. Z. Szmydtowa, *Rousseau – Mickiewicz,* w: *W kręgu renesansu i romantyzmu,* wybór i przedmowa Z. Libera, Warszawa 1979, s. 475.

[80] O francuskich interpretacjach wyobrażeń Rousseau o kobietach zob.: B. Smoleń, *Między feminizmem a Wallenrodem. O kobiecej lekturze antykobiecych tekstów kultury,* „Res Publica Nowa" 1997, z. 9, s. 55-58.

[81] J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paweł i Wirginia,* przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979, s. 22.

[82] Tamże, s. 13-14. O stworzeniu świata:

> Tak samo z naszym globem; nie wyszedł on z rąk Stwórcy takim, jakim widzimy go dzisiaj. Opatrzność nakazała wiekom, aby toczyły go w niebiosach i rozwijały wedle periodów, które nie są nam znane.

stwa", 15) były sprawczyniami, jako istoty anielsko dobre, tego, że „mężczyźni nadali żeńskie imiona" wszystkiemu, co „najmilsze i najsłabsze na ziemi" (ojczyzna, rzeki, ptaki *etc.*); 16) usunęły „barbarzyńskie wychowanie, niewolnictwo, tortury, okaleczenie, ćwiartowanie żywcem", czcząc jako pierwsze „ofiary tyranii"; 17) „Kobiety otrzymały swą siedzibę w niebie i wydział na ziemi. Tak [wdzięczni mężczyźni – J.Ł.] uniewieścili i ubóstwiali światłość, gwiazdy, noc i jutrzenkę". Dzięki temu – dowodzi pisarz – personifikacjom wszelkich cnót ziemskich przysługuje żeński aspekt. Bowiem skruszeni, choć z natury bezlitośni, mężczyźni w towarzystwie niewiast, dzięki ich zabiegom określili jako kobiece, sfeminizowali w swym języku „potęgi duszy, źródło wszystkich rozkoszy, podobnie jak siły przyrody", a wreszcie:

> Uczynili boginie z cnót, które ich krzepiły, z uroków, które przemawiały im do serca, z muz, które dawały im natchnienie, z mądrości, matki wszelkich wynalazków. Wreszcie bogini, która jednoczyła najwięcej kobiecych czarów, dali miano Wenery, wymowniejsze z pewnością niż imię któregokolwiek bóstwa. Ojcem jej był Saturn, czyli Czas, kolebką Ocean; za towarzyszy narodzin miała śmiechy, igraszki, uroki; za małżonka boga ognia, za dziecię miłość, a za dziedzinę całą przyrodę[83].

Za podsumowanie tej moralistycznej w istocie wizji niech wystarczy passus końcowy, niejako antytetyczny wobec twierdzeń, że to mężczyzna jest twórcą cywilizacji. Jest on jej... tylko „wykonawcą", rzemieślnikiem spełniającym skryte pragnienia tych istot, które, w przeciwieństwie do mężczyzn, chcą panować nad światem nie za pomocą „okrutnych namiętności", lecz sercem:

> Wy jesteście *kwiatami życia.* W waszym to lonie natura *poczyna nowe pokolenia i pierwsze uczucia,* które je wydają. Wy *cywilizujecie rodzaj ludzki,* wy, za pomocą małżeństw, *zbliżacie narody* o wiele lepiej niż dyplomaci przez swe traktaty. Wy jesteście *duszą przemysłu i żeglugi.* Aby wam dostarczyć nowych uciech, potęgi morskie żeglują do Indii. I aby stamtąd zwozić najbardziej lube i bogate wytwory ziemi i słońca. Pliniusz powiada, że już za jego czasu handel toczył się przeważnie dla was[84].

Za patosem pisarza stoi jednak, czego zapewne nie dostrzegały entuzjastki jego powieści, tradycyjne rozróżnienie kobiecości – reprezentującej naturę, bierność, piękno, rozkosz (umysłową i estetyczną), łagodność, pokój – oraz męskości z jej dzikim, „prometejskim" zmysłem buntu, zdobywania, odkrywania. Kiedy pisze Bernardin de Saint-Pierre , że są kobiety „duszą" przemysłu, ma przecież na myśli bierną istotę wyrażającą zachciankę, potrzebę „uciech", którą mężczyzna powinien spełniać, ażeby uszczęśliwiając swą ukochaną, uszczęśliwić przede wszystkim siebie samego. Zwrócono uwagę, że pierwsze czytelniczki *Emila* Rousseau z entuzjazmem adaptowały dla

[83] Tamże, s. 22-27 (wszystkie cytaty z wyliczenia pochodzą z tych stron).
Jak wiadomo, pierwszą literacką ofiarą sentymentalizmu *á la Paweł i Wirginia*, jego przesadnie wzniosłych wyobrażeń, jest tytułowa bohaterka *Pani Bovary* Gustawa Flauberta, rozmiłowana w romansach. W końcówce V rozdziału powieści Emma konstatuje, iż małżeństwo z Karolem to pomyłka: „Przed ślubem zdawało się jej, że go kocha, ale oczekiwane szczęście nie nadeszło. <<Pomyliłam się więc>> – myślała i starała się dociec znaczenia słów: szczęście, namiętność, upojenie, słów, które tak pięknie brzmiały w książkach". – Kolejny, szósty rozdział dzieła otwiera opis na pół dziecięcych, ale podszytych „idealnym" erotyzmem wrażeń lekturowych:

> Czytała niegdyś *Pawła i Wirginię* i marzyła jej się chatka bambusowa, Murzynek Domingo, pies Wierny, a nade wszystko słodka przyjaźń jakiegoś dobrego braciszka, który zbiera czerwone owoce na drzewach jak dzwonnice lub biegnąc boso po piasku przynosi ci gniazdko ptasie.

(– G. Flaubert, *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, przedmowa J. Parandowskiego, Warszawa 1986, s. 44).
W XX-wiecznej literaturze polskiej nawiązania do *Pawła i Wirginii* dostrzegł polonista holenderski w opowiadaniu *Dziewictwo* Witolda Gombrowicza, powołując się zresztą na autorytet M. Głowińskiego. Por. J. IJ. van der Meer, *Form vs Anti-Form. Das semantische Universum von Witold Gombrowicz,* Amsterdam – Atlanta 1992, s. 28-48. Oczywiście van der Meer dostrzega u Gombrowicza *„konstruktive Parodie"* dzieła francuskiego pisarza (por. s. 28-48 jego rozprawy).

[84] Tamże, s. 26.

córek raczej „chłopięcy" model edukacji, nie przejmując się ukształtowaną przez purytanizm wizją upodrzędniającej roli żony i matki, jaką autor *Wyznań* im przypisał. Podobnie spontaniczne i naiwne czytelniczki powieści sentymentalnej – bo na krytyczną refleksję trzeba było jeszcze przynajmniej wieku – absorbowało bardziej dowartościowujące je spojrzenie mężczyzny, a nadto wysoka moralna rola Ideału, przyznana im przez twórcę (tytułowa Wirginia skona w aurze nieledwie świętości).

Wiek XVIII – szczególnie to istotne z punktu widzenia sarmackiej, szlacheckiej Polski – postawił „problem" drugiej połowy ludzkości, dając nań wiele odpowiedzi. Z punktu widzenia romantyki istotne było pojawienie się klasy sawantek, kobiet brylujących w salonie, podróżujących, piszących, obyczajowo śmiałych. Nie mniej rewolucyjna była sentymentalna apologia zmysłowości, miłości, w konsekwencji idealizacja kobiet. Rokokowe wyrafinowanie[85], kult przyjemności, klasycystyczny heroizm, libertyńskie wyzwolenie, osjaniczne, „dzikie" namiętności, gotycka perwersja i sentymentalna wzniosła idealność czułych kochanków – to dziedzictwo XVIII w. Ponad wszystkim tym pamiętać jednak trzeba, iż istotnym, konstytutywnym doświadczeniem wielu pisarzy polskich będzie jeszcze patriarchalna, sarmacka wizja domu, matki i ojca, rodziny, żony, małżeństwa, kobiety.

V. *„A matce w frasunku..."*

Do sarmackiej tradycji, do literackiego obrazu XVIII-wiecznej kobiety dołączyć należy czynnik jeden jeszcze, pierwszorzędny: katastrofę państwa polskiego, wstrząs rozbiorów, który rozłożony przecież na lata, etapy, pogłębiony klęskami insurekcji, Napoleona, potem powstania listopadowego uświadomił kruchość, niepewność położenia narodu. Dał asumpt do rozważań nad zagrożonym biologicznym bytem Polaków, trwałością ich kultury. Nie miejsce tu na przypominanie dziejów formowania się romantycznego paradygmatu kultury polskiej. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, iż pierwotną reakcją także literatury na skandal rozbiorów, reakcją trwającą niemal do początku romantyzmu, był szok, była rozpacz[86], świadomość katastrofalnej ruiny wszystkiego, co wiązało się z *ethosem* ziemiańskim, z epodą Horacego *Beatus ille qui procul negotiis,* wyrażającą pełnię sarmackiej szczęśliwości, życia spokojnego „na ojczystej włości". Adam Jerzy Czartoryski w *Bardzie polskim* wołał więc w tonacji lamentacyjnej:

> Walczyliśmy za swój kraj, na swej własnej ziemi,
> Broniąc rodzin, praw, świątyń, dziś płaczem za niemi;
> I za toż przed sąd straszny głos zbójców nas woła!
> Wielki Boże! Gdy skryłeś ognie twego czoła?[87]

Ujmując katastrofę jako zaprzepaszczenie wielowiekowego dziedzictwa ojców, jako odwrócenie się prowidencjalistycznej przychylności od narodu, zarazem wyrazi-

[85] W rzeczy samej był to nurt niejednolity, w wersji „radykalnej" bliski czasem libertynizmowi. Zob. E. Rabowicz, *Polskie rokoko literackie,* „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Historycznoliterackie", Gdańsk 1969, nr 2.

[86] Stąd pojawiają się emblematyczne wprost postaci Rejtana czy F. D. Kniaźnina – poety, który dla Ojczyzny „w obłąkaniu zstąpił do grobu" (Brodziński), o którym z szacunkiem w wykładach paryskich, właśnie jako o patriotycznym szaleńcu, mówił Mickiewicz. Por. prace zawarte w tomach: *Od Oświecenia do Romantyzmu. Prace ofiarowane Piotrowi Żbikowskiemu,* pod red. G. Ostasza, S. Uliasza, Rzeszów 1997; *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793-1830,* pod red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1999; P. Żbikowski, *Hugo Kołłątaj – więzień i poeta,* Lublin 1993; P. Żbikowski, *„bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...". Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793-1805,* Wrocław 2000.

[87] A. J. Czartoryski, *Bard polski,* cyt. za: Z. Libera, *Poezja polska XVIII wieku,* Warszawa 1983, s. 459.

ście eksponuje poeta „przestrzeń zatraty": „swój kraj", „własną ziemię". Emigracyjna nostalgia romantyków uczyni z kraju, ziemi i okolicy domowej wyobrażenie zmityzowanej, zsakralizowanej, wreszcie wyobrażonej mesjańsko matki-ziemi, matki-ojczyzny, ku której tęsknią wygnańcy. Bowiem w kanonie sarmackich wartości, jak pokazuje Czartoryski, to „rodziny, prawa, świątynie" – z rodziną na pierwszym miejscu! – stanowią fundament narodowej egzystencji.

Powszechnie znany jest wiersz Mickiewicza *Do matki Polki,* powtarzający w obrazowy, symboliczny sposób ewangeliczną zapowiedź męczeństwa Syna i bólu Matki:

O matko Polko! źle się twój syn bawi!
Klęknij przed Matki Boleśnéj obrazem
I na miecz patrzaj co Jéj serce krwawi.
Takim wróg piersi twe przeszyje razem![88]

Bez względu na to, czy uznamy, iż jest to utwór pozbawiony nadziei (także tej ewangelicznej), czy też dostrzeżemy w nim „postawę, którą Rzymianie określili ongiś jako *virtus*"[89], jego tragizm pozostaje rozpoznawalny. Jednak „tragizm" Mickiewicza dotyczy narodu, który trwa z męstwem, zarazem heroicznie oczekując kolejnych hekatomb. W mniej znanym utworze Józefa Morelowskiego *Do matek polskich* z cyklu *Trenów* (powst. 1795, publ. 1854) wstrząs rozbiorowy prowokuje zgoła straceńczą myśl o samozagładzie narodowej. Przesłanie to wkłada Morelowski w usta mitycznej Wandy, poprzedzając jednak odautorską inwokacją:

Przestańcie, matki polskie, dostarczać wrogowi
Niepotrzebnych już dzieci polskiemu krajowi!
I wy, tocząc z wrogami nowy rodzaj walki,
Panny polskie, poświęćcie siebie na westalki.

W strofach kolejnych mówi już ta: „co – Niemca nie chciała":

[strofa III] „Dla kogóż dzieci wasze odtąd rodzić macie?
Kogoż je rodząc w bólach na świat nam wydacie?
Nieszczęsne matki polskie! Przebóg, nie Polaków,
Lecz wydacie nam Niemców, Moskalów, Prusaków."

[strofa VI] „Przyjaciel w przyjaciela swego piersi strzeli,
Co ich wróg granicami nowymi oddzieli.
Brat bratu utnie głowę, a matce w frasunku
Wróg ją z srogiej litości pośle w podarunku."

[strofa IX] „Bo gdy daléj Polakiem nie ma Polak słynąć,
Lepiéj nam wszystkim w jednym pokoleniu zginąć.
Kiedy wasza ojczyzna legła w wiecznym grobie,
Niech was ma, swych ostatnich dzieci, w nim przy sobie".

[strofa X ostatnia] „A wróg wasz niechaj próżnym krajem się zatrudnia,
Niech w nim stepy sybirskie znajdzie i zaludnia.
Kraj polski, Polak dzieci więcej mieć niegodzien:
– Gdzie nie ma miejsca cnocie, niech tam mieszka zbrodzień!"[90].

[88] A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie,* t. I, cz. 3, *Wiersze 1829-1855,* oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1981, s. 5.

[89] Wyrażenie A. Poprawy, cyt. za: *Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa,* Warszawa 1994, s. 147.

[90] J. Morelowski, *Tren VI. Do matek polskich,* w: *Wiersze Józefa Morelowskiego,* wydanie i wstęp E. Aleksandrowska, Wrocław 1983, s. 38-39. Zob. także wiersze o kobietach i adresowane do kobiet z tomu: *Wiersze Józefa Koblańskiego i Stanisława Szczęsnego – zapomnianych poetów Oświecenia,* wybór, oprac., wstęp E. Aleksandrowska, Wrocław 1980.

Charakterystyczny dla utworu Morelowskiego jest właśnie z jednej strony tragiczny patos ostatecznej desperacji, z drugiej wybór skrajnie defetystycznego mitu. Mitu, który zreinterpretowany, ofiarę jednostkową Wandy zamienia w ofiarę zbiorową, w, rzekłbym, *histerycznie* wyrażony postulat narodowego samobójstwa. Matka Polka nie może być matką najeźdźców, ni matką bratobójców, walczących po różnych stronach granic. Poetyka przekleństwa, jakiejś klątwy dominuje tu nad staropolskim prowidencjalizmem. „Wieczny grób" Polski, sarkazm losu (ważne są tu rymy: frasunku – podarunku) to znamiona zwycięstwa fatalistycznej, pogrążonej w ostatecznej niemocy i bezideowości myśli, która zamieniony w ostatniej, X strofie w „stepy sybirskie" kraj każe zaludniać zbrodniarzami[91]. W kolejnych trenach Morelowski łagodzi rozpaczliwą tonację, tak, jak gdyby rozpacz trenu *Do matek polskich* była tylko chwilowym zapomnieniem, szaleńczym zaciemnieniem nadziei, która powraca w następnych utworach cyklu: *Do nadziei, Do Boga,* w *Śnie.*

Trudno nie zauważyć, iż był to, gdy przypomnieć wizję XIX i XX-wiecznych bratobójczych walk Polaków, stojących naprzeciw siebie po różnych stronach frontu, wiersz proroczy, lecz także – okazał się on w istocie, w momencie opublikowania w 1854 r., po 59 latach nieaktualny.

Tuż przed romantyczną epoką poezja zaczęła otrząsać się z ciężaru klęski, już to dokonując historiozoficznego przewartościowania, kreując choćby mesjanizm jako nową postać prowidencjalizmu, jak w twórczości Jana Pawła Woronicza, już to wnosząc tony krzepiące, jak w *Śpiewach historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza, gdzie jedna jedyna kobieta w poczcie królewskim – Jadwiga (Hedwiga), staje się ucieleśnieniem mądrości, piękna i... rycerskiego bohaterstwa. Trudno nie zauważyć, że strofy takie przypominają, zapowiadają *Śmierć pułkownika* Mickiewicza:

> Śnieżne swe czoło już hełmem okrywa,
> Na dzielnym koniu z dobranymi szyki
> Uderza; twierdze, warownie zdobywa
> I do poddaństwa wraca buntowniki[92].

Królowa-heros to prefiguracja romantycznych żon, dziewic rycerskich, podejmujących w chwilach fatalnej słabości mężczyzn heroiczny obowiązek, zakończony najczęściej chwalebną i tragiczną ich śmiercią.

Obie wypowiedzi – Morelowskiego i Niemcewicza – spina jednak swoista klamra utopijności. Polki nie przestały rodzić w XIX w. Polaków, tak, jak nie przedzierzgnęły się w bitne heroiny, w plemię nadwiślańskich Amazonek. Ani wzór Wandy, ani Jadwigi nie był realistyczny.

Poważniejszą refleksję – choć niejako na marginesie estetyczno-światopoglądowych

Tu m.in. patriotyczne wiersze okrytego później niesławą Szczęsnego Potockiego: *„Abyś się wolnym urodził, dziecko..."* (s. 241) i *„Życzenie [...] żonie swojej w dniu imienin 19 marca 1786 dane (Wiersz męża obywatela do żony obywatelki na dzień jej imienin)*, s. 252.

[91] J. Morelowski, dz. cyt. , s. 51, fragment *Snu*; wersy 207-212:

> Niech tylko z Bogiem Polak nie zrywa przymierze,
> Czci cnotę, zgodę chowa, stoi w przodków wierze,
> Ani Boskich wyroków zmienia złymi czyny,
> A Bóg go zwycięskimi uwieńczy wawrzyny.
> Ach, chowaj te przestrogi wiernie, Polsko droga!
> Nie w ludziach twa nadzieja, los twój w ręku Boga!

[92] J. U. Niemcewicz, *Śpiewy historyczne,* opr. W. Bruchnalski, Warszawa (b.r.), s. 45.

wywodów – podjął natomiast Kazimierz Brodziński w przededniu romantycznej rewolty; refleksję, dodajmy, zupełnie zmieniającą poziom i temat rozważań o miejscu Polki, kobiety w chwili tragedii. Punktem wyjścia jest tu mityczne pojęcie stanu natury właściwego wszystkim ludom u zarania dziejów: „Był to stan patriarchalny, pasterski i rycerski. Cnota nie miała nazwiska, ale żyła wszędzie, było czucie poezji, ale nie było ścisłych, umówionych jej prawideł"[93]. U źródeł ładu kultury, społeczeństwa leży przeto – jak można się domyślać – porządek ustanowiony na wartościach męskich: na dominacji ojca i rycerskim *ethosie*. Ów ideał pierwszej, naiwnej romantyki wieku natury rozwinęło średniowiecze. Jego charakterystyka zdradza u Brodzińskiego patriarchalne wyobrażenia o naturze kobiet:

> Płeć piękna, konwulsyjnym słabościom podlegająca, którą imaginacja w wysokim stopniu obłąkać może, jak z tego powodu dała starożytnym mniemanie, iż ma związki z wyższymi istotami, skąd powstało tłumaczenie snów, proroctwa, i co jej wysoki jednało u ludu szacunek, tak w tych wiekach, dla tejże samej słabości, przypisywano jej związki z złymi duchami, skąd powstały czarownice, względem których ciemność i okrucieństwo do najwyższego dochodziły stopnia. Nędzni malarze w postaci starych kobiet malowali czarownice, a zabobonności dość było najmniejszych pozorów do odkrycia winnych. Czyjakolwiek wiadomość fizyki bywała częstokroć cudem lub czarodziejstwem[94].

Brodziński odkrywa więc konstytutywną, według swego mniemania, słabość natury kobiecej – skłonność do egzaltacji, zmysł „wizyjny". To znak, iż pisarzowi bliskie były XVIII-wieczne poglądy na naturę kobiety. Poglądy akcentujące, dopowiedzmy, jej niestałość, zmienność, chimeryczność, predylekcję do konwulsji, irracjonalnych zachowań i histerii. Właśnie antycznego pochodzenia poglądy o histerycznej naturze kobiet święciły w XVIII w. swój powrót na salony. Drugi jednak biegun wyobrażeń stanowi w średniowieczu kobieta – ideał, dama: „Tak rycerz, jak trubadur miał swoją damę, do której wszelkie jego myśli zmierzały"[95]. Laura, Beatrycze, kobiety Boccaccia to jednak tylko panoramiczne i w istocie negatywne tło dla konterfektu dawnej niewiasty polskiej, dla której najwyższą ozdobą i komplementem okaże się w piśmie Brodzińskiego jej... **nieistnienie** w poezji staropolskiej:

> Nie mówią także dzieje nasze o płci pięknej, aby się dla niej różnili rycerze, burzyli zamki itp. Nie wyznaczały Polki zawodów współubiegającym się o ich rękę i może najzaszczytniejszym w dziejach narodowych jest dla nich to, że o nich niewiele mówią. Nie próżność, jaką rycerskie wieki podsycały, ale spokojne przywiązanie i bogobojność rządziła nimi. Sławą i zatrudnieniem ich była wiara dla mężów i wychowanie synów, o których tyle mówią dzieje. Nie rozlegały się po obozach Polaków nazwiska dam oręża, lecz jednym hasłem była ojczyzna. Ojczyzną nie były ludne miasta, ale tym imieniem nazywały się ziemie, gdzie po rozległych włościach gospodarne obywatelki oczekiwały znad granic rycerzów, aby osiadali na miejscu, gdzie pradziadowie zostawili zapracowane puścizny, gdzie groby tychże przypominały błogosławieństwo niebios na nich zlewane, gdzie zaszczyt zasług przodka, potomkom w dziedzictwie zostawiony, zobowiązywał do cnót i utrzymania sławy zasłużonej krajowi rodziny. Powolna córka oczekiwała wyboru rodziców, przez który sąsiedzkie domy w późnych pokoleniach dochowywały pamięć swojej przyjaźni[96].

---

[93] K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, w: *Pisma estetyczno-krytyczne*, opr. i wstępem poprzedził Z. J. Nowak, Wrocław 1964, t. I, s. 15-16.

[94] Tamże, s. 21 (tu dobry kontekst dla wyobrażeń egzaltowanych kobiet to oczywiście *Czarownica* Julesa Micheleta z aż 1862 r. lub nawet późniejsza *Synagoga Szatana* Stanisława Przybyszewskiego).

[95] Tamże, s. 22.

[96] Tamże, s. 36-37; idealna Polka więc zaleca się skromnością, wnosi w życie mężczyzn ład a nie waśń, jest bogobojna i cicha, wierna, jest piastunką przyszłych bohaterów narodowych, opiekunką ziemiańskiej arkadii (Brodziński nastawiony jest antyurbanistycznie). Polska panna poświęca uczucia dla woli familijnej. Są tu wszystkie elementy sarmackiego wzoru (stereotypu?). Zob. pochwałę naturalnej, „świeżej urody" w utworze *Do dziewic* z tomu: K. Brodziński, *Elegie Jana Kochanowskiego*, oprac. W. Walecki, Warszawa 1976, s. 80-81 (pierwodruk tłumaczeń – 1829 r.).

W ten oto sposób w 1818 r. Brodziński-eksnapoleończyk, piewca arkadii polskiej, ziemiańskiej, osadzonej w świecie wyobrażonym jako znak Bożej harmonii i opieki (natura-symbol), godzącej idylliczny spokój i melancholijną, elegijną konieczność przemijania – restytuował staropolski *ethos* życia familijnego. Pisał tak o przeszłości wprawdzie, ale dla przyszłości. Także wtedy, gdy ideał kobiety dostrzegał w Barbarze Radziwiłłównie: „Jakaż tu walka między troistą miłością i poszanowaniem: religii, króla i ojczyzny!"[97]. Przypomnienie tej sytuacji ma w wywodach autora *Wiesława* specjalne znaczenie. Polacy – sugeruje Brodziński – potrafili stawiać czoła sytuacjom ekstremalnym, przejawiali „poświęcenie dla dobra ojczyzny", które „równało ich do starożytnych Greków i Rzymian". Lecz dowodzili swej wyższości nad przeciwnościami losu wtedy tyko, gdy pozostawali – w epoce Piastów i Jagiellonów – wierni patriarchalnej tradycji. Ich, owych, jak pisze „patriarchalnych czasów" uosobieniem, przejawem hierarchii wartości, stały się „ulubione hasła" ojców, świadectwa „odwiecznych zasad":

> „Wiara i ojczyzna; król z narodem, naród z królem; wolność lub śmierć!" Poświadcza je – *owe zasady* – zwyczaj ojców nazywania króla ojcem, siebie – bracią, ojczyznę – matką, a Marią w niebie – Polski Królową[98].

Patriarchalizm Polaków – co należy podkreślić – ma jednak w tej wypowiedzi specyficzny charakter. Oznacza bowiem wielostopniową konstrukcję ładu świata, ujawniającą jednak niezwykle silną pozycję wyobrażeń kobiecości z kręgu przedstawień symbolicznych:

Hierarchia niebiańska	ojciec idealny	→ Bóg Ojciec, Stwórca; Chrystus-Król, Duch Św.	**Relacje między sferą niebiańską i ziemską:**
	matka idealna	→ Maryja – Polski Królowa;	
granica			1. relacja stworzenia,
Rodzina ziemska, „bracia"	ojciec realny	→ Król;	2. relacja odbicia,
	matka	→ Ojczyzna, Polska;	3. relacja opieki,
	dzieci	→ Polacy, Sarmaci;	4. relacja naśladowania,
	zespół wartości regulujących życie wspólnoty, narodu.	→ wiara, miłość ojczyzny, wolność.	5. relacja ingerencji.

Jak przeto widać, w wyobraźni Brodzińskiego z niezwykłą siłą odcisnęły się wyobrażenia prowidencjalistyczne. Polacy i ich Ojczyzna, Polska, to odbicie niebiańskiej rodziny, porządku Boskiego, gdzie panuje idealna hierarchia Trójcy Świętej, wzajemnej relacji Osób Boskich, ale też, gdzie tronuje, króluje reprezentantka świata żeńskich wartości: Maryja, z dawna Polski Królowa. W świecie dziejowym jednak spojrzenie to – uwzględniające pierwiastek żeński – obowiązuje w specyficznej formie. Nie realne, rzeczywiste kobiety, matki, córki są tu wymienione, eksponowane, ale mężczyźni, bracia szlachta, męska wspólnota, która nie może wszak istnieć bez kanonu wartości, mających związek z kobiecością. Te zaś wartości często są przez nią, kobietę, personifikowane, jak: wiara, nadzieja, miłość, ojczyzna, wolność, równość. O ile króla uznaje się za ziemskie odbicie boskiej figury królewskiej, o tyle rola królowej czy kobiety-króla jawi się w

[97] Tamże, s. 39. Przypomnijmy, iż funkcjonuje ówcześnie w literaturze także mit żydowskiej piękności Esterki, ukochanej Kazimierza Wielkiego. Pisali o niej m.in.: Feliks Bernatowicz w powieści *Nałęcz, romans z dziejów Polski* i Aleksander Bronikowski w powieści *Kazimierz Wielki i Esterka.*

[98] Tamże, s. 38-39. Zob. studium D. C. Maleszyński, *Alegorie Rzeczypospolitej w literaturze polskiej XVII-XVIII wieku*, „Poznańskie Studia Polonistyczne", Seria Literacka I (XXI), Poznań 1994, *Literatura o państwie*, s. 11-34.

kulturze Polski sarmackiej, potężnej, imperialnej jako niemal żadna. Co najwyżej zasługą królowych jest ich nieobecność w przestrzeni dyskursu, niekontrwersyjność. Jeśli zaś królowa, jak Bona Sforza, wyłamuje się z tej zasady, to w negatywnym kontekście.

Relacje Rodziny Boskiej i wspólnoty rodzinnej Polaków wolno objaśnić w pięciu aspektach. Ta pierwsza najpierw stwarza tę drugą. Rodzina narodowa stara się – to po drugie – naśladować patriarchalny porządek nieba, odbija się w lustrze archewzoru i wciąż ponawia próby dorównania mu. Dlatego – po trzecie – Bóg odpłaca się rodzinie ziemskiej opieką, sprawuje opatrznościową kuratelę nad nią. Ponieważ jednak Polska i jej dzieci ulegają sile najeźdźców lub własnym słabościom, Opatrzność ujawnia ich nową, w istocie wcześniej przedustanowioną funkcję: mają naśladować Boga także w jego soteriologicznej misji wcielenia, której apogeum to kenoza, Ukrzyżowanie Chrystusa, a wreszcie zmartwychwstanie. Czasem wreszcie – po piąte – nieodzowna okazuje się cudowna ingerencja Opatrzności, *miraculum*, dokonane przez Boga dla (wobec) jednostki lub wspólnoty.

Także z tych powodów rolę Polki w XIX w. Brodziński widział jako zadanie tej, która troskliwie pielęgnuje fundament narodowego dziedzictwa – język, polszczyznę: „Jeżeli Polki uzbrajały własnymi rękoma synów na obronę ojczyzny, jakże mogą być niepamiętnymi na jej język?"[99]. Zadania tego nie ograniczał li tylko do walki z „obcymi językami". Hołdując staropolskim wyobrażeniom – patriarchalnej hierarchii domowej, rycerskiej wizji, idylliczno-elegijnemu obrazowi świata – zarazem jak na skandal spoglądał Brodziński na coraz liczniejsze książki, których autorkami były kobiety, przecież, jak sądził, nie stworzone do pisarskiego czy naukowego rzemiosła:

> Co do Polek, jeżeli pragną uszczęśliwiać nas raczej słodyczą pożycia aniżeli pismami, śmiałbym ich prosić, ażeby język ojczysty posuwały ku doskonałości *raczej przez obcowanie aniżeli przez pisma* [podkr. – K. B.]. Są dziś Polki, które po polsku więcej piszą niż mówią, i dlatego piszą tak, jakby nigdy mówić nie śmiały, jak gdyby język polski doskonalił się wzorem francuskiego, równie przez pisma jak przez obcowanie[100].

Gorące dyskusje nad genezą, „starożytnością", istotą narodowego języka pozostawiał Brodziński mężczyznom[101]. Ten ostatni Sarmata nie w pytaniu „dlaczego dosięgła nas ręka losu?", jak Czartoryski, nie w przypominaniu polskich Amazonek, jak Niemcewicz, nie w beznadziejnej rozpaczy, jak Morelowski – lecz w cichej, „domowej uprawie" języka i cnót widział rolę kobiety. Nim jednak w latach 40-tych XIX wieku znów pojawi się w powieści biedermeierowskiej znajomy głos domowej harmonii, gdzie „zgoda, miłość i pokój panują", „kwitnie majątek, swawolą prawnuczki, rosną dziatki wyposażonych panienek", „serca młodych małżonków oczyszczone od próżności", a „modlitwy dziadunia i babuni ciągle się nad nimi unoszą"[102] – nastanie epoka romantycznych wyobrażeń kobiecości, jakże odmiennych od wyobrażeń Brodzińskiego, choć stworzonych *post mortem Poloniae* przez ludzi ukształtowanych w... patriarchalnej także kulturze.

* * *

Norwid nie doczekał więc „prawdziwej" kobiety, objawionej w literackiej kreacji Polki[103]. Jego nieukontentowanie podzieliły liczne rzesze czytelników i krytyków, choć,

[99] K. Brodziński, *O klasyczności...*, s. 70.
[100] K. Brodziński, *[O romansach historycznych]*, w: *Pisma...*, t. II, s. 122.
[101] Por. Z. Kloch, *Spory o język*, Warszawa 1995 (tu rozdz. *Język według Brodzińskiego).*
[102] J. Korzeniowski, *Kollokacja*, Kraków 1959, s. 273 (ostatnia).
[103] Norwid zresztą harmonii z kobietami swego życia osiągnąć nie zdołał. Por. E. Dąbrowicz, dz. cyt., s. 172:

co zrozumiałe, nie wszystkich idealność, symboliczność romantycznych portretów niewieścich raziła. Większości natomiast zgodnie odpowiadała wizja Polski jako pogrążonej w tęsknocie Matki, oczekującej wolności, wypatrującej synów rozsianych po wszystkich zakątkach ziemi. Widząca w dzień biały, w miasteczku na peryferiach wielkiego świata dziewczyna wysokich ideałów spełniać nie mogła. Budzi albo kontrowersje, albo niesmak do dziś[104]. Dziwnym – ale przecież nie do końca! – zbiegiem okoliczności literatury romantycznej nie zdominowały też matrony sarmackie, co już w epoce skandalizowało patriotyczną publikę. Na przeciwległym biegunie zaś – libertyńskich ekscesów owa poezja takoż nie zanotowała wielu. Nie powielili romantycy kanonu sentymentalnych cnót i nieszczęść, choć i one niewątpliwie ich inspirowały. Dlaczego? Czy dlatego, że na kształt obrazu kobiety w każdym przypadku oddziaływać miała ich własna indywidualność, ta niesprowadzalna do jakiejkolwiek „wpływologii" czy presji historycznej, środowiskowej, ich osobowość twórcza, ulegająca przemianom, poszukująca transcendentnego gruntu w metafizycznie „odczarowanym" przez Oświecenie świecie? Zapewne także. Romantyczne, stworzone przez mężczyzn kreacje kobiecości istnieją więc w tym wymiarze – jednoczącym problematykę indywidualną i narodową – który w pracy tej nazywamy „**wymiarem metafizycznym**". Tej tezy właśnie teraz należałoby może dowieść...

W sierpniu 1857 roku Marię Trębicką żegnal Norwid jako typową „kobietę polską", dobrze wychowaną i niczego nieświadomą, bliższą kobiecym postaciom literackim niźli życiu. Wobec nich wszystkich razem mógłby powtórzyć: „Nikt nie wie, jakiej płci ta mgła (...)" [VIII,197]. Wszystkim mógłby też zadedykować fragment o „Aldonach": „Każda kocha z daleka zza krat śpiewając i lampę paląc – żadna na dół nie zejdzie, kiedy mąż głowę o węgieł wieży oparł i boleje. Bo zbrzydła nieco i nie uczesana jest" [X, 77-78].

[104] Por. opinię z popularnej w PRL-u biograficznej opowieści o Mickiewiczu: M. Jastrun, *Mickiewicz*, Warszawa 1961, t. I, s. 86:

Romantyczność nawet, choć zawierała program poety i polemikę z mędrcem, była jeszcze w stylu sentymentalnym. Tak, ale mowa była potoczniejsza, zwyklejsza, jakby wyjęta z ust ludu. Były takie zdania, które podnosiły klasykom włosy na głowie: „Dziewczyna duby smalone bredzi..." Wydawało się, że to poeta bredzi, a on tylko mówił tak, jak mówili ludzie wokoło niego. Dziki był w tym i „nieokrzesany", i nie mógł się podobać wzorowym poetom warszawskim.

– Opinia ta jest nielogiczna. Jeśli był to tekst sentymentalny, to jakże mógłby być zarazem „dziki" i „nieokrzesany", choćby językowo.



Correggio, *Boże Narodzenie*

ROZDZIAŁ DRUGI

„PRZEJRZEĆ W SERCE GŁAZU..." – METAFIZYCZNA STRONA KOBIECOŚCI W *DZIADACH* ADAMA MICKIEWICZA

Co nas wstrzymuje jeszcze tu,
Gdy zmarli ukochani,
Nasz żywot ich zamyka grób,
Jak bardzośmy zbłąkani!
Tu celu poszukiwań brak,
Już syte serce, pusty świat.

Tajemny i nieskończony,
Dreszcz słodki nas przenika,
To echa z dali nieskończonej
Naszego smutku słychać.
Ukochani czują utęsknienie
I ślą nam owych pragnień tchnienie.

Zstąpić ku słodkiej narzeczonej,
Gdzie Jezus ukochany,
Pociechę wieczór da wyśniony
Kochanym i zbłąkanym,
Aż sen okowy nasze zburzy
I w łono Ojca nas zanurzy.

Novalis, *Utęsknienie śmierci*[1]

[1] F. von Hardenberg (Novalis), *Utęsknienie śmierci*, w: *Hymny do Nocy*, przeł. K. Lipiński, Kraków 1995, s. 26 (strofy 8-10).

CZĘŚĆ PIERWSZA: BOSKIE IMIĘ

I. „Poeta przeobrażeń" i... syntez

A może chcecie wiedzieć, panowie, jaki jest mój ideał? chcecie wiedzieć czego bym ja sobie życzył? To ja wam powiem! Ja chciałbym się dostać do **moich borów litewskich**; tam chciałbym być sam, nikogo nie widzieć, broń Boże żadnej gazety nie czytać **i tylko z Panem Bogiem, ptaszkami i drzewami rozmawiać!** A wy jedziecie do Paryża, wy chcecie Paryż zobaczyć! Na tym świat stoi! Każdy musi dążyć do czegoś! Wy do Paryża, ja do moich borów litewskich![2]

– Ta emocjonalna wypowiedź Mickiewicza do emigrantów w Paryżu pochodzi z września 1855 roku, gdy poeta zaczynał ostatni już etap swej epoki „czynu", wyrażający się w udziale w formowaniu pułków polskich w Turcji i na Bałkanach. I rzecz znamienna – także w tej wypowiedzi, jak w wielu wcześniejszych, gdy opisywał marzenia o sielskim, litewskim domu na łonie natury, przestrzeń ojczyzny utożsamiona zostaje z naturą, natura z nostalgiczno-arkadyjską wizją Ziemi Litewskiej, która jest też przestrzenią dialogu poety z Bogiem. Do końca życia pozostał więc pisarz szczęśliwym i dobrowolnym „zakładnikiem" obrazu Litwy-Arkadii, kraju dzieciństwa, którego mikrokosmicznym odbiciem literackim jest Soplicowo w *Panu Tadeuszu,* tym dziele, gdzie „wszystko (...) wznosi się od piękna zmysłowego do nadzmysłowego, metafizycznego i odwrotnie; wszystko, co górne, zniża się ku temu, co dolne, ku ziemi"[3]. **Owa współzależność nieba i ziemi, sakrum i profanum** ujawnia się także w inwokacji do „Panny świętej, co Jasnej broni Częstochowy / I w Ostrej świeci Bramie". Zwróćmy uwagę na porządek przywołań: najpierw wizerunek jasnogórski, potem Maria z Ostrej Bramy i wreszcie wizerunek z unickiej cerkwi na Górze Zamkowej w Nowogródku[4]. Jednak kolejność Mickiewiczowskich fascynacji wyobraźni musiała być odwrotna: bowiem źródłem głębokiego urzeczenia imaginacji poety wizerunkiem Matki Chrystusa był kraj dzieciństwa, ta „zromantyzowana"[5] w pamięci, by użyć słów Novalisa, Księga Bytu. Tu zapewne jeszcze dokonała się imaginacyjna komunia, synteza obrazów matki, Litwy-matki i Matki Ostrobramskiej, które razem utworzyły szeroki kompleks „mariologicznych" symboli. Ich rozwój w dziele – co ukażemy tu na przykładzie *Dziadów* – dokonywał się stopniowo, by pełnię koniunkcji (syntezy) wyobrażeń osiągnąć w *Panu Tadeuszu.*

Potwierdza częściowo tę sugestię badawczą psychoanalityczna interpretacja inwokacji dokonana przez kanadyjskiego badacza J.-Ch. Gille-Maisaniego:

Miłość jaką [dziecko] żywiło do matki, przeniesie wówczas na postacie matek zbiorowych lub duchowych: natury, ojczyzny, Matki Boskiej. <*I dalej kontynuuje badacz w przypisie:*> Pisma i rozmowy Mickiewicza – pisze Gille-Maisani – zawierają niezliczone przykłady takich przeniesień (zresztą powszechnych). Przytoczmy tylko jeden z nich. W początkowych wersach *Pana Tadeusza* (1:1-13) mowa jednocześnie o rzeczywistej mat-

[2] Cytuję za: K. Kostenicz, *Ostatnie lata Mickiewicza. Styczeń 1850 – 26 listopada 1855*, Warszawa 1978, s. 430.

[3] H. Krukowska, *„Pan Tadeusz" jako poezja czysta*, w: *Mickiewicz. Materiały z sesji naukowej. Białystok 2-4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 235.

[4] Kolejność nie jest tu przypadkowa, jak sądzę. Tym bardziej nie jest ona warunkowana tokiem wiersza. Rodzinna, „litewska" ikona N. M. Panny ustępuje miejsca ikonie narodowej opiekunki. Wzmiankowane zaś w inwokacji wydarzenie – cudowne ocalenie poety – wiąże się z krajem dzieciństwa. Natomiast wizerunek jasnogórski poszerza tu perspektywę o wymiar mitu prowidencjalistycznej opieki; wstawiennictwa Matki Bożej nad całą Polską.

[5] Por. Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 202: „Nadając rzeczom pospolitym wyższy sens, zwykłym – tajemniczy wygląd, znanym – godność nieznanych, skończonym – pozór nieskończoności, romantyzuję je". Przywołując Novalisa, nawiązuję do tez, które sformułowała H. Krukowska (dz. cyt., s. 234).

ce, o naturze, ojczyźnie i Najświętszej Marii Pannie; obrazy te są bardzo silnie naładowane emocjonalnie i wynika to z wielkiego ładunku uczuciowego zawartego w Mickiewiczowskim „kompleksie matki"[6].

Nie negując trafności tych spostrzeżeń, zauważamy, że badacz nie dostrzega wielopostaciowości i wielofunkcyjności symboliki maryjnej w dziele, jej skomplikowanej genezy, którą nie zawsze można sprowadzić do „kompleksu matki". Celem tych rozważań będzie więc ukazanie rozwoju szerokiego kompleksu symboli, które, jak sygnalizowano już, koncentrują się wokół postaci Marii (a więc: natura, ojczyzna, kobiecość); intencją naszą stanie się interpretacja tych niezwykle złożonych symbolik w kontekście głównych wymiarów semantyki *Dziadów* oraz wysunięcie hipotez wyjaśniających sam fenomen i jego pochodzenie.

Wobec mnóstwa propozycji interpretacyjnych[7] konieczne jest najpierw w – z konieczności – zsymplifikowanej formie określenie głównych, naszym zdaniem, idei *Dziadów*. Sprowadzają się one do następujących założeń:

1. *Dziady* są dramatem, którego wewnętrzną dynamikę wyznacza głęboka duchowa przemiana, **metanoia**[8] głównego bohatera. Jej istotą jest wybór i przemiany **strategii egzystencjalnej**[9] bohatera wobec: miłości i śmierci, sensu istnienia, zła historycznego, cierpienia. Konsekwencją tych wyborów stanie się jego pasywistyczny bądź aktywistyczny stosunek do wartości, pojmowanych – na przemian i równocześnie – w sensie chrześcijańskim i platońskim (dobro, prawda, piękno)[10]. Sceną wyborów dobra i zła jest historia, skonkretyzowana w europejskiej, polsko-litewskiej i rosyjskiej rzeczywistości XIX-go wieku. Fundament metanoi stanowi ścieranie się, dialektyka absolutnej wolności bohatera i jego wybrania przez Poezję lub Boga (bycie poetą jako specyficzna determinacja egzystencji i misja dziejowa, na którą skazuje Opatrzność). Antynomiczne bieguny wyboru to buntownicza wobec Boga, samostraceńcza, samobójcza negacja sensu istnienia – symbolizowana przez „otchłań", „grób", „błądzenie"[11] – oraz afirmacja egzystencji rozumianej jako *imitatio Christi* lub jako „droga" i „pielgrzymka"[12]. Zatem, w tym drugim przypadku, będzie to egzystencja ukierunkowana na określony historyczny i eschatologiczny cel, egzystencja posiadająca niepowtarzalną teleologię.

W czasie duchowych przemian ulega też zmianie stosunek bohatera do Boga: od wizji ukrytego kreatora („Twórcy") przez obraz głuchego na cierpienie, wyrachowane-

[6] J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*, przeł. A. Kuryś i K. Rytel, Warszawa 1987, s. 33.

[7] Nie oznacza to lekceważenia tradycji badawczej, lecz jedynie próbę określenia własnych dominant interpretacyjnych, elementarnych sądów o tym tak symbolicznym i wieloznacznym dziele.

[8] Por. W. Borowy, *Poeta przeobrażeń*, w : *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. II, s. 202-212.

[9] Pisząc o „strategii egzystencjalnej", korzystam z inspiracji filozofii K. Jaspersa z jego rozprawy pod tytułem *Człowiek*. Por. tegoż, *Filozofia egzystencji*, przeł. D. Lachowska i A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 45:

> Człowiek nie może spełnić się w samym istnieniu, zadowolić się smakowaniem życia. Przełamuje wszelką rzeczywistość istnienia pozornie spełniającą się w świecie. Wie, że jest rzeczywiście człowiekiem, gdy otwarty na całość bytu żyje w świecie z transcendencją. Traktując serio swoje istnienie, dąży jednak ku bytowi. Nie może bowiem pojąć siebie jako prostego rezultatu tego, co zdarza się w świecie. Dlatego przekracza swoje istnienie i świat, zmierza ku podstawie istnienia i świata, tam, gdzie upewnia się o swym źródle, dostępując wtajemniczenia w stworzenia. Człowiek nie jest u źródła bezpieczny, nie jest też u celu. Sztuka wieczności w swoim życiu między źródłem i celem.

[10] Por. R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*, Warszawa 1993, s. 58-74.

[11] Por. słowa Konrada z III-ej sceny *Dziadów*: „Otchłań – otchłań ta lepsza niźli ziemi padół; / Tu nie ma braci, matek, narodów, – tyranów – / Pójdź tu". Wszystkie cytaty z *Dziadów* z wydania: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Narodowe, t. III, *Utwory dramatyczne*, opr. S. Pigoń, Warszawa MCMXLIX, s. 173.

[12] Por. W. Borowy, dz. cyt., t. II, s. 10 i 139 (o wpływie dzieła Tomasza á Kempis *O naśladowaniu Chrystusa* na Mickiewiczowską antropologię) oraz uwagi D. Zawadzkiej, *Człowiek w drodze jako temat IV części „Dziadów"*, w: *Adam Mickiewicz. Pamiętnik konferencji w Nowogródku 22-25 czerwca 1992*, red. B. Noworolska, Sankt-Petersburg 1993, s. 82-89.

go, demiurgicznego Ojca, aż po niosące pocieszenie uświadomienie relacji, symetrii: Bóg cierpiący – Chrystus↔naród cierpiący – Polska; człowiek jako obraz i podobieństwo Boga ↔ Bóg w Jezusie przyjmujący naturę ludzką. Konsekwencją tej przemiany obrazu Boga jest perspektywa prowidencjalistyczna i mesjanistyczna jako sposób eksplikacji sensu indywidualnego i zbiorowego doświadczenia dziejów. Symbolicznym medium, pośrednikiem tej metamorfozy wizji Stwórcy jest symbolika maryjna. Także status ontologiczny bohatera – będącego raz duchem, widmem, raz pełnokrwistym mężczyzną – ulega zmianom w zależności od jego stosunku do horyzontu wartości powiązanych z wiarą, religią, z teomorficznym pojmowaniem człowieczeństwa. Reasumując: w powyższych znaczeniach jest Mickiewicz **„poetą przeobrażeń"**[13], według określenia Wacława Borowego, oraz poetą hołdującym „romantycznej koncepcji wędrownika czy pielgrzyma"[14], podług zdania Juliusza Kleinera.

2. *Dziady* są świadectwem ontologicznego „wkorzenienia", wrośnięcia poetyckiej wyobraźni w pełnię przestrzeni, w mały wszechświat krainy dzieciństwa (Litwa – Polska), są **misterium miejsca**[15], opisem symbiozy, zakorzenienia w „telluryczne" przestrzeni domu – ojczyzny – natury, ukazującym także dramaty opuszczenia tej sfery, wyrwania z niej, odsłaniającym mroczne obrazy obcej **antyprzestrzeni**, otchłanie zesłania (Rosja, Sybir).

3. Symbolika, obrazowanie i misteryjność[16] dramatu (tu: także mariologia) służą kreowaniu **najgłębszego metafizycznego, archetypicznego gruntu**, polisemicznego, ale w swej istocie „boskiego" fundamentu, **wielopoziomowego „tła" metanoi bohatera**, wytyczając też jej **kierunek i cel**. W III cz. dzieła stają się już jednak jedną z pierwszorzędnych warstw znaczeniowych, gdy w hierogamicznym Widzeniu Ewy lub w profecji księdza Piotra służą transcendowaniu doświadczenia człowieka, odsłaniają jego nadnaturalne powołanie.

4. Ontologiczna struktura świata *Dziadów* jest wielostopniowo zhierarchizowana (Bóg, Maryja, angelologia, demonologia, duch, materia, człowiek, natura). Medium i siłą komunikacji, przemiany czy buntu jest słowo. *Dziady* to przede wszystkim w romantycznym sensie „poezja transcendentalna", która „posługuje się słowem samym w sobie, ukierunkowanym nie na odbiorcę, lecz na objawienie istoty poezji", niemniej w wydaniu Konrada, tego, jak go nazywa badacz, „histriona języka", ma być czymś więcej jeszcze: „w przekonaniu Konrada poezja transcendentalna stała się w ten sposób kosmicznym wichrem tworzenia", staje się przekroczeniem granic wyobraźni, *sui generis* aktem stworzenia świata na nowo, synonimem natury stwarzającej (*natura naturans*)[17].

[13] W. Borowy, dz. cyt., t. II, s. 202.

[14] J. Kleiner, *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. I, s. 394.

[15] Por. H. Krukowska, *Mickiewiczowskie „miejsce ostatnie"*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur. Materiały I Międzynarodowej Konferencji, Białystok 21-24.IX 1989 w czterech tomach*, pod redakcją E. Feliksiak, Białystok 1992, t. IV, s. 100: „Przez irracjonalny, niasamowity wprost związek duszy poety z miejscem, z ziemią rodzinną jego poezja zakorzeniona jest w bycie, przez nią <<mówi>> byt, ma ona więc – powtórzymy to jeszcze raz – moc ontologiczną".

[16] Chodzi mi tu o misterium jako formę dramatyczną. Por. też rozprawę J. Skuczyńskiego, *Trzecia część „Dziadów": między obrzędem ludowym a liturgią*, „Ruch Literacki" 1998, z. 6 oraz K. Górskiego, *Przezwyciężenie prometeizmu w „Dziadach"*, w: tegoż, *Z historii i teorii literatury*, Wrocław 1959. Zob. także: A. Ziołowicz, *„Misteria polskie". Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996. Zob. ponadto: A. Wojtylak, *Reminiscencje antyczne w II cz. „Dziadów"*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, Toruń 2001.

[17] R. Przybylski, dz. cyt., s. 129-139. Zob. eseje: *Słowo Boga – słowo poety. Europejskie koncepcje twórczości w kręgu tradycji biblijnych* oraz *Liturgia i poezja* w: J. Poradecki, *Prorocy i sztukmistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Łódź 1999, s. 11-37.

Jak wynika z przyjętych tu założeń, kluczową funkcją symboli osnutych wokół archetypu „kobiety-matki" (w naszej terminologii „maryjnych") będzie w *Dziadach* najpierw **unicestwienie sprzeczności** między indywidualnym (miłość), zbiorowym (historia) doświadczeniem zła a kulturą, opierającą się i w wymiarze jednostkowym, i dziejowym na wierze w Boga, który jest samym dobrem i samą miłością. A w końcu chodzi przecież o **pogodzenie zgodnego z wolą Opatrzności – mesjanistycznego – planu losów bohatera i zbiorowości**, do której przynależy, **z jego pełną, ale i trudną do okiełznania, ukierunkowania wolnością**. Konrad-buntownik – „oswoi" obraz Transcendencji, uwewnętrzniając prawdę o Bogu cierpiącym w Chrystusie, dzięki symbolicznemu pośrednictwu pierwiastków maryjnych. Spróbujmy więc określić krąg wyobrażeń związanych z szeroko pojmowaną maryjnością. Jak się okaże, jest to przestrzeń znaczeniowa (owa maryjność) wchodząca w niezmiernie skomplikowane interakcje semantyczne.

II. Typologia symboli maryjnych

W pracy używamy pojęcia „symbolu maryjnego" w znaczeniu specyficznym. Nie mówimy więc o „symbolu mariologicznym", bo miałoby to konotacje konfesyjne, nie obejmując choćby problemu bluźnierczego posługiwania się imieniem *Maria*. „Maryjność" w naszym ujęciu obejmuje cały kompleks archetypów i symbolik (kobiecość, macierzyństwo, natura, ojczyzna), w których ciągu, niejako w centrum, znajduje się też ewangeliczna Maria i treści zawierające się w „maryjności" w swych symbolicznych konkretyzacjach. Ich w dziele liczebność zależy, najogólniej rzecz ujmując, od tego, co za symbol danego typu uznamy. Typologia symboli maryjnych musi być więc jeszcze wielostopniowa.

Pierwszy ich podział opierałby się na kryterium skali, wyrazistości znaczeniowej poetyckiego nawiązania do postaci ewangelicznej Marii. Opierając się na nim, można by wyróżnić:

a) bezpośrednie – ikonograficzne czy słowne – uobecnienia postaci Matki Boskiej w dziele (np. obraz w chacie księdza w IV cz. *Dziadów*);

b) zespół symboli, które w sztuce chrześcijańskiej wiązały się z Marią, zaś w dziele romantycznym mogą ujawnić swą wieloznaczność (np. cyprys będący wprawdzie symbolem maryjnym, ale i drzewem żałoby);

c) każde przywołanie opowieści ewangelicznej o losach Chrystusa i Jego Matki, tam gdzie ten związek między Synem i Matką jest obecny (np. opowieść o Herodzie);

d) każde bezpośrednie nawiązanie do szczególnych cech przypisywanych Marii (np. dziewictwa). Ta ostatnia kategoria symboliczności jest wieloznaczna i ewentualnych analogii do Maryi należy dopatrywać się zawsze z ostrożnością. Nie zawsze bowiem postać „dziewicy" (np. w I cz. *Dziadów*) musi być nawiązaniem do N.M. Panny, zawsze jednak pozostaje **w archetypowym kręgu symbolicznego pokrewieństwa**, który dla symboli takich jak natura – ojczyzna – kobieta – dziewica wyznacza szeroko **rozumiany archetyp „kobiety matki"**. Dlatego choć nie każda kreacja kobieca w *Dziadach* wiąże się bezpośrednio z N.M. Panną, to każda partycypuje w uniwersum najszerzej pojmowanej archetypicznej kobiecości (*das Weibliche* – jak rzec by można, odwołując się do Goethego).

Pokrewna wobec poprzedniej byłaby typologia wskazująca **na sposób konkretyzacji treści symbolicznej** w dziele. Może się ona uobecnić:

a) we frazeologizmie posiadającym często odniesienia historyczne, kulturowe (np. „Jezus Maryja!" w różnych kontekstach)[18];

b) w imieniu *Maria* – u Mickiewicza niemal zawsze emanującym wieloznaczne sensy (np. w cz. IV, gdzie i ukochana Gustawa jest Marią);

c) we fragmencie opowieści ewangelicznej (np. w części III wątek bożonarodzeniowy, Heroda);

d) w przedstawieniu ikonograficznym (obrazy N.M. Panny w IV i III części);

e) w zsymbolizowanej przestrzeni (np. „ulica Ostrobramska" w didaskaliach cz. III);

f) w postaci literackiej, która choćby przez imię partycypuje w symbolizmie maryjnym (np. Ewa ze sceny IV cz. III *Dziadów* i jej modlitwa do Drugiej Ewy-Maryi);

g) przy tej rozmaitości sposobów konkretyzacji treści symbolicznej różne jej przejawy łączą się ze sobą, jak choćby w scenie IV – modlitwy i widzenia Ewy – gdzie odkryjemy zarówno nawiązanie do wzorca biblijnego (Maria jako „Druga Ewa"), jak też pojawią się: imię symboliczne, obraz N.M. Panny czy maryjne symbole florystyczne;

h) wreszcie – byłby to ostatni sposób konkretyzacji – w rycie, na przykład w obrzędzie symbolicznych zaślubin Ziemi (Ewa) i nieba (Chrystus).

Zasadniczą treść tych symboli ujawnia trzecia typologia, oparta na kryterium funkcji symbolu w całkowitym porządku znaczeniowym dzieła. *W Dziadach,* jak spróbujemy to pokazać, poetycka „mariologia" pełni trojaką funkcję: **Pierwszy funkcjonalny typ symbolu** maryjnego związany jest z romantycznym przekraczaniem granicy między tym, co profańskie, a tym, co święte; konkretniej – między miłością ziemską a miłością świętą. Igrając imieniem Marii – jako Matki Chrystusa i ukochanej bohatera – ociera się poeta o granice bluźnierstwa, choć w jego dziele chodzi najwyraźniej o sakralizację miłości ziemskiej, niemniej również o włączenie losów postaci, ziemskich kochanków w wymiar transcendentalny, by, jak w IV cz. dramatu, uwolnić bohatera od upiornej świadomości nieszczęśliwego kochanka.

Drugi typ służy kreowaniu ideału antropologicznego w *Dziadach*, wyrażaniu Mickiewiczowskiej wizji człowieka, której aksjomatem stanie się „człowiek wewnętrzny"[19], pokorny, ewangelicznie cierpiący i poprzez cierpienie odnawiający się duchowo. Ideał ten zawiera się też w figurze Matki, Rodzicielki Boga-Człowieka (greckie *Theotokos*), wytyczającej – jako wstawienniczka i wzór ewolucji życia duchowego, to znaczy zgodnej z wolą Stwórcy postawy – kierunek ewolucji bohatera (od negacji, buntu po zawierzenie Bogu i aktywność historyczną).

Trzeci typ funkcjonalny obejmuje te konkretyzacje treści symbolicznej, które służą w dziele ekspiacji i metanoi bohatera oraz egzorcyzmowaniu tkwiących w nim, w człowieku złych mocy. To niejako „magiczna"[20] funkcja symbolu, odgrywająca kluczową rolę w III cz. dramatu, gdzie bohater osiąga perigeum życia duchowego w Wielkiej Improwizacji. Podobną magiczno-egzorcystyczną funkcję pełnić może śpiew, dźwięk dzwonów, lektura natchnionej księgi przez bohatera romantycznego.

[18] Naraziłbym się tu na zarzut nadinterpretacji, twierdząc, że tego typu frazeologizmy mają znaczenie symboliczne, gdyby nie fakt, iż sam Mickiewicz używa ich celowo i rzadko. W piosence Jankowskiego refren „Jezus, Maryja" to już metafizyczna prowokacja. Są to nadto imiona o zbyt wielkim ciężarze znaczeniowym, by tak „religijny" poeta używał ich pochopnie.

[19] Por. J. Kleiner, *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964, s. 272-298.

[20] Zob. W. Pawluczuk, *Wiara a życie codzienne*, Kraków 1990, s. 50: „(...) w magii usiłuje się zmusić rzeczywistość fizyczną lub duchową, usiłuje się osiągnąć pożądany stan przez poznanie rządzących światem zasad i wpłynięcie na nie przez odpowiednie czynności, gesty czy słowa". W przypadku magicznego użycia symbolu to raczej to, co wieloznaczne, wpływa (w porządku racjonalnym może to być „przypadek") na to, co określone (np. bohatera i jego duchowość).

Tego typu symboliczne działania oddziałujące na „ducha" czy, jak powiedzielibyśmy dziś, podświadomość postaci mogą mieć charakter „przypadku" (ale niejako zamierzonego, „nieprzypadkowego" *sub specie* Opatrzności) lub celowej, rytualnej czynności, takiej jak egzorcyzm. Na dwu przeciwnych tych biegunach postawić wolno Fausta, który chwilę przed aktem samobójstwa słyszy dźwięk rezurekcyjnych dzwonów, i Konrada, budzącego się z „bezsłowia", milczenia po tym, gdy słyszy imię *Maria*. A następnie egzorcyzmowanego przez Księdza Piotra w czasie, kiedy „za ścianą", w kościele, „zaczynają śpiewać pieśń Bożego Narodzenia".

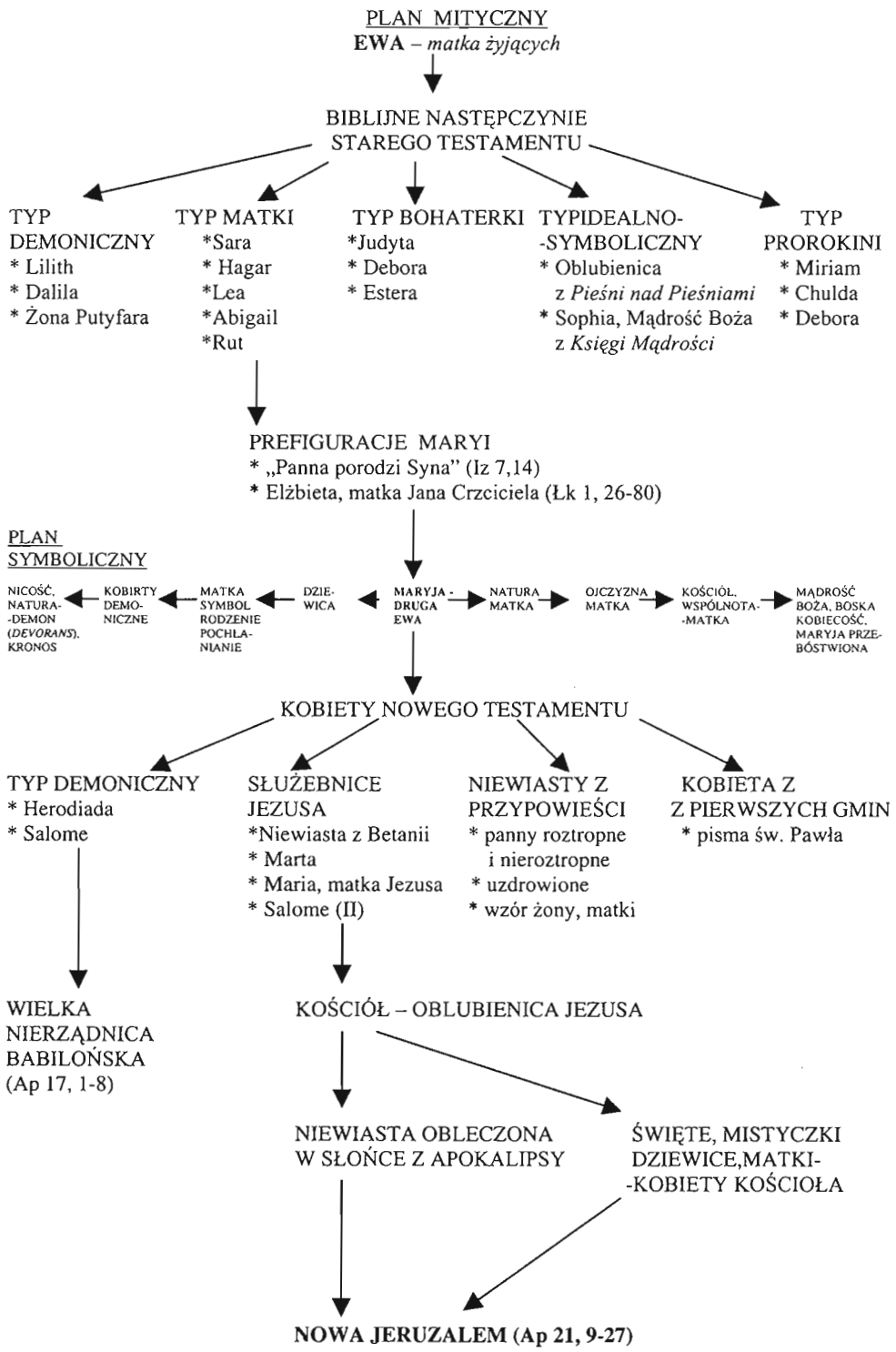
Istotna funkcja symboliki maryjnej wyraża się w tym, co nazwałbym **pośredniczeniem między Transcendencją, tajemniczą sferą Boskości a bohaterem żyjącym w rzeczywistości historycznej, zdominowanej przez zło**.

III. Kobiecość: między *Theotokos* a nicością

Samo wydzielenie z dzieła pewnej symboliki i jej interpretacja ma sens wtedy, gdy pozostaje w związku ze wszystkimi pokrewnymi symbolikami. Dlatego konieczne jest określenie miejsca Mickiewiczowskiej maryjności w całym zespole symbolik związanych z kobiecością, macierzyństwem, naturą, ojcostwem, ojczyzną, ziemią. **Postać Marii stoi bowiem w centrum dwóch planów znaczeniowych: mitycznego i symbolicznego**[21]. Jest więc ona postacią biblijną i jako taka posiada swe mityczne poprzedniczki i następczynie w planie zbawienia, który kreśli Księga. Pra-matką, pra-Marią jest oczywiście Ewa z Księgi Genezis, współsprawczyni grzechu pierworodnego i upadku człowieka. (Że oko romantyków penetrowało bez ortodoksji, dogmatyzmu te mroczne przestrzenie pramitu świadczy Byronowski *Kain*). Następczyniami genezyjskiej Ewy są kolejno biblijne kobiety Starego Testamentu, które bądź wytyczają antyideał kobiecości demonicznej, bądź – z punktu widzenia chrystianizmu – uznane zostały za prefigurację tryumfującej w wizjach *Apokalipsy* św. Jana Niewiasty, powszechnie identyfikowanej z Maryją. Taką dobrą pre-Maryją jest w sztuce chrześcijańskiej uwodzicielska i groźna, rycerska i podstępna, odcinająca głowę Holofernesowi Judyta (np. na rycinie A. Dürera[22]), której postać zafascynowała wyobraźnię Słowackiego w *Księdzu Marku*. Funkcję antywzoru pełniłyby biblijne niewiasty grzeszne, cudzołożnice, czy postaci takie, jak Herodiada i Salome, które wymogły ścięcie św. Jana na Herodzie Filipie. Schematycznie, uwzględniając tylko najważniejsze postaci, owo przecięcie się planu wyobrażeń wiodącego od biblijnej Ewy do Drugiej Ewy-Maryi a potem do Niewiasty Apokaliptycznej z planem wyobrażeń symbolicznych kobiecości (od nicości do Boskości o aspekcie żeńskim), wolno przedstawić tak:

[21] Symbolika maryjna jest więc częścią tego, co nazywam symbolicznym kręgiem osnutym wokół archetypu kobiety, obejmującym cały szereg symboli związanych z kobiecością i macierzyństwem, także w warstwie wyobrażeń matek duchowych.

[22] Por. A. Dürer, *Życie Maryi*, oprac. ks. M. Janocha, Warszawa 1991, s. 23 lub reprodukcję obrazu: Andrea Mantegna, *Judyta z głową Holofernesa*, w: *Narodowa Galeria Irlandii*, red. wersji polskiej B. Grochala, Warszawa 1998, s. 16. Judyta i Holofernes to zresztą bardzo popularny motyw malarski.


PLAN MITYCZNY
EWA – *matka żyjących*
BIBLIJNE NASTĘPCZYNIE STAREGO TESTAMENTU
TYP DEMONICZNY
* Lilith
* Dalila
* Żona Putyfara
TYP MATKI
*Sara
* Hagar
*Lea
*Abigail
*Rut
TYP BOHATERKI
*Judyta
* Debora
* Estera
TYPIDEALNO-SYMBOLICZNY
* Oblubienica z *Pieśni nad Pieśniami*
* Sophia, Mądrość Boża z *Księgi Mądrości*
TYP PROROKINI
* Miriam
* Chulda
* Debora
PREFIGURACJE MARYI
* „Panna porodzi Syna" (Iz 7,14)
* Elżbieta, matka Jana Crzciciela (Łk 1, 26-80)
PLAN SYMBOLICZNY
NICOŚĆ, NATURA--DEMON (*DEVORANS*), KRONOS
KOBIRTY DEMO-NICZNE
MATKA SYMBOL RODZENIE POCHLA-NIANIE
DZIE-WICA
MARYJA - DRUGA EWA
NATURA MATKA
OJCZYZNA MATKA
KOŚCIÓŁ, WSPÓLNOTA--MATKA
MĄDROŚĆ BOŻA, BOSKA KOBIECOŚĆ, MARYJA PRZE-BÓSTWIONA
KOBIETY NOWEGO TESTAMENTU
TYP DEMONICZNY
* Herodiada
* Salome
SŁUŻEBNICE JEZUSA
*Niewiasta z Betanii
* Marta
* Maria, matka Jezusa
* Salome (II)
NIEWIASTY Z PRZYPOWIEŚCI
* panny roztropne i nieroztropne
* uzdrowione
* wzór żony, matki
KOBIETA Z Z PIERWSZYCH GMIN
* pisma św. Pawła
WIELKA NIERZĄDNICA BABILOŃSKA (Ap 17, 1-8)
KOŚCIÓŁ – OBLUBIENICA JEZUSA
NIEWIASTA OBLECZONA W SŁOŃCE Z APOKALIPSY
ŚWIĘTE, MISTYCZKI DZIEWICE,MATKI--KOBIETY KOŚCIOŁA
NOWA JERUZALEM (Ap 21, 9-27)

W centrum chrześcijańskiej soteriologii stoi wcielenie Chrystusa, macierzyństwo Maryi, jej ukoronowaniem jest (wniebowzięta dziewica) Maria apokaliptyczna, depcząca zło. W planie zbawczym Biblii Maria jest warunkiem i „narzędziem" eschatologii, medium przemiany upadłego świata w Niebiańską Jeruzalem. Jak zauważa teolog prawosławny, Paul Evdokimov:

> „Kobieta odziana w słońce" z Apokalipsy „urodziła syna, mężczyznę ... wszystkim narodom" /12,5/ (...) W planie archetypicznym, nierządnica babilońska, zmaskulinizowana amazonka, jest przeciwieństwem pełnej blasku postaci kobiety solarnej – archetypu Kobiety-Dziewicy-Matki; antychrystowi, mrocznej męskości, przeciwstawia się archetyp Mężczyzny-Dziecka, Syna Mądrości – *Filius Sapientiae*. Są nim: Eliasz, święty Jan Chrzciciel oraz ostatni świadek Apokalipsy[23].

Spróbujemy pokazać, że także w *Dziadach* – w scenie „widzenia" Ewy – ten eschatologiczny plan Boga Biblii zostaje przetransformowany w świat dzieła literackiego, gdzie staje się mikro-eschatologią głównego bohatera. Mistyczna modlitwa Ewy i jej „widzenie" są najpełniejszym ziszczeniem metanoicznej i mediacyjnej funkcji „kobiecości" w tym arcydramacie.

Imię *Maria*, szerzej figura Marii, kumuluje w sobie mnóstwo znaczeń, lecz także z wieloma związanymi z kręgiem semantyki kobiecej symbolami nie ma nic prawie wspólnego. W „maryjności" zawiera się przeto **nadprzyrodzone dziewictwo**, nieosiągalny arcywzór kobiecości nie splamionej duchowo (pokusy myśli) i cieleśnie. Jest ono stanem – gdy towarzyszy mu czystość i cnoty chrześcijańskie – umożliwiającym obcowanie z Bogiem. W kulturze romantycznej może być jednak, jak w I cz. *Dziadów*, szyfrem pragnień miłosnych (miłości boskiej, niemal oblubieńca i oblubienicy), ale i pewnym znakiem niebezpieczeństwa, marzycielstwa, braku mądrości lub naiwności.

Dalej: maryjność to **macierzyństwo**, wiążące się z archetypiczną funkcją stwarzania nowego życia i z jednostkowym wcieleniem Boga. Ikonografia chrześcijańska eksponuje motywy: a) pokory Marii podczas zwiastowania, choć jej wybór jest „wolny"; b) jej całkowitego posłuszeństwa i wynikającego stąd cierpienia, związanego ze świadomością ofiary, którą Chrystus złoży z siebie za człowieka; c) cierpienia Matki pod Krzyżem; d) motyw przemiany, cudownego zaśnięcia, wniebowzięcia; e) wreszcie apokaliptycznego tryumfu nad złem i przemiany upadłej natury, jej przebóstwienia, przedstawiany często jako „zbawienie przez piękno". W tradycji chrześcijaństwa wschodniego – Bizancjum, Prawosławia – **Maria jest w niebie pierwszym przebóstwionym (*theosis*) człowiekiem**. Treści skoncentrowane w figurze Matki Boga (*Theotokos*) i (lub) Matki Chrystusa (*Christotokos*) nabierały z czasem cech świeckiego ideału kobiety, matki, który naśladować próbowały też literackie kreacje kobiet. Ta pogoń za ideałem – powstały nawet swoiste wzory „*Naśladowania Maryi*" uzupełniające *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza á Kempis – zarzucona w oświeconej epoce rozumu, wznowiona przez romantyków, miała cechy utopii antropologicznej, gdyż, jak pesymistycznie zauważył Jakub Böhme, już „Adam utracił Dziewicę, zdobył kobietę"[24], utracił pełnię, a zdobył różną od siebie i niedoskonałą istotę.

Szeroko rozumiane: „kobiecość" i „macierzyństwo" włączają postać ewangelicznej Marii w krąg starych, obecnych jeszcze w kulturach pierwotnych, archaicznych

[23] P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. E. Wolicka, Poznań 1991, s. 226.
[24] Tamże , s. 163.

symbolik[25]. Łączy je symboliczna funkcja – obecna we wszystkich mitach, obrzędach religijnych – rodzenia nowego życia, nowej istoty duchowej[26]. **Maria-matka jest symboliczną figurą narodzin, także duchowych narodzin do „nowego życia"**. W tym sensie narodziny łączą się z mitem dzieciństwa oraz przestrzeniami dorastania: domem, ziemią rodzinną, ojczyzną. Negatywną stronę tej funkcji symbolicznej stanowią: starość, umieranie i śmierć, w starych mitologiach ujmowane jako pochłanianie przez łono matki, powrót do matki-ziemi. W dziele literackim, odwołującym się do tych archetypicznych, elementarnych sytuacji, przestrzenie i bohaterowie bywają najczęściej jasno dookreśleni, niejako stypizowani: to matka i kobieta, mężczyzna, ojciec, starzec, dziecko, dom i ojczyzna, kolebka i grób. Gdy twórca wprowadza te postaci, dzieje się tak, jakby dobór osób dramatu był dziełem nie świadomości poety , lecz nieświadomej, symbolicznej wyobraźni, głębokich jej struktur. Dopiero fantazja, ta „płytka" zdolność tworzenia fabuł, kolorytu miejsc i postaci nadaje im kulturowo określone formy. Macierzyństwo jest więc rozumiane także jako przynależność – zakorzenienie w matce-naturze, w matce kosmicznej, ale i matce-ojczyźnie. Nie tracą one zarazem swej ambiwalencji: natura oraz ojczyzna są nadal przestrzenią, krajem i ziemią śmierci, bądź uznaną przez dojrzały podmiot za „swoją", bądź odrzuconą jako drapieżna siła uśmiercająca.

Przywołajmy zdumiewająco trafny, pełen ambiwalencji passus wspomnień – wywodzącego się z kolei ze środowiska protestanckiego – świadka XX wieku, Klausa Manna:

> Noc po nocy przywoływałem obraz kołyski, wyposażonej w żagle – czarodziejskiej barki, niosącej mnie daleko, przez ciemne lasy, ponad cichymi wodami, wprost w purpurową głębię nieskończonego nieba. (...) Towarzyszyła mi całymi latami – symbol ucieczki i błogiego zapomnienia. Stopniowo jednak kołyska zmieniała postać: wydłużała się i zwężała. Statek, który niesie mnie teraz do portu zapomnienia, zrobiony jest z twardszego tworzywa i ma bardziej ponurą barwę. Kołyska i trumna, łono matki i grób – w naszym odczuciu zlewają się ze sobą, niemal stają się tym samym[27].

Symbolika macierzyństwa łączy się więc z wieloaspektowym **zakorzenieniem w istnieniu**. Pójdźmy dalej: kobiecość-archetyp implikuje inne jeszcze warstwy sensów. Jest ona, w ujęciu fenomenologii religii, symboliczną reprezentantacją i przedstawieniem **„zasady religijnej**, immanentnej ludzkiej naturze"[28], która „dochodzi do głosu przez kobietę"[29], ponieważ – dowodzi antropolog – „szczególna wrażliwość na rzeczywistość czysto duchową mieści się w sferze *anima*, nie zaś *animus*, i wreszcie, że

[25] Korzystam, opracowując ten temat, m. in. z następujących prac: M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970; Tegoż, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966; Tegoż, *Mity współczesnego świata*, przeł. K. Kocjan, „Znak" 1988, z. 9; G. van der Leeuv, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1986; M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974; D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968; Tegoż, *Mity o miłości*, Warszawa 2002.

[26] Por. też wnikliwy artykuł M. Janion, *Panna i miłość szalona*, „Teksty Drugie" 4/5/6 1993, opublikowany później w książce *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.

[27] K. Mann, *Punkt zwrotny*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Wydmuch, Warszawa 1993, s. 23. – Dodajmy, iż autor *Pana Tadeusza* znał tę dwubiegunowość symbolik związanych z naturą, czego dowodem dwuznaczne ich przedstawienie już w *Balladach i romansach*. Otóż cytat, od którego zacząłem te rozważania, zaświadcza, iż Mickiewicz duchowo tę ambiwalencję obrazu matki przezwyciężył.

[28] P. Evdokimov, dz. cyt., s. 171. Wyjaśnia teolog dalej: **„Teraz możemy zrozumieć, dlaczego to kobieta otrzymuje obietnicę zbawienia, dlaczego właśnie do niej kieruje się Zwiastowanie, dlaczego to ona, której przed wszystkimi innymi ukazuje się zmartwychwstały Chrystus, jest <<kobietą odzianą w słońce>> (Ap 12,1) i figurą Nowego Jeruzalem"** (tamże).

[29] Tamże, s. 167.

dusza kobiety bliższa jest źródeł Księgi Rodzaju"[30]. Jest więc kobieta przez swą wrażliwą percepcję sakrum „źródłem moralności", istotą w większej mierze obdarzoną „zmysłem dobra", symboliczną figurą rzeczywistości nadzmysłowej, spirytualnej, nie zaś tej fenomenalnej, percypowanej za pomocą zmysłów, ciała i rozumu. Stąd wszelki bunt antymetafizyczny nosi znamiona, jak pisze Evdokimov, „męskości" i jest świadectwem „atrofii zmysłu religijnego":

> Im bardziej zeświecczona cywilizacja, tym silniej obciążona cechami męskimi – i tym głębiej zarażona rozpaczą, im bardziej oddala się od tego, co kobiece. Pesymizm z chorobliwym upodobaniem odkrywa wszędzie racje potępienia bez możliwości ratunku, gdzie żaden promień nadziei nie rozświetla ciemności. Mroczny świat *massa damnata* znajduje odzwierciedlenie w doktrynie jansenizmu, a nowoczesny fatalizm głoszący zagładę unosi się nad naszym światem. Literatura rozpaczy i absurdu – Kierkegaarda czy Kafki – szczególnie odpowiada dzisiejszej mentalności. Julien Green, Francois Mauriac, Graham Green czynią tematem swych utworów sytuacje graniczne, w których człowiek występuje jako istota obezwładniona własną niemocą, ciążąca nad nim jak antyczne fatum. *Moira* – to znamienny tytuł powieści Juliena Greena. Utwory Sartre'a, Camusa, Anouilha uderzają dokładnie w ten sam ton, który na tle ich religijnego podtekstu brzmi jeszcze bardziej tragiczne. Macierzyńska opieka poniosła klęskę[31].

Kobieta – przywołajmy inny aspekt zagadnienia – symbolizuje zarówno samą rzeczywistość pozafenomenalną, drugą, lepszą stroną bytu, jak i możliwość przekroczenia granic poznania zmysłowego. Mężczyzna walczy z cierpieniem, kobieta znosi je, odwołując się do religijnych uzasadnień – „Dla mężczyzny życie to walka, podbój, zabijanie; dla kobiety – to rodzenie, podtrzymywanie i ochranianie życia, oddawanie siebie. (...) Cywilizacje prometejskie, męskie, wznoszą się jak meteory i nagle upadają, gasną"[32]. Ciekawy to przyczynek do losów męskiego bohatera Mickiewicza, który również walczy... Mickiewiczowscy buntownicy – jak Jankowski, Konrad – to mężczyźni, posługujący się w zapasach z Bogiem orężem ironii, bluźnierstwa, intelektu; kobieta bywa „aż" lub „najwyżej" heroiczna (*Grażyna*, *Śmierć pułkownika*). Interpretując pod tym kątem *Dziady*, trzeba pamiętać o obecności lub o nieobecności szeroko pojmowanej figury ojca (Bóg Ojciec, postaci o cechach ojcowskich)[33].

Kobiecość eksponowana jako „zasada religijna" wskazuje bezpośrednio na kolejną swoją warstwę znaczeniową: jest ona **zasadą kreacji także w sensie poetyckim**. Symbol (Maria, kobieta, dziewica) czy temat maryjny staje się kodem „samowiedzy poetyckiej czy poczucia mocy twórczej", jak już dawniej w odniesieniu do Mickiewicza zauważył badacz[34]. *„Das Weibliche"* oznacza przeto także siłę imaginacyjnej stwórczości, choć ambiwalentna moc wyobraźni, co zauważył Charles Webster –

[30] Tamże, por. także: M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1986, s. 58: „Również kobieta – w sensie istotnościowym – zachowuje siły poznawcze, które u mężczyzny istnieją tylko rudymentarnie, a których nie może on zastąpić".

[31] Tamże, s. 167.

[32] Tamże, s. 170. Jak poświadcza rozprawa Ute Frevert (*Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowożytnych*, Warszawa 1997, s. 36), było – owo przekonanie o prometejskości mężczyzny – szeroko rozpowszechnioną myślą. Autorka przywołuje znamienną opinię z niemieckiej encyklopedii (*Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, t. 4, wyd. VI, Leipzig 1824, s. 180-182):

> Duch mężczyzny jest bardziej twórczy, sam z siebie szeroko oddziałujący, bardziej skłonny do wysiłków, opracowywania abstrakcyjnych przedmiotów, dalekosiężnych planów. Pośród namiętności te gwałtowne, wybuchowe należą do mężczyzny, powolne, potajemnie w sobie zamknięte – do niewiasty. W mężczyźnie burzy się hałaśliwa żądza; w niewieście osiada cicha tęsknota. Niewiasta ogranicza się do wąskiego kręgu, który jednak łatwiej na wskroś przenika; więcej ma cierpliwości i wytrwałości w drobnych pracach. Mężczyzna musi zdobywać, niewiasta usiłuje zachować; mężczyzna przemocą, niewiasta dobrocią lub – fortelem. On należy do życia zgiełkliwego, publicznego, ona do kręgu cichego, domowego.

[33] Por. na ten temat: J.-Ch. Gille-Maisani, dz. cyt., s. 33-50, 420-426.

[34] W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 121-133.

ujawniająca się także np. jako przejaw mocy budzącej lęk czarownicy[35] – wskazuje już na negatywne waloryzacje kobiecości.

Również erotyka staje się często alegorią twórczości. Związek miłosny, *coitus* bywa symbolicznym lub alegorycznym opisem, mniej lub bardziej wieloznacznym skrótem aktu tworzenia: pisania, rzeźbienia, komponowania itp. Kochać, płodzić – to tyle, co dawać życie, ciało i duszę dziełu: człowiekowi lub księdze. Akt erotycznego zjednoczenia to warunek powołania nowego życia i zarazem impuls wyzwalający, potęgujący natchnienie lub szał twórczy. Bywa to już jednak „twórczość" wielce ambiwalentna, bo muzą takiej miłości (*sive*: twórczości), potrzebującej wciąż nowych, ekstrawaganckich podniet, bywa nierzadko występek, dreszcz perwersji, „zakazanej miłości", transgresyjne zachowanie.

Wiążą się te kompleksy wyobrażeń z całkowicie negatywnie jednostronną albo z dwuznaczną wizją archetypu. Kobiecość i macierzyństwo to wtedy wyuzdany seksualizm lub **bezmyślna prokreacja, tyrania cielesności, zmysłowości, instynktów**[36]. Tę myśl wynaturzył, niemal do absurdu doprowadził wiedeński modernista Otto Weininger, piszący, że „(...) dualizm mężczyzny i kobiety stopniowo rozwinął się w ogóle w dualizm wyższego i niższego życia, podmiotu i przedmiotu, formy i materii, bytu i nicości. Wszelki metafizyczny byt jest bytem logicznym i moralnym; kobieta jest alogiczna i amoralna"[37]. Upostaciowieniem literackim tych – czasem, jak u Weiningera, rozwiniętych na podłożu homoseksualnym – lęków bywa kochanka, dziewica o rysach demonicznych, lamia, lolitka, megiera i Ksantypa, dalej wprost kobieta-demon, sfinks, wampir, hetera, ladacznica, wiedźma, uwodzicielska odaliska, hurysa, czarownica[38] czy, zinterpretowane przez Rogera Caillois, wyobrażenie kobiety-modliszki.

Oczywiście – tak dzieje człowieka, jak i literatura roją się od postaci ekscytujących głodną sensacji publikę, od wcieleń kobiecych uniwersalnej, ponadczasowej „treści demonicznej". Najłagodniejszy przykład znajdziemy w XVI-wiecznych *Żywotach pań swawolnych* księdza Pierre'a Brantôme'a czy w swojskich obscenach biskupa Andrzeja Krzyckiego, potem Aleksandra Fredry. Ale już poczet prawdziwie „wynaturzonych" figur otwierałaby nimfomanka Mesalina, po niej wymienilibyśmy Kleopatrę, dalej siostrę Kaliguli, uprawiającą kazirodcze związki – Agrypinę, następnie bizantyjski wzór występku miłosnego – cesarzową Teodorę, przywołalibyśmy córkę papieża Aleksandra VI i zarazem matkę poczętego z bratem syna – Lukrecję Borgię, winną kazirodztwa i ojcobójstwa – Beatrix Cenci (patrz dramat Słowackiego pod takimże tytułem) i wreszcie przypomnielibyśmy „bohaterkę" niezliczonych libertyńskich anegdot, a współcześnie filmów – carycę Katarzynę Wielką. Specyficznym wydaniem – często przesiąkniętych mizogynią – opowieści o kobietach budzących lęk i zainteresowanie są nierzadko zmyślone, legendarne historie miłosnych sekt, stowarzyszeń wyłącznie kobiecych, gdzie uprawiano „zakazane namiętności", jak w gronie akolitek Safony na Lesbos, jak wśród przyjaciółek pani de Fleury, tej twórczyni sekty anandryjek.

[35] Ch. Webster, *Od Paracelsusa do Newtona. Magia i powstanie nowoczesnej nauki*, przeł. K. Kopciński i A. Zapałowski, Warszawa 1992, s. 83.

[36] Symbolizm kobiecości demonicznej wiąże się z symboliką maryjną tylko negatywnie. Postać Marii wyklucza przypisanie jej tego typu znaczenia. Sądzę natomiast, że ową kobiecość demoniczną trzeba włączyć do tych rozważań, pamiętając o inwencji pisarzy czyniących rozmaite harce na granicy, która oddziela bluźnierstwo od świętości.

[37] O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 212.

[38] Por. słynny esej: J. Michelet, *Czarownica*, przeł. M. Kaliska, Londyn 1993 oraz poprzedzający go wstęp *O pożytkach diabła* pióra L. Kołakowskiego.

Niemałą rolę w tworzeniu swoistej „antymitologii" kobiecej odegrały też historie rzeczywistych lub zmyślonych przez pisarzy kurtyzan, heter takich, jak: Aspazja, Lais, Tais, Fryne czy tytułowa bohaterka powieści Ch.-L. Philippe'a *Bubu z Montparnasse*. Literatura zna takie historie od starożytności, od czasu *Fanny Hill, czyli pamiętników prostytutki* (1749) Johna Clelanda, od *Felicji, czyli moich wybryków* (1776) Andrei de Neciat, aż po XX-wieczną *Historię d'O* (1954) Pauline Réage.

Do osobliwej klasy – a wielce popularnej od średniowiecza, gdy płonęły na stosie ku uciesze gawiedzi, po czasy współczesnego feminizmu, gdy stały się kobiecymi, świeckimi męczennicami – należą czarownice ze swoimi, wymuszonymi na torturach, opowieściami, opisującymi zarówno akt oddania się diabłu, jak i anatomię, fizjologię piekielnego rajfura. I jeszcze jedna, osobliwa, szczególna, bo odciskająca piętno na sztuce i mentalności ludzi grupa inkarnacji kobiecego demonizmu powinna się tu pojawić. To starożytne, archaicznych czasów sięgające (bo, niestety, szatan współczesnych satanistów też jest mężczyzną) kulty bogiń i bogów, domagających się okrutnych i rozwiązłych praktyk, takich jak kultyczna prostytucja bachantek, hieroduł, kapłanek.

W innym wymiarze ze sferą sakralną łączą się postaci obdarzonych niszczycielską siłą niewiast, których niemało odkryjemy w świętych księgach i mitologiach różnych kultur. Na miejscu pierwszym przywołamy tu genezyjską Ewę kusicielkę (*vide*: interpretacja upadku w Edenie jako aktu seksualnego w *Manfredzie* i w *Kainie* Byrona), potem piękność biblijną, Dalilę, która zniszczyła Samsona, w końcu nie zapomnimy także o Donaidach, mitycznych zabójczyniach swoich mężów w poślubną noc.

Mitologia demonizmu kobiecego doczekała się także postaci tej miary co baron Gilles de Rais, baron pedofil, który znieprawił i uśmiercił bodaj trzysta osób, głównie dzieci. Wśród kandydatek na „baronową występku i zbrodni", na kobiecego Draculę z pewnością nadawałaby się Elżbieta Batory, o której, skądinąd krytyczny, Camilo José Cela pisze, iż „zabiła około sześciuset pięćdziesięciu dziewcząt w nieprzeniknionej ciszy za murami swej samotni", „bez końca oddawała się erotycznej rozkoszy okrucieństwa", zażywając choćby odmładzającego „prysznicu ze świeżej krwi" młodych dziewcząt[39].

Cały ów referowany tu kompleks wyobrażeń charakteryzuje oczywiście to, iż miesza się w nim prawda faktów z naturalnym zmyśleniem wyobraźni mężczyzny pochodzącego ze społeczeństwa, z ludu oczekującego, iż w hiperbolicznych egzemplach piekielnych niewiast, diablic *etc.* ujrzy nie tylko spersonifikowaną niechęć do tej czy innej żony lub kochanki, ale też zobaczy – odcięte, oddalone przez swą monstrualność od „zdrowej", „normalnej" osobowości, od „mego <<ja>>" – zarówno skryte, uwewnętrznione, wstydliwe, podniecające perwersje, dewiacje, jak i najbardziej naturalne, ale tłamszone, tabuizowane przez kulturę pierwiastki „kobiecości" w mężczyźnie i „męskości" w kobiecie. W „potworze", „zboczeńcu", „diable" – można je oglądać bezpiecznie, choć nie bez wypieków na twarzy. I to one zdradzają tajemnicę słuchacza lub narratora historii kobiet demonicznych.

Powróćmy na koniec do Marii biblijnej. Jest ona figurą jeszcze **jednej ojczyzny duchowej: Kościoła-Matki**: „Ambroży opracował w szczegółach kontrast między Maryją a Ewą i odkrył pokrewieństwo między Nią a Kościołem, bo zarówno Ona, jak i Ko-

[39] C.J. Cela, *Słownik erotyzmu*, przeł. K. Adamska, Warszawa 2002, s. 41-42 (hasło: *Batory Elżbieta*); zob. studium: *Modliszka* R. Callois, w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowski, wstęp J. Błoński, Warszawa 1967. Por. też: G. Bataille, *Literatura a zło*, przeł. M. Wodzyńska-Walicka, Kraków 1992, s. 19-32, 82-100.

ściół są dziewiczy i są matkami dzięki działaniu Ducha Świętego"[40]. Dzięki mediacyjno-profetycznej funkcji Księdza Piotra i ów eklezjalny aspekt duchowego macierzyństwa rozpozna Konrad, ten na początku egotyk i introwertyk, gdy nosił imię Gustaw.

Należy podkreślić, że w świecie symboliki chrześcijańskiej także rzeczywistość posteschatologiczna, miasto zbawionych, figura pełni – **Nowa, Niebieska Jeruzalem określona jest jako „matka wszystkich wierzących"**, zaś apokaliptyczny Babilon to „matka obrzydliwości ziemi" lub w innym ujęciu „matka rozpustnic i plugastwa ziemi" (Ap 17, 5). Istotny to przyczynek do genezyjskich przedstawień Jeruzalem w mistycznej twórczości Słowackiego oraz obrazów Petersburga, Rosji-Babilonu w *Ustępie* III cz. *Dziadów*. Oczywiście, kreując wizje upadku świata ziemskiego, romantycy najpierw przywołują apokaliptyczny sąd „nad wielką rozpustnicą, która rozsiadła się nad wieloma wodami. Królowie ziemi cudzołożyli z nią, a mieszkańcy ziemi upijali się winem jej sprośności" (Ap 17, 1-2); potem zaś przechodzą do opisu własnego miasta zbawionych, „nowego nieba i nowej ziemi" (21, 1), „świętego miasta, nowego Jeruzalem, zstępującego z nieba od Boga", które „było przybrane jak oblubienica, która przyozdobiła się dla oblubieńca swego" (21, 2-3). Owa „oblubienica, małżonka Baranka" (21, 9), Jerozolima Nowa, której rozbudowany opis jest pełen piękności, strojności, odwołań do symboliki szlachetnych kamieni (21, 15-21), to miasto i rajska krynica szczęścia, jakiego nieustannie zażywać będą dzieci posłuszne Dobrej Matce, Kościołowi, tej Oblubienicy, która u kresu czasów zjednoczy się z Oblubieńcem, z Panem, z Bogiem:

> I ukazał mi wypływającą z tronu Boga i Baranka rzekę wody żywota, która jaśniała jak kryształ. W środku ulicy miasta i po obu stronach rzeki stało drzewo żywota, które rodzi dwanaście owoców; co miesiąc rodzi owoc swój. Liście drzewa są lekiem narodów. Nie będzie już niczego, co jest dotknięte przekleństwem. Tron Boga i Baranka będzie w nim, a słudzy jego cześć mu oddawać będą (Ap 22, 1-4)[41].

Tak oto, choć w centrum tej „nadrzeczywistości", Nowego Raju, Przywróconego Edenu tkwią symboliczne reprezentacje świata męskich archetypów (Bóg-Ojciec, Baranek, tron), to istnieją one tylko jako harmonijna część tej Niebiańskiej Pełni, którą tworzy na równych prawach świat symbolicznych reprezentacji archetypów żeńskich (rzeka, drzewo życia, rodzenie, owoce, lekarstwo od przekleństwa). Beneficjenci tej „metasytuacji", zbawieni – zażywają szczęścia w nadprzestrzeni Niebiańskiego Domu, którego doskonałość płynie ze zjednoczenia, radosnego obcowania Matki i Ojca.

Jak widać, kobiecość i „mariologia" tworzą wielki konglomerat znaczeń, które, symbolicznie skonkretyzowane, odsłaniają zarówno ludzkie pragnienia (potrzeba duchowej przemiany, twórczości, transcendencji), jak i lęki (strach przed materią i śmiercią). Literackie, kulturowe, filozoficzne realizacje tych szeregów symbolicznych mogą jednak całkowicie zmieniać ich waloryzację. I tak „cnota" Justyny, bohaterki powieści de Sade'a, będzie dla Markiza wyrazem monstrualnej niezgodności, nonsensownego oporu wobec natury, sprzeniewierzeniem się prawom kosmosu, wielkim zgrzytem, walką z naturalnym pragnieniem maksymalnej rozkoszy, z dążeniem do przyspieszenia przemian materii w naturze, choćby przez morderstwo. Waloryzacja jest więc zmienna, zależy od orientacji myślowej, kultury, epoki, choć w europejskim kręgu kulturowym perwersje libertynizmu, gotycyzmu, czy Weiningerowski mizogynizm można raczej uznać za ufundowaną w opozycji do chrystianizmu prowokację aksjologiczną.

[40] J.N.D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, przeł. J. Mrukówna, Warszawa 1988, s. 367.
[41] Cyt. za: *Pismo Święte Nowego Testamentu*, tłum. S. Kowalski, Warszawa 1979.

Z historycznoliterackiego punktu widzenia te rozmaite warstwy znaczeń uobecniają się w różnych wariantach w literackich wizjach kobiety i kobiecości. Inaczej wygląda to w sentymentalnym obrazie kochanki (który ją idealizuje), inaczej w powieści gotyckiej (pomieszanie ideału i demonizmu), inaczej w libertynizmie (reifikacja hedonistyczna kobiety), jeszcze zaś odmiennie w literaturze klasycystycznej (kreacje heroiczno-tragiczne). W *Dziadach* symbolika kobiecości to ciąg przedstawień, których archetypiczną osnowę stanowi, pozytywnie lub negatywnie waloryzowana, kobiecość-macierzyństwo. Najogólniej rzecz ujmując, jest to posiadający biegun negatywny i pozytywny symboliczny ciąg:

> nicość (*natura devorans*) – kobieta demoniczna (tu: upiór, modliszka, wampir *etc.*) – kobieta-matka (stwarzanie, rodzenie, zasada religijna i kreacyjna) – dziewica (tu: także wyobrażenia duszy jako oblubienicy) – **Maria** – Natura (kosmos) – matka – ojczyzna (więź z ziemią jako matką zbiorową) – wspólnota mistyczna (Kościół) – przebóstwiona Maria – Boskie piękno Nowej Jeruzalem (żeński aspekt Boskości).

W centrum tego szeregu tkwi uwielbiana przez romantyków postać Marii. W tym kontekście dopiero czytać należy kreacje bohaterów (starzec, dzieci itp.) oraz interpretować tak eksponowaną przez badaczy w arcydramacie Mickiewicza symbolikę agrarną.

Konkludując: akceptowalne są, jak sądzę, dwie konstatacje. Po pierwsze: w dziele romantycznym zarówno imię *Maria*, jak i jej określenia muszą być ujmowane w całej ich wieloznaczności. Romantyczna *Maria* nie jest jakąś tam Marią[42], tak jak słowo „dziewica" nie wskazuje na jakąś „przypadkową", literacko wykreowaną kobiecość. Jak wyraził to Ryszard Przybylski: „Dla ludzi religijnych imię jest czymś w rodzaju *eidosu*, platońskiej idei, która jest bytem intelligibilnym i współuczestniczy w bycie fenomenalnym"[43]. Po drugie: religijność romantyków jest religijnością *sui generis*, synkretyczną, konwulsyjną, bo objawiającą się i w buncie metafizycznym, w toposie poszukiwania Boga, i w mistycznej ekstazie; stąd archetypiczna i symboliczna zrazu nieprzejrzystość wytworów romantycznej wyobraźni, która w istocie próbuje odsłonić chaos nowożytnej Psyche człowieka poszukującego metafizycznego wymiaru w sekularyzującym, laicyzującym się, „bezboskim" świecie.

IV. Etymologia – teologia – *speculum* antropologiczne

Nim jednak przyjrzymy się „poetyckiej mariologii" Mickiewicza, powinniśmy uwzględnić jeszcze konteksty badawcze trojakiego rodzaju: etymologicznego, historyczno-kulturowego i historyczno-teologicznego.

I. **Etymologia**. Co znaczy imię *Maria*? Właśnie: odpowiedź na to pytanie pozostać musi tajemnicą. To rozpowszechnione w całej chrześcijańskiej, nowożytnej kulturze imię ma bowiem niejasny źródłosłów. Spróbujmy syntetycznie zebrać dostępne dane na temat jego znaczenia i historii w polszczyźnie i kulturze polskiej:

1° Jest to imię pochodzenia hebrajskiego; ma tam formę *Mirjam*. W innych językach przybiera kształt: *Mary* (angielski), *Marie* (francuski), *Maria* (hiszpański), *Mari-*

[42] Sądzę przy tym, iż sakralne znaczenie ma imię *Maria* w tytule powieści poetyckiej Antoniego Malczewskiego, czemu poświęcony będzie rozdział czwarty.
[43] R. Przybylski, dz. cyt., s. 75.

ja, Maria, Mare (litewski), *Maria* (łacina), *Maria, Marie* (niemiecki), *Marija, Meri* (rosyjski), *Marija, Mar'ja* (ukraiński), *Maria, Marietta* (włoski).

2° Niejasna pozostaje etymologia imienia. Być może „wywodzi się ono z akadyjskiego słowa *mariam* – <<napawa radością>>[44], ale odnaleźć można też sugestie zgoła przeciwne, iż hebrajskie *miriam* oznacza „gorycz, smutek", a może także „ukochaną"[45]. Nie brakowało przecież także fantastycznych wywodów, dotyczących „głębinnych" znaczeń imienia. Dla romantycznej percepcji, o ile sięgała ona aż hebrajskiego, akadyjskiego źródłosłowu, niezwykle kusząca mogła okazać się owa dwoistość sensu: imię oznaczało początkowo coś **radosnego**, czyli wyrażało na przykład cały afekt, splendor umiłowanej, ukochanej, ale też mogło oznaczać coś **smutnego**, a więc choćby rozpacz po stracie ukochanego podmiotu miłości. Jeśli zaś afekt do Marii-kochanki wchodził w grę znaczeniową z ewangeliczną Maryją, dwoistość owa, zawarta w źródłosłowie, wyrażała macierzyńską radość Matki Chrystusa i jej ból z powodu sposobu, w jaki dokona się zbawienie świata przez Ukrzyżowanie.

3° Jest to imię ze ściśle zakreślonej sfery imion sakralnych, które w kulturze polskiej nie były nadawane dzieciom ze względu na cześć dla osoby, która je pierwotnie nosiła, Matki założyciela religii, mesjasza, matki Boga wcielonego[46]. Jak podkreślał Jan Długosz: „Nie godzi się żadnej niewieście [...] przybierać imienia Maria, które samej tylko Przenajchwalebniejszej Pani naszej służyć powinno"[47]. Zakazane w średniowieczu – imię to, dzięki protestantom, rozpowszechnia się w XVI wieku, a w środowiskach katolickich dopiero w XVII. W pierwszej połowie XIX wieku jest to wciąż imię dość rzadko nadawane, budzące sakralne skojarzenia (z Maryją), ale też wyraźnie już emancypujące się z tego sakralnego kontekstu. Oprócz Zofii – jest to jedno ze **świętych**, ulubionych imion romantycznych poetów. Popularność imię zdobywa w drugiej połowie XIX wieku i jest wtedy powszechnie nadawane dzieciom.

4° Imię *Maria*, które nosi Matka Chrystusa, jest jednak imieniem posiadającym szersze koneksje kulturowe:

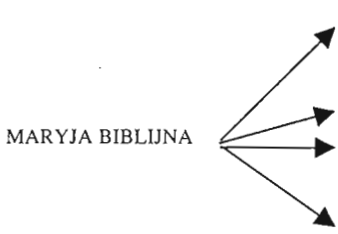
---

[44] J. Grzenia, *Nasze imiona*, Warszawa 2002, s. 198. Tamże alternatywne wywody etymologiczne:
A) Bibliści przyjmują na ogół, że pierwotne znaczenie imienia *Maria* związane jest z hebrajskimi wyrazami *mirjam, marjam*, które wywodzą się z wyrazu *mārā* 'być przekornym' albo 'być tłustym', co we wtórnym znaczeniu mogło być równoznaczne z 'być pięknym, wspaniałym'. Oba te tłumaczenia wzbudzają poważne zastrzeżenia, gdyż trudno sobie wyobrazić, by dziewczynie nadano imię wyrażające przekorę i kłótliwość, natomiast wyraz *mārā* w drugim znaczeniu był używany tylko w odniesieniu do zwierząt.
B) Wedle nowszej interpretacji *Marjam* to dawne imię kananejskie. Jego pierwsza sylaba *mar-* prawdopodobnie zawiera pierwiastek znaczeniowy identyczny jak w wyrazie *rawah* 'pić, poić obficie'; *marwijah* znaczy 'niewiasta, która daje pić, która poi obficie'. Następnie *marwijjah* miałoby przejść w *marijjah, marijjam* (zakończenie – *am* tworzyło imiona zdrobniałe) oraz w *marjam*. Wobec tego *Marjam* miałoby znaczenie 'dziewczynka, która chętnie i obficie poi'. Wiadomo, że gotowość dawania pić ze studni ludziom i zwierzętom była w dawnych czasach przejawem szlachetności, a zatem można było nadać imię, które na to wskazywało. Można też *rawah* rozumieć przenośnie: 'pić radość – poić, napawać radością', co prowadzi do następującego wniosku – imię *Marjam* oznacza 'dziecko (dziewczynka), którego (której) narodzenie napawa rodziców radością'.

[45] *Praktyczny słownik biblijny*, opracowanie zbiorowe katolickich i protestanckich teologów pod red. A. Grabner-Haidera, przeł. i opr. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1994, s. 703.

[46] J. S. Bystroń, *Księga imion w Polsce używanych*, Warszawa 1938 (tu: o imieniu *Maria* i związanych z nim znaczeniach).

[47] J. Grzenia, dz. cyt., s. 199.



Marie ewangeliczne: Maria – siostra Marty, Maria Magdalena[48], Maria – matka Marka Ewangelisty, Maria – małżonka Kleofasa, Maria z listu św. Pawła do Rzymian.

Marie historyczne: Maria Teresa, Maria Antonina, Maria Kazimiera[49].

Marie literatury i sztuki: wizerunki Maryi w malarstwie, poezja maryjna; świeckie bohaterki literatury o tym imieniu (*Maria Stuart* Schillera, *Zaśnięcie Marii*, obraz Caravaggia).

Marie poetów: romantycy, jak Byron, mają szczególne upodobanie do imienia Maria, czemu dają świadectwo literackie[50] – rodzi się „maryjna" moda, Maria staje się romantyczną Beatrycze i Laurą. Imię i nosząca je osoba ulegają mitologizacji.

5° Jako imię niezwykle popularne wśród poetów stawało się także przedmiotem rozmaitych gier językowych i znaczeniowych. Najbardziej elementarne przykłady jego użycia w twórczości romantyków przywołajmy tu:

Hipokoreza – imię *Maria* ulega wtedy zdrobnieniu, ale jego sens może być dwojaki: wyraża czułość, miłość, afekt lub jest to hipokoreza ironiczna, jak na przykład w *Nie-Boskiej komedii*, gdzie zabieg ten występuje zresztą w obu funkcjach[51].

Etymologizacja imienia – poeta wskazuje na ukryty sens, „dno znaczeniowe" tkwiące w imieniu. Zabieg taki może się odnosić do hebrajskiego źródłosłowu *miriam*, lecz także – co popularniejsze w XIX wieku – do źródłosłowu fantastycznego[52].

Rekontekstualizacja – imię pojawiające się do tej pory tylko w kontekście religijnym, zostaje wpisane w nowe środowisko znaczeniowe. Współczesny czytelnik, obyty z takim imieniem jak *Maria*, które jest często nadawane, nie rozpoznaje już tego zabiegu, nie odczuwa: konsternacji, zdziwienia, pretensjonalności, oburzenia[53]. Imię *Maria* rekontekstualizuje się, umieszcza w nowym, literackim środowisku znaczeniowym na kilka sposobów: nadając imię bohaterowi, implantując w dzieło świeckie tekst modlitwy maryjnej, cytując fragment Biblii *etc.*

Trawestacje, parafrazy, parodie – wprawdzie nie można strawestować imienia, ale popularnym zabiegiem jest trawestacja modlitewnych form, w których się ono po-

[48] **Motyw *Marii i Marty* oraz *Marii Magdaleny* to w istocie dwa osobne, choć związane z symboliką maryjną**, motywy literackie.

[49] W Polsce to królowe, takie jak Maria Ludwika czy Maria Kazimiera, należały do pierwszych znanych kobiet noszących to imię. Szczególnie Marysieńka doczekała się (podobnie jak Bona) całej literackiej tradycji przedstawień (zob. książkę T. Boya-Żeleńskiego, *Marysieńka Sobieska*).

[50] Byron „wielbiący to imię" (zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. I, Lublin 1948, s. 507), znał, związany był z kilkoma kobietami o tym imieniu: Mary Shelley, Mary Chaworth (młodzieńcza miłość), Mary Duff (dziecięca miłość), jakaś Mary (przyjaciółka), Marianna Segati (romans).

[51] Krasiński każe zwracać się do Marii pośledniej postaci, Matce Chrzestnej, i wtedy ten zwrot ma wydźwięk ironiczny, lub też Henrykowi, już gdy Maria trafia do szpitala wariatów. I wtedy jego *Marysia* wyraża czułość, ale może i politowanie.

[52] Jak wiadomo, Mickiewicz w *Księgach narodu...* przeprowadził dość fantastyczne wywody etymologiczne imion władców krajów, które dokonywały rozbiorów Polski: Fryderyka Wielkiego, Katarzyny Wielkiej i Marii Teresy. Imię *Maria* odnosi jednak nie bezpośrednio do jego znaczenia źródłowego, lecz do „najpokorniejszej i niepokalanej Matki Zbawiciela". Dla niego więc chyba (jeśli w ogóle) słowo to pochodzi od rdzenia zawierającego „świętość" i „pokorę", choć pewniejsze wydaje się tłumaczenie inne: poeta odnosi znaczenie imienia do wzoru osobowego Matki Chrystusa.

[53] Jeszcze religijnie usposobiony autor cyklu *Pokutnik*, Stefan Witwicki, dopatrywał się w nadawaniu imienia *Maria* dziewczynkom profanacji (J. Grzenia, dz. cyt., s. 199).

jawia. Romantyczne pisanie tekstów modlitewnych może mieć charakter poważny, ale również ironiczny[54].

Pseudonimizacja imienia *Maria* – nierzadko pisarz stosuje imiona pochodzące od imienia *Maria*, jak choćby *Maryna, Marianna*, lub tylko mające podobne brzmienie (*Maryla*), ale używa ich w takim kontekście, iż nie pozostawia wątpliwości, iż idzie o ich związek z Marią czy Maryją[55].

„Pikturalizacje" – efekt polegający na poetyckim opiewaniu jakiejś ukochanej Marii, której obraz poeta ma przed oczyma lub na opiewaniu ukochanej, którą porównuje, zestawia, kontrastuje z Maryją, Madonną malarską. Trzeci podtyp tego efektu to wiersze maryjne poświęcone obrazom Matki Boskiej[56].

Muzykalizacje – efekt taki sam jak wyżej. Poeta łączy maryjne dzieło muzyczne i w jakikolwiek sposób uobecnia je w tekście literackim. Może to być najprostsze wspomnienie hymnu, pieśni, modlitwy maryjnej, ale też próba transpozycji całości muzycznej na tekst[57].

Relacje poezja – rzeźba – jak wyżej. Tym razem wszelkie analogie typu: rzeźba Maryi, Matki Chrystusa – tekst poetycki, mają często kontekst religijny, chrystologiczny, nierzadko związany z motywem piety, z rzeźbą włoską[58].

Mariofanie – tekstowe wizje postaci kobiecych, które są określane jako Maryja, Matka Boska lub też posiadają rysy, symboliczne cechy Maryi. Zjawisko wcale częste w literaturze romantycznej. Imię Maria ma wtedy najczęściej znaczenie religijne, kultowe[59].

Desakralizacja – w I poł. XIX wieku każde użycie imienia Maria, Maryja konotowało znaczenia sakralne. Można to imię zaliczyć do klasy „*nomina sacra*, czyli nazw denotatów ze sfery *sacrum*, związanych z religią, kultem"[60]. Rzadko, ale jednak spotyka się zabieg polegający na nadaniu tego imienia postaci całkowicie negatywnej, szwarccharakterowi. Jego kontekst religijny jest wtedy albo przemilczany, albo zachodzi zjawisko przynależne do złożonej klasy zjawisk opisanych niżej jako bluźnierstwa. W literaturze romantycznej trudno jednak być po prostu Marią, kobietą, która **tylko** nosi to imię[61].

---

[54] Zob. modlitwę Orcia nad grobem Marii, jego matki, w *Nie-Boskiej komedii*, zaczynającą się od słów: „Zdrowaś Maryjo...", i Słowackiego wersję *Credo*: „Wierzę w Boga Ojca...".

[55] Z tym przypadkiem – szczególnej gry między dziełem dedykowanym *Marii*, którego bohaterką jest Maryna, a dodatkowo opatrzonym suplikacją do Maryi, Królowej Polski – mamy do czynienia w *Agaj-Hanie* Krasińskiego.

[56] Utwory poświęcone Mariom ziemskim, których piękno zrównano z Mariami z obrazów świętych, przedstawiające N. M. Pannę (w różnych ujęciach ikonograficznych) pisywali Puszkin, Mickiewicz, Goethe, Novalis i wielu innych poetów. Wyróżnijmy podtypy: a) poeta opiewa wizerunek świeckiej Marii; b) Marię świecką konfrontuje z malarskim wizerunkiem Maryi; c) opiewa obraz Madonny. Do tego typu (d) należy też motyw wizerunku Maryi wyrytego na szabli, na ryngrafie, który pojawia się w dziele literackim.

[57] Kult maryjny jest kultem śpiewnym, muzycznym, stąd często obecność muzyki i śpiewu w uobecnieniach postaci Maryi, modlitw maryjnych. Por. list dedykacyjny do *Balladyny*, gdzie Słowacki słyszy „hymn do Najświętszej Panny".

[58] Motyw ściśle związany z chrześcijaństwem. Ponieważ nie istnieją żadne świeckie, sławne rzeźbione Marie, jedyną właściwie, którą się poetycko – odnosząc do rzeźby – opiewa jest Maryja. W sprozaizowanej wersji motyw niezwykle ważny w literackich świadectwach podróży do Włoch, gdzie rzeźba, obrazy Maryi stają się niezwykle silnie obecnym podmiotem kontemplacji, ocen.

[59] Zob. Widzenie Ewy Mickiewicza; wizję Marii, widzącej Maryję w apokaliptycznych okolicznościach w I części *Nie-Boskiej komedii*; lub zakończenie *Lilli Wenedy* Słowackiego, gdzie: „Powoli nad gasnącym stosem ukazuje się postać Bogarodzicy". Takich przykładów jest mnóstwo w XIX wieku.

[60] Ł. M. Szewczyk, *Funkcje „nomina sacra" w twórczości Adama Mickiewicza*, w: *Mickiewicz i Kresy. Rozprawy przedstawione na międzynarodowej sesji naukowej w Krakowie 4-6 grudnia 1997*, red. Z. Kurzowa, Z. Cygal-Krupowa, Kraków 1999, s. 207.

[61] Por. poemat *Tęsknota* Maurycego Gosławskiego, gdzie Maria jest „czarnym charakterem".

Blasfemie maryjne – niektóre z opisanych już tu zjawisk (trawestacje, pseudonimizacje, desakralizacje) wolno by zaliczyć także do tej pojemniejszej klasy zjawisk. Powiedzmy jednak wyraźnie, iż bluźnierstwem nie nazywamy tu satyrycznych czy ironicznych wzmianek na temat imienia *Maria*, osoby, która je nosi, przymiotów Maryi, takich jak dziewictwo. Z blasfemią mamy do czynienia wtedy, gdy w specjalnie skonstruowanej sytuacji dramatycznej, lirycznej, epickiej imię, osoba, wzór osobowy, wartości, które ono przywołuje, są świadomie, wyraźnie, brutalnie nawet negowane, przeciwstawiane innym wartościom, wzorom lub szyderczo, sarkastycznie przekreślane. Blisko wtedy do pojęcia skandalu[62]. Wyjaśnijmy, iż jest to zjawisko częste w literaturze XVIII wieku, banalne w libertyńskim wydaniu, zaś rzadkie, ale dlatego znaczące, łatwo rozpoznawalne u romantyków[63]. U nich też – przy tej ogromnej skali aktywności wyobraźni – nierzadko mamy do czynienia ze zjawiskiem, które należałoby określić mianem blasfemii niezamierzonej. Efekt bluźnierczy rozpoznaje wówczas tylko ktoś z zewnątrz, spoza sfery imaginacji poetyckiej, kto przymierzając imię, osobę z dzieła do sakralnego wzorca, odkrywa brak pewnych cech, nadmiar ich (np. u Słowackiego), ogólną niestosowność sytuacji, w jakiej *nomina sacra* się pojawiają. Ten efekt wolno nazwać także **semiblasfemią** – przekaz blasfemiczny odczytuje tylko ortodoksyjny odbiorca; poeta, wprost przeciwnie, odczuwać może dumę, satysfakcję z efektu poetyckiego[64].

Apozjopeza – jeden z tych zabiegów, których sens może być bluźnierczy[65]. Poeta, na przykład opowiadając dzieje miłości, ujawnia przez urwanie zdania, zawieszenie głosu, wymówienie sylaby, iż imię ukochanej było imieniem *Maria*. Czasem wspomina się też, iż jest to imię Najświętszej Panny.

Tajemne szyfry maryjne – zjawisko to polega na rozpoznaniu (rozszyfrowaniu), w zwykłej, niemaryjnej nazwie, imieniu, określeniu jego ukrytego maryjnego źródła, komponentu. Może się więc okazać, iż dana osoba, dane miejsce, reprezentują sobą jakieś specjalne, duchowe wartości, które wiążą się z samym imieniem *Maria*, będącym częścią bardziej złożonej nazwy, lub łączą się z jakąś przypisywaną Maryi cechą, która ukryta jest w określeniu, w nazwie osoby, miejsca[66]. Tego typu rozpoznania duchowego, maryjnego rodzenia imion, nazw poprzedzają, zapowiadają „mistyczny", pneumatyczny, duchowy – podług klasyfikacji Orygenesa – sposób lektury już nie pojedynczych słów, nazw, ale całych tekstów, gdy czytelnik lub poeta przebija się

[62] Pisano na przykład w „skandalicznym" kontekście o poezji J. A. Morsztyna. Zob. M. Tramer, *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000, s. 13-31.

[63] Blasfemią nazwać można – ale tylko z punktu widzenia czytelnika-nielibertyna – opis klasztoru Matki Boskiej Leśnej w *Justynie* de Sade'a, a także niektóre sceny *Mnicha* Lewisa.

[64] Szczególnie kreacje kobiece Słowackiego czy w ogóle sposób, w jaki odwołuje się on do wątków maryjnych na przykład w *Królu-Duchu*, mogły budzić sprzeciw konserwatywnych czytelników, ale zapewne były czymś naturalnym dla mistycyzującego poety. Mistyk jednak zawsze niejako wchodzi w konflikt z niemistycznym otoczeniem, szczególnie gdy przetwarza święte teksty kultury, na przykład pieśń taką jak *Bogurodzica*.

[65] Apozjopeza polega na „nagłym urwaniu zdania, motywowanym zazwyczaj emocjami mówiącego; w tekście literackim jest zamierzonym sposobem ich uwydatnienia" – hasło *apozjopeza* autorstwa A. Okopień-Sławińskiej, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1998, s. 27. Autorka podaje przykład apozjopezy z XII księgi *Pana Tadeusza*.

[66] Zob. Mickiewiczowskie użycie nazwy dzisiejszego Malborka (Marienburga) jako „Maryi-miasta" w *Konradzie Wallenrodzie*. Tego typu maryjnych nazw jest sporo (*Marienstad*, *Marienburg*, nawet *Frombork*, będący skróconą nazwą maryjną: łac. *Castrum Dominae Nostrae*, Gród Najświętszej Pani (NMP) › niemieckie *Frauenburg* › spolszczenie *Frombork*), choć nie w każdym przypadku miejsca i nazwy tego typu znajdują swych poetów.

przez literalne, a potem moralne sensy, by dotrzeć do tych najgłębszych – symbolicznych, duchowych[67].

Metamorfozy, gry słów – poeci tacy, jak Mickiewicz prowadzą często gry imieniem Maria, polegające na jego rozbiciu, dekonstrukcji, a następnie zasugerowaniu, po rekompozycji sylab, elementów słowa, nowej strategii lektury, w której to lekturze słowo, imię –„błyszczy" nowymi sensami, znaczeniami. Słynna jest gra słowna z siódmego sonetu Mickiewicza, gdzie poeta – celowo! jakże można było sugerować pomyłkę? – rozbija imię „Maryja" na dwa słowa „Mary" + „ja", a po włączeniu w konstrukcję składniową, w jej inicjalny moment, zyskuje przynajmniej potrójny efekt znaczeniowy:

> **Mary ja** dotąd pośród pamiątek kościoła
> Myślą gonię i duch mój o przeszłości roi.

Zauważmy, iż mamy tu także świetną hierarchizację znaczeń. W „Maryi", przedmiocie miłości, zawiera się i podmiot kochający, czyli „ja", i forma istnienia podmiotu miłości, który zamienił się w „marę", „mary", we wspomnienie, straszny, lecz nęcący obraz. „Maryja ← mary ← ja", tak wolno zhierarchizować świat podmiotu lirycznego[68].

Frazeologizacje symboliczne – współczesny czytelnik, przyzwyczajony zarówno do kolokwialnego, jak też czasem zwulgaryzowanego języka, rzadko zwraca uwagę również na ten sposób uobecniania treści religijnych (choć także w kontekście bluźnierczym), jakim są frazeologizmy typu: „Jezus, Maryja!", „Matko Boska!", „o! Jezu...", „Przenajświętsza Panno...". W literaturze romantycznej są one jednak stosowane nieprzypadkowo, szczególniej u Mickiewicza[69].

Apokryfy maryjne – nieczęsto, ale jednak zdarzają się próby tworzenia poetyckich zapisów życia Świętej Rodziny, w tym także Maryi. Niezbyt chętnie poeci polscy odchodzą – jednak – od prawowiernej interpretacji skąpych źródeł ewangelicznych dotyczących tej postaci. Imię *Maria* i postać Marii jest wtedy najczęściej przedmiotem poetycko-religijnej kontemplacji[70].

Remitologizacje – zgodnie z romantycznym zamiarem pisania nowej Księgi, nowej, uwspółcześnionej Biblii – także postaci Maryi, Jezusa, ich imiona obrastają całkowicie odmiennymi sensami, znaczeniami. Imię staje się symbolicznym oznaczeniem nowej osoby, funkcjonującej w złożonej konstrukcji mitycznej, która wprawdzie pozostaje w znaczeniowym związku z Maryją ewangeliczną, ale pełni już inne funkcje w całości znaczeniowej, jaką na przykład jest „system" genezyjski Juliusza Słowackiego. Imię *Maryja* ma tam specyficzne sensy[71].

Kontaminacje mitologiczne – nierzadko u romantyków, częściej u modernistów, imię *Maria* bywa zestawiane (a nawet brzmieniowo konfrontowane) z imionami bóstw żeńskich z innych religii. Autor prowadzi wtedy coś na kształt ponadhistorycznego

[67] Zob. R. Przybylski, *Śmierć Saturna*, „Twórczość" 1985, z. 9.

[68] Omawia ten przypadek Mickiewiczowskiej gry słownej J. Brzozowski: *Odczytywanie romantyków*, Kraków 2002, s. 132-134.

[69] Tego typu wyrażenie, przyzywanie świętych osób poprzez wymawianie ich imion stosowano często w sytuacjach lęku, opresji, trwogi. Romantycy, włączając je do dzieł w tej funkcji egzorcystycznej, nie czynili niczego nadzwyczajnego. Chyba że – jak Mickiewicz – robili z formuły „Jezus, Maryja" refren bluźnierczej piosenki.

[70] Por. poemat J. B. Zaleskiego, *Przenajświętsza Rodzina*, w: *Poezje*, Poznań 1842, t. II, s. 10-57.

[71] W tego typu mitach, całościach mitycznych jak system genezyjski Słowackiego, jak inne systemy myśli heterodoksyjnej, znaczenie postaci ulega całkowitej zmianie, choć zachowuje ona swoje imię. Nierzadko łączy się wtedy z innymi, często fantastycznymi lub mitycznymi postaciami kobiecymi.

wywodu religioznawczego, dowodząc często obecności we wszystkich niemal kulturach, religiach pierwiastka Boskiej Kobiecości, personifikacji tego, co żeńskie, *des Ewig-Weibliches*. Marię kojarzy się wtedy z Izydą, Wenus, Afrodytą, Junoną...[72]

Mitologizacja w dedykacji – zjawisko częstsze w dojrzalszej fazie romantyki, kiedy ustaliło się już sakralno-świeckie znaczenie imienia. Dobrym przykładem jest tu Krasiński, nazywający, określający w listach i w dedykacjach rzeczywiste ukochane, kochanki Maryjami, Beatryczami, Laurami *etc*. Poświęcamy temu zjawisku drugi podrozdział szkicu o Krasińskiego *Nie-Boskiej komedii*, przez poetę ***poświęconej Maryi***, czyli Joannie Bobrowej[73].

Partykularyzacja w celach polemiczno-politycznych – zdarza się także, i to nie tak znowu rzadko, iż imiona boskie, w tym imię Maryi przyzywane są w kontekstach publicystyczno-polemicznych, w sprawach politycznych czy religijnych. Zmieniają wtedy w istotny sposób funkcjonowanie, niejako konwencjonalizują się, stają znakami, hasłami wywoławczymi, reprezentują jedną z racji stron sporu (np. w sporze prawosławia z unitami i katolicyzmem)[74].

Wszystkie tu przywołane zabiegi dokonywane na imieniu *Maria* polegają w istocie na takim jego użyciu, które je resemantyzuje, wyrywa z sakralnego kontekstu i osadza w nowym. W pierwszej połowie XIX wieku niemal bez wyjątku użycia imienia *Maria* są *sui generis* rewolucją semantyczną, wszystkie oznaczają resemantyzację i rekontekstualizację. „Znaczą" – i to znaczą więcej, niż dziś odczuwamy. Wolno przypuszczać, iż w literaturze polskiej „sakralność" imienia *Maria* odczuwana była nie tylko znacznie dłużej niż na Zachodzie, ale i silniej. Tam było to już „zwykłe" imię – u nas nadal „święte". Dla XXI-wiecznego odbiorcy użycie imienia *Maria* nic już – zdarza się – religijnego nie mówi. To imię kobiece. I tylko tyle. Użyte zaś w formie *Maryja*, jeśli nie jest to celowym zabiegiem ironisty, w zlaicyzowanej kulturze może budzić zażenowanie tym właśnie, że treści sakralne uobecnia w przestrzeni laickiej kultury. U romantyków działo się odwrotnie: użycie tego imienia też mogło budzić konsternację, lecz dlatego, iż wciąż było to imię – a z nim pewien wzór osobowy kobiety, człowieka – zarezerwowane dla postaci Matki Boga, dopuszczalne w kulcie religijnym, ale wciąż śmiałe w poezji. W rzeczy samej wpływ bluźnierców libertyńskich, takich jak Mirabeau czy de Sade, wpływ rewolucji 1789 roku, ustanawiającej we Francji kult Marianny, był w warunkach polskich niewielki.

Kulturę tę – trochę jak kulturę włoską[75] – cechowała wprost żywiołowa religijność maryjna, ludowa, której przejawem były sanktuaria maryjne[76], nawet swego rodzaju

[72] Prawdziwe mistrzostwo w tego typu paralelach, kontaminacjach osiągną dopiero moderniści.

[73] Ażeby można było ukochaną/kochankę nazwać *Maryją* i dedykować jej dzieło, trzeba najpierw imię to, zachowując jego mityczno-sakralny splendor, wyrwać z kontekstu religijnego i przenieść w nowy, literacki kontekst symbolicznych, choć skonwencjonalizowanych, żeńskich personifikacji natchnienia, weny twórczej itp. Wtedy postać Maryi ulega jakby wtórej sakralizacji, już bez kontekstu chrześcijańskiego.

[74] Szczególnie często ostrzegał przed zagarnianiem religii przez państwo, wchłanianiem przez dyskurs państwowy, urzędowy, polityczny języka religijnego Adam Mickiewicz. Sam równie często, choćby po to, by ostrzegać, musiał – to niemały paradoks – używać partykularnie elementów języka chrześcijańskiego w celach politycznych. Por. artykuły z „Trybuny Ludów" (w: *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe 1798-1998, t. XII, *Legion Polski. Trybuna Ludów*, oprac. S. Kieniewicz, Warszawa 1997).

[75] Zob. książkę: M. I. Macioti, *Mity i magie ziół* (przeł. I. Kania, Kraków 1998), a w niej *Dodatek* (ss. 337-340) pod tytułem *Niektóre sanktuaria maryjne we Włoszech pod wezwaniem jakiegoś kwiatu albo rośliny*.

[76] Przy tym był to kult maryjny oddawany w wielu postaciach: katolickiej, unickiej, prawosławnej i ormiańskiej. Zob. pouczające studium o ikonach unickich i prawosławnych kandydujących do tytułu N. P. **„Zamkowej w Nowogródku"**, którą wymienił poeta w *Panu Tadeuszu*: M. Kałamajska-Saeed, *Cudowne obrazy Matki Boskiej Nowogródzkiej*, w:

idolatryczne „Maryjo-bóstwo" (kult Maryi jako osoby boskiej), rozbudowana codzienna obrzędowość maryjno-ludowa[77], a echem tego zjawiska były także: w dziedzinie teologii stagnacja, brak głębszej refleksji; w sferze poezji rozkwit barokowej poezji maryjnej. Nie było tu mowy – poza specyficznymi zjawiskami życia duchowego, takimi jak świadectwa mistyczne Magdaleny Mortęskiej, Anny Marii Marchockiej czy też poezja Konstancji Benisławskiej[78] – o herezjologicznych ruchach, nieortodoksyjności myśli maryjnej. Jeśli czasem z ortodoksją się mijano lub bluźniono, to niejako przypadkiem, w afekcie, choćby wtedy, gdy wynoszono pod niebiosa zmysłowe i duchowe przymioty Maryi. Polska religijność maryjna – w sferze intelektualnej – nie opuściła etapu lektury opowieści bożonarodzeniowej. Rzadko bliska jej była głębia Pasji.

Natomiast w sferze *praxis* objawiła, tak zapewne bliską Mickiewiczowi, aktywność kultową i, jak dziś rzeklibyśmy – prespołecznikowską aktywność charytatywną. Przejawem tego zjawiska były niezwykle popularne w Polsce, także na ziemiach litewskich, gdzie krzyżowały się wpływy unityzmu, katolicyzmu, prawosławia, **Bractwa Różańca Świętego**, stworzone przez dominikanów w XV w., erygowane potem przez ten zakon dzięki bullom Piusa V *Inter desiderabilia* i *Consueverunt Romani Pontifices* (obie z 1569 r.). Do celów takiego Bractwa – o złożonej strukturze, tworzonej przez zakrystianów, konsulatorów i konsulatorki, prowizorów „ołtarza Różańcowego", kantorów i kantorki, przeorów i subprzeorów, przeorysze i subprzeorysze, podskarbich, pisarzy bractwa oraz, rzecz jasna, zwykłych „braci" i „siostry" – należało sprawowanie kultu maryjnego, śpiewanie godzinek i litanii ku czci Matki Boskiej, organizacja procesji, aktywność w kościele podczas mszy, a także opieka nad chorymi, ubogimi, samotnymi, na rzecz których zbierano środki pieniężne[79]. Pozwólmy sobie przytoczyć tu statut takiego Bractwa Różańcowego z ziem Polski wschodniej, z Zabłudowa, spisany w roku 1764:

> Po elekcji trzeba, aby każdy z obranych na urzędy funkcji pilnował i zadość czynił swoim powinnościom, które spełnia:

Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci. Materiały III Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 9-12 IX 1998, t. I, *W kręgu spraw historycznych*, red. E. Feliksiak, E. Konończuk, Białystok 2000, s. 53-72.

[77] Por. opis porządku nabożeństw w prowincjonalnej parafii w książce: A. Szot, *Dzieje parafii Zabłudów do roku 1795*, Białystok 1992, s. 52:

> Porządek nabożeństw w niedziele i święta, na przełomie XVIII i XIX stulecia w Zabłudowie był następujący: o godzinie 8 odprawiano jutrznię, po której śpiewano uroczyście różaniec z podziałem na chóry – męski i żeński. Był to obowiązek wszystkich członków Bractwa Różańca Świętego. Podczas śpiewu różańca odprawiano ciche msze poranne, zazwyczaj przy bocznych ołtarzach. Po zakończeniu śpiewu i po odprawieniu mszy porannych ksiądz wygłaszali nauki. Często były to nauki katechizmowe, przygotowujące wiernych do przyjęcia sakramentów świętych: pierwszej Komunii Świętej czy bierzmowania. Kapłani tłumaczyli wiernym także prawdy wiary. Na zakończenie nauk, a zarazem na rozpoczęcie uroczystej sumy śpiewano pieśń: *Kto się w opiekę odda Panu swemu*. Sumę za parafian celebrował, zgodnie z rozporządzeniem Soboru Trydenckiego, ksiądz proboszcz. On też w czasie mszy św. wygłaszał kazanie. W pierwszą niedzielę miesiąca i w większe uroczystości odbywało się przed sumą wystawienie Najświętszego Sakramentu wraz z procesją Eucharystyczną wokół kościoła, w czasie której niesiono chorągwie, obrazy i feretrony. Po sumie śpiewano uroczyste suplikacje i modlitwę *Przed oczy Twoje, Panie*. W czasie odpustów sumę poprzedzała zawsze „wotywa śpiewana". W zwykłe niedziele, przed mszą było poświęcenie wody i aspersja. Msza niedzielna zawsze była śpiewana przy akompaniamencie pozytywu, tonem zwyczajnym, misjonarskim. Po mszy św., czy też po zakończeniu procesji, śpiewano *Anioł Pański* za wszystkich zmarłych parafian. Po południu o godz. 2, w każdą niedzielę i święto, śpiewano *Różaniec o najsłodszym Imieniu Jezus*, a po nim nieszpory. Nieszpory odprawiane były także w wigilię świąt i uroczystości, a w uroczystości odprawiano jeszcze po nich „litanię o Najświętszej Pannie".

[78] Por. A. Czyż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995, s. 125-192 (subtelne rozprawy o Magdalenie Mortęskiej i Kasprze Drużbickim).

[79] A. Szot, dz. cyt., s. 71-74.

1. co kwartał schadzki być powinne podczas których skarbona rewidowana będzie co się w niej znajdzie i gdzie się co podziewa,
2. żałobne msze co kwartał mają być za braci i sióstr,
3. świece do obrazu Najświętszej Panny powinne być brackie zawsze, czego przeorowie, konsultorowie i zakrystianie przestrzegać powinni,
4. aby w święto i w niedzielę każdy z braci i sióstr był na Różańcu rano i wieczór inaczej ma dać po groszy 3 do skarbony schadzkarskiej czego mają przestrzegać podskarbowie i rejestr mieć, chyba, słuszna tej niebytności przyczyna,
5. jeżeli kto z braci lub sióstr umarł, tedy Bractwo wyjść winno ze światłem i nic za to nie pretendować, chyba że legacja jakaś nastąpi,
6. jeżeli jaki pogrzeb trafi się a dadzą co na Bractwo tedy te 2 grosze powinne iść do skarbony braci, a trzeci do karbony sióstr, czego ma pilnować a potrzeb podskarbi,
7. nie powinni bracia i siostry tej jałmużny na swoją zażywać potrzebę, ale właśnie na przymnożenie chwały i ozdobę ołtarza Matki Najświętszej, za co czeka każdego obfita w Niebie zapłata[80].

Jak widać, prócz modlitewnych Bractwo miało także bardzo praktyczne cele. Trudno sobie wyobrazić, ażeby uczęszczający do dominikańskiej szkoły Mickiewicz nie zetknął się nigdy z tą formą kultu maryjnego[81]. Utrwalała ona u wiernych wyobrażenia prowidencjalistyczne tego rodzaju, w których rolę wstawienniczki, ale i zdeifikowanej niemal opiekunki pojedynczego człowieka i wspólnoty pełniła Maryja. To ona była głową wspólnoty: rodziny, stanu, narodu, ojczyzny. Jest to ten sam krąg wyobrażeń patriarchalnych z idealno-matriarchalnym zwierzchnictwem symbolicznym Maryi, który omawialiśmy, pisząc o Brodzińskim.

Najistotniejsze wydaje się jednak nie to, że imię *Maria* było dzięki kultowi kościelnemu na ustach wszystkich, otaczane nabożną czcią, wielbione, lecz to, iż **niosło ze sobą pewien wzór osobowy, ideał antropologiczny, archetyp kobiecości, ale też moralny ideał człowieczeństwa w ogóle.** Jaki to wzór wyłaniał się z przekazu teologicznego?

1. Pozostała ona trwale dziewicą.
2. Jest Matką Boga.
3. Była wolna od wszelkiej zmazy grzechu pierworodnego.
4. Prowadziła życie bezgrzeszne.
5. Po śmierci została uwielbiona („wniebowzięta")[82].

Ten współczesny zapis teologiczny nie mógł być znany w takim kształcie romantykom. Dogmat o „niepokalanym poczęciu", czyli o tym, iż Maryja była wolna „od wszelkiej zmazy grzechu pierworodnego"[83], ogłosił bowiem Pius IX dopiero 8 grudnia 1854 roku w bulli *Inefabilis Deus*, niejako pieczętując przekonanie o Jej pod tym względem doskonałości, idealności; przekonanie, pod którym podpisałby się niejeden poeta romantyczny. Natomiast dogmat o wniebowzięciu ogłosił niemal sto lat później, 1 listopada 1950 roku, Pius XII w Konstytucji apostolskiej *Munificentissimus Deus*. Kult maryjny rozwija się zresztą aż po czasy najnowsze[84].

[80] Tamże, s. 84.
[81] Por. I. Kadulska, *W Nowogródzkiej szkole. Rok 1811*, w: *Adam Mickiewicz i kultura światowa. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Grodno – Nowogródek 12-17 maja 1997 r. w 5 księgach*, t. I, pod red. S. Makowskiego i E. Szymanisa, Warszawa 1999, s. 19-27.
[82] W. Beinert, *Drogi i bezdroża mariologii*, przeł. J. Zychowicz, Warszawa 1993, s. 70.
[83] Tamże, s. 80.
[84] Por. A. Läpple, *Maryja w wierze i życiu Kościoła*, przeł. K. Wiśniewska, przedmowa J. Kudasiewicz, Warszawa 1991, s. 40-41 – tu fragmenty: Konstytucji dogmatycznej o Kościele z 21 XI 1964 r., rozdział *Błogosławiona Maryja Dziewica Boża Rodzicielka w tajemnicy Chrystusa i Kościoła*; adhortacja apostolska Pawła VI z 1974 r. *Ma-*

Z punktu widzenia, który nas interesuje – stosunku romantyków do Maryi – istotne są następujące zjawiska:

A. Był im znany XVIII-wieczny, racjonalistyczny, libertyński, ateistyczny krytycyzm wobec Maryi, kultu maryjnego. Nierzadko, jak Mickiewicz, zaczynali od naśladowania oświeconych w tym krytycznym, satyrycznym przedstawieniu kultu maryjnego.

B. Na początek wieku XIX przypada ożywienie zainteresowania osobą Maryi w aspekcie teologicznym, nadaje jej się wciąż nowe określenia, takie jak: *Corredemptrix* (Współodkupicielka), *adiutrix Christi* (Pomocnica Chrystusa), *diacona sacerdotis* (służebnica Arcykapłana) czy nawet *Maria mediatrix* (Maryja Pośredniczka), *Maria mediatrix omnium gratiarum* (Pośredniczka łask wszelkich). Po Vaticanum II przyjęto ostatecznie jej określenia jako *Advocatae* (Orędowniczki), *Auxiliatricis* (Wspomożycielki), *Adiutricis* (Pomocnicy) i *Mediatricis* (Pośredniczki)[85].

C. Ożywienie teologicznego zainteresowania Maryją wiąże się w Europie z pooświeceniowym rozbudzeniem, wzrostem religijności maryjnej, która przestaje być czymś zabobonnym i wstydliwym. Wyraża się ona w kulcie obrazów, pielgrzymkach do sanktuariów maryjnych[86], a także rosnącej ilości wizji, objawień maryjnych, z których najsłynniejsze będą te z 1830 r., gdy Katarzynie Labouré Matka Boska przekazała cudowny medalik, z 1846 r. w La Salette i z 1858 r. w Lourdes.

D. Maryja, trochę tak jak Abraham, jest postacią, której kult – co niezwykle ważne dla romantyków polskich – nie tyle jednoczy dwie wielkie religie monoteistyczne (chrystianizm, islam), lecz także silnie zaznacza się u podzielonych przez politykę, historię katolików, unitów i prawosławnych, a także obecny bywa w ograniczonej formie u protestantów[87].

E. Dla romantyzmu polskiego, szczególniej tego reprezentowanego przez kresowych poetów, istotne jest to, iż wynieśli oni z domów, z zakonnych i świeckich szkół, ze swego środowiska znajomość tego kultu. Postać Maryi łączyła w nim, zdawać by się mogło, niezmiernie odległe od siebie pierwiastki: Boskość i człowieczeństwo; oba spajały się i objawiały w aspekcie estetycznym: Maryję objawiano, przedstawiano słowem i pędzlem jako piękną niewiastę. Romantycy korzystali więc pełną garścią z „błogosławionej przesady" staropolskich poprzedników, przedstawiających ją czasem jako osobę boską, czasem zaś, niekiedy równocześnie, jako jedną z nas, Matkę po prostu, uczłowieczony i ludzkie uczucia wyrażający ideał. Przy tym – zawsze piękny i dobry; nigdy zły i brzydki[88].

---

rialis cultus; encyklika Jana Pawła II *Redemptoris Mater* z 1987 r. Dodajmy, iż w 2002 r. poszerzył Jan Paweł II modlitwę różańcową o 5 kolejnych tajemnic.

[85] A. Läpple, dz. cyt., s. 45-46.

[86] Zob. opracowanie tematu: J. Chélini, H. Branthomme, *Drogi Boże. Historia pielgrzymek chrześcijańskich*, przedmowa kard. F. Marty, przeł. E. Sieradzińska, M. Stafiej-Wróblewska, Warszawa 1996, Część czwarta, podrozdziały: *1814-1846: początek odnowy. Lata 1846-1870: ultramontanizm i wielkie pielgrzymki maryjne* (ss. 215-234) w oprac. Pierre'a Pierrarda.

[87] A. Läpple, dz. cyt., s. 82-85, rozdział *„Magnificat" Marcina Lutra*.

[88] Można to schematycznie ująć tak, iż w XIX wieku spotkały się dwie niezwykle ważne tradycje przedstawień Maryi – jedna, która ją hieratyzowała jako matkę, jedną z nas. Na to nałożył się jeszcze aspekt historyczno-mityczny: tendencja pokazywania Bogurodzicy jako Królowej Polski, której rycerzami, obrońcami stawali się XIX-wieczni Polacy: powstańcy, zesłańcy, emigranci. Wszystkie te tendencje znajdują syntezę w tradycji najbliższej poetom: estetyzowania, symbolizowania Maryi o pięknym obliczu, którą należy wielbić słowem, dźwiękiem i obrazem. Piękna Pani, Pierwiastek Duchowy, Dusza, Ojczyzna, Natura, Poezja – te wszystkie symbolizacje świadczą o uwewnętrznieniu, głębokim przeżyciu tej postaci u romantyków we wszystkich aspektach:

Spośród sposobów gry imieniem *Maria* jeden – nie wymieniony dotąd – był szczególnie rozpowszechniony. Można go nazwać ***speculum* maryjnym**, konfrontacją człowieka, bohatera dzieła, poety samego z ideałem pokornego, doskonałego człowieczeństwa bezgrzesznej Maryi. Jego – tego ideału antropologicznego – światło promieniowało i na kobiety, i na mężczyzn[89]. W dziele literackim *speculum* maryjne przejawiało się najczęściej jako symbol uobecniający Jej imię przez modlitwy, czytanie Ewangelii, święty obraz, ikonę, rekwizyt. Bohater – czy to dziewica, żona, kochanka, czy mężczyzna, zakochany – dyskretnie konfrontowany był z tym przekazem wzoru, wszelako nie zawsze w takim samym celu: pod Jej, Maryi, okiem, wpływem ujawniała się ziemska słabość, nieidealność bohatera (jak w IV cz. *Dziadów*) lub bliskość ideałowi, który uosabiała Maryja z Jezusem (jak w Widzeniu Ewy). W obliczu Maryi, w obecności wzoru – uczucie ziemskiej miłości ulegało sakralizacji albo nabierało bluźnierczych rysów afektu do kochanki pięknej, doskonałej jak Maryja, a bywało, iż okazywało się – jak w *Mnichu* Lewisa – afektem do wizerunku samej Maryi. Młodzi romantycy igrali, bawili się tym imieniem, przekraczając często granicę między „przyzwoitą" idealizacją kochanki a jej blasfemicznym umaryjnieniem. Potrafili jednak, tak jak Mickiewicz w II cz. *Dziadów* kreślący postać Zosi, wskazać na niedostatek, nicestwo ziemskiej kochanki, anioła, sentymentalnej kokietki, która nie jest Bogarodzicą; która nie wyda owocu jak Maryja.

Dojrzały romantyzm, ten mistycyzujący, podąży już raczej w stronę nie tylko naśladowania Chrystusa, ale i naśladowania Maryi. *Speculum* maryjne stanie się może bliską do osiągnięcia, choć głęboko uwewnętrznioną, radosną i bolesną tajemnicą życia duchowego poetów, mężczyzn najczęściej, spoglądających – jak autor *Grażyny* – zazdrosnym okiem na te, którym, przeciwnie niż mężczyźnie, bliżej do tego wzoru, łatwiej się do niego zbliżyć.

1) tendencja historyczno-mityczna
2) tendencja deifikacji
3) tendencja hominizacji
4) tendencje romantyczne

a) estetyzacja
b) symbolizacja
c) prowidencjalizacja
d) interioryzacja duchowa

W ujęciu więc romantycznym Maria staje się Marią Piękną, wicloaspektowym symbolem, sprawuje – niczym Opatrzność – opiekę nad owymi dziećmi, wreszcie staje się głęboko uwewnętrznionym pierwiastkiem życia duchowego.

[89] Por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania...*, s. 132:

> Erich Trunz [wydawca i komentator powieści], do którego interpretacji często się tu odwołujemy, sądzi, że doniosłość wpływu kobiet na rozwój Wilhelma ujawnia się w całej pełni w jego związku z Natalią, która reprezentuje najwyższą wartość w perspektywie powieści – harmonię czynnego stosunku do rzeczywistości i dążenie do ideału (zob. także, s. 178-186).

CZĘŚĆ DRUGA. GUSTAW I MARIA

I. Od *Pani Anieli* do Laury

Narodziny Mickiewiczowskiej symboliki maryjnej przekornie wiążą się z jej parodią i z Wolterem. 25 listopada 1817 roku przedstawił poeta filomatom „niemoralną historyjkę"[90] pod tytułem *Pani Aniela*, będącą tłumaczeniem i przeróbką powiastki Woltera *Gertruda czyli wychowanie dziewczyny*[91]. Jak na oświeconego wolterianistę przystało, drwi w niej Mickiewicz nie tylko z bigoterii, ale i z obiektów czci bigotów. W krzywym zwierciadle przedstawia św. Franciszka, Skargę, Akwinatę i **„cudowną Matkę z Borun"**. Wizerunek „cudownej Matki" pojawia się tu w kontekście miłosnym, lecz zarazem jest to kontekst lekko libertyński. Mickiewicz skreślił więc – za Wolterem – satyryczny portret dwóch typów kobiecych, które w znaczących konfiguracjach pojawiać się będą w jego dojrzałej twórczości. Jeden reprezentuje „pani Aniela", przebrzmiała piękność, „w młodych latach dziwo Nowogródka", pani „miła, poważna, ale nie nadęta", zmuszona wszelako uciekać się do pomocy zabiegów upiększających:

> Lice jeżeli skaził lat wiosennych schyłek,
> Jest na to sztuczna białość, jest karminów pyłek:
> Ten zbladłe żywi róże, tamta bieląc cienie,
> Okrasza samo z siebie krasne przyrodzenie. (w. 13-16)[92].

Typ wtóry to młode, niewinne, urodziwe, naiwne, ale i skore do psot miłosnych dziewczę, hołdujące dewocyjnej religijności w swej prywatnej „zakrystyjce". Zuzia, ta „prześliczna róża", nie znająca, „co są maski, baliki, reduty", ukazana jest więc w dekoracji, w scenerii, która zdradza niebezpieczeństwa wieku dojrzewania. Namiętność religijna okazuje się sublimacją rodzących się żywiołów erotycznych. Do czasu, oczywiście. Bowiem z przestrzeni dewocyjnego kultu wiedzie prosta droga, tajemna ścieżka, wyjście ku rozkoszom ogrodu, w którym czyha już na spragnione dziewczę wąż grzechu, przebrany w szaty adoracji dla św. Franciszka. Od „regestru sumienia, krzyży, dyscypliny", od nastroju domowej kaplicy, gdzie „u okien spuściwszy zasłonki, trzepać zwykła strzeliste akty i koronki", ucieka Zuzia w świat miłostek:

> I Zuzia, jak to bywa w siedemnastym roku,
> Nie dała odpocznienia strudzonemu oku.
> Sutych kotar indyjskim osłoniona cieniem,
> Przewraca się, pierś częstem morduje westchnieniem;
> Wreszcie zrywa się, wstaje, błędne plącze stopy,
> Ni księżyc, ni gwiaździste nie bawią jej stropy,
> Do ogrodu wybiega, bez chęci, bez celu,
> Nic nie myśląc, chociażby rada myślom wielu. (w. 49-56).

Pani Aniela zawiera znaczący schemat sytuacyjny: przyjmująca nocami adoratorów tytułowa bohaterka zostaje podsłuchana przez córkę Zuzię. Na pytanie tej ostatniej zaś: „Jakiego to Franusia mamusia dziedziczy, / Co na ziemi niebieskich udziela słody-

[90] Określenie J. Kleinera w: *Mickiewicz*, Lublin 1948, t. I, s. 66.
[91] Por. M. Smolarski, *Studya nad Wolterem w Polsce*, Lwów 1918, s. 149-173.
[92] Cyt. za: *Poezja Filomatów*, wydał J. Czubek, Kraków 1922, t. I, s. 123-126.

czy?", matka udziela przewrotnej odpowiedzi: „Każdej rodzinie – rzecze – trzeba mieć patrona. / Jam też sobie świętego Franciszka obrała, / Jemu pragnę być sługą i z duszy, i z ciała;". Wkrótce w świat wolteriańskiej frywolności wstępuje co żywo Zuzia. Odtąd z pokojów jej dobiegają nocami „gorące litanije, pobożne paciórki". Otóż – jak zauważył Juliusz Kleiner – identyczny schemat bluźnierczej sytuacji mamy w arcyromantycznej już IV cz. *Dziadów*[93]. Aniela szafuje jeszcze imieniem św. Franciszka, lecz już w *Dziadach* przedmiotem bluźnierczej gry (imię święte – imię profańskie) będzie układ: imię ukochanej Marii – imię N.M. Panny. Wygląda to zaskakująco: wolteriański schemat w romantycznej opowieści o miłości... W twórczości Mickiewicza – wolterianisty kobiecość ma jednak inny sens: służy prześmiewczemu demaskowaniu dewocji, bądź – jak w tłumaczeniu Wolterowskiej *Dziewicy Orleańskiej* – jest wprost karykaturalnym obrazem dziewictwa i legendarnego heroizmu. Zjadliwie ironiczny kontekst słowa „dziewica" w przeróbce *Dziewicy orleańskiej* obrazuje też drogę, jaką przebył poeta od młodzieńczych fascynacji autorem *Kandyda* do okresu wykładów paryskich, kiedy potępi autorytet młodości, Woltera, aż trzykrotnie[94].

Najbardziej zdumiewającej i ryzykownej wprost konstatacji dokonamy, gdy dostrzeżemy podobieństwo pary bohaterek z *Pani Anieli*, a więc niemłodej już, upudrowanej Anieli, zażywającej uciech miłosnych – i dorastającej Zuzi, której „nie skaził" „zgubnego świata dech zatruty", i pary kreacji kobiecych z *Pana Tadeusza*, a więc kokietującej, podstarzałej Telimeny i zjawiskowej, dziewiczej, dobrej i ponętnej Zofii. Poeta po prostu zrewaloryzował postać Zuzi – wyostrzył, wyjaskrawił jej pozytywne, „boskie" cechy, Telimenę zaś nakreślił jeszcze zjadliwszym piórem niż Anielę, nie odbierając wszakże ludzkiego zrozumienia dla jej postawy. Tak wolterianista przemienił się w piewcę „dziewczęcia polskiego", co to odrzuca pokusy wielkiego świata i uciechy zmysłów oferowane podlotkom przez hrabiów i jakiegoś Ludwika. Ten ostatni, „w całym powiecie znany z trzpiotalstw i urody" – z aprobatą młodego Mickiewicza – zwiódł Zuzię z drogi cnoty, ze świata „kłamliwej skromności" i nawrócił na wiarę oświeconych liberałów, wyznawców libertyńskiej idei *humanitas*, której nieodłączne składniki to wesołość i zabawy, „siostrzyczki miłości".

Miarą przemiany duchowej i estetycznej, jaka dokona się w stosunku do twórczości młodzieńczej, może być też ów obraz z Borun[95], służący w *Pani Anieli* do polonizacji

[93] J. Kleiner, dz. cyt., t. I, s. 67.

[94] Wydaje się też, iż młody i także ten dojrzały Mickiewicz nie rozumiał ewolucji poglądów Woltera od młodzieńczego wojowniczego ateizmu do swoistego (akościelnego) teizmu w latach ostatnich. Por. też: M. Smolarski, dz. cyt., s. 42.

[95] P. Chomik, *Kult Matki Bożej w Wileńskim Księstwie Litewskim w XVI-XVIII wieku*, Białystok 2003, s. 91 (cyt. I), 92 (cyt. II) i 100 (cyt. III i IV):

I. Boruńska ikona Matki Bożej. Ikona ta zasłynęła w miejscu objawienia Matki Bożej, nieopodal miejscowości Boruny, leżącej o 3 km od Oszmiany i 10 km od Wilna. Kult rozwinął się w wieku XVII i początkowo obejmował Oszmiańszczyznę, a później rozszerzył się na obszar całej Wileńszczyzny.

II. Ikona ta należała do typu ikonograficznego „Hodegetria". [...] źródłem do poznania historii ikony od momentu znalezienia się w Borunach i dziejów monasteru bazyliańskiego w Borunach, jako ośrodka kultowego ikony, jest księga cudów autorstwa Leona Kiszki, ówczesnego unickiego biskupa włodzimierskiego (1711-1714) zatytułowana: *Morze Łask y szczodrobliwości Boskich w Puszczy Boruńskiey płynące to jest cuda Nayśw. Panny Boruńskiej w Borunach doznane* i wydana w Supraślu w 1712 roku.

III. Przed trzecim rozbiorem Polski, w okresie powstania kościuszkowskiego, w monasterze boruńskim niejednokrotnie stacjonowali polscy powstańcy. W monasterze odbywały się też zebrania okolicznej szlachty.

IV. Monaster boruński był prawosławny w latach 1841-1899. Później w zabudowaniach poklasztornych funkcjonowała parafia prawosławna. W 1919 roku utworzono tu, istniejącą do dzisiaj, parafię rzymskokatolicką św.św. Piotra i Pawła. W świątyni tej znajduje się od 1992 roku oryginał ikony boruńskiej, który miał być wywieziony z Borun przez mnichów unickich w chwili likwidacji klasztoru.

realiów kulturowych, który zostanie przywołany przez poetę raz jeszcze w 1832 roku w powstańczym wierszu *Nocleg*. Tym razem wizerunek Matki Boskiej zostanie potraktowany z czcią należną wstawienniczce, pośredniczce i pocieszycielce: „O Najświętsza! o Maryjo z Borun! / Ratuj ich... ratuj dzieci... dom gore." – zawoła naczelnik, rażony widokiem płonącego domu, gdzie giną jego żona i dzieci. W pierwszym zaś przypisie do *Pana Tadeusza* – jakby adresowanym do czytelnika z Korony, z Ukrainy albo do cudzoziemca – przeczytamy, że „Wszyscy w Polsce wiedzą o obrazie cudownym N.P. na Jasnej Górze w Częstochowie. W Litwie słyną cudami obrazy N.P. Ostrobramskiej w Wilnie, Zamkowej w Nowogródku, tudzież Żyrowickiej i Boruńskiej". Tutaj więc także wizerunek „Matki z Borun" zaistnieje poważnie, serio, jako część narodowego – ale z uwzględnieniem realiów litewskich – panteonu przedstawień maryjnych. Należy w tym miejscu po raz pierwszy zwrócić uwagę na niezwykle doniosły fakt: przywołany w satyrycznym kontekście obrazu Matki z Borun to **ikona**. Wnikliwy badacz, autor studium *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI-XVIII wieku*, komentując przypis Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*, wymieniający sławne miejsca kultu maryjnego, nie bez racji zauważa: „Charakterystyczny jest fakt, że wszystkie wymienione przez poetę obrazy (ikony) związane są w różny sposób z Kościołami wschodnimi na obszarze Wielkiego Księstwa Litewskiego"[96]. Dodajmy: był to fakt najzupełniej naturalny w świecie Mickiewicza. Ikony, takie jak ta z Borun, podobnie jak obrazy z kościołów katolickich, dzieliły wspólny los w świecie Mickiewiczowskiej wyobraźni. Na początku więc, w młodzieńczym okresie zachłyśnięcia się przez poetę wolteriańskim krytycyzmem wobec religii, stały się przedmiotem ironicznych, satyrycznych przytyków, by potem, w okresie dojrzewania duchowego poety, na powrót, jak w dzieciństwie, stać się obiektem żarliwego kultu. W żadnym wypadku jednak Mickiewicz – mieszkaniec Wielkiego Księstwa – nie rozdzielał ikon od wizerunków malarzy zachodnich, nie dzielił ikon na te prawowierne (unickie) i prawosławne. Poczucie świętości ikony i obrazu, szerzej: także przestrzeni świętej, świątynnej zachował poeta także na emigracji.

Środowisko filomackie czerpało jednak wzory z rozmaitych źródeł. Stąd obecność w jego poezji postaci kobiecych z mitologii greckiej i rzymskiej (Wenus, Wenera, Afrodyta itd.), ukazywanych często w humorystycznym kontekście[97]. Obok tych mitologicznych personifikacji zjawiają się jednak zaraz imiona kochanek i „lubych" całkiem już ziemskiego pochodzenia („Elki", „Aniele", „Felicje"), to znów przesadne pochwały „cnotliwych" Polek, Sarmatek, Litwinek *etc*. Na tym tle zaskakująco bogaty jest rejestr postaci kobiecych z rozmaitej proweniencji mitów. Mamy więc w poezji filomatów ironiczne nawiązanie do biblijnej Ewy w *Jambie dla Adama* autorstwa Onufrego Pietraszkiewicza; znajdziemy także u Mickiewicza świadectwo znajomości mitu o Pigmalionie, zakochanym w posągu dziewicy (w kontekście bardzo frywolnym)[98]. W Jana Czeczota „krotofili" pt. *Apollo po kolędzie* ożywa znów na chwilę miłosna historia Heloizy i Abelarda, zaś w Mickiewiczowskim sonecie *Przypomnienie* z początku 1818 r. odnajdujemy jawne nawiązane do Petrarkowskiego wzorca liryki – pełnego westchnień, łez, bezsłownej komunikacji, czułych pocałunków z kochanką o „boskich wdziękach" oraz sentymentalnych wspomnień o utraconym szczęściu Laury i kochan-

[96] Tamże, s. 205.
[97] *Poezja Filomatów*, t. II, s. 150 (ironicznie o Wenerze).
[98] Tamże, t. II, s. 223-231 (Adam i Ewa) oraz s. 97 (Pigmalion).

ka. Nie był to – przyznajmy – typ szczególnie oryginalnej liryki. Podobnie rzec by trzeba o sielankach Pietraszkiewicza, gdzie pojawiają się aluzje do mitologii słowiańskiej, a w jednym z utworów także do zmitologizowanej przez literaturę historii Barbary Radziwiłłówny i Zygmunta Augusta[99].

Przypomnienie Mickiewicza pozwala odczuć jednak i zrozumieć cały zmysłowy czar zarysowanej sytuacji lirycznej i jej intelektualną jałowość. W tym sentymentalnym ujęciu ukochana Laura – ukazana we wspomnieniu mężczyzny, z jego „punktu odczuwania" – sprowadzona zostaje do wprawdzie upodmiotowionego, pierwszorzędnego, ale tylko... rekwizytu w całym obrazie-wspomnieniu. Zyskuje, owszem, znamiona „boskości", ale jest to, powiedzmy szczerze, w większym stopniu tylko afekt, wynik lirycznego entuzjazmu męskiego „ja", to „boskość" drugiej klasy, wywołana impresjonistycznym zachwyceniem, widokiem lubej opromienionej przez światło księżyca. Estetyczna deifikacja kochanki („boski urok"), erotyka pierwszego pocałunku, pseudomistyka miłosnego zachwycenia (sceptyk powie: pożądania i podniecenia), *quasi*-platońska symbolika zjednoczenia podzielonych części Androgyne – otóż tego wszystkiego doczytać by się można w *Przypomnieniu*:

A księżyc, spod bladego wyjrzawszy obłoku,
Śnieżne piersi i złote rozświecał pierścienie,
Boskiego wdziękom twoim przydając uroku.

Wtenczas serca porywa słodkie zachwycenie,
Usta się spotykają, oko ginie w oku,
Łza za łzą, i z westchnieniem miesza się westchnienie!

Jednak melancholia wspomnień, namiętności pocałunków i sentymentalna zmysłowość nie były tymi stanami, które i samego Mickiewicza, i jego poezję darzyły niosącą satysfakcję metafizyczną głębią. Głębią, której już wtedy może szukał w wymiarze poznawczym i aksjologicznym. Dlatego zapewne wiersz ten, zapowiadający *Sonety odeskie* – włączał poeta do *Sonetów* od 1829 r. Mickiewicz najwyraźniej szukał ideału kobiety, nie ideału uczucia, doznania, przeżycia, dlatego wyraźne w jego twórczości późniejszej (sonety *Dzieńdobry*, *Dobranoc*, *Dobrywieczór*) będzie odrzucenie zarówno erotycznych namiastek, pocałunków, muśnięć, spojrzeń, słowem półśrodków, jakie wielbi sentymentalizm, jak i niosących erotyczne, zmysłowe spełnienie romansów, oferowanych przez kulturę salonu.

II. *Hymn na dzień Zwiastowania N. P. Maryi*

Podczas gdy w poezji filomackiej mitologia, greckie muzy jako personifikacje natchnienia[100], mity miłosne czy gotowe wzorce osobowe, takie jak Safona[101], pojawiają się obok dziewic, panien różnego autoramentu w humorystycznym kontekście wprost niezliczoną ilość razy, to archetypiczne wzorce kobiecości związane z sakrum przewijają się w tej twórczości incydentalnie. Już to ktoś wspomni o pieśni *Bogarodzica*[102], już to w *Pacierzu Promienistym* Michał Rukiewicz sparafrazuje teksty **modlitw**

[99] Tamże, t. II, s. 194 (August i Barbara), s. 254 (Heloiza i Abelard).
[100] Tamże, t. II, s. 37, 70 (i inne).
[101] Tamże, t. II, s. 112 (Safona w konteście humorystycznym).
[102] Tamże, t. I, s 219 (utwór O. Pietraszkiewicza *Konik*).

Wierzę w Boga Ojca, Ojcze nasz, Dziesięcioro przykazań i *Zdrowaś Maria*[103]. Mimo dominującego w poezji filomatów tonu humorystycznego, te ostatnie utwory, a także listy młodych wilnian, ukazują stopniowe przesuwanie się akcentów w myśleniu tego środowiska z zabawy i drwin w duchu wolteriańskim ku – chociaż bluźnierczej, to jednak odkrywczej – afirmacji twórczości o zabarwieniu *quasi*-filozoficznym, prześmiewczo herezjologicznym, jak choćby teoria promionków Tomasza Zana.

Na tym tle pojawia się opublikowany w I tomie *Poezyj*, a napisany w grudniu 1920 roku *Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*. Interpretatorzy tego „mariologicznego" wiersza – podzieleni co do jego znaczeń – poddali w wątpliwość nawet jego religijny charakter. Konrad Górski zauważył, że "stwierdzając z Mickiewiczu przeżycie religijne, nie mamy powodu przypuszczać, iż poeta przemienił się z niedawnego wolterianina w żarliwego katolika"[104]. Dalej idzie Wacław Borowy: „ Postawa poety wobec tematu religijnego przypomina postawę malarzy renesansowych. To nie uwielbienie Matki Boskiej, ale uwielbienie kobiety"[105]. Podobnie, jako erotyk, interpretował utwór Piotr Chmielowski[106]; jako zaś antyerotyk, imaginacyjną ucieczkę w sferę ideału kobiecego, religijnego, będącą wyrazem zawodu miłosnego po katastrofie związku z Marylą, czytał utwór Józef Kallenbach[107]. Wacław Kubacki odkrył w wierszu „poczucie potęgi twórczej i świadomość górującej roli poety-proroka <<śród niemej bojaźnią czerni>>"[108]. Stefania Skwarczyńska widziała w nim dwie warstwy fabularne: religijną i „laickiego tematu współczesnego"[109]. Dla Wacława Borowego *Hymn* jest zaś raczej uwielbieniem kobiety w Madonnie, podczas gdy już Zdzisław Kępiński dostrzega tu „sylwetę Afrodyty", która „pojęta jako łączna personifikacja piękna i dobra (grecka *Kalokagathia*) staje się odrodzicielką ludzkości"[110].

Zreasumujmy: *Hymn* mógłby być – a) wyrazem przełomu religijnego po okresie wątpliwości i wolteriańskiej swobody; b) przykładem poetyckiej gry rozkochanego młodzieńca, igrania sakralnym wizerunkiem Maryi dla ukazania kobiecego piękna ukochanej Marii; c) erotykiem wykorzystującym wprost bluźnierczo malarstwo i ikonografię chrześcijańską; d) antyerotykiem, ucieczką do wzoru sakralnego od miłości nieszczęśliwej, od ziemskiej „lubej", która zdradziła, do niebiańskiego ideału, który nie może zawieść; e) manifestacją mocy twórczej młodego poety; f) utworem o radykalnej metamorfozie porządku historycznego; g) symboliczną wizją odrodzenia ludzkości.

[103] Por. na ten temat: Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, s. 98-99.

[104] K. Górski, *Pogląd na świat młodego Mickiewicza (1815-1832)*, Warszawa 1925, s. 92-93.

[105] Cyt. za: S. Skwarczyńska, *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru"*, Warszawa 1957, s. 205 (przypis 3).

[106] Por. S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 199.

[107] S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 199. Podobnym szlakiem – odczytując *Hymn* jako świadectwo tajemniczego przełomu – podążył autor wstępu do wydania poezji Mickiewicza w Bibliotece Narodowej. Zob. Cz. Zgorzelski, *Wstęp* do: A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. I, wydanie VI zmienione, Wrocław-Kraków 1974, s. XXXV-XXXVI:

> Tematyka religijna u autora naśladownictw wolterowskich mogłaby dziwić, gdyby nie wielokrotne doświadczenie, pouczające, iż rozwój twórczości poetyckiej – podobnie zresztą jak i reakcje psychiczne każdego człowieka – częściej niż moglibyśmy przewidywać, kryją w sobie tajemnicę wnętrza, które nie zawsze się poddaje prawom logiki i narzuconych z góry szablonów.

[108] W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, s. 129.

[109] S. Skwarczyńska, dz. cyt., ss.206-207.

[110] W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. I, s. 5; Z. Kępiński, dz. cyt., s. 103 (przypis 61). Odczytanie Kępińskiego należy uznać za w dużym stopniu uprawnione, gdyż poeta często łączył w wyobraźni antyczne i chrześcijańskie przedstawienia. Por. L. Siemieński, *Portrety literackie*, Poznań 1865, s. 330 [relacja Siemieńskiego ze spotkania z poetą]:

> Zostaliśmy, a on wziąwszy ów zwój, pokazał nam przepyszną rycinę, wyobrażającą św. Małgorzatę podług sławnego obrazu Rafaela w Luwrze (...) Patrzcie! [rzekł Mickiewicz – J.Ł.] co za spokój, jaka świętość, jaka siła ducha w tej chrześcijańskiej dziewicy, pięknej jak starożytna bogini, nie darmo na jej widok zwija się w kłębek smok piekielny i pęka ...

Otóż wszystkie przywołane tropy interpretacyjne dają się, jak sądzimy, sprowadzić do trzech zasadniczych wątków: metamorfozy „ja" lub świata (a, d, f, g), sakralizacji *profanum*, czyli miłości ziemskiej poprzez odniesienie jej do wzorca sakralnego (b, c) i manifestacji mocy twórczej poety (e). Jak wskazywaliśmy już, tropy owe integralnie zawierają się w symbolicznym kręgu mariologii. Postać Marii okazuje się często symbolem inwersji „ja" w świat doznań religijnych, najbardziej swojskim, bo związanym z matką, nieabstrakcyjnym wyobrażeniem tego, co święte, symbolem-figurą pocieszenia (np. nieszczęśliwego kochanka), symbolicznym znakiem narodzin do nowego życia w wymiarze indywidualnym (religijność) i zbiorowym (Maria jako „druga Ewa", „odkupicielka" win „starej" ludzkości). Figura Marii – gdy przywołują ją poeci – wyraża zarazem pragnienie idealizacji, „platonizacji" i maksymalizacji miłości ziemskiej, jak i poetycką moc kreacyjną autora.

Dlatego dynamika obrazów zwiastowania jest w tym utworze równocześnie dynamiką natchnienia poetyckiego. Logos Boski i logos poety jak gdyby łączą się i dopełniają we wspólnym *fiat*: „Grom błyskawica! Stań się, stało; / Matką dziewica, / Bóg ciało!". Konkludując: **wszystkie dotychczasowe interpretacje są niesprzeczne, tkwiąc w kręgu znaczeń ewokowanych przez zwiastowanie i postać Marii**. Skupiają się one na dwóch motywach: **metamorfozy podmiotu, której symbolem i celem** jest Maria oraz motywie **podążania za ideałem (a nie: pożądania ideału), który wyznacza figura *Theotokos***. Matki Boga, kobiety, która dzięki pokornej zgodzie zdołała udźwignąć ciężar i chwałę przeznaczenia, zamiaru soteriologicznego powziętego przez Boga wobec ludzkości.

Maryja jako ideał człowieczeństwa, etyczny wzór, przykład posłuszeństwa – to brzmiałoby dumnie. Jednak młody Mickiewicz wykorzystał ideał kobiecy Maryi bardzo swoiście. Zwiastowanie jest więc – u różnych twórców – uniwersalnym modelem symbolicznym przełomu, zmiany, odnalezienia celu, drogi, idei. Można je uznać za symboliczny zapis złożonego procesu dojrzewania poetyckiego, które właśnie osiągnęło punkt szczytowy, gdy oto na naszych oczach zrodził się poeta obdarzony mocą Jehowy i duchowym pięknem geniuszu Marii. To interpretacja, przyznajmy, dość ekstrawagancka. Niemniej do wiersza wolno byłoby zastosować także ten klucz osobowościowy: przyjmijmy więc, iż jest on rejestracją szczególnego momentu procesu indywiduacji poety, gdy dobiegł kresu etap buntowniczych, młodzieńczych poszukiwań wolterianisty, terminatora w szkole poezji – a zrodził się człowiek samoświadomy, podejmujący na swe barki życie jako zadanie, poezję jako dojrzały wybór. Ujęcie takie wspierałyby przypomniane tu interpretacje biograficzne. Bez względu na to, czy uznamy, iż dzieło wyraża apologię świeckiej ukochanej, czy też ucieczkę od życiowych niepowodzeń, uczuciowych klęsk – *Hymn* okaże się poetyckim rachunkiem wystawionym pewnemu etapowi życia, który niechybnie dobiegł końca.

Wiersz Mickiewicza to utwór trudny z wielu względów. Dzieło, w którym rysuje się już pewien ideał aksjologiczny, wyrażony jednakowoż za pomocą takiego użycia symboliki maryjnej, jakie nieczęsto się spotyka. W wierszu bowiem dokonało się harmonijne połączenie elementów mityczno-obrazowo-symbolicznych o różnej, chrześcijańskiej i grecko-rzymskiej proweniencji. Połączenie dość rzadkie u Mickiewicza, a typowe dla „bluszczowatej" poetyki Słowackiego. Z tego punktu widzenia kakofonię obrazowo-symboliczną uznać można za świadomy eksperyment młodziutkiego poety, rozpiętego przecież między chrześcijańską kulturą domu, szkoły, otoczenia, a kulturą pogańskiej Grecji i Rzymu, percypowaną w szkole, na uniwersytecie, poprzez dzieła

mistrzów literatury, choćby wspomnianego już Woltera. Ten amalgamat jakości estetycznych, jakie spotkamy w utworze, tak nietypowy dla poetyki Mickiewicza, przesądził o losach analiz *Hymnu* – sprzecznych, z pozoru nie dających się uzgodnić.

Czy więc temat maryjny potraktowano tu tylko pretekstowo? By dać jego poetycką wariację? Na jego gruncie powiedzieć coś nie mającego nic wspólnego z maryjnością, zwiastowaniem? Nie. Maryję biblijną obdarzono bowiem z różnych tradycji i poetyk wywodzącymi się przymiotami. Jej charakterystykę w „dziełku" wolno byłoby ująć następująco:

1. Mickiewicz połączył w obrazie Maryi ogień i wodę symboli. Słowem: przypisał Maryi cechy, które trudno uzgodnić: moc i piękno; boską siłę, potęgę i kobiecą, doprowadzoną do „boskich" wymiarów urodę. Pamiętajmy, iż tradycja czytania motywów związanych ze zwiastowaniem przypisuje przyszłej Matce Boga takie stany jak: pobożność, pokorę, czasem przerażenie, lęk, ale nigdy i nigdzie nie spotykamy obrazu „groźnej", patrzącej na świat z góry, z punktu widzenia ponadkosmicznych wymiarów Opatrzności dziewicy. A taką – nadludzką, monumentalną – Maryję najpierw ukazał tu poeta (w. 1-4).

2. Utwór – jeśli chodzi o obrazowanie, dynamikę – ma trójczęściową konstrukcję. Część pierwsza (do wersu 23.) to utrzymany w nastroju starotestamentowej grozy i czołobitności wyraz potęgi królującej z Jehową w niebie Marii. Część wtóra (w. 24-36), całkowicie odmienna, to niemal rokokowy obrazek Marii – dziewicy – bóstwa, ukazanej w całej swej krasie, zjawiskowej, nadludzko pięknej i subtelnej, którą „upodobał sobie" Bóg Ojciec, konsekwentnie nazywany tu swym imieniem: Jehowah. W części finalnej (w. 37-40) otrzymujemy zwięzły, hiperdynamiczny zapis cudu poczęcia, inkarnacji Boga, owianej atmosferą cudu budzącego zdumienie rozumu, gdy oto wprawdzie poczęta bez grzechu pierworodnego, ale posiadająca, odczuwająca pełnię kobiecości dziewica rodzi dziecko: Zbawiciela świata.

3. Przedstawiając Marię w pierwszych wersach, Mickiewicz połączył zgrabnie kilka subwariantów języka religijnego:

a) Nawiązał do suplikacyjnych i dziękczynnych sekwencji modlitewnych skierowanych do Niej („Pokłon Przeczystej Dziewicy!", „Oto na ziemię złożone czoła", „I spuść anielskie wejrzenie!")[111].

b) W ograniczonym stopniu posłużył się terminologią teologiczną („Przeczysta Dziewica"), zastępując ją tak charakterystycznymi dla swej wyobraźni symbolicznymi przedstawieniami luministycznymi, świetlistymi (apokaliptyczny płonący wieniec gwiazd, przeciwstawienie „niemej bojaźnią czerni" i „błysków": „śród Twego błyśnij kościoła!", wywołujących estetyczny zachwyt i numinotyczną grozę).

c) W usta proroka wzywającego Boga włożył słowa przesiąknięte symboliką apokaliptyczną. Narodziny Jezusa przez Maryję i dzięki Niej porównuje więc do wydarzenia tej rangi, co zmartwychwstanie zmarłych: „A zagrzmię piersią, jaką cheruby / Zagrzmią światu na skonanie, / Gdy proch zapadły w wieków otchłanie / Ze snu nicości wybiją:". Poeta więc sygnalizuje tu najszerszą perspektywę czasową: aż po Sąd Osta-

[111] Por. *Pieśń o Najświętszej Pannie Maryi słynącej w Obrazie Nowogródzkim pod strażą X.X. Bazylianów zostającym*, cyt. za: P. Chomik, dz. cyt., s. 286, wersy 1-4:

Najświętsza Panno, Nowogródxka Pani,
W zamku twym ścielą suplikę poddani:
Okryj nas płaszczem litości błagamy,
Gdyż cię za matkę miłosierdzia mamy...

teczny. I dostrzegamy ogromną skalę obrazowania kosmicznego, włączającego w proces zwiastowania kosmos, żywioły gwiazd, nawet piekło:

Takim grzmotem Twoje chluby,
Gdzie piekło, gdzie gwiazdy świecą,
Nieskończoność niech oblecą,
Wieczność przeżyją!

Dla Mickiewicza Opowieść o Zwiastowaniu, mikronarracja tego wydarzenia, otwiera perspektywę całościową, wprost totalną: na historię zbawienia rozciągającą się od Stworzenia aż po Koniec Czasów, od Genezis po Apokalipsę[112].

d) By ukazać nadprzyrodzony, nadracjonalny wymiar dzieła Boga i „czynu Maryi", poeta posłużył się poetyką paradoksu i hiperboli („oblecieć nieskończoność", „wieczność przeżyć").

4. Temu podniosłemu obrazowaniu, tej patetycznej tonacji, charakterystycznej dla ody i hymnu, towarzyszy dla kontrastu – sami wybierzmy określenie: rokokowy, barokowy, idylliczny, nadrealistyczny, odkonkretniony, idealny, niedramatyczny, mitologiczny – wizerunek dostępującej zwiastowania Marii. Jej obraz zbudował poeta z konwencjonalnych, wyrażających doskonałe piękno elementów. Maria-dziewica „wschodzi" więc jak gwiazda zaranna, wynurza się z morza, niczym boska Afrodyta, czy wschodzi jak Jutrzenka, to niebiańskie zjawisko, śnieżno-złota fatamorgana:

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

Jak ranek z morskiéj 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.

Doprawdy łączy obraz Maria w sobie cechy aż kilku bóstw antycznych:

1° **Afrodyty** → bogini, „kobiety-zrodzonej-z-fal", która „wyłoniła się z morza" lub „zrodziła się z nasienia boga", a potem „została uniesiona przez Zefiry, najpierw na Kyterę, a następnie aż na wybrzeża Cypru. Tam przyjęły ją Pory Roku (Hory), ubrały, przystroiły i zaprowadziły do Nieśmiertelnych". Dodajmy, iż ulubione ptaki bogini to gołębie, a „rydwan jej był ciągniony przez zaprzęg tych ptaków".

2° **Eos** → personifikacji Jutrzenki, która „urodziła wichry: Zefira, Boreasza, Notosa, także gwiazdę poranną Eosforos i inne gwiazdy. Przedstawiają Eos jako boginię o <<różanych palcach>>, którymi otwiera bramę nieba przed wozem słonecznym".

3° **Izydy** → egipskiej „matki boga Słońca, Horusa", „matki bogów i poskromicielki Ciemności Nocy", będącej „uniwersalnym pierwiastkiem żeńskim: sprawującym władzę nad morzem, nad płodami ziemi, nad zmarłymi", będącej „panią magii, patronującą przemianom rzeczy i bytów, żywiołów"[113].

[112] Por. J. Płuciennik, *Tekst i tekst. O niektórych związkach intertekstualnych „Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi" A. Mickiewicza*, w: *Biblia a kultura Europy*, pod red. M. Kamińskiej i E. Małek, t. II, Łódź 1992.

[113] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, hasło *Afrodyta* przeł. O. Szarska, hasło *Eos* przeł. A. Nikliborc, hasło *Izyda* przeł. J. Sachse, Wrocław 1990, s. 8-9 i 85-86.

Jeśli więc chodzi o nawiązanie Mickiewicza do którejś z tych bogiń, to widać, iż miało ono raczej charakter estetyczny, poeta przypisał Marii te cechy bogiń, które czyniły Maryję „bosko-piękną", świetlistą, nobilitowały ją przestrzennie (wschodzi, wynurza się). Chciał pokazać nie zwykłą dziewczynę, lecz bóstwo kobiece już w momencie zwiastowania, którego atrybutem jest piękno, „śliczność". Nie było mowy o smutku czy o prefiguracjach – Ukrzyżowania.

5. W wierszu autora *Słów Chrystusa* odnajdziemy wcale niebłahy zamysł. Myśl, którą rozwijać on będzie w kolejnych dziełach zawierających element maryjny. Otóż obraz królującej w niebie, u boku Jehowy, wyniesionej wysoko, majestatycznej Maryi z początkowej partii utworu zostaje zastąpiony przez – trudno orzec, czy najszczęśliwiej odmalowany poetycko – wizerunek Dobrej, Pięknej Pani, pokornej dziewicy, jednej spośród nas, ludzi, tej, która będzie się u potężnego Jehowy Starego Testamentu wstawiać za ludem, któremu urodziła Syna, Mesjasza, Zbawiciela, tę „uczłowieczoną" postać Boga w Trójcy Jedynego. Przebóstwiona, królująca Maryja ma też tę inną twarz przede wszystkim: pięknej, pokornej dziewicy, w której upodobał sobie Pan. Czyżby więc i Jehowah był wrażliwy na piękno przede wszystkim?

6. Z punktu widzenia, jaki nas tu interesuje, to znaczy „obrazu kobiety" – *Hymn* prezentuje wyjątkowo złożoną genetycznie i semantycznie jej wizję. Z całą pewnością nie można powiedzieć, iż jest to obraz zgodny z ikoniczną ortodoksją, z tradycją przedstawień. Można tu wypatrzyć wpływ obrazu kosmicznej niewiasty, królowej niebios, transformację „niewiasty obleczonej w słońce", z „księżycem pod jej stopami", z „koroną z dwunastu gwiazd" na głowie (Ap 12, 1-2). Tę wizję zauważymy w pierwszych wersach dzieła (w. 1-4).

Dalej dojrzymy echa może jakiejś pieśni maryjnej, w której jest Maryja wstawienniczką, ucieczką grzesznych, opiekunką, pocieszycielką. Patrząc na ośmiowersową strofę pierwszą, na jej hieratyczny ton, gorliwy czytelnik dopatrzy się – nadinterpretowując tekst – aluzji do *Bogurodzicy* średniowiecznej; w przekonaniu tym utwierdzi go leksykalny cytat-paralela: „zyszczy nam, spuści nam" – „I spuść anielskie wejrzenie!" – i zdumiewająca nadekspozycja zaimka dzierżawczego „Twój", „Twoje", co nietrudno skojarzyć z wyrażeniem „Twego Syna Gospodzina", eksponującego bliskość Maryi i dziecka, którym jest Wcielony Bóg. Można więc przypuszczać, iż, pisząc część pierwszą wiersza, **Mickiewicz wpatrzony był w jakiś wzór ikonograficzny, przedstawiający Maryję u boku Jehowy lub Chrystusa**. A może inspirowała go jakaś ikona unicka czy prawosławna przedstawiająca Matkę i Syna. Pewne za to jest, iż jeśli nawet taki prawzór istniał, to poeta nałożył na niego kompleks przedstawień o zupełnie innej proweniencji, rozmyślnie niejako poganizując pierwotną warstwę przedstawień.

7. Mickiewicz – i fakt to godny podkreślenia – tworząc melanż symboliczny i obrazowy, ukazując Maryję w świetle tradycji chrześcijańskiej i antycznej (tu: część druga hymnu) nie odbiegł jednak daleko od właściwych jego wyobraźni sposobów przedstawiania postaci kobiecych. Co więcej: to tu po raz pierwszy zabiegi idealizacyjne przekształciły się w próbę **niemal deifikacji Marii**. To pierwszy wiersz, w którym pojawia się tak charakterystyczne dla poety przedstawienie kobiecości nadziemskiej, astralnej, niebiańskiej i równocześnie ubóstwionej w pełnym tego słowa znaczeniu. Maryja z *Hymnu* już świeci, już promienieje, emanuje dobrem i miłością, choć odczuwamy jeszcze pewien naddatek estetyzujących zabiegów. Później ta boska postać stanie się jutrzenką, gwiazdą, Panią, co w Ostrej świeci Bramie. Stanie się jedną z postaci kobiecych obdarzonych przez poetę stale pewną **specyficzną jakością ruchu**: albo będzie to

postać statyczna, wyrażająca tym pewność, niezmienność swego „tu oto jestem", stale niosąca ludziom pomoc (*Słowa Panny*); albo będzie to kobieca postać obdarzona zwiewnym, jakoś nadnaturalnym ruchem (jak Zosia, jutrzenka z *Gdy tu mój trup...*), co wyrażałoby z kolei nostalgię, tęsknotę i nadzieję podmiotu mówiącego, wpatrzonego okiem wyobraźni w tę ikonę wszystkich wartości. W *Hymnie* to jeszcze na poły pogański teatr ruchu: spojrzeń w górę i w dół, teatr wynurzeń z oceanu, wschodów Maryi, wreszcie momentalnych błysków cudu inkarnacji, poprzez Nią dokonanego.

8. *Hymn* jednak uznać trzeba za utwór ważny i nowatorski. Choćby z tego powodu, że konstruuje on pewien specyficzny model mariofanii, którego już potem poeta nie będzie powtarzał, ale z doświadczeń którego będzie korzystał. Rzuca się bowiem w oczy inscenizacyjność, dramaturgiczność, procesualizm sytuacji opisywanej przez poetę. Mickiewiczowskie „*fanie*" nigdy nie są prostym, jednoetapowym objawieniem, okazaniem się czegoś, przedmiotu, podmiotu epifanii. Także ten hymn-oda konstruuje złożoną sytuację liryczną. Oto utwór napisany **na określony dzień maryjnego święta**, wiersz, który powinien w odpowiednim momencie roku liturgicznego (25 marca) uobecnić szczególne, kluczowe wydarzenie z ewangelicznego przekazu. Mickiewicz, miast wygłosić głośną laudację, zainscenizował, rozegrał sytuację liryczną rozpiętą między niemą, cichą kontemplacją a donośnym głosem proroka, między ciszą a głośnym hukiem, momentalnym błyskiem-gromem Wcielenia.

Sytuację tę zrekonstruować można następująco. Oto w przestrzeni świątyni **zgromadzona przed ołtarzem wspólnota wpatruje się w maryjny obraz**, w obraz przedstawiający Jehowę, Boga Ojca i „Przeczystą Dziewicę" na Jego prawicy, już uwieńczoną apokaliptycznymi gwiazdami. Zatem – byłby to obraz, na którym wyrażono syntetycznie całą historię zbawienia, a także przedstawiono Maryję ukoronowaną, zasiadającą w niebie u boku swego Syna. Na obrazie **już** dokonała się historia zbawienia, a Maryja osiągnęła pełnię niebiańskiej szczęśliwości[114].

Mickiewicz przedstawia następnie zgromadzoną w świątyni „niemą bojaźnią czerń", lud, z którego wyodrębnia się **prorok**. Można uznać, że jest to „uniwersalnie" zarówno lud i prorok z Biblii, jak też lud i prorok (kapłan) świętujący 25 marca Zwiastowanie. Mamy tu więc sytuację **adoracji** obrazu, polegającą – w poetyckim przekazie – na uniżeniu ludu. Od ciszy adoracji przechodzimy nagle do wyraźnego, aż ostrego tonu próśb proroka, kapłana. Jakże inna – podkreślmy ten fakt – jest to suplikacja, jak niepodobna do tej z Widzenia Ewy, gdzie modli się ciche, pokorne dziewczę. Tu mamy głośnego mężczyznę, który „powstaje" i „woła", pragnie grzmieć jak anioł apokaliptyczny, przepowiadać zmartwychwstanie. Tu mówiący osiąga w lapidarnej wypowiedzi maksymalną skalę kosmicznego obrazowania. Prorok-kapłan wprost **wywo-**

[114] Należy więc on – hipotetycznie – do przedstawień:
a) Koronacji Maryi – „Jehowie na prawicy". Maria po prawicy Boga,
b) Wniebowzięcia Maryi,
c) Tronującej Maryi,
d) Królowej Niebios (*Regina Coelestis*) ? „Gwiazdami Twój wieniec plonie",
e) Królowej Dziewic (*Regina Virginum*) ? „Przeczysta Dziewica",
f) Być może Mickiewicz połączył cechy różnych przedstawień maryjnych w jeden obrazowy symbol, którego cechą jest w tym inicjalnym momencie tekstu to, że jest to Maryja przedstawiona w niebie, u boku Jehowy, tronująca, panująca, zwycięska, władcza i zarazem „Przeczysta Dziewica", Królowa Dziewic.

luje, donośnym głosem wydobywa **mariofanię**, uobecnia zdarzenie, które zaczyna się **oto** dziać na oczach wszystkich[115].

Od krzykliwego tonu – prawem kontrastu – przechodzi poeta do cichego, delikatnego obrazowania mariofanicznego, gdzie istotnie kontaminuje (w. 24-30) elementy obrazowe greckich wyobrażeń mitycznych (i genetycznie egipskich nawet?). Upięknia, estetyzuje w ten sposób obiekt czci. Antyczne elementy w obrazowaniu można z odrobiną ironii potraktować jako imaginacyjne wota, dary poetyckiej wyobraźni człowieka wpatrzonego w obraz Maryi z estetycznym zachwytem (– miłością?). Zwiastowanie ma tu – rzecz niezwykła – estetyczną motywację. Wybór Maryi przez Boga to wybór nie „cichej pokory", lecz „pięknej cichości": „Pójrzał Jehowah, i w Niéj upodobał sobie;".

To, co następuje dalej, jest także – jeszcze jednym – przeniesieniem motywu malarskiego przedstawienia, poetycką transpozycją, ożywieniem i ekspresjonizacją malarskiego przedstawienia Maryi, nad którą w chwili zwiastowania ukazuje się gołębica[116]:

Pojrzał Jehowah i w Niéj upodobał sobie;
Pękły niebios zwierciadła,
Biała gołąbka spadła,
I nad Syjonem w równi trzyma skrzydła obie,
I srébrzystéj pierzem tęczy
Niebianki skronie uwięczy.

Grom, błyskawica!
Stań się, stało;
Matką dziewica,
Bóg ciało!>>

Zwróćmy uwagę na dźwiękowe komponenty opisu: cisza uniżonego ludu, donośny głos proroka czy kapłana, jakiś delikatny szum, śpiew wiatru towarzyszący wynurzaniu się dziewicy, potem nagle, po spojrzeniu Jehowy, dźwięk pękających zwierciadeł, opisujący znakomicie transgresję granicy między „Boskim" a „ziemskim"; to jakby dźwięk-znak przedzierającego się Logosu. Potem następuje „spadanie", wtargnięcie w świat symbolicznego przedstawienia Ducha Świętego – „białej" nie gołębicy, lecz zdrobniałej „gołąbki", i uwieńczenie, jakby koronacja „pierzem tęczy" skroni Maryi, która jest „niebianką".

Mickiewicz tę delikatną, zwiewną mariofanię zamienia nagle w akt inwersji gromowładnego Logosu, który naturomorficznie niczym błyskawica wciela się dzięki niebiance. Jakże estetyzuje, peryfrazuje i eufemizuje (w sensie: pozbawia dramatyzmu, nawet tragizmu) Mickiewicz Zwiastowanie[117]. To nie sam tylko Jezus-Logos, *Lux mundi* rozprasza mroki ludzkiego świata, którego symbolem, figurą jest świątynia, kościół, lecz Maryja ukazana epifanicznie, w całej krasie okazuje się „pięknością-

[115] Modlitwa proroka, kapłana, w swej części początkowej przypomina zapowiedź Emmanuela, którego urodzi Panna, jaką chrześcijanie odczytali w proroctwie Izajasza: „Dlatego Pan sam da wam znak: Oto Panna pocznie i porodzi Syna i nazwie go imieniem Emmanuel" (Iz 7, 14). Trzeba podkreślić, iż pojawienie się Maryi jest nie tyle **słowne, co obrazowe**, w takim sensie, iż niemal wzrokowo doświadczalne (przy tym złożone poetycko językiem klasycystycznym).

[116] Oczywiście odwołał się tu Mickiewicz do wszelkich malarskich przedstawień Zwiastowania, w których nawiązuje się do słów Ewangelii według św. Łukasza (1, 26-38), gdzie czytamy m.in.: „Anioł Jej odpowiedział: <<Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię>>". Symbol Ducha Świętego – gołąb, gołębica – został przez Mickiewicza przedstawiony najwyraźniej przez analogię do malarskiego przedstawienia Zwiastowania.

[117] Zawsze bowiem we wszelkich przedstawieniach Maryi pojawia się bolesne rozdarcie: urodzi się Zbawiciel, syn Maryi, lecz dla zbawienia będzie musiał męczeńsko umrzeć. Tę stronę soteriologicznej misji przedstawiają malarze w różny sposób: wpisując w obraz dyskretnie symbole ukrzyżowania, męczeństwa, przydając Marii – smutku, który gasi radość narodzin.

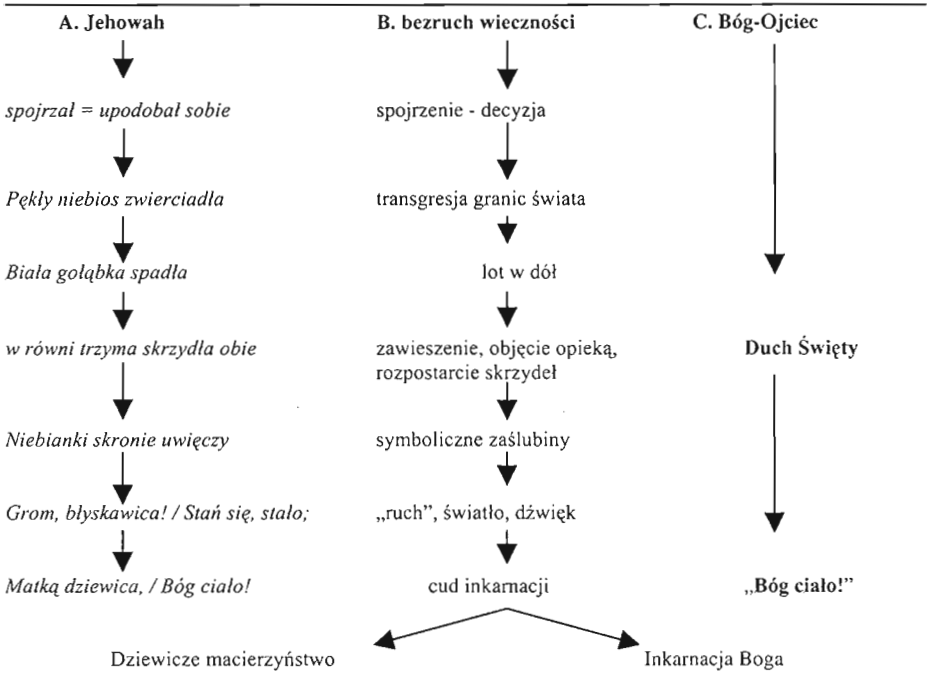
światłem", które rozproszy mroki ziemi[118]. Z punktu widzenia teologii jest to więc wiersz nieortodoksyjny; nietradycyjny także z punktu widzenia wzorów malarskich przedstawień Zwiastowania.

Wiersz jest więc, jak widać, niezwykle złożony, dynamiczny wewnętrznie, balansuje między ciszą a gromem, ale przede wszystkim jest to utwór mariocentryczny. Mamy tu i motyw gry między imieniem a malarskim przedstawieniem, i znajdziemy także prawdziwą, choć kontrowersyjną obrazowo mariofanię. Jehowah jest jakby statyczny, tkwi w jednym miejscu, podczas gdy Maryja dostojnie się objawia. Duch Święty ujęty tu został – tak jak Maria – w aspekcie estetycznym, został zdrobniale ukazany, gdy jakby upięknia, wieńczy Marię. Natomiast **nie ma tu niemal w ogóle bezpośrednio eksponowanych wątków chrystologicznych**: na obrazie, od którego zaczyna się wiersz, jest tylko Jehowah; wiersz jest mariocentryczny; Ona, Maria, jest obiektem uwielbienia, zatem wtedy, gdy zostaje cudownie matką-dziewicą wcielonego Boga, Jezusa, poeta jakby **uchyla wszelkie pasyjne, dolorystyczne koneksje Wcielenia**. Jezus – którego imię nie pada – istnieje tu abstrakcyjnie jako figura in-karnacji, w której „Boskie" przybiera ludzką postać. Maryję wielbi się tu jako Matkę Boga (*Theotokos*), a nie jako Matkę Chrystusa (*Christotokos*). Niemniej wielbi się ją przede wszystkim jako Matkę Przeczystą, Dziewicę. I ten aspekt, potrzeba jakiejś czystości, piękności, cudownej, nadludzkiej dziewicy i jednocześnie macierzyńskiej, przy tym ponad wszystko pięknej kobiecości – odróżnia to przedstawienie od późniejszych form kultu maryjnego, w którego centrum jeszcze raz znajdą się wizerunki Maryi. Lecz – później już – będą to wizje Maryi przede wszystkim **dobrej**, a nie tylko pięknej.

Mickiewicz stworzył poetycką historię Zbawienia z punktu widzenia jego szczególnego momentu, specjalnego Bohatera: Zwiastowania Maryi. Pominął figury anielskich pośredników, nie pozwolił Maryi wygłosić *Magnificat*, stworzył jednak prywatny cykl obrazowy (pewnie odwołując się do malarstwa kościelnego), który budują: 1° wizja Maryi zasiadającej po prawicy Jehowy, uwieńczonej gwiezdną koroną; 2° obraz – pełen czci, niemal grozy – ludu czczącego Maryję, wzywającego, przez proroka, Jej piękności i Światłości, która się przez nią objawi; 3° mariofaniczny zapis wynurzania się Maryi-Afrodyty; 4° wizja zwiastowania, swego rodzaju esencjonalny skrót motywu malarskiego – u poety tylko gołąbka zlatuje i zawiera „tęczowe" przymierze z Maryją, zaślubia ją symbolicznie; 5° skrótowy zapis, dźwiękowo-błyskawicowy, ucieleśnienia się niebieskiego Boga dzięki – co też niemożebne logicznie, lecz cudownie dokonuje się – Matce, która wciąż pozostanie Dziewicą Przeczystą.

A jednak w *Hymnie* związek z malarstwem jest wyraźny. Zwiastowanie jest tu przedstawione jako wzniosły akt, po którym następuje nagłe, błyskawicowe Wcielenie. Można je pokazać jako proces poetyckiego zapisu, który wyraźnie ma analogię ikonograficzną, jest transkrypcją malarskiego Zwiastowania.

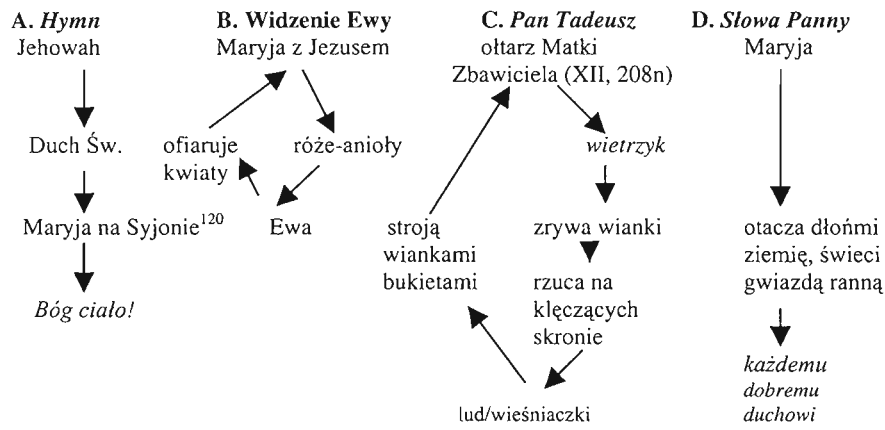
[118] W zupełnie innym, medytacyjnym kierunku podąża też, podczas rozważania tajemnicy *Genezis* i Wcielenia, poezja Jana Pawła II w *Tryptyku rzymskim. Medytacjach* (Kraków 2003), choć na przykład niezwykle jest w papieskim dziele wydobycie teologicznej głębi piękna bytu; także przez odwołanie do fresków Michała Anioła Buonarrotiego z Kaplicy Sykstyńskiej.



Zauważmy: na niezliczonych obrazach Zwiastowania przedstawia się gołębia/gołąbkę, symbolizujące Ducha Świętego, w dwóch ujęciach: albo jako ptaka, który **ze zwiniętymi skrzydłami**, głową w dół spada od zawieszonego na niebiańskich wysokościach Boga Ojca, leci, spada po linii prostej, jak błyskawica, ostro, gwałtownie, ku pogrążonej w pokornej ciszy Marii. Albo też przedstawia się gołębicę, która z rozpostartymi skrzydłami **wisi, zawisa nad Marią**. Mickiewicz **skontaminował** poetycko, harmonijnie połączył oba wyobrażenia. Ponieważ w przedstawieniach Zwiastowania Boga Ojca i Marię łączy wiązka promieni, podkreślająca cudowny wymiar inkarnacji, Mickiewicz zastąpił ją najpierw gwałtownym lotem, spadaniem gołębicy, która w pewnym momencie zawisa nad Marią i dokonuje symbolicznej hierogamii, zaślubin ziemi i nieba (ma to tu aspekt estetyczny). Owa – z malarstwa zapożyczona – wiązka promieni jednak nie znika z przedstawienia, przeciwnie, pojawia się dopiero po chwili, po zaślubinach jako błyskawica, grom. Wydarzenie ma więc świetlny, luministyczno-dźwiękowy charakter. „Ruch" jest tu jakością czasoprzestrzenną trudną do określenia: rzecz dzieje się natychmiast, a między „stań się", „niechaj się stanie" a „stało się", już się dokonało, jest tylko niemożliwa do określenia czasowego, przestrzennego, metafizyczna odległość. Punkt, chwila albo – powiedzieć by trzeba – jeszcze mniej niż chwila. W pewnym sensie powróci ten wymiar „wyrażania niewyrażalnego" w Wielkiej Improwizacji: „Czym był On, póki światy trzymał w swoim łonie? / Iskrą tylko. / Czym będzie wieczność świata, gdy On go pochłonie? / Jedną chwilką" (w. 218-221).

Chłód[119], który opisywali, odczuwali badacze wiersza, wynika nie tylko z zastosowania klasycystycznych środków deskrypcji, ale i z tego, że w centrum stoi Piękna, Przeczysta Matka Dziewica. Mickiewicz dokonał skrótu narracji ewangelicznej: wyeliminował zapowiedź, prefigurację Wcielenia z tekstów starotestamentowych, usunął anielskiego posłańca, zastąpionego przez gołębicę i błyskawicę, usunął dialogiczność (rozmowę Marii z Archaniołem Gabrielem) i istotny element teologiczny: zgodę Marii. Otóż nie ma tych elementów, bo jest to transkrypcja obrazowej realizacji Zwiastowania. Z jakiego konkretnie obrazu – nie wiemy. Prawdopodobnie połączył poeta kilka przedstawień, obrazów, motywów ikonograficznych. Mickiewicz dał „nowoczesną", chłodną, **głęboką** wersję Zwiastowania, lecz – to prawda – bezemocjonalną. Czy coś z tej wersji hymnicznej przetrwa, już później w twórczości Mickiewicza się pojawi? Tak.

1° Element hierogamiczny – zaślubiny, kontaminacja dwóch światów, Boskiego i ziemskiego. Później nie będzie to już wydarzenie gwałtowne, nagłe („pękły zwierciadła"), lecz ciche, harmonijne. W Widzeniu Ewy – rzecz to może niezwykła – poeta dokona tylko w tym, znanym już z *Hymnu* układzie obrazowym zmian: Marię z *Hymnu* zastąpi Ewa, a Jehowę – Maryja z Jezuskiem:



W pierwszym wypadku hierogamia to model „odgórnej" transmisji, zapisu „autorytarnej" woli Boga. W drugim mamy już **dialog duchowy** nieba i ziemi. W późniejszej wersji Maryja ulegnie znów uwznioślenia (*Pan Tadeusz*, *Słowa Panny*), ale jej natura wyrażać będzie przede wszystkim dobroć, miłość, nadzieję, a nie tylko piękno.

2° Zawieszona nad głową Maryi gołąbka, która „srebrzystej pierzem tęczy / Niebianki skronie uwięczy", która rozpościera „skrzydła obie" „w równi", to pierwsza realizacja symboliczna charakterystycznej dla Mickiewicza całości obrazowej o przesłaniu prowidencjalistycznym, pełnym miłości, ufności Boga, Opatrzności wobec dziecka-człowieka. To, co Boskie, jest u poety zawieszone nad ziemią, na niebie, skąd

[119] A. Paluchowski, *Poezja stanisławowska i romantyzmu*, w: *Matka Boska w poezji polskiej*, t. I, *Szkice o dziejach motywu*, Lublin 1959, s. 103-104:

„Wschodząca na Syjon dziewica" zdaje się też być nie żywą o s o b ą , ale jakby widzialnym kształtem abstrakcyjnej czystości.

[120] *Praktyczny słownik biblijny*..., s. 1247-1248: „– Syjon jest świętą Górą (Ps 2, 6; 48, 3; Iz 31, 4), którą wybrał Jahwe (Ps 78, 68) i na której zamieszkał (Ps 75, 2). W przepowiadaniu prorockim w Syjonie widzi się stolicę mesjańskiego czasu zbawienia (Iz 2, 2-4; 4, 5; 10, 12; Jl 4, 16n. 21), a w Nowym Testamencie – obraz niebiańskiego Jeruzalem (Hbr 12, 22; por. Dz 14, 1)".

sprawuje opiekę nad człowiekiem. Boskość to: gołębica, gwiazda, jutrzenka, która świeci, błyszczy, wskazuje drogę, ale też obejmuje miłośnie, „otacza ziemię dłoniami moimi jako niebem błękitnym" (*Słowa Panny*).

Trzeba natomiast powiedzieć, że żaden prowidencjalizm, żadna opatrznościowa opieka Boga nad człowiekiem nie będzie się już pojawiać u Mickiewicza bez chrystologicznego rdzenia, sensu (Widzenie księdza Piotra, *Słowa Chrystusa*). Poetycka realizacja teologii Wcielenia w *Hymnie* jest transkrypcją, „pikturalizacją" poetycką wybranych celowo wątków ikonograficznych, a nie realizacją, poetycką renarracją opowieści ewangelistów. Abstrakcyjną formułę „A słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas" (J 1, 14) zastąpią żywe, ciepłe, ufne relacje „wybranych", „uspokojonych", cichych, pokornych, tych, którzy są w takiej relacji ze Stwórcą, „jak dzieci" z Ojcem. Z Tym, który narodził się jako Jezus, dziecko Maryi. Oba motywy – Maryi, która przeżywa Zwiastowanie i Maryi niebiańskiej – powrócą w zmienionej formie, lecz razem w *Słowach Panny*, tym utworze, stanowiącym pełnię poetyckiej mariologii Mickiewicza.

Mickiewiczowska pentalogia obrazowo-wizyjna może mieć oczywiście dziesiątki odniesień wpływologicznych, inter-tekstualnych, inter-pikturalnych. Można i trzeba ją interpretować – z jednej strony – z Biblią (tu: Iz 7, 14, Mt 1, 18-23, Łk 1, 30-31, 35-36; 2, 6-7, Rdz 3, 14-15, Ap 12, 1-2, 4-6); z drugiej strony należy ją czytać, mając przed oczyma ogromną lekcję malarstwa europejskiego, uwzględniającą tradycję wschodniochrześcijańskiej ikony.

Maryi już potem Mickiewicz nie estetyzował, nie deifikował w ten sposób, natomiast ta dramaturgiczność objawiania się przestrzeni, osoby, symbolu metafizycznego, inscenizacyjność, której towarzyszy ruch, przepływ wotów, darów, słów, symbolicznych znaków – pozostanie już z nim na zawsze. W oczach Mickiewicza sakrum nigdy nie jest hieratyczną przestrzenią, którą wzniośle chwali się (jakby bezemocjonalnie), która milczy i nie odpowiada. Przeciwnie – nawet w urealistycznionym świecie *Pana Tadeusza* naturalne znaki, jak promień słońca czy powiew wiatru, są „mową świętości", językiem Boga.

Jak sugerowaliśmy na początku, maryjny temat *Hymnu* umożliwia czytanie tego utworu w bardzo szeroki sposób. Preferując odczytanie wskazujące na intymny, przełomowy, indywiduacyjny charakter wiersza, oznaczającego osiągnięcie pewnej fazy świadomości, uznajemy zatem, że dopuszczalne i niesprzeczne z tekstem są inne sposoby interpretacji.

Także ocenę stopnia bluźnierstwa, jakiego (jeśli w ogóle) dopuścił się poeta, przebierając Maryję w szaty starożytnego bóstwa, pozostawić trzeba czytelnikowi wykazującemu mniejszy lub większy w takich przypadkach stopień tolerancji. Natomiast stwierdzić można, iż w warunkach XIX-wiecznych był to utwór śmiały[121]; o czym – ze względu na autora – nie wszyscy pamiętali.

5. Nie przekonanym zaś o walorach tego wiersza lub podejrzewającym blasfemię warto może wspomnieć, iż mieszając dwa symboliczne światy, Biblii i hellenizmu, może nawet czyniąc to z jakimś lekko bluźnierczym zamiarem – uchwycił Mickiewicz

[121] Także śmiały ze względu na to wypięknienie Maryi. Wizerunki Maryi, jej obrazy, jakie widzieli wilnianie, filomaci, budziły już w literaturze XVIII-wiecznej zgoła nie religijne, lecz niekiedy miłosne afekty – jako, po prostu, obrazy kobiety. Filomaci zresztą szeroko dyskutowali – w poważnym i rubasznym tonie – o przewagach sztuki malarskiej, jeśli chodzi o ukazywanie piękna kobiecego, nad sztuką słowa.

prastarą intuicję religijną, która niemal zawsze w kulturach pierwotnych wprowadzała do panteonu bogów pierwiastek żeński, bóstwo kobiece:

> Symbolika otaczająca w VII i początkach VI w. p.n.e. Wielką Boginię mogłaby wprawić w zdumienie chrześcijanina, a dokładniej katolika. Nie tylko hebrajski przydomek bogini: „Królowa Niebios", będący dosłowną antycypacją łacińskiego przydomka Marii – *regina coelorum*, ale także jej wizerunki jako matki karmiącej boskie dziecko, jako władczyni otoczonej girlandą gwiazd albo Wenus z sierpem księżyca jasno wskazują na źródło, z którego czerpały późniejsze stulecia, budując swoje wyobrażenia postaci „Matki Boskiej" – Marii[122].

Mickiewicz – religioznawcą? Nie przesadzajmy. Jeśli nawet przydał Maryi wdzięków Izydy, Afrodyty czy Eos, Wenus, nie czynił tego z pasją naukowca. Najwyżej – stworzył pierwszy obraz „idealnej kobiecości", pierwszą swoją wizję pięknej i wiernej kobiecości. W tym znaczeniu jest to tekst ważny.

III. *Romantyczność*

Trudno przecenić znaczenie tej ballady dla rozwoju Mickiewicza, choć trzeba podkreślić, iż większość konstytutywnych, charakterystycznych później dla Mickiewiczowskiej wyobraźni gestów, sposobów percepcji świata została tu zapisana niejako półświadomie. To prawda, iż poeta poetycko cyzelował tekst, ale efekt tej obróbki nosi znamiona wyboru symbolicznego. A więc cechy irracjonalnego sposobu ekspresji owej „romantyczności"[123]. Żywioł racjonalno-polemiczny poległ tu – szczęśliwie – z ręki żywiołu uczuciowo-symbolicznego. Nawet przyznając po latach, iż *Romantyczność* była tekstem istotnym w rozwoju duchowym, poeta akcentował, iż w niej właśnie „widział coś, jak tam dzieweczka"[124]. Niewykrystalizowanie przesłania, niejako instynktowość obioru drogi pisarskiej, postawy duchowej, której przyświecają „czucie i wiara", są zresztą istotne dla całego, pełnego „znaczących niejasności", świata *Ballad i romansów*.

Jak więc określilibyśmy owo „coś", ziarno romantyczności, z którego rozwija się później poetycka epistemologia, antropologia i eschatologia Mickiewicza?[125] Czy w tej drodze przemian, która otwiera się w *Romantyczności*, jest jakiś udział sfery archetypów związanej z kręgiem „żeńskim" i „męskim"?

A. W ową sferę wprowadza już przecież tytułowa abstrakcja: „romantyczność". Jej żeńska kwalifikacja gramatyczna byłaby jednak sama w sobie zwodnicza. Także „klasyczność" reprezentuje świat żeński. Dopiero przyporządkowanie *abstractum* personalnych nośników, symbolicznych wyrazicieli jednego czy drugiego prądu estetycznego, postawy poznawczej – wskazuje – jasno na wprost modelową dysocjację obu kręgów. Sytuacja przedstawiona w balladzie polega na skonfrontowaniu niezróżnico-

[122] G. Rotter, E. Rotter, *Wenus, Maria, Fatima*, przeł. E. Cieślik, Gdynia 1997, s. 32.

[123] Zob. Z. Stefanowska, *O „Romantyczności"*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, badaczka omawia rozmaite wersje zakończenia ballady (s. 20-25), w tym tę (s. 21):

> Tyś syn mądrości, my natury dzieci,
> Rzekłem westchnąwszy głęboko,
> Tobie iest ciemno, to co nam swieci,
> U ciebie szkło, u nas oko.

[124] *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, opr., z rozmów i przemówień zebrał S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 86.

[125] Zob. na ten temat: K. Cysewski, *„Ballady i romanse" – przewodnik epistemologiczny*, „Pamiętnik Literacki" 1983, z. 3; M. Śliwiński, *„Romantyczność" jako manifest romantyczny*. w: *Romantyzm. Wykłady o europejskiej literaturze na Zachodzie i w Polsce*, Piotrków Trybunalski 2000, s. 49-59; B. Dopart, *Czucie i wiara w „Romantyczności"*, w: *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 77-79.

wanej wiekowo, płciowo, społecznie grupy z różnicującym, wymagającym decyzji poznawczej fenomenem „widzenia". Ów fenomen reprezentuje **dziewczyna**. Znakomicie dostraja się do tego nierozpoznawalność podmiotu lirycznego, który rozpoczyna balladę swym „Słuchaj dzieweczko...". Te właśnie słowa wypowiada balladowy *jedermann*, „każdy" z tego tłumu świadków, tłumu, który musi od fazy niezróżnicowanej atomizacji przejść do fazy pełnego rozpoznania własnych władz poznawczych. W momencie inicjalnym ów tłum zawiera w sobie wszystkich świadków, uczestników sytuacji poznawczej. Tłum, zbiorowość = lud, Karusia, starzec, poeta, jacyś inni ludzie. Skupiające uwagę, trwające dłużej, szokujące zachowanie widzącej dziewczyny uruchamia nie tylko aktywność, słowa bliżej nie określonego świadka, jednego z tłumu[126] („To dzień biały..."), ale skomplikowany proces, w wyniku którego owemu abstrakcyjnemu, metatekstowemu określeniu „romantyczności" zostaną przypisane symboliczne treści, których medium, nośnikiem są osoby.

Romantyczność zostaje więc utożsamiona z widzącą dziewczyną, ludem i podążającym w ich stronę „głosem świadka", który jest poetą. Równocześnie wyodrębnia się sfera „racjonalności", „klasyczności", poznawczo określonej przez starca, starego mężczyznę[127]. Męskość i starość – choć pozostają pod ochroną jako cechy postaci ojca-nauczyciela, mądrego starca[128] – oznaczają tu jednak zarazem wewnętrzne ograniczenie racjonalnych władz poznawczych, ich wyczerpywanie się (starość) i nieatrakcyjną apodyktyczność. Męska wiedza starca charakteryzuje się gwałtownością, pełną siły, inwektyw stanowczością, gdy tymczasem wzbogacony o żeński pierwiastek romantyczności poeta-rewelator może mówić formułami zachowującymi szacunek dla starca, przy pełnej akceptacji uwewnętrznionego, przeżytego przez siebie fenomenu dziewczyny.

B. Romantyczność = lud i ← zdążający, poznawczo otwarty w ich stronę Poeta. Klasyczność = siła autorytarnych zakazów i wyczerpujących się wzorów kultury racjonalistycznej. Rozbicie niezróżnicowanej grupy obserwatorów prowadzi do wykształcenia się elementarnej dla Mickiewiczowskich doświadczeń poznawczych sytuacji „bycia w grupie", we wspólnocie[129]. „Skupia się ludu gromada", która stanie się kolejnym medium romantycznej rewelacji. W *Romantyczności* i innych balladach wyraźnie uwidacznia się **procesualizm** sytuacji poznawczych Mickiewicza[130]. Podmiot mówiący, niejako niewykształcony, grupowy na początku ballady – w ostatnim słowie ballady staje się nieautorytarnym, bardziej czującym, niż wiedzącym rewelatorem-poetą. By pokonać tę drogę od „Słuchaj dzieweczko!" do „Miej serce, i patrzaj w serce!" – konieczna okazuje się – skomplikowana jak na utwór tej wielkości – sytuacja inicjacyjna,

[126] B. Dopart (dz. cyt., s. 78-79) wskazujące na tożsamość narratora inaugurującego wypowiedź w ekspozucji utworu i tego, który ujawnia się w dalszej partii: „Oznacza to powrót głównego bohatera utworu – tożsamego z narratorem – do utraconego <<ja>>".

[127] Oczywiście – to słowo nie pada. Można by tu użyć innych określeń: sfera *racjonalności, nie-romantyczności, rozumu*. Zob. M. Śliwiński, *Śniadecki i Mickiewicz wobec opozycji klasycyzm – romantyzm*, w: *Czytając romantyków*, Zielona Góra 1997, s. 13-25. O tym, że stosunek Mickiewicza, dopiero co uleczonego z wolterianizmu, do racjonalizmu i samego Śniadeckiego był złożony – nie trzeba przekonywać. Zob. J. Żuraw, *Miejsce Jana Śniadeckiego w kulturze narodowej*, „Studia Filozoficzne" 1989, nr 7-8, s. 117-138.

[128] Por J.-Ch. Gille-Maisani, dz. cyt., s. 146: „Postać ta jest jakby obrazem ojca, gdyż należy do starszego pokolenia i pełni władzę." O „preferencjach poznawczych" Mickiewiczowskich postaci i „krytyce racjonalizmu" – zob. K. Cysewski, *Przedwiedza i poznanie („Romantyczność")*, w: *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach" Mickiewicza*, Słupsk 1994, s. 21-47.

[129] W *Romantyczności*, II i I cz. *Dziadów* – mamy bohatera pośród ludu, w IV cz. Dziadów w – niepełnej – rodzinie księdza, w III cz. dramatu zarazem wśród i obok przyjaciół.

[130] Inaczej nieco czyta B. Dopart (dz. cyt., s. 79): akcentuje „skokowość przemiany etycznej".

poznawcza. Podmiot poznający, „ja" Mickiewiczowskie musi tu więc zrekonstruować, niejako „zagrać", przetworzyć wewnętrznie kilka strategii poznawczych wobec fenomenu widzącej dziewczyny:

1° Strategię skupiającego własną uwagę obserwatora, który dopiero koncentruje spojrzenie na dziewczynie; 2° strategię perswazyjną świadka, który odkrywa rozziew między danymi zmysłowymi a rzeczywistością dziewczyny, próbującego zrazu racjonalnie przekonać ją do dziennej strony poznania i epistemologicznych realiów („to dzień biały..."); 3° strategię ulegającego fascynacji, chłonnego rejestratora dramatu dziewczyny (w. 14-43); 4° strategię uczestnika sytuacji, kiedy chłodny, sceptyczny obserwator staje się częścią rozmodlonego, rozegzaltowanego tłumu, gromady ludu, tworzącej krąg osób czuciem i wiarą, sercem partycypujących w widzeniu dziewczyny. „I ja **to** słyszę, i ja **tak** wierzę, / **Płaczę**, i **mówię pacierze**" (w. 52-53). Uczestnictwo oznacza tu osobowe, egzystencjalne, uczuciowe i etyczne otwarcie się – przez medium wspólnoty i poprzez poznawcze medium dziewczyny – na tę drugą stronę bytu, duchowy wymiar. Jego prawdziwość, a jednocześnie niepełny charakter, poświadcza enigmatyczność proklamacji „*to*", „*tak*", wskazujących na niewerbalizowalność religijno-poznawczego doświadczenia. „Tego" doznania nie sposób opowiedzieć, nie wolno również „tak", czyli obojętnie, wyrazić[131].

2° Strategia – z punktu widzenia, podkreślam, „ja" poety – rekonstrukcji i ekspresji obrazu świata, jaki reprezentuje starzec. Jawi się tu on wyjątkowo nieatrakcyjnie: jest silnym, groźnym, karzącym głosem zamierającej kultury, starzejącego się paradygmatu racjonalistycznego, któremu wyjątkowo oględnie odpowiada niedawny uczeń, syn duchowy – młodzieniec stający po stronie irracjonalnego, w istocie metafizycznego, wertykalnego, duchowego, kobiecego wymiaru poznania.

3° Strategia polemisty: racjonalistyczne ostrze, złośliwe żądło repliki, którą poeta mógłby zadać polemiczny cios, uległo stępieniu[132]. Rozum polemisty – którym mógłby tu być nie mniej dosadny romantyk – uległ empatycznej przemianie. W finale wiersza polemista romantyczny znajduje się w sytuacji czującego czy widzącego, mającego wizję, który odpowiedzieć musi widzącemu tylko okiem zmysłowym, wyznawcy racjonalności. Stąd formuły najpierw stępiające ekspresją odpowiedzi: „...odpowiadam skromnie", „czucie i wiara silniej mówi...". Sposób odpowiedzi – bez zacietrzewienia, jadu, agresji – potwierdza realną, a nie tylko werbalną przemianę podmiotu mówiącego, który wciąż czuje, trwa może w stanie egzaltacji, ale też z głębi tego stanu nie mógłby się już zdobyć na złośliwe: „precz starcze".

4° Strategia rewelatora. Ostatnie strofy w istocie mieszają obie strategie: polemiczną i rewelatorską. Polemika nabiera ostrości, gdy zaczyna się *revelatio*. To ostatnie dokonuje się w języku symboliczno-obrazowym. Niedyskusywność *visio*, niewyrażalność przeżycia znajdują znakomity wyraz w uwodzicielskim dla czytelnika przeciwstawieniu rozumu – symbolowi „serca"[133]. Proces poznania-przeżycia zatacza koło.

[131] Zob. R. Nycz, *„Wyrażanie niewyrażalnego" w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, *Od kłamstwa języka do prawdy sztuki*, s. 84-86.

[132] Jan Śniadecki i jego brat Jędrzej byli zresztą naówczas częstym obiektem ataków formułowanych szczególnie przez reprezentujących Kościół poetów. Zob. J. Morelowski, wiersze: *Trzpioci filozofowie* i *Litera za literę panu śniadeckiemu* (przez „ś" – *sic*!), w: *Wiersze Józefa Morelowskiego..*, wyd. cyt., s. 260-262.

[133] Ma tu ono pięciorakie przynajmniej znaczenie: **emocjonalne** (jest źródłem uczuć), **etyczne** (pozwala z punktu widzenia wartości zrozumieć zachowanie dziewczyny); **epistemologiczne** (jest władzą umożliwiającą intuicyjne, a nawet *quasi*-mistyczne poznanie), **antropologiczne** (tworzy ponad wszelkimi różnicami – pochodzenia, wykształcenia – jed-

Nieokreślone „ja" perswadujące z początku wiersza okazuje się „ja" perswadującym z finału. Ale jakże innym. To pierwsze polega na prawdzie zmysłów, to drugie jest już adeptem szkoły pluralizmu epistemologicznego, dopuszczającego poznanie sercem, okiem ducha. W ten nowy światoobraz, który wyłania się z symbolicznych opozycji nocy i dnia, romantyczności i oświecenia, czucia i rozumu, kobiecości i męskości, wpisana jest: a) dualistyczna ontologia i wizja materialno-duchowej rzeczywistości, kosmosu, który jest nierozdzielną jednością ducha i ciała; b) antropologia akcentująca zakorzenienie człowieka w tej kosmicznej całości ducha i materii oraz jego duchową istotę: człowiek ma duszę; c) epistemologia rewaloryzująca pozytywnie pozazmysłowe władze poznawcze (intuicja, serce, czucie, oko duszy, wizja) oraz pozastandardowe – dla racjonalisty zaś „histeryczne"[134] – sytuacje poznawcze takie jak: egzaltowane uczucie, wizyjna, mistyczna partycypacja w nocnej stronie, duchowej sferze bytu czy zbiorowe, modlitewno-ekstatyczne, jednocząco-wspólnotowe doświadczenie wiary, jawiącej się tu ani jako akt li tylko wolicjonalny (choć na końcu wiersza też), ani jako łaska tylko (i tego można się dopatrzeć), lecz jako żywe, wszystkimi zmysłami, władzami człowieka doświadczane przeżycie, wstrząs epistemiczny, *misterium tremens et fascinans*; d) regulatywna wobec wymiaru egzystencjalnego aksjologia: formę egzystencji, status ontologiczny, wprost istnienie lub nicość osobowego „ja" warunkuje tu relacja – zawsze niełatwa – wobec wiecznotrwałych wartości, takich jak miłość, umożliwiających „obecność nieobecnych", zmarłych, wewnętrzny z nimi kontakt („Ach! i po śmierci kocha!", „Jasio być musi..." – „on ją kochał").

C. Fundamentalną rolę w tak zaprezentowanej sytuacji poznawczej odgrywa sfera archetypów żeńskich, utożsamiana z „romantycznością". Zatem i „dziewczyna" jest tu niezbędna jako żeńskie, poznawcze, głęboko otwarte, wrażliwe medium poznawcze. I „lud" jako figura poznającej wspólnoty mistycznej – zakorzenionej w sferze sakrum – uzyskuje tu też ów żeński aspekt istnienia, ale – podkreślmy – dopiero od momentu, gdy „na głos boleści", na widok „upadku" dziewczyny jednostki uruchamiają te duchowe, wewnętrzne elementy poznania, skupiając się w „gromadę". Procesualizm obejmuje tu także sytuację poznawczą grupy: najpierw ludzie szydzą z dziewczyny, tłum jest dla niej zły, ale gromada modlącego się ludu tworzy poznającą wspólnotę „mistyczną". Funkcja tych żeńskich archetypów jest wprost decydująca. One wychodzą tu zwycięsko z konfrontacji z męsko-starczą cywilizacją XVIII w.

D. Żeński aspekt „romantyczności" uwidacznia się również w innym wymiarze. W motcie: „Zdaje mi się, że widzę... gdzie? / Przed oczyma duszy mojej". Można je czytać jako: a) uwydatnienie poznawczej siły takiego aktu percepcji świata, który charakterystyczny jest dla wrażliwości kobiecej: intuicji, zmysłu religijnego, widzenia wewnętrznego, wizji mistycznej; b) odkrycie i podkreślenie żeńskiego aspektu psyche poety, umożliwiającego, gdy zostanie już po doświadczeniu modlitwy wraz z ludem

ność ludzkiego doświadczenia), **poezjotwórcze** (aktywizacja serca, dzięki przyswojeniu empatycznemu doświadczenia ludu i dziewczyny, rodzi poetę romantyczności).

[134] Z punktu widzenia ówczesnej wiedzy medycznej dziewczyna cierpi na, właściwe kobiecej konstytucji psychofizycznej, dolegliwości histeryczne. Por. D. Diderot, *„O kobietach" oraz inne miniatury literacko-filozoficzne*, przeł. M. Skrzypek, Gdynia 1992, s. 4: „Kobieta opanowana przez histerię doświadcza czegoś piekielnego lub niebiańskiego. Niekiedy drżałem na jej widok. Widziałem ją i słyszałem w szale dzikiego zwierza, który stanowi jej część nieodłączną. To, co mówiła, nie pochodziło od istoty śmiertelnej". Ważne, by zrozumieć, iż Mickiewicz staje w balladzie po stronie tego kobiecego doświadczenia, tej wrażliwości, tego wzoru zachowań, jaki lud i ona reprezentują. To nie było łatwe dla młodego mężczyzny, reprezentującego racjonalistyczne aspiracje poznawcze.

odkryty, wniknięcie w religijny wymiar doświadczenia kosmosu, przekraczającego bariery męskiej władzy nadzorującej i wprost represywnego rozsądku; c) wątek autotematyczny: oto romantyczność-poezja to synonim duszy-wiedzenia – wszystkie należą do kręgu archetypów żeńskich; d) motto wolno też rozumieć jako tekstowy klucz zapisujący początek wewnętrznej wizji, obrazującej proces przemiany racjonalistycznej, męskiej osobowości w osobowość przyswajającą żeński aspekt, duchowy wymiar „ja", „natury", „bytu".

Cała ballada byłaby wtedy zapisem transgresyjnego procesu inicjacyjnego, pewnej fazy indywiduacji, którą podmiot niejako relacjonuje, wspomina, „odpamiętuje" na oczach czytelnika. Niejasność, niedookreślenie sytuacji na początku ballady okazały się charakterystyczne dla pierwszej fazy widzenia okiem pamięci, która to pamięć dopiero przypominając sobie szczegóły, dochodzi do jasnego wspomnienia o tym, co zdarzyło się w miasteczku, jaką zajął wspominający-widzący postawę[135]. To przełomowe doświadczenie transgresji racjonalistycznego sposobu postrzegania świata, przejście od fazy wyjaśniania do fazy rozumienia, empatycznego zbliżenia – byłoby stałym, wstrząsowym, fundamentalnym doświadczeniem Mickiewicza, jego punktem odniesienia, momentem duchowych narodzin, choć jeszcze tu nie do końca przez niego samego pojętych. Od postrzegania naukowo pojętego abstraktu: od „świata w proszku" przechodzi ta świadomość do postrzegania jednostkowego fenomenu człowieka. Obserwator zimny, krytyczny ludu, wyznawca wiary w ludzkość i młodość – staje się jednym z ludzi należących do płaczącej, modlącej się gromady ludu.

E. O tym, że tak właśnie – jako punkt odniesienia, wspomnienie przełomu narodzin duchowych – funkcjonuje ta sytuacja; jako też widzenie „przed oczyma duszy", widzenie stałe, trwające przez całe życie – świadczy sposób przywołania tej sytuacji w IV i I cz. *Dziadów* oraz cytowana już relacja: „szukałem, **widziałem** coś, jak **tam** dzieweczka". W balladzie doszło więc do swego rodzaju utożsamienia empatycznego z dziewczyną. Zimny, sceptyczny, śmiejący się obserwator zobaczył „jak dziewczyna", „tam", w owym miasteczku, „wtedy" – i potem pozostał już wierny tej wiedzy, temu przeżyciu do końca. Dysocjacja grup poznawczych ma tu następujący charakter:

1) Romantyczność → dusza → Karusia → ludu gromada → czucie i wiara → wiara, poezja, cud.
2) Klasyczność → szkiełko i oko → Starzec → gmin, ludzie → nauka → „świat w proszku".

Rozdzielenie obu kręgów, przypieczętowane wykrzyknieniową tonacją wezwania „Miej serce, i patrzaj w serce!", oznacza jednocześnie głębokie przeżycie przez poetę żeńskiego, religijnego aspektu poznania, przyswojenie sobie tej **władzy wyobraźni** metafizycznej – i to nie jako racjonalnego, wydumanego projektu, ale jako żywego, wewnętrznego doświadczenia. Poeta-mężczyzna poszerza teraz i swe poznanie, i swą wyobraźnię, i wizję kosmosu o metafizyczny, duchowy, żeński wymiar – o zmysł tej widzącej dziewczyny, o posiadający religijną, sakralną naturę sposób percepcji tajemnic bytu. Od tego momentu przestaje być poetą, który, jak relacjonował potem Antoni

[135] Sytuację balladowego świata poeta więc głęboko uwewnętrznia. *Romantyczność* permanentnie dzieje się w nim. Głosy Starca i Poety, Karusi i ludu to elementy jego wewnętrznego doświadczenia, które aktualizuje, przypomina, odgrywa zawsze wtedy, gdy staje przed dramatycznym wyborem: zachować się jak Starzec czy Poeta. Wtedy przezwycięża Starca w sobie. Nie tylko „ma", ale i zagląda, „patrzy" w „serce". Do Starca zaś zastosować można by biblijną kategorię „zatwardziałości serca". *Praktyczny słownik biblijny*, dz. cyt., s. 1472: „Zatwardziałość oznacza zabezpieczenie się przed Bogiem, odrzucenie Jego pomocy, krótko – kwestionowanie przymierza. **Człowiek popada więc w ślepotę na wartości** (w sferze społecznej, religijnej i etyczno-moralnej, i to nie tylko w aspekcie teoriopoznawczym), z której uleczyć może go tylko Bóg (Iz 29, 18 n.)" [podkr. – J. Ł.].

Edward Odyniec, przechodził dotąd fazę rozwoju „ryby, ptaka, zwierzęcia" (=klasyka): „Otóż i w kształceniu moralnym i artystycznym człowiek przez podobneż fazy przechodzi. W obu razach, jeżeli się na którym z tych pośrednich szczebli zatrzyma, rodzą się monstra, półgłówki i poeci bazgracze"[136]. To celny opis tego przejścia, narodzin pełnego poety, romantyka, narodzin trudnych, rozłożonych na wieloczęściowy proces. Ale zwieńczonych sukcesem[137].

F. *Romantyczność*, jak w zarodku, zawiera, wyraża też pewną sprzeczność Mickiewiczowskiej wyobraźni, którą pokonywać będzie poeta do końca życia. Ballada ma paradoksalną formę mikrodramatu zwieńczonego strukturą gnomiczną[138]. Dramatyzm egzystencji, procesualizm poznania, metamorfozy „ja" uruchamiają epicką, zmienną, nigdy nie kończącą się epopeję przemian romantycznego „ja", które także w wymiarze życia, biografii jawi się tu jako epicki podróżnik, mądry, ale po męsku aktywny, zmienny wojażer. Równocześnie finalne „Miej serce...", podobnie jak partie chóru w *Dziadach*, świadczą, iż pod tą skorupą człowieka romantyczności, zmienności, wieloperspektywicznego oglądu świata tkwi osobowość epopeiczna, widząca kosmos w kategoriach stałego, niezmiennego centrum, religijnie, „kobieco" związanego z centrum niebiańskim, z Opatrznością, którą reprezentować będzie *Theo-*, a potem *Christotokos*. W *Romantyczności* ta sprzeczność romantyczności (=zmienność, buntowniczość) i epopeiczności (=stałość we wszystkich wymiarach, eidetyczność, idealność bytu, metalogika wiary, archetypy żeńskie) ma jeszcze złudny dość kształt sporu dopiero co wykształconego, a już tracącego wiarę racjonalisty z nauczycielem, który ogląda upadek nie tyle Karusi, co świeżo wtajemniczonego adepta racjonalizmu[139]. Ta sprzeczność tragedii i eposu, tkwi u samych źródeł romantyzmu Mickiewicza. Jest to też sprzeczność epickości (rozumianej nie tylko jako kategoria estetyczna, ale i egzystencjalna) oraz liryczności tych rzekomo „antagonistycznych" arcydzieł: *Dziadów* i *Pana Tadeusza*.

IV. *Ballady i romanse*

Cały świat kolejnych *Ballad i romansów* zasadnie traktować można jako pogłębianie i poddawanie próbie pluralistycznej postawy poznawczej poety, który w *Romantyczności* przyswoił sobie, rozpoznał żeński archetyp, zmysł wiary. Stał się w ten sposób poetą metafizycznym, wszelako nie przesądza to faktu, iż przestał partycypować w kulturze jako racjonalny jej uczestnik. Także media transgresji, ułatwiające przekroczenie wrót „irracjonalnego", zostały w kolejnych tekstach przenicowane z różnych stron[140]. Dziewczę z ludu i sama ludowość nie są już tylko jednoznacznie, afirmatywnie ekspo-

[136] A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, opr. M. Toporowski, wstęp M. Dernałowicz, Warszawa 1961, t. I, s. 256.

[137] Należy tu zaznaczyć jeszcze jeden aspekt doświadczenia poznawczego w *Romantyczności*. Rodzi ono poetę. Pamiętać należy, iż personifikacje twórczości, sztuk, mają niemal zawsze aspekt żeński: to Muzy, siostry, boskie śpiewaczki, opiekunki myśli, sztuki. Zob. książkę J. Brzozowskiego, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Warszawa 1986.

[138] Zob. M. Inglot, *„Romantyczność" Adama Mickiewicza jako miniatura dramatyczna*, w: *Między romantyzmem a współczesnością*, Kielce 1996, s. 9-17; A. Opacka, I. Opacki, *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*, Katowice 1975; M. Grabowska, *Primula veris romantyzmu polskiego*, w: *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978.

[139] Finał ballady ma charakter agonistyczny, jest niby-sporem. Romantyczny poeta staje po stronie wartości szaleństwa, poznania wizyjnego, które z językiem, słowem nie mają, podobnie jak z logiką, nic wspólnego; fundują za to nieustannie zmienną, otwartą, nigdy nie skończoną na jakimś „wiem" sytuację poznawczą. Tymczasem mówiący „miej" i „patrzaj" sygnalizuje jednak potrzebę nowego, bogatszego, ale jednak porządku, ładu, harmonii. Zob. A. Kowalczykowa, *Widzenie w biały dzień. O „Romantyczności" Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1975, z. 3.

[140] O dystansie poety do świata przedstawionego: Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 15-18.

nowaną wartością. Stają się także obiektem humorystyczno-ironizujacych przytyków. Ostatecznie jednak: pozostają trwałym elementem doświadczenia wyobraźni Mickiewicza, zasymilowanym pierwiastkiem metafizycznej poezji; która...

A. W *Balladach i romansach* ostrożnie eksponuje krąg archetypów żeńskich w metatekście tytułu: mamy wprawdzie nie programową, lecz przełomową w sensie duchowo-poetyckim *Romantyczność*, a także *Świteź*, *Świteziankę*, *Rybkę*, *Kurhanek Maryli*, *Rękawiczkę*, *Panią Twardowską*, *Lilie*, ale łatwo zauważyć – w kontekście – *Romantyczności* – niejednorodność tych „żeńskich sygnatur". *Świteź* i *Rybka* odsyłają do jednego z niepersonalnych bohaterów cyklu[141]: do Natury, ukazanej jako głębia, ale głębia kryjąca w sobie mroczne tajemnice i surowe wyroki Boskie. *Kurhanek Maryli* eksploatuje temat niszczącej bliskich śmierci młodej kobiety. *Rękawiczka* to zjadliwy portret tak cenionej przez romantyków Pani, Damy serca rycerza, ironiczny wizerunek miłości dworskiej, przed której urokami przestrzegał Kazimierz Brodziński[142]. *Pani Twardowska* – to humor, ironia, śmiech z czarciej metafizyki, pokwitowany mizogyniczną uwagą: nawet diabeł zmyka przed kobietą, żoną, panią, „samką"[143]. O wizerunku mężobójczyni w *Liliach* też nie trzeba dużo mówić: jest ona jakby aż potrójną zabójczynią męża[144]. *Świtezianka* to symboliczna rewelacja tej kusicielskiej strony natury, spersonifikowanej w postaci kobiecej erotyki, która, w jakże innych okolicznościach, zjawiła się w *Darczance*.

Na tym tle jednak niezbyt wyraźnie prezentują się męskie oznaczenia tytułu. *Powrót taty* to konfrontacja realnego ojcostwa z idealnym macierzyństwem (tata, zbój → Maryja). Wiersz *Do przyjaciół* – poprzedzający balladę *To lubię* – to raczej żart akcentujący „towarzyski", grupowy aspekt opowieści adresowanej do nich, pisanej ku uciesze przyjaciół. *Tukaj* to całkiem osobna próba balladowego Fausta[145]: w inną jednak dziedzinę, i bez kobiet-ideałów, przeniesiona. Na tym tle znamienny jest końcowy *Dudarz*: wspomnienie o nieszczęśliwym kochanku płynące z ust lirnika, poety, adresowane do „niej", tej ukochanej, która „zdradziła", ale ostatecznie nie ma już szansy naprawienia błędu bodaj w wymiarze duchowym. Jeśli inicjacyjny *Pierwosnek* rozumieć jako tekst autotematyczny, to właśnie on, *Romantyczność* i *Dudarz* tworzą tę ramę, prolog i epilog, ukazujące romantyczną muzę w stanie poznawczej ekstazy (*Romantyczność*) i melancholii (*Dudarz*).

B. Ilość postaci kobiecych w *Balladach i romansach* jest oczywiście większa, niż ilość sygnatur kobiecych tytułów. Widząca dziewczyna; „nędzne matki, dziewice i drobne dzieci" w *Świtezi*; dziewica, dziewicza piękność w *Świteziance*; zdradzona kochanka Krysia z dzieciątkiem i zdradziecki pan z panią oraz Świtezianki w *Rybce*; żona zbójcy i jego synek maleńki, dzieci modlące się do Maryi w *Powrocie taty*; dziewczyna, Maryla, jej przyjaciółka, matka z *Kurhanka Maryli*; realna Maryla z jed-

[141] Zob. o naturze u Mickiewicza: D. T. Lebioda, *Mickiewicz. Wyobraźnia i żywioł*, Bydgoszcz 1999.

[142] Por. K. Brodziński, *O klasyczności i romantyczności...*, wyd. cyt., s. 22: „Poezje tych wieków są romantycznością dla Francji, różnią się one od innych współczesnych sentymentalnością i starannością w ozdobach; w prostocie zaś, malowaniu czerstwym natury ustępują innym". O charakterze polskiego średniowiecza, jakże różnego od francuskiego, gdzie kwitł kult „płci pięknej", „damy" (s. 22), patrz: s. 36-38.

[143] Zob. interpretację ballady: M. Tramer, *Jeszcze jeden uśmiech „Pani Twardowskiej", czyli o diable „nie z tej bajki"*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej...*, t. I, s. 194-200.

[144] Zabija męża realnie i duchowo, gdy odmawia więc nie tylko zgody na wskrzeszenie (w. 230-233), ale i skruchy; potem zaś „wybiera innego". To też zabójstwo symboliczne. Świetnie, ironicznie rozwija te wątki Słowacki w *Balladynie*.

[145] Zob. K. Poklewska, *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza*, w: *W 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów" Adama Mickiewicza...*, s. 58-64; J. Brzozowski, *Notatki do historii Mickiewiczowskich diabłów i Szatana*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej...*, t. I, s. 179-191.

nej i „straszna martwica", wypływająca z „wód toni" z drugiej strony w *To lubię*[146]; kochanki rycerzy, nadobna Marta jako zimna Pani w *Rękawiczce*; „kobieta, moja żoneczka Twardowska" w *Pani Twardowskiej*; niegodne zaufania: kochanka czy żona w *Tukaju*; żona, pani, zabójczyni, ale i „mama" dla dzieci w *Liliach*; pasterka, „ta, której już nie obaczę", nosząca imię „Panny Najświętszej" w *Dudarzu*.

Znajdujemy tu więc cały przegląd postaci kobiecych. Ironizując: od niezróżnicowanych płciowo dzieci aż po... młode, zamężne kobiety, żony. Nie pojawia się tu kobiecość związana ze sędziwością, doświadczeniem. Kobiecość oznacza tu tę wielce ambiwalentną, kusicielską młodość, której walory nie zostają przekreślone nawet przez ślub. Erotyczny powab ma wyraźny, dominujący charakter nawet w tych utworach, gdzie ujawnia się wymiar tragiczny (*Lilie, Rybka*), humorystyczny (*To lubię, Pani Twardowska*). Aż pięciokrotnie ballady można by zrozumieć jako wyrzut, werteryczny gest[147], przestrogę skierowaną do kobiety, uprzedzającą ją o konsekwencjach niekochania, obojętności, zdrady. Tak jest w *Kurhanku Maryli* (kochaj – bo wszystko może skończyć śmierć), w *Do przyjaciół* i *To lubię* (przyjmuj awanse miłości, bo grozi ci egzystencja wodnej martwicy...), w *Rękawiczce* (odrzuć wyniosłość, bo skończy się to wzgardą), w *Pani Twardowskiej* (oto konsekwencje zdrady...), w *Dudarzu* (pamiętaj, pasterko, że ten, który cię kochał, już nie żyje...). Nawet w *Tukaju* i *Pani Twardowskiej* można by wypatrzyć ten sam motyw (nie odrzucaj miłości, ponieważ możesz zmienić się w niegodną zaufania żonę lub w tę, której boi się i sam czort).

C. Niezwykły dynamizm tego świata, jego wieloaspektowość, oddaje też polifonia statusu ontologicznego postaci żeńskich i kobiecych. Postaci kobiece to nierzadko – zgodnie z funkcją tych żeńskich archetypów – media funkcjonujące w świecie realnym i kontaktujące się ze światem metafizycznym lub też całkowicie przechodzące w ten drugi wymiar istnienia. Taka jest Karusia, takie są kobiety *Świtezi* (najpierw realne → zamienione, później symbolicznie → objawione). Z kolei kierunek przeciwny – wędrówkę z nadrealności, z wymiaru metafizycznego w realny świat – reprezentuje tytułowa *Świtezianka*, także poniekąd Krysia z *Rybki* i owa Maryla z *To lubię*. Ta ostatnia ballada realizuje, humorystycznie wprawdzie, ten sam schemat sytuacyjny, który znamy z losów Zosi w II cz. *Dziadów*[148]. Kobiecość ma więc tu wyraźnie wymiar poznawczy: przeprowadza z jednej na drugą stronę bytu, ze świata ducha w świat natury; lub z natury w świat ducha. Migotliwy status postaci kobiecych – realnych i irrealnych – wiąże je też silnie ze śmiercią. Granica poznania jest granicą śmierci, którą – dla kary, jako zadośćuczynienie za winę, w imię wiernej miłości – można przekraczać. Równie jednak znamienne – rozwinie się ten wątek silnie w kontekście pamięci, erotyki w IV cz. *Dziadów* – jest pogrążenie się w świecie przeszłości (pamięci lub zapomnienia).

[146] Por. analogiczną sytuacją w *Konradzie Wallenrodzie*: wzór, ideał to Aldona – demoniczny antywzór to Morowa Dziewica. O *To lubię*: M. Cieński, *Mickiewicz i sentymentalne konwencje wokół: „To lubię"*, w: *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1998, s. 21-30. Podług autora – *„To lubię* otwiera drogę w polskim romantyzmie właściwie niespełnioną, a na pewno w zbyt małym stopniu wykorzystaną – drogę beztroskiej literackiej zabawy bez obezwładniającej melancholii oraz (przynajmniej na chwilę) bez zobowiązań wobec ojczyzny, świata i Milijonów". Dodam, że nie jest to jednak tekst funkcjonujący poza cyklem (ewentualnie: kontekstem) złożonym z innych ballad. I dlatego nie jest aż tak wesoły.

[147] Samobójca w *Cierpiniach młodego Wertera* Goethego czy *Ostatnich listach Jacopa Ortis* Ugo Foscolo w ostatnich słowach, gestach przekazuje kochance dwuznaczne, stanowiące rodzaj terroru emocjonalnego i moralnego, przesłanie: umieram, bądź szczęśliwa, wszystko to czynię dla ciebie (a w istocie przez ciebie).

[148] Nie należy grać, bawić się uczuciami. To sfera zbyt poważna. W Mickiewiczowskim świecie – to rys autobiograficzny – to kobieta ma moc tej obezwładniającej, źle, uwodzicielsko lub twórczo wykorzystanej władzy-mocy nad mężczyzną.

Na tle kobiecych kreacji status postaci męskich jest jakby bardziej jednoznaczny. To najczęściej cieleśni, młodzi, kochający i zdradzeni lub ulegający pokusie erotycznej, zdradzający mężczyźni: chłopiec piękny i młody, panicz, Jaś, Józio, rycerz Emrod, mąż z *Lilii*, nieszczęsny pasterz. Krąg postaci męskich reprezentują także, co istotne, postaci dojrzałe, starcy, wiedzący „źle" (starzec z *Romantyczności*), pragnący wiedzieć, móc więcej (pan Płużyn, Tukaj, ówże Twardowski) polscy Faustowie młodoromantyczni[149] lub uosobienia siły (pan z *Rybki*, zbój, król z *Rękawiczki*, Mefistoteles z *Pani Twardowskiej*). Starość może być – w owym męskim wydaniu – także zapisem wrażliwości: gdy łączy się z niskim statusem („stary sługa" w *Rybce*) lub wprost uosabia mądrość owianą poetycką glorią (dudarz).

Mamy tu także, podany w lekkiej tonacji, ale stanowiący realną perspektywę egzystencjalną, wzorzec męskości zdesperowanej, skrzywdzonej, zabitej duchowo przez nieczułą kobiecość: to Józio z *To lubię*, ów „młody, cnotliwy, nieśmiały", co zabił się z miłości. To także pan z *Lilii*, choć zjawiający się już w prawdziwie infernalnej oprawie. Jest rzeczą istotną, iż męscy bohaterowie mogą pojawić się tu z zaświatów, jako duchy, mary – albo by utwierdzić czytelnika w przekonaniu o sile męskiej miłości do ukochanej („Ach! i po śmierci kocha!"), albo by – niejako odwracając schemat z *Romantyczności* – ukazać, ukarać niewierność kobiety.

Niewątpliwie zaś najważniejszym wydaniem, figurą postaci męskiej jest Poeta, ten enigmatycznie[150] lub czasem nieco wylewniej objawiający się podmiot, ogarniający cały świat *Ballad i romansów*, który, co zaświadcza „misterium", wtajemniczenie *Romantyczności*, przyswoił, odkrył, zaktywizował w sobie, w męskiej psyche i wyobraźni ów wertykalizujący, kierunkujący w stronę metafizyki zmysł wiary, kobiecą wrażliwość. Jego autobiografią symboliczną z okresu zakochania są te teksty tak rozhuśtane, rozedrgane egzystencjalnie, że wkraczające w zupełnie nowe dziedziny poznania. Kobiece jest tu centrum, które przynieść może ulgę męskiej racjonalności, mającej, jak rzekłem, niemal faustyczne aspiracje poznawcze (w *Tukaju* jednak mężczyzna zawiera pakt z mefistofelicznym mężczyzną), ale zarazem całkowicie samotnym, potrzebującym duchowej konsolacji, androgynicznego dopełnienia ze strony kobiecości. Ale pojawia się tu ona w wielce ambiwalentnej formie. Mężczyzna odrzuca w sobie pokusy racjonalistycznego minimalizmu starca, diabelskiego paktu poznawczego; *Ballady i romanse* są tekstem o młodości odrzucającej projekty wszechwiedzy ograniczonej do rozumu i zmysłów wyzbytej aspiracji metafizycznych.

Lecz młodość w tej męskiej wersji igra tu z kobiecością, spersonifikowaną symbolicznie w erotycznym ideale, co jest nie mniej niebezpieczny, niż zimny rozum. Między nieczułością starca, męża swej żony a ofiarą świtezianek, Maryli, Pani tkwi spętane to męskie „ja", posiadające nadto silnie uwewnętrznioną hierarchię norm, wartości. W *Balladach i romansach* – i z tego punktu widzenia nie ma sensu nadmierne ich intelektualizowanie – mamy do czynienia z „wrzeniem" nieświadomego wymiaru psyche, podświadomej warstwy wyobraźni, która w tych balladowych fabularyzacjach odnajduje zapis, refleksję nad zarazem strapionym i wywyższonym „ja" poety

[149] Zob. D. Zawadzka, *Faust filomatów (Zana i Mickiewicza)*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej...*, t. I, s. 165-177.

[150] W *Romantyczności* nazywamy poetą kogoś, kto tak się nie określa sam; w *Świtezi* „ktoś" mówi, wzywa, adresuje wiersz; ktoś kryje się pod postacią *Dudarza*; ktoś wreszcie pisze te przypisy do *Ballad i romansów*, jak ten do *To lubię* czy *Tukaja*.

metafizycznego. Ten wymiar metafizyczny otwiera tu z jednej strony uczucie, z drugiej erotyzm. Poeta wybiera tę pierwszą, niedemoniczną stronę, stronę idealizmu.

Znamienny jest „profil intelektualny", poznawczy horyzont postaci męskich i kobiecych w cyklu balladowym. Mężczyzna reprezentuje: aspiracje poznawcze, rozum, rozsądek nawet („stary sługa"), ale też siłę, władzę, dążenie poznawcze. Kobiecość stoi tu wyraźnie po stronie metafizyki. Próżno by szukać w *Balladach i romansach* litewskiej Hypatii[151], czarownicy czy bodaj sędziwej matrony. Kobiety reprezentują – ocalającą lub zgubną – wartość duchową, wertykalizującą egzystencję mężczyzny (to postulat), ale jeszcze czyściej – niestety! mówi wyobraźnia – strącającą ją do chtonicznej otchłani szaleństwa, instynktów, erotyki, w chaos śmierci. Dlatego niemal wszystkie ballady oparte zostały na schemacie złamania, przerwania, zburzenia relacji, paktu. Na schemacie konfliktu aksjologicznego, którego źródłem jest pierwotna relacja uczuciowa: on ↔ ona lub sakramentalny bądź niesakramentalny, ludzko-ludzki lub ludzko-metafizyczny akt zobowiązania (paktu, przysięgi, przyrzeczenia, słowa).

Dostrzegamy więc: miłość ukochanego i ukochanej (i jej kres przez śmierć: *Romantyczność*); wierność i pokusę heroicznego samobójstwa (*Świteź*), świętą przysięgę i jej złamanie (*Świtezianka*); słowo pana, uwiedzenie i słowa złamanie (*Rybka*); miłość Jasia i śmierć Maryli (odwrócenie schematu z *Romantyczności* w *Kurhanku Maryli*); miłość Józia i kokietkę Marylę (*To lubię*); obojętność i poświęcenie (*Rękawiczka*); zdradę, zbrodnię (*Lilie*); pakt z diabłem (*Pani Twardowska*); „próby przyjaźni" w *Tukaju*; miłość w *Dudarzu*. Można rzec, iż cud antropologiczny *Powrotu taty* to także „próby zbójeckiego serca".

Silne przyswojenie świata wartości ma tu jednak specjalny wymiar: gwałtownej, absolutnej miłości przeciwstawiają się równie gwałtowne, spazmatyczne, wstrząsowe konsekwencje zerwania tego paktu między kochającym i kochającą. Kosmos drży w posadach: także kosmos poetycki, gdy wyobraźnia Mickiewicza sięga po tak spektakularne środki opisu skandalu zdrady, jak w *Świteziance*, *Rybce*, *Liliach*. Obłaskawione nieco zostają one melancholiczną tonacją *Dudarza*, w którym poetycka samoświadomość Mickiewicza zwycięża świadomość nieszczęśliwą, zranioną, a więc i gwałtowną kochanka.

Dualizacja tego świata na zło i dobro, które przejawia się we wszystkich kręgach symbolicznych postaci: wśród młodzieńców (Jasieniek *contra* strzelec), kobiet (Karusia → Pani), wśród postaci reprezentujących macierzyństwo (macocha, pani jako matka z *Lilii* → Krysia, matka Maryli), nie obejmuje wszakże postaci reprezentujących główny symbol integrujący, czyli wyobraźnię, podmiotowość Poety. To ona obwieszcza: „Miej serce..." i „Ja nie wiem...", ona zaprasza „do Płużyn ciemnego Boru", ale i zapisuje godzinę kowieńskiego czuwania, gdy powstają *Do przyjaciół* i *To lubię*: *Kowno, d. 27 grudnia*. Taż świadomość pisarska, poetycka jest źródłem poczucia mocy, które personifikuje się w *Pierwiosnku* i *Dudarzu*, dumnie odcina się wprost od „zgrai": „O nic nie wiedział, może i wiedział, / Ale nie mówił przed zgrają" (*Dudarz*).

W tym chaosie pokus, zakochań, obietnic i zdrad, win i kar indywidualizm poety po raz pierwszy święci tryumfy, które z czułością dedykuje –

> Janowi Czeczotowi, Tomaszowi Zanowi, Józefowi Jeżowskiemu i Franciszkowi Malewskiemu przyjaciołom moim na pamiątkę szczęśliwych chwil młodości którą z nimi przeżyłem poświęcam Adam Mickiewicz.

[151] Zob. A. Szczuciński, *Pierwsza uczona – Hypatia z Aleksandrii*, w: *Kobiety w poznaniu naukowym wczoraj i dziś*, red. E. Pakszys i D. Sobczyńska, Poznań 1997, s. 27-36; M. Dzielska, *Hypatia z Aleksandrii*, Kraków 1993; I. Bieżuńska-Małowist, *Kobiety antyku*, Warszawa 1993.

Wiemy jednak także, iż nie mógł być z nimi jako równy z równymi. Nie mógł być również z tą Marylą jak ów Emrod, którym bawi się Pani w *Rękawiczce*, zapowiadającej swym tonem niezależności („Pani, twych dzięków nie trzeba mi wcale") dumną ripostę w *Danaidach* i *Ekskuzie* z sonetów odeskich („Taki wieszcz jaki słuchacz", ale i: „Danaidy! rzucałem w bezdeń waszej chęci / Dary, pieśni i we łzach roztopioną duszę;")[152].

W *Balladach i romansach* jest więc ten chaos, ta żywiołowość bulgocącej otchłani pełnego tajemniczych – ale dobrych? czy złych... – znaków świata. Czy ujęta w jakąś metafizyczną figurę Stwórcy? Silniej obecna – obrazowo, symbolicznie – jest tu natura, immanentnie dostępna sfera bytu, jednak odsłaniająca tę drugą, duchową sferę. W głębi jeziora, w lesie, w pobliżu kurhanka, na górce za miastem, w wiosce dzieje się tajemniczy świat cudów, żyje rój nadnaturalnych bytów. Ale też nie można zapomnieć, iż zjawia się tu także poeta z miasteczka, poeta urągający publicznie, na dziedzińcu owej okrutnicy z *Rękawiczki*, poeta, co gości w Królewcu, wśród wiejskiej wspólnoty i w zamkowej przestrzeni (*Lilie*, *Tukaj*). Niemal w całości misterium poznania wpisane jest tu w noc; Mickiewicz ujawnia tę specyficzną wrażliwość na nocną stronę natury, bytu. Mickiewiczowskie fantazmaty duchowej, jasnej czy ciemnej strony natury zjawiają się najchętniej w północnych porach[153].

Ta żyjąca natura, posiadająca poznawczą głębię, potrafi ułudzić epistemicznie w nocy (*Świteź*), ale – wbrew analizom akcentującym iluzoryczność podobnych stanów[154] – zauważmy, iż to zmysłowe łudzenie, paradoksalnie, podkreśla tu też substancjalną, materialną swoistość bytu, rzeczy, przyrody. Ma ona – jak świat dawnych Hebrajczyków[155] – kształt, ciężar, smak, zapach, barwę; jest bezwzględnie konkretna, zmysłowa (jak potem w *Panu Tadeuszu*), a przy tym symbolicznie głęboka. Matyfizyczność realizuje się przez niekoniecznie piękny, estetycznie zachwycający przedmiot, głębia wyziera zza każdej rzeczy, tak jak ujawnia się najpełniej z dala od centrów cywilizacyjnych, na prowincji, we wschodnioeuropejskim „miasteczku"[156]. Metafizyczny wymiar – duchowy: ale i boski, i infernalny – odsłania się właśnie tu najpełniej. Późniejsza metamorfoza imaginacji Mickiewicza polegać będzie, już po zesłaniu, na emigracji, na wydobyciu z obrazu tej prowincji, Litwy nie wymiaru demonicznego (zostanie od niej oddzielony), ale tego idealnego, eidetycznego, wiecznotrwałego, boskiego, przy zachowaniu tej zmysłowej konkretności i niepowtarzalności każdego, noumenalnego i fenomenalnego, bytu.

---

[152] M. Zielińska, dz. cyt., s. 91: „Mickiewicz ogłosił prenumeratę *Ballad*, napisał prawie całe dwie części *Dziadów* i – po duchowym rozstaniu z Gustawem, po wepchnięciu go do literatury – nie potrzebował i nie musiał szukać dla siebie następnego ideału, innego sobowtóra. Wiedział już, kim jest, odnalazł bowiem swą tożsamość – romantycznego poety." Wkrótce stanie się „pisarzem" – przedmiotem ataków i autorem naśladowanym przez innych (zob. M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1994).

[153] W *Świtezi* poznanie wymaga pory nocnej; w *Świteziance* świeci księżyc; w *Rybce* mamy wprost opis zmierzchu (od dnia do nocy); noc jest w *To lubię* i *Do przyjaciół*, nocne strony aktywizują: *Tukaj*, *Lilie* i *Dudarz*.

[154] W *Świtezi*, jak wiemy, mamy znaki dystansu do doświadczenia nocnego:

Tak w noc, pogodna jeśli służy pora,
Wzrok się przyjemnie ułudzi; (w. 21-22)

[155] Zob. C. Tresmontant, *Esej o myśli hebrajskiej*, przeł. M. Tarnowska, wstęp A. Żak, Kraków 1996, s. 121:

Metafizyka biblijna jest metafizyką i m i e n i a, imienia własnego, <<Znam cię po imieniu>> (Wj 33, 12. 17 i in.). (...) Poszczególne byty są chciane i stworzone dla nich samych. Ich imię własne, ich istota – są jedyne, niezastąpione.

[156] Prowincja jest tu centrum symbolicznym, sferą wtajemniczenia, a nie, jak to w odniesieniu do literatury drugiej połowy XIX w. celnie określał Z. Jarosiński, „partykularzem", gdzie „życie toczy się w małym wymiarze". Por. Tegoż, *Posłowie*, do: *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej w II połowie XIX i XX wieku*, red. E. Paczoska, R. Chodźko, Białystok 1993, s. 125-128.

Czy jednak ten świat ma tu jakiś wymiar „boski"? Czy ten ocean natury, w którym wrze „złe" i „dobre", ma jakąś – poza poetą – zasadę porządkującą go z wymiaru metafizycznego? Wbrew interpretacjom akcentującym rangę tych wszystkich kar, pomst, surowej sprawiedliwości w *Balladach i romansach*, postawmy hipotezę odmienną: siła, z jaką manifestuje się Bóg o obliczu starotestamentowego Jehowy, karzący, groźny, jest wprost proporcjonalna do dystansu, jaki dzieli wobec niego świadomość poety. To groźny, ale nieprzedstawiony i niereprezentowany przez pośredniczące szczeble bytu (anioły) Stwórca i Władca. Bezlitosny, ale i konieczny element porządkujący tego chaosu. Niemniej: im dosadniej mocny, władczy, tym boleśniej nieludzki, nierozumiejący dramatów tego „ja", które kocha, więc pozytywnie lub negatywnie odnosi się do tej rzeczywistości moralnej, której On jest ustawodawcą, twórcą. Jego potęga okazuje się tu z pewnego punktu widzenia nienaruszalną, szczęśliwie absolutną gwarancją wieczności – afirmowanych lub nie – przez egzystencję człowieka wartości: miłości przede wszystkim, dobra, prawdy. Jednakże Jego absolutna gwarancja tych wartości przynosi też w konsekwencji radykalną sankcję za ich odrzucenie, złamanie.

Swoistym wyjściem poetyckiej wyobraźni z tego impasu wiary w Boga Ojca jest pojawienie się – jeszcze w *Balladach i romansach* nieśmiałe – sekwencji symbolicznej związanej z Maryją: cudowny obraz, modlitwy w *Powrocie taty*, trzy *Zdrowaś Maryja* w *To lubię*, imię Maryi w *Dudarzu*. Ten ciąg mediacyjnych symboli dopiero się jednak rozwija, krystalizuje. Jeszcze miesza się z wyobrażeniami kochanek, ziemskich bogiń. Jest natomiast wielce charakterystyczną cechą świata u młodego Mickiewicza, iż pobożność, o ile się pojawia, nie ma charakteru chrystocentrycznego, chrystologicznego, chrysto-imitatywnego (*O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza á Kempis już znał Mickiewicz). Wydaje się, iż jest to charakterystyczne dla tej wyobraźni religijnej, która pierwotne źródła sakrum dostrzega w cudowności natury, bytu, przekształca w wizję panenteistyczną (wszystko trwa zanurzone w Bogu), ale jeszcze nieczuła jest na mityczne rozwinięcia, porządkujące wzorce mesjańskiej biografii Jezusa: indywidualizm poety nie rozpoznaje się w chrystomorficznym wzorcu egzystencji, w którym brak tego punktu stycznego z biografią romantyka, jakim byłoby „zakochanie" czy „tworzenie".

Rozwój wyobraźni Mickiewicza wydobędzie z tej całości – imaginatywnej pełni *Ballad i romansów*, w której tkwią opozycje – pierwiastki właściwe późniejszej fazie „życia imaginatywnego". Wzorce kreacji kobiecych czeka długa droga przemian. Także wzór męskiego bohatera, któremu coraz silniej przyświecać będzie maryjne światło. *Ballady i romanse* to pierwsza summa, ale summa symboliczna, która, jak się tu rzekło, pulsuje, wre, kłębi się wewnątrz, by wybuchnąć wreszcie, wyrzucić w przestrzeń przemian te wszystkie wzorce, motywy, symbole, obrazy kobiet i mężczyzn, które grawitować będą w imaginacji poety aż do końca, dojrzewając. Nigdy jednak żaden z tych obrazów z Litwy Mickiewicza nie znajdzie końca drogi, powrotu, nie stopi się znowu z bytem, z naturą w spojrzeniu żywego poety, który stanie ponownie „w środku niebokręga, / W jakiejś otchłani błękitu" w „pogodną noc" na swojej Litwie.

V. „*Zmówić trzy Zdrowaś Maryja...*"

Ballady i romanse to zbiór wpisany w kontekst kulturowo-historyczny Litwy jako ojczyzny Mickiewicza, a bezpośrednim bohaterem ballad jest niemal zawsze „dzieweczka", „dziewczyna", „pani", „dziewica", „kochanka", „luba", „niewiasta" – jak określa młody poeta kobietę – bądź matka, N. M. Panna, matka-natura... W swojskiej

przestrzeni Litwy-matki medium, zarzewiem czy rewelatorem konfliktu aksjologicznego stają się postaci kobiece lub natura, nie pozbawiona, zdaniem Wojciecha Gutowskiego, ambiwalencji: „Nawet wtedy, gdy głębiny natury przywdziewają maskę troskliwej matki, uczucia macierzyńskie podporządkowane są prawu zemsty i walki (*Rybka*)"[157]. Numinotyczne – budzące trwogę i fascynację – oblicze matki-natury **oswajają jednak klasyczne symbole maryjne**. W balladzie *To lubię*, w jej końcowym fragmencie, symbol ujawnia swą ekspiacyjną funkcję: „Proszę za dusze w czyscu bolejące / Zmówić trzy Zdrowaś Maryja"[158]. Ten sam motyw – trzykrotnej modlitwy – powróci w IV cz. *Dziadów*, zaś w *Powrocie taty* cudowna przemiana zbójcy-okrutnika w litościwego ojca wspominającego żonę i „maleńkiego synka" dokonuje się dzięki wstawiennictwu dzieci, klęczących przed „cudownym obrazem", mówiących żarliwie „paciórki" także do Maryi:

Całują ziemię, potém: „W imię Ojca,
Syna i Ducha świętego,
Bądź pochwalona, przenajświętsza Trójca,
Teraz i czasu wszelkiego".

Potém: Ojcze nasz, i Zdrowaś, i Wierzę;
Dziesięcioro, i koronki,
A kiedy całe zmówili pacierze,
Wyjmą książeczkę z kieszonki:

I litaniją do Najświętszéj Matki
Starszy brat śpiéwa; a z bratem:
„Najświętsza Matko – przyśpiewują dziatki –
Zmiłuj się, zmiłuj się nad tatem!" (w. 13-24)

Jak przeto widać, modlitewny kanon – *Modlitwa Pańska, Pozdrowienie Anielskie, Skład Apostolski*, dekalog, koronki – zostaje uzupełniony przez *Litanię loretańską do Najświętszej Maryi Panny*, skierowaną między innymi do „Uzdrowicielki Chorych", „Pocieszycielki Strapionych" i „Wspomożycielki Wiernych". Litanijna suplikacja „módl się za nami" zostaje w modlitwie starszego brata, a więc tego, który niejako zastępuje ojca, znacząco zmieniona. Modlitwę wspiera prośba o zmiłowanie, litość, miłosierdzie. Trochę tak – jakby to sama Maryja była Bogiem. W istocie teologicznie jasno określona funkcja Maryi – modlącej się do Syna „za nami grzesznymi, teraz i w godzinę śmierci naszej" – ulega w praktyce kultowej, szczególnie w kulturze ludowej, metamorfozie w funkcję *quasi*-boską. To Ona, Maryja odbiera – jakby „niechcący", w sposób naturalny – cześć oddawaną Ojcu i Synowi, staje się niemal kobiecym uzupełnieniem, hipostazą bezpośrednio nieobecnego w Trójcy pierwiastka żeńskiego, także w jego aspekcie rodzicielskim, matczynym. Hierarchia osób boskich, miejsce Matki Chrystusa, jaką zachowują bezwzględnie modlitwy, w sytuacji modlitewnej, gdy górę biorą emocje modlącego się, ulegają odwróceniu. Człowiek odnajduje najbliższego sobie orędownika i sprzymierzeńca w człowieku: w Maryi, do której, niczym do wszechmocnego bóstwa, kieruje prośby.

W obu utworach pojawia się motyw moralnej progresji bohatera metanoi, jego „poprawy", ekspiacji modlitewnej dokonującej się dzięki pierwiastkom maryjnym. W

[157] W. Gutowski, *Otchłań i nieskończone koło (O symbolice przestrzeni w poezji Adama Mickiewicza)*, w: *Pasje wyobraźni*, Toruń 1991, s. 14.

[158] Cytaty z *Ballad i romansów* za: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, red. K. Górski, t. I, *Wiersze 1817-1824*, opracował Cz. Zgorzelski, Wrocław 1971.

Powrocie taty ukazuje Mickiewicz niezwykłą poetycką samoświadomość oraz psychologiczną intuicję w kreowaniu głębokich źródeł przemiany: dzieci zwracają się – dwukrotnie podkreśla to poeta – do „Najświętszej Matki", a nie do N. M. Panny. **Partycypacja postaci ballady we wspólnym kręgu archetypów macierzyństwa i ojcostwa umożliwia cud antropologiczny, przemianę duchową zbójcy**, który przed chwilą jeszcze chciał pozbawić życia kupca-ojca. Dzieci, grzesznik i wstawiennicza modlitwa – ten sam schemat sytuacyjny odnajdziemy w IV cz. *Dziadów*.

Z kolei w balladzie *Dudarz* spotykamy symbol maryjny w funkcji pierwszej, gdy granica między świętością a sferą profanum celowo jest zacierana, przekraczana. Odbywający przedśmiertną spowiedź bohater umiera, wyjawiwszy imię ukochanej, które okazuje się imieniem „Panny Najświętszej", jak relacjonuje archetypiczny „starzec", figura-personifikacja mądrości, wędrowny lirnik. Ten wędrowiec, medium, które sieje mądrość i wiedzę o życiu, postrzegłszy młodą pasterkę, poruszoną jego zjawieniem się, pasterkę, w której utopił „przedzierający się aż w serce" wzrok – opowie wspólnocie wiejskiej historię spotkanego w Królewcu kompana, pasterza smutnego, bo zakochanego bez szczęścia. W chwili śmierci ów umierający z frasunku młodzian, wyznawszy starcowi tajemnice, powierza mu również swoją ostatnią wolę i prośbę:

„<<Idź, może znajdziesz na brzegach Niemna
Tę, której już nie obaczę,
Może jej piosnka będzie przyjemna,
Może nad listkiem zapłacze.

Nagrodzi starca, w domu przyjmie,
Powiedz...>> – Wtém oko ściemniało,
A w ustach Panny Najświętszéj imie
Wpół wymówione zostało

Silił się jeszcze i w samym skonie
Na próżno coś wyrzec żądał.
Wskazał ku sercu i ku téj stronie,
Na którą żyjąc poglądał".

Tu przerwał dudarz i szukał okiem
Dostając listek z papiérka;
Lecz już nie była między natłokiem
Ta, któréj szukał, pastérka. (w. 169-184).

Rzecz fascynująca: w *Dudarzu* owo łagodnie bluźniercze zestawienie obu ideałów – Maryi i Marii – w łudzący sposób przypomina dramatyczne rozwiązania IV cz. *Dziadów*. Lecz maryjne *speculum*, lustro ideału, w którym każe przejrzeć się pastereczce poeta, pokazuje, iż nie jest ona doskonałością, pozostając tylko niewierną ziemską kochanką.

Tytuł wiersza, funkcja bohatera ballady wskazują z kolei inny jeszcze aspekt symboliki kobiecości. Oto źródłem pieśni, impulsem tworzenia, muzą poezji jest tu postać kobieca – owa Maria, którą kochał pasterz z Litwy. To jego ostatnim chwilom i końcówce życia towarzyszył dudarz, lirnik, któremu nieszczęśliwy kochanek powierzył tajemnice swego serca po tym, jak z jego ust usłyszał znajomą pieśń z kraju ojczystego. Ziemska Maria jest powodem nieszczęścia i muzą liryki miłosnej, weselnej, opiewającej zarówno szczęście miłosnych doznań, jak i nieszczęścia rozstania, gorycz zdrady. W tym kontekście najwyższą instancją, medium, dzięki któremu bohaterowie, kochankowie dostępują katharsis, jest pieśń, poezja, ta liryczna spowiedź duszy, za-

mieniająca indywidualne przeżycia w intersubiektywną, prostą przypowieść-przestrogę o przesłaniu moralistycznym.

Czym w takim razie jest, jaką funkcję spełnia owo przywołanie ideału Maryi? Można to ująć wielorako. Niewierna pasterka, gdy kochał ją pasterz, podniesiona przezeń została do rangi duchowego ideału. Zapłacił za to wysoką cenę: ziemska Maria nie wytrzymała porównania, wybrała innego („Kocha cię drugi młodzieniec, / Ty jednemu oddasz wieniec;" – śpiewa dudarz). Jeśli zestawienie ma zaś jeszcze aspekt estetyczny – to i w tym wypadku piękno Marii okazuje się zwodnicze, niedoskonałe, unieszczęśliwiające. Sytuacja, w jakiej pada „Panny Najświętszej imię", jest jednak szczególna: to ostatnie, agonalne słowo umierającego, który – gdy już mówić nie może – „Wskazał ku sercu i ku téj stronie, / Na którą żyjąc poglądał." Pasterz wypowiada najpierw „*Ma–*", a potem bezgłośnie, konając już, mówi: „*–ria*", „*–ryja*". Mamy w tym utworze do czynienia z owym efektem apozjopezy, który opisywaliśmy. Jest to jednak apozjopeza jakby niepełna, której efekt niweczy celowo sam poeta. Imię Najświętszej Panny może być tylko jedno: *Maria*. Chwyt – polega więc tu raczej na wskazaniu pasterki o tym imieniu. I może jeszcze na zawieszeniu mowy. Konający zastępuje mowę komunikatem gestów, które wskazują na serce, miłość i na tę „stronę, / Na którą żyjąc poglądał". Kochał więc Marię, a jego pamięć, myśl, uczucia kierowały się z obczyzny ku ojczyźnie-matce, którą utożsamiał z ukochaną. Jakiż to Mickiewiczowski, choć jeszcze przedemigracyjny, motyw. Jak potem często eksploatowany i to w świetnej formie; choćby w wierszu-westchnieniu ku tej stronie, gdzie „widzi ją", jutrzenkę, w liryku *Gdy tu mój trup...*

Jak interpretować tę sytuację? Odpowiedź najprostsza brzmiałaby: oto kochanek pozostał wierny uczuciu aż po grób; uczuciu, które nabrało w tej sytuacji wymiaru religijnego, zostało przeniesione na wyższy poziom, w świat wartości transcendentnych. Byłaby to zapowiedź owego transcendentnego *happy endu*, kiedy nieszczęśliwe na ziemi dusze kochanków splotą się, spotkają w zaświatach, gdzie idealnie, duchowo, pod patronatem Maryi – tego wzoru miłości i wierności – spełnią się ich czyste namiętności. Oczywisty przy tym rozwiązaniu byłby patronat Platona, jego *Uczty* i mitu o Androgyne.

Wolno jednak owo monosylabiczne westchnienie pasterza odczytać inaczej: jako pełen wyrzutów zwrot do ukochanej, niewiernej, ale i pełną rozpaczy prośbę do N.M. Panny, pocieszycielki strapionych. Ta semantyczna dwoistość, dysemia jest zresztą charakterystyczna dla wszelkich romantycznych, szczególnie Mickiewiczowskich zastosowań imienia *Maria/Maryja* (u Mickiewicza też: *Maryla*).

Dudarz nie przynosi eschatologicznego rozwiązania sytuacji miłosnego konfliktu. Daje tylko katarktyczno-moralistyczną odpowiedź – jako apologia poezji, słowa, wieści, która, rzec można, tworzy się niczym mit na naszych oczach, w uszach słuchaczy opowieści i pieśni. Rozwiązanie wyższego rzędu przynieść mogły tylko obrzęd bądź liturgia. I tę właśnie „metodę" zastosował poeta w II i IV cz. *Dziadów*. Stąd zdumiewająca ilość symbolicznych szczegółów, łączących *Ballady i romanse*, w szczególności *Dudarza* i dramat. Poezja – muza pocieszycielka, liryka tęsknoty i pieśń przestrogi musiała się jednak zmienić w obrzęd przemiany, odpuszczenia i rozgrzeszenia, który nie uśmierca bohatera, lecz po katastrofie złego uczucia pozwala mu dalej żyć życiem człowieka, jeśli nie wyższych, to nowych idei, choćby polityką czy historiozofią. Pasterz, nim wyzionie ducha, woła w balladzie: „Ale bez żalu schodzę ze świata. / Dawno już na nim umarły". On także zachowuje do końca przy sobie jako wspomnienie miłości: „piosenkę, którąm po tyle razy / Śpiewał płacząc nad mym losem", oraz „z bladych włosów zawiązkę / I zeschły cyprysu listek". Upiór z ballady poprzedzającej II część

dramatu to człek, co „na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata!", co „umarły wraca na młodości kraje / Szukać lubego oblicza". Widmo milczące z finału II części również, jak pasterz, wskazuje na serce. W IV części *Dziadów* symboliczne drzewo śmierci, cyprys, pojawia się także w kontekście miłosnym. Jest ono także starym symbolem maryjnym. Słowem: między *Dudarzem* a *Dziadami* podobieństw bez liku, choć schemat blasfemicznej sytuacji (imię kochanki – imię Maryi) w IV cz. dramatu wydaje się kontaminacją sytuacji z wcześniejszej *Pani Anieli* (podsłuchiwanie) i z *Dudarza*. Oczywiście – obrzędowe zabiegi wznoszą cały temat na wyższy poziom. Dziady – traktowane jako obrzęd katarktyczny – uwalniają od upiorów przeszłości, gdy pieśń, ballada opowiada ich dzieje tylko i kres.

Symbolika maryjna nie odgrywa jeszcze w *Balladach i romansach* jakiejś fundamentalnej roli. Cykl balladowy to zapis narodzin poety, obraz symboliczny jego wyobraźni, to nie muzeum jeszcze, lecz gorące źródło obrazów imaginacji, które będą dalej ewoluować. Po przygodzie sceptycyzmu, wolterianizmu – postać Maryi pojawia się tu na horyzoncie wyobraźni jako idealne przedstawienie, wzór antropologiczny. Ale i coś więcej – jako: cel i zarazem opis lotu imaginacji w wyższą sferę Poezji. Maria zdaje się obrazem uwalniającej się duszy, wyobraźni – zdaje się po prostu zapisem, symbolicznym skrótem procesu narodzin poety, który wydobywa się z przykrego, paraliżującego stanu nieszczęścia miłosnego, wzlatując – to z ironią, to z grozą lub z humorem – ku dziedzinie, gdzie otwiera się czysta przestrzeń Twórczości, Idei, Ideału. Gdzie Maryla zamienia się w Marię, Maria staje się ziemską Muzą, ta zaś znajduje swą opiekunkę w Maryi, ogarniającej swym bosko-ludzkim, inspirującym i leczącym rany duchowe spojrzeniem – świat poety romantycznego, galernika wrażliwości, samotności, miłości, a wkrótce już Historii także.

VI. Lękowe oblicze inicjacji: demonizm

Jak łatwo zauważyć, już w tym wczesnym okresie pojawiają się charakterystyczne zastosowania symbolu – figury Marii: bluźniercze, ekspiacyjne, kreujące ideał antropologiczny. Kobiecość pokazywana jest w krzywym zwierciadle wolterowskiej ironii (bigotka, antyheros), jak i w aureoli świętości (*Dudarz*). **Pojawia się także w *Darczance* oraz w *Balladach i romansach* motyw kobiecości demonicznej**. W tym pierwszym dziełku dziewica ukazana jest jako „równie wabiąca i równie zdradziecka".[159] Jeszcze w *Romantyczności* to przez „dzieweczkę" urzeczywistnia się romantyczna potrzeba transgresji granic świata zmysłowego, w *Świtezi*, a także potem w *Grażynie*, kobiecość jest synonimem heroizmu, w *Dudarzu* pasterka jest figurą nadzmysłowego ideału. Jednak już w *Świteziance* dziewica staje się przyczyną zguby bohatera, w *Rękawiczce* kobiecość nabiera cech nieledwie drapieżnych, zaś w *Liliach* kobieta jest... zbrodniarzem. Nawet w z pozoru beztroskiej *Pani Twardowskiej* diabeł czmycha przed kobietą, która określona została jako „samka", czyli samica.

Nas interesuje w tym miejscu piękna i ponętna, ale zdradziecka Dziewica z *Darczanki*.

Oczywiście trzeba jednak wiedzieć, iż jest to dziewica-diabelski twór, powstała z Natury-Hemafrodyty. Sfera natury jawi się więc już tutaj wielce niejednoznacznie, jako dziedzina zawierająca potencjalnie piękne, ale infernalne kształty kobiety, wabią-

[159] *Poezja Filomatów*, t. I, s. 143.

cej niszczycielskim erotyzmem. Rozum zostaje zwyciężony przez powaby rodem z otchłani, ale brak oczywiście w *Dziewicy z Orleanu* romantycznej powagi, nie ma moralizatorskiego tonu, zatroskania o zgubione dusze. Wszystko godzi humor i ironia oświeconego autora, co pod każdym ukryciem takim jak habit widzi szaloną, pożądliwą ludzką naturę. Poety, który złośliwie wypomina „Najświętszemu Panu", urzędującemu w „niebieskim domu", jakże „nieroztropną walkę z panem gromu". Ironia, dodajmy, kryje tu także erotyczne, frywolne, a przy tym bardzo czytelne aluzje:

Zmuszony tedy mego ocalić żywota,
Sposób podaje zwykła czarownikom psota.
Zaraz z siebie własności franciszkańskie zdarłem,
A com był wprzódy smagłym, grubym, krótkim karłem,
Postawę inną wdziałem, przerobiłem lica:
Staje się ze mnie młoda, nadobna dziewica.
Włos powiewny w złociste roztrzepany zwoje,
Igrając od niechcenia, zdobi piersi moje;
Na nich widać z pod wątłej muślinu obciążki,
Świeżo odskakujące na dnie białem krążki.
Przy wdziękach niewinności jaśnieje ponęta,
Twarzyczka zrumieniona, skromnieńkie oczęta,
A w całym składzie prostość i bezwinność dziecka,
Zawsze równie wabiąca i równie zdradziecka.
Jeden uśmiech miłosny z postawą tak ładną
Skaliste nawet serca rozruszałby snadno
I najtęższego mędrca zamienił w nieuka,
Bo czegóż przy piękności nie dokaże sztuka?[160]

Nietrudno zauważyć, iż ponętne świtezianki z *Ballad i romansów* obdarzy poeta tym samym zdradzieckim walorem piękności. I to piękności szczególnej: kobiecodziecięcej. Mickiewiczowska wyobraźnia pozostanie już do końca – przezwyciężywszy fazę koniecznych projekcji lęku i fascynacji – wrażliwa na obraz młodej kobiety, niewinnej jak dziecko, bardzo młodej. Choć niekoniecznie będzie to być musiała jasnowłosa i niebieskooka panna. Tu – w humorystycznym przebraniu tryumfuje „wabiąco-zdradziecki" walor erotyzmu, który kruszy mury rozumu w najtęższej i bodaj najstarszej głowie mędrca.

Metamorfozy Hermafrodyty, a także wiedza o tym, iż poeta taką wizję dwupłciowej natury musiał przemyśleć, wydają się czymś istotnym. Bo też, rzec można, nie tyle informacja o dwupłciowym charakterze ludzkiej psyche, lecz świadomość podwójności świata, który jest piękny, ale bywa zasadzką, była istotna w tym okresie, kiedy tworzyła się wyobraźnia poetycka Mickiewicza. Aż do wyjazdu do Rosji jest to zresztą wyobraźnia obdarzona dużą swobodą i odwagą czytania w symbolicznym tekście natury, kultury i historii wymiaru negatywnego, demonicznego. Świat natury młodego Mickiewicza ma wielką siłę oddziaływania na człowieka, lecz jest to siła podwójna: bosko-anielska; wymiar metafizyczny jest wciąż wymiarem posiadającym dwie twarze: poza sferą fenomenów, zmysłowej percepcji żyje, tkwi świat duchów; jednakże duchów częściej złych, niezbawionych, zbłąkanych, przywiązanych do ziemi. Sfera Boska nie przemawia jeszcze językiem anielskich gońców, lecz hukiem piorunów, grzmotem rozstępującej się ziemi, jak w Sodomie i Gomorze.

[160] Tamże.

Ten „gadający" znakami byt nie został wciąż do dna, do końca rozpoznany przez wyobraźnię poety. Jest jak podpowierzchniowy chaos, w którym skłębione trwają siły dobra i zła. Tkwią tak w naturze i „gotują się" oczywiście w człowieku. Ale z tej kipiącej pod powierzchnią danych zmysłowych skorupy dobywa się wciąż nieludzkie, noumenalne wezwanie, zaproszenie, jakby „światło". Nie wiadomo jednak: boskie czy raczej diabelskie. Fascynuje ono, ale i przeraża. Przyzywa i odstrasza. Ta niejednoznaczność, ta możliwość – myślę, że taka była – by poeta stał się rewelatorem tej ciemnej strony natury kosmicznej, ludzkiej – zostanie przekreślona przez idealizująco-romantyzujące spojrzenie nostalgicznego zesłańca. Chociaż – groza i fascynacja właściwe „tamtej" stronie bytu pozostaną w wyobraźni poety. Teraz jednak już sfera dobra i dominium zła trwać będą jako rozpoznane przez myśl i wyobraźnię. Natomiast i lęk, i fascynację będzie uwalniać niekończące się nigdy metafizyczne starcie piekła i nieba, wieczne napięcie zabiegających o „władzę", o moc człowieka dziedzin Dobra i Zła.

W *Balladach i romansach* role w tej sztuce zbawienia i potępienia nie są jeszcze rozdane i jasno rozpoznawalne. Już przeto od początku twórczości kobiecość i macierzyństwo balansują u Mickiewicza między skrajnymi biegunami. Matka-Natura zachwyca („naturocentryzm")[161], ale i okazuje się nielitościwą „sferą chtoniczną, zaborczym łonem matki"[162]. Kobieta wabi, mami, ale też przyobleka maskę kuszącej doskonałością, nadnaturalnej dziewicy, anioła, pasterki. Adam Ważyk dopatrzył się w tym „stłumienia erotycznego, przesunięcia, sublimacji, do których nie ma łatwego klucza"[163].

Wydaje się, że kluczem owym jest tak wysoko waloryzowana kategoria „młodości". Jej potencja, zdolność rozsadzania, burzenia stereotypów, naturalna i spontaniczna wola, odwaga przekraczania normy, zaglądania „gdzie wzrok nie sięga" realizuje się przecież w dwóch, przeciwstawnych, kierunkach. Romantyzm jako kultura młodości, kontrprojekt wobec „starej", klasycystycznej kultury rozumu, rozsądku, dobrego smaku, dydaktyzmu, wizji „pięknej natury" – ma wydźwięk, jak się najpierw wydaje, całkowicie pozytywny, afirmatywny. Gdy, na przykład, w *Romantyczności* służy rewelatorstwu metafizycznemu i aksjologicznemu (miłość jako wieczna wartość), gdy łamie klasycystyczne konwencje estetyczne. Młodość w tym wymiarze to także krytycyzm, satyra, niszcząca ironia wobec choćby tego, co Wolter nazywał „wścieklizną dusz" – nietolerancji, wobec dewocji. To również energia kierująca się na metamorfozę historycznego świata, jak w *Odzie do młodości*, gdzie młodość gotowa jest zapłacić za swe ideały cenę sprzeniewierzenia się dekalogicznemu ładowi wartości („Gwałt niech się gwałtem odciska!").

Lecz ma ona również drugie oblicze, równie naturalne, choć głęboko skrywane, przebrane w formy wieloznacznych fabuł, upozowane w fantazmatyczne ciągi. **Oblicze lękowe** – bo młodość to przecież konieczność i pokusa najróżniejszych inicjacji. Stąd chyba w *Balladach i romansach* tyle lęków: przed wstąpieniem w świat erotyki, całkowitym zawłaszczeniem, upadkiem w „otchłanie" już nie tyle natury, co zmysłów, przed wyniosłością pięknej pani, traktującej mężczyznę jak niewolnika, przedmiotowo (*Rękawiczka*). Tyle w tych utworach bojaźliwości przed miłością trwalszą, niż kulturowe, obyczajowe zakazy (miłość do zamężnej kobiety), przed imaginacyjnym mieszaniem symboli, wyobrażeń świętości i erotyki (kwiaty N. M. Panny – lilie i zbrod-

[161] W. Gutowski, dz. cyt., s. 15: „W *Balladach* triumfuje naturocentryzm. Człowiek uczestniczy w bogatym, intensywnym życiu natury, obdarzonej sankcją metafizyczną, ale też pozostaje zdeterminowany jej tajemniczą mocą".
[162] Tamże, s. 14.
[163] A. Ważyk, *Cudowny kantorek*, Warszawa 1979, s. 84.

niarka)[164]. Tę przestrzeń trwogi w makrowymiarze obrazuje w cyklu groźna Natura, owo dwuznaczne medium między Erosem i Thanatosem. Ludowy lub literacki wzór ballad ma tu w równym stopniu walor estetycznej, antyklasycystycznej rewelacji, jak i wartość wysublimowanego kamuflażu, lub, lepiej rzec, podatnej na uformowanie materii fabularnej, w którą wyobraźnia wpisuje te ciemne, lękowe energie młodości.

Oto w *Świteziance*, jeśli porównać ją z modelem ballady ludowej, okaże się, że poeta „najwyraźniej nie był zainteresowany moralną nauką, jaką niosły ballady ludowe", a narrator zaś „bez komentarza przygląda się zbrodni i temu, jak Świtezianka sądzi i karze własną ofiarę". Skoro zatem „cała ludowa prawda o tym, że nie ma winy bez kary, doprowadzona jest tutaj *ad absurdum*"[165], to – sądzę – dlatego, że otwarta paszcza otchłani podwodnej i jej złowieszcza emanacja kobieca symbolizują zaborczą, niszczącą, erotyczno-tanatyczną siłę Natury. Tej wodnej kipieli, bulgoczącej otchłani saturnijskiej matki, Natury-Androgyna, ustanawiającej przeciwieństwo płci („młodzieniec i dziewczyna") nie po to, by darzyć człowieka rozkoszą, lecz aby dzięki instynktownej, demonicznej mocy erotycznego pragnienia niszczyć własne emanacje, znosić przeciwieństwo, którego sama jest pozbawiona, będąc zarazem matką i ojcem. Wreszcie – by ten alienujący się od niej twór, jej dziecko, człowiek powściągnął bądź unicestwił anty-naturowe pragnienie istnienia w świecie kultury, wartości. To przecież złamanie „przysięgi", jest przyczyną zguby młodzieńca, oznacza ostateczne osunięcie się z wątłego, niestałego uniwersum zakazów, norm tworzących kulturę w otchłań zmysłów. Wydaje się, że w *Balladach i romansach* Naturę pozbawił Mickiewicz szansy istnienia w wymiarze Roussowskiego mitu; dzieje się tu wprost przeciwnie: kruchy świat kultury ledwie przeciwstawia się potężnej sile natury, dysponującej destrukcyjnym orężem erotyzmu, seksualności.

Równie jednak niemożliwa w tych utworach byłaby Schellingiańska wizja natury dochodzącej do samoświadomości w człowieku, przedłużającej na wyższym istotowo poziomie swe trwanie – w ludzkiej kulturze; nawet przy założeniu, iż w naturze owej dialektycznie ścierają się bieguny „dobra" i „zła" – jak propagował Schelling:

> Zło bowiem nie jest niczym innym jak prapodstawą istnienia, gdy dąży ona do aktualizacji w stworzonej istocie, a więc w rzeczywistości jest tylko wyższą potencją podstawy działającej w naturze[166].

Romantyczna ballada – pokazuje to przykład *Króla olch* Goethego – odsłania negatywną, erotyczną stronę natury nawet wtedy, gdy ciemna jej strona wabi „niewinne" dziecko: „*Ich liebe dich* – mówi tytułowa postać – *mich reitz deine schöne Gestalt*; / *Und bist du nich willig, so brauch' ich Gewalt*"[167]. W *Romantyczności* mamy do czy-

[164] O symbolice lilii intrygująco pisze M. Piwińska: *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów" Mickiewicza*, w: *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996, s. 31: „Ten erotyczny – chyba – znak, wysublimowany w kwiat Maryi Panny, zostaje otoczony lękową barierą tabu". Zob. także: E. Jaworska, *Wstęp*, do: *Katalog polskiej ballady ludowej*, Wrocław 1990, s. 5-24. Por. układ katalogu, w którym ballady ludowe podzielono według tematów: *Zabójstwa, Tragiczne wypadki, Śmierć młodzieńca, Śmierć dziewczyny, Śmierć obojga kochanków, Powrót po śmierci ukochanej lub matki, Spotkania po rozłące, Różne przygody, Fantastyczne, Dydaktyczne, Humorystyczne*.

[165] L. Libera, *„Świtezianka" – parafraza ballady ludowej*, „Almanach Historycznoliteracki", red. M. Januszewicz, t. I, Zielona Góra 1998, s. 40-41.

[166] F. W. J. Schelling, *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, przeł. i wstępem opatrzył B. Baran, Kraków 1990, s. 81.

[167] Cyt. za: *Dzieci*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk 1988, t. I, s. 31. Popularny przekład Władysława Syrokomli eufemizuje ten motyw erotyczny, bo przecież z tradycją kultury polskiej nie koresponduą słowa: „Chodź,

nienia z inscenizacją tajemnej schadzki zakochanych, ze „złą miłością" wbrew woli „macochy", zaś przybywający z zaświatów Jasieniek (dusza) jawi się także wielce ambiwalentnie: jako duch jest ukochanym, żywym, rozniecającym płomień miłości wyobrażeniem; jako zaś suma zmysłowych doznań (czy iluzji) dziewczyny ujawnia trwożące wyobraźnię rysy upiora, trupa, przynoszącego ze sobą lęki i chłód grobu, ziemi, martwoty: „Czego się boję mego Jasieńka? (...) / I sam ty biały jak chusta, / Zimny, jakie zimne dłonie" (w. 21, 24-25).

Niemniej jednak takie tylko „sublimacyjno-lękowe" czytanie młodzieńczej twórczości byłoby nadużyciem. Już tu bowiem silnie jest eksponowany, antytetyczny wobec wątku erotycznego, wątek etyczny:

„Mówcie pacierze! – krzyczy prostota –
Tu jego dusza **być musi**.
Jasio **być musi**, przy swojej Karusi,
On ją kochał za żywota!"[168] (w. 48-51).

To nie poetyckie potknięcie owa repetycja zwrotu „być musi" czy rym „musi – Karusi". *Romantyczność* (i inne ballady) stawia pytanie o ontyczny status wartości takich jak miłość. Tak jakby fantazmatom zatracania się w erotyce przeciwstawiał poeta wartości, kulturę; próbował konstruować sytuacje potwierdzające ich wiecznotrwałość, a nie tylko ziemski, chimeryczny charakter, zależnych od losu i śmierci iluzorycznych dominant ludzkiej egzystencji.

Natura i jej kobiece emanacje kuszą i zwyciężają, ale tu, w programowym wierszu prowadzi nas poeta ku potwierdzeniu ich niezwykłego statusu, ku ukazaniu miłości silniejszej niż śmierć i wreszcie także silniejszej niż los i obyczaj w *Dziadach*. W tym sensie ballady jako cykl ujął Mickiewicz w aksjologiczną ramę, by w *Dziadach* cz. II, IV i III szukać dla wartości wsparcia w Boskiej Sprawiedliwości, która – ze swym miłosierdziem – stanowiłaby ostateczny filar kultury i historii. W tym sensie obraz Natury ulegnie u poety rozszczepieniu – na epopeiczne, porażające pięknem obrazy przestrzeni dzieciństwa utraconego i poszukiwanego oraz na demoniczne, symboliczne obrazy przestrzeni wykorzenienia (Sybir). Podobny, dysocjacyjny charakter będzie miała ewolucja obrazu kobiety, archetypów kobiecości. Z faktu, iż te demoniczne wątki się pojawiają, należy jednak wysunąć wniosek o dużym jeszcze nieskrystalizowaniu owej poetycko-metafizycznej wizji kosmosu. Jest on wciąż w swym głębinowym wymiarze niezróżnicowany – i po tamtej, duchowej stronie skłębione, stopione trwają jeszcze siły konstrukcji i regresji, miłości i zdrady, czystego uczucia i nie dającego się opanować pragnienia erotycznego.

Ten świat wymaga więc wciąż aksjologicznego wzorca, superprojektu etycznego, który spiąłby, powściągnął zmierzające w przeciwne strony moce natury. Symetrycznie wobec niezwykłej energii tych sił bytu ów Bóg winien być także Bogiem, którego

kocham cię, urzeka mnie twa postać", wypowiadane przez króla olch (elfów) do dziecka, czy kuszenie dziecka „igraniem z córkami" tegoż króla.

[168] Interpretacja nasza byłaby koherentna z tą, jaką dał J. Brzozowski (*Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997, s. 30):

> Prostym, przez właśnie „prostotę" wypowiedzianym wyznaniem głębokiej i niezachwianej („być musi") wiary w istnienie nieśmiertelnej, ludzkiej duszy rozpoczyna się ten fragment (w. 48-49). Duszy, która nie jest duchem, ani w teologicznym, ani w demonologicznym znaczeniu, lecz indywidualnością tożsamą z istotą człowieka (istotą zawierającą się w jego imieniu, w. 50). Indywidualnością, która osiąga swój najpełniejszy i niezniszczalny kształt tu, na ziemi – przez miłość, w miłości, kochając (w. 51).

wyróżnia przede wszystkim surowe ojcostwo. To w *Balladach i romansach* wzywa się go jako „Pana nad pany" (*Świteź*, w. 152), z którym lepiej poczynać („Dobrze, kto z Bogiem poczyna", w. 50; „Lecz żeście z Bogiem poczęli", w. 82). W *Kurhanu Maryli* jest to także Bóg, który odwraca się od człowieka; jak mówi Matka: „Bóg nas opuścił, ludzie opuścili, / Nié masz, nié masz Maryli!" (w. 107-108). W *Tukaju*, gdzie diabeł jest bardziej realny niż Bóg, Stwórca ujawnia się jako „moc Boża" (w. 126) czy „igrający srogo" z człowiekiem „Twórca" (w. 29). O apokaliptycznym finale *Lilii*, przypominającym zniszczenie Sodomy i Gomory, wiemy dobrze. A jednak ten Bóg kary jest tu obecny z siłą, która zarazem pokrzepia wyobraźnię poety, jak i ją wtrąca w stan nieukrywanej ambiwalencji[169].

Poeta miłości, który jest poetą natury, który pragnie być poetą „wartości", w większym stopniu realizuje jednak w balladach projekt niełatwej, mrocznej antropologii (gdzie wszyscy niemal stają się podatni na kuszenie), niż jakąś spójną wizję poetyckiej teologii. Transcendencja odsłania się tu w negatywnym aspekcie eschatologicznym: jako karząca ręka Opatrzności. Tej jednak nie ma już w egzystencji bohaterów, zajadle prowokowanej przez zło, ale też heroicznie poświadczającej tę fundamentalną wartość: miłość. Ten dramatyzm, rozpięcie, bojowy charakter relacji między biegunami dobra i zła zachowa Mickiewiczowski człowiek do końca. Egzystując w świecie, gdzie nieustannie trwa starcie dobra i zła, dokonuje się ono także w duchu człowieka. Gdzie nie ma nadziei zbawienia dla wszystkich. A przynajmniej – o tej nadziei nie należy myśleć, pozostając w „tym świecie".

Pytanie zupełnie abstrakcyjne: czy ta ostrość widzenia ciemnej strony natury ludzkiej mogła uczynić Mickiewicza poetą ciemności, zła, piewcą demonizmu? Nie uczyniła, to prawda. Tymczasem pamiętać jednak trzeba nie tylko o odrazie, z jaką poeta ukazywał figury zaprzedane złu (Senator, Bajkow), lecz także o tym, z jak niepokojącą harmonią improwizujący Konrad mówił w tej samej tonacji, na „tej samej fali", co Diabeł. Więc – choć z planu doświadczenia egzystencjalnego miłości przeniesione w sferę przeżywania historii – owo realne, namacalne, wewnętrzne i zewnętrzne doświadczenie demoniczności pozostało w Mickiewiczowskiej wyobraźni zawsze możliwą do obioru drogą. Której się oparł, lecz z trudem. Początek tego „bojowania" jest już w *Balladach i romansach*.

VII. Wybór *Grażyny*

Grażyna, realizująca wyczekiwany przez publiczność literacką model poematu heroiczno-patriotycznego – bo przecież trudno ją nazwać powieścią poetycką, jak tego dowiodły badania[170] – zawiera jednak niezwykle ciekawy, choć zrealizowany tylko w przypisie 29, niejako „aneksowy" wątek: rozważania o roli i miejscu kobiety w dawnym społeczeństwie litewskim. Poeta zauważa, najsłuszniej zresztą, iż opisane przezeń losy Grażyny „mogą się zdawać zbyt romansowe i z obyczajami owoczesnymi niezgodne". Trzeba więc odeprzeć ten zarzut. Mickiewicz – wspierając się na dziejopisach – konstatuje od razu, iż historycy **„niepochlebnymi kolorami malują stan niewiast w**

[169] Nie musi to być jednak koniecznie Bóg Starego Testamentu. Może to być Bóg Ojciec z *Modlitwy Pańskiej*, którą odmawiają dzieci w *Powrocie taty*. Zob. W. Słomka, *Ojcze Nasz. Najdoskonalsza z modlitw*, Częstochowa 2001, *Kontekst Modlitwy Pańskiej*, s. 9-20.

[170] Zob. klasyczną rozprawę Mariana Maciejewskiego – *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970.

Litwie starożytnej", pisząc o „**nieszczęśliwych ofiarach przemocy i ucisku, żyjących w pogardzie, wskazanych na służbę prawie niewolniczą**"[171].

Tę troglodyczną wersję wczesnego patriarchalizmu kontestują jednak – zauważa już sam Mickiewicz z pasją historyka – przekazy świadczące o istniejącej w dawniejszych czasach na Litwie jakiejś **archaicznej formie gynokracji**. Twierdząc najpierw, iż „u starożytnych Litwinów był rząd po części teokracki", spostrzega poeta przejawy tego typu gyno-teokracji:

> I tak, na chorągwiach pruskich i na monetach starożytnych widziano, jak świadczy Schütz (Kotzebue, <<Belege und Erläuterungen>>, t. I, p. 291), niewiastę w koronie; skądby wnosić można, iż kiedyś niewiasta panowała w tym kraju. Pewniejsze daleko, bo aż do późnych czasów dochodzą powieści o sławnych, ubóstwionych kapłankach, o Gezanie i Kadynie, których szaty i relikwie długo jeszcze w kościołach chrześcijańskich zachowywane były[172].

Autor *Żywili* dostrzega więc integralną obecność w kulturze – i to od czasów najdawniejszych – wątków kobiecych, podkreśla jej, owej prakultury, demokratyzm wyrażający się w kultowym uobecnieniu pierwiastka żeńskiego, w jakiejś, owego pierwiastka w tej kulturze, niezbywalnej, integralnej trwałości. Kult kapłanek czy pierwotna gynokracja znajdą przecież – jakie to naturalne w maryjnie naznaczonej kulturze polskiej – przedłużenie w czci oddawanej Maryi. Z pasją historyka, etnografa dociera tu Mickiewicz prawie do tych pokładów historii europejskiej – nawet do neolitu może? – gdy rozpowszechniony był kult Bogini Matki[173]. Dopiero potem nastać miałaby ciemna epoka „pogardy ku niewiastom i ich upodlenia". Cały ów przypis 29. – obszerny przecież – pisany jest przez człowieka, który szukając historycznego uprawdopodobnienia dla swej historii, może „zbyt romansowej i z obyczajami owoczesnymi niezgodnej", zarazem z nie ukrywaną sympatią tropi wszelkie ślady przychylności, czci, okazywanej „starożytnym" kobietom. Wspomina więc „o sławnym czynie niewiast jakiegoś miasta litewskiego, które, po wyjściu mężów na wojnę, same murów broniły, a nie mogąc oprzeć się nieprzyjaciołom, przeniosły dobrowolną śmierć nad niewolę"[174]. (Oczywiście przetransponował Mickiewicz poetycko te wydarzenia w balladzie *Świteź*). Odwołując się do teorii normańskiego najazdu, wspomina o przejawiającym się u Litwinów – dzięki wpływowi krwi najeźdźców – „wrodzonym ku płci pięknej uczuciom szacunku i przywiązania":

> Sprzeczności te pogodzić się dadzą, jeśli zważymy, iż ród litewski składał się z dwóch, od dawna razem zamieszkałych, ale zawsze nieco różniących się pokoleń, to jest z krajowców (autochtonów) i przychodniów, jak się zdaje, Normandów; ci ostatni zachowali zapewne wrodzone ku płci pięknej uczucia szacunku i przywiązania. Jakoż, podług dawnych praw, czyli zwyczajów litewskich, żony z tego obcego pokolenia zaszczycane były szczególnymi od mężów względami. Nadto pogarda ku niewiastom i ich upodlenie, zdaje się, iż tylko w czasach najdawniejszych i zupełnie barbarzyńskich miało miejsce[175].

[171] A. Mickiewicz, *Grażyna*, w: *Powieści poetyckie*, s. 65.

[172] Tamże, s. 65-66. Por. także charakterystyczny dla feminizmu końca XX wieku sąd S. Walczewskiej (*Matrioszka z Willendorfu*, w: *Od kobiety do mężczyzny...*, s. 47: „Patriarchat przechowywał w sobie cechy kultury w porządku czasowym i logicznym pierwotnej – matriarchatu".

[173] Współcześnie mitologię cywilizacji matriarchalnej rozwija J. Brach-Czaina (*Bogini. Neolityczne zabytki...*, dz. cyt., s. 44): *Współczesna męska cywilizacja ma około czterech tysięcy lat. Dajmy jej nawet pięć tysięcy.* I postawmy wobec 27 tysięcy lat, w czasie których społeczności Europy i Azji organizowały się wokół żeńskich wartości Wielkiej Bogini. Uświadamiamy sobie wówczas, że cywilizacja patriarchalna jest tylko krótkim epizodem w dziejach ludzkich. – Oczywiście, Mickiewicz nie idzie w swych sądach tak daleko; sądzi jednak, że w owych przedśredniowiecznych praczasach mogły istnieć jakieś formy gynokracji, że położenie kobiet nie było tak nieszczęsne, jak w wiekach przedrycerskich.

[174] A. Mickiewicz, *Grażyna*, s. 66.

[175] Tamże. Jest to może ślad myśli historycznej, dyskusji o początkach państwa i narodu (tubylcy – najeźdźcy, Litwini – Normanowie).

Czy jednak poeta ma rację? Oczywiście – trudno nawet z pozycji współczesnego historyka opisywać czasy przedpiśmienne; cóż zatem zostaje poecie? Wyobraźnia, której używa Mickiewicz, ażeby nobilitować zamierzchłą przeszłość Litwinek i Litwinów. Jest w tym jakieś echo oświeceniowej uczoności, niechęci do barbarzyństwa nawet w czasach, których znać nie możemy.

Wreszcie Mickiewicz podkreśla – z pasją romantycznego mediewisty – średniowieczny przełom, chciałoby się rzec „średniowieczne oświecenie" w dziedzinie wyzwolenia kobiet z ich barbarzyńskiego zniewolenia:

> Następnie zaś, a mianowicie w wieku, w którym przypuszczamy akcją tej powieści, duch rycerski i prawie romansowy przebija się coraz bardziej. Wiadomo, jak dzielny i surowy wojownik Kiejstut czule kochał swoją Birutę, którą bogom poświęconą, narażając się na niebezpieczeństwo, porwał i z prostego stanu księżniczką uczynił; jak małżonka Witołda zręcznie i śmiało męża z więzienia i od bliskiej śmierci uwolniła[176].

Trzeba zaakcentować, że z tego punktu widzenia *Grażyna* zdradza już wszystkie te predylekcje wyobraźni Mickiewicza, które doprowadzą do wykrystalizowania się sakralnego wzoru, archetypicznego przedstawienia kobiecości. Że, po wtóre, zawiera ciekawe i śmiałe sugestie historyczne i kulturowe, niejako podcinające aspiracje mężczyzny do pełnej autokracji w tym Wieku Historii, skoro, podpowiada poeta, heroizm kobiet może prowadzić do nie mniej tragicznych uwikłań niż wybory mężczyzn. I finalnie sugerowałoby to, iż jest poemat – wbrew polsko-martyrologicznemu kanonowi lektury często potem spotykanemu – utworem nie tylko „patriotycznym", „heroicznym", ale także tragedią, której konstytutywnym elementem, uniwersalnym składnikiem stał się „temat", wątek kobiecy, kobiecości, jak widać, ujęty na tle historycznym, kulturowym.

Tytułowa Grażyna jawi się więc jako postać ukształtowana z elementów dziedzictwa przede wszystkim rzymskiego, greckiego, do którego nawiązywali kronikarze, jak Stryjkowski, dowodzący „pochodzenia Litwy od Greków lub Rzymian"[177]. Lecz wiedzę o heroizmie antycznych kobiet czerpał poeta ze szkolnej edukacji, zaś wiedzę o konkrecie historyczno-kulturowym dawnej Litwy z własnych lektur, badań, z tego, co usłyszał[178]. Na tę zaś nałożyły się wyobrażenia rozmaitej proweniencji: biblijnych kobiet-herosów, jak Judyta, ale i Damy, Pani z poezji „czasów rycerskich". Tę ostatnią pragnął jednak ukazać nie jako symbol, ideał, nierzeczywistą idealność, lecz jako wcielenie heroiczne wartości, wsparcie, ale nie pełne zastąpienie „ducha męskiego", który słabnie w konfrontacji z wrogiem (w. 941 *Grażyny*). Wszystko to ukazał jako opowieść heroizującą, pieśń unieśmiertelnienia, swojską, powiedzmy z przesadą, nie *Pieśń o Rolandzie*, lecz *Pieśń o Grażynie*, zmienionej przez „wieść", słowo, poezję we wzór osobowy[179].

---

[176] Tamże.

[177] A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 64, przypis 28.

[178] Rejestr zapożyczeń (prawdziwych i przypuszczalnych) jest w poemacie ogromny. *Grażyna* miałaby nawiązywać do: a) *Iliady* Homera (Rymwid = Nestor, Litawor = Achilles); b) „ślicznej Kamilli" z *Eneidy* Wergiliusza; c) Klorynda z *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa lub Erminii z tegoż utworu; d) utworów Waltera Scotta (*Rokeby*, *Kenilworth*, *Pieśń ostatniego minstrela*); e) *Lalla Rokh* Tomasza Moore'a; f) „pseudo-historycznych powieści Floriana". – Wszystkie zapożyczenia, które wymieniłem, odnotowuje, czasem krytycznie, Wacław Borowy: *O poezji Mickiewicza*, t. I, s. 135-157. Inaczej – i dodajmy: klarowniej – rozstrzyga sprawę A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, s. 100: „Obie te postaci [Grażyna i Żywila] utrzymane zostały w Plutarchowej tradycji kobiet-obywatelek".

[179] Zawsze jednak jest to u Mickiewicza unieśmiertelnienie nieco dwuznaczne; wymaga śmierci. Tylko przez nią wchodzi się do panteonu pamięci-poezji.

Lecz ta nadniemeńska Amazonka, Walkiria litewska została jednocześnie, o czym się często zapomina, ukazana jako kobieta, a nie tylko rycerz, heros. Grażyna jest postacią tragiczną także dlatego, iż podejmuje zadanie, które ją przerasta. Absolut etyczny (honor, Ojczyzna) dominuje nad absolutem indywidualnym, jak w historii Żywili, zabijającej w jednej osobie ukochanego i zdrajcę Poraja. Ale akt heroizmu nie oznacza jeszcze maskulinizacji, nie zmienia kobiety w Grażynie w Emilię Plater. Grażyna jest kobietą bohaterską – jak niewiasty w *Pieśniach Osjana* Macphersona[180] – z czasów, gdy już kobieta może zdobyć się na przekroczenie kulturowo określonego miejsca, roli, lecz nadal mimo tego jest wolna od jakichś nienaturalnych cech amazonki, kobiety-żołnierza, przywódczyni takiej jak Joanna d'Arc. Przeciwnie, Mickiewicz wyakcentował najpierw jej nieprzygotowanie do tej roli:

> Bierze szablę, książęciu leżącą u głowy,
> Pancerz kładzie, mężowski płaszcz na piersiach zwiesza
> I lekko drzwi przemknąwszy na ganek pospiesza.
> Mnie srogo zakazuje o niczym nie gadać.
> Koń już był osiodłany; kiedy miała wsiadać,
> Szabli nie obaczyłem przy jej lewym boku,
> Zapomniała przypasać lub zgubiła w mroku.
> Biegnę, szukam, powracam, aż zamkniono wrota;
> Patrzę oknem, niestety! już za bramą rota. [*Epilog Wydawcy*, w. 52-60].

Grażyna gubi miecz, rusza na pole walki bez broni. Musi zginąć. Jednak w ten sposób przekroczone zostało kolejne tabu kulturowe. W ten sposób – sugeruje Mickiewicz-historyk-etnograf – kobieta wkroczyła w kolejną sferę, której do tej pory powinna była unikać. Stała się bardziej obywatelem, gdy wzięła na swe barki nie tylko „heroiczno-matczyne" albo „romansowe" wymiary heroizmu, tragizmu, ale i ten wymiar patriotyczny. Ginie jak bohater-kobieta, jak mężczyzna-bohater, choć ginie także dlatego, że jest kobietą nieprzywykłą do roli, jaką wybiera. Wybiera – kierując się nie zimną kalkulacją, lecz instynktem dobra – rolę tragiczną. I właśnie **nobilitacja kobiecości jako nośnika tragizmu**[181] wydaje się wielkim osiągnięciem młodego Mickiewicza. A także jego próba stworzenia litewsko-polskiego przykładu z czasów rycerskich, wzorca kobiety świadomej, decydującej, ale zarazem kobiecej, subtelnej, dobrej, mądrej i dzięki temu repertuarowi cnót – to kolizja tragiczna – skazanej na nieposłuszeństwo wobec męża: „Przebacz, mężu mój, pierwsza i ostatnia zdrada!" – woła w chwili zgonu. Mickiewicz napisał więc poemat heroiczny, będący *sui generis* uzupełnieniem średniowiecznego mitu, poetycką rekonstrukcją, która malowała miejsce i rolę kobiety w społeczeństwie w sposób niezwykle nowoczesny[182].

[180] Ileż podobnych kreacji znaleźć mógł Mickiewicz w *Pieśniach Osjana*, choćby w przetłumaczonych już wówczas fragmentach *Komali*. Dziewice-wojowniczki osjaniczne wyróżniają się jednak jakąś hieratycznością, wprost pomnikowym nadczłowieczeństwem. Grażyna to heros, ale i piękna kobieta.

[181] Grażynę uznać można za wzorcowe wypełnienie ideału kobiety obdarzonej tą specjalną wrażliwością poznawczą i etyczną, zmysłem religijnym, irracjonalną siłą rozpoznawania wartości. W tym sensie decyzja Grażyny jest instynktowna. Przekonująco pisze Borowy (dz. cyt., s. 137):

> Raz jeszcze: instynktowość Grażyny, jej milczące rozstrzygnięcie spraw, w których życie jednostki zahacza o życie narodu, jej bezmowna tragiczność – to momenty naczelne w poemacie (...).

Nie znaczy to, że nie mógł Mickiewicz nadać takiej motywacji bohaterki sensu zbliżonego do „zespołu haseł i nakazów, które formułował w twórczości filomackiej, a najpełniej – w *Odzie do młodości*" (A. Witkowska, dz. cyt., s. 100).

[182] A tym samym – niezgodny z historią. Autorka monografii Mickiewicza wyraża jednak większą akceptację dla postaci Litawora, „pełnej rozmachu, dzikiej energii i piękna natur pierwotnych". Podkreślmy jednak znaczenie intelektualnego wyboru Mickiewicza: przeciwstawiał się jednobrzmiącym doniesieniom kronikarzy, by zbudować postać kobiety bohaterskiej, a nie upodlonej. Mityzował w ten sposób średniowiecze na „wieki rycerskie", ale dokonywał też ideowego i

Heroizacja, tragizacja tego wizerunku kobiety – zachowująca, podkreślmy, jej cechy właściwe kobiecie: urodę, wdzięk, słabość, pośpiech[183] – prowadziła ostatecznie do jej idealizacji, mityzacji poetyckiej. Postaci kobiece Mickiewicz albo symbolizował, umetafizyczniał (klasa jutrzenek), albo czynił źródłem heroicznego mitu, który rodzi poezję. Tak opowieść o Grażynie – to wątek autotematyczny w poemacie – wymyka się strażnikom wiedzy o jej czynie, by stać się plotką, następnie wieścią[184], potem piosnką, wreszcie mitem, a w końcu – *Grażyną*:

Tyle on giermek gadał pod sekretem zrazu,
Lecz ze śmiercią Rymwida minął strach zakazu
(Bo Rymwid wzbronił o tym przed ludem rozplatać).
Wieść tłumiona poczęła coraz szerzej latać;
Dziś żadnego nie znajdziesz w nowogródzkiej gminie,
Co by ci nie zanucił piosnki o Grażynie.
Dudarze ją śpiewają, powtarzają dziewki,
I dotąd pole bitwy zwą polem L i t e w k i. [*Epilog Wydawcy*, w. 97-102].

Dopiero zamieniona w mit, w słowo-poezję może stać się źródłem krzepiących sensów, przykładem dla wszystkich. Jako przekaz w świecie historii byłaby to nowina dwuznaczna: o heroizmie kobiety, ale i o tym, że mężczyzna nie udźwignął ciężaru zadania.

Typ kobiety-wojownika, zauważmy, nie ma asocjacji maryjnych, wprost przeciwnie: wiąże się z typem starotestamentowej niewiasty-herosa. Można go uznać za daninę złożoną historycznym uwarunkowaniom Polek i Polaków, epoce, gdy te pierwsze, bywało, chwytały za broń[185]. Lecz nie w tym widzę jego wagę. Nie był to typ kobiety, który stanowić mógł intymny, uwewnętrzniony, symboliczny kod Mickiewiczowskich wyobrażeń kobiecości. Tę rolę spełniły kobiety-jutrzenki, Marie, Ewy i Zofije. Lecz typ heroiczny uznać należy za – to tym istotniejsze – przejaw intelektualnego wyboru poety, który na wszystkich poziomach chciał widzieć kobietę powołaną do tych samych ról co mężczyzna, tak w życiu, jak w literaturze. W tym aspekcie **nie ma wielkiej różnicy między *Grażyną* z 1823 roku a późnym, towianistycznym pismem, obwieszczającym potrzebę wyzwolenia kobiet, które napisał Mickiewicz w 1847 roku**[186].

Czy Mickiewicz, pisząc o gynokracji w pradziejach Litwy, mijał się z rzeczywistością? Mijał się; także wtedy czynił to, gdy idealizował Birutę i heroizował żonę Witolda. Pierwotne społeczności ludów bałtyckich trudno bowiem uznać, nawet na podstawie skąpych przekazów i źródeł archeologicznych, za społeczeństwa matriarchalne. Jak wiadomo z badań nad Prusami, ich rodzina miała charakter typowo patriarchalny. Stoją-

niejako instynktownego wyboru pewnego zespołu wyobrażeń, które przekształcą się w fantazmatyczne wyobrażenia Litwy-Ojczyzny-Kobiety.

[183] Grażyna, pozostając postacią bohaterską, ma równocześnie cechy po prostu kobiety: boi się, trwoży, ale raz podjętej decyzji nie zmienia.

[184] Zob. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 72: badacz za zasadniczą cechę „wieści", na których zbudowane są – jako „artystyczna transpozycja" – *Ballady i romanse*, uznaje fakt, iż „jej ośrodkiem kompozycyjnym jest zdarzenie cudowne". Otóż w *Grażynie* inaczej: ośrodkiem czynu jest tajemnica zupełnie racjonalna: czyn heroiczny Grażyny, który z rozkazu Litawora stał się na czas jakiś tabu.

[185] Mickiewicz zeufemizował „męskie" cechy Grażyny-wojownika. To nie Judyta czy inna postać tego typu; tym bardziej nie Amazonka. Grażyna tylko na chwilę, z konieczności wciela się w męską rolę, wytrwa w niej do śmierci, choć poeta wciąż sugeruje, że jest kobieca w reakcjach, słowach. Ba, nawet jest wciąż **żoną** przede wszystkim.

[186] Wtedy też, w owym '47-ym roku, kultura XIX-wieczna wydawała się Mickiewiczowi wyjątkowo mizogyniczna, deprecjonująca powołanie kobiety. Argumentując, iż kobieta powinna mieć więcej praw, **znów sięgnął poeta po te same argumenty, co w przypisie do *Grażyny***, wskazując krytycznie na dzikich i kultury pierwotne, na Izrael wreszcie, który „całą część ziemskiego trudu zwalał na kobietę" (prace gospodarskie). Tymczasem kobieta może być kapłanem! Jak już wiemy, argumenty za tym znał młody poeta i przywołał w *Grażynie*.

cy na jej czele ojciec i mąż był „jedynym właścicielem całego majątku ruchomego i nieruchomego oraz reprezentantem na forum publicznym"[187]. Była to rodzina poligamiczna, składająca się z „ojca, jego żon, niezamężnych sióstr i córek, małoletnich lub nieżonatych braci i synów, samotnych krewnych po mieczu i czeladzi niewolnej"[188]. Los córki, kobiety toczył się dwojakim torem. Najczęściej zostawała wydana za mąż, stając się całkowicie częścią nowej rodziny męża, który, jeśli miał braci, musiał dla niej zbudować własny dom. Synowie, według prawa, dziedziczyli żony własnego ojca, jeśli zginął – z wyjątkiem matki dziedzica. O tej ostatniej zaś wiemy, iż:

> Ta podobnie miała obowiązek poświęcić swe życie na stosie zmarłego męża, bo i o takim zwyczaju dowiedzieć się możemy z tekstów późniejszych kronikarzy, którzy opisywali informacje istniejące w tradycji ustnej[189].

Drugą z dróg życia kobiety, tym razem nobilitującą, była w takiej wspólnocie rola kapłanki, zamieszkującej święty gaj. Zajmując się przepowiadaniem i kultem, zyskiwała wysoką pozycję, choć za cenę celibatu, obowiązującego także mężczyzn-kapłanów. Do obowiązków kapłana, kobiety lub mężczyzny, należało poświęcenie własnego życia, gdy dla ocalenia wspólnoty plemiennej ofiara z życia okazywała się niezbędna. Ten motyw musiał znać Mickiewicz, podobnie jak znał przywiązanie Bałtów do całopalenia na stosie zmarłych, oznaczającego wyzwolenie, uwolnienie duszy, która przechodziła w ten sposób do nowego ciała. Wyraźny tego ślad dał w przypisie 30 do *Grażyny*, przypisie do obrazu stosu, na którym płoną Grażyna i Rymwid:

> Litwini w ciężkiej chorobie lub w wielkim nieszczęściu zwykli byli żywcem palić się w domach. Najpierwszy ich król i arcykapłan Wajdewutas i jego następcy na stosach dobrowolną śmiercią pospolicie żywot kończyli. Takowe samobójstwo w mniemaniu ich bardzo zaszczytnym było[190].

„Zaszczytne samobójstwo", wiedza o nim, dotarła do poety od kronikarzy, podkreślających, iż Prusowie, Litwini nie przywiązywali do spraw życia i śmierci zbytniej wagi. To, co Mickiewicz pisze o Litwinach, historyk odnotowuje, pisząc o Prusach[191]. Czy jednak ten sposób wstąpienia w dziedzinę ducha, który tak upodobali sobie romantycy (*Lilla Weneda, Król-Duch*), czyli przez stos, śmierć w płomieniach – z wolnego wyboru dotyczył kobiet? Tak, lecz tylko kapłanek. Inne, jeśli trafem ginął mąż i ojciec, którego syn stawał się dziedzicem, ginęły na stosie z konieczności, wolą i mocą prawa, skazującego je na śmierć w płomieniach z mężem (jak indyjska *sati*). Inaczej wyglądało to w przypadku kapłana lub kapłanki, którzy w obliczu zbliżającej się śmierci, choroby, zwoławszy wspólnotę, inicjowali obrzęd samospalenia, ryt przejścia.

> W pobliżu ołtarza ofiarnego układano stos z drzewa, na który wchodził umierający kapłan. Z wysokości stosu wygłaszał mowę do zebranego tłumu, wzywał wszystkich do modlitwy i zbiorowego wyznania nieprawości, jakich się dopuścili, mówił o powinności ofiarowania się bogom dla dobra swego ludu. Następnie

[187] Ł. Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*, Wrocław 2000, s. 216.
[188] Tamże.
[189] Tamże, s. 316.
[190] A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 67.
[191] A. Mierzyński, *Źródła do mytologii litewskiej*, t. I-II, Warszawa 1892-96, s. 63:
Jeśli na Prusów niespodziewanie spadnie wielkie nieszczęście, co niekiedy bywało, to mieli zwyczaj, że w tej swojej biedzie sami siebie zabijali". Ł. Okulicz-Kozaryn przywołuje ten cytat (dz. cyt., s. 317) na poparcie twierdzenia, że „Prusowie nie byli specjalnie przywiązani do życia, traktując je tylko jako jeden, nie zawsze najszczęśliwszy, etap wędrówki swej duszy".

podpalano stos, na którym stał kapłan z wypogodzoną twarzą i wśród jęków zgromadzonego tłumu – niknął w płomieniach[192].

To straszne, ale oczyszczające duszę z materialnej formy, wydarzenie zapładniało imaginację romantyków. Także młodego Słowackiego w *Mindowem*, a później w *Księdzu Marku*. Musiały jego echa inspirować także Mickiewicza. I dlatego w *Grażynie*, w przypisie 29-ym do niej, tak rozwinął ten krąg wyobrażeń, by skupić uwagę na kobiecie, na Grażynie. Ponieważ znał przekazy mówiące o niskiej pozycji kobiety u Bałtów, a może dotarły doń wiadomości o uśmiercaniu dziewczynek w tej społeczności, charakterystycznym dla patriarchalnych, prymitywnych społeczności – ale też słyszał o „niewiastach w koronie", to ze świadomością wybrał jasną wersję mitycznej przeszłości. Dał kobiecie siłę, pozycję, mądrość, jakiej próżno szukalibyśmy w tych społecznościach, a nawet u Plutarcha[193]. Pruską czy litewską kapłankę z epoki przedchrześcijańskiej skontaminował z ideałem kobiety czasów rycerskich. W ten sposób stworzył *Grażynę*, jeśli jeszcze nie równą w prawach, to równą w tragiczności mężczyźnie. Kobietę, która ma cechy kapłana i cechy niewiasty idealnej ze średniowiecza, którą los zmusił, by przejęła funkcję męża, czym, łamiąc prawo, ocaliła wspólnotę, jak ów kapłan, dobrowolnie idący na stos[194].



[192] Ł. Okulicz-Kozaryn, dz.cyt., s. 331-332.

[193] K. Michalski, *Między heroizmem a bestialstwem*, Częstochowa 1984:

I. W Grecji i Rzymie żadna kobieta nie była ani wodzem, ani mężem stanu, ani kolonizatorem. Pozostając w obrębie materiału podanego w *Żywotach* Plutarcha trzeba się zapytać, czy nie pojawia się w tym świecie heroiczna niewiasta. Nie trzeba długich wywodów na to, żeby uznać, że nieraz matka, żona czy córka bohatera nosi w sobie te same niezwykłe walory moralne, jakie ma jej syn, mąż, ojciec lub brat. W takiej sytuacji podobne uczucia tęsknoty i porywy ofiarne mieszkają w dwóch duszach, chociaż tylko z jednej wychodzą zadziwiające czyny na zewnątrz. Ten stan rzeczy występuje na jaw zwłaszcza wtenczas, kiedy z heroizmem łączy się tragizm i katastrofa (s. 200).

II. Nie ma w greckim świecie, objętym *Żywotami* Plutarcha, ani jednej niewiasty o duszy heroicznej – a jednak heroizm niewieści zjawił się i w życiu, i w powieści starożytnej Hellady (s. 201).

Jako przykłady takiego heroizmu podaje Michalski: Andromachę, Penelopę, Elektrę, Antygonę.

[194] W obrazie poetyckim kobiety-jutrzenki, gwiazdy, kobiety niemal mistycznej literatura powraca do swej lirycznej funkcji, stając się zapisem głębokiego życia duszy. Zaraz jednak, ponieważ poeta egzystuje w strasznym świecie, następuje opuszczenie duchowego, symbolicznego empireum i wkroczenie w dziedzinę epickich wyobrażeń, męskich doświadczeń, czynu historycznego. Marie, jutrzenki *etc.* to symbolizacje liryzmu jako koniecznego elementu świadomości poetyckiej. Męski, prometeiczny żywioł epicki zwycięża jednak w XIX wieku, w tej epoce Historii.

CZĘŚĆ TRZECIA. OBRZĘDY MIŁOSNE *DZIADÓW*

I. *Widowisko* w jaskini duszy: część pierwsza

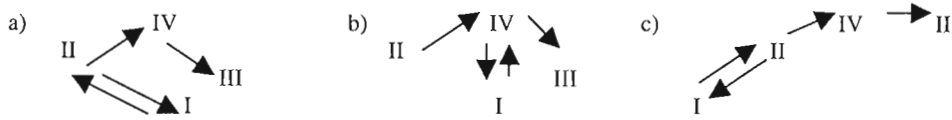
Objaśnijmy najpierw – ograniczeni miejscem – status *Widowiska* w całych *Dziadach*. Bez względu na to, jaką przyjmiemy datę powstania tego tekstu, jaką koncepcją wyjaśnimy niedokończenie utworu, jaki układ tekstu zaproponujemy – wydaje się istotne dla naszych rozważań:

A. Uznanie, iż tekst ten jednak „integralnie" należy do całości „cyklu dramatycznego" *Dziadów*.

B. Owej „integralności" zasadą konstytutywną jest bezpośredni, głęboki związek losów bohatera z *Widowiska* z losami Upiora, Widma, Pustelnika, Gustawa...; losy postaci części I to niezbywalnie stały element rozpoznań ludzkiej egzystencji, praw kosmosu, miejsca w nim wyobraźni; rozpoznań dokonywanych w innych częściach, a tu poczynionych, w unikalnej dla Mickiewicza, „pesymistycznej" wersji.

C. O całości tekstu, miejscu części w kompozycji, przynależności do dzieła – nie decyduje w przypadku tak złożonej kompozycji jak *Dziady* fakt opublikowania lub nie, tego czy innego fragmentu Całości złożonej z fragmentów właśnie, lecz fakt autorskiego „ocalenia" lub „nieocalenia" tekstu. Z tej perspektywy *Widowisko* – należy do „niecałościowej Całości" *Dziadów*. Gdzie je pomieścić?

D. Układ tekstu-fragmentu nie jest układem linearnym (II → III → IV → ? I), ani układem dwuwymiarowym, lecz należałoby raczej w przypadku takich konstrukcji jak *Dziady* („całe-niecałe") mówić o konstrukcji przestrzennej, trójwymiarowej (tak to sobie wyobrażam przynajmniej...) z – koniecznie! – możliwością zmiany, perspektywicznego skoku pewnych elementów w cyklu z jednego miejsca na inne. Konstrukcja *Dziadów* jest w tym ujęciu stała (stały rdzeń: II → IV → III) i zarazem zmieniająca się (subwarianty niektóre: I, II, IV, III; lub II, I, IV, III; albo: II, IV, I, III). Z istoty „przestrzenności" takiego wyobrażenia cyklu wynika, iż układ części można zarysować następująco:



Przy czym ów wektor (→) oznacza kierunek zmiany bohatera: progresywnej (→) lub regresywnej (←). Zarysowane modele nie są też wszystkimi możliwymi. Odwołując się do tezy, iż bohater *Widowiska* to pesymistyczna antywersja losów Pustelnika-Gustawa z IV cz. *Dziadów*, proponujemy najpierw spojrzenie na to nie rysujące szans rozwoju „co byłoby, gdyby..." w *Widowisku* Gustaw jednak porozumiał się z Czarnym Myśliwym. Tego jednak wystraszył się może nawet sam Mickiewicz.

Przestrzeń widowiska w I cz. *Dziadów* to przestrzeń zarazem konwencjonalna, umowna (teatr), uniwersalna (kosmos), jak i historycznie oraz kulturowo słabo skonkretyzowana. To kosmos, w którym bohaterowie mają swe mikrokosmiczne schronie-

nie: pokój (= „jaskinię"), lecz również błądzą w ciemnej przestrzeni lasu, „kniei"[195]. Egzystencja określana jest w kategoriach „podróży", „drogi", „błądzenia". Obrazy I części ukazują „zagubienie w egzystencji", wykarmionej lekturami, przy czym wiara uniemożliwia obiór negatywnej drogi, autonegacji – śmierci samobójczej (symbolika „grobu", „otchłani")[196]. Lecz odsłania się również bardzo wyraźnie w widowisku pokusa śmierci duchowej. Część I to utwór inicjalny, w którym postawione zostały kwestie wyboru przez bohatera tego, co nazwałem strategią egzystencjalną, wszakże, co arcyważne, wyboru dokonującego się już po jakiejś duchowej katastrofie, po uświadomieniu sobie niemożności realizacji realnej wizji miłości (Dziewica), po katastrofie życia, jaką dostrzega podmiot po zawodzie miłosnym. **Stąd nasycenie widowiska symbolicznymi skrajnościami z kręgu archetypów macierzyństwa i ojcostwa.** W centrum stoją: dziewica egzaltowana i Gustaw. Wokół nich pojawiają się postacie młodzieńców (= „dzieci"), Starzec, Dziecię. Dzięki postaci Starca żywioł pamięci uobecnia utraconą przestrzeń i postaci dzieciństwa: dom, matkę, ojca. W tym archetypicznym uniwersum pojawia się figura Boga-Ojca[197] – jako tego, który zsyłając dobrą i szybką śmierć wyzwolić może od przynoszącego gorycz zawodów życia. Jako alternatywa zjawia się na końcu personifikacja demonizmu – Strzelec – mamiący Gustawa wizją demonicznej dziewicy. Kleiner – nie bez słuszności – widział w tej postaci echa *Mnicha* Lewisa, gdzie „czarująca maska" ukochanej „kryje szatana"[198].

Z kolei postać Dziewicy w I cz. przedstawiona jest w sentymentalno-romantycznej scenografii:

> Prawa strona teatru – Dziewica w samotnym pokoju – na boku ksiąg mnóstwo, fortepiano, okno z lewej strony w pole; na prawej wielkie zwierciadło; świeca gasnąca na stole i księga rozłożona (romans *Valerié*).

Nie mówi się w *Widowisku* ani razu o figurze Marii, ale Dziewica rozprawia woswoistej „teologii miłości", w której decydującą rolę odgrywa Bóg i ustanowiona w niebiesiech tęsknota – predestynacja dusz dwóch istot: kobiety i mężczyzny. Ów związek, całkowita jednia dusz kochanków nie może się przecież spełnić. Ideał zostaje usunięty przez obezwładniającą, aż nazbyt oczywistą świadomość, że życie musi toczyć się utartymi koleinami, a czas zatrze, uspokoi namiętność, wypełni życie jakimś innym związkiem, najpewniej **tylko** prozaicznym „małżeństwem". Jeśli jednak finał miłosnych marzeń miałby być nie pełną „wzajemnością", zjednoczeniem dusz i myśli, lecz trywialną „wzajemnością" trosk i obowiązków bez miłości, to, sugeruje Dziewica,

---

[195] Wszystkie cytaty z *Dziadów* według wydania: A. Mickiewicz, *Dziady*, przypisy i uwagi o tekstach S. Pigoń, posłowie Z. Stefanowska, Katowice 1989. O pokoju-jaskini, por.: tamże, s. 100, w. 25-26:

> Witajże, ma jaskinio – na wieki zamknięci,
> Nauczymy się więźniami stać się z własnej chęci –

[196] Tamże, s. 100, w. 31-32:

> A jeżeli do grobu wstęp [wiarą] zawarty,
> Pochowajmy swą duszę za życia w te karty.

[197] Tamże, s. 110, w. 219-228 (prośba Starca o rychłą śmierć wnuka). W owej prośbie osiąga Mickiewicz próg szaleństwa cierpień, który Paul Ricoeur określa tak:

> W końcu na najwyższym poziomie jadowitości szaleje złudne poczucie bycia wybranym do cierpienia. Można by mówić o tym nieszczęściu jako o wyborze na opak; stąd właśnie wyłania się pytanie: dlaczego ja? dlaczego moje dziecko? Piekło cierpienia.

– P. Ricoeur, *Cierpienie nie jest bólem*, w: *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1992, s. 57.

[198] J. Kleiner, dz. cyt., t. I, s. 247.

zstąpić trzeba w świat raczej „samotnej męczarni", zwrócić się w „jaskinię duszy" lub pogrążyć w świecie marzeń.

Świat poetycki, jak też jego wymowa moralna, w I cz. *Dziadów* przeraża i w dosłowny sposób poraża swoistą bezperspektywicznością. Ukształtowany został bowiem tak, by ostro zarysować opozycje rozdzierające wyobraźnię i świadomość bohaterów. By ujawnić sprzeczność między marzeniem miłosnym (tęskniący ku sobie kochankowie, „istoty bliźnie") a fatalizmem życia („dzielące chmury" losu); między wyobrażonym, potencjalnym szczęściem a bolesną samotnością; pomiędzy nadzieją, witalnością młodości a starością, z jej przygnębiającym doświadczeniem deziluzji, świadomością zaprzepaszczenia szans.

Dystans dzielący tak zwane „realne życie" i omamienie ideałami odsłania poeta w niezwykłym odesłaniu, autokomentarzu do *Romantyczności*. Tam, w balladzie, dzięki doświadczeniu „dzieweczki" rodzi się romantyczne *credo*: „miej serce i patrzaj w serce" – tu, w *Widowisku*, Chór Młodzieńców opatrzył jej rozpacz przygnębiającym komentarzem:

Nie łam twych rączek, niewiasto młoda,
Nie płacz, i oczek, i dłoni szkoda.
Te oczki innym źrenicom błysną,
Te rączki inną prawicę ścisną.
(...)
Nie płacz, nie wzdychaj w próżnej żałobie,
Nowy małżonek grucha ku tobie,
Nóżki z ostrogą, szyję mu wieńczy
Wstążka błękitna, a kolor tęczy.
(...)
Nie łam twych rączek, niewiasto młoda,
Nie płacz, i rączek, i oczu szkoda.
Ten, po kim płaczesz, wzajem nie błyśnie
Okiem ku tobie, ręki nie ściśnie.

On ciemny krzyżyk w prawicy trzyma,
A miejsca w niebie szuka oczyma.
Dla niego na mszę daj, młoda wdowo,
A dla nas żywych piękne daj słowo. (w. 95-99, 103-106, 115-122).

Mickiewicz skomponował tu świat z postaci biegunowo odmiennych, z wzorców, które na zasadzie odbicia konfrontuje, ale i łączy ze sobą[199]. Idealna kochanka (Dziewica) stanie się już wkrótce, gdy wstąpi w świat nie tylko marzonych, ale i spełnionych doświadczeń miłosnych, Dziewczyną rozpaczającą (Karusią). I to właśnie jej Chór Młodzieńców zaleci potem raczej kościelną przysługę wobec zmarłego kochanka („Dla niego na mszę daj, młoda wdowo...") i zdroworozsądkowy wybór kolejnego „małżonka". Tak ideał absolutnej miłości obróciłby się w ruinę. Z punktu widzenia Dziewicy możliwe będzie albo zaprzepaszczenie ideału (nieszczęście → wdowieństwo → mał-

[199] Zob. o I części *Dziadów*: M. Piwińska, *Tajemnica I cz. „Dziadów"*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, pod red. M. Zielińskiej, Warszawa 1998; Z. Trojanowiczowa, *„Dziady" Adama Mickiewicza jako „niedokończony poemat"*, w: *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, Warszawa 1996; S. Pigoń, *O powstaniu i kompozycji fragmentu I cz. „Dziadów"*, w: *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, wyd. II powiększone, Warszawa 1998; S. Skwarczyńska, *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru"*, Warszawa 1957; M. Wiater, *Metamorfozy diabła w I części „Dziadów" Adama Mickiewicza*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, Białystok 1999, t. I, s. 201-213.

żeństwo), albo śmierć duchowa tej nieszczęśnicy („jaskinia duszy"), która nie znalazła ideału kochanka.

Równie okropny labirynt odbić, utożsamień zbudował poeta w świecie męskim. Dziecię ma swego lustrzanego odpowiednika w Starcu, z kolei Starzec był przecież także kiedyś jednym z Chóru Młodzieńców, który to Chór teraz jego rozpaczliwą tęsknotę za szczęśliwą przeszłością opatruje ironicznym wołaniem: „Weź trochę szczęścia od nas szczęśliwych. / Szukaj umarłych pośród nas żywych..." O żywym, kamieniejącym „trupie" młodzieńca Dziecię zaśpiewa Starcowi, zaśpiewa mu o nim samym. Zamierającym w samotności, a potem z rozpaczy, młodzieńcem będzie także Gustaw.

Z tego kręgu pesymistycznych utożsamień nie ma w *Widowisku* wyjścia. Rzeczywiste doświadczenie człowieka, wyrastające z młodzieńczych rojeń, prowadzi do duchowej śmierci, do skamienienia; miłosną odyseję marzeń opłacić trzeba metamorfozą w upiorną figurę „żywego trupa", bądź niemal faustycznym, diabelskim omamieniem przez „ideał", który podsuwa Gustawowi Myśliwy czarny, demon. Świat *Widowiska* to upiorna jaskinia, w której cmentarnej przestrzeni musi dopełnić się dramat, lub jest to ciemny las, przestrzeń zagubienia i obłąkania, z której za cenę duszy, za cenę poddania się diabelskiej złudzie, wyprowadzić może demon. Kondycja kobiety i mężczyzny to tutaj albo pełne tragicznej ataraksji, skamienienia zdążanie traktem życia bez miłości, życia wspomnieniami do wyzwalającego z cierpień grobu, albo uwiedzenie przez fałszywy ideał. *Widowisko* to utwór zamknięty we wszystkich wymiarach, prócz negatywnego horyzontu moralnego zatracenia, którym może się skończyć żywot Gustawa i Dziewicy.

Straszliwą figurą męskiej duszy jest tu Narcyz; z kolei krąg opisujący świat archetypów żeńskich reprezentuje śpiewająca syrena (w. 443). Tworzą więc ten kosmos: zakochany w sobie młodzieniec – Narcyz i nie mniej obezwładniające „pół kobiety, pół ptaki", pożerające nieostrożnych żeglarzy, którzy zbliżali się do brzegu, uwiedzeni pięknym śpiewem syren. U Mickiewicza jednak syreny są już raczej późnym symbolem – reinterpretacją starogreckiego motywu – oznaczającym niebiańskie szczęście zmarłych, mieszkańców zaświatów[200]. Są symbolem szczęścia, którego miejsce jest na (w) sarkofagu. Tym sarkofagiem okazuje się jednak samotna egzystencja.

Najciekawszą postacią, gdy idzie i ewokowanie beznadziei, jest, jak się wydaje, Dziecię. Z symbolicznego punktu widzenia to postać bliska Pacholęciu z *Marii* Malczewskiego, to *puer-senex*, dziecko-starzec. Oto dziecię, z założenia ufne, niewinne, radosne, nieświadome, staje się u Mickiewicza personifikacją nieświadomego lęku („ja się boję, coś po lesie woła"), opiekunem grobów („jutro pójdziem na cmentarz (...) zdobić krzyże kwiatami i majem"), sierotą („ja własnej nie pamiętam mamy..."). Okazuje się ono, co najistotniejsze, towarzyszem starca, jego *alter ego*, uosobieniem jego już utraconej wrażliwości i ufności. Dziecko to rozbudza w Starcu utracony świat domowych archetypów, wskrzesza obraz matki: „Twarze, którem z dzieciństwa ukochać przywykał, / Dłonie, co mię pieściły, głos, co mię przenikał, / Gdzież są?". *Ubi sunt*? – stratę „notuje" tu prastary antyczno-chrześcijański topos. Starzec miał jeszcze matkę; jego wnuk sierota będzie już, powiedzmy, emanacją gorszej, bardziej rozpaczliwej

[200] P. Grimal, dz. cyt., s. 330: „W eschatologicznych dociekaniach późniejszych od epopei [*Odysei* Homera] syreny uchodziły za pozaziemskie bóstwa, które śpiewały dla wybranych, na Wyspach Szczęśliwych. Doszło do tego, że wyobrażają niebiańską harmonię i z tego powodu często przedstawiano je na sarkofagach". Pierwotnie syreny to wyobrażenie ptaka-duszy – jakże charakterystyczne dla późniejszych utworów Mickiewicza: w *Konradzie Wallenrodzie* (Aldona-gołębica, Konrad-orzeł), II cz. *Dziadów* (sowy, kruki, puchacze), III cz. *Dziadów* (Kruk), w wierszu *Śniła się zima*... (Ewa-jaskółka) i *Słowach Panny*.

świadomości człowieka bezdomnego, który rusza w świat, ażeby dopełnić dramat swego losu, by poznać wiedzę, gorzką mądrość dumającego na cmentarzu starca – i w końcu, ażeby jak on błądzić, wpatrywać się oczyma duszy w mroczną krainę zmarłych, ścigać wyobraźnią cienie, widma ukochanych zmarłych.

W *Marii* dziecko-starzec przybędzie w świat dramatu już stare, doświadczone – w *Widowisku* rusza ono dopiero w świat z pieśnią o kamieniejącym młodzieńcu, czyli... zarazem o Starcu i o sobie, o Młodzieńcach z Chóru i o Gustawie. Starzec przypomina, rozpoznaje w Dziecięciu siebie, niegdyś młodzieńca, ale widzi też w nim, w owym Dziecięciu ironiczny portret przyszłego Starca, dziecinnego marzyciela. Dziecko rusza w świat, by stać się starcem, także by u kresu życia przypomnieć sobie Starca, jego tragiczne odrętwienie. W *Marii* Pacholę to medium tragicznej wiedzy, szepczące Wacławowi prawdę o śmierci Marii, to także postać, która doprowadzi ukraińską historię do kresu. W *Widowisku* dziecię to wyobrażenie możliwego kresu, to figura przyswojenia wiedzy o labiryntowności życia, w której trzeba się zagubić. Dziecko oznacza tutaj rozwijający się kres, który spełni się, paradoksalnie *dobiegnie kresu*, dopiero w Starcu, bo u Mickiewicza – ekspansywna inaczej niż u Byrona czy w *Cierpieniach młodego Wertera* – do grobu zamyka drogę WIARA, bo trzeba w jego świecie do końca „spełnić zbyt wielki, zbyt gorzki kielich życia".

Mickiewiczowski człowiek nie jest od razu na Chrystusową miarę stworzony, nie potrafi też żyć na miarę samobójcy, stąd owa – godząca trupią świadomość zniszczonych ideałów i wymóg wiary – figura oksymoroniczności (starzec-dziecię, żywy-trup, żywy-martwy jak kamień). Starzec, wiedziony „ciemnym uczuciem", uda się na cmentarz, obdarzywszy najpierw dziecię najdziwniejszą łaską: błogosławieństwem śmierci, **życzeniem łaski śmierci za młodu**:

(...)
Ale nim się rozłączym, twe służby dziecięce
Nagrodzę, pójdź, mój synu, uklęknij, złóż ręce.

Boże! coś mi rozkazał spełnić kielich życia
I zbyt wielki, zbyt gorzki dałeś mi do picia,
Jeśli względów Twojego miłosierdzia godna
Cierpliwość, z którą gorycz wychyliłem do dna,
Jedynej, lecz największej śmiem żądać nagrody:
Pobłogosław wnukowi, niechaj umrze młody! (w. 333-340).

Świat, w którym, jak mówi dziewica, zamiast miłości, znajdujemy tylko twarze, co „tchną głazem, jak Meduzy głowa", ten świat jest u Mickiewicza całkowicie pozbawiony złudzeń, jakie żywił jeszcze „romantyczny marzyciel". To skamieniałe uniwersum poetyckich fragmentów pozostawił Mickiewicz w rękopisie, nie opublikowane, ale też nie zniszczył go. Był bowiem to tekst nazbyt, z punktu widzenia symboliki, domknięty, zasklepiony w sobie. Skoro dziecię jest starcem – to, zapytajmy, gdzież tu miejsce na metamorfozy, metanoię? Pesymizm, fatalizm wyklucza przemianę. Niebo tylko ogranicza, uniemożliwia radykalne zerwanie z życiem. Dziewica ucieka w marzenie (to znaczy... w samotność), Gustawa mógłby ukontentować tylko wysłannik piekieł. Mickiewicz widział swój tekst pod koniec życia, zobaczył więc, jak w swoim własnym życiu zdołał ściąć głowę zamieniającej wszystkich w kamień Meduzie. Napisał III cz. *Dziadów*, Gustawa przeobraził w Konrada. Mickiewicz-Perseusz, ścinający

głowę monstrualnej meduzie niemocy (jak wiemy, wtedy narodził się Pegaz – symbol poezji), zamilkł jednak w końcu jako poeta[201].

W okropnym świecie *Widowiska* samotność okazuje się stanem tyleż konstytutywnym, co nietwórczym, wprost degradującym. Dziewica jest pewnie drugą połową Gustawa, lecz odnalezienie się w tym świecie ukochanych, przeznaczonych sobie dusz zdaje się niemożliwe, albo pozbawione sensu, bowiem zza każdego wyboru wyłania się widmo śmierci: albo cielesnej, albo duchowej. Ontologiczna niewrażliwość kamienia, kamiennej egzystencji zdaje się tyleż pociągająca, co zdradziecka. Skamienienie jest symboliczną figurą takiej egzystencji, która nie rozpoznała twarzy innego człowieka, nie poznała, jak napisałby Martin Buber, upodmiotowiającej relacji, pełnej sensu i nadziei – między „Ja" i „Ty"[202]. Bohater opowieści o Młodzieńcu Zaklętym zarazem „powoli wrasta w kamień", jak i nagle gwałtownie „staje się kamieniem", gdy całuje zwierciadło. Czyni tak, kiedy perspektywa wieści o „nadobnej Maryli" okazuje się iluzją. „Ja" Młodzieńca może wtedy skierować się już tylko ku sobie. *Widowisko* to tekst zadziwiająco zegzystencjalizowany, ale w ten sposób, który jest już samobójczą perspektywą samounicestwienia, spojrzenia w twarz, od której pragnie się uciec: w swoją własną twarz. Twarz bowiem Syreny, Meduzy i Narcyza odnajdujemy nie tylko w innych. To nierzadko także my sami.

Bo też, dopowiedzmy, w I cz. *Dziadów* brak wszelkich innych wymiarów życia – poza samotnością, nadzieją miłości i szczęściem miłosnej pełni. Natura jest tu co najwyżej figurą grozy (noc) i symboliczną materią śmierci (groby, cmentarze). Można w niej dojrzeć tylko niedostępne dla światła, chtoniczne figury przestrzeni klaustrofobicznej, z której nie ma ucieczki[203]. Myślistwo – ten niepiękny sport mężczyzn – objawia się upiornym doświadczeniem zabijania: „Stąd leci grad pierza. / Stąd płyną krwi strugi", jak śpiewa Strzelec (w. 359-360). Las jest tu zgubną metaforą świadomości bohatera, która błądzi bez celu, poluje bez sukcesu na miłość, sens. Las staje się ciemną, niezróżnicowaną symboliczną przestrzenią, w której z jednaką mocą odzywają się złudy, wywoływane przez pożądanie, i anioły, których jak kania dżdżu czeka samotna dusza Gustawa. Sytuację tej duszy znakomicie oddaje sytuacja leśnego zagubienia[204], gdy między drzewami zdaje się, iż majaczy, przeskakuje ktoś lub coś, jakaś Dziewica, Waleria czy Maria lub... jakiś Diabeł (zob. w. 420-432).

W *Widowisku* z tego lasu-ostępu, z matecznika nieświadomych pragnień wyskakuje symboliczna personifikacja, medium z piekła rodem, pośrednik Erosa i Thanatosa[205]. Zjawia się ów Czarny Myśliwy[206] temu, który oczekuje raczej Boskiej Dziewicy,

[201] Los *Widowiska* ma coś wspólnego z losem *Epilogu Pana Tadeusza*. By powstały IV i III-cie *Dziady*, by Gustaw zamienił się w Konrada – *Widowisko* niejako musiało spocząć w szufladzie. Ażeby Mickiewicz mógł się genialnie zapomnieć i napisać XII ksiąg – odłożyć musiał na bok tragiczną świadomość, której echa są w *Epilogu*.

[202] Zob. M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Doktór, Warszawa 1992, s. 39-46.

[203] O symbolice jaskini: J. Stanisławek, *Czy mieszkańcy Platońskiej jaskini odkryją nierealność oglądanych przez siebie cieni*; A. Winiarczyk, *Katabaza w starożytności – próba interpretacji*, obie prace: „Studia Filozoficzne" 1989, nr 9; J. Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"*, Białystok 1995, s. 79-88.

[204] Można by mówić o alienacji. Świat dziadów, ludu jawi się tu z punktu widzenia czytelniczki de Krüdener i zamyślonego, rozmarzonego młodzieńca jako trywialny, prosty, zdroworozsądkowy. Prawdy *Romantyczności* zostają poddane surowej ocenie nie ze strony Starca, ale Chóru młodzieńców: „Dla niego na mszę daj, młoda wdowo, / A dla nas żywych piękne daj słowo." (w. 121-122).

[205] J.-Ch. Gille-Maisani, dz. cyt., s. 179: „Motyw zbłądzenia w lesie pojawia się często w baśniach: oznacza wkroczenie w magiczną strefę, w której nastąpią przeróżne nadzwyczajne wydarzenia." I dalej o Czarnym Myśliwym: „Postać ta przypomina Gustawa, lecz jest jego odbiciem mrocznym i budzącym lęk; stanowi typowe przedstawienie jungowskiego *Cienia*".

zaś otrzyma tymczasem może „Pewną istotę, która z oczu cię nie traci, / I że chce ciebie w ludzkiej nawiedzić postaci..." (w. 481-482). W diabelskim omamieniu jest przecież antidotum na samotność, są te „brudne uciech rzeki", perwersje, w które omal nie rzucił się Gustaw z IV cz. *Dziadów*.

Trzeba jednak podkreślić klaustrofobiczność, labiryntowość tego świata, gdzie człowiek patrząc na człowieka widzi figurę nędznej naiwności (tak Starzec patrzy na Dziecię) lub żałosnej egzystencji, która już na szczęście naturalnie się kończy (Dziecię patrzy na Starca). System odbić budowany tu przez Mickiewicza przypomina gabinet, którego ściany wyłożono zwierciadłami ukazującymi przeglądające się w nich „ja" młodego człowieka – albo jest ono w fazie niewczesnych nadziei, albo straconych złudzeń.

Natura tu nie cieszy, historii przez wielkie „H" brak, religia jest surową sferą nakazu i zakazu, obrzęd dziadów wywołuje trwogę, miłość jest... niespełniona, ale mówią o niej, jak się zdaje, wszystkie książki czytane w tym świecie. Młodość nie ma w sobie żadnej ekspansywnej siły; wszyscy przypominają potworne obrazy ludzi chorych na egzystencjalną progerię. Przypominają dzieci, które w potworny sposób zestarzały się już na progu życia – muszą więc nieodwołalnie umrzeć, ulec sile unicestwiającego fatum. Oczywiście – tak nie myśli lud – to perspektywa, jaką wnosi w życie egzystencja pozapierwotna, samoświadoma, jakoś wyszukana. Młodzież śpiewa:

> Ale kto z nas w młode lata
> Nie działa rzeźwym ramieniem,
> Ale sercem i myśleniem,
> Taki zgubiony dla świata. (w. 201-204).

Można by rzec, iż to perspektywa późnego Mickiewicza: nie bezpłodne myślenie i nadwrażliwość, lecz „działanie". Ale właśnie w *Widowisku* jest odwrotnie. Choroba polega na „sercu i myśleniu", a ponieważ pragnienie nie znajduje spełnienia w drugiej duszy, nie może wzlecieć ponad bezsens nieświadomości dzieciństwa i nonsens, beznadzieję starości – pozostaje narcystyczny pocałunek zwierciadła i... skamienienie[207].

I cz. *Dziadów* postawiona obok IV cz. dramatu ujawnia swą osobność, nieprogresywny i w tym znaczeniu nieromantyczny wymiar, ujawnia dramat spętanej wyobraźni. Moralistykę IV cz. zastępuje moralnością okrutnie skazanych na życie, ale nie obdarzonych łaską sensu, miłości. Zamiast „przestrogi" przed szaleństwem miłosnym oferuje demoniczną pokusę uwiedzenia przez jakąś Matyldę-diablicę czy Helenę-złudę. Zamiast hiperboli miłosnej inscenizacji w domu Księdza – Mickiewicz referuje myśl o życiu pełnym rezygnacji i straty, o niemożności zmiany zimnej twarzy ludzi i życia. I twarzy własnej. To dramat, który postawić by należało obok IV części jako kontrprojekt, alter-

---

[206] Analogię z Czarnym Myśliwym z *Widowiska* znajdujemy w życiu duchowym F. Nietzschego. Poświadczałoby to jeszcze silniej faustyczno-niemieckie koneksje tego tekstu Mickiewicza. Por. J. Köhler, *Tajemnica Zaratustry. Fryderyk Nietzsche i jego zaszyfrowane przesłanie. Biografia*, przeł. W. Kunicki, Wrocław 1996, s. 47:

> <<Wkrótce spostrzegliśmy czarną postać – pisze Fryderyk – jak się wydawało, był to myśliwy>>. Myśliwy bardzo szczególnego rodzaju. Jego <<dzikie, przejmujące grozą rysy twarzy>>, a do tego <<szczekający pies>>, nie zapowiadały nic dobrego. Kto skrywa się w czarnym ubraniu? Czy Fritz przeczytał Jakuba Grimma o <<czarnym łowcy>>, w którym tkwi gromowładny Wotan, od <<czasu jak zmarł dla ludzi oraz ich posług>>? A może jest to pastor w czarnym stroju?" [czyli – ojciec Nietzschego – J. Ł.].

[207] Oto jak współczesny psycholog wyjaśnia skrajności świata osobowości narcystycznego mężczyzny: O. Vedfelt, *Kobiecość w mężczyźnie*, przeł. P. Billig, Warszawa 1995, s. 239: „Negatywny stosunek do matki działa poza tym i tak, że narcysta rozszczepia świat na obiekty skrajnie dobre lub skrajnie złe oraz na skrajnie dobre i skrajnie złe obrazy samego siebie, i że nie potrafi on (lub ona) <<integrować dobra i zła we wspólną strukturę>>".

natywę pesymistyczną dla „optymizmu" Gustawa. Alternatywę zbyt boleśnie dla Mickiewicza prawdziwą. Dlatego nie opublikowaną, bo wytrącającą pióro z ręki, zamykającą jego pisarskie „ja" w kręgu wyobrażeń tak oczywistych w swej ironicznej bezperspektywiczności i przygnębiających, że niemożliwych do publicznego ujawnienia[208]. Wybrzmiewa bowiem w *Widowisku*, choć nie wiadomo czy głęboko przeżyta, czy tylko lekturowa, tonacja ostatecznej rozpaczy, całkowitego pesymizmu. Dopatrzyć się wolno nawet jakiejś perspektywy wyzwolenia przez śmierć, które ocalałoby godność indywiduów skazanych na rozpaczliwą samotność lub równie rozpaczliwą diabelską pokusę.

Indywidualność, jaką zyskuje dziecko pochodzące z na poły pierwotnej, patriarchalnej, żyjącej w naturze, pracą i troską litewskiej Wielkiej Rodziny, z okolic Nowogródka, przynosi nie tylko dobro. Oznacza głęboką samoświadomość, iż „młody nasz wiek w środku stoi", stoi „między kolebką i groby". Straszliwe przesłanie Pachołęcia z *Marii*, kwitującego tragedię Marii i Wacława lapidarną gnomą, która jednak nie niesie żadnej konsolacji:

A kto raz ludzi porzuci,
Nigdy już do nich nie wróci. (II, XVII)

znajduje, co zadziwia, niemal takie samo tekstowe odbicie w śpiewie Młodzieży:

Kto raz zabłądził na groby,
Już z nich na świat nie powróci. (w. 211-212).

Jakby pisał to ten sam człowiek! Stojący w obliczu śmierci. Ten ogarnięty mortualną obsesją człowiek – Mickiewicz czy Malczewski – zasłuchany był pewnie w jakiś uniwersalny wzorzec ludowej pieśni, obwieszczającej jeden, ten sam finał wszystkich usiłowań człowieka, które spełzną nie na niczym, lecz literalnie wpełzną do grobu[209].

Raz jeden w młodości Mickiewicz zbliżył się ku ciemnej świadomości Malczewskiego, raz jedyny zapisał tu „pieśń końca, kresu". Dlatego, uznając *Widowisko* za *Dziadów* część koniecznie pierwszą[210], trzeba widzieć jej osobność, jej metafizyczny smutek, to, że brak w niej jakichkolwiek antropologicznych wzorców, ideałów, ponieważ marzenia już się tu, jakby na samym początku drogi, skompromitowały. Można powiedzieć, iż źródło niemocy bohaterów tkwi tutaj zarówno na dnie duszy, w ich woli, obezwładnionej przez ostateczne perspektywy, jakie podsuwa wyobraźnia, a

[208] Wyrażam poglądy bardzo bliskie sądom M. Piwińskiej. Zob.: *Dlaczego Mickiewicz nie ogłosił pierwszej części „Dziadów"*, w: *Zle wychowanie*, Warszawa 1981, s. 215-223. Por. uwagi M. Piwińskiej o „romantycznym" starcu, w: *Rozpaczający Starzec*, „Teksty" 1979, nr 1. Można w tym miejscu przywołać napisane w r. 1837 *Modlitwy dla Joanny Bobrowej* Krasińskiego, a pośród nich *Modlitwę żeby umrzeć młodą*, odpowiadającą nastrojem, życzeniom Starca z *Widowiska*. Por. Z. Krasiński, *Dzieła* (*Pisma wybrane*), oprac. L. Piwiński, przedmowa M. Kridl, Warszawa 1934, s. 238:

> Dozwól, Panie, bym zniknęła jak kwiat, ścięty kosą o południu – bym nie więdnęła w wieczornej żałobie. Dzieci moje jak rozwiną się na podobieństwo pączków pękających, przechodzących w róże, wtedy czas mi odejść, Panie! O, skróć pielgrzymkę moją – umniejsz chwil starości próbie mojej! Duch mój w świeżości niech oderwie się od świeżego ciała! Niech umieram w pełności sił...
> Niech konam w latach, w których Syn Twój skonał – niechaj nie przeżywam siebie samej!

[209] Zob. S. Pigoń, *Wątek balladowy w „Marii" Malczewskiego*, w: *Studia literackie*, Kraków 1951, s. 34-42. – A może jednak ten fragment *Widowiska* powstał później? Kiedy już *Marię* znał Mickiewicz? Mam jednak wątpliwości.

[210] Por. J. Winiarski, *„Dziadów" część... koniecznie pierwsza. O aspekcie introdukcji cyklu dramatycznego Mickiewicza*, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*, s. 85-102. Zob. także monografię: A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989, szczególnie rozdział o różnych typach, funkcjach fragmentu rozumianego jako: 1° „ziarno"; 2° „fragment-projekt"; 3° „ruina-szczątki całości zaginionej, zniszczonej, zachowane ułomki jakiegoś <<autentyku>>"; 4° „ekspresja romantycznego światopoglądu – skończoność, nieskończoność"; 5° „ekspresja <<rozbitego człowieka>>" (s. 12-31).

nawet w samym obrzędzie dziadów, wyrastającym na „tajny obrzęd", mroczny spektakl, ujawniający nie „kolędową", bożonarodzeniową, lecz tanatyczno-egzystencjalną perspektywę. Religia nie dozwala obrzędu, odbywającego się „póki ciemno, głucho wszędzie", ale też „poza cerkwią, poza dworem". Rola tego obrzędu jest tu zresztą nie tyle wyzwolicielska, oczyszczająca, co uobecniająca perspektywę *memento mori* lub przesłanie „prędzej czy później pomrzesz". Zamiast kolędy rozbrzmiewa tu płacz, raczej słychać zgrzytanie zębów, niż melodie obrzędu otuchy:

[Guślarz]
(...)
Wszak nie nucim po kolędzie,
Nucim piosnkę żałoby;
Nie do dworu z nowym rokiem, –
Ze łzami idziem na groby. (w. 79-82).

Dziewica zostanie na wsze czasy samotną marzycielką, której „rozkosze struje samotna męczarnia"; Młodzieniec zaś kamienną rzeźbą już wiecznie opłakującego stratę „nadobnej Maryli" kochanka. Tak jakby wiara w miłość-ubóstwienie, w „dziewice-anielice" pierzchła raz na zawsze, pozostawiając mroczną pamiątkę: Młodzieńca-narcyza na wieki skamieniałego, bo zakochanego we wspomnieniu i także w nieszczęściu („I pocałował zwierciadło – / I cały stał się kamieniem", w. 321-322). Inaczej przecież będzie w II, IV i III cz. *Dziadów* – opowieść naszą rozpocząć więc trzeba od nowa, skierować ją w stronę, gdzie „kobiecość" objawi swe bardziej dynamiczne oblicze. Tu, w I cz. *Dziadów*, spojrzenie „boskiej" Maryli zamieniło Młodzieńca w kamień. Poezję uczyniło pieśnią grobu, której nie może przezwyciężyć nawet obrzędowy spektakl dziadów. Głos pradziadów jest tu bowiem grobowym, przygniatającym westchnieniem zmarłych, a nie przestrogą, pociechą, nauką niosącą wolę życia.

II. Grzechy bezgrzeszności: część druga

Część II *Dziadów* to już kompletna konstrukcja przestrzenna: jej centrum staje się Litwa. I choć przestrzeń telluryczna i kulturowa jest dookreślona, to obrzęd ma wymiar uniwersalny. Następuje tu wielostopniowa hierarchizacja przestrzeni, która zawęźla się koncentrycznie: (Bóg-Tajemnica) – kosmos – ziemia (= „padół ciemnoty i zawieruchy") – Litwa (tu: cały świat pogański) – cmentarz – kaplica – krąg uczestników (= symboliczne koło) – trumna – grób (ziemia) – (Bóg – tajemnica). Przestrzeń ta „faluje" od najmniejszych (centrum obrzędu) do największych wartości (kosmos) w czasie obrzędu, będąc zarazem jakością „obramowaną" nieskończonością, zanurzoną w ponadprzestrzennym wymiarze metafizycznym. Iście Mickiewiczowskim rysem staje się nadanie tym przestrzeniom **litewskiego aspektu**. Znów objawia się pierwotna ambiwalencja Natury, ale tym razem Matka-Litwa to **przestrzeń najintymniejszych objawień epistemologicznych i moralnych**. Stąd obecność archetypicznych postaci: dzieci (wspominają o matce); Pana, który jest figurą złego ojca, bo przecież zwraca się do swych ofiar; „dzieci!"; Boga Ojca, którego uobecnienie dokonuje się przez inkantację imienia Trójcy Św.

Wreszcie kobiecość: już ballada *Upiór* eksponuje jej dwuznaczną wizję. Miłosne peany „upiora" na cześć „lubej" w niczym nie umniejszają faktu, że jego status ontologiczny jest pochodną niszcząco-degradującej miłości, a obraz ukochanej jawi się dość dwuznacz-

nie. Mickiewicz kontrastuje nędzę kochanka i „obecne szczęście" jakiejś wyniosłej kochanki, co ledwie „może raczy cierpliwie" wysłuchać miłosnej spowiedzi. Znów dominują antynomie: bujny świat wyobraźni, pamięci kochanka-zatracefica jest zarazem cmentarzem. Światem Mickiewiczowskiej miłości rządzi nieodmiennie oksymoron, objawiając się i na poziomie ontologicznym („żywy trup"), na poziomie idei, wolności bohatera, uczuć, a także archetypów i symboli (np. kobiecość anielska i demoniczna).

Część II obrzędu zawiera, naszym zdaniem, dwa *stricte* maryjne nawiązania, związane z funkcją obrazowania przez symbol Mickiewiczowskiej wizji antropologicznego ideału, którego aksjomatem w III cz. stanie się „człowiek wewnętrzny". Jego, tego ideału człowieka, dwie zapowiedzi są najwyraźniej obecne w II części. Po pierwsze zatem, gdy pojawia się duch złego Pana, w mistycznej przestrzeni obrzędu zjawiają się duchy jego ofiar: kobiety (=„sowa") i mężczyzny (=„kruk"). Otóż nie pada tu imię N. M. Panny, a jednak pod opowieścią kobiety, która w Wigilię Bożego Narodzenia (w tekście brzmi to kresowo: „w kucyją samą"), w Wigilię święta narodzin Boga zapukała głodna z (!) dziecięciem do bramy domostwa Pana, **rozpoznajmy fragment wigilijnej opowieści o Matce Bożej**, która nie znalazła miejsca „w gospodzie". W Betlejem narodził się Chrystus; zaś „matkę" i „dziecię" czeka okrutna śmierć: „Zbita i przeziębła srodze, / Nie mogłam znaleźć noclegu; / Zmarzłam z dziecięciem na drodze (w. 310-13)".

Nie lubisz umierać z głodu!
Pomnisz, jak w kucyją samą,
Pośród najtęższego chłodu,
Stałam z dziecięciem pod bramą.
Panie! wołałam ze łzami,
Zlituj się nad sierotami!
(...)
Posłuchał hajduk niecnota,
Za włosy wywlekł za wrota!
Wepchnął mię z dzieckiem do śniegu!
Zbita i przeziębła srodze,
Nie mogłam znaleźć noclegu;
Zmarzłam z dziecięciem na drodze.
Nie znałeś litości, panie! (w. 289-294 i 307-313).

Przywołanie ewangelicznego wzoru jest tu szczególnie dosadne: oto Wigilia (kucyja, kutia), dzień, gdy rodzi się Bóg-Dziecko, gdy Pan ma szansę realizacji ewangelicznych wartości. Obraz matki z dzieckiem, nie mogącej znaleźć noclegu, jest tu wyraźnym powtórzeniem wzoru ewangelicznego, ubarwionym okolicznościami, rodzajową scenografią nieszczęścia, jakie jak grom dosięga biedaków (dziecię małe, mąż w grobie, córka we dworze, chora matka). Tej nędzy przeciwstawia się obraz wystawnego życia, zbytku, hulanek, mającego pieniądze i władzę Pana, który odrzuca ewangeliczne miłosierdzie.

Pod zewnętrzną, **fenomenalną** warstwą obrazową opowieści, kryje się przeto **noumenalny** rdzeń aksjologiczny, transformacja części ewangelii dzieciństwa Chrystusa, mająca świadczyć o niedopełnionym człowieczeństwie Pana w Wigilijną Noc. Tak jest w całej II cz. *Dziadów*: pod opowieścią o postaci głodnego chłopa – „przykładnie" zatłuczonego za jabłka ukradzione z ogrodu i osądzonego niesprawiedliwie – rozpoznajemy dalekie echa Księgi Genezis, opowieści o wielkim, rajskim ogrodzie świata, „owocach z lasu, / Które na wspólną nagrodę / Bóg dał jak ogień i wodę." (w. 271-273)[211]. Pomieścił

[211] Być może jest to ugminniona transformacja opowieści o Upadku. W każdym razie ogród i drzewa czytam tu symbolicznie.

tu i poeta daleką transformację wyobrażeniową mitów Orfeusza, Prometeusza, Tantala[212]. Zawsze jednak Mickiewiczowscy bohaterowie nie dotrzymują wysokiej miary człowieczeństwa[213]. Winny katastrofie romantycznych marzeń o człowieku bywa tu nie tylko los, lecz w równym stopniu niestali, kapryśni, źli ludzie.

Znakomitym tego, jak myślę, przykładem jest postać Zosi, tej sentymentalnej heroiny, która błąka się w „raju" (ale jakim!), nie mogąc być zbawioną. Kiedy pojawi się ona w kaplicy, Guślarz zawoła zdumiony: „A toż czy obraz Bogarodzicy? / **Czyli anielska postać**?"

A toż czy obraz Bogarodzicy?
Czyli anielska postać?
Jak lekkim rzutem obręcza
Po obłokach zbiega tęcza,
By z jeziora wody dostać,
Tak ona świeci w kaplicy.
Do nóg biała spływa szata,
Włos z wietrzykami swawoli,
Po jagodach uśmiech lata,
Ale w oczach łza niedoli. (w. 372-381).

Z pozoru jest to dziwne rozróżnienie: „Bogarodzica" – „anielska postać"... Chciałoby się powiedzieć, że nie ma żadnej różnicy między Matką Boga a aniołem. Wyraża jednak owa egzystencja w skondensowany sposób tezę antropologii Mickiewicza: konieczność „urzeczywistniania" przez człowieka w egzystencji wartości (dobra, prawdy, piękna), a nie próżniaczego hołdowania iluzjom tych wartości[214]. Ziemski byt dziewczyny – zagubiony w pozie, w udawaniu miłości – przełożony na język obrazów poetyckich – to byt „roślinny", bezpłodna gra[215]:

Teraz wy, pośrednie duchy,
Coście u tego padołu
Ciemnoty i zawieruchy
Żyłyście z ludźmi po społu;
Lecz od ludzkiej wolne skazy,
Żyłyście nie nam, nie światu,
Jako te cząbry i ślazy,
Ni z nich owocu, ni kwiatu. (w. 352-359).

W myśl tej – tak, to prawda, że moralistycznej – ledwie tu rozwiniętej koncepcji człowieczeństwo trzeba zrodzić, wcielić, urzeczywistnić. Postać Zosi to personifikacja czystej potencjalności, proto-człowieczeństwa, które w teatrze sentymentalnej kultury nie dopełniło się, nie ucieleśniło. Maska sentymentalistki to przeto antyideał „Bogarodzicy". Duchowy, ziemski byt Zosi był eskapizmem od trudu świadczenia wartościom,

[212] J. Kleiner, dz. cyt., t. I, s. 374.

[213] Oczywiście ci „negatywni" bohaterowie. Zintegrowana przez odnawianie tradycji wspólnota obrzędowa świadczy temu człowieczeństwu nawet poza horyzontem śmierci.

[214] Pomysł powiązania Mickiewiczowskiej antropologii z aksjologią czerpię ze znakomitego artykułu W. Stróżewskiego: *O urzeczywistnianiu wartości*, w: „Principia. Pismo koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej", Lublin 1991, t. III, s. 7-23. Tu, s. 13: „Głód, ból, gniew, pożądanie – oto, jeśli tak można powiedzieć, <<materia>>, stosunek do której stwarza warunki pojawienia się wartości".

[215] Można by tu widzieć wstępną fazę rozwoju symboliki ziarna u Mickiewicza. Zob. W. Szturc, *Symbolika ziarna w „Dziadów" cz. III Adama Mickiewicza*, w: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997, s. 103-112.

dlatego sposób jej przedstawienia – w ciągu zinfantylizowanych zdrobnień: wianki, baranki, motylki – oddaje połowiczność jej trwania. Narcystyczna autoadoracja prowadzi do stagnacji człowieczeństwa, a skrajny estetyzm (=anielstwo) okazuje się maską wewnętrznej pustki. „Anielska postać" to nie kobiecość demoniczna, ale też nie wzór kobiecości. To Mickiewiczowska wizja kobiecości zagubionej: Poeta nie porównuje więc Zosi-anioła do „Bogarodzicy", do figury *Theotokos,* lecz ukazuje konsekwentnie antynomiczność tych dwóch figur antropologicznych[216].

Ganiąc próżniacze „amory" sentymentalnej Zosi, potrafił więc Mickiewicz wpisać w II cz. dramatu jakieś wzorce postaw, egzystencji. Dzieci, te symboliczne personifikacje niewinności, Józio i Rózia, „grzeszą swą bezgrzesznością" właśnie. Nie dostępują zbawienia, ponieważ nie otarły się nawet o Mickiewiczowski ideał człowieka cierpiącego, świadomie dotykającego bolesnej strony człowieczeństwa. Cierpienie pozwala opuścić zaklęty krąg obsesji, narcystycznego „ja", przekroczyć wymiar, jakże jednostronny, egzystencji, która realizuje się tylko wobec miłosnych namiętności. Cierpienie ujmuje egzystencję w ramię wartości wiecznotrwałych, przekraczających granicę życia i śmierci (jak w *Romantyczności*), czy złośliwości losu, rozdzielającego przeznaczone sobie dusze. Dlatego obok Zośi i jej „ofiar", uwiedzionych młodzieńców, mamy w finale II cz., jak w balladzie *Dudarz*, pasterkę i widmo ukochanego. Pasterka (w balladzie, pamiętamy, to Maria...) kocha także po śmierci marzeń. Mimo niełaskawości losu – nosi przecież żałobę, choć „mąż i rodzina zdrowa" – na widok „mistycznego" kochanka duszy uśmiecha się, jakby widziała w nim coś „powabnego". Widmo rusza za pasterką, miłość więc poświadcza swą siłę nad konwenansem czy nawet rytualną formułą egzorcysty. Zdradziwszy miłość do ukochanego (bo mąż i dzieci w domu), nie zdradziła chyba uczucia w jego najgłębszym, transcendentnym wymiarze.

Jest tutaj – w II cz. *Dziadów* – jednak także wyraźny ślad, iż w wyobraźni młodego Mickiewicza *Theotokos* funkcjonuje już jako wzór antropologiczny, wprawdzie nieczęsto i dość instrumentalnie przywoływany, ale istotny. Służy tu jeszcze prywatnej potyczce duchowej z „ziemianką", która nie może stać się „niebianką", bo nie kochała naprawdę, lecz później będzie się ten wzór rozwijał: w IV cz. *Dziadów*, *Konradzie Wallenrodzie* i po 1831 roku.

Należy również raz jeszcze określić doniosłość sposobu, w jaki Mickiewicz przywołuje w świecie tej Wielkiej Rodziny, litewskiej, wiejskiej społeczności na poły pierwotnej wątki maryjne. Otóż służą tu one konfrontacji symbolicznego wzoru i realnego człowieczeństwa, nie są zaś jeszcze – na to poeta jest zbyt młody – sposobem transgresji, włączenia męskiej świadomości w mistyczny wymiar religijności. Tego właśnie na tym etapie przemian jeszcze brak. Sama metafizyka obrzędu, który scala społeczności żywych i zmarłych, ale nie jakiegoś indywidualnego ducha z innym duchem, jest już nadto doniosłym wydarzeniem. Otwarciem wrót ku antyoświeceniowej, dualistycznej, materialno-duchowej wizji natury, nad którą powoli zacznie przejmować władzę, zrazu surowa, potem coraz bardziej „uczłowieczona" Opatrzność.

Fenomen obrzędu pozwala także aktywować dynamiczną, złożoną, pełną napięć

[216] J. Kleiner, (dz. cyt., t. I, s. 376-377) wyraża zupełnie odmienny pogląd, jakoby „i tutaj [Mickiewicz] powab erotyczny zespolił z myślą o Matce Boskiej". Nie wydaje mi się ten sąd uzasadniony. Po pierwsze, gdy poeta taką grę prowadzi, odwołuje się do imienia „Maria", a nie do naznaczonego semantycznie słowa „Bogarodzica" (np. por. rozważania J. Kleinera o sonetach Mickiewicza: dz. cyt., t. I, s. 506-507). Po drugie niejako antytezą postaci „anielskiej" Zosi jest pasterka w żałobie w II cz. dramatu.

antropologię, dla której punktów odniesienia dojrzały Mickiewicz szukać będzie w Chrystusie i *Theotokos*. Tu: jeszcze jakby dopiero przybywa tej dynamiki rozjątrzonej egzystencji. Żyję – przeto nieodzownie także cierpię. Nie jest to jednak w tym miejscu katechizmowa prawda, entuzjastycznie podchwytywana przez poetę, lud i na obrzęd zlatujące się duchy. I moc obrzędu, i siła egzorcystycznych formuł zawodzą, kiedy przybywa Widmo, ta figura miłosnego wszechcierpienia, która sama dla siebie jest wzorem i punktem odniesienia.

Tryumf indywidualizmu zapowiada jednak także kierunek poszukiwań młodego Mickiewicza: od milczenia do spowiedzi, od monomanii wspomnień utraconego szczęścia do obrzędów oczyszczenia-powtórzenia aktu duchowej śmierci w IV cz. *Dziadów*, gdzie także ziemska Maria zmierzy się z obliczem Najświętszej Panny Maryi, a mizantrop-eremita, Pustelnik-Gustaw, stanie wobec doświadczonego życiem sługi Chrystusa. To będzie ich próba dobrego, pożytecznego spotkania, unaoczniająca prawdę, iż i jeden, i drugi modus istnienia są możliwe. I przyjęcie pokornej służby w imię Chrystusa, i wrażliwy indywidualizm, lepszy niż pustka miłosnych gier, zostaną oto tam docenione.

Trzeba cierpliwie przebrnąć – cierpiąc, buntując się i zmagając z przeciwnościami ludzkiej natury – przez sferę doświadczeń miłosnych, ciała, przez ruinę domu dzieciństwa, by nie pozostać w tej embrionalnej fazie człowieczeństwa infantylnego, które reprezentują ironiczne personifikacje deminutywnej szczebiotliwości, Józio i Rózia, i znacznie już poważniejszy przypadek egzystencji sycącej się emocjonalnym wampiryzmem – Zosi, co nie kochała, a żyła rozkosznie, bawiąc się kochaniem. Nie igra się z miłością – zdaje się mówić poeta.

Lecz w IV cz. *Dziadów* perspektywy Księdza i Gustawa jeszcze się nie przetną, nie skrzyżują. Wymiana doświadczeń tych dwóch równie w życiu bodajże raz szczęśliwych („Kto za życia choć raz był w niebie...") i zranionych osobowości poszerzy wprawdzie horyzont obu interlokutorów, ale ni „ojciec" nie zamieni się w „syna", ni „syn" w „ojca", choć ta para postaci, w różnych odmianach, powtarzać się będzie już dalej u Mickiewicza (Halban – Wallenrod, Ksiądz Piotr – Konrad, sam Mickiewicz – Towiański). Zwieńczona taką ostatecznie konstrukcją antropologiczną, która podporządkowując indywiduum Opatrzności, nie odrzuca zarazem aktywistycznego, na historię zwróconego wymiaru egzystencji. Takiej egzystencji, którą w wertykalny wymiar Chrystusa i Maryi włączy w III cz. *Dziadów* „widząca" Ewa.

W części II arcydramatu mamy dopiero, ale już dobitne – prawda: z zakochania nieszczęśliwego zrodzone – narodziny, zalążki tej aktywistycznej antropologii, nie uznającej prawdy, iż człowiekiem się tak czy owak jest, bez względu na to, w jakiej, wrażliwej czy nie, relacji z miłością, prawdą, sprawiedliwością, dobrem, pięknem człowiek się znajduje.

III. Krystalizacje – część czwarta

Część IV *Dziadów* to prawdziwy labirynt „mariologii". Przepaść dzieli już didaskalia części I i IV. Tam: „zwierciadło" i romans *Valerié*, tu:

> Mieszkanie księdza – stół nakryty, tylko co po wieczerzy – Ksiądz – Pustelnik – Dzieci – Dwie świece na stole – Lampa przed obrazem Najświętszej Panny Maryi – Na ścienie zegar bijący.

Cała przestrzeń akcji IV cz. „dziać się" będzie przed oświetlonym obliczem Marii, w świetle naznaczonym świętością jej oblicza. W tej przestrzeni, na którą z punktu widzenia wieczności rozpościera się spojrzenie Marii, rozgrywa się dramat świeckiej miłości, odgrywającej swe transcendentne korzenie. Księdza, intonującego słowami „Onego czasu" (=Eliadowskie: *in illo tempore*)[217] czytanie Ewangelii, zastąpi swą świecką, chwilami bluźnierczą, z pozoru szaloną opowieścią Pustelnik-Gustaw. To pierwsza blasfemia w tym dziele. Gdy dramat *confessiones* Gustawa dobiegnie końca, autor poinformuje w didaskaliach: *„zegar kończy bić, kur pieje, lampa przed obrazem gaśnie, Gustaw znika"*. Przestrzeń więc, jak zauważa badacz: „dzięki systemowi świateł" została „przekształcona w symbol"[218]. Więcej: cały tekst jest też **obramowany symbolicznie** maryjnym wizerunkiem. Bo też *Dziady* IV-te to gra świętości, kobiecości, uosobionej w obrazie (=ideał, medium ikoniczne, cel i symbol metamorfozy bohatera) i wymiaru profańskiego. Celem miłości oraz gry świętego i profańskiego jest ukazanie ich oczyszczającego – poprzez doświadczenia cierpienia – wymiaru.

Ukazanie transcendentnych korzeni miłości (platonizm)[219] pozwala naszkicować w zakończeniu także jej transcendentny, radosny, wolny od „materialnej" zmysłowości finał, odsłaniając tym samym bohaterowi możliwość wyboru jakiejś pozytywnej (historycznie) strategii egzystencjalnej. Cierpienie miłosne, oczyszczając w obrzędzie powtórzenia, w misterium dziadów egzystencję, zakorzenia człowieka Mickiewiczowskiego w bycie, w dziejach. Umożliwia narodziny Konrada, który ewangeliczną strategię przeniesie na scenę historii. Tu, w III cz. dramatu, bohater się narodzi na nowo, przeżywszy najpierw konwulsje buntu przeciw omnipotencji zła w dziejach i „milczeniu" Boga. Już jednak w IV części obraz lub ikona transcenduje doświadczenie Gustawa, wyznacza kierunek jego przemiany. W tym sensie bluźniercza gra sakrum i profanum nabiera rysów błogosławionej winy.

Najbardziej znanym fragmentem tekstu, opisującym Mickiewiczowskie gry, jest ten ukazujący chwilę, gdy wymawiający imię kochanki Gustaw zostaje opacznie, dosłownie zrozumiany przez matkę:

> Dawno, dawno!... raz miałem przypadek ten samy.
> Po pierwszym z nią widzeniu wróciwszy do domu
> Poszedłem spać, ni słówka nie mówiąc nikomu.
> Nazajutrz, gdy dzień dobry przyniosłem dla mamy:
> „Co to jest, mówi do mnie, żeś taki pobożny?
> Modlisz się przez noc całą, wzdychasz nieustannie
> I litaniją mówisz o Najświętszej Pannie."
> Zrozumiałem i na noc zamknąłem podwoje,
> Ale teraz nie mogę być równie ostrożny. (w. 580-588)

Pomyłka, której pomysł odsyła nas do *Pani Anieli* i ballady *Dudarz,* jest tu gestem maskującym wolę kontaminacji obu wymiarów kobiecości. Maria – ukochana – awansuje do rangi odbicia boskiego archetypu. Staje się przez nieświadomą, śpiącą duszę Gustawa przywoływanym we śnie, mimowolnie wzorem, ideałem. Drastyczność spięcia erotyki (sen, noc, sypialnia) i świętości (litania, Maryja) nie zostaje jednak przez Mickiewicza wydobyta do końca, raczej jest retuszowana. Na tej zasadzie okazuje się,

[217] Por. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia,* przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
[218] R. Przybylski, dz. cyt., s. 50.
[219] Tamże, s.58-73.

że, z drugiej strony, jej miłość nie spełnia wszystkich wymogów ideału, nie jest miłością „wierną do końca". Podejrzanie w tym kontekście wyglądają opisy kobiet w ustach Gustawa: kobiety to anioły pochlebstw, a apogeum tonacji pochwalnej stanowi wers: „Najpiękniejsza, jak aniołek raju, / Najpiękniejsza ze wszystkich dziewica..."(w. 310). (Fragment ten został zresztą przeniesiony z wiersza F. Schillera *Amalia*, przetłumaczonego przez poetę)[220].

Deifikacja kochanki czy profanacja Marii? Dodajmy do tego osobliwe wspomnienie Gustawa, który w uniesieniu sporządził... obrazek ukochanej: „Ach! ja tak ją na martwym ubóstwiam obrazku, / Że nie śmiem licem skazić jej bezbronnych ustek..." (w. 555-556). A wszystko to dzieje się, zostaje wyjawione przed obrazem N.M. Panny. To przed obliczem Maryi – wydobądźmy drastyczność tekstu – kochanek - upiór opowiada Księdzu i przysłuchującym się dzieciom Księdza o pełnym namiętności kulcie portreciku Maryi, Maryli, której oblicze wzbudza w kochanku wstyd, lecz i pożądanie:

I gdy dobranoc daję przy księżyca blasku
Albo jeśli w pokoju lampa jeszcze płonie,
Nie śmiem rozkryć mych piersi, z szyi odpiąć chustek,
Nim jej listkiem cyprysu oczu nie zasłonię. (w. 557-560).

Rzekome zawstydzenie ledwie maskuje tu erotyczny kontekst wizerunku Gustawa, który „rozkrywa piersi". Podejrzana asceza, kult niewinności, czystości ujawnia swą drugą stronę: erotyczne napięcie, rozkosz męskiej nagości, która odsłania się – koniecznie! – w nocy przed obrazkiem Marii, której, jak Pannie Świętej, ze świętego obrazu, przesłonięto oczy. Jeszcze dziwniejsze skojarzenia nasuwa inny miłosny rekwizyt – cyprys: „Jej ręką ułamana gałąź cyprysowa / Zawsze mi przypomina ostatnie <<bądź zdrowa>>!" (chciałoby się rzec: „Zdrowaś Mario..."). Podejrzanie wygląda i to, że sam Pustelnik wykłada Księdzu znaczenie cyprysu jako symbolu miłości. Czy to tylko popis erudycji kochanka? A jeśli tak – to czy zna on wszystkie znaczenia symbolu nie tylko „miłości i śmierci" – cyprysu? A przecież był to symbol śmierci lecz i stary symbol maryjny: „Ponieważ drzewa cyprysowego używano do wyposażenia świątyni cyprys stał się symbolem Matki Bożej, której ciało – niczym ściany świątyni zawierało w sobie Najświętszego"[221]. Wiedział Mickiewicz o tej wieloznaczności...? Zauważmy, że w kontekście miłości i śmierci oraz N. M. Panny pojawił się on także już w balladzie *Dudarz*. Z pewnością o tej wieloznaczności symbolicznej cyprysu Mickiewicz będzie wiedzieć wiele lat potem, gdy w wykładach z literatur słowiańskich (kurs II, wykład IV), zacytuje fragment „opisu oblężenia" Jasnej Góry pióra Augustyna Kordeckiego, mówiący o tym, że święty obraz Madonny „według podania" namalować miał św. Łukasz „na stole cyprysowym".

Wszystko to ujawnia skomplikowaną grę mitów, archetypów, symboli: między Ewangelią a opowieścią Gustawa, między ikoną Marii a obrazem ukochanej, między pięknością Marii a anielskością-dziewictwem kobiety, między symbolem miłości i śmierci (cyprys) a symbolem maryjnym. A dzieje się to w kręgu archetypicznych dysonansów: ksiądz-ojciec dialoguje z pustelnikiem-kochankiem. Plebania, która jest zarazem domem, staje się schronieniem kosmicznego tułacza. Ksiądz wspomina pokornie matkę swoich dzieci i żonę – Gustaw maluje wstrząsające obrazy zrujnowanej przestrze-

[220] A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. I, s. 151-152.
[221] M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 38.

ni dzieciństwa: domu. Nad wszystkim czuwa „przyodziany" nieco przez młodego Mickiewicza w platońskie szaty Bóg-Ojciec, wskazujący na wieczność, prawdziwe, ontologiczne domostwo człowieka, gdzie w końcu zbratają się udręczone dusze kochanków[222].

By ten kosmiczny *happy end* mógł się ziścić, musi dokonać się ekspiacja bohatera. Dlatego symbol maryjny pojawia się też w magicznej funkcji transformującej, egzorcyzmującej. Gdy w chacie zjawi się Pustelnik, dzieci zakrzykną: „Jezus, Maryja!", w momencie rzekomego samobójstwa Gustawa to Ksiądz zawoła: „Jezus, Maria! bój się Boga!", wreszcie w rozmowie z duchem kołatka pojawi się znana z ballady *To lubię* prośba o „trzy Zdrowaś Maryja" odmawiane za pokutnika. Lecz Gustaw tylko w specjalnym znaczeniu **potrzebuje** egzorcyzmów.

Słowo IV części *Dziadów* jest przedziwnym świadectwem tej fazy „choroby miłosnej" autora, która przywraca zdolność artykulacji nieszczęścia, a nawet podejmuje prośbę samouzdrowienia, wpisania traumy egzystencji w doświadczenie obrzędu ekspiacyjno-metanoicznego. To ta faza, kiedy w wyobraźni kłębią się jeszcze negatywne uczucia, ale owa wyobraźnia odzyskuje już panowanie nad materią słowa. Chaos logosu IV cz. dramatu jest chaosem opanowanym, skanalizowanym, ujętym w ramę, przypieczętowanym mądrością gnomy wygłoszonej przez Chór. Także bohater nie jest już Widmem przygniecionym przez ciężar doświadczenia, tłumiącego werbalną ekspresję – lecz... gadułą, furiatem. „Ona", kochanka zostaje także „przesunięta" w sferę platońskiego ideału. Ideał ów poświadczał kiedyś boską moc uczucia; teraz pozwala ujrzeć jego boski, pośmiertny finał – ale tym samym każe namyślać się nad czasem, egzystencją, życiem, które zraniony ma przed sobą.

Jego – Gustawa – los jest jasny. Odbywa rytualno-symboliczną (może oniryczną[223]) ekspiację. Gdy przebije się nożem, będzie żył, bo czeka go jeszcze egzystencjalna metanoia. Żyje, zabijając się symbolicznie, by cierpieć oraz pokutować, a tym samym przestrzegać i napominać[224]. **Status ontologiczny tego bohatera jest równie migotliwy jak status wartości w świecie ludzkim.** Ponieważ cierpi, „jest" w najgłębszym znaczeniu. Zakorzenia się w bycie, aby ujrzeć się – wiele lat potem – na scenie heroizmu i zdrady, buntu i pokory – na scenie historii. Z wolna przekracza granice ideału wyznaczonego m.in. przez figurę *Theotokos*, która staje się u Mickiewicza nie tylko wzorem antropologiczno-aksjologicznym kobiety, lecz także wzorem duchowości mężczyzny. „Poddany anioła"-kochanki, bo tak się Gustaw określa w finale IV cz. – dorasta do świadomości, że jest poddanym Opatrzności. Dlatego wie już, że „Sługa Boży pracuje do późnego lata", jak uczył go Ksiądz. Byt oksymoroniczny, upiorny „żywy trup" staje się człowiekiem historii, *homo historicus*.

---

[222] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. IV, w. 1274 – 1277:

Długo jeszcze po świecie błąkać się potrzeba,
Aż ją Bóg w swoje objęcie powoła;
Natenczas śladem lubego anioła
I cień mój błędny wkradnie się do nieba.

[223] Gdyby z pewnego punktu widzenia potraktować wypowiedź Więźnia w *Prologu* jako manifestację ontycznej mocy snu, to i IV część trzeba by uznać za oniryczne wspomnienie „dziejów ducha" bohatera.

[224] Otóż stoję tu na stanowisku, iż wobec ontologicznej nieprzejrzystości statusu bohatera trudno sensownie mówić o „samobójstwie" w IV części. Mamy tu do czynienia z symboliczo-rytualną ekspiacją postaci, w dodatku o wymiarze moralizatorskim w zakończeniu utworu. (Gustaw: „Życie moje ścisnąłem w krótkie trzy godziny /I znowu wycierpiałem dla twojej przestrogi"). Sparafrazuje to potem chyba J. Słowacki w *Godzinie myśli*, pisząc, iż „Jedną godziną myśli – trzeba w przeszłość wrócić;" (w. 10).

Przecież – w tym miejscu – do tematu „kobieta Gustawa" trzeba jednak dodać jeszcze kilka uwag. Po pierwsze więc idealizację dziewicy prowadzi Mickiewicz z taką siłą i namiętnością, jak gdyby tworzył dzieło egzemplifikujące słynną Stendhalowską teorię miłości jako „krystalizacji", obrazowo przedstawiającą proces, gdy szara, bezbarwna gałązka (czytaj: kobieta) wrzucona w tygiel wyobraźni (sól krystalizująca się w kopalni – to przykład Stendhala) staje się prawie diamentowym klejnotem, dziewicą-aniołem, którego piękno rozpoznaje wszakże tylko zakochana wyobraźnia: „Z chwilą gdy zaczynacie zajmować się kobietą, widzicie ją już nie taką, jak jest, ale taką, jaką chcecie widzieć"[225]. Siła, z jaką Mickiewiczowski bohater afirmuje ukochaną, pozwala dostrzec w jego uczuciu coś dwuznacznego, rodzaj niezwyczajnego obłędu, z którego wyprowadza go dopiero zamążpójście ukochanej. Wydaje się bowiem, iż mamy także tu do czynienia z przeniesieniem uczucia ze sfery erotyki, z tak zwanego „realnego życia", w sferę sublimacji. Mickiewiczowski kochanek tak uwielbia portrecik „lubej", iż w istocie – rodzi się podejrzenie – sam pozbawia się potrzeby rzeczywistego związku z kobietą. Również szczegóły dotyczące owej kochanki dają się zewidencjonować tylko jako ciąg superlatywnych określeń. Maria-Maryla istnieje w tekście jako ideał – trudniej zapytać o szczegóły wyglądu[226]. Romantyczny zmierzch rozumu nie oznacza równoczesnego tryumfu serca. I ono staje się w końcu ofiarą roznamiętnionej imaginacji.

Zadaniem niemal paradoksalnym staje się dla czytelnika dokładne określenie wyglądu tej kochanki anielskiej. Biel, powiewność szat, boskie oczy, usta słodkie, to znów „wzrok niebieski" – te cechy opisowe świadczą nie tylko o superlatywizacji, platonizacji obrazu, lecz także o jego fantazmatyzacji, fantomizacji. Światło uczucia kochanka dokonuje nie tylko cudownego retuszu wszelkich niedostatków urody, ale odrealnia, jak we śnie, fantomizuje, oniryzuje obraz ciała, które ulega dematerializacji. Prawa fizyki i natury, które stosują się także do zakochanych, przestają istnieć. Ta nienewtonowska fizyka miłości sprawia, iż „ona", choć ma ciężar, „lata"; że, jakkolwiek byłaby ubrana, świeci jak zorza. W tej imaginacyjnej nadprzestrzeni, w wyobraźni dochodzi do rozdzielenia „formy" arystotelesowskiej, „idei" platońskiej od materii. Tym boleśniejszy jest finał złudzenia, powrót w świat, gdzie kochanki nie tylko mają ciało, ciężar, barwę i głos – ale jeszcze, co za prozaiczność – wychodzą za mąż za innych.

Stendhal, jak wiadomo, wyróżniał cztery „odmiany miłości": miłość sercem (wzniosłą, jak ta Heloizy i Abelarda), miłostkę (rokokowa, przyjemna gra, flirt), miłość fizyczną (daje przykład „pięknej i hożej wieśniaczki", umykającej zalotnie do lasu, z którą...), miłość z próżności (uczucie do „kobiety modnej"). Mickiewicz tego rodzaju klasyfikacji nie prowadzi. Wprost przeciwnie – kreśli typologię śmierci (cielesna, duchowa, wieczna)[227], byłby więc może Stendhalowską perspektywą zgorszony? Bynajmniej, choć obraziłby się może z powodu rozdziału traktującego o „fiasku", czyli incydentalnej, fizycznej niemocy kochanka; choć pewnie sarkałby, czytając *Katechizm uwodziciela* Stendhala, w

[225] Stendhal, *O miłości,* przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957, s. 375.

[226] W pewnym sensie skrajny superlatywizm w opisie cnotliwych kochanek wziął się z literatury sentymentalnej i przetrwał aż do czasów powieści biedermeierowskiej. Por. W. Scott, *Piękne dziewczę z Perth,* przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1977, s. 10: „(...) **to dziewczę o urodzie nasuwającej nam bardziej myśl o duchu niż ciele, było – mimo wrodzonej łagodności i słodyczy usposobienia – raczej powściągliwe** (...)". – I na innym biegunie: J. Korzeniowski, *Kollokacja,* Kraków 1957, s. 23: „Ale to, co w matce było nadto wydatnym i ostrym, to już złagodziło się i zaokrągliło w rysach córki, tak że była **kompletnie piękną brunetką**" (tu dołącza się jeszcze specyficzna ideologia służby domowej, narodowej takiej panny).

[227] Czy przypisanie kobiecej śmierci cielesnej, jej ukazanie na przykładzie Maryli (w. 388-431) nie jest rodzajem wyrafinowanej zemsty. Tylko więc mężczyźni zatracają się na wieczność...?

punktach wyliczający achillesowe pięty sawantek („Zabaw kobietę, a będziesz ją miał")[228]. Mickiewiczowskiego bohatera i Stendhala łączy bowiem niedopełnienie, pustka rozciągająca się między afektywną wyobraźnią a obiektem miłości.

Lecz co jest właściwie tym krystalizowanym obiektem? Maria? Metylda – anioł Stendhala? Gustaw „wyjaśnia": „Nie! nie! sam urojone żywiłem mamidła, / Sam przyprawiłem jady, od których szaleję!" (w. 1057-58), dodając zaraz, że „śmiałymi nie zgrzeszył zapędy", że chciał by ona była z nim „jak siostrzyczka z bratem" (czyż to nie ironia?), że nawet „nie prosił, ażeby była wzajemną". Jeszcze dosadniej granice roszczeń swych uczuć wobec kochanki określał lub raczej niedookreślał autor *Pustelni parmeńskiej*:

> Kochałem szalenie pannę Kably, pannę Grisheim, panią Diphortz, Metyldę – i nie miałem żadnej z nich, i niejedna z tych miłości trwała po kilka lat. Metylda wypełniła szczelnie moje życie od 1818 do 1824. – I nie jestem jeszcze wyleczony, dodałem, poświęciwszy marzeniu o niej dobry kwadrans. Czy ona mnie kochała?...[229]

Ależ właśnie o ten ostatni szczegół romantyczny marzyciel pyta dopiero na końcu, bowiem istotą tych związków jest i to, że skoncentrowane na ideale, na samym procesie kochania zamieniają się w groźny resentyment, obezwładniający wyobraźnię i myśl. Kochanka Gustawa zdradziecko „odpowiada" zamążpójściem, lecz urojony jej obraz nie może zaprzeczyć lub potwierdzić uczucia, nie może go zniszczyć choćby wspomnienie nieudanej przygody erotycznej z „aniołem". Stąd wezmą się egzorcyzmy, tak odsłoni swą atrakcyjną moc: obrzęd *Dziadów*, Maryjny ideał, wyzwalające z pęt marzenia powtórzenie tego zakochania w zakochaniu:

> Kochają miłość – pisze Ortega y Gasset o Stendhalu – to zaś, co miłują, jest dla nich niczym więcej jak tylko pretekstem. Jeżeli coś podobnego wydarzy się w życiu człowieka, wykazującego szczególną predylekcję do myślenia, niezawodnie wyduma on teorię *krystalizacji* (...) Kiedy analizujemy i zgłębiamy stendhalowską teorię, wyraźnie widać, że wymyślono ją wstecz; dla Stendhala kulminacyjnym faktem w miłości jest jej kres[230].

Kres, który w pulsującej, poranionej wyobraźni romantyka nie może dobiec kresu – powiedzielibyśmy. Mickiewicz, jednakowoż, opuści tę zaklętą krainę imaginacyjnego zniewolenia.

IV. Poznanie i desperacja

W tym wymiarze wskazać należy na jeszcze jeden aspekt romantycznej wyobraźni: na **związek poznania i desperacji.** Zwykło się upatrywać źródła miłosnych idealizacji kobiety w „lekturach zbójeckich" romantyków (Goethe, Schiller, Rousseau, nawet de Krüdener *etc.*), w wypaczeniu wyobraźni przez „ideał ideałów" („Szukałem, ach! szukałem tej boskiej kochanki, / Której na podsłonecznym nie bywało świecie..." (w. 163-164)). Jednak pokolenie pustki, żyjące „w czasach zimnych", gdy „nie ma ideału", prowokuje, tworzy takie sytuacje poznawcze, sytuacje „odnalezienia" sensu egzystencji, które charakteryzują się niemal absolutną koniecznością osiągnięcia celu.

[228] Stendhal, dz. cyt., s. 431 (*Katechizm uwodziciela* napisał ledwie 20-letni Beyle).

[229] Tamże, s. 5 (cytuję za wprowadzeniem tłumacza). Por. także: J. Węgielek, dz. cyt., s. 129:

> Tutaj [w micie miłości romantycznej – J.Ł.] kochankowie umierają oddzielnie i w osamotnieniu. Konsolacja, jakiej szukają w myśli o tamtym świecie, wygląda zgoła blado i ma charakter czegoś doczepionego *ex post.* Nadto, czyż można ją pogodzić z dokonanym w szaleństwie samobójczym czynem, jak również w permanencji zawieszonym aktem ujawniania cierpienia?

[230] J. Ortega y Gasset, *Miłość Stendhala,* w: *Szkice o miłości,* przeł. K. Kamyszew, Warszawa 1989, s. 23.

Gdy znudzą się poszukiwania idealnej damy, gdy zawiedzie eskapada w „złote wieki", w „zmyślone od poetów niebo", gdy mierzić zaczyna rytuał wojażowania po świecie – wtedy ujawnia się całe pozorne „bogactwo" wyboru: albo hedonizm, użycie, świat miłostek kupionych za pieniądze, albo... rozpaczliwy w swej ostatecznej wymowie gest „zaprojektowania" ideału, dopatrzenia się go w jakimkolwiek bądź obiekcie czy idei. Tak dzieje się w IV cz. *Dziadów*. Posłuchajmy:

Bujałem po zmyślonym od poetów niebie,
Goniąc i błądząc, w błędach nieznużony goniec;
Wreszcie, na próżno zbiegłszy kraj daleki,
Spadam i już się rzucam w **brudne uciech rzeki:**
Nim rzucę się, **raz jeszcze** spojrzę **kolo** siebie!
I znalazłem ją **na koniec!**
Znalazłem ją blisko siebie,
Znalazłem ją!... ażebym **utracił** na wieki! (w. 172-177).

To nieprawda, że Gustaw znajduje blisko to, czego próżno szukał w świecie. Uciekając od moralnej skazy, od zanurzenia się w „brudnej rzece" rozpusty, znajduje ów duchowy desperat – spojrzawszy „raz jeszcze", niczym tonący – ujście dla erotycznego marzenia, którego realizacji nie pragnie, które boi się spełnić zmysłowo. Znajduje – jak wspaniale nieprecyzyjnie wyraził to Mickiewicz – „ją", czyli... kochanie, czyli... kres, koniec. Między „znalazłem" a „utraciłem" nie ma tu nic. W ten sposób radzi się romantyczny histrionizm miłosny Gustawa. W momencie, gdy Gustaw opowiada tę prehistorię uczucia, „mit założycielski" miłości, mówi on już z „bolesnej głębi" kresu, końca. Ale też właśnie dlatego mówi – o tej alfie i omedze teatru miłosnego – że tkwi w środku nieszczęścia. Bowiem najmniej godnym opowiedzenia jest w tym miłosnym micie szczęście, paraliżujące rozum i pióro. Między „znalazłem" a „straciłem" jest więc okres błogosławionej „niemoty", bezmowy, z której budzi mężczyznę i poezję zdrada kochanki. Kobieta jest muzą romantycznego kochanka-poety w takim więc sensie, iż w czasach „pokoju", szczęścia przeobraża go albo w niemowę (we wcieloną personifikację słowa: „kocham!"), albo w jednobrzmiący, jednostajny rezonator harmonii (to z kolei słowo... nie najciekawsze). Dopiero wtedy Muza wydobywa z zakochanego słowo liryki, miłosnej furii – gdy ona jest już z innym. Desperat zauważa, że kochał „jakąś inną", niż ta anielska Maria jego poranków i zmierzchów.

Ten sam wątek desperacji przeradzającej się w ideę odnaleźć można – w wydaniu historycznym – w monologu Kordiana na Mont Blanc, który, zjeździwszy Europę, wspiął się do kresu swej pustki wewnętrznej, improduktywizmu, samotności. Winkelriedyzm okaże się przecież histrionizmem nie historiozofią, co Słowacki opatruje ironicznym nawiasem już na Górze Białej, gdy każe przemówić Chmurze: „Siadaj w mgłę – niosęć... Oto Polska – działaj teraz!...", które to słowa Kordian pointuje hurraoptymistycznym gestem: *Kordian rzucając się na rodzinną ziemię z wyciągniętymi rękoma woła*: „Polacy!!!"[231]. Jak gdyby mówił: już przybywam, zbawię Was, cara zabiję, Polskę wyzwolę... i... Nic z tego nie wyjdzie.

Schemat losów histriona jest przecież podobny:

[231] J. Słowacki, *Kordian*, oprac. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 1982, s. 56. – Chciałbym zauważyć, że tradycja inscenizacji tej całej sceny jest jednak pozbawiona wyczucia ironii, wprost bombastyczna, przytłoczona tradycją realizacji Wielkiej Improwizacji.

I. Gustaw: zaszczepienie wzniosłego ideału miłosnego → negatywna inicjacja → (ideału brak) → pokusa „rozpusty" → moment ostatecznego przesilenia → odnalezienie ukochanej (czyli kochania, a nie kochanki) → natychmiastowy kres → histrionizm (tu ważny i strój Pustelnika) → ekspiacja (dziady) → moralistyka → złączenie dusz kochanków w niebie (jak się dziesięć lat później okaże, Gustawa czekało jeszcze przeobrażenie w Konrada, a tego w Pielgrzyma).

II. Kordian: zaszczepienie patriotycznych ideałów → improduktywizm → nieszczęśliwa „miłość" (Laura) → pierwsze samobójstwo → negatywna inicjacja w historię → Mont Blanc: pokusa samobójstwa i pokusa mocy → moment desperacji → nagłe „odnalezienie" myśli winkelriedycznej → histrionizm → kompromitacja → Kordian przed plutonem egzekucyjnym (czy nie tu po raz pierwszy nie jest histrionem?)[232].

Bohater Mickiewicza – w przeciwieństwie do Kordiana – ku historii przedrze się dopiero za wiele lat. *Kordian* okazuje się w tym kontekście ironiczną kontestacją Mickiewiczowskich ideałów, tak miłosnych (kreacje Laury i Violetty), jak i historycznych (mesjanizm). Mickiewiczowską kliszę miłosnego historionizmu, zawierającą już w sobie elementy autoironii – ironicznie jednak (a więc będzie to ironia ironii) powieli, odciśnie później Słowacki jako – ogarniającą w *Kordianie* wszystkie etapy egzystencjalnego rozwoju – kliszę histrionizmu historiozoficznego, ironiczny model kreacji bohatera i model zironizowanych usiłowań kreowania historii przez tegoż bohatera. Ta dygresja na temat historii wydaje się tym istotniejsza, że bohater w IV cz. *Dziadów* **pozbawiony jest bezpośrednio** doświadczenia historii, a więc alternatywy egzystencjalnej dla miłości. Dramat miłosny zatem przesłania, wypiera świadomość historyczną. Czy jednak całkowicie? Nie. Bowiem IV cz. *Dziadów,* reprezentująca wczesną, „młodzieńczą" fazę romantyki, zawiera, niesie gdzieś w dalekim tle świadomość przełomu wieków, katastrofy, degrengolady dziejowej Polski. Dzieje się przecież w Owidiuszowym wieku żelaza, w „czasach zimnych", przeciwstawionych „złotym wiekom", bukolicznej Arkadii. Miłość, wizja kobiety, apoteoza uczucia okazuje się *sui generis* nowoczesną, jedynie prawdziwą, nieskłamaną formą egzystencji. Jest projektem życia, prawda że zabsolutyzowanym, który tworzy enklawę harmonii, sensu, zgody z naturą człowieka i świata w epoce, kiedy ludzie szaleją, a „bogi" milczą. Dopiero wiele lat później Alfred de Musset w *Spowiedzi dziecięcia wieku* (1834) opowieść o steatralizowanej miłości poprzedzi introdukcją o „czasach obłudy", klęsce pokolenia ponapoleońskiego. W Polsce będzie to czas, gdy Słowacki w *Kordianie,* w tymże samym 1834 roku, do dna przenicuje romantyczne konwencje literackie, miłosne i historiozoficzne.

W IV cz. *Dziadów* młodziutki bohater do miłości sposobi się już po dziecinnej inicjacji w dzieje. Opisał to poeta we wspomnieniu „wojennych" zabaw: w przypomnieniu heroicznych, mitologicznych lektur: *Iliady* Homera, *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa oraz w przywołaniu wiktorii Jana III Sobieskiego pod Wiedniem. Dopiero po tym przygodowo-lekturowym wprowadzeniu pojawia się „ona" i wspólna lektura Russa. Wszystkie te fakty nie miałyby jednak głębokiego egzystencjalnego sensu bez opisu domowej ruiny, katastrofy dzieciństwa, do której przyczyniła się także historia. Za-

[232] M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego,* Warszawa 1998, s. 138: „Kordian jest samotny, ale czuje się kapłanem myśli, która go przerasta – zasady godności narodu". Autor znów, prowadząc interpretację, czyni to „serio", bez odwołania do ironii tego najbardziej ironicznego pisarza polskiego. Takie interpretacje prowadzą zawsze w efekcie do tego, że dzieło Słowackiego okazuje się *Dziadami-bis.*

chłanne, desperackie „zakochanie w zakochaniu", deifikacja wyimaginowanej kochanki, Heloizy prowincjonalnej, to tyleż szczery w swej namiętności, co rozpaczliwy, zdradzający elementy eskapizmu, gest.

V. Moralistyka i ironia

W tym momencie uczynić można ostatnie dopowiedzenie do tematu: **o wzajemnym związku ekspiacji, moralistyki i ironii.** Zarzucono nieraz dramatowi napominający, pedagogiczny ton w finale, tak nieprzystający do gorącej atmosfery wynurzeń, polemik. Po pierwsze można to tłumaczyć koniecznością domknięcia obrzędowej ramy, jaką poeta nakłada na dramat, przywołując kwestę Chóru w zakończeniu. Niemniej, wolno rozważyć i inne wyjaśnienia. Jest przecież ikona Najświętszej Maryi Panny obecna w całym dramacie – pojawił się zatem ideał, ku któremu Mickiewiczowscy bohaterowie później już kierują się przez całe życie. Obrzęd ma funkcję ekspiacyjną, „pokutną", ma uwolnić od resentymentu przez symboliczne powtórzenie, spowiedź grzesznika, który zjawia się przecież w chacie księdza jako Pustelnik-mizantrop, odludek, dziwak, ale i... eremita oczyszczający się z grzechu. Związek między ekspiacją a moralistyką wydaje się oczywisty, podobnie jak w naturalny sposób poetykę ekspiacyjnych wynurzeń kształtują: hiperbola, oksymoron, powtórzenie. Wróćmy do tej „miłości do miłości" – bowiem bez gorzkiej świadomości zdrady, bez deziluzji uczucia, bez opamiętania IV cz. *Dziadów* byłaby tylko gorącą, lecz nużącą w swej oczywistości serią skruszonych, rozbitych przez emocje figur retorycznych, popisem gestów, kalamburów, prestidigitatorstwa, polegającego na przykład na wywoływaniu ducha kołatka.

Lecz to „szczere" (nie w kategoriach Rousseau z *Wyznań...*)[233] i zwodnicze zakochanie ma swą właśnie zbawienną funkcję (*felix culpa?*). Albowiem między wyobraźnią zakochanego a przedmiotem jej miłości rodzi się nagle niepokojąca świadomość wprost **groteskowej straty.** Pamiętajmy, że i Mickiewicz zaczyna swą opowieść od kresu uczucia – „ona" odeszła... „po prostu", wyszła za „innego", pozostawiając nowogródzkiego „Abelarda" z poczuciem krzywdy, ale i śmieszności, wstydu, które w końcu przeradzają się w świadomość ironiczną i autoironiczną. Dystans między depozytem wiary, sensu, który w obrazie „najpiękniejszej dziewicy" ulokował Gustaw, a prawdą zdrady tworzy opętanego wspomnieniem, „targanego przez furię", lecz i ironicznego bohatera. W pewnym sensie przepaść między jego miłosnym omamieniem a zdradą „anioła" zasypać może tylko symboliczna, kompensacyjna autoagresja owego **pseudo-samobójstwa.** Wkraczający do domu księdza Gustaw niczym nie przypomina wczesnoromantycznych samobójców, Wertera, Jacopa Ortis, czy nawet późniejszego Kordiana, stylizującego śmierć to szukającego kwietnej łąki, odludnej (ironia)[234]. To przerażający i śmieszny, wynędzniały a zarazem pełen energii wędrowiec, który z premedytacją przybywa do wrót plebanii, by zderzyć (ale żadnej

[233] Rousseau, jak wiadomo, szczodrze operuje kategorią „szczerości", już to kamuflując swe kłamstwa, już to fałszując swój – „superobraz". Czy Gustaw jest „szczery"? O tyle tylko, o ile zdaje sobie sprawę z miłosnej mistyfikacji, którą tworzy.

[234] Chciałbym zauważyć, że z zachowaniem Wertera czy Jacopa Gustaw nie ma aż tak wiele wspólnego. Gdy oni odbywają pożegnalne podróże, piszą pożegnalne listy, wykonują symboliczne gesty – Gustaw wprost mechanicznie, w rytm czasu inscenizuje – z jaką ironią – swe działanie. Werter to prehistoria samobójczych myśli; w chacie księdza jest już ktoś inny.

nie unicestwić) dwie postawy. W dziele Goethego czy w powieści Ugo Foscolo zewnętrzne szaleństwo wyobraźni zostaje na chwilę ogarnięte przez inscenizację samobójstwa, przez – niech to zabrzmi bluźnierczo – egzystencjalną liturgię samozagłady. Przez te wszystkie gesty, jak powrót w strony dzieciństwa, listy do ukochanej, pełne zamyśleń spacery, które... w istocie są celebracją występnego Thanatosa, służbą śmierci na ołtarzu miłości, przy czym kapłan składający ofiarę i ofiarowane „zwierzę" są tu jedną osobą: zakochanym.

Inaczej u Mickiewicza. Ten etap też tu się ukazuje, ale już jako przezwyciężony, bo Gustaw powtarza tylko symboliczną samozagładę. Inscenizacja *quasi*-samobójstwa w obrzędowej, ledwie naszkicowanej ramie dziadów lub mszy, mikroliturgii (czytanie Pisma) służy wzniesieniu doświadczenia Gustawa na zupełnie inny poziom. Fałsz werteryzmu, fałsz samego Goethego, piszącego *Cierpienia młodego Wertera* na tym chyba polega, iż *po* tekście jego bohater ląduje w nicości, autor zaś usiłuje żyć, jakby się nic nie stało. Inaczej u Mickiewicza, gdzie to doświadczenie zostanie głęboko uwewnętrznione – odezwie się echem jeszcze w *Panu Tadeuszu*. Świadomość ironiczna Gustawa-Mickiewicza ma w rzeczy samej sens ocalający. Ironią chłoszcze on niewierną, ale i ironia ukazuje nadmiar, groteskowość, „pajacowatość", marionetkowość egzystencjalnej gestyki romantycznego cierpienia. „Czegoś w tym jest za dużo" – zdaje się podpowiadać wyobraźnia. Czego – ? Teatru (życia, miłości i śmierci).

Wygląda on – Gustaw – tak, jak obraz miłości przebrzmiałej, lecz natrętnie powracającej we wspomnieniu uczucia – niezdolnej do życia („trup"). Zbyt żywy, by umrzeć, odarty z szat jak z konwenansu, równie śmieszny co tragiczny: rzekłbym, iż groteskowy nawet. Dzieci, spostrzegłszy gościa, nazywają go „upiorem", „ladaco" (czyli nicponiem, gałganem), „strachem" (chce się rzec – „na wróble"), w końcu „rozbójnikiem" i „zbójcą". Jednak dla wyobraźni te kategorie dziecięcej, lękowej przede wszystkim percepcji „obcego" nie wyczerpują przecież możliwych asocjacji. To także pustelnik, wygląda więc jak asceta, może jeden z eremitów, o których ubiorze mówiono, iż ma być taki nędzny, by w razie zgubienia nikt go nie podniósł. Lecz przecież pomyśleć wolno o żebraku, poszukującym duchowej jałmużny i o pielgrzymie, pątniku – a byłoby to ze znaczeniowego punktu widzenia arcyciekawe rozstrzygnięcie ze względu na analogię z *Ustępem* III cz. *Dziadów*. Zatem tej ekspiacyjnej konotacji nie należy zapoznawać: pustelnik to ktoś, kto „zmierza", puka do drzwi, strapiony nieszczęściem i winą.

Na innym szlaku interpretacyjnym trzeba by wyeksponować groteskowość jego ubioru: dzieci nie tylko boją się go, one także śmieją się z niego. Zatem, może, to także w pewnym stopniu postać błazeńska, trochę sowizdrzał, frant, trochę „postrzeleniec", pędziwiatr. Lecz przecież w pewnym stopniu to również kuglarz, gdy czyni „kołatkowy" cud. Zaiste, wygląd Gustawa daje do myślenia także dlatego, że kojarzy się na dalekim planie z teatrem, ale ludowym, jarmarcznym, w mniejszym już chyba stopniu z komedią dell'arte. Romantyczna miłość zabija „zwyczajność". Odsyła raczej do takich sposobów „parateatralnego" zaistnienia człowieka, jak dziwak, *curiosum* ludzkie, szaleniec, odmieniec, konwulsjonista, złamany przez szaleństwo, jakby z zewnątrz pochwycony przez jakiś rodzaj groźnej mocy, siły, *dynamis*, sprawiającej, iż jego ruch zdaje się obłędnym chaosem, bezrozumną, nieskoordynowaną gestykulacją. Słowem – przypomina tych wszystkich niezrozumianych szaleńców, których ironia losu rzuciła do chaty Księdza lub na rynek miasteczka, między lud, jak w *Romantyczności*.

Gustaw, co sugeruje sam Mickiewicz (w. 107–119), jest tu także teraz, w tym opłakanym stanie, za karę, bo śmiał się z „szalonej" dziewczyny. Sam staje się „sza-

leńcem", miotającym się wprawdzie nie na rynku „miasteczka", lecz gdzieś pośród natury. Gustaw-Karusia – niezwykła to figura, lecz przecież męski bohater Mickiewicza także raz tkwi skamieniały „jak martwa opoka", raz „strzela wkoło oczyma", „to się łzami zaleje", „coś niby chwyta, coś niby trzyma", „rozpłacze się i zaśmieje". Z pewną przesadą, sugerować można, a już na pewno podług reguł XVIII-wiecznej medycyny, wyznawanej przez Jana Śniadeckiego, że Gustaw cierpi na jedną z *„Geisteskrankheiten"*, chorób umysłu, pośród których jest i „żywność wyobraźni", „natarczywa i uporczywa myśl", czy „dziwaczne ożywienie i niestałość umysłu" – ujawniające się dla postronnych w dyskomforcie obcowania z kimś ubranym (raczej nie-ubranym) szaleńczo, przerażająco[235]. Odsłania się w jego wyglądzie głęboka rozpaczliwa autoironia, jakby był sam pośmiertnym wcieleniem Wertera, który nie zdjąwszy nigdy rytualnego stroju, w jakim poznał Lottę, chodził już teraz tylko w jego strzępach.

Podobną – strzaskaną – świadomość prezentuje on wobec siebie w finale dramatu; tuż przed momentem, gdy „przebije się" sztyletem:

[Gustaw] *(do Księdza, który wchodzi ze służącemi)*
Słuchaj ty... jeśli [cię] kiedy obaczy...

(z wzmagającą się gwałtownością)

Pewna nadludzka dziewica... kobiéta,
I jeśli ciebie zapyta,
Z czego umarłem? nie mów, że z rozpaczy;
Powiedz, że byłem zawsze rumiany, wesoły,
Żem ani wspomniał nigdy o kochance,
Że sobie grałem w karty, piłem z przyjacioły...
Że ta pijatyka... tańce...
Że mi się w tańcu... ot

(uderza nogą)
skręciła noga .
Z tego umarłem...
(przebija się)
Ksiądz
Jezus, Maria! bój się Boga!
(chwyta za rękę, Gustaw stoi; zegar zaczyna bić) (w. 1113-1124).

Jakże mistrzowsko poprowadził poeta ostatnią kwestię Gustawa. Ironia ujawnia się tu przynajmniej na sześciu poziomach. W figurze „zawiedzionego mściciela" – rozpaczający kochanek, urażony w swej dumie, powierza księdzu przewrotne zadanie zemsty na kochance: jeśli o mnie zapyta, powiedz o moim szczęściu, jak gdyby Gustaw pragnął wytrwać w pozie hardego nawet po śmierci (uczucia), jak gdyby zraniona duma nie mogła uwolnić się od wspomnień. Lecz dalej: skoncentrujmy się na tym z pozoru marginalnym dopowiedzeniu kochanka – oto po chwili wahania, zawieszenia intonacji dodaje do określenia „nadludzka dziewica" słowo „kobiéta". Kochał boską dziewiczość Marii, nie dostrzegając w niej kobiety[236]. Gdy więc „dziewica", anioł jest fantazmatycznym tworem

[235] M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. M. Kęszycka, wstęp H. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 186.

[236] Dodajmy jeszcze, że za kilkanaście lat romantyczne krystalizacje zostaną poddane satyrycznym prześmiewstwom: Zob. T. T. Jeż, *Pamiętniki starającego się*, Warszawa 1975 (pierwodruk 1865-66), s. 170:

> Niech sobie czytelnik przypomni, jak miał lat siedemnaście i jak po raz pierwszy w życiu oglądał tę girlandę kwiatów, zwanych kobietami, wabiących barwą, wonią i głosem; jak wśród tych kwiatów padł mu w oko jeden (...) takim kwiatkiem dla mnie była Anielka. Opisać Anielkę jest zadaniem przechodzącym moje siły.

idealności, to „kobieta" – to kolejna skrajność tej stylizacji uczuć – wyraża od razu wpisany w swój semantyczny wydźwięk element ironii, nawet zjadliwości. Na trzecim planie odnajdujemy ironiczny rozziew między stanem Gustawa (rozpacz) a wydumaną *ad hoc*, skłamaną wieścią o swym szczęściu, powierzoną księdzu. Szczęściu przewrotnym, rozpaczliwym, tym szczęściu, które pociągało go tuż przez „odnalezieniem" ideału. „Brudne uciech rzeki" rozpisał Mickiewicz na pijackie uciechy z kompanią zgrywającą się w karty. Żałosny, prostacki hedonizm przeciwstawia się przecież obrazoburczo wysokim ideałom młodości. I jeszcze dalej – bo kondensacja ironicznych figur jest tu zdumiewająca – łatwo postrzec dystans między owym strojem Pustelnika a wesołością i oznaką niezmąconego niczym zdrowia: on chce, by zdrajczyni zapamiętała go jako „rumianego" młodzieńca, zapewne zarumienionego po uszy nie od dziewczęcego pocałunku, lecz od biesiadnych radości wina i wysiłków rozpusty. I potem zaraz zauważmy: ujawnia się tu ironicznie manifestowany kontrast między profuzją słów, obrazowych natręctw, których czytelnik wysłuchał, a rzekomym milczeniem Gustawa o kochance po zerwaniu z nią. Chce, by wiedziała, iż nigdy o niej nie mówił (czy to z bólu, czy z pogardy); tymczasem sam obsesyjnie myśli, imaginuje na jeden temat: kochanki, Marii, Maryli. Finalnie przecież sam akt owego pseudo-samobójstwa ma wymiar dysharmoniczny, głęboko ironiczny. Rozpacz gestu zagłady – wzmaga jeszcze wagę utraconego uczucia, uwiecznia je, lecz nie mumifikuje. To zresztą część tego procesu opisywanego w naszych szkicach: przesunięcia obrazu „jej", kochanki w sferę metafizyki poetyckiej, symbolu. W tym miejscu ów proces dopiero się zaczyna. Siła resentymentu, nawet erotycznego pożądania jest jeszcze zbyt wszechwładna.

Udało się poecie ująć samobójstwo w ramę ironiczno-polemiczną: między bowiem śmiercią od skręconej nogi a śmiercią samobójczą, między wykonanym przez Gustawa „uderzeniem nogą" a „przebiciem się", ujawnia się ironiczna i autoironiczna przepaść. To, co jest autoironicznym gestem bohatera, okazuje się jednak polemicznym, wprost sarkastycznym znakiem wobec prostodusznego księdza, któremu zaraz potem Gustaw objawi symboliczny sens swego gestu (że został zraniony „oczyma kobiety", że to duchowa rana miłosna). Ironię – wiemy – sygnalizuje Mickiewicz nawet w didaskaliach, gdy Gustaw żąda przywrócenia obrzędu dziadów: (w. 1193): (*z ironią*): „Świat ten jest bez duszy?". Jakie więc jest jej znaczenie w przemianie protagonistów dramatu? Zasadnicze. Pozwala ona ujawnić iluzoryczność „romantycznego zakochania", jest energią wyrażoną w dyskursie bohatera, która uwalnia go od złudzeń, ale też pozwala spojrzeć ostatecznie na uczucie w kategoriach nie wolności, lecz nieziemskiego, absolutnego doboru, androgynicznej predestynacji:

Na szczęście Bóg mię zrobił poddanym anioła,
Dla niej i dla mnie przyszłość śmieje się wesoła.
(...)
Długo jeszcze po świecie błąkać się potrzeba,
Aż ją Bóg w swoje objęcie powoła;
Natenczas śladem lubego anioła
I cień mój błędny wkradnie się do nieba. (w. 1265-66, 1274-77).

Rajskie zjednoczenie nastąpi przecież po długim zbłąkaniu, po śmierci kochanków. Tam „anielstwo" nie będzie już mogło być skażone ani przez erotyczną idealizację wyobraźni kochanka, ani przez – jakże prozaiczny – sukces konkurenta.

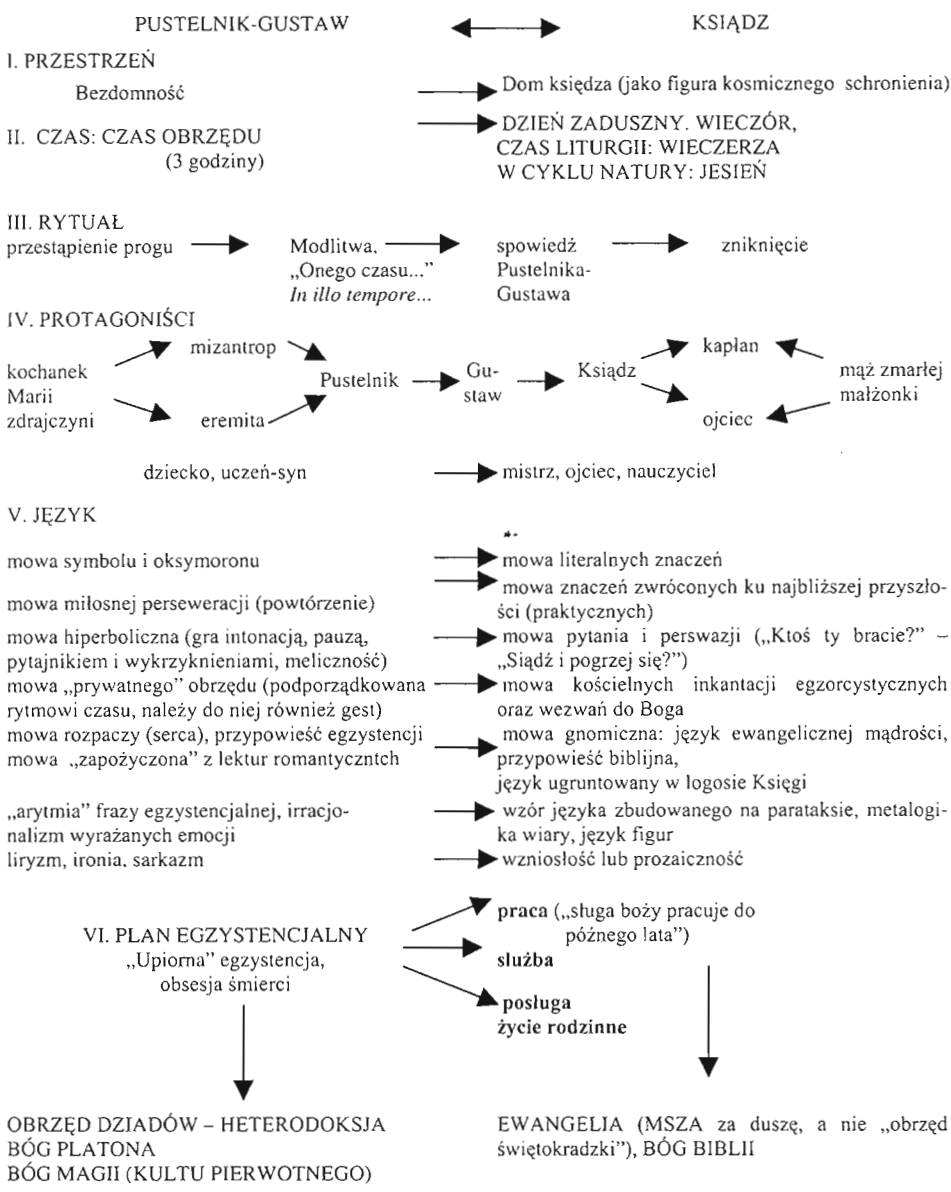
VI. Próba dobrego Spotkania

Ten powtórnie przetransformowany motyw anioła, kobiety ulegnie w dalszej twórczości Mickiewicza, już po *Dziadach,* przekształceniu w archetyp doskonałości, uosabiający czystość, doskonałość, ojczyznę i w pewnym sensie także Boskość. W IV cz. *Dziadów* boska kochanka (podobnie jak żona księdza) jest przecież jeszcze – jeśli wolno posłużyć się poetyką paradoksu – najwidoczniej „obecna swą nieobecnością", choć Gustaw wygłasza wiele o niej ogólnych kwestii. Tę nieobecność zawdzięcza zresztą nie tyle zdradzie, co konieczności konfrontacji dwóch „męskich" osobowości, rozrachunku mistrza i ucznia, rozliczenia ideałów młodości i pustelniczo-upiornej kondycji współczesnej. Odbywa się ona w przestrzeni i czasie, które służą znakomicie uchwyceniu antagonizmu samotnego kochanka i owdowiałego księdza wychowującego dzieci, zresztą wnoszących w ten utwór może i naiwną, czasem przerażającą spontaniczność i witalność. Przeciwnie niż to jest w I cz. *Dziadów* czy w *Marii* Malczewskiego, gdzie „dzieci-starcy" ciążą symbolicznie nad atmosferą dzieł, Gustaw, jak się okazuje, też był kiedyś szczęśliwym dzieckiem. Dzieci księdza oglądają – jako figury potencjalności (*fabula rasa*?) – w Gustawie także zapewne swoją przyszłość[237]. Trudno sobie wyobrazić bardziej męczącą sytuację, niż obraz nieszczęśliwca śpiewającego z furią, zawodzącego raczej „piosnkę starą" o niewierności kobiety, któremu to Gustawowi wtórują z ironią chóralnie dzieciątka Księdza:

[Gustaw] Dzieci! znacie piosnkę starą?
(śpiewa)
Naprzód ciebie wspomina
Co chwila, co godzina.
Chór dzieci
Jakże kocha dziewczyna,
Co chwilę przypomina!
Gustaw
Potem po razu co dnia,
A potem co tygodnia.
Chór dzieci
Jakże czuła dziewczyna,
Co tydzień przypomina!
Gustaw
A potem co miesiąca
Z początku albo z końca
Chór dzieci
Jakże dobra dziewczyna,
Co miesiąc przypomina!
Gustaw
Biegną wody potoku
Pamięć nie w naszej mocy:
Już tylko raz co roku
Około Wielkiejnocy.
Chór dzieci
Jaka grzeczna dziewczyna
Jeszcze co rok wspomina! (cz. IV, w. 899-916)

Gdy dorosną – uwewnętrznią tę teraz niepojętą dla nich ironiczną treść piosenki, przeżyją ją, jak ten duchowy syn, starszy ich braciszek – Gustaw. To, co dzieci teraz usłyszą, zobaczą – mimo wrażenia chaosogenności tekstu – to ciąg misternie skonstruowanych przeciwieństw, z których niektóre można by tak uporządkować:

[237] Podkreślmy: to te rzekomo „niewinne" dzieci śpiewają z Gustawem ironiczną pieśń o kochance wspominającej kochanego co chwila, co godzina zrazu, potem... już tylko co tydzień, co miesiąc, co rok wreszcie tylko.



SYNTEZA

Chór:

Bo słuchajmy i zważmy u siebie,
Że według Bożego rozkazu:
Kto za życia choć raz był w niebie,
Ten po śmierci nie trafi od razu.

Za istotną cechę takiego zdualizowania można uznać, wbrew twierdzeniom badaczy , akcentujących absolutny antagonizm racjonalizmu i uczucia, możliwość wzajemnie inspirującego spotkania. To prawda, że głos z kantorka „wyczerpuje siły księ-

dza", że „kończy się heroizm racjonalisty[238]. Wszakże rozmowa[239] nigdzie nie została nawiązana. Jak się okazuje, ksiądz i Gustaw mówią od początku innymi językami, innym systemem znaków, tradycji. Ani ksiądz nie przekona Gustawa, ani Gustaw nie stara się z księdza uczynić „romantyka". Gustaw atakuje, lecz... orężem ironii, furią obrazów, które ksiądz z niezmąconą wiarą – choć jako przerażony człowiek – odpiera „racjonalnymi" formułami. Ironia, przecież, wdziera się w obszar świata księdza i wywraca go na nice, lecz (!) dzieje się tak tylko z punktu widzenia Gustawa; z drugiej strony ani ewangelicznych gnom nie można uznać za „racjonalne", ani nie jest tak, by zawierały one przesłanie „słabsze", mniej mądre. Przeciwnie. Tak jak ironia wkracza na teren „bezpiecznej", „bożej" egzystencji, tak wzniosłe przesłanie Ewangelii osadza we właściwym wymiarze cierpienie Gustawa:[240]

I. Prócz duszy i Boga!
Wszystko minie na ziemi: szczęście i niedole. (w.817-818)

II. Płacz; lecz niestety, boleść przypomnienia
Nas samych trawi, a nic wkoło nas nie zmienia! (w.851-852)

III. Przeciwko światu i przeciwko sobie
Cięższe twoje, niżeli przeciw Bogu, grzechy.
Człowiek nie jest stworzony na łzy i uśmiechy,
Ale dla dobra bliźnich swoich, ludzi.
Jakkolwiek w twardej Bóg doświadcza probie,
Zapomnij o swym proszku, zważ na ogrom świata.
Ta myśl wielka pomniejsze zapały przystudzi.
Sługa Boży pracuje do późnego lata,
Gnuśnik tylko zawczasu zamyka się w grobie,
Nim go Pan trąbą straszliwą przebudzi. (w.471-480).

Zauważmy: skłonność do gnomicznych uogólnień o apodyktycznym, niedyskursywnym charakterze, uniwersalistycznym przesłaniu przejawiać będzie Mickiewicz do końca życia[241]. Zaowocuje ona *Zdaniami i uwagami,* do których przecież bez szkody można by dopisać powyższe myśli. W tym kierunku pójdzie Mickiewicz w rozwoju swej duchowości i wyobraźni. Paternalistyczny ton księdza i ironiczne repliki „syna"-Gustawa nie unieważniają się ostatecznie. Afirmacja egzystencji, która nie jest ni cierpiętnictwem, ni wielkim karnawałem miłosnym, idea „próby", „doświadczenia" przez cierpienie, dystans między mikroświatem jednostki i „ogromem świata", nagana gnuśności (w aspekcie kary i Sądu Ostatecznego) – to idee, które rozwinie bohater Mickiewicza. Będzie w tym zupełnie odmienny, niż „płaczący jak dziecię", kruchy, mszczący się na ojcu Wacław z poematu Malczewskiego. Właśnie dlatego także nazwałem

[238] Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu,* Warszawa 1976, s. 36. – Takie wyostrzenie antagonizmu światopoglądowego przez badaczkę ma jednak zalety – pozwala zrozumieć twórczą inwencję (perfidię!) Mickiewicza, który „racjonalistą" po Śniadeckim-matematyku uczynił... księdza.

[239] W sensie głębokim – rozważania, cyzelowania i wymiany argumentów. W tym znaczeniu jest to tekst antyerystyczny. Wolno traktować przygody Gustawa – gdy chodzi o obopólnie moralistyczne nastawienie kochanka, a tak że księdza – jako postawę, którą nazwaliśmy za Dietrichem von Hildebrandem *(Serce,* Poznań 1989) porzuceniem nieodpowiedzialnych szaleństw serca i dochodzeniem do „pełnych sensów odpowiedzi uczuciowych". Por. A. Węgrzecki, *Idea „porządku serca" w filozofii B. Pascala i M. Schelera,* w: *Odczytywanie myśli Pascala,* pod red. A. Siemianowskiego, Poznań 1997, s. 107-114.

[240] Tę mądrość księdza zaakcentował R. Przybylski w studium o *Dziadach.*

[241] Już *Romantyczność* – te *mikro-Dziady* – kończy się ustanowieniem sentencjonalnej mądrości „Miej serce...". Por. M. Inglot, *„Romantyczność" A. Mickiewicza jako miniatura dramatyczna,* w: *Między romantyzmem a współczesnością,* Kielce 1996, s. 9-17 (badacz rozwija tezy M. Szyjkowskiego i M. Grabowskiej o genologicznym związku ballad z *Dziadami).*

Mickiewicza poetą „syntez i przeobrażeń". Spotkanie z Marią przeobrazi w spotkanie z Maryją. W twórczy sposób, właśnie w IV cz. *Dziadów,* dokona konfrontacji „dwóch nieszczęść" (kochanie Gustawa – ksiądz stracił żonę i dwoje dzieci), dwóch języków, postaw. Pustelnik-Gustaw, wszelako, postulując przywrócenie obrzędu, *de facto* sam dokonuje już tego, nie podważając wcale ewangelicznej mądrości kapłana. Ironia jako język miłosnego zranienia, gdy się wyczerpie, wypali, objawi moralistyczny kontekst, syntezy zaś obu języków dokona Chór, obwieszczający „Boże rozkazy": „Kto za życia choć raz był w niebie, / Ten po śmierci nie trafi od razu." Czyżby ksiądz nigdy nie był w niebie miłości? Był, lecz – jest ojcem; dlatego – on także zna platońskie prawdy o pośmiertnej pełni kochanków:

(...)
Jakakolwiek przeszkoda tutaj was rozdwoi:
Idą ku sobie gwiazdy, choć je mgły zaciemią,
Mgła zniknie, gwiazda z gwiazdą na wieki się spoi,
Łańcuchy tu wiążące prysną razem z ziemią,
A tam nad ziemią znowu poznają się swoi,
I namiętność, choć zbytnią, Pan Bóg wam przebaczy. (w. 529-534).

Przedziwne są losy wyobraźni – jednak między Gustawem a Księdzem nie ma różnicy doświadczenia, lecz tylko ujawnia się odmienność znaczenia miłosnej przygody. Ludzie – jak gwiazdy, zagubione w „zimnym świecie" – swe bliźnie połowy pełni odnajdą się w niebiesiech. To mówi, zauważmy, unicki ksiądz. Mówi, jakby dopiero co czytał i Biblię, i Platona. Dla Mickiewicza – w warstwie biograficznej, której ze względu na okrutne zbanalizowanie należałoby unikać – było to rozstanie na zawsze. Stanie się „rycerzem Maryi", Konradem-Pielgrzymem, pamiętającym do końca o tej gwieździe, jutrzence, z którą rozdzielił go los.

Ksiądz i Gustaw mówią innymi znaczeniami; odnoszą swoje wyobrażenia o życiu do inaczej wyobrażanego źródła sensu, obrazu Boga. Lecz głębokie struktury ich języka ujawniają zdumiewającą korespondencję. W obu przypadkach objawi się tu bowiem logos zawierający w sobie obraz człowieka „związanego z niebem" – dla Gustawa jest to doświadczenie uszczęśliwiającej i fatalnej prowidencji platońskiego Boga; dla Księdza jest to obraz boskiej opatrzności, która sprawuje niepojętną opiekę nad człowiekiem. U obu absolutnym punktem odniesienia jest tak czy inaczej rozumiana sfera wieczności. Więc choć na poziomie zewnętrznych znaczeń, sposobu ekspresji przemawiają inaczej, kontrastowo, to w najgłębszej warstwie wyobrażeń – u jednego z patronatu Platona, u drugiego Biblii – stykają się ze sobą mityczne struktury organizujące taką wizję świata, która jest przeciw obrazowi świata-chaosu, egzystencji nonsensownej, bezcelowości natury, a za to odsłaniające źródłową zależność, przedustawność, opatrznościową projekcję tego, co spotyka człowieka. Spotyka go najpierw „bycie człowiekiem", a tego „bycia" najgłośniejszym, najistotniejszym wydarzeniem, budzącym „wiedzę bycia", jest miłość.

Mickiewicz będzie jednak mógł włączyć opatrznościowo-platońskie doświadczenie miłości w prowidencjalistyczną wizję mesjanisty, odrzucając werteryczno-młodoromantyczny sztafaż miłosny. Pewnie dokonałoby to się inaczej, może szybciej, gdyby nie odeskie „uciech rzeki", a także wstrząs wykorzenienia.

Spotkania Gustawa i Księdza nie dokonuje się więc na poziomie powierzchniowych znaczeń – ale odbywają się w głębi mitycznych struktur, w których ugruntowane

są ich wyobrażenia świata i człowieka. Obaj też są – to niezwykle ważna zbieżność – reprezentantami metalogicznej percepcji i eksplikacji świata. Jeden percypuje życie, poznaje je miłością, drugi wiarą; u jednego doświadczenie miłości zanadto rozbestwiło wyobraźnię, gdy drugi zanadto zaufał orzeczeniom rozumu praktycznego.

A Gustaw? Gdy ksiądz, dostrzegając oznaki śmierci, woła „Co to wszystko ma znaczyć?" – ten, niespodziewanie, odpowie z energią wcale niepodobną do tej, jaką przejawić powinien nieboszczyk: „O tym inną razą!". W finale – *„zegar kończy bić, kur pieje, lampa przed obrazem gaśnie, Gustaw znika."* Wróci – za dziesięć lat, jako człowiek historii, już ten, co „nie pozwoli bluźnić imieniu Maryi".

VII. Fantazmat kobiety, ojczyzny, matki, natury, wspólnoty

W *Grażynie* następuje już, a więc wcześnie, pierwsza, w części jeszcze intelektualna, krystalizacja pewnego kręgu wyobrażeń, które osiągną pełnię w *Panu Tadeuszu*. Chodzi o **fantazmatyczne utożsamienie Kobiety-Litwy**. Jego cechą konstytutywną jest to, iż łączy, kontaminuje przedstawienie, mniej lub bardziej symboliczne, postaci kobiecej i przedstawienie przestrzeni litewskiej, która w kostiumie przeszłości lub bez niego, symbolizuje to, co najcenniejsze w Mickiewiczowskim obrazie świata: obraz kosmicznego centrum, domu, okolicy, rodziny (centralnej postaci matki). Ów obraz kosmicznego centrum to ziemski szyfr eschatologicznych i egzystencjalnych pragnień poety: dążenia do raju, do uspokojenia, do tego „domostwa ostatecznego" człowieka, gdzie nie słychać już huku dział, historii.

Fantazmat Kobiety-Litwy integruje wokół siebie mnóstwo wyobrażeń szczegółowych: pragnienie posiadania domu, miłość do ukochanej Marii, kult żywiony wobec zresakralizowanej przyrody, wobec wspólnot. Najgłębszym wymiarem tego fantazmatu jest jego związek z wyobrażeniami religijnymi: z kręgiem symboli maryjnych, które występują znów w wielu funkcjach. Jako znak opatrznościowej opieki Boga, którą jednak w sarmackiej imaginacji współsprawuje Maryja; jako – także – wyraz, obraz intymnych, głęboko uwewnętrznionych przeżyć religijnych. Tak, jakby ta Opatrzność złożyła cenny przekaz, depozyt w „duszy" czy w wyobraźni poety.

Fantazmat Kobiety-Litwy – u dojrzałego twórcy – spełnia fundamentalną, regulatywną funkcję wobec męskiej duchowości człowieka Mickiewiczowskiego. Stanowi dla męsko, prometejsko nastawionego człowieka, mężczyzny szalonego, człowieka czynu coś, co można by nazwać ikoną celu, wyobrażeniem na równi ziemskiego i niebiańskiego raju. Jest miejscem na mapie, ale i stanem egzystencji, gdzie ta niespokojna osobowość, funkcjonująca w burzliwym świecie znajduje równowagę: istnienia, wartości, uczuć. Jest to wyobrażenie, które czyni z Mickiewicza tego wciąż aktywnego, czynnego uczestnika XIX-wiecznej historii, wciąż – i z wprost „szaloną" aktywnością – zdążającego do celu. Ku Litwie-matce, będącej zarazem światem Marii, jutrzenki, wspomnienia matki, cudownej natury, idealnych wspólnot (kościół, rodzina), wreszcie dominium Maryi.

Oczywiście, jak wszystkie fantazmaty, tak i ten nie był tylko czymś wymarzonym, urojonym; do jego powstania przyczyniły się wzorce osobowe percypowane z otoczenia (matka), wzorce literackie, ale przede wszystkim ukształtowała go trauma utraty, wygnania, wykorzenienia. Dlatego pełnię przedstawieniową uzyskał w *Konradzie Wallenrodzie*,

w III cz. *Dziadów* i *Panu Tadeuszu*[242]. Lecz, i to trzeba podkreślić, zaczął się kształtować już wcześniej. Nie przypuszczalibyśmy jego związków z ironiczną parafrazą *Dziewicy Orleańskiej* Woltera, czyli z *Darczanką*. Już tu jednak zauważalny jest, choć w obcej konfiguracji, irracjonalny związek: Dziewica-Kobieta-Francja (+negowana dziewiczość i heroizm). Ten sam wzór ulegnie jednak rewaloryzacji i pojawi się w *Grażynie* jako Grażyna-Kobieta-Żona-Litwa (+uwzniośloną miłość małżeńska i patriotyczny heroizm).

Pierwszą próbą takiej sytuacji, próbą nieco gwałtowną, była *Żywila*. Do utworów, które służą krystalizacji tego kręgu wyobrażeń zaliczyć należy *Romantyczność*, rozgrywającą się jednak w swojskiej przestrzeni wschodnioeuropejskiego, litewskiego miasteczka. Te „przed-*Dziady*", jakimi jest ballada, sytuacja transgresji dokonanej wespół ze wspólnotą ludu, otwiera jednak kompleks wyobrażeń, które równocześnie **będą się aktywnie przeciwstawiać rodzącemu się wyobrażeniu Kobiety-Litwy. To wyobrażenia lękowe** – rozwinięte w *Balladach i romansach* – związane z demonicznym wymiarem młodości, z miłością, pożądaniem i z koniecznością etycznych wyborów, najczęściej wtedy niedobrych. Litwa dojrzewającego poety, romantycznego kochanka wnosi element niepokoju do spojrzenia poety także na naturę, dziedzictwo domu, szkoły, wspólnoty (postać Księdza). Tę walkę obu wyobrażeń, integrującego fantazmatu Kobiety-Litwy i destrukcyjnego (ale i indywiduującego) kompleksu przedstawień negatywnych widać w *Balladach i romansach* najsilniej[243]. *Romantyczność* podąża w stronę symboliczno-kultowej transgresji doświadczenia miłości, ale już inne ballady pokazują raczej dominację demonicznej strony litewskiej natury (*Świtezianka, Rybka*, nawet *Pani Twardowska*). *Świteź* próbuje realizować zbliżony do *Grażyny* model konfliktu, który ocala wartości przez tragiczny wybór. W *Balladach*, co akcentujemy, dominuje jeszcze, prócz *Romantyczności* i *Świtezi*, ciemna strona fantazmatycznego kręgu kobiecości. Litwa pozostaje zanurzona jeszcze w głębokim, ciemnym jeziorze niejasnych wyobrażeń, z których większość budzi strach[244]. Wszakże już tu – i to jest ten progresywny charakter wyobraźni Mickiewicza – pojawiają się próby wyjścia z impasu, przekroczenia negatywności. Odnotujmy pięć rodzajów takich prób, które zresztą ewoluują później w twórczości poety.

I. Aranżacje kultowo-obrzędowe: 1° *Romantyczność* jako mikrostruktura obrzędowa → 2° II cz. *Dziadów*, IV cz. *Dziadów* – obrzędy ekspiacyjne → 3° III cz. *Dziadów* – obrzęd próby i powołania Konrada, metanoi i zapowiedzi syntezy → *Pan Tadeusz* – rzecz narodowa jako agon i jednoczący obrzęd. Wspólną cechą tego typu wyobrażeń

[242] Pisząc o *Grażynie* (dz. cyt., s. 154), Borowy zauważał, zaliczając tytułową postać do klasy „ludzi przeobrażających się":

> Wszystkie te postaci są wyrazem jednej Mickiewiczowskiej poetyckiej koncepcji człowieka. Człowiek, według niej, **jest związany mocno z ziemią i jej historią**, ale nie jest to związek deterministyczny. Jest to ogromna **zależność uczuciowa**, która może się jednak stać właśnie czynnikiem aktu woli, i to aktu o charakterze przełomowym, aktu który może być nazwany przemienieniem albo przeobrażeniem. [podkr. – J.Ł.].

[243] J. Brzozowski, *Kształt „Romantyczności" (glosy do wiersza)*, w: *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997, s. 38:

> Przedstawiony w kilkunastu utworach tej balladowo-romansowej opowieści świat – to świat swojski i znany, dawne okolice poety: Świteź, Płużyny, Ruta, Cyryn, Niemen, góra Żarnowa, a jednocześnie zaskakujący dziwnością i nieoczywistością, oryginalną mitologią i metafizycznymi tajemnicami. Rozgrywają się na jego prowincjonalnej scenie odwieczne i uniwersalne dramaty: miłości i zdrady, przyjaźni i samotności, zbrodni i okrutnej kary, nieoczekiwanej przemiany i śmierci.

Lecz trzeba tu dodać: to, co „odwieczne", o tyle znajduje wyraz w dziele, o ile domaga się słowa dla lęków, pragnień, które są treścią konkretnego „ja". Współczesny czytelnik ma tymczasem wrażenie zbyt często, że *Ballady i romanse* to cykl poetyckich moralitetów, które pisze Mickiewicz niejako obok siebie, swych przeżyć wewnętrznych.

[244] Więcej tu podświadomości, niż świadomości. A tam, gdzie świadomość chce opracować jasno treści nieświadome, jak w *Romantyczności*, kończy się to, co najwyżej, poetycką apologią serca, czucia, wiary.

jest dialogiczny charakter jednostki, indywiduum zranionego i wspólnoty (Widmo-Gustaw i lud, Ksiądz i dzieci, Robak i wspólnota), otwierający perspektywę metafizycznego przekroczenia „złego stanu ducha", zgładzenia resentymentu, odpuszczenia winy.

II. Mitologia pieśni: 1° *Dudarz* → *Grażyna* (w. 100-103 *Epilogu Wydawcy*) → *Konrad Wallenrod* → *Wielka Improwizacja* → mitologia i teologia czynu, logosu wcielonego[245].

III. Introspekcja, autoanaliza, samokształtowanie → wszystkie te utwory, gdzie Mickiewicz namyśla się najpierw nad śmiercią, potem nad samotnością, wreszcie, gdzie krystalizuje się głębokie „ja" liryczne poety oddającego się refleksji. Liryczny ciąg introspekcyjno-autoanalityczny, początkowo nawet negatywistyczny, afirmujący śmierć, przeobraża się następnie w ciąg wyobrażeń perfekcjonistycznych, mających opisywać przemianę duchową „człowieka wewnętrznego". Ostatnim wydaniem tej grupy tekstów są świadectwa poezji „egzystencji i wieczności" (liryki lozańskie), a także teksty religijno-mistyczne, w istocie kończące epokę **poezji**[246].

IV. Ideologizacje: pisma filomackie (faza oświeceniowa) → *Grażyna, Wallenrod* (próby poetyckiej refleksji nad historią) → III cz. *Dziadów* → *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* → towianizm → historiozofia czynu, aktywistyczny prowidencjalizm. Mickiewicz od początku prowadzi refleksję, nawet programotwórczą, nad historią, meandrami dziejów. Prowadzi go ona od oświeceniowego krytycyzmu po filomackie formuły *quasi*-ideologii, następnie ku myśli wallenrodycznej (odrzuconej), wreszcie ku mesjanizmowi, którego różne formy rozwijają się w summę mesjanistyczną wykładów w Collége de France[247].

V. Mediacje symboliczne: wymiar metafizyczny. Ten ostatni sposób opanowywania wrogiego świata przez wyobraźnię Mickiewicza wiąże się z symboliką maryjną i pasyjną, zyskuje rozwinięcie w rozmaitych formach poetyckiej mariologii, a potem chrystologii (III cz. *Dziadów*). I tu początki są oświeceniowe: kpina, krytycyzm, a potem już rozwija się olbrzymi kompleks wyobrażeń maryjno-chrystologicznych, które jednak Mickiewicz aktywistycznie reinterpretuje. Maryja i Jezus to symboliczne wzorce eschatologii, ideały antropologiczne i prowidencjalistyczni opiekunowie poety, narodu. Nie są jednak nigdzie figurami biernego znoszenia historii czy egzystencji; wprost przeciwnie – wyzwalają energię, duchowo ożywiają poetę i jego bohaterów.

Mickiewiczowska wyobraźnia od początku więc podejmowała próby przekroczenia wszelkich mitycznych, biograficznych wzorców romantyzmu negatywnego: werteryzmu, reneizmu, byronizmu (ale tylko w jego wymiarze destrukcyjnym)[248]. Jej afirmatywna aktywność była zrazu aktywnością nieskrystalizowaną w wyborach, często błądzącą (*Wallenrod*). Pełnię osiągnęła w III cz. *Dziadów* i w *Panu Tadeuszu*, gdzie też wszystkie sposoby opanowywania ładu świata zyskały literacką pełnię [obrzędy, refleksja auto- i metapoetycka (nawet transpoetycka, bo prowadząca do czynu), autoanaliza i refleksja, tworzenie figur historiozoficznych (ideologii), symboliczno-metafizyczne mediacje].

[245] Niedocenioną z tego punktu widzenia balladą jest *Dudarz*, zawierający podobną jak *Grażyna* i *Konrad Wallenrod* koncepcję poezji-pamięci, poezji-unieśmiertelnienia, poezji-bursztynu, który, jednak, uwiecznia tylko – w ziemskiej perspektywie – martwe obrazy, wydarzenia.

[246] Od *Euthanasii, Żeglarza*, przez *Sonety krymskie* do *Do M.Ł., Arcymistrza, Zdań i uwag, Widzenia*, liryków lozańskich. Trudno tu wymieniać wszystkie utwory liryczne.

[247] Mickiewicz, w skórcie rzecz ujmując, przeszedł drogę od zaszczepionego w domu prowidencjalizmu staropolskiego przez „chorobę postępu" po skomplikowane konstrukcje ideowe (wallenrodyzm, mesjaznizmy *Dziadów*, *Ksiąg*, wykładów, towianizm, filozofię czynu, współdziałania w kreacji Dziejów z Bogiem).

[248] Znany jest pozytywny sąd Mickiewicza o Byronie, „poecie sumienia" z *Przedmowy Tłumacza* poprzedzającej *Giaura*.

Jest rzeczą interesującą, że choć znaczący i posiadający świetne realizacje literackie (*Lilie, Ucieczka*) nurt opisujący **kobiecość zdemonizowaną**, groźną, nie jest u Mickiewicza znaczący i urywa się gdzieś około 1832 roku, pozostawiając echo w realistycznych kreacjach kobiet z *Konfederatów barskich*, *Jakuba Jasińskiego* czy *Pana Barona*. Przy tym demonizm wpisuje Mickiewicz w ramę kulturowej obcości, kosmopolityzmu. Żadna idealna postać kobieca nie pojawia się w przestrzeni Paryża czy Francji. Przeciwnie – mistyczno-religijne realizacje wiąże poeta z Italią, z Rzymem, z tą świętą ziemią kultury europejskiej (*Do M.Ł., Do mego cziczerona*).

Rozwija jednak poeta – równocześnie z nurtem kobiecości demonicznej – nurt kobiecości, będący jego odgałęzieniem: linię poezji opisującej kobietę związaną ze **zmysłowością**, erotyką, wprost seksualizmem. Ten aspekt rozwoju symboliki kobiecej ma swe źródło jeszcze w *Darczance*, w poezjach filomackich, czasem obscenicznych[249], w *Balladach i romansach*. Ale formę, która będzie się rozwijała potem u dojrzałego poety, zyska w debiutanckiej *Zimie miejskiej*. Kobieta światowa, dama, kokietka, zalotnica, kochanka; tę linię rozwojową tworzy również *Pani Aniela*, ale przede wszystkim jej ukoronowanie stanowią *Sonety odeskie*. Zyskuje ona świetne zwieńczenie w postaci Telimeny; owo „zwieńczenie" jest tu także swego rodzaju „rozgrzeszeniem" poetyckim. Po historii szlacheckiej nurt ten ulega z jednej strony demonizacji, z drugiej staje się niejednoznaczny w kreacji Hrabiny z *Konfederatów barskich*.

Ta wielopostaciowość wyobrażeń kobiecości osnutych wokół archetypu kobiety-matki ma jednak u Mickiewicza ścisłą hierarchię. **Najwyższe miejsce zajmują wyobrażenia symboliczno-metafizyczne osnute wokół Maryi Opiekunki, Matki Boga. Ich immanentnym, kosmicznym przeniesieniem jest kompleks fantazmatycznych wyobrażeń Kobiety-Litwy, Ojczyzny, Natury, wspólnoty**.

W *Grażynie*, w tym prehistorycznym etapie kształtowania się tych wyobrażeń, ocalenie przychodzi jeszcze nie ze strony Maryi, ale ze strony Poezji, Muzy, która mityzuje świat tragicznych wyborów, jakich dokonała Litwinka, Kobieta, Grażyna, i zamienia je w złotą monetę poezji, mitu. Lecz już w II cz. *Dziadów* pojawiła się możliwość innego, kultyczno-obrzędowego – choć heterodoksyjnego, niejako apokryficznego – pokonania upiorów złej miłości, złych wyborów, demonicznego opętania Upiora, Widma przez fantazmat niewiernej kochanki, co poślubiła innego. Tę możliwość wykorzystuje się już w IV cz. dramatu, której między innymi z tego powodu zarzucano moralizatorstwo. *Konrad Wallenrod* czyni ogromny – jednak – krok w kierunku pojawienia się w biografii Mickiewiczowskiego bohatera metafizycznego wzoru-ideału Maryi-Matki, ale i ustanowienia, krystalizacji ziemskiego empireum kobiecości: fantazmatu Kobiety-Litwy, który ucieleśni się potem w wyobrażeniu żeńskiego, magicznego pomocnika metanoi, irracjonalnej wspomożycielki, „matki" duchowej metamorfozy – Ewy. Następnie przeobrazi się w wizję Zosi, w wydanie tego samego fantazmatu, opatrzone przez poetę zarówno idealistycznym wymiarem kobiety-symbolu, jak i treścią „realistyczną", gdy idzie o funkcję nośnika pewnych założeń ideowych[250].

[249] Nie ma co ukrywać, że filomaci często bezceremonialnie, jak młodzi, dojrzewający mężczyźni, zamknięci z własnej woli w swym gronie, podchodzili do spraw erotyki. Trzeba jednak nadal czekać na odważnego autora, który zająłby się erotycznymi żartami w tym środowisku, do czego niemały materiał znajdzie w *Poezjach Filomatów*.

[250] Ten – kluczowy dla naszych rozważań – metafizyczny sposób rozumienia świata, polegający na dostrzeganiu (lub projektowaniu – powie sceptyk) siatki wyobrażeń prowidencjalistycznych, maryjnych i chrystologicznych w świecie, na ukazywaniu żywego związku między „tam" Boskiego metaświata i „tu" ziemi, historii – nie narodził się w Mickie-

W kolejnej fazie wyobrażenie Kobiety-Litwy dostąpi już całkowitej symbolizacji (jutrzenka), transkrypcji w symboliczny opis tęsknionej-marzonej przestrzeni eschatologicznej (*Gdy tu mój trup...*) oraz ulegnie symbolicznej komunii, połączeniu z wyobrażeniem Maryi-jutrzenki. Maryjny pierwiastek z wyobrażeń nieba i maryjny pierwiastek ziemski (obrazy Maryi) wespół umożliwią symboliczne włączenie kręgu wyobrażeń idealnej kobiecości, Litwy, Matki, Ojczyzny, Wspólnot w mający eschatologiczny (lub: utopijny[251]) sens obraz świata-pełni, który panenteistycznie spoczywa w Panu, w Bogu, trwa w Nim tak, jak On był w świecie wśród ludzi jako Chrystus, i jest w nim, podtrzymując go w trwaniu, w drodze ku Sobie. Ta Pełnia, Boskość, *Deitas* Mickiewicza zawiera – jeśli nie w sensie teologicznym, to imaginacyjnym – nieodzownie pierwiastek żeński, *das Ewig-Weibliche*, czy raczej **Wieczną Maryjność**.

Kompleksy wyobrażeń kobiecości można ująć w dwa ciągi, wzajem się przeplatające, uzupełniające w dziełach. Jeden stanowi fascynującą dla wyobrażeń sferę ciemnych, niszczących przedstawień; drugi sferę idealizacyjną, prowadzącą do krystalizacji Mickiewiczowskiej pełni obrazu świata, której syntezą, tak w obszarze przeszłości, filozofii historii, jak i koncepcji człowieka, poezji, kultury w przyszłości staną się wykłady paryskie.

A. CIEMNE PERSONIFIKACJE KOBIECOŚCI (WYBRANE ETAPY):

A1 Typ demoniczny: Dziewica-trup z → *Ucieczka* → Dziewica-trup → Caryca → Nierządnica
↑ *Konrada Wallenroda* z III cz. *Dziadów* Katarzyna Babilońska.

A *Darczanka, poezje filomackie* → *Ballady i romanse*

↓

A2 Typy kobiety zmysłowej:
Pani Aniela → damy → Zosia → niewierne → *Sonety* → Panny na → Telimena → Hrabina → Henrietta → Pani
Zuzia z *Zimy miejskiej* z II cz. kochanki IV cz. *odeskie* wydaniu z III cz. i ich matki Baronowa

B. KOBIECOŚĆ METAFIZYCZNA (WYBRANE WĄTKI):

B1 Typ heroiczny: *Darczanka, Żywila, Grażyna, Świteź,* (częściowo) Aldona → *Śmierć pułkownika*

↓

B Ukochane poezji filomackiej

↓

B2 Typ idealny: *Hymn...*, Karusia, pasterka, matka Gustawa, kobieta-anioł, Maryja z obrazu, „*Mary ja* gonię" →
z *Roman-tyczności* z II cz. z IV cz. z IV cz. w IV cz. wspomnienie ukochanej w *Sonetach krymskich* i odeskich

→ Aldona, *Do M. Ł., Do mego,* matka z *Prologu*, Rollisonowa, matki z III cz., **Ewa**, kobieta, →
(częściowo) *cziczerona* III cz. w żałobie (IX scena)

→ Ewa ze *Śniła się* → Jutrzenka, *Słowa Panny*, Matka Boska w Prelekcjach → Zuzanna z *Urywka*
zima z *Gdy tu mój trup...* *pamiętnika Polki* (częściowo)

wiczu od razu. Przeciwnie: został zanegowany przez wpływy historiozofii oświeceniowej i dopiero potem powracał – wolno – do wyobraźni poety (II cz. *Dziadów*).

[251] A zatem Zofija jest także nośnikiem pewnych treści postulatywnych (uwolnić chłopów *etc.*).

Można więc zauważyć, iż w fazie młodzieńczej, początkowej w wyobraźni Mickiewicza, jak w kotle, tkwiły i łączyły się, jeszcze do końca nieuświadomione różne pierwiastki, demoniczne i idealne, lękowe i „pragnieniowe". Wolno następowała ich krystalizacja, tak, aby w III cz. *Dziadów* osiągnąć imaginacyjną pełnię, którą jeszcze tylko kilkakrotnie powtórzy Mickiewicz w dziełach, w których przywołuje, uobecnia fantazmat pobudzającej do życia, czynu Kobiecości-Litwy (*Śniła się zima..., Gdy tu mój trup...*). Równocześnie następowała wyraźna dysocjacja i etyczna kwalifikacja (raczej ideologiczna dyskwalifikacja) wyobrażeń demoniczno-lękowych, związanych ze zmysłowością, które zyskały negatywną syntezę w obrazie apokaliptycznej bestii, osobie Katarzyny Wielkiej, dziewicy-trupa. Nieoczekiwanym, skomplikowanym, świetnym literacko drugim subwariantem wątku kobiecości zmysłowej okazała się Telimena; i – w pewnym sensie – Hrabina z *Konfederatów barskich*. To porządkowanie wyobraźni, polegające także na stworzeniu kobiecych, żeńskich wyobrażeń centrum świata (Litwa i jej idealne kobiety), jedni świata i nieba (Maryja, Bóg obejmujący, „tulący" swe dzieci, swój świat), umożliwiało istnienie w tym prawdziwym piekle życia, w infernalnej historii. Ciało i dusza poety pozostawały „tu", w świecie, wśród przyjaciół i wrogów, gdy duch był już „tam", w empirium wartości, z jutrzenką, na Litwie idealnej, ku której miał poeta moc aktywnie zmierzać[252].

Etapami w tej odysei Mickiewiczowskiej wyobraźni niezbędnymi były *Sonety odeskie* i, pełen komplikacji, *Konrad Wallenrod*.

VIII. Patrzeć w gwiazdy – być gwiazdą

I choć nie ma tu miejsca na dogłębne analizy przemian obrazu kobiety w liryce Mickiewicza, wydaje się konieczne wskazanie na pewien proces symbolicznej krystalizacji tego obrazu, znajdujący wyraz zarówno w poezjach przed wyjazdem do Rosji zapisanych, jak i tych późniejszych. Romantyczna idealizacja prowadzi oczywiście do symbolizacji, odcieleśnienia tej wizji. Maryla, Maria, Maryja to we wczesnej twórczości poety najliczniej pojawiające się określenia ukochanej. Kult imienia prowadzony jest równocześnie z wprost idolatrycznym (w sensie: przesadnym) i blasfemicznym (gdy odnosi się do wizerunku Maryi) kultem obrazu. W wierszach kończących ten okres namiętnej adoracji, skupionej na imieniu, obrazie i „pamiątce", rzeczy podarowanej przez ukochaną (od pukla włosów poczynając) przejawiają się nierzadko tony biograficzne, poezja ta nabiera charakteru okolicznościowego. Ona – kochanka – odciska symboliczną pieczęć swego boskiego imienia i wizerunku w pamięci kochanka; on zaś kwituje uczucie wpisem pamiątkowym do sztambucha, albumu, imionnika. Harmonię kończy dopiero zamążpójście Maryli – nie za Adama, lecz za Puttkamera[253].

W sierpniu 1821 r. powstaje więc wiersz eksponujący pozornie idealny, uszczęśliwiający aspekt imienia ukochanej: *Jak te imiona błogi los spotyka...* [*Z albumu Ma-*

[252] J. Brzozowski, *Litwa Mickiewicza*, w: *Odczytywanie romantyków*, Kraków 2002, s. 33 (o drugim tomie *Poezyj*): Tutaj także ma miejsce literackie, romantyczne wskrzeszenie i uobecnienie Litwy: jej historii oraz jej metafizycznej duszy. Tutaj również rodzi się ten syndrom, który by można nazwać Mickiewiczowskim mitem Litwy, jej głęboką w tego słowa znaczeniu idealizacją.

[253] Zob. M. Kosman, *Wawrzyniec Puttkamer – rzekomy rywal wieszcza*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci. Materiały III Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku* 9-12 IX 1998, t. I, *W kręgu spraw historycznych*, red. E. Feliksiak, E. Konończuk, Białystok 2000, s. 73-84.

ryi Puttkamerowej][254]. Utwór poprzedza, rzecz znamienna, motto z *Piekła* Dantego: „Nie masz większej boleści, jak przypominać sobie czas szczęśliwy w niedoli"[255]. Niedolą jest kres uczucia, zamążpójście panny, furia miłośnika, który dostał odprawę. Dlatego utwór w głębszej warstwie należy uznać za ironiczne, zjadliwe ostrze, którym odcina się poeta, niedawny adorator od Maryi:

Jak te imiona błogi los spotyka,
Które Maryja w swój imionnik przyjmie.
Kto Maryją do swego wpisze imionnika,
Wpisze tylko J e d n o imie.

Otóż wiemy: w imionniku Maryi i w imionniku, do którego wpisze swe imię Maryja, winno być miejsce tylko na jedno jedyne imię. Na tę symboliczną sygnaturę komunii dusz kochanki i kochanka. Strony sztambucha to bowiem stronice duszy. Kto nosi w nich imponującą kolekcję wpisów, kto przyjmuje liczne imiona, ten zdradza lub nie kocha nikogo. Uszczęśliwiając „błogim losem" licznych adoratorów, Maryja zdradza, poniewiera tego jednego, który w imionniku pamięci zachowa tylko jej jedno imię-symbol: *Maryja*. Pomieszanie żalu i trwającego wciąż uczucia z ironią, złośliwością jest tu ostre: anioł wyszedł za mąż, pozostawiając w piekle żywota wcześniej niczego nie podejrzewającego kochanka.

Na przełomie 1821 i 1822 roku Mickiewicz pisze w tonacji zarazem sentymentalnej i ironiczno-humorystycznej wiersz adresowany do malarza: *Do K... von D... robiącego dla mnie obrazek Maryi*. Jest on, przy całym ironicznym wyrazie, nacechowany jednak żalem:

Stwórco malownych twarzy, mocnom tobie winny,
Nad stwórcę żywych więcéj tyś dla mnie uczynny.
Szczęście wzięte z mych ramion ukazem wyroku
Ty na wieki mojemu zapewniłeś oku.

Stąd, chociaż z dawna wszelkim uczeniom się wstrętny,
Twojego chciałbym kunsztu stać się umiejętny.
Kiedy Kłótniccy trąbią adwokatom w uszy,
Za doktorem biegają trupy z resztą duszy;
Kto szczery akadema, hołdownik Minerwie,
Żmudzkich łbów obuczaniem rychło pierś oberwie;
A mędrzec, arcytworów napisawszy wiązkę,
Dym pochwał ma za napoj, wawrzyn na zakąskę:
Tobie twarzyczki piękne zawsze są dokoła,
Piękny świat tylko, ciebie do posługi woła,
Okiem na jasne tylko kierujesz oczęta,
I dłoń pięknych ciałeczek robieniem zajęta.
Jeśli wiele sztuk pięknych przyswoiło imie,
Ten chrzest najsprawiedliwiej twoja tylko przyjmie.
I płacą bierzesz droższą niż złoto i wianki:
Szczery uścisk młodzieńca, spojrzenie kochanki.

Malarzu czarodzieju! u ciebie pożyczę
Odkradzione od mojej Maryi oblicze.
Wiecznie je będę cisnął na sercu uprzejmie,

[254] Liryki napisane do 1824 r. cytuję za: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. I, *Wiersze 1817-1824*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1971.

[255] Tłumaczenie E. Porębowicza *Piekła* (V, 121-123). Dodajmy, iż Mickiewicz pisał konsekwentnie *Marya, Maryą*, a nie, jak w zmodernizowanej pisowni, Maryja, Maryją.

Z liców jej nigdy oczu i myśli nie zdejmę,
Unosząc się nadzieją, że tych rysów władza
Do reszty spsuje rozum, który mi zawadza, –
I jak uczucia moje o niej nie zapomną,
Tak ją wzrok, dłoń i piersi osądzą przytomną.

Jak widać, źródłem konsolacyjnej rozkoszy zdradzonego kochanka staje się tu nie imię, lecz obcowanie z boskim obliczem ukochanej, namiętne wpatrzenie, nierozłączność z obrazkiem ukochanej[256]. Wyższość malarza określa bliskość malowanego obiektu, możność wpatrzenia się w przymioty modela, Maryi, powtórzenia więc także zaraz aktu kreacji, stworzenia. „Dłoń pięknych ciałeczek robieniem zajęta" jest dłonią stwórcy i „czarodzieja", zwracającą poecie „odkradzione od mojej Maryi oblicze". Jednak obiekt miłości, Maryja, i jego malarskie odbicie, obraz, znamiennie przesuwają się już w sferę na poły karzącej, mściwej, na poły wciąż wielbiącej **pamięci**, którą wbrew rozumowi pobudzać ma ikona „lubej". Utwór przewrotnie oparty jest na zasadzie sentymentalnego przywiązania do „pamiątek", sygnatur miłości, imion, bibelotów. To poezja straty przeradzającej się w obsesję znaków przywołujących w myśli utracony raj miłosny[257]. Co więcej – paradoks urojonego szczęścia kochanka wyraża się w fakcie, iż namiętność przekształca się w bluźniercze omamienie symbolicznym szczegółem; miłość do kobiety zamienia się w miłosny niemalże związek ze znakiem sporządzonym przez malarza sztukmistrza. Tytułowy malarz staje się – z punktu widzenia kochanka – kimś ważniejszym niż Stwórca. Ten ostatni to tylko kreator, „stwórca żywych". Malarz to z kolei demiurg-kreator nie ułomnych ludzi, lecz natchniony rytownik, autor ikony ideału, która – w przeciwieństwie do Maryi – zdradzać nie może, a może być zarówno sądzona, jak i ubóstwiana.

Malarz utrwala w nietrwałym świecie żywych kochanków nieśmiertelny, ikoniczny wymiar ich związku. W Mickiewiczowskim wierszu następuje przekorna sublimacja namiętności: erotykę, uczucia realne zastępuje ikoniczna wizja oblicza z obrazu (by nie rzec: fetysz). Kult obrazu, a nie kochanki, znajduje zaś ironiczne nieco pokwitowanie w lirycznym hołdzie poetyckim: w wierszu *Do K... von D...* „Rysów władza" podporządkowuje sobie rozum kochanka, gdy tymczasem ukochaną poślubia „ten inny". Stąd może dwuznaczny finał wiersza: „I jak uczucia moje o niej nie zapomną, / Tak ją wzrok, dłoń i piersi osądzą przytomną". Ten motyw sublimacyjnego zakochania w obrazie ma odbicie w biografii Mickiewicza, który kazał wykonać wizerunek swojej Maryli. Przeniknął także do IV cz. *Dziadów*, gdzie obrazek lubej jest obsesją Gustawa[258].

[256] O wierszu ciekawe uwagi: A. Litwornia, *„Sztukmistrz musi ulecieć w sfery ideału!"* w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo. Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999, s. 135-137.

[257] O ile miłosny dyskurs literatury oświeceniowej toczył się za pomocą listu, sekretnego bileciku, posłańca, mających umożliwić spełnienie uczucia (fizyczne), o tyle obsesją nurtu sentymentalnego, preromantycznego staną się „rekwizyty straty": pukle włosów, wizerunki ukochanych, ich przed rozstaniem ostatnie słowa. W pewnym wymiarze jest literatura miłosna romantyzmu bardziej perwersyjna niż jawnie zmysłowa korespondencja oświeconych. Zamiast cielesnego aktu przedmiotem kultu stają się obiekty oznaczające nieobecność – fetysze urojonego związku. W liście z 22XI / 4 XII 1821 Czeczot pisał o Mickiewiczu, że jedynym jego szczęściem jest „sylwetka Maryi", którą kazał sobie zrobić. Zob. także: W. Pusz, *Wieszcz za guzik trzymany, czyli jak pozostać poetą. (O wierszach sztambuchowych Słowackiego, Mickiewicza i Norwida)*, w: *Między Krasickim i Słowackim*, Kraków 1992.

[258] „Rozliczenia" z biograficzną legendą miłości Mickiewicza i Wereszczakówny (często legendą pełną przeinaczeń, polegających bądź na idealizacji, bądź na demonizacji) dokonał Z. Sudolski: *Miłość w życiu Mickiewicza w świetle legendy i prawdy (Maryla – Karolina – Konstancja – Ksawera)*, w: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów" Adama Mickiewicza*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993, s. 21-30. – Trudno oprzeć się wrażeniu, że jakkolwiek staranne byłyby zabiegi demistyfikacyjne, miłość poety należy już do tego, co badacze coraz częściej nazywają „folklorem mickiewiczowskim", „Mickiewiczem ludowym", „Mickiewiczem popkultury".

Tego typu komunia miłosno-duchowa z obrazem – jako suwenirem utraconej pełni, erotycznym bibelotem, substytutem i zarazem zapowiedzią niebiańskiej uczty miłości kochanków po śmierci, w raju – to motyw pospolity w sentymentalizmie, o znaczenie starszych korzeniach. „Rajskiej piękności" portrecik Laury, namalowany przez malarza Simone Martini, opiewał Petrarka; obrazek ów, dodajmy, zaginął, pozostawiając pokoleniom poetyckie echo kultu obrazu, czyli portret kochanka, mężczyzny, jego miłosnej gorączki złożonej w sonetach.

Podobny, kompensacyjno-rozliczeniowy charakter ma okolicznościowy wiersz-wpis Mickiewicza – *Maryjo, siostro moja!...* [*Do Maryi P... ofiarując jej drugi tomik „Poezyj"*]:

> Maryjo, siostro moja! Nie krewnym łańcuchem,
> Aleśmy pobratani umysłem i duchem.
> Gdy mi dziwactwo losu i twój wyrok wzbrania
> Równie święte a milsze powtarzać nazwania:
> Choć innym spojrzyj okiem w przeminione lata,
> I pamiątki kochanka przyjmij z ręki brata...

Dominuje tu, w 1823 roku, sztuka uczuciowego paradoksu. Grzeczność, obyczaj wymaga eufemizmów, peryfraz. Miłość przekształca się w stan – wymuszonego! – bratersko-siostrzanego uczucia. Może najważniejsze są tu niedomówienia, wielce zresztą powściągliwe. Oto sytuacja jest wynikiem „dziwactw losu" i „twego wyroku". Tym razem sztuka niedoszłego kochanka staje się symboliczną, złożoną znaczeniowo pamiątką uczucia, w której odciska się rajskie i piekielne doświadczenie miłości. Obraz kochanki-siostry, co ze swego wyroku wybrała innego, niejako odrywa się od idealnego o niej wyobrażenia, żyjącego odtąd w pamięci i w sztuce poetyckiej. W IV cz. *Dziadów*, która znajduje się w ofiarowanym tomiku, Maryja to anioł, ale i puch marny, wietrzna istota. Wieczna, idealna, boska i... wietrzna, ziemska, ludzko-zmienna zarazem.

Boski archetyp i ziemski oryginał istnieć zaczynają bez siebie i obok siebie, istnieć w duszy, pamięci jako jej światło, gwiazdka sensu. Po krótkim epizodzie miłosnego opętania pozostaje na scenie świata udręczony pustelnik, zarazem furiat i mizantrop, melancholik, którego ożywia światło wspomnienia, potem wyobrażenia, wreszcie światło zupełnie już idealnego symbolu, posiadającego sakralno-eschatologiczny, maryjny sens w *Gdy tu mój trup...*, w obrazie Ewy ze *Śniła się zima...* czy w *Słowach Panny*.

Wszelako to przejście nie dokonało się łatwo. Nie było jednostronne. Obraz Maryli, Maryi zastąpiła ikona, inkantacja imienia, prześladująca pamięć „mara", ale też zupełnie realna kochanka ziemska. Potem „zdarzyło się" gwałtowne znudzenie, zerwanie z tą ostatnią, ale równocześnie z satysfakcją zmysłową następowało w wyobraźni absolutyzowanie doświadczenia kobiety. Tej jednej Maryi-Maryli i tych innych, które – jak Ewę Henriettę Ankwiczównę, Marcelinę Łempicką – wyobraźnia zaczęła utożsamiać z „wieczną kobiecością", nacechowaną dla męskiej, „racjonalnej" świadomości Mickiewicza niezwykle atrakcyjnym pierwiastkiem religijnej otwartości; kobiecością oznaczającą dlań udział w tym wymiarze życia duchowego, któremu nie chciała poddać się pełna pychy, męska imaginacja.

Jeszcze słynny wiersz z 1823 roku *Do M**** (*Precz z moich oczu!...*) ukazuje tyranię pamięci przedstawiającej rozumowi żywe obrazy kochanki. Ten wiersz antycypuje poniekąd wizję tej „jutrzenki", która stąpa i „kąpa się" w wierszu *Gdy tu mój trup...*, która jawi się nieustannie w wewnętrznym empireum ducha poety. Lecz w *Do M**** jesteśmy jeszcze na etapie „uwieczniania" szczęśliwej przeszłości, wpisywania

jej w najgłębsze warstwy pamięci, które potem zamieniają się w eschatologiczną, metafizyczną rzeczywistość świata, gdzie „widać ją". Tu jest jeszcze proces utrwalania:

> Tak **w każdym** miejscu i o **każdéj** dobie,
> **Gdziem** z tobą płakał i **gdziem** się z tobą bawił,
> **Wszędzie** i **zawsze** będę ja **przy** tobie,
> Bom **wszędzie** cząstkę méj duszy zostawił. (w. 37-40)

„Tu", „gdzie", „wszędzie", „zawsze", „przy tobie" byłem (dominuje czas przeszły), ulegnie potem transformacji w przestrzenno-czasowe „tam", które oznacza bycie „śród", „wśród". Charakterystyczne, iż tu jest to płacz i zabawa – tymczasem także w *Gdy tu mój trup...* będzie to rzeczywistość wciąż podobnie nazywana: „Tam, wśród prac i trosk, i wśród zabawy, / Uciekam ja. Tam siedzę pod jodłami..." Wiersz *Do M**** to zapis metafizycznej, irracjonalnej komunii duszy, która **łączy się z przestrzenią** szczęścia miłosnego lub włącza tę przestrzeń w siebie, w wyobraźnię. Liryk łozański zapisze proces przeciwny: po smutnym „zostawił" przychodzi czas na znalezienie, widzenie, bycie „wśród".

To przejście w metafizyczne wymiary nie dokonałoby się bez nieodzownego symbolicznego rozstania, które jest zarazem uwiecznieniem uczucia kochanków. Zostają oni przez wyobraźnię przesunięci w nadwymiar, gdzie o szczęściu człowieka decyduje nie zimny los, lecz *Providentia*; gdzie sam człowiek nie funkcjonuje już jako z krwi i ciała istota, specyficzną wrażliwość posiadający mężczyzna lub kobieta, lecz staje się symboliczno-metafizycznym ekstraktem, **symbolem jednoczącym w sobie duszę, przeżycia, pamięć i treści tej pamięci**.

Bogatym źródłem takiej zgęszczonej symboliki są zjawiska niebieskie, astronomiczne: gwiazdy, słońce, niebo, księżyc, komety. Takiego też przesunięcia w stronę tej symboliki dokonuje metafizyczna wyobraźnia poety. Tak w liryce rodzi się fantazmat, obraz symboliczny o charakterze integrującym. „Ona" – staje się gwiazdą, ale też realną ukochaną, wyobrażeniem świata, gdzie poeta był szczęśliwy, a więc nie tylko miejsc schadzek, ale całej ojczyzny, Litwy, dalej: wspólnoty rodzinnej, rówieśniczej, społecznej, w której to uczucie się realizowało. Im więcej treści mieści się w owej gwieździe[259], jutrzence (ale nie: słońcu!), im bardziej „ona" staje się wszystkim, co stracone, zagrożone w bycie, wytęsknione, tym mniej zmysłowo-erotyczny charakter ma obraz – ów symbol integrujący. Z czasem zaczyna przekształcać się w symbol integrujący o sakralnym sensie, o znaczeniu zbawczym. Gwiazda pamięci upiora zamienia się w jutrzenkę świecącą w głębi ducha „trupa" (od *Upiora* do *Gdy tu mój trup...*).

Kolejne etapy tej przemiany znaczą takie wiersze jak *Do – w stambuch*, w którym poeta, odwołując się do filozofii przeciwieństw – być może Schellinga[260] – zarysował już tę tragiczną na poły, na poły zaś ocalającą wizję „wygnańców", łączących się na zawsze w zarazem idiosynkratycznym i zbawiennym związku:

---

[259] Owe gwiazdy Mickiewicza miały zrazu astronomiczny sens, pierwotne znaczenie: M. Piwińska, *Mickiewicza jazdy gwiazd*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. M. Trojanowiczowa, Warszawa 2002, s. 150-169.

[260] Por. W. Kubacki, *„Absolutum" Mickiewicza*, w: *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 135-145. Chyba nieco przesadził M. Kridl (*Główne prądy literatury europejskiej*, Warszawa 1931, s. 38), pisząc w popularnym szkicu:

> Nie dziw więc, że kochankowie romantyczni uważają się za przeznaczonych z góry przez Boga i że wszelkie przeszkody stawiane im na drodze pojmują jako zbrodnię przeciwko prawom Bożym.

Ku różnym stronom ściągnęliśmy dłonie,
W różnych mieszkały światach nasze myśli,
Oczy ku różnej wyglądały stronie:
Jakże, o luba, ku sobieśmy przyśli?

Jak gwiazdy równe wielkością i kształtem,
Do przeciwnego wyrzucone biegu,
Kiedy je niebo jednostajnym gwałtem
Wiecznie odtrąca od każdego brzegu –

Wieczni wygnańce z powszechnego świata,
Jestże to dla nich szkodą czy korzyścią,
Że wstręt ku wszystkim znowu je pobrata
I że się muszą k o c h a ć – n i e n a w i ś c i ą.

Oksymoron nie jest tu już li tylko zapisem sytuacji egzystencjalnego rozdwojenia, miłości-nienawiści. Staje się zapisem losu wyrażonego w astralnej symbolice[261]. Gwiazdy-kochankowie dążą ku sobie wiecznie skazane na banicję, ale to nie tylko nienawiść „ku wszystkim" jest tu spoiwem związku. Także wzajemna relacja odgrywa tu dwuznaczną rolę; stała się bowiem relacją „do" i „od", „tak" i „nie", jednością fascynacji-odpychania. W tym wierszu – paradoksalnie – zapisane jest źródło odeskiej zdrady, zmysłowych miłostek z innymi kobietami, którym to związkom przyzwolenia udzielił resentyment, złość na zdradziecką Marylę. Ale jest też zapis tego, co będzie potem: „Że wstręt ku wszystkim znowu je pobrata".

Po doświadczeniu zmysłowym, po lirykach takich jak *Do D.D.*, nastąpi powrót do samotności, nastąpi faza uwznioślenia lotu egzystencji. I przyjdzie czas kolejnych – ale coraz bardziej uduchowionych spojrzeń już nie tyle na kobietę, co na kobiecość. Po „pieszczotce", która wprowadza nawet mowę poety w deminutywną egzaltację, namiętność, bowiem:

DO D. D.
Moja pieszczotka, gdy w wesołej chwili
Pocznie szczebiotać i kwilić, i gruchać,
Tak mile grucha, szczebioce i kwili,
Że nie chcąc słówka żadnego postradać,
Nie śmiem przerywać, nie śmiem odpowiadać,
I tylko chciałbym słuchać, słuchać, słuchać.

Lecz mowy żywość gdy oczki zapali
I pocznie mocniej jagody różować,
Perłowe ząbki błysną śród korali,
Ach! wtenczas śmielej w oczęta poglądam,
Usta pomykam i słuchać nie żądam,
Tylko całować, całować, całować.

Odessa, 1825.[262]

– nadejdzie pora obrachunku, w wyniku którego zakochany poeta odkryje wewnętrzną dysharmonię wysokiego poetyckiego powołania i żałosnej roli, jaką spełnia w tyglu salonowego życia, żywiącego się kolejnymi atrakcjami, takimi właśnie jak „poeta", który

[261] Badanie symboliki gwiezdnej u wieszczów ma u nas dość nieoczekiwane osiągnięcia, związane z tak zwaną astralistyką książki: A. Niemojewskiego, *Dawność a Mickiewicz. Filozofia Mickiewicza. Liczby i godziny. Widma. Gwiazdy. Tradycje improwizacji*, Warszawa 1921; A. Z. Prevoz-Woźniewskiego, *Symbolika astralna Słowackiego*, Bydgoszcz 1932.

[262] Kolejne cytaty liryki za: A. Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1972.

dobrze bawi towarzystwo wtedy tylko, gdy śpiewa o miłości[263]. Jeszcze w liryku *Dwa słowa* gwiezdny cykl wschodów i zachodów jutrzenki znaczy cykl uniesień miłosnych kochanka, który nie opuszcza buduaru, nie przerywa rozkosznego sam na sam z nią:

DWA SŁOWA
Gdy sam na sam z tobą siedzę,
Nie mam czasu o nic pytać:
Patrzę w oczy, ustek śledzę,
Chciałbym wszystkie myśli czytać
Wprzód, nim w oczętach zaświecą;
Chciałbym wszystkie słówka chwytać!
Wprzód, nim od ustek odlecą; –
I nie potrzeba tłumaczyć,
Co chcę słyszeć, co zobaczyć.
Rzecz nietrudna i nienowa.
Moja luba! te dwa słowa:
Kocham ciebie, kocham ciebie.

Innego nie chcę widoku,
Kiedy z tobą będę w niebie;
Tylko niech te dwa wyrazy,
Napisane w twoim oku,
Odbite po tysiąc razy,
Widzę wszędzie wkoło siebie.
I innej muzyki w niebie
Nie chcę od wschodu jutrzenki
Słyszeć do zachodu słońca;
Kocham ciebie, kocham ciebie!
Dość mnie tej jednej piosenki
Z waryjacjami bez końca.

[1825]

Niebo jest tu ekstazą zmysłów. I tylko tym. Strach rzec, iż Mickiewicz nie wie jeszcze, iż tak on sam, jak jego poetycka fraza, dykcja, tak egzystencja, jak i słowo, przejdą drogę od „Kocham ciebie, kocham ciebie!", od... „Tylko całować, całować, całować" do „Mnie płynąć, płynąć i płynąć" w liryku *Nad wodą wielką i czystą...*. Maksymalizm hedonisty skupionego na erotyce zmieni się w postawę transcendentnego „ja", rozpoznającego esencjalny mechanizm egzystencji.

Niemniej jednak – jak to zauważono[264]– nawet w liryce odeskiej zmysłowość ujawnia czasem niezwykły kontekst. Erotyka odsyła do Thanatosa. Thanatos zaś projektuje stoicką wizję eschatologicznego ukojenia, śmierci-snu, mającej zbawicielski wymiar zmysłowej pełni w objęciach ukochanej, na jej łonie. Jak w *Śnie*:

Chociaż zmuszona będziesz mnie porzucić,
Jeżeli serca nie zmienisz w kochaniu,
Rzucając nawet nie chciej mnie zasmucić
I rozstając się nie mów o rozstaniu!

Przed smutnym jutrem niech jeszcze z wieczora
Ostatnia spłynie na pieszczotach chwilka;

[263] Zob. Z. Majchrowski, *„Dobranoc" – powinowactwa i kontynuacje*; S. Rzepczyński, *Problem konwencji literackiej w sonecie „Dziendobry"*; w: *Wiersze Adama Mickiewicza...*, s. 63-76, 53-62.

[264] J.-Ch. Gille-Maisani, dz. cyt., s. 245. Badacz omawia najpierw *Do D. D. Elegię*, by stwierdzić: „Drugi to wiersz *Sen*, zatytułowany w pierwszym wydaniu *Przebudzenie*, a w rękopisie *Zmartwychwstanie*. Po raz pierwszy stapia się w nim w jedno kobieta jako źródło rozkoszy i kobieta idealna, zstępująca z niebios; (...)".

A kiedy przyjdzie rozstania się pora,
Wtenczas trucizny daj mnie kropel kilka.

Do ust twych usta przycisnę, powieki
Zamykać nie chcę, gdy mię śmierć zamroczy;
Niechaj rozkosznie usypiam na wieki,
Całując lica, patrząc w twoje oczy.

A po dniach wielu czy po latach wielu,
Kiedy mi każą mogiłę porzucić,
Wspomnisz o twoim sennym przyjacielu
I zstąpisz z niebios, aby go ocucić.

Znowu mię złożysz na twem łonie białem,
Znowu mię ramię kochane otoczy;
Zbudzę się myśląc, że chwilkę drzemałem,
Całując lica, patrząc w twoje oczy.

Odessa, 1825.

Należy zwrócić uwagę na symboliczne „stałe" wyobraźni poety: „porzucenie mogiły", kobietę „**zstępującą** z niebios, aby go ocucić", „**białe** łono" owej damy. Te składniki mają jednak znaczenie w odniesieniu do „tu i teraz" dopełniającego się szczęścia zmysłowego. Tak będzie, bo tak jest. Rozumiem, co za szczęście przyniesiesz mi we śnie, bo zaznaję go oto właśnie. Później jednak te same elementy wyobrażeń kobiety: jej zbawczo-ożywiające działanie, wertykalizm (jest wyżej, na niebie, skąd zlatuje, gdzie krąży), jej biel, białość, świecenie – ulegną eschatologizacji. Sens symboli oderwie się od zmysłowego doświadczenia, staną się one szczęściem *per se*, niezmiernie trudnym do opisania. Jak się tu rzekło – wchłoną one w siebie, zintegrują wiele innych znaczeń, obrazów, wspomnień.

Charakterystyczną cechą poetyckiego konterfektu kobiety stanie się jego luminizacja, rozświetlenie. Kobiecość coraz mocniej oznaczać będzie duchowość, duszę, stanie się wartością sakralno-mistyczną. Towarzyszyć temu procesowi będzie, czasem wprost nieświadoma, transformacja wizji kobiety w:

a) zjawiska astralne (jutrzenka, gwiazda);
b) ponadto przypisanie kobiecie właściwości ruchu gwiazd (pojawia się – znika, wschodzi – zachodzi);
c) przypisanie im świetlistego, oślepiającego, rozpraszającego ciemności świecenia[265];
d) określenie ich duchowego statusu, ontologicznej rangi – jako *czystej* duchowości: światło = duch = boskość, płomień boskości;
e) przydanie moralnych i symboliczno-obrazowych walorów określających to, co *niewinne, czyste, bezgrzeszne*: dlatego kobiecie zostaje przypisana biel;
f) fantazmatyzacja obrazu kobiety-jutrzenki, która nie tyle żyje, co świetliście pulsuje w wyobraźni, staje się supranaturalnym dopełnieniem, spełnieniem wyobraźni poety. Zjawisku temu towarzyszy zazwyczaj ekstrapolacja owej sfery supranaturalności na przestrzeń, w jakiej obrazowo zjawia się jutrzenka – ukochana. Jest to jakiś nadnaturalny, symboliczny krajobraz, wizyjne, otoczenie (zob. wizja Zosi w *Panu Tadeuszu*, Ewy w *Śniła się zima...*, jutrzenki w *Gdy tu mój trup...*).

[265] Czym jest brak światła w świecie poety, pokazuje świetnie przetłumaczony wiersz-sen pt. *Ciemność* (*Z Byrona*), gdzie po apokaliptycznym „zagaśnięciu blasku dziennego", po „ucieczce i zniknięciu bez nadziei powrotu" gwiazd nastaje potworny mrok: „**Serce rodu ludzkiego jedną żądzą biło, / Cały ród ludzki prosił o jedno u Boga / O światło**"... (w. 9-11).

Równocześnie stany pojawienia się tego już religijno-eschatologicznego obrazu w późnych lirykach będą miały charakter całkowicie integralnego, intymnego, ekskluzywnego doświadczenia wewnętrznego, *quasi*-mistycznego, które wyklucza wszelkie światowe, towarzyskie, biograficzne konteksty. Nieprawdą jest, iż poeta doświadcza pamięciowo wtedy tylko obrazu Maryli. On doświadcza symbolu, idei, *eidosu*, który się całkowicie odcieleśnia, ulega de-inkarnacji, oddzieleniu od psychologicznych (w pamięci poety), cielesnych, historycznych realiów i przenosi się w sferę metafizycznego symbolu, idei bytu, idei-eschatonu. Zarazem gromadzi w tym czasie coraz więcej znaczeń. To będzie symbol symboli, dusza duszy.

Tymczasem jeszcze w tej liryce przed 1830 r. kobieta świeci, pozostawia świetlisty ślad, świecą nawet „wielorakie kwiaty" w „ogrodzie pamiątek", przez który „Pani przechodzi", jak w wierszu *W imionniku M. S.* – [*Kowno 1824, Mca Aug. Dnia 16*]. W albumowym wierszu ofiarowanym Marii Szymanowskiej *Do M. S.* adresatka „zabłyska" na świata końcu, a „wieszcze" „arf tysiącem twoje opiewają wniście" [*W Moskwie 1827 12 grudnia*]. „Gwiazda nadziei" i kochana osoba „świeci" wygnańcowi w pisanym 6 *kwietnia 1829 r.* wierszu *Przed wichrami i szronem...*; świeci tutaj, unosząc „ducha jego" i to „na skrzydłach wesela" na Litwę, gdy „na północ, znowu ku tobie uleci".

W pisanym *„r. 1827. Moskwa"* wierszu *Na pokój grecki. W domu księżnej Zeneidy Wołkońskiej w Moskwie* inicjalny wers brzmi: „Skróś ciemnoty wiedziony jej gwiaździstym wzrokiem, / Goniąc białą jej szatę po szybach hebanu..." W *Do mojej przyjaciółki*, liryku z tegoż 1827 r., prośba o lot dopełniona jest opisem symbolicznego celu: „A żebym doleciał, gdzie świecą twe oczy". Wreszcie znakomicie tę zastępczą funkcję gwiazdy, która wyrażać musi to, czego nie można dostać obok siebie, „z bliska, i zawsze!", która kondensuje w sobie – jeszcze wciąż odniesione do zjawiska natury – pragnienie jedności, znoszące czasoprzestrzenny rozdział, zdejmujące kaganiec rozbicia, dysharmonii, oddzielenia, zapisuje liryk *Nieznajomej siostrze przyjaciółki mojej*:

Przyjaciele wyrokiem smutnym rozłączeni,
Kiedy im wszystko stawi na ziemi przegrody,
Wybierają spomiędzy niebieskich promieni
Wspólną gwiazdę za wiecznej powiernicę zgody;
I tą gwiazdą, jak krzyżem świętego pierścienia,
Zaślubiają wzajemne – przynajmniej wspomnienia.

Ale jest milsza gwiazda, która przyjaźń budzi
W sercach dwojga dalekich nieznajomych ludzi.
Dopóki błyszczeć będzie na północnym niebie,
Patrząc ku niej, nam udziel choć cząstkę wejrzenia.
A kiedy nas opuści, by świecić dla ciebie,
Poślę za nią ku tobie oczy i życzenia.

O! gdyby dozwoliły wyroki łaskawsze
Widzieć tę gwiazdę społem i z bliska, i zawsze!

W Moskwie dn. 1. X. br 1827 ru

Jakże wyraźne jest w tym liryku przesunięcie relacji osobowej w sferę relacji symbolicznej. Właściwie mógłby on dotyczyć każdej osoby, z którą utrzymywał poeta kontakt, bodaj tylko duchowy. Związek dusz realizuje się tu przez symboliczne wejrzenie w górę, przez wzniosłe, symboliczne zaślubiny wspomnień, dokonujące się w chwili, gdy spojrzenia rozdzielonych ludzi kierują się ku tej wspólnej gwieździe, która, wyniesiona wysoko, oznacza tę sferę duchowej pełni, jedni, gdzie nie sięgają ziemskie animozje i

przekleństwa historii. Te gwiazdy wspomnień są też gwiazdami nadziei opisującymi najlepiej kraj rozciągający się pod północnym niebem, nad którym świeci zorza. Ten wiersz mógłby być zapowiedzią *Słów Panny*. Nie zawiera jeszcze jednak elementu religijnej nadziei, chociaż lekko, ledwie otwiera już i taką perspektywę. Spajająca nieznajome sobie serca poety-wędrowca i siostry-przyjaciółki gwiazda skupia w sobie to wspólne wszystkim mieszkańcom ojczyzny, Litwy poczucie, wrażenie tajemnej wspólnoty. Kobieta nie jest tu jeszcze gwiazdą, lecz wyraźnie tęsknota ku tej wspólnocie narodowej, w której ona, owa siostra jest – daje się odczytać. Jak na ironię, moskiewski liryk zapowiada nie powrót, ale oddalenie od ojczyzny. Wszakże – każda ziemska odległość jest niczym wobec tego nabierającego metafizycznej mocy, ewokującego nadzieję światła gwiazdy, jakie emanuje ona ku pielgrzymom w każdym miejscu globu, byle tylko wznieśli głowy, wznieśli ducha tak wysoko, by tę gwiazdę dojrzeć.

I ostatni przyczynek do tej maryjnej wizji promiennego dobra, które świeci jak gwiazda dobrym duchom w *Słowach Panny*. 24 września 1829 roku spogląda poeta znów w niebo, tym razem z alpejskich szczytów, gdzie, co bardzo istotne, nawet „na lodowiskach" widzi Mickiewicz „błyszczące twe ślady". *Do*** Na Alpach w Splügen 1829* zawiera tę samą wizję jej, ukochanej – błyszczącej, w bieli, jaśniejącej ukochanej, która kieruje ducha poety wzwyż (*zieht uns hinan...*)[266]. Wszelako perspektywa tego spojrzenia w niebo nie jest jasna: to nieboskłon zachmurzony, zamglony. Obraz ukochanej rozpięty jest tu między obrazem mitycznej, zimnej „Pani" a obrazem psychologicznym zdrajczyni, która wybrała rolę „królowej biesiady" w kraju. To perspektywa męskiej świadomości w momencie przełomu, tej, która namiętnie „szuka" nie tylko obrazu ukochanej, ale i Litwy, i jej „domku".

Intensywna biel, męcząca jednostajność, nadrealność wiecznych lodów, które trudzą wzrok, wyciskają łzy – kieruje spojrzenie jeszcze wyżej, ku „północnej gwieździe". Uruchamia jednocześnie w chwili zmysłowego oczyszczenia ciąg obrazów wyobraźni, projektującej niedoszłe, a jakże niedalekie szczęście związku z Nią. Pasterska sielanka, jaką inscenizuje imaginacja, zdaje się jednak szczęściem ułudnym, spełnionym poza ojczyzną, rajem niepełnym, może stanem szczęścia, a może jednak nie. Samotność okazuje się tu zupełnie już oczywistym zrozumieniem wszelkich ambiwalencji istnienia: „ona" poniekąd jest pewnym obrazem pamięci i wyobraźni, ale czy byłaby realnym dopełnieniem egzystencji „wygnańca"? Tym bardziej bolesna to wątpliwość wobec niepewności tego, kim teraz jest, co robi w ojczyźnie ta „Niewdzięczna":

Nigdy, więc nigdy z tobą rozstać się nie mogę!
Morzem płyniesz i lądem idziesz za mną w drogę,
Na lodowiskach widzę błyszczące twe ślady
I głos twój słyszę w szumie alpejskiej kaskady,
I włosy mi się jeżą, kiedy się oglądam,
I postać twoję widzieć lękam się i żądam

Niewdzięczna! gdy ja dzisiaj, w tych podniebnych górach,
Spadający w otchłanie i niknący w chmurach,
Wstrzymuję krok, wiecznymi utrudzony lody,
I oczy przecierając z lejącej się wody,
Szukam północnej gwiazdy na zamglonym niebie,
Szukam Litwy i domku twojego, i ciebie;

[266] Zob. S. Makowski, *„Do***. Na Alpach w Splügen 1829". Konteksty i nawiązania*, w: *Mickiewicz W 190-lecie urodzin...*, s. 137-152; Tegoż, *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*, Warszawa 1976.

Niewdzięczna! może dzisiaj, królowa biesiady,
Ty w tańcu rej prowadzisz wesołej gromady,
Lub może się nowymi miłostkami bawisz,
Lub o naszych miłostkach śmiejąca się prawisz!
Powiedz, czyś ty szczęśliwsza, że ciebie poddani,
Niewolnicze schylając karki, zowią P a n i !?
Że cię rozkosz usypia i wesołość budzi,
I że cię nawet żadna pamiątka nie nudzi?
Czy byłabyś szczęśliwsza, gdybyś, moja miła,
Wiernego ci wygnańca przygody dzieliła?
Ach! ja bym cię za rękę po tych skałach wodził,
Ja bym trudy podróżne piosenkami słodził,
Ja bym pierwszy w ryczące rzucał się strumienie
I pod twą nóżkę z wody dostawał kamienie,
I przeszłaby twa nóżka wodą nie dotknięta,
A całowaniem twoje ogrzałbym rączęta!
Spoczynek by nas czekał pod góralską chatą;
Tam zwleczoną z mych barków okryłbym cię szatą,
A ty byś przy pasterskim usiadłszy płomieniu
Usnęła i zbudziła na moim ramieniu!

[*24 września 1829*]

Ambiwalencja górskiego widzenia, ułudy wyobraźni zostaną przekreślone, zniesione prawie zupełnie przez późniejszy tok przemian obrazu ukochanej. Gwiazda zaświeci północnym światłem opiekunki – Maryi; Litwa i domek ożyją w *Panu Tadeuszu*, gdzie ta jeszcze tu niewdzięczna kobiecość ukaże się w obrazie jak z pytania w liryku: „Ty w tańcu rej prowadzisz wesołej gromady"? Ten „rej prowadzić" będzie Zofija, wiodąc tańczących w podniebne rejony; będzie poloneza prowadzić z Tadeuszem i narodowej sprawy zbawicielami, obywatelami tej Litwy-Ukochanej-Wyobraźni, bardziej realnej, bliższej niż pasterska idylla wśród ostrych skał i zimnych strumieni Alp.



CZĘŚĆ CZWARTA. *KONRAD WALLENROD*

I. Krym czy Odessa? Kształt fantazmatu „ukochanej-utraconej"

Mickiewicz, dowodzący wyższości dziewiczych kształtów nad marną fizjonomią aniołów, w miłosnym szale („Kobieto!") równał, jak wszyscy pamiętają, ten ideał *zarazem* z „puchem marnym" (chodziło o wagę? erotykę? konsystencję? zwiewność? zmienność?), porównywał ją do „wietrznej istoty", niestałej, ulotnej, takiej którą już raz sportretował w raju-piekle ulotności w postaci Zosi w II cz. dramatu. Rzucał też na kochankę przekleństwo Midasa: „Bodaj!... Niech, czego dotkniesz, przeleje się w złoto"; (w. 965-7). Ten sam poeta dokona przecież, raz jeden w życiu, istotnej wolty (czy raczej: naturalnej przemiany!) w pojmowaniu kobiecości, maryjności, erotyki: w Rosji, w Odessie. W twórczości poety można bowiem wyodrębnić dwa wielkie okresy w krystalizacji tej problematyki, jakby zaczynające wszystko od nowa: w Rosji dopełni się ten pierwszy. Sublimację marzenia erotycznego, gry ze świętością (maryjnością) zastąpi zupełnie oczywiste spełnienie erotyczne, seria romansów z damami odeskiego świata. Zaowocuje to przecież cyklem *Sonetów odeskich*, będących ukoronowaniem pierwszego etapu. Etap drugi – będzie już, co najciekawsze, powrotem do wizji kobiety wysublimowanej – tym razem nie w sentymentalny sposób, nie na modłę Rousseau, Goethego, Scotta, Sterne'a, lecz przez przeniesienie tematu w wymiar religijny, mistyczny.

Cóż zatem takiego wydarzyło się pod słońcem Południa? Oddajmy głos monografistce:

> Z boską dziewicą – pisze nie bez wyrozumiałej ironii Alina Witkowska – można było przeżyć wzniosłą harmonię dusz, poszukiwać platońskiej jedni kobiety i mężczyzny, wtajemniczać się w absolut filozoficznej pełni. Nie sposób poznawać natomiast ziemskie kształty miłości, cieszyć się fizycznością ludzkiej natury, odnajdywać właściwe słowo dla stanów, które są uczuciem i zarazem nie są metafizyką. (...) A właśnie wraz z sonetami i lirykami odeskimi pojawia się ten brakujący ton – psychologia kochania, uroki fizyczności i nowa bohaterka poezji Mickiewicza – kobieta. Można powiedzieć, że był to również sygnał osiągniętej właśnie w Rosji duchowej i biologicznej dojrzałości poety[267].

„Kobietę" – jako przeciwieństwo „dziewicy" – dostrzegł już, choć bez właściwych konsekwencji, Gustaw. Odeskie ekscesy Mickiewicza, ten okres, gdy spełnił się jako kochanek, do końca bodaj życia pozostaną jednak owiane aurą dwuznaczności w jego wyobraźni, choćby dlatego, że w emigracyjnej prasie obskurancko przypominano o „niemoralności" poety. „Krytyk" „Nowej Polski" w 1836 r. pisał zjadliwie:

> Za **romanse** jedynie chcielibyśmy uważać – przyjmowanie pieszczot moskiewskiej arystokracji, kiedy Polska płakała, zbrodnicze sławienie jej mordercy – uwielbienie jej wolniejszych niewiast, niezupełnie odbijające przy hymnach do Najświętszej Panny – obojętność rewolucji – poznańskie zapomnienia, a teraz – przez katolickie uwidzenie – zamiar przywrócenia starej Polski...[268]

Zapewne, jak podkreślał Juliusz Kleiner, *Sonety odeskie* to „liryka pieszczoty", utwory, w których pojawia się pokusa „hedonistycznego samobójstwa", pogańskiego

[267] A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975, s. 57-58.
[268] Cyt. za: M. Dernałowicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Czerwiec 1834 – Październik 1840*, Warszawa 1996, s. 216-217.

upojenia, petrarkizm. Niewprawiony nawet czytelnik odnajduje w sonetach wspomnienia miłości Gustawa, boskiej Maryi, choćby w swobodnym tłumaczeniu Z *Petrarki*, w wymyślnym kalamburze: *„Mary ja* dotąd pośród pamiątek kościoła / Myślą, gonię...". Nie należy jednak zapoznawać i tego faktu, że ta feeria zmysłowych radości kończy się u poety nie tyle deziluzją, znudzeniem, przesytem, ile dumnym i samotnym, szyderczym i wyniosłym odrzuceniem awansów. Mickiewicz, zapewne, odkrył niebezpieczeństwo „sprzedajnej Muzy", bezrozumnego zatopienia się w ciągu erotycznych doznań, nic nie znaczących miłostek.

Miłosna edukacja – tak dynamizująca indywidualizację Mickiewicza – miała więc kilka etapów. Najpierw ten lękowy, związany z łamaniem tabu erotycznego, z miłością do niewłaściwej (np. zamężnej) kobiety. Potem ten etap idealizacyjny, który wysoko wyniósłszy w rejony euforii miłosnej osobowość Gustawa, nagle strącił ją rozbitą w chaos opuszczenia. Nastąpił następnie okres liryczno-ironicznych rozliczeń z uczuciem, pokwitowanych wierszami. Wkrótce przyszło kolejne oszołomienie, tym razem erotyczne, właśnie w Odessie. Będzie to ów inny okres fascynacji kobietą (ciałem – które czeka na omówienie jako temat Mickiewicza), zmysłowością. Jak na ironię górne bujanie w sferach ideału z Marią i ziemskie ekstazy miłosne z jakąś D.D., z pieszczotką – okazały się doświadczeniami symetrycznymi, wzajem sobie odpowiadającymi w negatywności. Pierwsze wznosiło duszę, lecz poniekąd także ośmieszało, zmuszając ciało do „braciszkowej" stylizacji uczuć. Drugie syciło zmysłowo-cielesnego człowieka, ale... po przebudzeniu ośmieszało wykorzystanego poetę, zaleniwiony rozum, znudzoną duszę, bezczynne „ja". Z pierwszego doświadczenia uwolniła „ona", szyderczo wychodząc za mąż; z drugiego otrząsnął się sam poeta, wyjeżdżając z Odessy z zamiarem, by potem już nie zniżać lotu ani w nadzmysłowych wzlotach ku platońskim niebom, ani w cielesno-erotycznych niewolach, w buduarze bawiącej się nim kochanki. Kierunku egzystencji – po aporiach, wstrząsach wallenrodyzmu – poeta szukać będzie w tych metafizycznych regionach, które wyznaczą Marcelina i Ewa.

Wyobraźnią wracał na Litwę, do Marii, Maryli. Ponieważ jednak nie mógł wrócić realnie, imaginacja, już w Rosji, gdy pisał *Konrada Wallenroda,* projektowała inny, religijny sens tego związku. Przemianę kochanka Gustawa przyoblekła w historyczną figurę Samsona, Konrada Wallenroda, gdzie też ostatecznie „miłośnik miłości" odda się Historii, a jego kochanka niebu. By tego dokonać, musiał przecież Mickiewicz zamknąć Aldonę (Marię!) w wieży w Maryjen-burgu, by tam jej zmysłowa cielesność dokonała się, spełniła dla nieba, umarła dla zmysłów Konrada:

> Pomyśl, ach, pomyśl! jeżeli szalona
> Dam się namówić, rzucę tę pieczarę
> I z uniesieniem padnę w twe ramiona,
> A ty nie poznasz, ty mię nie powitasz,
> Odwrócisz oczy i z trwogą zapytasz:
> „Ten straszny upiór jestże to Aldona?"[269].

[269] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod,* w: *Powieści poetyckie,* Warszawa 1973, s. 136. Choć zabrzmi to bluźnierczo – scena ta przypomina mi spotkanie Wolterowskiego Kandyda z Kunegundą, która, gdy ją wreszcie, przebiegłszy cały świat, odzyskał, jest szpetną maszkarą „o spalonej cerze, krwawych oczach, wyschłej piersi". O upodobaniu poety do erotycznej leksyki („pierś i łono") pisał K. Górski (*Miłość i erotyka w twórczości Mickiewicza okresu rosyjskiego*) w: *Z historii i teorii literatury*, dz. cyt., s. 117:

> Otóż i Aldona niewątpliwie kocha Konrada, ale wracać do dawnego życia z nim nie ma ochoty. Czy jednak może mu to powiedzieć bez osłonek? To byłoby najwyższe okrucieństwo!

Kolejne wcielenia Mickiewiczowskiej dziewicy-anioła będą już pozbawione pokus ciała, będą kreacjami niemal dziecięcymi (Ewa) lub wizją kobiecości dojrzałej, jak kobieta z IX sceny III cz. *Dziadów,* która nie zna nowego imienia Gustawa, nosi żałobę. I jeszcze jedna konsekwencja: opuszczając świat „światowych rozkoszy", porzucając Laury – wracał Mickiewicz wyobraźnią na Litwę, w krąg zbiorowych wyobrażeń kobiecości: Natury, Ojczyzny, wspólnoty religijnej, w sferę pamięci także o własnej Matce i Najświętszej Maryi Pannie. W czym niemałą rolę odegrał cykl *Sonetów krymskich.*

Nie jest naszym zadaniem szczegółowa interpretacja w tym miejscu ani *Sonetów krymskich,* ani cyklu odeskiego. Warto może tylko w wielkim skrócie wskazać, iż w tym pierwszym zdaje się jeszcze dominować, odzywać mocnym echem koncepcja pamięci, która mityzuje, przenosi w rejony wiecznego istnienia wyobrażenie, osobę, sytuację, pochłonięte przez przeszłość. *Sonety krymskie* wydają się niezwykle ważnym etapem rozwoju wyobraźni: to miejsce w duchowej biografii poety, gdy „ja" liryczne otwiera się na nowe, symboliczne przestrzenie Natury, Dziejów, inicjuje głęboką refleksję w spotkaniu z naocznymi świadectwami przemijania i przyrody-księgi[270]. Zarazem gwałtownie odzywa się tu jeszcze trauma zerwania, przymus zesłania. Maria, Maryla jest wciąż bolesną raną świadomości, duszy, wyobraźni, ale już powoli ulega metamorfozie. Kres miłości i dramatyczny krach filomackiego spiskowania, a w konsekwencji proces i zesłanie, sprawiają, że **równocześnie** drogim przedmiotem wyobraźni, który zagarniają chciwie **przeszłość** i **zatrata**, stają się kobieta i ojczyzna, Maria i Litwa. Konstytuuje się fantazmat Kobiety-Litwy.

Ma on specjalną konstrukcję: tworzą go cztery elementy: symboliczna osoba (kobieta), symboliczne wyobrażenia natury (dom, okolice rodzinne, przyroda, ulubiona przestrzeń), symboliczne wyobrażenia stabilizujących wartości (bezpieczeństwo, miłość, oparcie, porządek życia i śmierci), jakie gwarantuje bycie, egzystencja we wspólnocie. Fantazmat ten łączy się ściśle z fantazmatycznymi wyobrażeniami metafizycznej opieki, opatrznościowego, ale matczynego czuwania ikony wartości – Maryi:

ELEMENT METAFIZYCZNY: Maryja Kosmiczna (Opiekunka Ludzi)

↓

ELEMENT PERSONALNY: Maria, Aldona, Ewa, pasterka, jutrzenka.

↓

ELEMENT CZASOPRZESTRZENNY: przedstawienia domu, natury, regionu, okolicy.

↓

ELEMENT WSPÓLNOTOWY: wspólnoty idealne: rodzina, wspólnota okolicy, Litwy, ojczyzna, Kościół, wspólnota emigrancka (pielgrzymstwo), przyszła wspólnota idealnej Polski[271].

[270] Zob. o *Sonetach krymskich:* W. Kubacki, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa 1977; Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976; I. Opacki; *Człowiek w sonetach przełomu (o sonetach Mickiewicza)*, w: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972; J. Kleiner, *Mickiewicz,* Lublin 1948, t.I; J. Brzozowski. *Odczytywanie znaczeń*, Łódź 1997, rozdział II; M. Śliwiński, *Subiektywizm w „Sonetach krymskich"*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 1978, T. XII; D. Seweryn, *O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza*, Warszawa 1996.

[271] W myśleniu Mickiewicza po 1832 roku, aż po towianizm, pojawią się postulaty, proroctwa, zapowiedzi odnowienia chrześcijaństwa, Europy, Słowiańszczyzny, ludzkości. Otóż jest to ten wymiar myślenia religijnego, mesjanistycznego, który nie zawiera już w sobie tylko wyobrażenia duchowej ojczyzny, Litwy-Kobiety. To wymiar, który otwarty jest nie

W Mickiewiczowskich *Sonetach* dokonuje się niezwykle ważny proces zerwania symbolicznego, utraty fizycznej więzi z ziemią, ojczyzną, ukochaną, co rodzi zarazem, powołuje do życia fantazmat integrująco-kompensacyjny. Krystalizował on się wcześniej (*Grażyna*, *Dziady* II i IV), lecz tu ulega syntezie, wydobywa się, niejako oczyszcza z literackich i pozaliterackich kontekstów (wspomnień, obrazów *etc.*). Odtąd poeta ścigający pamięcią „mary" ukochanej, ścigać będzie już razem obraz Marii i Litwy, a także Marię-Litwę. Nietrudno odnaleźć świadectwa tej więzi z Litwą, co więzi „ja", ale pomału zmienia swój obrazowy kształt:

I. *Stepy Akermańskie:*
W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła!

II. *Cisza morska:*
O myśli! w twojej głębi jest hydra pamiątek,
Co śpi wpośród złych losów i namiętnej burzy;
A gdy serce spokojne, zatapia w nim szpony.

III. *Bakczysaraj:*
<<Gdzież jesteś, o miłości, potęgo i chwało!?
Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie,
O hańbo! wyście przeszły, a źródło zostało>>.

IV. *Grób Potockiej*:
Tam na północ ku Polsce świecą gwiazd gromady,
Dlaczegoż na tej drodze błyszczy się ich tyle?

V. *Bajdary:*
Czekam aż myśl, jak łódka wirami kręcona,
Zbłąka się i na chwilę w niepamięć pogrąży.[272]

Zwróćmy uwagę na proces formowania się fantazmatu: jeszcze całkowicie dotyczy on w *Sonetach krymskich* przeszłości, wciąż jest powrotem wyobraźni, „upiorną" myślą o Marii, Litwie, pożerającą spokój, nawet poznawczą głębię doświadczeń Krymu. Jest stanem emocjonalnym i wyobrażeniem, nad którym nie może zapanować myśl, tęskniąca wprost do stanu bezmyślenia (po Norwidowsku mówiąc), bezpamięci. Nawet w najpełniej skrystalizowanym wydaniu fantazmat wciąż jest refleksyjnie przyzywaną przeszłością; i – doprecyzujmy – wciąż niepokoi. Tak jest w *Pielgrzymie*:

XIV
PIELGRZYM

U stóp moich kraina dostatków i krasy,
Nad głową niebo jasne, obok piękne lice;
Dlaczegoż stąd ucieka serce w okolice
Dalekie, i – niestety! jeszcze dalsze czasy?

Litwo! piały mi wdzięczniej twe szumiące lasy
Niż słowiki Bajdaru, Salhiry dziewice;
I weselszy deptałem twoje trzęsawice
Niż rubinowe morwy, złote ananasy.

Tak daleki! tak różna wabi mię ponęta!
Dlaczegoż roztargniony wzdycham bez ustanku

na liryczne, wewnętrzne, duchowe uobecnienia kobiecości, ale otwiera się na sferę aktywności prometejskiej, epickiej, męskiej. Mickiewicz projektuje (czy zapowiada) zmianę świata *in toto*, ale sam wciąż zwraca się wyobraźnią ku intymnej sferze Litewskości, Kobiecości, czy owej, jak ją nazwaliśmy, Wiecznej Litewskości.

[272] Cyt. za: A. Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1972, s. 215-232.

Do tej, którą kochałem w dni moich poranku?

Ona w lubej dziedzinie, która mi odjęta,
Gdzie jej wszystko o wiernym powiada kochanku;
Depcąc świeże me ślady czyż o mnie pamięta? [273]

Oczywiście sonetem rządzi prawo kontrastu: zwykła rzeczywistość kochanej Litwy, z którą podmiot związany jest irracjonalnym węzłem uczucia, tajemnej relacji okazuje się wciąż bardziej atrakcyjna, niż orientalne atrakcje Krymu. Jednak podkreślmy: to, co obce, nie jest tu waloryzowane negatywnie; fantazmat kobiety-Litwy ma u poety zawsze pozytywny, intymny, duchowy sens. Nigdy sens: polemiczny, satyryczny, ironiczny wobec innych wartości[274]. Po prostu Krym przegrywa z Litwą. „Tu" Krymu przechodzi nagle w „tam" Litwy, gdzie jest „ta", „którą kochałem w dni moich poranku." Od „Litwo!" do „lubej", choć „odjętej" poecie „dziedziny" – kobieta staje się swego rodzaju strażniczką eidetycznej, idealnej ojczyzny[275]. „Depcząc świeże me ślady czyż o mnie pamięta?"[276]. To język oczywistych jeszcze wspomnień. I tęsknoty. Fantazmat już się narodził, ale wciąż żyje w perfektum „dalszych czasów"; tego, co było. Lecz: co było? Teraz już poeta wie: „Litwa" – „ta, którą kochałem w dni moich poranku"; kraj, ojczyzna-kobieta, ukochana.

II. Uczucie jako przesłanka blasfemii

Fantazmat, którego narodziny i rozwój śledzimy, krystalizował się w swych „zamierzchłych" początkach, w dziełach mających wiele wspólnego z historią, w ironicznej *Darczance* i w poważnej *Żywili*[277]. Jednak faza pełnego kształtowania się przypadła na utwory, w których dominował temat miłosny, na II i IV cz. *Dziadów*, służących obrzędowemu, magicznemu lub, jeśli ktoś woli, metafizycznemu uwolnieniu bohatera od hydry, harpii złej pamięci, od tyranii wspomnień. Ledwie została jednak zarysowana w IV części dramatu reorientacja strategii egzystencjalnej bohatera, który powtarzając rytualnie, symbolicznie akt duchowej śmierci, jaką był zły wybór obiektu uwielbienia, idealizacja absolutu miłosnego, dopiero rozpoczynał proces odnowy, kształtowania obrazu nowego świata. Ale nie był to jeszcze świat bez „mary Maryi" (*Z Petrarki*), bez powodującego udrękę widma ukochanej, czego dowodziły oba cykle sonetów pisanych w Rosji. Fantazmat Ukochanej-Litwy nabrał tu realnych kształtów obrazo-

[273] Tamże, s. 228.

[274] Chyba że pojawia się w niepoetyckim wydaniu jako przeciwstawienie polemiczne Litwy, Litwina Koronie, Warszawie, czy jako wywód o odmienności etnicznej Litwina. Zob. Z. Stefanowska, *Mickiewicz <<wśród żywiołów obcych>>*, w: *Próba zdrowego rozumu...*, s. 169-187.

[275] O idealnej, eidetycznej ojczyźnie (i w ogóle eidetycznym kosmosie przeciwstawionym historycznemu) piszę obszernie w studium: *<<Eidos>> wyobraźni. Bohater „Dziadów" Adama Mickiewicza między epopeicznym a tragicznym doświadczeniem świata*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu...*, Toruń 2002, s. 204-220.

[276] B. Dopart formułuje w związku z cyklem krymskim następującą, celną obserwację: „Pamięć u Mickiewicza – co dotyczy także cyklu krymskiego – to władza duchowa napiętnowana potężnym traumatyzmem, jak gdyby nosiła trwały ślad przedwiecznej katastrofy odłączenia, o której poucza wspomniany tu mit" (*Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, s. 129). W pewnym wydaniu fantazmat, o którym piszemy, jest próbą przezwyciężenia, restytucji ładu, który się rozpadł, figurą pełni. Lecz to jeszcze nie jest przypadek *Sonetów krymskich*.

[277] Ten młodzieńczy utwór spotkał się jednak z pewnym przychylnym przyjęciem w środowisku filomackim. Było ono wcale trwałe, skoro w 1825 r. Franciszek Malewski pisał z Odessy, gdzie był na zesłaniu, do Marii i Zofii Malewskich: „Była w <<Tygodniku>> kiedyś powieść *Ziewila*, proszę o <<Tygodnik>> albo o <<przepisanie>> –", cyt. za: *Archiwum Filomatów*, t.III, *Listy z zesłania. Krąg Franciszka Malewskiego i Józefa Jeżowskiego*, zebrał, opr., wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1999, s. 122.

wych, uległy syntezie jego wszystkie elementy symboliczne (kobieta + ojczyzna + idealne wspólnoty), ale nie stał się jeszcze **wartością prospektywną**, obrazem symbolicznym, prowadzącym bohatera ku jakimś w dali majaczącym celom. Jeśli budzi, ożywia on Mickiewiczowskie „ja" w sonetach odeskich, to jako głos sumienia sprzeciwiający się zmysłowej, erotycznej i moralnej zdradzie poety, który oddał się „żywemu kochaniu", bynajmniej nie w sensie idealnym.

Między rokiem 1826 a 1828, kiedy ukazał się *Konrad Wallenrod*, nastąpiła jednak w świadomości Mickiewicza zmiana, którą poświadczają liczne świadectwa z tego czasu: zdał sobie sprawę ze swoistej bezwyjściowości sytuacji zesłańca – dla której alternatywą okazywała się tylko emigracja, a nie projekty jakichś działań, prowadzonych pod okiem cenzora w Rosji[278]. Zerwanie z Litwą, z światem domowych wartości, matki, a wreszcie ze światem ukochanej, która zdążyła już się w pamięci zmityzować, której wyobrażenie uległo kontaminacji z wyobrażeniami świata litewskiego – okazało się ostateczne i trwałe, a łudzący zrazu świat salonowo-zmysłowych atrakcji, improwizatorskich szlifów, towarzysko-miłosnych zwycięstw ujawniał się powoli jako podstęp: jako diabelska sztuczka bestii imperialnej, która – wroga bezwzględnie – nie mogła stanowić dla zesłańca ni namiastki domu, ni „przyjaciela" czy mecenasa poety. Jeśli wierzyć poecie – sycił się on, jej, tej bestii, obrazami, łudził ją i mamił, ale w istocie pozostawał zamaskowanym, skrytym za grubą zasłoną maski gościem diabła, którego oprowadza po piekle sam Lucyfer. Taką Rosję znajdziemy w *Ustępie*; tak kreuje siebie Mickiewicz w wierszu *Do przyjaciół Moskali*: „...pókim był w okuciach, / Pełzając milczkiem jak wąż, łudziłem despotę, / Lecz wam odkryłem tajnie zamknięte w uczuciach / I dla was miałem zawsze gołębią prostotę" (w. 25-29).

Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, iż konkretyzacją tej wężowej postawy („pełzając milczkiem") – zwieńczonej jakże niezwykłym sukcesem: publikacją antycarskiego dzieła w stolicy imperium – był *Konrad Wallenrod*; ta opowieść, która jest jeszcze ciemna, niejasna, jeszcze wciąż nie krystalizuje w pełni teologicznego sposobu egzystencji bohatera Mickiewiczowskiego. Egzystencji, którą cechowałyby: klarowność wyobrażeń historiozoficznych, stabilność systemu wartości, przejrzystość rozpoznań zła i dobra, warunkowana aksjologią jasna logika wyborów, koherentna wizja triadycznej antropologii (ciało → dusza → duch), wreszcie symboliczna obecność wymiaru metafizycznego w ładzie natury i historii[279]. Otóż właśnie tego tu nie

[278] Przyczyną zarzutów stawianych poecie stał się m.in. projekt wydawania w Moskwie pisma literackiego „Iris", zgłoszony pod koniec 1827 roku. Zob. w sensacyjnym tonie o tej sprawie: J. Zieliński, *„Iris" znaczy tęcza*, „Res Publica" 1987, z. 1, s. 85-89.

Jeszcze bardziej wymowną ocenę postawy wallenrodycznej znajduję w pisanym w czasie II wojny światowej notatniku Stanisława Vinceza: *Outopos. Zapiski z lat 1938-1944*, odczytał A. Vincenz, opr., posłowie J. A. Choroszy, Wrocław 1993, s. 97-98:

> MICKIEWICZ, SŁOWACKI, KRASIŃSKI, NORWID
>
> <Ziszczając> tę jedność najgłębszych umiłowań ideał/ ów <najwyższych> / z rzeczywistością, poeci polscy za przykładem Mickiewicza (ale każdy oryginalnie) uczynili to, co w nasze czasy [w naszych czasach] **Gandhi** nazwał wprowadzeniem religii do polityki. Nie brak opinii, że zaszkodziło to religii i polityce. To dało bardzo trudne pozycje, doprowadzało <nawet> do rozłamu z Kościołem u ludzi całą istotą przywiązanych do katolicyzmu. Sprowadzało polityczne koncepcje tak obce naszym czasom, które [czasy], po utracie zasad naczelnych, musiały już iść tylko za prawem przyrody, tj. za **Machiavellim**. U nas jest problem dumy, że Polska walczyła o wol<ność>. Winkelried Narodów.

[279] Chodzi o symboliczne szeregi wyobrażeń, spełniających funkcję mediacyjną między wymiarem kosmicznym a boskim: o pewne wydzielenie miejsc, rzeczy, ludzi spełniających tę symboliczno-transgresyjną rolę. W kulturach stabilnych sakrum, jego czasoprzestrzeń, ryty, reprezentanci wyodrębniają się od profanum. Tymczasem w *Konradzie Wal-*

ma. Ciemnej wizji świata, tragicznemu obrazowi egzystencji towarzyszy pełny, całkowity chaos sprzecznych wartości, wyobrażeń, z których wyzwala tylko śmierć. Na tym także polega mroczne piękno, piękno dysharmonii, tragiczna aura poematu. Fantazmat zaś Litwy-Kobiety staje się zakładnikiem wyjątkowo skomplikowanej sytuacji poznawczej, etycznej. Może najlepiej opisywałby punkt wyjścia kreacji Mickiewiczowskiego bohatera biogram wielkiego mistrza, skreślony przez polskiego kronikarza Marcina Muriniusa lapidarnie, a przy tym celnie:

> Roku Pańskiego 1388, za Wacława cesarza a Władzisława Jagiełła króla polskiego szczęśliwego panowania, na mistrzowską stolicę Konrad von Walpot albo Walerodus jest wybrany. Ten był prawy żołnerz, człowiek okrutny a nieprzyjaciel i prześladowca wielki mnichów i księży (sam zakonnikiem będąc), tak iż i przy śmierci swojej żadnego cierpieć nie chciał[280].

Jakiego poety, który sam znajduje się w sytuacji, kiedy trzeba dokonywać tragicznych lub beznadziejnych wyborów, nie zainteresowałby taki wzór tragizmu: mnich-nieprzyjaciel mnichów, prawy żołnierz-okrutnik, wielki mistrz zakonu odrzucający w chwili zgonu pociechę religijną w osobie kapłana? Słowem: postać tajemnicza, a najpewniej także – **tragiczna**.

Inaczej niż w *Grażynie,* Mickiewicz nie kreował już świata, który od zagadkowych przedstawień, obrazów **rozwijałby się** w stronę tragicznej eksplikacji[281]. Tym razem, zapewne bogatszy o doświadczenie lektury *Marii* Malczewskiego, rozwinął poeta wizję świata, który – od początku dzieła to wiemy – **już uległ** tragicznej katastrofie, zaraził się tragizmem. Od pierwszych chwil mamy świadomość w *Konradzie Wallenrodzie*, że kolizja wartości jest tylko kwestią czasu. Cały utwór rozegrał Mickiewicz imaginacyjnie, przeciwstawiając dwa odległe światy symboliczne: **archetyp Edenu**, raju, czyli kraju dzieciństwa, natury, rodziny, miłości, i **archetyp Upadku**, czyli tego wszystkiego, co wiąże się z historią, chaosem wartości, bezdomnością. Ale świat Mickiewicza nie przedstawia i nie koncentruje się na upadku: lecz na zapobieżeniu całkowitej katastrofie. Świat już stoczył się ze szczytu archetypicznego szczęścia i spada w poemacie w otchłań, w paszczę absolutnego zła, które jest tworem historycznym (Zakon ↔ Rosja) oraz indywidualną raną świadomości poety, a także wszystkich ludzi historii. Zapobiec ostatecznej klęsce historycznej – ta histeryczna myśl, wsparta arkadyjskim marzeniem rozsianym w wyobraźni bohaterów, pamięcią o Raju, tęsknotą do niego, rodzi też gwałtowne i tragiczne następstwa.

Tragizm *Wallenroda* jest tragizmem najgłębszym: u jego fundamentów rozpościera się świat wężowych, diabelskich opozycji przecinających naturę[282]; sprzeczności,

---

lenrodzie święty Zakon jest siewcą śmierci, a realizacja sakralnych wartości możliwa jest tylko przez całkowitą izolację od profanum: w wieży-grobie.

[280] M. Murinius, *Kronika mistrzów pruskich*, wstęp i opr. Z. Nowak, Olsztyn 1989, s. 171. Dodajmy, iż ta zależna zarówno od dzieła Dusburga, jak i prac Stryjkowskiego kronika Muriniusa wydawana była w latach: 1582, 1606, 1712 (Poznań), 1844 (Warszawa) i 1854 (Warszawa).

[281] Zwróćmy uwagę na odmienność momentu inicjalnego *Grażyny* i *Wallenroda*. W tym pierwszym utworze zostajemy wprowadzeni w atmosferę nocy, „zagadki-tajemnicy", która rozwinie się w kierunku tragizmu indywidualnego. W drugim utworze już w pierwszej wyodrębnionej strofie mamy konstatację tragizmu historii.

[282] H. Krukowska, *„Doliny piękne zostawmy szczęśliwym". (O „Konradzie Wallenrodzie" Mickiewicza)*, „Ruch Literacki" 1983, z. 6, s. 440: „Ujmując najogólniej nasz zamiar interpretacyjny, można powiedzieć, że przedmiotem utworu Mickiewicza jest nie tylko historia dziewiętnastowieczna przedstawiona w <<zakonspirowanej formie>> czy ukryta w <<wielkiej metaforze>>, ale i historia w wyższym, filozoficznym sensie, a więc historia odniesiona do natury jako idei moralnej w schillerowskim znaczeniu tego słowa". I dalej, s. 451:

których siedliskiem i głównym rozsadnikiem jest człowiek, a dziedziną ich tragicznej ekspresji Historia. To także oczywiście tragizm pokoleniowy, tragizm tego, a nie innego pokolenia przedlistopadowego, które wkrótce odda się „szaleństwu" powstaniowemu[283]. Już spojrzenie na pierwszą strofę dzieła nie pozostawia wątpliwości co do obrazu świata rozciętego przez ostrze tragiczności:

> Sto lat mijało, jak Zakon krzyżowy
> We krwi pogaństwa północnego brodził;
> Już Prusak szyję uchylił w okowy
> Lub ziemię oddał, a z duszą uchodził;
> Niemiec za zbiegiem rozpuścił gonitwy,
> Więził, mordował, aż do granic Litwy. (*Wstęp*, w. 1-6)[284].

Dostrzeżmy dualizację świata i jego dramatyzację w tym inicjalnym momencie poematu. Natura przeciwstawia się tu Historii; statyczny porządek pierwotnej, jakby rajskiej społeczności, żyjącej w cyklach natury[285], przeciwstawia się, jako wzór harmonii, długotrwałej, okrutnej, inkwizytorskiej działalności Zakonu; pogaństwo jest lepsze niż chrześcijaństwo – przynajmniej jako ofiara budząca litość. Przywiązanie do ziemi, mistyczna więź z ziemią-naturą przeciwstawione są kosmopolitycznemu, uniwersalistycznemu misjonarstwu pseudochrześcijańskiego Zakonu. Wolność, ziemia stają się przestrzenią zatracenia (jakże to osobiste doświadczenie poety). Tym, co uderza w tej strofie – jest jej dramatyczny charakter: oto „Prusak" (Prus) zamienia się w łowne zwierzę, porzucające rodzinną ziemię, by ocalić duszę; Zakon zaś staje się sforą ścigających go myśliwych. To utwór pisany przez kogoś, kto **dopiero co** rozpoznał tragiczną wizję historii; kogoś, kto ucieka, szuka schronienia, kto znalazł się w dramatycznej, „nerwowej" sytuacji ściganego, za którym podąża pogoń nie znających litości oprawców.

Ta nerwowa, rozedrgana perspektywa oglądu świata w *Konradzie Wallenrodzie* zyskuje najbardziej dosadny wyraz, dogłębne rozpoznanie w kreacji tragicznego świata. Oto rozpadło się *universum* rajskie, świat dzieciństwa, niewinności i natury[286]. Na-

---

Historia – taka wydaje się naczelna intencja utworu Mickiewicza – ma cechy tragizmu w sensie obiektywnym, jaki nadaje mu Scheler w swej rozprawie *O zjawisku tragiczności*. Tragizm w *Konradzie Wallenrodzie* nie jest tylko pochodną wydarzeń politycznych dziewiętnastego wieku, ale stanowi piętno historii jako takiej; w czym ukrywa się jej wielkość, godna opiewania w poezji.

[283] M. Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda"*, w: Tejże, *Prace wybrane*, pod red. M. Czermińskiej, Kraków 2000, t. 2, s. 125-126:

Tragizm jest bowiem szczególną kategorią stosunku do świata: zawiera się w nim przede wszystkim poczucie starcia nieprzezwyciężonych wartości, historycznej bądź metafizycznej niemożliwości rozwiązania postawionego problemu. Ale utwór Mickiewicza przedstawia szczególną wersję takiego tragizmu. Bowiem tragiczna diagnoza losu człowieka czynu nie miała zdjąć z niego obowiązku działania. Tak też odczytali poemat współcześni. Konrad Wallenrod stał się bohaterem pokoleń podejmujących swój czyn i los ze zrozumieniem ich tragicznej nieuchronności.

[284] Wszystkie cytaty z *Konrada Wallenroda* za wydaniem: A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, oprac. S. Chwin, wyd. III zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.

[285] M. Murinius (dz. cyt., s.9-30) podkreśla nieustannie, charakteryzując Prusów, iż są oni blisko spokrewnieni z Litwinami: „Ten obyczaj i inne mieli Litwa, Żmódź, Prusowie starzy jednego narodu, nabożeństwa, obyczajów jak domowych, tak wojennych ludzie będąc, acz język za czasem odmienili (s. 19)". **Mickiewicz zdawał sobie sprawę, iż są to narody, wspólnoty pokrewne. Dlatego często przywołuje Prusów w *Wallenrodzie*. Są oni tymi, którzy już prawie ulegli, zniknęli, zostali zmiażdżeni przez Zakon, zwasalizowani, gdy Liwa – jeszcze walczy.**

[286] Ten świat pierwotny, ludowy najlepiej opisuje – pozwólmy sobie na ten długi cytat – Jerzy Bartmiński: *„Niebo się wstydzi". Wokół ludowego pojmowania ładu świata*, w: *Kultura, literatura, folklor. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Hernasowi w sześćdziesięciolecie urodzin i czterdziestolecie pracy naukowej*, red. M. Graszewicz, J. Kolbuszewski, Warszawa 1988, s. 99:

U podstaw tradycyjnej ludowej wizji świata leżało „nieprzeparte uczucie bezpośredniej jedności z wszechświatem" (K. Moszyński), „przekonanie, że cały kosmos jest silnie zintegrowanym <<żywym organizmem>>, którego natu-

stała rzeczywistość, która jest historycznym *multiversum*, chaosem heterogenicznych wyobrażeń o wartościach. Dorosłość człowieka, kultury oznacza tu stan dezintegracji i przerażenia. Konstatację, iż w tym świecie wszystko przenika czy raczej przeżera, jak powiedziałby może Krasiński, „kwas tragiczności", paląca substancja zła:

[Konrad]
Biada, o biada wam, nadobne kwiatki!
Straszliwa **żmija** wkradła się do **sadu,**
A kędy piersią prześliźnie się błędną,
Usechną trawy i róże uwiędną,
I będą żółte jako piersi gadu!
Uciekaj myślą i dni przypominaj,
Które byś dotąd pędziła wesoło,
Gdyby... ty milczysz? – śpiewaj i przeklinaj;
Niechaj łza straszna, co głazy przecieka,
Nie ginie darmo; zdejmę szyszak z głowy,
Tu niechaj spadnie, niech mi pali czoło,
Tu niechaj spadnie, jam cierpieć gotowy:
Chcę znać zawczasu, co mię w piekle czeka! (III, w. 115-128)[287].

Podkreślmy, iż aż w trzech utworach romantycznych, które powszechnie uznano za arcydzieła – w *Ustępie* III-ej części *Dziadów*, w *Konradzie Wallenrodzie* i... w *Nie-Boskiej komedii* – z taką siłą rozlega się biblijne, apokaliptyczne, zawsze zwielokrotnione „biada!" – zapowiadające parkosyzmy końca świata, Sąd i ostatecznie także eschatologiczny wymiar kary: piekło.

Lecz, jak wiadomo, piekło jest „tu", w Historii. Historia okazuje się prawzorem, zapowiedzią piekła metafizycznego (tak indywidualnego, jak zbiorowego), tak jak natura, dzieciństwo i fantazmat Ukochanej-Litwy, Aldony-Litwy, to archetypy raju utraconego i raju niemożliwego na ziemi (bo w niebie może tak). Proces dziejowy nie pozostawia miejsca na lawirowanie, niezdecydowanie, wybory pośrednie. Konrad grozi Aldonie samobójstwem („Będę cię błagał skonaniem Kaima" – III, 193), sam zaś zagłębia się w świat podstępnej, niszczycielskiej działalności, stając się wodzem wojsk, które osobiście pragnie zniszczyć; angażuje się więc w sytuację przypominającą jakąś monstrualną komplikację, wynaturzony, mścicielski czyn, furię podstępnego działania przeciw tym, których czyny same wołają o pomstę do nieba:

---

ralną częścią są ludzie" (R. Tomicki), leżał intymny związek człowieka z całym pozaludzkim światem" (W. Pawluczuk). Związek ten rozciągnął się na wszystkie sfery dostępne całemu otaczającemu światu, całemu kosmosowi.
I. Kosmos – jak roślina, zwierzę, człowiek – żyje. Jego obrazem jest drzewo, żywe i wiecznie się odnawiające. Kosmos jest ożywiany przez współdziałanie przenikającego wszystko pierwiastka żeńskiego (ziemia-matka) i męskiego, związanego z niebem, ogniem, słońcem. Niebo zapładnia ziemię w czasie deszczu. Kosmos wykazuje też wyższe funkcje życiowe: „Zwierzęta, rośliny, ciała niebieskie, ziemia, woda, ogień – wszystko to żyje, wszystko to myśli i posiada wiedzę w rozmaitych stopniach". Słońce, gwiazdy i księżyc patrzą na nas. Gwiazdy mrugają. Słońce raduje się, kłania, kąpie się. Ziemia rodzi. Itd.
II. Rytm kosmosu wyznacza rytm człowiekowi i grupie ludzkiej. Życie, praca, doroczne obrzędy świętowania są uwikłane w regularnie następujące cykle księżyca (miesiące), słońca (pory roku), gwiazd. Człowiek umiera, jego gwiazda spada z nieba.
III. Ład kosmiczny jest prototypem ładu społecznego, ludzkiego. „Gospodarz (na polu) między kopami, jak miesiąc (na niebie) między gwiazdami", powinszowanie noworoczne. Słońce i księżyc, księżyc i gwiazdy są wzorem dla miłości żony i męża, zakochanej dziewczyny i chłopca. Panna młoda idzie do ślubu jakby słoneczko po niebie. „Ty się baw z nami jak księżyc z gwiazdami" – śpiewają kolędnicy dziewczętom.

[287] H. Krukowska, (dz. cyt., s. 443), wskazuje na podobieństwo obrazu Mickiewicza do obrazu wypełzających żmij z *Przemian* Owidiusza: „Należy nadmienić, iż przywołanie Owidiusza miało na celu uwyraźnienie, w jakim typie obrazów należy poszukiwać uniwersalnych znaczeń *Konrada Wallenroda*" [chodzi o „topos ogrodu" – J. Ł.].

Poszli ku Litwie; i cóż tam sprawili? –
Jeśliś ciekawy, wynidź na okopy,
Spójrzyj ku Litwie, gdy się dzień nachyli;
Zobaczysz łunę, co niebieskie stropy
Krwawym plomieni ruczajem obleje –
Oto są wojen napaśniczych dzieje;
Łacno je skreślić: **rzeź, grabież, pożoga**
I blask, co głupie rozwesela zgraje,
A w którym mędrzec z bojaźnią uznaje
Głos wołający o **pomstę do Boga**. (V, w. 23-32)[288].

Okrucieństwo, jakaś nawet frenezja Historii nie znajdują w *Konradzie Wallenrodzie* ani metafizycznego przekroczenia (czy negacji), ani nie zostają z autorskiej perspektywy potępione wyraźnie. *Konrad Wallenrod* nie jest tylko apologią tragicznego indywidualizmu, lecz apologią czynu, który ma tragiczne konsekwencje indywidualne. Ale czynu, który na tragicznej glebie Historii, w którą wpełzł wąż zła, nieprzejrzystości, maski, podstępu, knowania, musi się wydarzyć, spełnić, rozegrać, by... zło zatamowało agresję innego zła, aby podstęp powstrzymał siłę. Aby zło przesłonięte larwą (maską) siły zatriumfowało nad siłą Zakonu noszącego maskę chrystianizmu. *Konrad Wallenrod* to utwór w znaczący sposób **wyzuty z wszelkich wątków chrystologicznych, pasyjnych, nowotestamentowych**. Więcej: to dzieło w swej warstwie obrazowej, językowej bluźniercze[289]. Możliwość sakralnego odczytania symboli chrześcijańskich zostaje skompromitowana już na początku poematu przez obraz wysoko wznoszącego się, krzyżackiego krzyża (*Wstęp*, w. 10-14), który wyciąga zachłanne ramiona w stronę litewskiej ziemi. Zantropomorfizowany krzyż, który „wyciąga ramiona", obejmuje z góry i „garnie pod siebie" owe „ziemie Palemona" to dyskredytujący posłannictwo Zakonu symbol „groźnej" metamorfozy, jaka dokonała się w łonie chrześcijaństwa. Religia ukrzyżowanego Odkupiciela stała się ideologią krzyżujących zdobywców, bezwzględnych misjonarzy.

Reorientacja egzystencjalna bohatera, który z taką siłą pojawił się już w II cz. *Dziadów* (*Upiór,* Widmo), odsłonił się w części IV-ej dramatu, ma tu – z punktu widzenia przyszłych losów, wcieleń bohatera Mickiewiczowskiego – aspekt zarówno negatywny, jak i pozytywny. Pozytywny, bo jest to reorientacja na najważniejszą w

[288] Obraz ten wykazuje **zdumiewające podobieństwo** (idea poświęcenia, wyrażane trybem rozkazującym przesłanie, demistyfikacja wojny) do dwóch fragmentów *Marii*. A. Malczewski, *Maria*, wprowadzenie H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 1995, s. 143:

I. Lecz cóż widać na wzgorku? Z bliskiego rozdołu,
Kłęby dymu z iskrami buchają pospołu,
Wiją olbrzymie słupy, co zgięte u góry
W ciężkie – czarne – skrwawione – rozchodzą się chmury
Lecz cóż słychać na wzgorku? W przyległej nizinie
Płacz, jęki, krzyk rozpaczy w słomianej dziedzinie... (II, VII)

II. O! ty, co twój byt zawisł od współbraci męstwa,
Pójdź słyszeć radość wojny i krzyki zwycięstwa,
Zobacz – jak wpośrzód trupów co już robak wierci
Wąsate twarze sobie winszują ich śmierci;
I nasępione czoła rozwidniają śmiechem,
Co w swym hucznym odgłosie jakby gromu echem!
Chodź – nie drzyj, stanąć przy nich każdemu zaszczytnie – (II, XII)

Porównajmy teraz elementy budujące obraz wojny u Malczewskiego oraz rozkazujący tryb zwrotu do czytelnika u obu poetów. Podobieństwo znaczące.

[289] Użycie przeze mnie słów „bluźnierstwo", „blasfemia" nie ma w najmniejszym stopniu charakteru wartościującego, lecz jedynie opisowy.

sytuacji człowieka XIX-wiecznego, i Polaka, płaszczyznę Historii; całkowicie zaś negatywny, bowiem jest to wybór niemoralnej, machiawelicznej strategii: złu odpłacaj złem, zło złem zwyciężaj.

Poemat zdradza wszelkie cechy dzieła, które rodzi się w sytuacji dezorientacji, chaosu egzystencjalnego i aksjologicznego. Chaosu, który zostaje przezwyciężony przez – zrazu wydający się szczytnym, ofiarnym, heroicznym – projekt zdrady, podstępu. Lecz ten projekt uporządkowania chaosu, ten posiadający wewnętrzną teleologię zamiar – można mu przypisać nawet znamiona „wielkości" – okazuje się projektem pustoszącym, niszczącym świat nie tylko chrześcijańskich, ale jakichś elementarnoludzkich wartości. Wielkość czynu Konrada ujawnia jednak też jego diaboliczność, wampiryczność, jak w słynnej strofie *Alpuhary*:

> <<Pocałowaniem wszczepiłem w duszę
> Jad, co was będzie pożerać,
> Pójdźcie i patrzcie na me katusze:
> Wy tak musicie umierać!>>[290] (IV, w. 702-705).

Spróbujmy zastanowić się nad tą negatywną stroną, demonicznym aspektem doświadczenia bohatera. Otóż, to wiemy, eksponuje się często kontrast między – obecnym w romantycznym micie średniowiecza – wyobrażeniem wartości z kodeksu rycerskiego a nieetycznym zachowaniem Konrada: rycerza w masce, zdrajcy, mściciela, kłamcy. Jest to istotne rozpoznanie. Lecz wydaje się, iż dla zrozumienia odwagi Mickiewicza, odwagi jakby emocjonalnej, szalonej poety, który tworzy świat zdrajcy, mistrza Zakonu, znaczenie ma jeszcze jeden, aż wrzaskliwy, kontrast rozcinający historyczną, obrazową szatę dzieła. Oto Mickiewicz, „sługa Maryi" umieszcza swego bohatera – zdrajcę, skrzywdzonego i krzywdziciela na czele sięgającego tradycją 1199 roku **Zakonu Niemieckiego Najświętszej Maryi Panny**[291]. To – jakkolwiek patrzeć – **rycerze Maryi**, których państwo w Prusach miało stolicę w Malborku, czyli po niemiecku Marienburgu[292]. I tu pytanie: czy Mickiewicz wyłuskał tę semantykę, rdzeń maryjny z nazwy? Ależ tak. Czy nadał światu wykreowanemu w poemacie jakieś maryjne kształty, wartości? Nie.

Poeta bowiem stworzył taką kreację świata historycznego, która była zupełnie wroga wszelkim wartościom symbolizowanym przez Maryję, patronkę Zakonu. Jest tu olbrzymi, ukazany wyraźnie w poemacie *hiatus*, czyli szczelina oddzielająca przejawiający się w dziele kult maryjny, Maryi i świat krzyżacki. To jednak jeszcze nic nadzwyczajnego: w polskiej historiografii reputacja krzyżaka-hipokryty, zdrajcy, okrutnika[293] nigdy nie była wysoka. Lecz w ten zły świat, rozpięty pod szczytnym imieniem-

[290] Por. M. Janion, *Polacy i ich wampiry*, w: *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 33-53.

[291] Zob. J. Marecki, *Zakony w Polsce*, Kraków 2000, s. 51: „Bracia Zakonu Niemieckiego Najświętszej Maryi Panny w Jerozolimie (*Fratres Hospitalis Sanctae Mariae Theutonicorum Hierosolimitanae*; *Fratres Ordinis Teutonici Sanctae Mariae in Jerusalem* – OT, OTeut)". Zob. także: K. Górski, *Państwo krzyżackie w Prusach*, Bydgoszcz-Gdańsk 1946; M. Biskup, G. Labuda, *Dzieje Zakonu krzyżackiego w Prusach*, Gdańsk 1986.

[292] S. Rospond, *Słownik etymologiczny miast i gmin PRL*, Wrocław 1984, s. 212-213, hasło *Malbork*: „Zamczysko wzniesione dla samego mistrza krzyżackiego, który tu się przesiedlił z Wenecji, nazwali *Marienburg*. Por. dok. łac.: *in Castro Sancte Marie* 1255 r., *castrum sanctemarienburch* 1267 r. Już w 1566 r. nazwę tę ludność, przeważnie polska, mieszkająca na zapleczu miasta, spolszczyła na *Malbork*. W gwarze miejscowej jest to *Naliburk*, *Nalbork* (wahanie gw. *m* – *n*)".

[293] W historiografii niemieckiej budowano tymczasem mit Zakonu, który spełniał na wschodzie i na północy misję cywilizacyjną, chrystianizacyjną wśród pogaństwa. W polskiej tradycji przyjęło się zaś – niesprawiedliwie często – oskarżanie Zakonu o działalność germanizacyjną. Por. Ł. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 482: „Wbrew utartym przekonaniom i poglądom wyrażanym w literaturze, Krzyżacy nigdy nie prowadzili akcji germanizowania Prusów".

ideałem Maryi, wchodzi poganin, który przyjął chrzest i został gorliwym sługą Maryi, nawracającym Aldonę na wiarę w „wielkiego Boga, co włada za Niemnem", i „niepokalaną Syna Bożego Rodzicę" (IV, 371-72):

> Której postać anielską w cudnym pokazał obrazku.
> Ten obrazek młodzieniec nosił pobożnie na piersiach:
> Dziś Litwince darował, gdy ją do wiary nawracał. (IV, w. 373-75)[294].

Nie należy jednak nawet w tym geście dopatrywać się chrześcijaństwa potraktowanego tylko nabożnie. Owszem, Mickiewicz już żywi specjalne nabożeństwo dla Maryi, ale po raz ostatni chyba przeprowadza tu zabieg polegający na zestawieniu wizerunku Maryi i ukochanej bohatera. Maryja → obrazek ← Aldona. W przestrzeni obrazka, medalionu spotykają się dwa ideały: święty i świecki. Aldona podąży w stronę eremickiego, modlitewno-kontemplacyjnego nadania sensu temu przeciwstawieniu tego, co święte, i tego, co profańskie; będzie się stawać jakby drugą, na wzór Maryi niewiastą świętą. Konrad zaś oderwie się od ideału wyrażonego w figurze „niepokalanej", czyli poczętej bez grzechu pierworodnego „Rodzicy", Matki „Syna Bożego". Poeta wykorzystuje teologiczną figurę *Christotokos*, usiłuje ją nieco archaizować („Rodzica"), ale nie wyciąga z niej żadnych chrystologicznych wniosków[295]. Przeciwnie: świat chrześcijańskich figur teologicznych to raczej świat niedosiężnych ideałów w tak wykreowanym poetycko średniowieczu, które Mickiewicz bardziej – przez postać Konrada – spoganizował, niż schrystianizował. Cały utwór o mistrzu-zdrajcy Zakonu Najświętszej Maryi Panny przeniknięty jest uobecnieniami języka, symboliki chrześcijańskiej, lecz, gdy wyostrzyć spojrzenie, okaże się, iż są to przywołania blasfemiczne. Świat Konrada ulega jakby stopniowej dechrystianizacji. Podwójność, maskaradowe kłamstwo jednoczy tu całą historyczną dziedzinę wydarzeń, w które zaplątani są Krzyżacy i Litwini. Poeta wobec języka religijnego, którego w takim utworze musiał użyć, zastosował skomplikowaną strategię. Jednocześnie stara się ocalić pewne jego sakralne znaczenia, ale z drugiej strony służy on ukazaniu destrukcyjnego, tragicznego wymiaru historii.

Po pierwsze więc, eksponuje Mickiewicz nazwę stolicy krzyżackiego państwa, starając się wdrążyć w jej znaczenie, odkryć, wyłuskać maryjny rdzeń. Wielokroć czytamy:

A. Z Maryjenburskiej wieży zadzwoniono... (I, w. 1)

B. Z Maryjenburskiej wieży zadzwoniono... (II, w. 1)

C. Jakaś nieznana, pobożna niewiasta,
Z dala przybywszy do Maryi-miasta... (II, w. 62-63)

D. Miałeś powrócić do Maryi-grodu,
Szukając zemsty na nieprzyjacielu
I broniąc sprawy biednego narodu. (III, w. 209-211)

E. Z Maryjenburga lud patrzy ku drodze,
Już widać z dala: – kopie się przez śniegi
Kilku podróżnych; – Konrad? nasi wodze? (V, w. 51-53)

[294] Ten motyw wydaje się anachronizmem w XIV-wiecznym świecie. Natomiast pojawia się ciągle u Mickiewicza. Tu, w lekko blasfemicznym wydaniu: Aldona („bóstwo") otrzymuje „cudowny obrazek" Maryi, który nosił na piersi Walter Alf – zakochany w Aldonie „sługa Maryi".

[295] Wydaje się, że Mickiewicz nawiązał tu do *Bogurodzicy*, bowiem archaicznie brzmiącego słowa „Rodzica" używał rzadko. Por. *Słownik języka Adama Mickiewicza*, pod red. K. Górskiego i S. Hrabca.

F. W Maryjenburgu wiem ja loch podziemny;
Tam, gdy noc miasto w ciemnościach zagrzebie,
Schodzi na radę trybunał tajemny. (V, w. 127-129).

Wszędzie dostrzegamy więc ten maryjny element. Dwie pierwsze części poematu inicjuje ten sam wers. Tam, gdzie poeta eksponuje niemiecką nazwę miasta, tam pokazuje ciemne, negatywne wydarzenia. Lecz już Aldona przybywa do „Maryi-miasta", a Wallenrod słucha o swym zamiarze zemsty, której dopełnić miał w „Maryi-grodzie". Rozziew między ideałem, treściami symbolizowanymi przez Maryję a światem bohaterów – ogromny. Zachowują się oni tak – i w tym też wyraża się tragizm – jakby ten ideał chrześcijański był im bliski, równocześnie jednak przeciw niemu występują: i Niemcy, i Litwini, i rzekomi zakonnicy, i nawróceni poganie. Dlatego w poemacie język religijny nabiera zgoła bluźnierczych sensów.

Blasfemie te nie są jednak ani proste do zauważenia, ani nachalne. Mickiewicz bowiem, jak mógł, oszczędzał te sfery wyobrażeń religijnych, które do pełnego hipokryzji świata nie pasowały, a które sam szanował, cenił, czcił nawet w dzieciństwie. Nie eksponuje więc zupełnie maryjnej nazwy Zakonu, nie wprowadza żadnego czczonego świętego obrazu; nawet imię *Jezus* nie pada tu ni razu. Kiedy zaś Krzyżacy zaprzysięgają zeznania świadka demaskującego Konrada jako zdrajcę, czynią to w sposób nader konwencjonalny:

<<Sędziowie! ja na Mistrza zaskarżenie kładę
O fałsz, zabójstwo, herezją, zdradę>> –
Tu oskarżyciel przed zakonu księgą
Ukląkł i wsparłszy na krucyfiks rękę,
Prawdę doniesień zatwierdził przysięgą
Na **Boga** i na **Zbawiciela mękę**[296]. (V, w. 177-182)

To zresztą przysięga złożona przed skrytym, skrytobójczym trybunałem ludzi w larwach, w maskach („A larwą jeden przed drugim się tai"; V, w.137). Zamaskowana zemsta Konrada rodzi więc zamaskowane działania zdradzonych. Jeszcze chwilę i albo wszystko stanie się jasne, albo świat ten przekroczy granice absurdu. Jest to albowiem rzeczywistość niejako od początku napiętnowana bluźnierstwem. Mickiewicz dyskwalifikuje moralnie Krzyżaków jako Zakon, ich służbę Maryi czy Bogu. Dyskwalifikuje rycerzy Maryi jako tych, którzy niosą wartości cywilizacyjne:

Po drugiej stronie, w szyszaku i zbroi,
Niemiec na koniu nieruchomy stoi:
Oczy utkwiwszy w nieprzyjaciół szaniec
Nabija strzelbę i liczy różaniec. (*Wstęp*, w. 19-22).

Różaniec i broń: to oczywista, tragiczna ironia historii chrześcijaństwa, która dzieje się w imię różańcowych ideałów, ale posługuje się mieczem, strzelbą. Maryjne wartości i mord w ich imieniu – to nie do pogodzenia w tej wizji[297].

[296] Zwróćmy uwagę na fakt, iż ta przysięga jest tak skonstruowana, by nie pojawił się tu Jezus Chrystus. Jest „Bóg" i „Zbawiciela męka", ale nie ma bezpośredniego uobecnienia świętego imienia. Dzieje się tak, jakby przez te konwencjonalne wyrażenia Mickiewicz oszczędzał tę sferę soteriologii, jakby nie było dla niej miejsca w obłudnym, zamaskowanym świecie nie tylko Krzyżaków, ale i Litwinów, czyli w Historii.

[297] Czasem jednak – lata po *Wallenrodzie* – Mickiewicz zdawał sobie sprawę, iż chrystianizacja wymagała krzyża, ale i miecza. Że tylko rycerze mogli ponieść symbole wiary do pogaństwa. Potępiał (nie nadto mocno) ich nadużycia, ale nie

Tworząc ten obraz popełniał poeta – nieświadomie zapewnie – swego rodzaju anachronizm, nadużywał historii, by wydobyć ostry kontrast między wzorem a życiem. Nie istniał jeszcze wtedy różaniec w znanej dziś formie; nie można go było odmawiać[298]. Tym bardziej nie mógł tego czynić zakonnik w końcu XIV wieku, nabijający

przekreślał zasług wieków średnich. Por. A. Mickiewicz, *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie*, w: *Dzieła*, t. VII, *Wydanie rocznicowe 1798-1998*, tom opr. J. Maślanka, Warszawa 1996, fragment *Pierwszych wieków historii polskiej*, s. 45:

> Zbyt często Got i Frank na końcu miecza i dzidy osadzał nowe dogmata i krzyża użył tylko za chorągiew do szturmu. Więc z Kościoła zachodniego razem z nauką czystej wiary wpływał duch przedsiębiorczy, często gwałtowny i pogaństwem skażony; ten duch często księży i biskupów opętał. Nie nowina im było w zbroi msze odprawiać i z mieczem w ręku do miejsc cudownych wędrować.

[298] Nie odnotowują tego faktu wydania w Bibliotece Narodowej: A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, opr. S. Chwin, wyd. III zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991. W wydaniu tym zainteresowanie wzbudziło słowo „strzelba" z wersu „Nabija strzelbę i liczy różaniec" (w. 22). Tymczasem Mickiewicz posłużył się albo stereotypem kulturowym (modlitwa, pieśń + miecz = Krzyżak), albo jakimś późniejszym wzorem, obrazem, ryciną. Modlitwa różańcowa powstała tymczasem w XV wieku i nie mogli jej odmawiać Krzyżacy ponoć od stu lat ze strzelbą i różańcem podbijający Prusów i Litwinów. Przywołajmy dzieje modlitwy: K. Zalewska, *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, Warszawa 1994, s. 7-15:

I. Od XII w. znany jest zwyczaj codziennego odmawiania stu pięćdziesięciu *Ave Maria* na cześć Matki Boskiej. Ślady takiej formy prywatnego kultu Marii spotykamy w licznych legendach, opowiadajacych o cudach i łaskach, jakie stały się udziałem wiernych, praktykujących odmawianie tej modlitwy. Utworzona ze słów Archanioła Gabriela i św. Elżbiety, skierowanych do Marii, już ok. 600 r. została włączona do liturgii w *Offertorium* niedzieli Adwentu. Była również podstawową modlitwą maryjną w kulcie pozaliturgicznym. Od XII w. częste były kazania, w których szczegółowa analiza tekstu *Ave Maria* staje się punktem wyjścia rozważań o przymiotach Matki Boskiej, pełni jej cnót, wolności od grzechu, udziale w Bożym planie Zbawienia. Równocześnie na wzór Psałterza Dawida tworzono także psałterze maryjne, w których *Ave Maria* odgrywała podstawową rolę. Psałterze takie mają formy bardzo zróżnicowane – poza stu pięćdziesięcioma *Ave Maria* mogą zawierać wiele innych modlitw.

II. Od połowy XII w. zarysowuje się tendencja, aby sto pięćdziesiąt poetyckich modlitw psałterza maryjnego zastępować przez przypomnienie historycznych wydarzeń z życia Chrystusa i Marii.

III. Zarówno rozmyślania o życiu Chrystusa, jak i odmawianie ciągów modlitw ku Jego czci lub ku chwale Matki Boskiej, mogły być praktykowane przez tę samą osobę. Życie Chrystusa, podzielone na trzy części i traktowane jako przedmiot pobożnych medytacji, wymienione jest w listach Henryka Eghera, kartuza z Kalkaru (1408). W części pierwszej rozważa on wydarzenia z Dzieciństwa, w drugiej – z działalności publicznej Chrystusa, w trzeciej zaś – z Męki, począwszy od Ostatniej Wieczerzy, aż po Złożenie do grobu. Henryk Egher znany jest również jako autor *Psalterium sive Rosarium* – zbioru stu pięćdziesięciu pochwalnych modlitw maryjnych. Proponowany przez niego wzorzec pobożności bliski jest więc modlitwie różańcowej, ale elementy, które się na nią składają, **tutaj pozostają jeszcze nie powiązane ze sobą. Połączenie ich dokonało się najprawdopodobniej w zgromadzeniu kartuzów w Trewirze.** Około 1409 r. Dominik z Prus, odbywający nowicjat w tamtejszym klasztorze, ułożył modlitwę składającą się z pięćdziesięciu *Ave* i zatytułowaną *Clausulae vitale Christi*. Każdemu *Ave* zostało przyporządkowane jedno wydarzenie z życia Chrystusa, które należało rozpamiętywać po odmówieniu *Pozdrowienia Anielskiego*. Dla Dominika połączenie takie było środkiem zapobiegającym mechanicznemu odmawianiu modlitwy i pomocą w koncentracji nad treścią odmawianych słów. Przeorowi kartuzów trewirskich i duchowemu opiekunowi Dominika, Adolfowi z Essen, należy zawdzięczać, że modlitwa ta została zalecona innym mnichom w kartuzji w Trewirze, a następnie, zgodnie z postanowieniem Kapituły Generalnej, szerzona we wszystkich prowincjach tego zakonu. Adolf z Essen napisał w 1434 r. krótki traktakt *De commendatio Rosarii*, w którym rozpamiętuje zalety tej modlitwy, znanej już wówczas również wśród ludzi świeckich. W traktacie po raz pierwszy użyto na oznaczenie tego rodzaju modlitwy słowa *rosarium*, które z czasem stanie się jej jedyną nazwą.

IV. Dominik z Prus rozszerzył w latach 1435-1445 swą modlitwę do stu pięćdziesięciu *Ave Maria* wraz z klauzulami. Ta nowa wersja otrzymała nazwę *Psalterium Marianum*, odwołującą się do tradycji zbiorów pochwalnych pieśni maryjnych i była przeznaczona najprawdopodobniej dla kartuzów z terenu dzisiejszej Belgii. W tym wczesnym okresie rozwoju różańca jego szerzycielami byli, poza kartuzami, także benedyktyni, którzy w latach czterdziestych XV w. wprowadzili zwyczaj jego odmawiania w zreformowanych klasztorach południowo-niemieckich, widząc w nim udane połączenie teologii i ascetyki. Ta forma modlitwy zaczęła się cieszyć szerokim zainteresowaniem jednak dopiero od lat siedemdziesiątych XV w. Głównym jej propagatorem stał się wówczas dominikanin, Bretończyk, Alain de la Roche (Alanus de Rupe, † 1475). Jest on autorem traktatu *Psalterium Mariae* i twórcą szeroko rozpowszechnionej legendy o cudownym pochodzeniu tej modlitwy. **Według wizji bł. Alaina pierwszy sznur modlitewny wraz z pouczeniem, jak należy odmawiać różaniec, przekazała Matka Boska św. Dominikowi. Legenda ta stała się później źródłem przedstawień, ukazujących moment wręczenia różańca.** Alain de la Roche szerzył różaniec składający się ze stu pięćdziesięciu *Ave* i tylóż *meditationes*, które uważał za najważniejszą część, za „duszę" tej modlitwy. Podzielił ją na trzy równe części: radosną, bolesną i chwalebną. Pierwsza miała być odmawiana na cześć Wszystkich Świętych.

V. Począwszy od lat siedemdziesiątych XV w. następuje szybkie rozpowszechnienie się różańca w całej Europie, zarówno wśród kleru, jak i świeckich. Najbardziej gorliwymi szerzycielami tej modlitwy stają się dominikanie.

nie istniejącą wtedy strzelbę. Różaniec ukształtował się w wieku XV, a przez papieża został oficjalnie zaakceptowany w 1573 roku. Rozkwit pobożności maryjnej przypada na koniec wieku XV i wiek XVI, kiedy powstają bractwa różańcowe. Mickiewicz pisał więc, odwołując się do wyobraźni, która najwyraźniej zmodernizowała przedstawienia Krzyżaka i Litwina.

Wszystkie użycia słowa różaniec – a niewiele odnotowuje ich *Słownik języka Adama Mickiewicza*[299] – wskazują na to, iż poeta doskonale wiedział i o jaką modlitwę chodzi, i synonimem jakich wartości w świecie ta modlitwa jest. Mickiewicz Nie używał bezrefleksyjnie, poza kontekstem maryjnym, zwrotu „liczyć różaniec". Zrazu są to użycia negatywne („paplać różańce"), potem – podobnie jak w *Konradzie Wallenrodzie* – poeta przypisał tę modlitwę wczesnemu średniowieczu w wierszu *Do Joachima Lelewela*, dając wizję upadku Rzymu, a następnie duchowego ożywienia Europy przez barbarzyńców z Północy, przez „ogniste spod lodów skandynawskich dzieci": „Oto senijor pełnym odziany kirasem, / Niosąc kopiją w toku, różaniec za pasem, / Pobożności oddany, kochance i chwale, / Pod dach gotycki ściąga na ucztę wasale" (w. 141-145). I tutaj – w wierszu ze stycznia 1822 roku – poeta popełnia anachronizm. Wydaje się, iż źródła przekonała o starożytności różańca wolno upatrywać w kilku „wydarzeniach". Może poeta sięgał do jakichś źródeł ikonograficznych, przedstawiających średniowieczne rycerstwo. Niewykluczone, iż wyniósł to przekonanie z dominikańskiej szkoły, gdzie zapewne wskazywano na ewangeliczne źródła modlitwy, bowiem w tradycji kościelnej lokuje się jej początki właśnie w Biblii[300]. Zwrot „liczyć różaniec" wskazuje przy tym na mechaniczny, bezmyślny, pozbawiony duchowych wartości element tej modlitwy, którą tak ośmieszało oświecenie. Liczący różańce Krzyżak to zatem echo młodzieńczych, krytycznych wobec religijności ludowej i średniowiecznej wyobrażeń. Należy do kręgu obrazów deprecjonujących misję religijną zakonników: to

Nie wydaje się więc możliwe, by ów Krzyżak odmawiał różaniec w XIV wieku, nawet w jakiejś pierwotnej formie. Mógł mówić, powtarzać *Ave Maria* (w co też powątpiewam), opasany jakimś specjalnym sznurem modlitewnym, rozpowszechnionym w średniowieczu. Wers Mickiewicza to świetny poetycki skrót, ale i anachronizm. K. Zalewska, dz. cyt., s. 14:

> Pierwsze przekazy, dotyczące używania takich sznurów, pochodzą z XI i XII w.. Przedmiot ten około połowy XIII w. był już w powszechnym użyciu. W 1260 r. poświadczone jest istnienie w Paryżu osobnego cechu rzemieślników, wyrabiających sznury modlitewne. Ich rola wzrasta wraz z rozpowszechnianiem się różnych form pobożności, polegających na odmawianiu długich ciągów modlitw. Sznury takie początkowo nazywano *paternoster*, co świadczy, że używano ich głównie do odmawiania tej właśnie modlitwy. W wieku XIV, wraz z rozwojem pobożności maryjnej, zyskują niekiedy nazwę *avemaria*. Inne, częściej używane określenia to: *numerale, signaculum, calculi, sertum, sertum precatorium*.

[299] *Słownik języka Adama Mickiewicza...*, t. IX, s. 491:

> **Różaniec** (*9*) **Różaniec** (*6 + 3 w*), **Różaniec** (*3+ w*) *rz. m.* ◊ *lp D.* różańca (*2*), *B.* różaniec (*3*), *Ms.* różańcu (*1*), *lm. M.* różańce (*1*), B. różańce (*2*) ◊
>
> 1. *Zbiór określonych modlitw* (*1*): Łotrze! [...] Coś mię chciał wydrzeć szczęściu, cnocie i kochance, | Ucząc gubić poczciwych a paplać różańce. *M.* 254-6.
>
> 2. *Paciorki różańcowe* (*8*): O to Senior pełnym odziany kirasem, | Niosąc kopiją w toku, różaniec [*P* 38, *P* 44: różaniec] za pasem; *Do J Lel* 143-4. I krzyż miał czarny na białéj kapicy, [...] Różaniec [A: Rozaniec] w pasie i szablę u boku. *G* 34-7. Kłania się las i sypie z majowego włosa, | Jak z różańca kalifów, rubin i granaty. *SK* XI 3-4 [*i* O]. Muzułmanie używają wczasie modłów różańca *SKO* XI 4. Posłałem drobną pamiątkę dla p. Wereszczakowej i dla p. Marii, dla każdej po różańcu. Różańce te były poświęcone od samego Papieża L_f 488.
>
> Zwrot: l i c z y ć r ó ż a n i e c (*2*): Niemiec na koniu nieruchomy stoi; [...] Nabija strzelbę i liczy różaniec [*Wyd. 1*, *P* 38, *P* 44: różaniec]. *KWW st* 20-2. Tyś dni twe przeżył, ojcze spowiedniku, | Licząc różańce [A_2 : rózance], prawiąc msze bez liku *G-r* 947-8.

[300] Współczesna historia modlitwy – W. Łaszewski, *Katechizm w tajemnicach różańcowych*, Warszawa 1998, Wydawnictwo Sióstr Loretanek – ujmuje pradzieje w rozdziałach, które jasno określają jej ewangeliczne korzenie: I. *Modlitwa maryjna jest wpisana w samą istotę Objawienia Bożego*; II. *Związek różańca z Pismem Świętym i Tradycją*; III. *Bóg chce, aby Maryja objawiała się światu*; IV. *Matka Najświętsza wskazuje na różaniec*; V. *Różaniec wywodzi się z tradycji pierwszych pustelników* – itd.

ostry znak rozmijania się idei, symboli i życia, czynów. Tak było też w *Grażynie*, gdzie Krzyżak to Niemiec, co:

> I krzyż miał czarny na białej kapicy,
> I krzyż na piersiach u złotej petlicy,
> Trąbkę na plecach, kopiją u toku,
> Różaniec w pasie i szablę u boku. (*Grażyna*, w. 34-37)

Znów mamy tu więc cały zestaw symboliczny – anachroniczny – służący ujawnieniu bluźnierczej misji Zakonu, co na piersiach niesie krzyż, ale w dłoni dzierży... „szablę" lub „strzelbę".

Tę sytuację przewiny, która leży u podstaw działań Zakonu, najzwięźlej jednak oddaje wezwanie Konrada, już pijanego, odurzonego winem, który chce innej pieśni, niż ta, jaką śpiewają słodcy, złotouści trubadurzy: „Dla nas, co **święcim** i **mordujem** ludzi, / **Mordercza piosnka** niech świętość ogłasza..." (IV, w. 55-56). Święcić i mordować – tego też nie usprawiedliwia Mickiewiczowska etyka. Ale przecież nie mógł poeta w odsłanianiu negatywnych stron wroga pójść tak daleko, by przekreślić człowieczeństwo tych, których Konrad niszczy. Jednak niszczy – i to w Maryjenburgu, on, Konrad, noszący niegdyś na piersiach medalion Maryi czy obrazek. Bluźnierczo więc wykorzystuje poeta ten wątek: Konrad kocha i czci Maryję, lecz nienawidzi Zakonu N.M. Panny. Konrad jest – jak słusznie potwierdzi sąd kapturowy – nie tylko zdrajcą, ale i heretykiem. Jego „herezyją" usprawiedliwia jednak Mickiewicz „herezyją" Zakonu. Stąd też ten demoniczny, „nerwowy" wymiar dzieła, usiłującego opanować chaos wartości, w który popadają zwycięzcy, ale także zwyciężeni i słabi. Poemat próbuje przeciwstawić im zabsolutyzowane wartości: „ojczyznę", „rodzinę", „miłość". Ocalenie *ethosu* litewskiego, pogańskiej utopii musi się jednak dokonać przez zaprzeczenie chrześcijaństwa, jego bluźnierczą instrumentalizację, w końcu przez przekreślenie etyki opartej na miłości, ofierze. Uderzony nie nadstawia tu energicznie drugiego policzka, lecz w pokorze uchodzi, by wkrótce zaatakować skrytobójczo sprawcę upokorzenia.

Wallenrodyzm – jako wizja egzystencji i filozofia dziejów – jest nie tylko myślą z ducha antymesjanistyczną, ale obrazuje wprost klęskę starego, dobrego, sarmackiego prowidencjalizmu[301]. Gdzieś tu majaczy obraz nieba i Maryi-pośredniczki, lecz w istocie człowiek jest sam w rajskim ogrodzie, do którego wkroczyła bestia historii, śmierci, zła. Przychodziły poecie do głowy, kiedy charakteryzował ziemskie inferno, raczej antyczne, niż chrześcijańskie figury, metafory. Zakon pod wodzą Konrada niszczy taż sama zima, która zdeheroizowała Napoleona w Rosji: „Nad ich oczyma **mroźna śmierć** wisiała. / **Harpija głodu** ich lica wyssała" (V, w. 71-72)[302]. Sam zaś Zakon porównuje poeta do **hydry**: „Tyle głów hydry jednym ściąć zamachem!" (VI, w. 265)[303]. Odwrócenie znaczeń jest tu znamienne: Zakon to pogańska bestia, zaś Litwini to poganie, których ojczyzna, mały świat ma „boskie" cechy. Jednak kreując w ten

[301] Co gorsza: Maryja – Królowa Korony Polskiej w średniowiecznej rzeczywistości Wallenroda jest na ustach Krzyżaków: najeźdźców, morderców. Jest to więc świat na wspak, z diabolicznie odwróconą hierarchią symboli.

[302] P. Grimal, dz. cyt., s. 119: [Harpie] „Przedstawia się je w postaci uskrzydlonych kobiet albo ptaków z ludzką głową, z ostrymi szponami. (...) Harpie porywają dzieci i dusze. Umieszczano niekiedy na grobowcach wizerunek harpii unoszących w szponach duszę zmarłego".

[303] Tamże, s. 130: [Hydra lernejska] „Hydrę tę przedstawia się pod postacią wielogłowego węża. Różni autorzy podają różną liczbę jej głów – od pięciu lub sześciu do stu. Czasami utrzymywano, że ktokolwiek się do niej zbliżył, nawet w czasie snu, niechybnie ginął".

sposób świat, poeta sam – świadomie – popada w pogaństwo. Tworzy wizję historii, w której wartości są tylko funkcjonalnymi hasłami, liczmanami, a praktykowana etyka przeczy etyce deklarowanej, kanon zachowań nie ma nic wspólnego z kanonem wyznawanych wartości. Więź z nie dającym się zracjonalizować w pełni obrazem symbolicznym, archetypem, fantazmatem Ojczyzny, Litwy, Ukochanej, a więc pierwiastek irracjonalny, staje tu wyżej niż możliwy do racjonalnego uwewnętrznienia zespół wartości, które zawiera *Dekalog*. Cóż z tego, że kompromituje go Zakon – mógł śmiało powiedzieć przeciwnik wallenrodyzmu, oponent Mickiewicza – skoro nie podważa to jeszcze jego „obiektywnej", transcendentalnej, Boskiej sankcji. Wartości „wartości" nie ustala w świecie człowiek, lecz ich twórca – Bóg. Taką też wiedzę wyniósł poeta z kręgu rodzinnego, ze szkoły. Tu – ostro ją zakwestionował.

Poeta stworzył w *Konradzie Wallenrodzie* immanentystyczną historiozofię, która zakłada symetrię agresji między silnym a słabym, siłą a słabością, pozwala na wszystko w skrajnie zautonomizowanej wobec Nieba dziedzinie historii. Bóg, który jest akceptowany, jest tu Bogiem, który dopiero co nastał, wkroczył; objawił się jednak złowieszczo Litwinom poprzez historyczne ciało Hydry, bestii – przez machinę Zakonu[304]. Warunkiem takiej kreacji było wyrugowanie pasyjno-chrystologicznych wątków, ich laicyzacja bądź blasfemiczna metamorfoza. Mickiewicz zrobił wszystkie te gesty. Zinstrumentalizował nadto symbolikę maryjną: jego „Maryi-gród" to raczej Babilon; jego „piękna jak bóstwo" Aldona to niewiasta piękna jak Maryja (motyw obrazka). Pewne gesty Mickiewicza przekroczyły dozwolone do tej pory miary bluźnierstwa. Poeta bluźnierczo wykorzystał hymniczną, religijną tkankę obrazową w opisie obierania nowego mistrza, którym został Konrad – zdrajca. Oto: „Nieszpornych modłów kapituła słucha / I śpiewa hymny do Świętego Ducha" (II, w. 5-6):

HYMN

Duchu, światło boże!
Gołąbko Syjonu!
Dziś chrześcijański świat, ziemne podnoże
Twojego tronu,
Widomą oświeć postacią
I roztocz skrzydła nad syjońską bracią!
Spod Twych skrzydeł niech wystrzeli
Słonecznymi promień blaski,
I kto najświętszej godniejszy łaski,
Temu niech **złotym wieńcem skronie rozweseli;**
A padniem na twarz, syny człowieka,
Temu, nad kim spoczywa Twych skrzydeł opieka.
Synu Zbawicielu!
Skinieniem wszechmocnej ręki
Naznacz, kto z wielu
Najgodniejszy słynąć
Świętym znakiem Twojej męki,
Piotra mieczem hetmanić żołnierstwu Twej wiary
I przed oczyma pogaństwa rozwinąć
Królestwa Twego sztandary;
A syn ziemi niech czoło i serce uniża
Przed tym, na czyich piersiach błyśnie gwiazda krzyża. (II, w. 7-28).

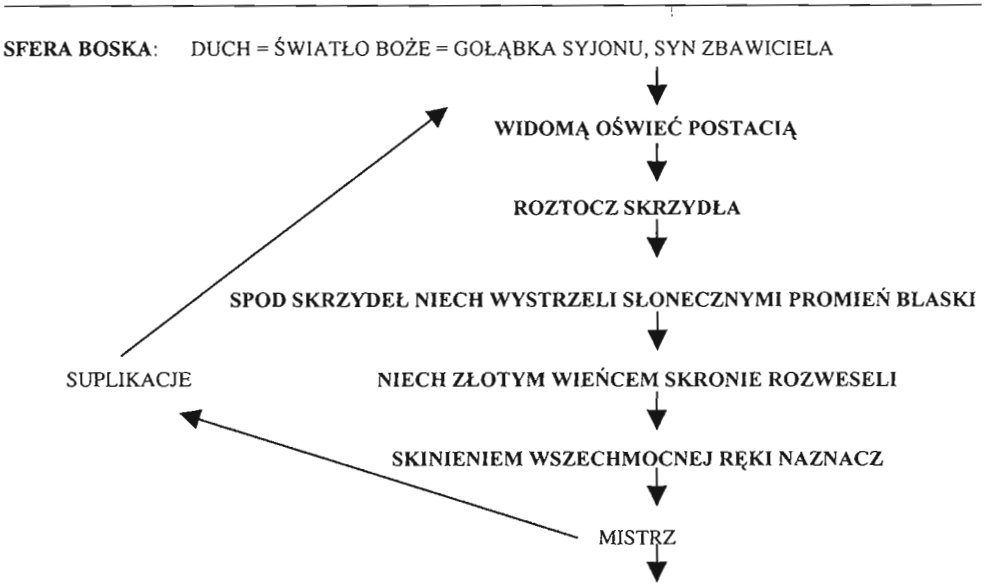
[304] Ten Bóg, którego niesie Zakon, będzie się więc kojarzył z siłą, ale nie z miłością czy miłosierdziem; z piekłem, ale nie ze zbawieniem.

Nawet czytelnik nie znający Mickiewiczowskiego *Hymnu na dzień Zwiastowania N. P. Maryi* powinien tu dostrzec pierwotną, bluźnierczą metamorfozę motywu zwiastowania. Co więcej, na poziomie głębszych struktur wyobraźni, poeta parafrazuje swój własny, maryjny *Hymn*. Jest tu ta sama prośba do Boga, to samo obrazowanie, ten sam wątek transmisji woli bożej, boskiego logosu z góry na dół, ku ziemi. Tylko trochę przekształcił poeta leksykę. Sfera niebiańska okazuje się zimna, hieratyczna, wszechwładna. To obraz Chrystusa Pantokratora z obrazów i Ducha Świętego, który zawisa nad nim[305]. Świat ma tu hierarchię, ale nie ma w nim nawet odrobiny elementu estetycznego, który, jak piękna Maria w *Hymnie na dzień Zwiastowania,* uczłowieczałby, „ocieplałby", zhumanizowałby świat boskich wartości. Słuchający mszy zakonnicy, tuż przed obiorem mistrza, przypominają ludzi, którzy modlą się do starotestamentowego Boga. Zwracają się do Jahwe, który tym razem przypomina jakiegoś pogańskiego Zeusa. Do Boga, który – strach rzec – przypomina zakutego w zbroję rycerza, co siłą, a nie miłością zbawia stworzenie. To Bóg niemiłosierny, władczy, wojujący – słowem: „wielki Bóg", ale nie Bóg, który stał się człowiekiem. Niebo jest zimne – zaś ziemia jest straszna, posłuszna i okrutna jak... On.

Hymn do Ducha Świętego to prośba o kolejne ziemskie potwierdzenie, wcielenie wzoru mistrza, czyli tego, który naśladuje Chrystusa, ale... z mieczem i pod sztandarem. Który jest *sui generis* zbawicielem, pomazańcem, namiestnikiem. To nie Duch Święty, lecz pośrednictwo Aldony „ześle" jednak na ziemię figurę antysoteriologiczną, anioła zagłady i śmierci, starotestamentowego Samsona. Konrad to nawet nie ludzki *Salvator Mundi* przez naśladowanie i podobieństwo, pomazaństwo boże, lecz *„antysalvator"*, *„antysoter",* antymesjasz, apokaliptyczna plaga, której nadejście obwieszcza się słowem „biada!"[306]. W *Hymnie* z *Konrada Wallenroda* aż roi się od podobieństw do *Hymnu na dzień Zwiastowania.* Taki sam jest tu model komunikacji Nieba, gdzie panuje groźny Jehowa, i Ziemi, gdzie słuchają go zakonnicy-rycerze:

[305] Mickiewicz miał znów przed oczyma malarskie, a przecież nie biblijne, przedstawienia Trójcy Św. Wydaje się, że wpływ malarstwa, rzeźby, plastyki, architektury na wyobraźnię poety był większy, niż się czasem wydaje. Por. także: Z. Wójcicka, *Wszechświat w krajowej twórczości Adama Mickiewicza*, w: *Adam Mickiewicz i kultura światowa*..., t. I, s. 29-46.

[306] Owo „biada" objaśniał poeta w przypisie, nawiązując do rytuałów „trybunału tajemnego" (sądu femicznego): „Skoro sędziowie tajemni wydali wyrok śmierci, uwiadamiano potępionego, wołając nań pod oknami lub gdziekolwiek w jego obecności: <<*Weh*!>> <<Biada!>>. To trzykroć powtórzone słowo było ostrzeżeniem; kto je usłyszał, gotował się na śmierć, którą niechybnie a niespodziewanie miał z ręki niewiadomej odebrać". Jest to – jak wiadomo – zmyślenie poety, odwołujące się do biblijnych użyć słowa „biada". Mickiewicz nawiązuje najpewniej do użyć biblijnych (Łk 6, 20 nn, Mt 23, 13 nn.), w tym Apokalipsy św. Jana (4, 1 – 19, 10). Wskazuje na biblijną genezę tego „biada!" także wielokrotność jego powtórzeń.



Mamy więc komponenty obrazu Zwiastowania z *Hymnu na dzień Zwiastowania*: światło Boże w postaci gołębia spadającego od tronu Boga, roztaczającego swe skrzydła opieki nad ziemią, nawet wieńczącego wieńcem złotym przyszłego pomazańca, którego naznacza wszechmocny Syn, Zbawiciel. Jak pamiętamy, w hymnie maryjnym Duch Św. także zaznacza wybrańtwo Marii wieńcem: „srebrzystej pierzem tęczy / Niebianki skronie uwięczy" (w. 35-36). Posunął się Mickiewicz do tego, że tę historyczną wizję uwieńczył „gwiazdą krzyża" na piersiach wybrańca niebios[307]. Głos Boga, Boski wybór mistrza, został tu jednak zastąpiony przez przewrotne obwieszczenie Aldony, będące w istocie ludzką przestrogą, której kłamliwej reinterpretacji dokona Halban:

Komtur, tamtędy obróciwszy kroki,
Słyszy, gdy wieżę narożną pomijał:
<<Tyś Konrad, przebóg! spełnione wyroki,
Ty masz być mistrzem, abyś ich zabijał!
Czyż nie poznają? – ukrywasz daremnie,
Chociażbyś, jak wąż, inne przybrał ciało,
Jeszcze by w twojej duszy pozostało
Wiele dawnego – wszak zostało we mnie!
Chociażbyś wrócił, po twoim pogrzebie
Jeszcze Krzyżacy poznaliby ciebie>>.
Słucha rycerstwo – to głos pustelnicy,
Spójrzą na kratę, zda się pochylona,
Zda się ku ziemi wyciągać ramiona,

[307] Nie chodzi tu o to, jaki – historycznie rzecz ujmując – krzyż nosili Krzyżacy (por. przypis do wersu 11 ze s. 10 cytowanego wydania z Biblioteki Narodowej). Cały rytuał obioru mistrza (nieszpory, hymn do Ducha Św., symbolika krzyża) wydaje się przewrotną trawestacją, mającą ostatecznie wymiar szyderczo-ironiczny – topiki nadejścia jakiejś figury mesjańskiej, męża opatrznościowego. Ten, któremu na piersiach błyśnie „gwiazda krzyża", będzie przez tę gwiazdę i przez ten krzyż niejako naznaczony; ma się do nich upodobnić jako figura pomazańca. Tymczasem żywot Konrada to doskonałe zaprzeczenie takich wartości. Jest to także swoisty oksymoron, którego źródło jest w historii o narodzeniu Jezusa (gwiazda), a koniec w Jego Śmierci (krzyż). Połączenie obu byłoby więc szydercze , ironiczne i „oksymoroniczne".

Do kogoż? – Pusto w całej okolicy.
Z daleka tylko jakiś **blask uderza.**
Na kształt płomyka stalowej przyłbicy,
I cień na ziemi – czy to płaszcz rycerza?
Już znikło – pewnie złudzenie źrenicy,
Pewnie jutrzenki błysnął wzrok rumiany,
Po ziemi ranne przemknęły tumany.

<<Bracia! – rzekł Halban – dziękujmy niebiosom,
Pewnie wyroki niebios nas przywiodły,
Ufajmy wieszczym pustelnicy głosom.
Czy słyszeliście? – Wieszczba o Konradzie,
Konrad dzielnego imię Wallenroda.
Stójmy, brat bratu niechaj rękę poda,
Słowo rycerskie: na jutrzejszej radzie
On mistrzem naszym!>> – <<Zgoda – krzykną – zgoda!>>

I poszli krzycząc; długo po dolinie
Odgłos tryumfu i radości bije:
<<Konrad niech żyje, Wielki Mistrz niech żyje!
Niech żyje Zakon! niech pogaństwo zginie!>> (II, w. 101-128)[308].

Wszystko w tym jednym, kluczowym obrazie zostało naznaczone nie tylko tragizmem, lecz ironią. Ironią, która zagarnia, wykorzystuje topikę biblijną. Oto Konrad, przyszły mistrz, to symboliczny „wąż", jak mówi Aldona. Umykający „blask", co lśni „na kształt stalowej przyłbicy", to nie, jak objaśnia narrator, „jutrzenki wzrok rumiany", lecz światło kryjącego się zdrajcy, którego imię wymawia Aldona. Konrad to upiór przeszłości – pogrzebany już, jak się zdawało – upiór, co powraca, by mścić się. Konrad to nie jutrzenka, lecz jakby *lucis-ferrus,* złe światło, diabelski wysłannik. Podnosi go zaś – przewrotnie, wykorzystując słowa Aldony – do godności mistrza Halban-pieśniarz. Jest on – Halban – odwróconą, negatywną figurą metafizycznego pomocnika, ziemskiego czy niebiańskiego posłańca, który w III cz. *Dziadów* będzie pomagał metamorfozie Konrada, wspierał ją, egzorcyzmował bohatera. Takie postacie pomocników metanoi bohatera to: Maryja, aniołowie, za synem wstawiająca się w niebie matka, Ewa, Ksiądz Piotr, kobieta w żałobie z IX sceny. Halban jest z jednej strony demonicznym antypomocnikiem, medium zdrady, lucyferycznym głosem zemsty; z drugiej strony jawi się jako skrajnie wyjaskrawione, zdemonizowane uosobienie tej „ocalającej-unieśmiertelniającej" poezji, która żywi się egzystencją herosów, żywotem i tragizmem tych, co mają w pieśni żyć na wieki; ale żyć jak mumie, jak owady zanurzone w bursztynie: całe, lecz martwe.

III. Konrad: od kosmosu do chaosu

Biografia Konrada, pogańskiego mściciela-wojownika, z punktu widzenia chrześcijan zaś „antychrysta" prawie, przypomina węzeł sprzeczności, którego nie sposób rozwiązać; egzystencję, której nadano jednak bluźnierczą stylizację. „Ja" Konrada to

[308] Cały ten fragment przypomina – szczególnie w partii końcowej – ironiczne elementy poetyki *Marii* Malczewskiego. Wszelkie z pozoru dobre znaki, wróżby pomyślności z I pieśni prowadzą w końcu ku katastrofie. W *Konradzie Wallenrodzie* użycie ironicznych znaków (radość) jest wprost szydercze; ironia jest tu żywiołem zniszczenia. Przeradza się w – w etymologicznym znaczeniu słowa – sarkazm [greckie *sarkasmos* (od *sarkadzein* „rozdzierać mięso (jak psy); zagryzać wargi ze złości; szydzić") i *sarkoma* „narośl mięsna" od *sarks* dpn. *sarkos* „mięso, ciało" – W. Kopaliński *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1983, s. 377]. **W *Wallenrodzie* słowa: „Niech żyje Zakon! niech pogaństwo zginie!" znaczą: „Niech zginie Zakon! niech pogaństwo żyje!"**

komponent nazbyt złożony, by istniał, by trwał. Przypomnijmy Bergsonowską metaforę „ja", jego istnienia w czasie: jest ono kulą śnieżną, która tocząc się wchłania kolejne warstwy doświadczeń[309]. Otóż „ja" Konrada przeżywa cały czas tragedię utraty ojczyzny, rodziny, domu. Tej traumy nie usuwa, ale ją jeszcze pogłębia poznanie wartości świata, który spustoszył litewsko-rodzinny raj: chrześcijańsko-rycerskiego Zakonu. Tę traumę wzmaga, potęguje miłość do „córki Kiejstuta, Aldony, młodej i pięknej jak bóstwo" (IV, w. 358). I właśnie zdwojenie, pogłębienie urazu, symbolicznej rany straty, rany oderwania od zdeifikowanej w wyobraźni figury Ojczyzny-Litwy-Matki-Rodziny, pogłębienie urazu dokonujące się przez zranienie miłosne sprawia, że oba doświadczenia zlewają się w jedno, konkretyzują się w fantazmacie Litwy-Kobiety, tych ukochanych, które zgładziła historia. Tak Konrad wstępuje w świat kolejnych nawarstwień symbolicznych ran, które tworzą ostatecznie zagmatwany obraz „ja" niemożliwego, osobowości tak skomplikowanej, że w swym skomplikowaniu godnej litości bądź politowania, ale też niemożliwej do ocalenia. Te kolejne warstwy „ja" można by ułożyć w następującym porządku:

Więź z kosmosem Litwy, więź naturalna z izolowaną, pierwotną, ahistoryczną, żyjącą w rytmie cyklów natury społecznością. Litwa to święte miejsce, które ma swój *eidos*, wymiar idealny, bosko-naturalny, przebijający, objawiający się z natury, okolicy, przeszłości[310]. Do rozpoznania tego *eidosu* nie jest potrzebna racjonalna decyzja, lecz irracjonalna komunia duszy i miejsca, społeczności. Litwa, jej natura jest symboliczną figurą Raju. Ojczyzna w tym przedchrześcijańskim sensie jest już samym rajem[311]. Opisują ją w wymiarze idealnym strofy *Powieści Wajdeloty*. Przedstawmy ten krąg archetypów, na który składają się: miejsce (dom, miasto, okolica); natura (puszcza jodłowa, jezioro); świat dziecięcych zabaw („w ogrodzie rodziców z braćmi igrałem małemi")[312]; hierarchia domowa (znów: to arcy-Mickiewiczowskie – i powtórzy się to w *Epilogu Pana Tadeusza* – że na czele rodziny stoi matka: „postać szanowna **matki** i ojca, i braci")[313]; język („litewskie już zapomniane wyrazy"), posiadający swoją emocjonalną, irracjonalną hierarchię, na czele której stoją słowa określające miłość i ojczyznę, a potem wyrazy „pokrewieństwa, przyjaźni", „słodkie imiona". Ten arsenał sym-

[309] H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, cyt. za: tegoż, *Pamięć i życie*, wybór tekstów Gillesa Deleuze'a, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988:

> Nasze trwanie nie polega na tym, że jedna chwila zastępuje inną; istniałaby bowiem wtedy tylko teraźniejszość, nie byłoby przedłużania się przeszłości w aktualności, nie byłoby ewolucji ani konkretnego trwania. Trwanie to ciągłe postępowanie przeszłości, wgryzającej się w przyszłość i nabrzmiewającej w miarę postępowania naprzód. Ponieważ przeszłość bez przerwy narasta, tym samym przechowuje się nieograniczenie.

[310] Odwołuję się tu m. in. do inspiracji książką B. Skargi: *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, r. *Eidos*, s. 174-195.

[311] S. Chwin, *Wstęp* do A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, s. LXIX:

> Tak odczuwana jest tajemna *correspondance* – współbrzmienie między ciałem i miejscem. **Cielesność więzi telluryczne**j z ziemią litewską stanowi istotę tożsamości narodowej Konrada – trwałą i niezmienną. (...) W ujęciu Mickiewicza patriotyczne wychowanie to **działanie majeutyczne**: odsłonięcie, wydobycie na jaw ukrytej istoty duszy. Utrata narodowości może zatem dotyczyć jedynie zewnętrznych form życia, lecz nigdy jego istoty.

Akurat tego porwanemu za młodu Alfowi nikt nie odbiera: natura, ziemia państwa krzyżackiego jest ziemią Prusów, którzy – **jak pokazuje Mickiewicz** – wciąż na niej żyją. To ten sam krajobraz i ta sama więź z ziemią, ale inna **wspólnota,** wspólnota ciemiężców, najeźdźców.

[312] Ten wers ma swą antycypację (IV cz. *Dziadów*) i swą konsekwencję poetycką w *Panu Tadeuszu*, w jego *Epilogu*: „Jak pomnim wszystko, co nas otaczało: / Od lipy, która koroną wspaniałą / Całej wsi dzieciom użyczała cienia..." (w. 82-84). Trudno wprost w niedziewiętnastowiecznej rzeczywistości wyobrazić sobie, jak silna musiała być ta siła spajająca „ja", wyobraźnię poety z domową okolicą, ziemią.

[313] Porównajmy hierarchię domową w *Panu Tadeuszu*, w *Epilogu*: „Bo któż tam mieszkał? – **Matka**, bracia, krewni! / Sąsiedzi dobrzy". Archetyp matki to najsilniejszy, wprost wszechwładny archetyp pośród wszelkich ziemskich wyobrażeń Mickiewicza. Krzyk matki słyszy Alf, gdy zostaje porwany, słyszy go także w snach.

boliczny głębokich wspomnień służy tu jednak emocjonalnemu szantażowi prowadzonemu przez Halbana. Raj – Litwa, Aldona – Litwa, Ojczyzna – Miłość – Aldona – oto konfiguracje opisujące świat kobiecych wartości, archetypów, które dostrzegł w poemacie już Norwid, zgryźliwie pisząc, iż nie jest Aldona kobietą, lecz „Litwą, Romantycznością, Ludzkością":

I. Pamięciowa rekonstrukcja obrazu ojczyzny:

Pomnę tylko, że kędyś **w Litwie** śród miasta wielkiego
Stał **dóm moich rodziców**; było to miasto drewniane,
Na **pagórkach wyniosłych**, dóm był z cegły czerwonej.
Wkoło pagórków na błoniach **puszcza szumiała jodłowa**.
Środkiem lasów daleko **białe błyszczało jezioro**. (IV, w. 272-276).

II. Oniryczne aktualizacje archetypowej przestrzeni domu:

W sennych niekiedy marzeniach
Widzę postać szanowną matki i ojca, i braci,
Ale coraz to dalej jakaś mgła tajemnicza
Coraz grubsza i coraz ciemniej zasłania ich rysy. (IV, w. 291-294).

III. Irracjonalne (*correspondance*) powroty do dzieciństwa; cielesna, telluryczna więź z naturą:

Potem w latach młodzieńczych częstośmy z portu Kłejpedy
W łódkę ze starcem siadali brzegi litewskie odwiedzać.
Rwałem **kwiaty ojczyste**, a czarodziejska ich **wonia**
Tchnęła w duszę jakoweś **dawne i ciemne wspomnienia**.
Upojony tą wonią, zdało się, że **dzieciniałem,**
Że w ogrodzie rodziców z braćmi igrałem małymi. (IV, w. 316-321).

IV. Dźwięk i emocje. Rekonstrukcja, wydobycie z pamięci obrazu Litwy, dzięki miłości i mowie dzieciństwa:

I sam uczył się wiele; z jakim rozkosznym wzruszeniem
Słyszał z ust jej litewskie już zapomniane wyrazy.
Z każdym wskrzeszonym wyrazem budzi się **nowe** uczucie
Jako iskra z popiołu; były to słodkie imiona
Pokrewieństwa, przyjaźni, słodkiej przyjaźni, i jeszcze
Słodszy wyraz nad wszystko, wyraz miłości, któremu
Nie masz równego na ziemi, oprócz wyrazu – ojczyzna. (IV, w. 379-385).

Mickiewicz dokonał więc nie tylko poetyckiej rekonstrukcji biografii wygnańca; człowieka, którego siłą wykorzeniono ze wspólnoty, lecz nakreślił obraz duchowych wstrząsów, wiarygodny psychologicznie portret mężczyzny głęboko zranionego. Kogoś skazanego na przymusową utratę, amnezję, na wymazanie z przestrzeni duchowej doświadczeń, które stanowiły fundamenty stabilnej osobowości. Nadto ów ktoś, Konrad; to osobowość, na której skomplikowaną operację ujawnienia zatajonej tożsamości przeprowadza w celu bynajmniej nie terapeutycznym – manipulujący bohaterem w „zbożnym" celu Halban.

Wstrząs zerwania. Ów raj, przeżyty, irracjonalnie uwewnętrzniony, zostaje w świecie Mickiewicza zniszczony gwałtownie i okrutnie, zalany przez piekło historii. Natychmiast przeobraża się w wyobrażenie totalnej klęski – zbrodni, domagającej się zemsty. Lecz może bardziej jeszcze przejawia się on w upiornych snach, budzących

duszę, „jako echo w jaskini / Za odgłosem piorunu..."[314]. Symboliczne zranienie zamienia się w racjonalne rozpoznanie sytuacji i w myśl o podstępie.

I. Zadanie ciosu, zranienie:

Razu jednego **w nocy** wrzask nas **ze snu** przebudził,	→ *noc, sen, wrzask*
Dzień ognisty zaświtał w okna, trzaskały się szyby,	→ *ogień*
Kłęby dymu buchnęły po gmachu, **wybiegliśmy** w bramę,	→ *ucieczka*
Płomień wiał po ulicach, **iskry** sypały się gradem,	→ *płomień, wiatr*
Krzyk okropny „Do broni! Niemcy są w mieście, do broni!"	→ *krzyk*
Ojciec wypadł z orężem, wypadł i więcej nie wrócił.	→ *ojciec (śmierć)*
Niemcy **wpadli do domu**, jeden wypuścił się za mną,	→ *napad, pogoń*
Zgonił, **porwał mię na koń**; nie wiem, co stało się dalej,	→ *porwanie*
Tylko krzyk mojej matki długo, długo słyszałem.	→ *krzyk matki*
Pośród szczęku oręża, domów runących łoskotu,	→ *walka, zniszczenie*
Krzyk ten ścigał mnie długo, krzyk ten pozostał w mym uchu.	→ *krzyk, krzyk*
Teraz jeszcze gdy widzę pożar i słyszę wołania,	→ *pożar – w myślach (płomienie,krzyk)*
Krzyk ten budzi się w duszy, jako echo w jaskini	→ *krzyk*[315]
Za odgłosem piorunu; oto jest wszystko, co z Litwy,	
Co od **rodziców** wywiozłem. (IV, w. 277-291)	

II. Racjonalizacja sytuacji. Wyobrażeniowa antycypacja losu: tragiczna konkluzja.

<<Prawda, straże pilnują, czuwam i szablę mam w ręku,	→ *czuwanie, poczucie siły*
Ale kiedy wyginą straże, wyszczerbi się szabla...	
Słuchaj, jeśli starości, nędznej starości dożyję...>> –	→ *myśl o starości, słabości*
<<Bóg nam zdarzy pociechę z dziatek>>.– <<Wtem Niemcy napadną,→ *„dziatki" (rekapitulacja traumy)*	
Żonę zabiją, dzieci wydrą, uwiozą daleko	
I nauczą wypuszczać strzałę na ojca własnego.	
Ja sam może bym ojca, może bym braci mordował,	→ *myśl o wykorzenieniu*
Gdyby nie wajdelota. >> – <<Drogi Walterze, ujedźmy	
Dalej w Litwę, skryjmy się w lasy i góry od Niemców.>> –	→ *pokusa ucieczki*
<<My odjedziem, a inne matki i dzieci zostawim? –	
Tak uciekali Prusacy, Niemiec ich w Litwie dogonił.	→ KONKLUZJA BEZSILNOŚCI
Jeśli nas w górach wyśledzi?>> <<Znowu dalej ujedziem.>>	→ *cykl, kołowrót ucieczek*
(IV, w. 471-482).	

Konrad reprezentuje więc ten typ osobowości, który nie jest bliski współczesnemu człowiekowi, nomadowi, koczującemu w przestrzeni wielu kultur. Jego stałość, przywiązanie do systemu wartości, konstrukcji symbolicznej pierwotnego świata (matka → ojciec → bracia), związek z naturą czynią zeń ostatniego wielkiego reprezentanta kultury przedhistorycznej. Trudno samego Mickiewicza określić jako osobowość przednowoczesną czy zupełnie pierwotną. Raczej nie jest on „litewskim dzikusem". To człowiek nowoczesny, który świadomie, już w wieku dojrzałym – pod wpływem wstrząsu wykorzenienia, przymusu wyjazdu – wybiera wyobraźniową regresję ku sta-

[314] Ten znakomity obraz poetycki służy poecie za symboliczny opis funkcjonowania odgrzebanego w duszy Konrada *eidosu* raju – domu – ojczyzny. Mamy tu więc znaną już u Mickiewicza metaforę jaskini duszy, w której, po długiej, a nigdy nie wiadomo kiedy się kończącej, pauzie odzywa się nagle echo piorunu; echo tragedii zniszczenia. Jest to także zburzenie owego antycznego porządku, ładu zaproponowanego przez Platona. Jaskinia nie będzie już bowiem ani schronieniem, ani nawet perspektywą, z której można dojrzeć pozory prawdy, ale miejscem zderzenia, zburzenia wszelkich złudzeń, staje się wcieleniem wszelkich wyobrażeń piekła – na ziemi.

[315] Zdaniem S. Chwina (dz. cyt., s. LXVII) mamy tu do czynienia z „odejściem od wizualności" : „To, co najtrwalsze w psychice Konrada, to ślad przenikliwego krzyku kobiety, której najeźdźcy odbierają syna. Ten krzyk to jakby <<dno>> duszy Wallenroda". Dodajmy: lecz jakie „dno"? Neurotyczne, przenikliwe, histeryczne, niegasnące, burzące spokój snu i duchową harmonię jawy. Człowiek, osobowość niosąca głęboko zinternalizowane doznanie tego typu, nim jeszcze przebierze się w maskę zdrajcy, by zemstą stłumić ten krzyk, już żyje w masce normalności, zwykłej twarzy, która kryje grymas bólu. Zamaskowanie Konrada jest więc jakby podwójne, zdwojone: ażeby zwlec jedną maskę nawleka inną. Maska mściciela gasi może siłę krzyku matki, ale rodzi palący ból moralny.

bilnemu kosmosowi kultury pierwotnej, kultury miejsca jako remedium, idealnemu centrum, którego obraz zwraca przeciw szalonej, immoralnej historii, cywilizacji. W *Konradzie Wallenrodzie* jest jednak takim obrońcą tej wartości, który wikła się w tragiczny wymiar. Trauma zerwania osadza w wyobraźni poety coraz klarowniejszy obraz, eschatologiczny symbol kraju lat dziecinnych. Jest on oazą harmonii i kosmicznym rajem we wszystkich wymiarach, wyraźnie zwyciężającym z obrazem nowoczesności, pretendującej do tej samej roli w młodości (oświecenie). Nowoczesność, ta kultura ryzyka, zmienności, przegrywa z kulturą miary, wartości, niewinności, stabilizacji.

Reinkulturacja. Porwany Konrad wkracza ze świata społeczności pierwotnej w świat kultury wysokiej, piśmiennej, kultury posiadającej wartości godne poznania. I poznawane przez bohatera nie tylko dla zdrady. Motyw „porwanego za młodu" służy tu nie tyle eksperymentom na świadomości, nie pokazuje płodnej koincydencji dwóch świadomości – lecz, przeciwnie, jest źródłem tragicznego rozdwojenia: nośnik atrakcyjnych wartości, Zakon, to zbrodniarz; Litwa to pogaństwo, ale pogaństwo szczęśliwe[316]. Inkulturacja Wallenroda wszczepia mu „nowoczesne", różnego rodzaju wartości, które przyjmuje. Modernizują one, historyzują jego świadomość. Pełny sukces procesu przyswojenia kultury Krzyżaków uniemożliwia jednak głos podświadomości, którą budzą, otwierają symboliczne klucze: pieśń i zapach kwiatów, obrazy natury i język. Te, dopiero co przyswojone, wartości to:

- chrystianizm (symbolicznie: Maryja i „wielki Bóg");
- *ethos* rycerski (figury wielkości, pojęcie misji, kodeks regulujący relacje);
- cywilizacja Zachodu (symbolicznie: zorganizowana wspólnota feudalnego państwa zakonnego);
- polifonia wieloplemiennego świata, zjednoczonego przez uniwersalistyczne chrześcijaństwo;
- kultura dworska (pozwala ona także w nowy sposób ukazać relację rycerza i jego damy);
- nowocześnie rozumiana podmiotowość.

Żadnej z tych wartości nie sposób zakwestionować. Konrad to wybraniec, jedno z tych nielicznych litewskich dzieci, które miało szczęście, gdy inne cierpią „w kajdanach Zakonu". Paradoks jego losów polega na tym, że „nowoczesną", ponadpierwotną koncepcję osobowości, podmiotową świadomość, świat skomplikowanych mitów miłosnych, ukazujących uczucie w nowym, sublimacyjno-symbolicznym wymiarze, a nie tylko jako część rytuału plemiennego, prokreacyjnego – otóż to wszystko poznaje on od razu w tragicznej formie. Podmiotowość, „ja" wyłania się tu gwałtownie, boleśnie. Konrad nagle przechodzi ze świata określonych ról w społeczności pierwotnej do świata tragicznej roli indywiduum, ale takiej, jakiej nie akceptuje – jako nierycerskiej,

[316] J. Bartmiński, dz. cyt., s.99-100:

IV. Kosmos jest życzliwy człowiekowi. „Przyroda w sposób aktywny zainteresowana jest pomyślnością człowieka. Słońce udziela mu swego ciepła i światła (w opowiadaniach uważa to za swój moralny obowiązek), ziemia przynosi mu plony, drzewa rodzą owoce, strumienie i rzeki dostarczają wody. Zwierzęta domowe zaopatrują w mleko, wełnę, pies strzeże jego domu, kot żywności przed myszami, pszczoły dają miód i wosk, bocian, wąż, jaskółka i kret są zwiastunami szczęścia w ogóle, sroka sprowadza gości, ogień umożliwia przygotowanie strawy. Kukułka wróży człowiekowi bogactwo czy biedę przez rok, zależnie od sumy pieniędzy (czy innych walorów), jaką ma przy sobie, kiedy po raz pierwszy słyszy jej głos. Wszystko to nie stanowi metafory; to „dawanie" człowiekowi należy rozumieć w kategoriach rzeczywistych jako „akt dobrowolny".

V. Człowiek rozmawia z kosmosem. Modli się do słońca, księżyca, ognia, przemawia do deszczu, tęczy, gwiazd, wody, ziemi, wiatru. Traktuje je z szacunkiem i czcią. Nie bije ziemi-matki (zwłaszcza na wiosnę, gdy jest brzemienna), nie pokazuje palcem słońca, dba o czystość wody, szanuje ogień. Pomaga zwierzętom i roślinom rosnąć, ochrania ich życie. Jego praca przynosi pożytek wszystkiemu, co żyje.

VI. Człowiek poprzez różne obrzędowe praktyki (m. in. palenie ogni w określonych porach roku, malowanie jaj itp.) pomaga zwyciężać słońcu, odradzać się życiu, trwać światu.

J. Bartmiński odwołuje się w punkcie IV do książki: W. I. Thomas, F. Znaniecki, *Chłop polski w Europie i Ameryce*, t. I, Warszawa 1976.

nie-bohaterskiej – świat ówcześnie reprezentujący nowoczesność i cywilizację, a także uniwersalizm kulturowy, który został ugruntowany przez chrześcijański monoteizm.

Konstrukcji nowej świadomości przeciwstawia się **„destrukcyjna rekonstrukcja"**, nazwijmy ją tak, tożsamości Litwina. Budowanie nowej świadomości to wznoszenie litewskiej tożsamości na fundamentach mściwości, którą rozgrzebuje, nieci Halban. Walter Alf staje się obiektem dwojakich, przeciwnych działań: zostaje usynowiony symbolicznie i zarazem przeżywa wciąż katusze dziecka, któremu przypomniano, iż nie tylko nie jest dzieckiem rodziców, ale że nowa figura ojcowska to zbrodniarz, który zgładził biologicznych rodziców; tych zaś należy pomścić. Palimpset osobowości nie daje się zbudować, ale dziecko staje się przedmiotem manipulacji:

I. Symboliczne usynowienie; odrzucenie adopcji, miłości Winrycha:

Lata dzieciństwa płynęły, **żyłem śród Niemców jak Niemiec,**
Miałem imię Waltera, Alfa nazwisko przydano;
Imię było niemieckie, dusza litewska została,
Został **żal** po rodzinie, ku cudzoziemcom **nienawiść.**
Winrych, mistrz krzyżacki, chował mię w swoim pałacu,
On sam do chrztu mię trzymał, kochał i pieścił jak syna.
Jam się nudził w pałacach, **z kolan Winrycha uciekał**
Do wajdeloty starego. (IV, w. 295-302)

II. Budzenie pamięci. Projekcja obrazu „szczęśliwej ojczyzny":

Starzec pomagał pamięci; on piękniejszymi słowami
Niźli zioła i kwiaty przeszłość szczęśliwą malował:
Jakby miło w ojczyźnie, pośród przyjaciół i krewnych,
Pędzić chwile młodości; ileż to dzieci litewskich
Szczęścia takiego nie znają, płacząc w kajdanach Zakonu. (IV, w. 322-326)

III. „Skaleczone zwierciadło". Odcięcie się od zakonnej tożsamości:

Gdyśmy do zamku wracali, starzec łzy mi ocierał,
Aby nie wzbudzić podejrzeń; łzy mi ocierał, **a zemstę**
Przeciw Niemcom podniecał. Pomnę jak w zamek wróciwszy
Nóż ostrzyłem tajemnie; z jaką zemsty rozkoszą
Rznąłem kobierce Winrycha lub kaleczyłem zwierciadła,
Na tarcz jego błyszczącą piasek miotałem i plwałem. (IV, w. 310-315)[317].

Zachowanie Konrada – prefigurujące samozniszczenie, samobójstwo – ma znamiona autoagresji: Konrad niszczy kobierce synonimizujące luksus, cywilizację, wygodę nowego życia, któremu przeciwstawia się nędza innych Litwinów i Prusów. W obrazie niszczenia zwierciadeł dostrzec można tragiczną próbę uwolnienia od tej warstwy tożsamości, która wiąże się z usynowieniem przez Krzyżaka. W zwierciadle zobaczyć mógł Alf samego siebie jako młodego Krzyżaka, pyszną figurę triumfatora[318]. Niszcząc tarczę, niszczył własną siłę, znak potęgi Zakonu, więc i sam Zakon. Sposób, w jaki to czynił („piasek sypałem" i „plwałem"), świadczy o gwałtownym, wprost bezrefleksyjnym pragnieniu symbolicznego bodaj zerwania z Zakonem. To typ zacho-

[317] Por. na tle losów Konrada idealny model *Procesu stopniowej przemiany duchowej* w książce Jadwigi Wais, *Gilgamesz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001, s. 41-66.

[318] Zob. rozważania o symbolicznej śmierci wielkiego księcia konstantego poprzez „stłuczenie bagnetem wielkiego lustra w belwederskiej sieni", poprzez „unicestwienie cienia, pozoru, odbicia" w książce J. M. Rymkiewicza: *Wielki książę z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*, Warszawa 1983, s. 25.

wań, które można określić jako irracjonalne, emocjonalne lub, w opisowym znaczeniu, infantylne, niedojrzałe.

Miłość do Aldony. Jak już zauważyliśmy, dokonuje się synteza obrazu utraconej ojczyzny i podmiotu-obrazu niemożliwej miłości: „Walter pojął Aldonę", lecz natychmiast nastąpiła katastrofa rozdzielenia. To, co realne, ulega w tej sytuacji fantazmatyzacji[319], gdy Aldona zamyka się w wysokiej wieży, oddzielona przestrzenią muru, kraty i nocy (raz tylko rozmawia z Konradem w dzień). Niezwykły obraz Aldony w poemacie ma wszelkie cechy fantazmatu utraconych wartości, który już się ujawnił, skonkretyzował. Aldona jest Litwą, symbolem, wyobrażeniem wartości straconych, „skradzionych" przez historię i los. Aldona symbolicznie reprezentuje ten świat pamięci, irracjonalnej więzi z ojczyzną, domem, idealizujących wyobrażeń matki, wspólnoty. Świat, który w zniszczonej, zbrukanej formie pojawił się już w IV cz. *Dziadów*, potem odzywał się w sonetach, a tu przybrał wprost jednoosobowy kształt kobiety-symbolu.

Inaczej niż w III cz. *Dziadów*, Mickiewicz tutaj jeszcze nie autonomizował w oddzielnych personifikacjach treści związanych z wyobrażeniem Litwy-Kobiety (matka w *Prologu*, Ewa, Litwa, Ojczyzna, kobieta w żałobie). Przeciwnie: treści te uległy tu kumulacji, syntezie; cały zaś utwór pokazuje, jakże znakomicie zarysowany, wprost modelowy, proces ich uwalniania się od kontekstu historyczno-biograficznego. Aldona przechodzi, jako wyobrażenie, od fazy rzeczywistego „pięknego bóstwa", przez fazę tragicznej ofiary, żony, w fazę idealnego, symbolicznego istnienia.

Takie „prowadzenie" tej postaci ma wymiar tragiczny w perspektywie Konrada Wallenroda, ale... pozytywny, ocalający w perspektywie przemian jednego z najważniejszych elementów Mickiewiczowskiej wyobraźni. Następuje oddzielenie wyobrażenia eidetycznego, idealnego od wyobrażenia historycznego, od kodu biografii (Aldona – Maryla); także od emocji, niszczącego resentymentu, który objawia się nienaturalnym przywiązaniem do przeszłości. Jest to proces bolesny, dramatyczny, tragiczny: tak jak bolesna jest już całkowicie deziluzyjna świadomość, że do tej Litwy z dzieciństwa (dom) i z młodości (Maria i filomaci) nigdy się nie wróci, a teraz można – już jedynie – uciec z obszaru, na którym panuje „stugłowa poczwara", czyli Zakon lub imperator Wszechrosji. Z punktu widzenia bohatera takiego jak Wallenrod – oznacza to pójście do kresu, wzięcie na siebie ciężaru, którego nie udźwignie ni Samson, ni inna figura mityczna[320]. To bohater, któremu sytuacja stawia prawie nieosiągalne wymagania:

> Żąda – pisze autorka *Życia pośmiertnego Konrada Wallenroda* – odwagi rzucenia wyzwania, nawet wejścia w zło, ale i trwałego gruntu moralnego, zakorzenienia w sumieniu wartości etycznych u tego, kto to czyni. Znakiem takiej sytuacji egzystencjalnej jest często tragizm i śmierć. To moneta, którą się płaci za dotknięcie czy przekroczenie strefy zakazanej[321].

[319] Zob. rozdział wstępny (o fantazmacie) książki: M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1992.

[320] Ciekawe świadectwo obecności „figury Samsona" w wyobraźni filomatów daje Onufry Pietraszkiewicz w swym *Opisaniu Rossyi, jej mieszkańców, stolicy Petersburga i Moskwy w r. 1824-1830*, w: *Archiwum Filomatów*, t. 1, *Listy z zesłania. Krąg Onufrego Pietraszkiewicza i Cypriana Daszkiewicza*, zebrał, opr. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, współpraca M. Grzebień, Warszawa 1997, s. 40: [ludy podbite Rosji]:

> Pamięć, że ich przemożny oręż albo przebiegła polityka nagięła i (za) wprzęgła w jarzmo, że niegdyś innych swobod i wolności używali, innym językiem przemawiające władze słyszały, **niezupełnie zatartą**, a choć śniedź pokryła tę dawność, staranna usilność z zapałem poszukiwa, rozważa i słodkiem przypominaniem ożywia zdrętwiałą nieczułość i tak długie zapomnienie się, **tak właśnie skrępowany i pohańbiony, ucięciem włosów bezsilny spoczywał Samson, a pierś jego dyszała zemstą, aż wreszcie siebie i nieprzyjaciół gruzami przywalił** [podkr. – J. Ł.].

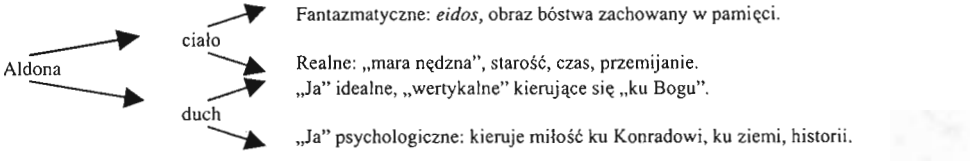
[321] M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990, s. 683.

Taka postać ogniskuje wokół siebie dwa chóry: apologetów i nienawistnych przeciwników. Nigdy jednak – jak każde miejsce czy osoba, gdzie zderzyły się prawdziwe wartości – nie pozostawia obojętnym. Inaczej niż los Konrada rozgrywana jest ta strona dramatu, którą niesie Aldona. O ile Konrad popada w coraz bardziej komplikującą się sferę tragizmu, o tyle Aldona ulega swoistej puryfikacji, idealizacji, wydobywa się ze sfery historycznej, z cielesności i przechodzi w sferę *eidosu*, mistycznego prawie istnienia[322]. Im bardziej umiera cieleśnie, starzeje się – tym mocniej żyje duchem, żyje ku Bogu. Im bardziej istnieje ku Bogu, tym tragiczniej trwa w coraz silniejszym oddzieleniu od Konrada, którego stale i wciąż mocniej kocha.

Jako fantazmat – Aldona niedostępna, niemal niewidzialna, ale jasna, świetlista – jest już całkowicie kanonicznym wyobrażeniem świętych wartości, których Konrad nie może zbrukać ucieczką z ukochaną w „doliny szczęśliwe" po zdradzieckim, nierycerskim, a ktoś powie demonicznym, zniszczeniu Zakonu. Im Aldona wyżej unosi się w sferę eidetyczną, tym bardziej – jako pożądający jej, ideału, działający w jej imieniu – Konrad pogrąża się w swoją własną sferę tragizmu aktywnego. Od momentu, gdy Aldona trafia do wieży, jej los oddziela się realnie, fizycznie od dziejów Konrada. Aldona – rzecz to niezwykła – podąża w stronę świadomości etycznej, jasno rozpoznającej „chorobę" Konrada. Na planie symbolicznym zbliża ją nawet Mickiewicz do wzoru „jutrzenki", może nawet do osobowego wzoru Maryi (otrzymuje od Konrada obrazek). Zarazem jednak – i to są te sprawy tragiczne, których tu rozplątać nie można do końca – jako obraz-idea, pożądana i deifikowana przez Konrada, stanowi, nawet jeśli chodzi o akcję (wbrew woli „wspomaga" obiór mistrza), siłę, fantazmatyczną energię, którą wyzwalają, przypominają i uwalniają pamięć oraz wyobraźnia Konrada. I która aktywizuje działania coraz starszego Konrada.

Bez Aldony – i to tej zamkniętej w wieży, która modli się, jak odnosili złośliwcy, do nie wiadomo jakiego Boga – działania Konrada pozbawione byłyby sensu: tak psychologicznego, jak fabularnego. Nie byłoby żadnego tragizmu, tylko jeszcze jedna historia o porwanym za młodu, westernowa przypowieść o mścicielu szukającym zabójców matki, ojca, żony czy dziecka[323]. Bez tej postaci – stanowiącej konsekwentne

[322] Nie znaczy to, że w ten sposób buduje egzystencjalny model istnienia nietragicznego, „odtragicznego". Przeciwnie: jej tragizm narasta wraz z potęgowaniem się „wyboru Boga", od którego odwieść próbuje ją Konrad: „(...) dziś i ty, mój miły, / I ty mi dajesz pomoc przeciw Bogu. / Chcesz wrócić na świat, kogo? Nędzną marę!" (VI, w. 89-91). Mamy tu więc do czynienia z procesem, opisem (obecnym też w *Marii*) dysocjacji sprzecznych elementów konstytuujących ontologicznie postać kobiecą:



U Mickiewicza – przeciwnie niż u Malczewskiego – nie chodzi tylko o oddzielenie duchowego *eidosu* ukochanej od „kajdan ziemi", ciała, lecz o zachowanie idealnego wyobrażenia pięknej Aldony, eidetycznego obrazu pamięci. Trwanie Aldony w wieży-grobie ma charakter nie tylko paradoksalny, lecz ostatecznie tragiczny. Starzejąc się, umierając cieleśnie, chroni idealny swój obraz. Budując relację ku Bogu, pozostaje wciąż w głębokim, tym głębszym, im idealniejszym (zapamiętanym) związku z Konradem. Stanowi więc *sui generis* – gdyby przyjąć pewną opcję osądu – medium zbawienia Wallenroda: idealną pośredniczkę w jego drodze ku sferze Sądu. Jej śmierć jest wtedy i – *sub specie* ziemi – tragiczna; i – *sub specie* nieba – nietragiczna, ofiarna, poświęcicielska.

[323] Motyw zemsty na zabójcach ukochanych osób (rodziców, braci, przyjaciół) ożywia ogromną część popularnej produkcji filmowej, tak w wersji westernowej, jak sensacyjnej.

rozwinięcie głęboko zinterioryzowanych wyobrażeń, traumy utraty, pamięci „szczęścia", archetypu raju – historia osunęłaby się w banał. Halban to za mało, by nadać jej głębię. To, co denerwuje krytyków, ów idealizm, nierzeczywistość postaci – jest w immanentnej przestrzeni napięć powieści motorem aktywności Konrada. Sublimacja **także erotycznego**[324] ideału w Aldonie czyni z niej jeszcze większy obiekt pożądania. I zarazem tragicznie pozbawia złudzeń: to obiekt nieosiągalny. Jeśli nie można przytulić Aldony, to można chociaż egzystować, nawiedzając przestrzeń, w której ona żyje. Mickiewicz buduje dla Aldony symboliczną przestrzeń (wieża, puszcza i jezioro), która stanowi namacalny kształt, ikonę utraconej Litwy[325]. Natura jest tu bowiem – w porządku wartości – przed polityczno-historyczną intrygą. W Aldonie i wokół niej spotykają się więc i jednoczą wszystkie elementy eidetycznego wyobrażenia Litwy: świat domu, rodziny, matki i ojca, wspólnoty plemiennej, ukochanej i żony, natury ojczystej, przeszłości narodowej (córka Kiejstuta).

Żeby to było możliwe – powiedzmy brutalnie – musi siedzieć zamknięta w wieży. Wtedy otrzymamy tragedię, a nie romansową historię o pomocnicy zbrodni, litewskiej Walkirii czy osjanicznej Komali[326]. W tym wymiarze, w jakim umieścił Mickiewicz swój fantazmat, istnieje możliwość ruchu tylko wertykalnego: z ziemi ku wieży, z wieży ku niebu.

IV. Epicki heros i liryczna ikona wartości

W ten sposób istnieje w poemacie związany z archetypami kobiecości, żywioł **liryczny**, uobecniony w dialogach Aldony i Konrada. Tymczasem Konrad personifikuje związany z archetypami męskości, a więc **epicki** żywioł działania, prometejskiej aktywności[327]. Żywioł liryczny stanowi tę atemporalną, pozaczasową, jakby wieczną dziedzinę archetypów animujących życie bohatera, który wkroczył w dziedzinę historii z dziedziny

[324] Nie zapominajmy, że bohaterki dwóch pierwszych powieści poetyckich (i *Grażyny*) to żony kochające swych mężów, siłą od męża oddzielone prze historię, wybory mężów. Obie bezdzietne, nie-matki, bowiem nie mogą nimi zostać. Malczewski, a jeszcze silniej Mickiewicz, pokazują mikrospołeczności (będące obrazem narodowej makrowspólnoty) w momencie kryzysu, przerwania naturalnej kontynuacji pokoleń. *Eros* nie służy tu już rodzinie, lecz ulega sublimacji, fantazmatycznemu przekształceniu w obrazie kobiety-anioła uwięzionego w grobowcu ciała, grobie wieży. Przerwanie prokreacyjnego cyklu odnowy pokoleń prowadzi do przeniesienia teleologii miłości w sferę nieba, związku duchów po śmierci. To obrazowanie zdradza cechy regresywnej kompensacji, bowiem obaj poeci platonizują, androgynizują uczucie, które jest ustanowione jeszcze w niebie, jest predestynacją duchów. Ponieważ ich połączenie w historii jest niemożebne, pojawia się w wyobraźni substytut eschatologiczny pełni: pośmiertna komunia oczyszczonych ze świadomości duchów, będąca w istocie powrotem do stanu szczęścia, pełni, harmonii sprzed wcielenia w ciało świata, sprzed narodzin. Rajska preegzystencja, której namiastką było szczęście domowe męża i żony, jest też figurą pełni postegzystencjalnej, pośmiertnej.

[325] Oczywiście ten obraz natury, symboliczna inscenizacja – „skrót Litwy" – bliski jest obrazom z *Ballad i romansów*, choćby ze *Świtezi*.

[326] Por. uwagi krytyczne S. Pigonia o Mickiewiczowskiej kreacji kobiecej w *Żywili*: *Starsza siostra Grażyny*, w: *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, wyd. II powiększone, opr. Z. Stefanowska, H. Żytkowicz, Warszawa 1998, s. 50-51:

> Podobnie z końcowego momentu śmierci Żywili widzimy, że krok ten kosztował ją wiele, że zranił ją samą w serce i złamał życie i rozumiemy, że między powinnością obywatelki a powinnością tkliwie i głęboko kochającego serca kobiecego rozegrała się tu głucha tragedia. Tragedii tej wszelako w utworze nie widzimy ani przedtem, ani potem, i śmierć Żywili jest nam również całkowitą niespodzianką.

W *Konradzie Wallenrodzie* po raz pierwszy ten tragizm kobiecy jest wypowiedziany, lirycznie motywowany w słowach Aldony.

[327] Każdy krok naprzód w tej dziedzinie oznacza wgłębienie się w tragiczną naturę świata, historii. Uwalnia tym samym „energię" ironii. Por. B. Dopart, dz. cyt., s. 153:

> Człowiek dysponujący autonomią, mający w gestii obalenie i refundację wartości, odkrywa siebie jako istotę wewnętrznie sprzeczną: jest równocześnie sobą i swoim przeciwieństwem. Mamy tu zatem do czynienia, po drugie, z ironią egzystencjalną – z taką figurą, której sens wywodzi się z rudymentarnej niespójności ludzkiego istnienia.

natury. Aldona-archetyp jest zarazem symbolicznym kodem najgłębszej teleologii bohatera Mickiewiczowskiego; zapisem sensu, symbolizacją kierunku życia, ikoną celu. Konrad-epicki heros znajduje w Aldonie-lirycznym archetypie ikoniczny, eidetyczny obraz celu działania i zarazem jego powód. Ale w *dominium temporis*, w historii szczęśliwe rozwiązanie nie jest możebne. Stąd synchronizacja działań Konrada i Aldony za symbolicznym pośrednictwem Halbana oraz czarnej chustki i lampy, która spada, gdy ginie Konrad. Przyjrzyjmy się kilku fazom symbolicznego żywota Aldony:

I. Aldona jako „bóstwo": aspekt estetyczny. Piękno jako podstawa kreacji postaci symbolicznej. Aldona jest także – co się często pomija – uosobieniem chłonnej mądrości, asymilującej nowości.

Córa Kiejstuta, Aldona, młoda i piękna jak bóstwo. → *Aldona-bóstwo*
Jesień płynie, z jesienią ciągną się długie wieczory;
Kiejstutówna, jak zwykle, w sióstr i rówiennic orszaku
Za **krośnami** usiada albo się bawi przędziwem; → *Aldona jako panna z kultury pierwotnej*
A gdy igły migocą, toczą się chybkie wrzeciona,
Walter stoi i prawi cuda o krajach niemieckich → *opowieść o krajach niemieckich*
I o swojej młodości. **Wszystko, co Walter powiadał,**
Łowi uchem dziewica, myślą łakomą połyka;
Wszystko umie na pamięć, nieraz i we śnie powtarza. → *„myśl łakoma", asymilacja obrazu „świata wielkiego"*
Walter mówił jak wielkie zamki i miasta za Niemnem,
Jakie bogate ubiory, jakie wspaniałe zabawy, → *świat kultury dworsko-rycerskiej, ideał Pani i rycerza*
Jak na gonitwach waleczni kopije kruszą rycerze,
A dziewice z krużganków patrzą i wieńce przyznają.
Walter mówił o wielkim Bogu, co włada za Niemnem,
I o niepokalanej Syna Bożego Rodzicy, → *chrystianizm, ideał maryjny*
Której postać anielską w cudnym pokazał obrazku.
Ten obrazek młodzieniec nosił pobożnie na piersiach:
Dziś Litwince darował, gdy ją do wiary nawracał, → *konwersja na chrześcijaństwo*
Gdy pacierze z nią mówił; chciał wszystkiego nauczyć, → *związek religii i miłości*
Co sam umiał; niestety, on ją i tego nauczył,
Czego dotąd nie umiał: on **nauczył ją kochać**. → *miłość do Konrada*
(IV, w. 358-348)[328].

II. Frasunek – tak można by w skrócie opisać i dobrowolne, i wymuszone przez Historię zerwanie Konrada i Aldony, już jego żony. Wojna, nieszczęście dosłownie wyżera w duszy radości Konrada: staje się on heroldem zniszczenia; opuszcza Aldonę. Liryczna statyka, harmonia, komunia małżonków zostaje przerwana przez żywioł historii, przez epicki zamęt. *Hiatus* zerwania, trauma rozdzielenia – tym będą teraz, jak obrazowym natręctwem, obsesją, żyć bohaterowie:

Więcej nie chciał powiadać, próśb Aldony nie słuchał,
Litwy tylko nieszczęścia słyszał i widział przed sobą,
Aż na koniec płomień zemsty, w milczeniu karmiony
Klęsk i cierpień widokiem, wzdął się i serce ogarnął;
Wszystkie wytrawił uczucia, nawet jedyne uczucie
Dotąd mu żywot słodzące, nawet uczucie miłości. (IV, w. 493-498).

[328] Aldona, zwróćmy na to uwagę, bardziej przypomina „kobietę uczoną" i uczącą się, niż XIV-wieczną Litwinkę. Aldona od krosien – dzięki Alfowi – przechodzi w świat rycerskich wyobrażeń o damie, wieńczącej wiankiem sługę swego serca. Z tą modyfikacją, że Aldona nie staje się tu „różą", symbolem, lecz kochającą uczennicą, raczej Heloizą, co słucha Abelarda. Ten obraz kobiety, która motywowana uczuciem chłonie wiedzę, nie znajdzie już kontynuacji u Mickiewicza. Por. rozważania o Klarze z *Jakuba Jasińskiego*.

III. Zbiorowość zwycięża indywidualność. Misja Konrada osadza Aldonę w wieży: nad bramą, za którą wstępuje Aldona-gołąbek, szukając azylu, można by powiesić Dantejski napis: „porzućcie wszelką nadzieję, którzy tu wchodzicie...". U Dantego jest to wstęp do piekła – u Mickiewicza do „smutnego" miejsca, gdzie czeka ją samotny, wypełniony oczekiwaniem, choć wpływający na Konrada, a więc i historię, żywot ideału, który się zmienia, oczyszcza z ziemskich pragnień, osiąga w klasztorze taką świadomość, którą można by nazwać schrystianizowaną świadomością tragiczną.

Tragizm Aldony polegałby na: a) jej roli jako siły sprawczej działań Konrada; b) przyjęciu nieświadomym roli osoby, która dopomaga w obraniu Konrada na mistrza; c) równoległej chrystianizacji tej postaci; d) istnieniu, mimo wszystko, w rozdarciu między minionym szczęściem a złą teraźniejszością; e) w rozdzierającej dysharmonii między tym, kim się staje (postać uduchowiona, umarła dla ciała), a tym, co wyobraża dla Konrada (miłość do pięknej kobiety, edeńskie szczęście Ojczyzny)[329]. Uwięziona w wieży Aldona nie tylko broni się w ten sposób przed ziemskim Konradem, ale broni się poprzez zamknięcie przed swoim własnym dążeniem do spotkania z Konradem, ze światem. Moment jej pełni tragicznej to chwila, gdy ginie Konrad: ten mąż wielki na ziemi, dla którego zamknęła się w klasztorze-wieży, gdzie dorastała do posłuszeństwa mężowi wielkiemu na niebie, Stwórcy.

[Wybór klasztoru – rozstanie]
Kilka razy Waltera dzikie spotkała wejrzenie;
W tym wejrzeniu już dawnej nie znajdowała pociechy
I zdawała się szukać czegoś nowego, i wkoło
Oglądała się znowu, wkoło pustynie i lasy;
W środku lasu samotna błyszczy za Niemnem wieżyca,
Był to klasztor zakonnic, **chrześcijan smutna budowa.**
Na tej wieżycy spoczęły oczy i myśli Aldony,
Jak gołąbek, porwany wiatrem śród morskiej topieli,
Pada na maszty samotne nieznajomego okrętu.
Walter zrozumiał Aldonę, udał się za nią w milczeniu,
Opowiedział swój zamiar, taić przed światem nakazał
I u bramy – niestety! straszne to było rozstanie... (IV, w. 579-590).

Aldona zostaje – z własnej woli – zamurowana w wieży[330]. Izolacja jest więc pełna. Wieża staje się grobem (ciała, przeszłość, miłości ludzkiej) i ołtarzem (miłość ku Bogu). Poeta wyraźnie określa rozdarcie wewnętrzne Aldony: między myślami (o Konradzie, Litwie, miłości, przeszłości, o tym, co się dzieje) a Bogiem jako transcendentalnym powiernikiem i sędzią dramatów nierozwiązywalnych w tragicznej rzeczywistości historycznej. Tylko Aldona – jako kobieta – ma dostęp do tej przestrzeni supranaturalnej; dlatego właśnie symbolicznie zawiesza ją Mickiewicz między światem a niebem:

Dali jej w wieży samotne schronienie.
Ledwie stanęła za święconym progiem,

[329] Tragizm postaci kobiecych cechuje nieironiczność, rys „mistyczny", nawet swego rodzaju językowa, nieekspresyjna awerbalność, dążenie do ciszy.

[330] Wieża ma wyraźnie znaczenia maryjne: „wieża z kości słoniowej", „wieża Dawidowa", ale nie w *Wallenrodzie*, gdzie aktywizuje się inny (choć ambiwalentny) krąg wyobrażeń: *Leksykon symboli* (opr. cyt., s. 175-176): „Wieża – symbol mocy lub wychodzenia poza przeciętny poziom. Ze względu na jej kształt także symbol fallusa, zarazem jednak – także symbol dziewiczości (...). Jako pomieszczenie umocnione, odcięte od świata wieża może być symbolem także filozoficznego myślenia i medytacji (...)". Niezbyt wiele te znaczenia wnoszą do eksplikacji symbolicznej sytuacji Aldony.

Na próg zwalono cegły i kamienie,
Została sama z myślami i Bogiem;
I bramę, co ją od żyjących dzieli,
Chyba w dzień sądny odemkną anieli. (II, w. 71-76).

W opisie Aldony pojawia się luministyczny i muzyczny motyw. Jawi się ona jako świecąca jutrzenka, postać cudowna, utrzymująca jednak symboliczną komunię z ziemią, gdy wyciąga ku niej ramiona i rzuca śnieżną ręką dary, błogosławiąc pruskim dzieciom, tym figurom niewinności, igrającym na łonie natury. Jeśli chodzi o obrazowanie – Aldona jest wciąż przesłonięta, ulega jakby odrealnieniu, traci nawet kontury człowieka: tylko dłoń lub włosy znamionują jeszcze czasem, gdy się ukazują, jej ludzkie trwanie. Fantazmatyzacja pozbawia Aldonę ciała, nawet kształtu. Jej obraz „majaczy", ukazuje się jako irrealny:

Wiedziano tylko, że jest dotąd w życiu; → *życie i jego znaki*
Bo nieraz jeszcze świętego pielgrzyma, → *święty pielgrzym*
Gdy nocą przy jej błąka się ukryciu,
Jakiś dźwięk miły na chwilę zatrzyma;
Dźwięk to zapewne pobożnej piosenki. → ***pieśń***
I z pruskich wiosek gdy zebrane dzieci → *igrające dzieci pruskie*
Igrają w wieczór u bliskiej dąbrowy, → *natura*
Natenczas z okna cóś białego świeci, → ***świetlistość***
Jak gdyby promyk wschodzącej jutrzenki: → ***jutrzenka***
Czy to jest włosa pukiel bursztynowy, → *bursztyn*
Czyli to połysk drobnej, śnieżnej ręki, →*połysk, biel (świętość)*
Błogosławiącej niewiniątek głowy? → *dziecięca niewinność* (II, w. 89-100).

Wraz z zamknięciem w wieży obraz Konrada zostaje przez Aldonę przesunięty ze sfery celu wewnątrzhistorycznego w sferę celu transcendentnego. Ofiara z „kochania" Aldony i Konrada prowadzić ma do transcendentnego pojednania. Do niebiańskiej komunii jej i jego. Co będzie też miało wymiar nie supranaturalnego *happy endu*, jak w IV cz. *Dziadów*, lecz raczej oczekiwania na Sąd Ostateczny. Konrad-fantazmat i niebiosa – to para wyobrażeń idealistycznych, które w tragicznej sferze historii stanowią jedyne „realne" miejsce spełnienia miłości Aldony.

Gdzie człowiek, ziemne złożywszy pokrycie,
Z duszą ulata po rozkosznym niebie.
Ach, ja wierzyłam, bo **niebieskie życie**
Już przeczuwałam, gdym słuchała ciebie!
Ach, odtąd marzę, w dobrych i złych losach,
Tylko o tobie, tylko o niebiosach.

Krzyż na twych piersiach oczy me weselił,
W nim oglądałam przyszłe szczęścia hasło,
Niestety! z krzyża gdy piorun wystrzelił,
Wszystko dokoła ucichło, zagasło!
Nic nie żałuję, choć gorzkie łzy leję,
Boś wszystko odjął, zostawił nadzieję. (III, w. 97-108)

Mickiewicz pokazuje więc Aldonę równocześnie jako kochającą kobietę, wprost szaleńczo przywiązaną do obrazu młodego, wielkiego Wallenroda, który tymczasem zdobywa całymi latami sławę rycerską. To miłość zabsolutyzowana, przenikająca wszelkie czasowe, przestrzenne przeszkody. Lecz – przy tym – miłość, która zamienia się w swoje przeciwieństwo tragiczne. Cały ogromny fragment opisujący tęsknotę

Aldony-zakonnicy, która wreszcie zamyka się w wieży, by lepiej posłyszeć, wypatrzyć cień ukochanego, usłyszeć, co mówi o nim wieść, otrzymać znak jego życia (III, w. 194-245), kończy się tragicznym uobecnieniem, przybyciem Konrada, który zostaje przewrotnie, jakby ironicznie przez Aldonę mistrzem. Ten „mąż wielki na ziemi", bóg miłości przywozi ze sobą brzemię misji, historię, która dopełni klęski.

Perspektywa tragiczna jest w *Konradzie Wallenrodzie* – jakże tego nie widzieć – **dwutorowo pisana**, choć oba wątki zostały najściślej zespolone. Z jednej strony jest Konrad; ten, co dla ideału, *eidosu*, który uosabia Aldona, musi ją właśnie porzucić. Z drugiej Aldona, która tkwi nieruchomo jako wyobrażenie kosmicznego centrum harmonii, ikona celu Konrada, wypatrując jego przybycia. Gdy w końcu Konrad zjawia się, to poprzez nią i dla niej ocala Litwę, lecz zarazem niszczy siebie i ją (no i Zakon...).

Destrukcyjnej rekonstrukcji litewskości w Konradzie, jakiej dokonuje Halban, przeciwstawia się zrazu instynktowna[331], potem świadoma konstrukcja ducha chrześcijańskiego, której dokonują w Aldonie klasztor, wieża i jej wolny wybór. Trudno ją nazwać osobowością mistyczną, ale przejawia już pewne cechy, jako pustelnica, tej kobiety, uosabiającej całkowitą pełnię duchową, dziecięcą dziewiczość, naturalną komunikację ze sferą sakrum, jakie będą udziałem Ewy z III cz. *Dziadów*. Ale podkreślmy – w Aldonie ten proces jeszcze nie tylko nie osiąga pełni, ale wprost jest niemożliwy. Jest ona w pewnym wymiarze kobiecym wydaniem Pustelnika z IV cz. *Dziadów* – jest pustelnicą, trochę wiec eremitą gadającym z Bogiem, nieco mizantropem przywiązanym do przeszłości, którą wciela obraz męża wielkiego, Konrada (heros, ideał erotyczny, uosobienie wielkości, siły). W odosobnieniu wszakże następuje też fantazmatyzacja obrazu Konrada i racjonalizacja, przez wpisanie w wymiar eschatologii chrześcijańskiej, miłości do męża. Transcendentalizacja uczucia, jego projekcja w sferę niebiańską, oznacza zarazem zgodę na tragiczną pełnię wewnątrzhistorycznego losu, który i dla niego, i dla niej kończy się śmiercią. Lecz – o innym zarysie tragicznym[332].

I. Szczęście w separacji; płacz katarktyczny:

<<Dawniej prosiłam, by mię twym obrazem
Sny pocieszały, choć obraz był niemy;
Dziś ile szczęścia! dziś możemy razem –
Razem zapłakać...>> (III, w. 242- 245)

II. Płacz – rozpacz:

Umilknął; z wieży słychać tylko jęki;
W milczeniu długie przeciekły godziny,
Noc rozrzedniała i promyk jutrzenki
Już zarumienił lica cichej wody; (III, w. 293-296).

W tym tragicznym spełnieniu, kiedy przybycie ukochanego Konrada oznacza, zapowiada zarówno jego, jak i oczekującej go Aldony śmierć, dokonuje się równocześnie oddzielenie fantazmatycznych wyobrażeń Wallenroda o Aldonie i Aldony o Konradzie. Przeciw realizmowi ucieczki w „doliny szczęśliwe" Aldona wysuwa utopistyczny pro-

[331] Tak przedstawia to Mickiewicz. Aldona, żegnając Konrada, szuka tylko „czegoś nowego" zrazu. Klasztor jawi się z perspektywy i autorskiej, i Aldony jako coś **innego**. Rzadko Mickiewicz próbował potem patrzeć na chrystianizm oczyma jeszcze nie przekonanego poganina: „Błyszcząca wieżyca" wznosząca się nad „pustyniami i lasami" to pociągający irracjonalnie symbol egzystencji, która się będzie wznosić, ale nigdy też nie porzuci całkowicie ziemi.

[332] Tragizm Aldony przypomina trochę symboliczną kondensację mitycznej narracji z opowieści o Alcestis, która ofiaruje swe życie za męża, Admeta, skazanego na wczesną śmierć. Temat wykorzystał Eurypides (*Alcestis*).

jekt życia fantazmatycznego, onirycznej projekcji, pełni marzeniowej, której nie dotyka historia, upływ czasu, starość, nie niszczy obraz prawdziwego, tragicznego świata.

POŻEGNANIE

KONRADA → oczekiwanie (w. 74-83) → ALDONY

DOLINY SZCZĘŚLIWE — *SNY O LITWIE*

Te suche wierzby, jaki cud, Aldono!
Dawniej mą ręką wbite w piasek suchy,
Dziś ich nie poznasz, dzisiaj piękne drzewa
I liście na nich wiosenne powiewa,
I młodych kwiatków unoszą się puchy.
Ach! na ten widok pociecha nieznana,
Przeczucie szczęścia serce ożywiło;
Całując wierzby padłem na kolana,
Boże mój – rzekłem – oby się spełniło!
Obyśmy, w strony ojczyste wróceni,
Kiedy litewską zamieszkamy rolę,
Odżyli znowu! niech i naszą dolę
Znowu nadziei listek zazieleni!

Tak, wróćmy, pozwól! mam w Zakonie władzę,
Każę otworzyć – lecz po co rozkazy?
Gdyby ta brama była tysiąc razy
Twardszą od stali, wybiję, wysadzę;
Tam cię, o luba! ku naszej dolinie,
Tam poprowadzę, poniosę na ręku
Lub dalej pójdziem; są w Litwie pustynie,
Są głuche cienie białowieskich lasów,
Kędy nie słychać obcej broni szczęku
Ani dumnego zwycięzcy hałasów,
Ni zwyciężonych braci naszych jęku.
Tam w środku cichej, pasterskiej zagrody,
Na twoim ręku, u twojego łona
Zapomnę, że są na świecie narody,
Że świat jakiś – będziem żyć dla siebie.
Wróć, powiedz, pozwól!>>

(VI, w. 46-74).

Alfie, nam lepiej takimi pozostać,
Jakiemi dawniej byliśmy, jakiemi
Złączym się znowu – ale nie na ziemi.

Doliny piękne zostawmy szczęśliwym;
Ja lubię moję kamienną zaciszę,
Mnie dosyć szczęścia, gdy cię widzę żywym,
Gdy miły głos twój co wieczora słyszę.
I w tej zaciszy można, Alfie drogi,
Można by wszystkie cierpienia osłodzić;
Porzuć już zdrady, mordy i pożogi,
Staraj się częściej i raniej przychodzić;

Gdybyś – posłuchaj – wokoło równiny
Chłodnik podobny owemu zasadził
I twoje wierzby kochane sprowadził,
I kwiaty, nawet ów kamień z doliny;
Niech czasem dziatki z pobliskiego sioła
Bawią się między ojczystymi drzewy,
Ojczyste w wianek uplatają zioła;
Niechaj litewskie powtarzają śpiewy.
Piosnka ojczysta pomaga dumaniu
I sny sprowadza o Litwie i tobie;
A potem, potem, po moim skonaniu,
Niech przyśpiewują i na Alfa grobie.>>

(VI, w. 113-135).

Utopia Konrada jest typowo męską projekcją epicką, polegającą na „ucieczce", czasoprzestrzennej separacji. Utopia Aldony to liryczna, duchowa, fantazmatyczna konstrukcja przestrzeni wewnętrznej[333]. Obie utopie Mickiewicz przekreśla – ukazuje zarazem jako utopie tragiczne. Nie można umknąć w litewską pustynię, w leżące daleko od Historii lasy Białowieży, jak nie sposób, czego chce Aldona, żyć w ogrodzie, będącym miniaturą, namiastką Ojczyzny. Rozwój wypadków ma teraz gwałtowny charakter i tragiczną kondensację, a także symboliczną scenografię:

[333] Cechuje ją: głębokie uwewnętrznienie, eskapistyczny, ale do wewnątrz skierowany charakter, anty-temporalność (ona i on są młodzi, ogród ojczyzny trwa w nienaruszonym stanie, jakby przed historią), więc także statyka wyobrażeń, które mają charakter wiecznościowy. Można by powiedzieć, z innej strony rzecz obejrzawszy, że Aldonę cechuje marzenie o *eupsychii*, a Wallenroda *utopia miejsca*. Obie nie mogą być osiągnięte w *dominium temporis*. Pełnia obu utopii ma więc tylko wymiar eschatologii (spełnienie w wieczności) lub przedhistorycznego raju we wspólnocie domowej, a potem w krótkim związku z Aldoną. O przestrzeni w poemacie zob. G. Jankowicz, *Dalekie okolice. Przestrzeń w „Konradzie Wallenrodzie"*, „Ruch Literacki" 2000, z. 1, s. 31-53; L. Zwierzyński, *Wyobraźnia akwatyczna Mickiewicza*, Katowice 1998, s. 100-110.

I. Tragiczna cisza po propozycji Konrada: „Milczała Aldona..." (w. 74);
II. Symboliczny zwiastun końca: „Wtem krwawa jutrznia błysnęła na niebie:" (w. 76);
III. Odmowa Aldony: **„Nie, już po czasie, rzekła smutnym głosem,**
Ale spokojnym – Bóg mi doda siły." (w. 84-85).
IV. Propozycja życia w duchowej przestrzeni ojczyzny fantazmatycznej (w. 113-135);
V. Rozpacz Konrada: „Alf już nie słyszał..." (w. 136-148) – błądzenie „bez celu";
VI. Uświadomienie bezwyjściowości sytuacji: Konrada ścigają zabójcy Zakonu.
VII. Powrót – o świcie – ku wieży Aldony: propozycja wspólnej śmierci, symbolicznego końca:

Mam zginąć wkrótce, nagle; zginńmy razem.
Widzisz tę bliską, przedmiejską strzelnicę,
Tam będę mieszkał; dla znaku, co ranek
Wywieszę czarną chustkę na krużganek,
Co wieczór lampę u kraty zaświécę;
Tam wiecznie patrzaj: jeśli chustkę zrzucę,
Jeżeli lampa przed wieczorem skona,
Zamknij twe okno – może już nie wrócę.

<<Bądź zdrowa!>> – Odszedł i zniknął. (VI, w. 178-186)

VIII. Obraz Aldony → mistyczna duchowość (świetlistość, wertykalizm) przeciw doczesnej miłości, która się w ziemskim wymiarze (kontakt, bliskość) kończy:

[Aldona]
Jeszcze pogląda, zwieszona u kraty;
Ranek przeminął, słońce zachodziło,
A długo jeszcze w oknie widać było
Jej białe, z wiatrem igrające szaty
I wyciągnięte ku ziemi ramiona[334]. (VI, w. 187-191).

IX. Noc – symboliczna przestrzeń tragicznego dopełnienia: „<<Zaszło na koniec>> – rzekł Alf do Halbana, / Wskazując słońce z okna swej strzelnicy..." (w. 192-93).
X. Samobójstwo Wallenroda (w. 208-277).
XI. Śmierć Aldony – w tej chwili, gdy umiera też Konrad.

I w tejże chwili przebił wieży ściany
Krzyk nagły, mocny, przeciągły, urwany, –
Z czyjej to piersi? – wy się domyślicie;
A kto był słyszał, odgadnąłby snadanie,
Że piersi, z których taki jęk wypadnie,
Już nigdy więcej nie wydadzą głosu:
W tym głosi całe ozwało się życie. (VI, w. 278-284)[335].

[334] Obraz ma swoją analogię w zakończeniu I pieśni *Marii*. Wacław odjeżdża na wojnę, a wtedy, znająca już swój los dzięki przeczuciom Maria kieruje ku niebu wzrok, modlitwę, jednocześnie opadając ku ziemi:

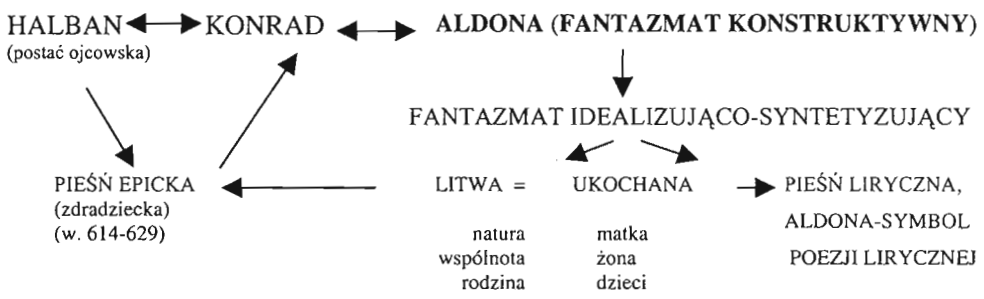
Wzniosła swą lekką postać, do góry, do góry,
Nic nie widać – tylko wiatr szare goni chmury:
Zniżają się kolana, prośba ręce składa,
Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada;" (I, XIX)

[335] Porównaj podobne w konstrukcji wersy *Marii*:

I. A kto by widział wtedy jej twarz promienistą,
I smutnego Miecznika duszę przejrzał czystą...
II. A kto by widział jeszcze, jak jasność i wonie
Męczeńskim wieńcem nagle oblekły im skronie... (I, XI – oba cytaty)
III. A kto by się miał straszyć tatarskiego tańca,
A kto by życie szczędził srogiego pogańca... (II, IV)
IV. A kto raz ludzi porzuci,
Nigdy już do nich nie wróci. (II, XVII).

Naszym zdaniem istnieje zbieżność nie tylko konstrukcji składniowej, ale także znaczenia w przypadku cytatów nr I, II, IV (motyw śmierci, męki). Dodajmy, że w *Marii* mnóstwo jest wersów – często anaforą otwieranych – które zaczynają się od „A...", „A gdy nie wolno...", „A kiedy...", „A ten co...".

Zatem los Aldony poprowadził Mickiewicz konsekwentnie, choć nadał tej postaci niezwykle złożone rysy. Jest pogańską Damą, której poganizujący się rycerz chrześcijański składa w hołdzie nie głowę smoka, lecz głowę Hydry → Zakonu. Czyni to w tym momencie jednak, gdy ona doznała już pustelniczego ogołocenia, „gdy już z ziemskich i chęci i strachu ochłódła", jak powiedziałby Malczewski. Aldona jest także, co może się wydać niezwykłe, symbolem, który posiada w poemacie swój krwawy przeciwwzór, antyideał (dziewica-trup, widmo wojny, zarazy, śmierci). Można ją, Aldonę, uznać także za muzę poezji, poezję samą. Pokazał Mickiewicz jej upiorne odbicie i wcielenie idealne. Otoczył fantazmat kontrwyobrażeniami idealnymi i negatywnymi:



FANTAZMAT DESTRUKCJI
(śmierć, „straszliwa Matka", negatywna erotyka):

DZIEWICA-ŚMIERĆ:
Kiedy zaraza Litwę ma uderzyć,
Jej przyjście wieszcza odgadnie źrenica;
Bo jeśli słuszna wajdelotom wierzyć,
Nieraz na pustych smętarzach i błoniach
Staje widomie morowa dziewica,
W bieliźnie, z wiankiem ognistym na skroniach,
Czołem przenosi białowieskie drzewa,
A w ręku chustką skrwawioną powiewa.

Strażnicy zamków oczy pod hełm kryją,
A psy wieśniaków, zarywszy pysk w ziemi,
Kopią, śmierć wietrzą i okropnie wyją.
Dziewica stąpa kroki złowieszczemi
A sioła, zamki i bogate miasta;
A ile razy krwawą chustką skinie,
Tyle pałaców zmienia się w pustynie,
Gdzie nogą stąpi, świeży grób wyrasta. (IV, w. 151-166)[336].

W *Konradzie Wallenrodzie* funkcjonuje cała paleta wyobrażeń metapoetyckich. Od wyobrażenia pieśni „arki przymierza", przez pieśń pamięci, pieśń-mit, pieśń wam-

[336] Por. J. Słowacki, *Żmija*, w: *Powieści poetyckie*, opr. M. Ursel, Wrocław-Kraków 1986, s. 158, ten sam motyw dziewicy-śmierci-zarazy:

I myśl o wschodnich roi straszydłach:
Zda się, że widzę, jak widmo Dżumy
Płynie nad miastem, na czarnych skrzydłach.

Tu: Słowacki przetworzył motyw z *Konrada Wallenroda* (ale nie jest to pewne). Por. J. -Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów" części trzeciej*, przeł. A. Kuryś, K. Marczewska, Warszawa 1996, s. 275: „Inną postacią matki zbiorowej jest Morowa Dziewica z Pieśni Wajdeloty (...). Jest to potężna postać mityczna, straszliwa Matka, Wielka Niszczycielka powiązana z Cieniem (z dżumą, z Niemcami)".

piryczną, po wyobrażenie epopeicznej pieśni bohaterskiej, której kontrobrazem jest heroiczna, ale pogańska pieśń zdradziecka. Ale funkcjonuje też wyobrażenie najwyższego liryzmu, spersonifikowane w Aldonie. Jej śmierć oznacza koniec pieśni, poezji, finał epickich losów Konrada. Nie jest też żadnym błędem poety czy przypadkowym dowartościowaniem Aldony zakończenie poematu. Po śmierci lirycznego centrum poematu, Aldony, jest już tylko cisza. Oba żywioły – męski i kobiecy, epicki i liryczny „dobiegły końca" → uległy transcendencji w ponadliryczną i ponadepicką, ponadkobiecą i ponadmęską sferę „harmonii". Lub – czekają na sąd i pełnię („niechaj ją anioł harmonii... dośpiewa" – ale w niebiosach)[337]. Po takim tragizmie, jakiego wizję dał Mickiewicz, jakakolwiek konsolacja, metapoetyckie dopełnienie byłoby niestosownością. Tedy otrzymujemy w zakończeniu **figurę ciszy**, którą winien wypełnić transcendentny wobec świata dzieła śpiewak-czytelnik, „czuły słuchacz" i Bóg, jeśli... Właśnie – Mickiewicz wstrzymał się przed jakimkolwiek apelem do wyobrażeń czy to Boga, Zbawiciela, czy Maryi-Pośredniczki, Pocieszycielki. Nie jest to także tragizm „uchrystusowiony", choć w kreacji Aldony nosi pewne rysy maryjne (ale... słabe) czy chrześcijańskie. Można – z pewną przesadą – powiedzieć, że umierając w wieży, „z Bogiem", Aldona jednak symbolicznie chrzci Litwę, daje jej wiarę w jednego Boga; ale nie jest to jeszcze Bóg objawiony, wcielony w cierpiącym i zmartwychstającym Jezusie, lecz monoteistyczny, groźny Pan. Nic dziwnego, że owego Boga-Pana mocy ziemskim odbiciem jest Konrad-Samson, niszczyciel.

V. *„Pamiętny w dziejach Zakonu..."*

Powróćmy do losów Konrada, do jego osobowości tak niemożliwej, że aż fascynującej. Konrad jednak – jako persona, świadomość, „ja" – istnieje, trwa, choć brzemię wielkości i złożoność wewnętrznych napięć próbuje głuszyć upodobaniem do wina. W tej biografii, którą szkicujemy, celowo pominęliśmy do tej pory jeszcze dwa elementy: nielitewskie losy Konrada-rycerza i jego samobójstwo.

Zerwanie – zbrodnia – sława – maska. Bohater Mickiewiczowski, uprowadzony za młodu, został więc w pewnym momencie wprowadzony w bogaty, nowy, świetny świat kultury rycerskiej, chrześcijaństwa, w formy życia w feudalnym społeczeństwie. Został także wystawiony na emocjonalny terror sytuacji, gdy przybrany ojciec, Winrych, okazuje się wprawdzie współwinnym śmierci rodziców, ale i chyba dobrym ojcem, co czule pieści, bierze dziecko na kolana. Ucieczka Konrada z tego świata oznacza więc nie tylko spełnienie marzeń o zemście, zaszczepionych przez Halbana, lecz także bolesne zerwanie. Substytucją utraconych wartości cywilizacji, rycerstwa staje się Aldona, utożsamiana z ogromnym kompleksem utraconych wartości. Równocześnie jednak niejako podwojeniu ulega strata: Konrad traci litewską ojczyznę, „ojczyznę" przybraną (religia, kultura) i Aldonę[338]. Odtąd te trzy straty stają się sakralizowaną przez wyobraźnię bohatera jednością, w imię której rusza na Zachód i Południe, by

[337] U Mickiewicza brak jednak optymizmu eschatologicznego, nadziei zbawienia dla wszystkich – i to generalnie w całej twórczości. To raczej zawsze czekanie na Sąd Boży: dramatyczne, pełne napięcia.

[338] W *Konradzie Wallenrodzie* można nawet obserwować zjawisko przewartościowania fantazmatu Litwy-Aldony. Zbiera on, koncentruje w sobie tak wielką treść emocjonalną, irracjonalny sens korespondencji, że podmiot staje się jego niewolnikiem. I to fantazmatu jako czegoś oddzielonego, zakrytego, oderwanego. Aldona, której Mickiewicz nie zamknąłby w wieży, byłaby tylko żoną, kochanką zdrajcy *etc.* Aldona uwięziona żyje w oddzieleniu, ale też obok Konrada, i, co istotne, jest wyniesiona wysoko, ponad...

wcielić się w maskę fałszywego zbawiciela, zamaskowanego mściciela, by zagrać rolę zdobywcy Troi, słowem: rolę podstępnego pogromcy Zakonu. By tego dokonać, winien znów wykroczyć przeciw głęboko uwewnętrznionej, jednak uniwersalistycznej, a nie tylko plemiennej, narodowej hierarchii wartości. Musi wystąpić przeciwko regułom etyki rycerskiej, ale przede wszystkim przeciw człowieczeństwu. Z pozycji Konrada, tej, jaką zdobył, nie sposób już, jak w pierwotnej społeczności, traktować każdego „innoplemieńca", nie-Litwina jak nieczłowieka[339]. Dlatego to, czego dokonuje Walter Alf – a domyślamy się, że popełnia zbrodnię na prawdziwym Wallenrodzie – jest też zbrodnią moralną, której doświadcza ten niedawno ochrzczony chrześcijanin sam na sobie. Trudno więc jednak też powiedzieć, że bohater w imię wartości wchodzi w zło i że to usprawiedliwia jego tragiczny wybór:

Rzekł: <<Straszliwi sędziowie!
Już nasze podejrzenie stwierdzone dowodem:
Człowiek, co się Konradem Wallenrodem zowie,
Nie jest Wallenrodem.
Kto on jest? – nie wiadomo; przed dwunastu laty
Nie wiedzieć skąd przyjechał w nadreńskie krainy.
Kiedy hrabia Wallenrod szedł do Palestyny,
Był w orszaku hrabiego, nosił giermka szaty.
Wkrótce rycerz Wallenrod gdzieś **bez wieści zginął**;
Ów giermek, **podejrzany o jego zabicie**,
Z Palestyny uszedł skrycie
I ku hiszpańskim brzegom zawinął.
Tam w potyczkach z Maurami **dał męstwa dowody**,
I na turniejach mnogie pozyskał **nagrody**,
A wszędzie pod imieniem Wallenroda **słynął**.
Przyjął na koniec **zakonnika śluby**
I został mistrzem dla Zakonu zguby.
Jak rządził, wszyscy wiecie; tej ostatniej zimy,
Kiedy z mrozem i głodem, i z Litwą walczymy,
Konrad jeździł samotny w lasy i dąbrowy
I tam miewał z Witołdem tajemne rozmowy.
Szpiegowie moi dawno śledzą jego czynów;
Wieczorem pod narożną skryli się wieżycą,
Nie pojęli, co Konrad mówił z pustelnicą;
Lecz, sędziowie! on mówił językiem Litwinów. (V, w. 148-172).

Metamorfoza giermka w rycerza ma więc zbrodniczy charakter skrytobójstwa. Czynu Wallenroda nie pomniejszy też to, iż zabił obrońcę Grobu Pańskiego[340]. Jeszcze

[339] Jak poświadczają relacje, zarówno Prusowie, jak Litwini w czasach przedchrześcijańskich okazywali obcym, przybyszom, kupcom gościnność. Tak długo jednak, jak nie ingerowali oni w system wartości stabilizujących ich kulturę. Z tego punktu widzenia znamienne jest niepojawienie się w *Konradzie Wallenrodzie* nawet wzmianki o świętym Wojciechu, który zginął, gdyż tę zasadę naruszył.

[340] Dodajmy, że ostatnia twierdza templariuszy w Ziemi Świętej padła w 1302 r., zatem Wallenrod (prawdziwy) nie mógł ciągnąć do Palestyny, bo po co? Wyprawy krzyżowe zaś skończyły się w XIII wieku (inny pogląd: S. Chwin, dz. cyt., s. XI: „[Alf] jako giermek orszaku niemieckiego hrabiego Wallenroda wyrusza na wyprawę krzyżową do Grobu Świętego, prawdopodobnie zabija hrabiego i przybiera jego nazwisko"). Idea krucjat nabrała jednak wtedy europejskiego sensu: wyprawy organizowano m. in. do Prus i Litwy. Por. fragment *„Opowieści Rycerza* Chaucera, której bohater brał udział w walkach zarówno w Prusach, na Litwie, na Rusi, jak i w Hiszpanii, Egipcie i Azji Mniejszej" – cyt. za: M. Billings, *Wyprawy krzyżowe*, przeł. Z. Dalewski, Warszawa 2002, s. 177 (przekład wiersza P. Mroczkowski):

Dzielnie stawał w bojach pana swego.
Był w wyprawach – nikt dalej od niego
W ziemiach pogan i tam, gdzie krzyż znają:
Jak człek godny miał cześć w każdym kraju.
Był też, gdy Aleksandrię oblegano;

bardziej potęguje tę złowrogą atmosferę rycerska sława Konrada; jakby odbierał liczne nagrody za zbrodnię. Mickiewicz rozgrywa zręcznie motyw osobnika o niejasnej tożsamości, który podszywa się pod inną postać. Co więcej – w tej masce rycerza zdobywa laury, aż wreszcie składa, już jako zbrodniarz, świętokradzkie śluby zakonne. Dwanaście lat sławy Konrada, w europejskiej skali rycerza, który wreszcie zasila kosmopolityczne, scementowane ideą misji, podboju, wizją własnego państwa szeregi Zakonu, ufundowane jest na zbrodni.

Mickiewicz musiał zdawać sobie sprawę ze skali moralnych komplikacji, jakie niesie taka kreacja. Jakby więc nieco zeufemizował jej wymiar: prawdziwy Wallenrod, rycerz więc tylko „bez wieści zaginął". Kreacji Konrada, także temu jej fragmentowi, zarzucano immoralizm i nieprawdopodobieństwo. Ten drugi zarzut nie wydaje się trafny w świetle źródeł historycznych, jakie poeta poznał. Tytułowy bohater jest bowiem kontaminacją losów przynajmniej trzech postaci, z których jedna niezasłużenie nie cieszy się uznaniem badaczy. Konrad jest więc Konradem von Walpot, von Wallenrode, władającym Zakonem w latach 1388-1392. Drugą postacią jest przywołany w przypisie do wersu 296 – brzmiącego : „Miałem imię Waltera" – Walter von Stadion, który poślubiwszy córkę Kiejstuta, miał z nią tajemnie uciec z Litwy. Mickiewicz jednak zmienił tę historię. Przywołajmy przypis:

> Walter von Stadion, rycerz niemiecki, wzięty w niewolę od Litwinów, zaślubił córkę Kiejstuta i z nią potajemnie ujechał z Litwy. Często się zdarzało, że Prusacy i Litwini, dziećmi porwani i wychowywani w Niemczech, powracali do ojczyzny i stawali się najsroższymi Niemców nieprzyjaciółmi. Takim był pamiętny w dziejach Zakonu Prusak Herkus Monte[341].

Jeśli chodzi o Waltera von Stadion, uzupełnijmy fakty: to prawda, iż porwał on córkę Kiejstuta, jednak nie poślubił jej, lecz ochrzcił, a potem osadził ją w mogunckim klasztorze. **Natomiast losy Konrada Wallenroda to – w ich części zdradzieckiej – częściowo losy „Herkusa Monte", czyli Henryka Monte**. Co wiemy o tej postaci i dlaczego jest tu ważna? Z przypisu Mickiewicza wynika, iż była to postać pamiętna nie tylko w dziejach Zakonu, ale i w wyobraźni poety. Był jednak Monte z pochodzenia Prusem, a nie Litwinem. W *Konradzie Wallenrodzie* – to temat na osobne studium – zarówno łączą, jak i rozróżniają się dzieje i etnosy Prusów i Litwinów. Niewątpliwie Mickiewicz znał wspólny rodowód bałtycki obu narodów, ale nie dość dokładnie pamiętał historię – i to jeszcze w Rosji, gdzie nie dysponował źródłami – by w poemacie szczegółowo rozróżniać dwóch ludów bałtyckich: Prusów i Litwinów. Konrad jest Litwinem, ale jego oraz Aldony przestrzenią egzystencji i czynów jest pruska, podobna

> Wielekroć go pierwszego sadzano
> Przed innymi nacjami hen w Prusiech
> Wypraw z krzyżem na Litwie, na Rusi
> Nikt tak częstych nie odbył równy jemu,
> W Grenadzie udział brał w oblężeniu,
> Gdy Algeciras padł. Był w Ben-Marinie,
> Takoż w Lajas, Satalii dziedzinie;
> Gdy je wzięto. Na Wielkim Morzu
> Do wielu świetnych wypraw się przyłożył.

Podobny rozmach przestrzenny, właściwy mitowi krucjat, ma biografia Wallenroda, gdzie pojawiają się elementy: hiszpańskie (potyczki z Maurami, Alpuhara), niemieckie (nadreńskie kraje), Palestyna, Prusy, Litwa i międzynarodowe środowisko „śpiewaków": „Włoch otyły", „trubadur od brzegów Garony", bard, „menestrel".

[341] Zatem sam poeta wskazuje na analogię między losem Waltera Alfa i Montego. Prus reprezentuje – w tym przypisie – chęć zemsty wszystkich porwanych dzieci Prusów i Litwinów (i to w tej kolejności wymienia ich, co znaczące, poeta).

do litewskiej ziemia, natura. Żywym sygnałem budzącym wyobraźnię bohaterów są pruskie, a nie litewskie dzieci z wiosek, którymi włada zwycięski Zakon.

To o Prusach podbitych czytał Mickiewicz w krzyżackich kronikach, w historiach Zakonu czy Królewca, Malborka. To Prusowie – a nie Litwini czy Polacy – byli tym pierwszym ujarzmionym przez Krzyżaków narodem. Oni – o czym, jak świadczy przypis, Mickiewicz świetnie pamiętał – **wzniecili trzy powstania**. Poeta pokazuje już w pierwszym zdaniu *Przedmowy*, że Litwini i Prusowie oraz Lettowie (Łotysze) to jeden naród, mający wspólną historię, język: „Naród litewski – pisze – składający się z pokoleń Litwinów, Prusów i Lettów...". Ale nie jest to naród jednolity. Bowiem: „Kiedy Prusowie ulegali orężowi Teutonów, Litwa, wyszedłszy ze swoich lasów i bagnisk, niszczyła mieczem i ogniem okoliczne państwa i stała się wkrótce straszną na północy". Zatem, gdy Prusowie zostają już ujarzmieni, przychodzi z kolei pora na ujarzmienie Litwinów. To los Prusów – zniszczonych, asymilowanych, wchłoniętych, znikających z areny dziejów – a nie los Litwinów, którzy potem współtworzyli Rzeczpospolitą Obojga Narodów, był tu emblematem przestrogi, alarmem. Oni zginęli całkowicie. Litwa – czytaj: Polska – mogła podzielić ich los.

Na mapie wyobraźni przestrzennej, historycznej Mickiewicza nastąpiły przesunięcia. Zniszczenie Prusów stało się u Mickiewicza figurą zniszczenia Litwinów (które się przecież historycznie nie dokonało), zaś niebezpieczeństwo zagłady Litwinów opisywało groźbę wymazania z pamięci historycznej, z map i polityki Polski, polskości w ogóle. Dlatego tworząc konstrukcję znaczeniową: wyniszczeni Prusowie – zagrożeni Litwini, nie musiał Mickiewicz wychodzić poza obręb żywiołu narodów bałtyckich, nie musiał tworzyć (i nie mógł przecież publikując dzieło w Petersburgu) tworzyć szerszych nawiązań typu: dzieje Litwy – dzieje Polski. Dał powieść, gdzie równoprawnym bohaterem są podbici Prusowie i podbijani Litwini (i jedni, i drudzy to „zaszyfrowani" Polacy), co, jak podstępnie pisze poeta, należą już do historycznej przeszłości tylko.

Do tych dziejów Prusów należał Krzyżak, który, porwany za młodu, wystąpił potem przeciw swym „dobrodziejom", tym, co dali mu wykształcenie i tym samym wyposażyli w najgroźniejszy oręż do walki. Dlatego *Konrad Wallenrod* ma bardzo wymowny – niestety mało rozumiany już dziś – podtytuł: *Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich. Ethos* litewski i pruski wzajem się przenikają, choć pierwszy jest jeszcze *ethosem* walczących. Drugi zaś, choć do końca nie roztopił się w żywiole obcym, jest już *ethosem* niewolniczym.

Co łączy Prusa Monte i Konrada? Porównajmy te losy, pamiętając znów o tym, że Mickiewicz przesadził, pisząc o licznych porwanych Prusach i Litwinach, co przedzierzgnęli się w mścicieli:

> W historiografii krzyżackiej zachowały się zapisy dotyczące tylko jednego Prusa, który zdobył wykształcenie w szkołach niemieckich w Magdeburgu. Był nim Natangijczyk Henryk Monte z rodu Montemidów, wywieziony do Niemiec przez Krzyżaków jako rękojmia posłuszeństwa jego rodziny. Po uzyskaniu wykształcenia wrócił w rodzinne strony w szeregach rycerzy Zakonu. Na wieść o wybuchu powstania w 1260 r., przeszedł na stronę rodaków i został wybrany wodzem wojsk natangijskich. Znał ponoć doskonale łacinę i język niemiecki, natomiast nie potrafił najpewniej pisać w języku ojczystym. Zginął, zanim upadło powstanie, a więc nie miał najmniejszej szansy, by zainteresować się pisownią rodzinnego języka[342].

[342] Ł. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 33.

Zliczmy analogie: pruskie pochodzenie → przymusowy pobyt u Krzyżaków → świetne wykształcenie, w tym perfekcyjny niemiecki → wykorzenienie z własnej kultury (zapomniał może języka?) → zdradzenie Krzyżaków → walka po stronie Prusów, powstańców → śmierć z rąk Krzyżaków. Dodajmy jeszcze, iż Monte porzucił chrześcijaństwo, powrócił do wiary ojców, by stanąć na czele niechrześcijańskich powstańców pruskich. Jego losy opisał Petri de Dusburg, kronikarz krzyżacki, w swym dziele *Chronicon terrae Prusiae*, podkreślając przewrotny, zdradziecki, wiarołomny charakter Prusa. Pisze Łucja Okulicz-Kozaryn, badaczka dziejów Prusów:

> Znając doskonale język niemiecki, podstępnie wyciągał z kryjówek kolonistów, których oczywiście utożsamiał z zaborcami krzyżackimi i pragnął, by zginęli lub wrócili jak najszybciej tam, skąd przyszli. Nawiązywał rozmowy z braćmi zakonnymi, podejmował pertraktacje, namawiając do zdrady i współpracy z powstańcami. Wziętym do niewoli i skazanym na śmierć gościom Zakonu nie szczędził nauk udzielanych w ich ojczystym języku i w duchu haseł, dzięki którym znaleźli się na ziemi pruskiej[343].

Sarkastycznie można dodać, iż następcami zdechrystianizowanego poganina zostali powstańcy polscy. Mickiewicz pamiętał historię Prusa, ale nie miał ni źródeł (Rosja), ni powodów, by ją przywołać w przypisach głębiej. Pamiętał tylko pamiętne dla Krzyżaków dzieje wybitnego powstańca, „Prusaka"; Krzyżaka, co pełzał jak żmija, zdobywał wiedzę i władzę, by potem obrócić je przeciw „dobroczyńcom-wrogom". Nie chciał też mieszać pruskiego *ethosu* i *etnosu* z litewskim, dlatego rzecz całą wyretuszował.

Pewne szczegóły biografii Henryka Monte świadczą o tym, że był on – jak ów fałszywy Wallenrod – osobowością na dużą skalę, poliglotą. Wystosował może w imieniu Prusów list do papieża. Przyswoił sobie także – jak podaje Dusburg – zasady rycerskiego honoru, których dotrzymywanie w tych warunkach było czymś zapewne karkołomnym[344]. Mickiewicz nie chciał eksponować tej jedynej, na taką skalę znanej historii powstańczej, bo podkreślał – również frekwencja słowa to potwierdza – miejsce, cel, **litewski** sens historii. Wszakże nawet w dopowiedzeniu losów Wallenroda skrzyżował – świadomie lub nie – przekazy o historycznym mistrzu Zakonu z dziejami Montego. Mistrz przy swej śmierci nienawidził mnichów i księży; Monte został tajemnie pochwycony i stracony. Mickiewicz skonstruował dość fantastyczną historię sądu kapturowego. Monte został wyśledzony, skrycie porwany przez Krzyżaków, publicznie powieszony i jeszcze przebity sztyletem. A w poemacie ów sztylet raz po raz błyska to u boku, to w rękach zakonników. Konrad wyprzedzi wyrok – mord mieczem czy sztyletem – popełniając samobójstwo:

> Ledwie rzut oka lub skinienie głowy
> Jakąś głęboką, groźną myśl wydają.
> Każdy z kolei zbliżał się do tronu,
> **Ostrzem sztyletu na księdze zakonu**
> **Karty przerzucał**, prawa cicho czytał,

[343] Tamże, s. 403.

[344] Przypisy do *Konrada Wallenroda* podają najczęściej bałamutne informacje, jakoby Prusowie i Litwini zwykli palić rycerzy pojmanych w niewolę, wraz z końmi, zbroją *etc.* (zob. przypis do wersu 263 „Zwykli rycerzy niemieckich palić na stosie ofiarnym", s. 62 cyt. wydania), zapominając dodać, iż nie palono wszystkich: Autorka *Historii Prusów* (dz. cyt., s. 333) daje znamienny przykład, który pewnie znał, bo czytał kronikę Dusburga, Mickiewicz:

> Gdy do niewoli dostawało się wielu rycerzy krzyżackich, ale bez wodza, palono na stosie tylko jednego z nich, wskazanego przez los. Dusburg opisał wydarzenie związane z ceremonią złożenia w ofierze rycerza krzyżackiego – Hirschalsa. Kiedy rzucony los wskazał na niego, wódz Natangów, Henryk Monte, wystąpił z prośbą o powtórzenie losowania, gdyż winien jest temu rycerzowi odwzajemnienie dawnej przysługi. Gdy jednak za drugim i trzecim razem los padł na niego, Hirschals pogodzony z wolą Boga – sam wstąpił na przygotowany stos.

O zdanie tylko sumnienia zapytał,
Osądził, rękę do serca przykłada,
I wszyscy zgodnie zawołali: – <<Biada!>>
I trzykroć echem powtórzyły mury:
<<Biada!>> – W tym jednym, jednym tylko słowie
Jest cały wyrok; – pojęli sędziowie,
Dwanaście mieczów podnieśli do góry,
Wszystkie zmierzone – w jednę pierś Konrada.
Wyszli w milczeniu – a jeszcze raz mury
Echem za nimi powtórzyły: – <<Biada!>> (V, w. 185-199).

Lecz nie ta śmierć „sztyletowa" byłaby dowodem na obecność dziejów Prusa - powstańca w dziejach Wallenroda. Gdy skontaminujemy obie historie, dodamy niezwykłe zbrodniczo-rycerskie dzieje giermka, co został Wallenrodem – akcja poematu nabierze klarowności. Jej zasadniczy schemat to historia von Wallenrode i Montego, wzbogacona o elementy mitu wypraw krzyżowych (Palestyna), turnieje rycerskie. Słowem: o konwencjonalne historie, mające tworzyć mityczną – w swej połowie złamaną przez rytualną, zbrodniczą metamorfozę – biografię człowieka wieków rycerskich. Mickiewicz jednak dziejów Prusa eksponować nie mógł: „Przypuszczamy – wywodzi w przypisie – że Wallenrod był owym Walterem Stadionem, skracając tylko o lat kilkanaście czas ubiegły między odjazdem Waltera z Litwy i ukazaniem się Konrada w Maryjenburgu"[345].

Mówiąc krótko. Podług naszej hipotezy: „mit Montego", wzór mitobiografii, stanowił najpierwotniejszy wzorzec biografii Wallenroda, na którym rozwinął on tajemnicze losy Konrada Wallenroda i (nieco wydumaną przez poetę) awanturniczo-miłosną historię Stadiona. Ażeby jednak mógł istnieć bohater tragiczny pokroju Wallenroda z poematu, potrzebny był Litwin lub Prus, ogólniej Bałt, co porwany, siłą wyrwany z domu, został Krzyżakiem, by potem zemścić się na porywaczach. Takim znanym wzorcem osobowym był tylko Monte. Lecz to nie Litwin – a Prus, „Prusak". Przeto dodał mu poeta litewskości, obdarzył rycerskością i w ten sposób bohater nie istniejącego już narodu bałtyckiego stał się bohaterem jeszcze walczących Litwinów, Polaków.

Jakkolwiek by było, poeta skonstruował biografię tak pełną sprzeczności, tak duchowo poranioną, że w istocie tylko śmierć mogła stanowić jej rozwiązanie. Zsumujmy doświadczenia Wallenroda:

A. Litwa-ojczyzna → gwałtowne wykorzenienie, przymusowa utrata domu, porwanie;
B. inkulturacja, asymilacja chrześcijaństwa, *ethosu* rycerskiego → dobrowolna ucieczka;
C. miłość do Aldony → wojna niszcząca spokój duszy, miłość zżerana przez niepokój, wybór drogi zdrady;
D. służba rycerzowi → zabójstwo chrześcijanina zmierzającego do Ziemi Świętej;
E. *ethos* rycerski → zdobycie sławy, lata życia w masce, powrót mściciela, ucieczka z pola bitwy;
F. *ethos* chrześcijański → zabójca, świętokradczy zakonnik, popełniający „herezyją";
G. mistrz-zdrajca → nieszczęśliwy mąż, asceta (bezżenny mnich) i duchowy kochanek pustelnicy;
H. samobójca.

W świadomości Wallenroda kumulują się wielostopniowe, złożone linie napięć: między pogaństwem a chrystianizmem; naturą a cywilizacją; swojskim a obcym; rycerskością a machiawelizmem; jawnością a maską; egzystencją indywidualną a historią,

[345] Lecz wtedy – jak Walter Stadion został wcześniej Litwinem, Prusem? Droga jest tu prosta: Monte › Stadion › Wallenrod. Mickiewicz, podkreślmy, nie dysponował, pisząc *Wallenroda*, źródłami historycznymi, których mógł się „radzić". Tworzył los Konrada, kontaminując różne biografie: że zaś notatki przezeń posiadane dotyczyły Wallenroda i może pamiętał trochę o von Stadionie i Henrym Monte, stworzył tę cześć mitobiografii Wallenroda z losów „porwanego za młodu", ale nie Indianina, lecz Prusa, zdrajcy i powstańca, wodza.

stawiającą moralne wymogi służby, poświęcenia, ofiary z losu indywidualnego złożonej społeczności. Wszystkie one kumulują się, kulminują w scenie śmierci Konrada.

Samobójca. Scena ta obrosła interpretacjami. Nie miejsce tu, by szczegółowo ją eksplikować wers po wersie[346]. Skonstatujmy, iż poeta rozwinął dwie linie tragizmu. Linię Aldony zbudował na planie, wzorze, jak powiedzieliby dawniejsi badacze, tragizmu niewieściego. Jego nieodłączne elementy to fizyczna (epicka) bierność, wertykalizm, ofiarność, samoofiarowanie. To tragizm „mistyczny", posiadający „religijny" kontekst; tak jak kobieta jawi się jako specjalnie uosobiona – przez swój „zmysł wiary", ukierunkowanie „ku Bogu"[347] – do przyjęcia tej postawy. O ile takowy istnieje – kobieta jest archetypem i nośnikiem „tragizmu chrześcijańskiego", nawet, gdy jego personifikacją, wcieleniem jest męska postać (*vide*: *Książę Niezłomny* Calderona i Słowackiego). W przypadku Aldony element ten wzbogaca progresja duchowa Aldony (od pogaństwa do Boga); nie unieważnia ona jednak tragizmu bohaterki, co świeci jak gwiazda, jak anioł-duch, ale dłonie kieruje ku Konradowi, ku ziemi, ku ziemskiej miłości.

Tragizm Wallenroda – podkreślmy to znów – nie zaistniałby w takim wymiarze, w jakim go znamy, bez Aldony. Poświęcając się Litwie, ratując ją, traci na zawsze tę, która ucieleśnia, symbolizuje wszystkie wartości Ojczyzny, reprezentuje je w ich egzystencjalnym aspekcie: we własnym życiu Konrada. Ocalając Litwę realną, rzeczywistą, Konrad zabija siebie, skazuje się na śmierć. Wraz z jego śmiercią odchodzi też z tego świata Aldona i przechowywany w pamięci, wyobraźni fantazmat Litwy-Aldony. Ocalenie rzeczywistości ziemskiej, ojczyzny pozbawia tę ojczyznę tych, którzy niosąc wyobrażenie jej wartości, tworzyli świat najbardziej wzniosłych, wysublimowanych wartości narodowych. Oni byli tych wartości osobowym ucieleśnieniem i personifikacją obrazową dla siebie nawzajem, gdy rozdzieliła ich historia: obraz Aldony był personifikacją Litwy dla Konrada, a Konrad trwał w wyobraźni Aldony jako wyobrażenie szczęścia w ojczyźnie.

Ten gest właściwy jest tragicznym, męskim, epickim rozwinięciom heroizmu. Samobójstwo Konrada jest wybitnie podatne na ideologizację, chociaż jego rdzeń tragiczny stanowi zdezideologizowane doznanie tragicznej egzystencji. Nie jest zamiarem tego szkicu i nie powinno być zadaniem szkicu w ogóle, tak jak go tu pojmujemy, wyręczanie czytelnika-ideologa. Tylko tragizm dezideologizuje całkowicie, gdy ujawnia się w tej jednej myśli bohatera: niezmienność wyroku, losu. Dlatego można powiedzieć, że tragiczny rdzeń egzystencji Konrada oglądamy dopiero na końcu dramatycznej i długiej, pełnej symboliczno-historycznych gestów, sugestii sceny. Omawiano je wielokroć: samobójstwo przez zażycie trucizny[348], namawianie Halbana, by uczynił to samo, spojrzenia ku wieży Aldony, dobycie miecza, zdeptanie „mistrza znaku", pycha mściciela Samsona, lampa rzucona Aldonie jako signum zgonu.

[346] Zob. jednakże: J.- C. Schmitt, *Samobójstwo w średniowieczu*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 193:
Słowo „samobójstwo" nie istniało w średniowieczu. Pojawiło się dopiero w XVII-XVIII stuleciu we Francji, dokładnie w 1734r., uprzednio użyte przez filozofów angielskich w postaci łacińskiego neologizmu *suicidium* w pracach kazuistów. Wynalezienie słowa u zarania rewolucji przemysłowej wiąże się z podważaniem tradycyjnych postaw wobec samobójstwa: przypisaniem wartości jednostkowej woli i porzuceniem idei, jakoby było ono zbrodnią popełnioną na samym sobie.

[347] Wtedy jednak jest to już jakiś semi-tragizm, przypominający raczej heroizm. Por. K. Michalski, dz. cyt., s. 202:
Nie trzeba być wodzem lub kolonizatorem na to, ażeby mieć w duszy swój heroizm. Ale trzeba mieć gotowość do najwyższej ofiary za sprawę dobra powszechnego i sprawę boską. Cichy heroizm niewieści znajdzie najpiękniejszy swój kształt i najwyższą aprobatę, kiedy pod krzyżem swego Syna stanie Mater Dolorosa.

[348] Por. S. Chwin (dz. cyt., s. LXXXVI – C).

Wspaniale poprowadził poeta mikrodramaturgię tej sceny: wewnętrzną (nacierający bracia zakonni) i zewnętrzną (związek z Aldoną). W planie ideowym Konrad jest mścicielem do końca: ujawnia się jako Litwin w furii odrzucenia, niszczenia symbolicznych resztek hydry Zakonu. W perspektywie egzystencjalnej jest duchem, co istnieje przy duchu Aldony; wobec niej nierozłącznym:

I. Siedział **patrzając w okno pustelnicy**. – (VI, w. 195);

II. **Na poręcz okna Alf ze łzami pada**
I długo, długo ku wieży poglądał,
Jak gdyby jeszcze napatrzyć się żądał
Miłym widokom, które wnet postrada. (VI, w. 238-241);

III. **Wsparł się na oknie** i tocząc wzrok hardy,
Zrywa płaszcz, mistrza znak na ziemię miota. (VI, w. 252-253).

IV. Rzekł, spójrzał w okno i bez czucia pada,
Ale nim upadł, lampę z okna ciska;
Ta trzykroć, kołem obiegając, błyska,
Na koniec legła przed czołem Konrada;
W rozlanym płynie tleje rdzeń ogniska,
Lecz coraz głębiej topi się i mroczy,
Wreszcie, jak gdyby dając skonu hasło,
Ostatni, wielki krąg światła roztoczy,
I przy tym blasku widać Alfa oczy,
Już pobielały – i światło zagasło. (VI, w. 268-277).

Jak więc widać, rola tego okna[349], otwierającego ku Aldonie perspektywę Konrada, jest pierwszorzędna. To symboliczne źródło siły i zarazem źródło tragizmu. Wspaniale też Mickiewicz potrafił tu rozegrać analogię okno – oczy duszy. Konrad umiera z uwewnętrznionym archetypem pełni, z fantazmatem Aldony. Poeta jednak w ostatnim poetyckim spojrzeniu na „bohatera" potrafi wprost filmowo przejść od obrazów sycącego się zemstą Wallenroda, od sekwencji wyrażających treści historyczne i osobiste, do obrazów będących symbolicznym zapisem stanu ducha. Nie mowa ciała oddanego konwulsjom, lecz symbolika wzroku pozwala zajrzeć w głąb Konradowej duszy, patrzącej w okno, ku Aldonie wtedy nawet, kiedy już nie patrzy, nie widzi, gdy ciało pada. Obraz lampy jest obrazem konającej duszy; jej światło to światło ducha, który „topi się i mroczy", nagle gwałtownie „wielki krąg światła roztoczy" i wtedy, zaraz potem, bieleją „Alfa oczy" – „i światło zagasło". Tlące się jeszcze ledwie życie gaśnie.

Z wieży Aldony – w tej właśnie chwili – dobywa się krzyk śmiertelnej i uśmiercającej rozpaczy. Dokonało się. I? I właśnie teraz zaczyna się kontredans interpretacji. Mówiąc bez ogródek: nie zamierzamy dawać własnej[350]. Wyobrażamy sobie natomiast, że można ją poprowadzić w kilku kierunkach. Wszakże pamiętać trzeba, iż interpretacja zawsze będzie miała znamiona jakieś dokonywanej z pozycji obiektywnych wartości lub subiektywnych powodów (empatyczne wczucie się w bohatera) oceny czy osądu, eschatologicznego, zbawicielskiego czy potępieńczego, dopełnienia losów bohaterów.

[349] Jak zwrócił mi uwagę K. Korotkich, jest to jakby „negatyw" okna z *Marii*. Tam widzimy je z zewnątrz, z możliwością wejścia do środka (Wojewoda), tutaj jest pokazane od wewnątrz, bez możliwości wyjścia.

[350] Nie było i nie jest celem interpretacji forsowanie wartościujących czy ideologicznych, wypowiadanych z takiej czy innej pozycji, sądów oceniających. Wyobraźnia pozwala jednak przedstawić argumentację takich czy innych, obrońców czy apologetów tej postaci, nie musi jednak uczestniczyć świadomie w niczym więcej niż w konstruowaniu paradygmatu możliwych mniej lub bardziej odczytań, reakcji. Lecz i tak chwyta tylko pewne typy reakcji. Por. jednak: J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II, część I, s. 61-128; S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, Kraków 1900, t. IV, s. 384-402.

Antychryst: dość łatwo przeprowadzić wywód ujawniający Wallenroda jako figurę szatańską, typ fałszywego mesjasza, „*salvatora*". Jest on wtedy figurą w istocie bluźnierczą, wykonującą werteryczny gest samobójczy w obliczu nadciągającej śmierci. Chrystusowa stylizacja śmierci, której nie oszczędzały sobie postaci historyczne, jak Ludwik XVI[351], czy też bohater Goethego z *Cierpień młodego Wertera*, jest tu występną profanacją gestów Chrystusa:

I. Werter:
A. Wszakże jest losem ludzkim wycierpieć swą miarę, **wypić swój puchar**. A jeśli **puchar był pełen goryczy** dla człowieczych warg Boga zesłanego z nieba, czemuż ja mam udawać i kłamać, że jest mi słodki[352].
B. Jestem gotów, Lotto! Nie wzdragam się ująć **zimnego, strasznego kielicha**, z którego mam wypić **odurzenie śmierci**. Tyś mi go podała; nie waham się! Wszystko, wszystko! Tak **wypełniły się** wszystkie życzenia i nadzieje mego życia![353]

II. Ewangelia św. Łukasza:
Jezus zaś zawołał silnym głosem: „Ojcze, w ręce twoje oddaję ducha mego!
Po tych słowach skonał" (23, 46-47).

III. Ewangelia św. Jana:
A gdy Jezus skosztował octu, rzekł: „Wykonało się!" I skłoniwszy głowę oddał ducha (19, 30).

IV. *Konrad Wallenrod*:
Alf, zawaliwszy wrzęciądzem podwoje,
Dobywa szablę, wziął czarę ze stoła,
Poszedł ku oknu: – <<Stało się!>> – zawoła,
Nalał i wypił: – <<Starcze! w ręce twoje!>> (VI, w. 216-219).

Trzeba doprawdy dużej nieostrości spojrzenia, ażeby tych blasfemicznych gestów nie dostrzec, a jeszcze większej obojętności, by ich nie wykorzystać do oceny bohatera jako figury fałszywego zbawiciela „*antysalvatora*", „*antysotera*". Tą drogą, choć nie zawsze dostrzegając te blasfemie – parafrazy, poszli polscy wrogowie wallenrodyzmu. I poniekąd – ale już później – sam Mickiewicz[354].

Interpretacja odkupieńcza. Równie dobrze można jednak przywołać wyobrażenia chrześcijańskiego Sądu, zmartwychwstania, z taką siłą przewijające się przez utwór. Konrad błądzi wtedy do końca, ale – niejako kompensując pogański immoralizm Konrada – współocala go Aldona, dusza jego duszy; ta, która wybrała tragiczną samotność w rozdarciu między Bogiem a Konradem. Ten Bóg z Sądu Ostatecznego byłby jednak także jako Sędzia figurą Jahwe, panem mocy, ale chyba nie nowotestamentowej miłości, ofiary. Symbolicznie można go porównać do oka, uosabiającego Boga Ojca, ale nie do Jezusa, którego reprezentuje Krzyż[355].

Interpretacja poganizująca. W duszy Konrada, co poświadczają jego desperackie, harde, samsonowe czyny, gesty nienawiści wobec Krzyżaków, dokonuje się ostatecznie całkowita dechrystianizacja i Konrad dociera do pełni swego przedchrześcijańskiego wyobrażenia świata, w którym jest pogański heroizm, nie ma zaś przykazania miłości i Ukrzyżowania. Samobójstwo Konrada jest wtedy tym zaszczytnym rodzajem śmierci, o którym poeta pisał w przypisie do *Grażyny*. Gdyż tam – doświadczeni przez los Prusowie

[351] Por. J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, Kraków 1994, s. 371-380.
[352] J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, wstęp M. Ursel, Wrocław 1991, s. 106: u Goethego bohater powtarza nawet wołanie konającego Chrystusa: „*Boże, mój Boże, czemuś mnie opuścił*" (Mt 27, 46).
[353] Tamże, s. 134.
[354] Wtedy, gdy, jednak wyraźnie, odcinał się od swojego dzieła. Zob. hasła: *Aldona*, „*Alpuhara*", „*Konrad Wallenrod*" w opr. D. Siwickiej, w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001.
[355] Znak krzyża – prócz płaszczy krzyżackich – wyjątkowo rzadko zresztą eksponuje się w poemacie. Nic dziwnego – to pogaństwo reprezentuje tu moralną rację. Bóg Aldony też jest w jakiejś mierze Bogiem niewcielonym, odległym, jedynym władcą, a nie „trójjedynym" Zbawicielem.

i Litwini – sami zadawali sobie śmierć, by przejść w wyższą formę istnienia lub po prostu w formę nową. W takim ujęciu jednak pogański *eidos* ducha Konrada tragicznie oddziela się od schrystianizowanego głosu, monoteistycznego wyboru Aldony.

Platonizacja. W wielu miejscach utworu przewija się wątek duchów, które skazane na siebie, jak dwie części Androgyne, nie mogąc spełnić się w świecie, jednak splotą, połączą się w niebiesiech. Przywołuje ten wątek Aldona (najpewniej chrystianizując Platona): „Jakiemi dawniej byliśmy, jakiemi / Złączym się znowu – ale nie na ziemi". (VI, w. 114-115). Byłby platoński *happy end* najbardziej uniwersalistycznym rozwiązaniem: przekreślającym historyzm, ocalającym esencję egzystencji, ale już ni pogańsko-litewskim, ni rycersko-chrześcijańskim.

Eschatologia metapoetycka. W całym utworze wampirycznej poezji, która żąda ofiary, śmierci bohaterów, przeciwstawia się wątek poezji ocalającej, unieśmiertelniającej. Tragiczny mit poetycki znosi niemożliwe do pogodzenia w egzystencji opozycje życia, daje im tragiczną formę, epicki kształt, epopeiczny zakrój. Staje się pieśnią śpiewaną przez naród, pieśnią budzącą zew krwi, mścicielskie odruchy. Mityzacja epopeiczna byłaby jednak swego rodzaju symplifikacją tragicznego losu, równającą wszelkie opozycje[356]. Ten rodzaj finału, który zamienia indywidualny tragizm obu postaci w heroizm mityczny, w pieśń, epicki wzór – byłby jednak spełnieniem programu Halbana, byłby „męskim", ocaleniem bo prowokującym do prometeicznych, powstańczych wyborów. Zbawienie, rozgrzeszenie przeszłości Konrada dokonywałoby się we współczesnej rzeczywistości historycznej, naśladującej, odtwarzającej w działaniu wzorzec tragicznej biografii mitycznej herosa, zapisany w pieśni-micie.

Eschatologia empatii. Jak się wydaje, niewielu odbiorców podjęło się roli, którą w zakończeniu powierzył poeta słuchaczom: roli współczujących i rozgrzeszających czytelników, co katarktycznie dośpiewują w duszy losy Konrada i Aldony. Tę opcję czującej lektury czułych współbraci adresował poeta do rodaków. Może była ona udziałem owoczesnych Aldon polskich[357], ale nie była – jak świetnie pokazała praca Marii Janion – losem młodzieży, Konradów rozochoconych do walki, wstrząśniętych „nerwowym" dziełem poety[358]. Ten z kolei rodzaj metapoetyckiego zbawienia świata

[356] Chodzi o słowa Halbana (VI, w. 228-237):

<<Nie, ja przeżyję... i ciebie, mój synu! –
Chcę jeszcze zostać, zamknąć twe powieki,
I żyć – ażebym sławę twego czynu
Zachował światu, rozgłosił na wieki.
Obiegę Litwy wsi, zamki i miasta,
Gdzie nie dobiegę, pieśń moja doleci,
Bard dla rycerzy w bitwach, a niewiasta
Będzie ją w domu śpiewać dla swych dzieci:
Będzie ją śpiewać, i kiedyś w przyszłości
Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości!>>

Por. także artykuły (o dziejach polsko-litewsko-prusko-niemieckich: D. Ossowska, *Pismo „Rubon" (1842-1849) jako źródło do dziejów kultury Polskich Inflant*; A. Matulevičius, *Studenci Wielkiej i Małej Litwy na uniwersytecie w Królewcu*; N. Kasparek, *Obraz Królewca w dziewiętnastowiecznych polskich pamiętnikach i wspomnieniach*; w: *W kręgu kultur bałtyckich*, pod red. W. Piłata, Olsztyn 1998.

[357] Por. sentymentalną apologię czułości: L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, przeł. A. Glinczanka, Warszawa 1959, s. 141-142: „Czułości miła! Niewyczerpane źródło wszystkiego, co cenne w naszych radościach i wartościowe w smutkach! Ty to przykuwasz męczennika swego łańcuchem do więziennego łoża – i ty unosisz go do **Nieba** – wieczystej krynicy naszych uczuć!". I dalej z egzaltacją: „Wszystko pochodzi od ciebie, wielkie, wielkie **Sensorium** świata! które wibrujesz!, skoro tylko komuś z nas włos spadnie z głowy w najdalszej pustyni stworzonego przez ciebie świata." – Takiej empatii czułego czytelnika, stanowiącego część Sensorium świata, spodziewał się pewnie Mickiewicz (?).

[358] Zob. uwagi o **hipnotycznym stylu lektury poematu** w: M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, s. 29-35. Por. list T. Zana do C. Daszkiewicza z wsi Andrejewka, w: *Archiwum Filomatów*, t. I, *Listy z zesłania*, wyd. cyt., s. 373:

poematu można by nazwać liryczną eschatologią, żeńską utopią odbioru, polegającą na duchowej „adopcji" dysharmonicznego, tragicznego doświadczenia bohaterów, na jego głębokiej internalizacji, rozumieniu, współodczuciu, katarktycznym „dośpiewaniu", które uwalnia w duszy czytelnika „złą" energię tragizmu, zamieniając ją w oczyszczające łzy, w te materialne emanacje *katharsis*.

Interpretacja aktywistyczna: eschatologiczne usprawiedliwienie herosa jako historyczna imitacja. Hipnotyczna lektura prowadzi nie do *katharsis*, ale do heroicznej reinkarnacji losów herosa: „Słowo stało się ciałem, a Wallenrod – Belwederem".

Można by rzec sarkastycznie, że najkonsekwentniejszej interpretacji tej ostatniej interpretacji dokonał sam Mickiewicz, przekreślając swoje dzieło, odrzucając je jako pochwałę zdrady, posyłając Konrada, lecz już nie Wallenroda, do więzienia-klasztoru w III cz. *Dziadów*. W poemacie są przecież motywy, które później przenikają do *Dziadów*, nawet do *Pana Tadeusza*: deifikacja Ojczyzny, mitologia „ostatniości", figura męża wielkiego, jakiegoś pogańskiego „40 i 4" („Bo jest mąż wielki, żywy, niedaleki" – IV, w. 245; „Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości!" – VI, w. 237). Jest także figura magicznego, magnetycznego oka, co urzeka, włada, przykuwa uwagę (Halban, I, w. 131). I Aldona, która jeszcze nie jest Ewą, tym bardziej Zosią, ale okazuje się jedyną pełną, niekonturową, jak Grażyna, kobietą tragiczną; jest pełną osobowością, a nie, jak z ignorancją pisano, nie wiadomo kim lub czym. *Konrad Wallenrod* to w równym stopniu pieśń o Aldony losach, co epos-mit o czynach Konrada. Zadziwia, że nie zwracano uwagi na to, iż jest to typ kobiety niezwykłej, wielkiej.

Aldona i Konrad przypominają zwierciadła. Każde z nich widzi w drugim dopełniające odbicie własnej osobowości, duszy. Aldona – męską siłę w Konradzie; Konrad – kobiecy świat stabilizujących archetypów, głębi religijnej, harmonii egzystencjalnej. Aldona to liryczność; Konrad – epickość. Aldona to eidetyczny, idealny wymiar świata, który bohater tragiczny ocala zbiorowo (Litwa), ale nie personalnie (Aldona); istniejąc ku niemu, ku *eidosowi*, męski bohater personifikuje jednak horyzontalnie rozwijającą się, fatalistyczną energię Historii, historyczności[359]. Orzeł i gołębica – tak ich symbolicznie ujął Mickiewicz. Oboje potrafią latać – w innym jednakowoż żywiole:

Głos z wieży
<<Daruj, mój miły, daruj mi, jam winna.
Przyszedłeś późno, tęskno było czekać,
I mimowolnie jakaś pieśń dziecinna...
Precz mi z tą pieśnią! – miałażbym narzekać? –
Z tobą, mój luby, z tobąśmy przeżyli
Znikomą chwilę, lecz tej jednej chwili
Nie będę mieniać z całą ziemian zgrają
Na ciche życie, przepędzone w nudzie.
Ty sam mówiłeś, że **zwyczajni ludzie**
Są jako konchy, co się w bagnie tają;
Ledwie raz na rok, falą niepogody
Wypchnięte, z mętnej pokażą się wody,
Otworzą usta, **raz westchną ku niebu**

W czasie choroby samotnej i tęskniącej odwiedził mnie kochany duch Adama; słowa jego były pociechą i zdrowiem. *Wallenroda* czytałem w paroksyzmie, a teraz odczytuję. Boję się mojemi wyrazami ująć sile i przyjemności wrażeń, jakie w tém czytaniu odebrałem. *Pieśń Wajdeloty* najinteresowniejsza równie swoją żywością, mocą, jak miarą i tonem spiewu. Mam zamiar w czasie uczynić szczegółowe nad tém wysokiem poematem uwagi, czerpiąc je więcej we własnym uczuciu niż w prawidłach.

[359] Por. klasyczne uwagi o tym *Co to jest historia, Świecie bez historii* w pracy: J. Topolski, *Świat bez historii*, Poznań 1998.

I znowu wrócą do swego pogrzebu.
Nie, jam na takie szczęście nie stworzona!
Jeszcze w ojczyźnie, ciche pędząc życie,
Nieraz w pośrodku towarzyszek grona
Za czymś tęskniłam i wzdychałam skrycie,
I czułam serca niespokojne bicie.
Nieraz z **poziomej** uciekałam **łąki**
I na **najwyższym** stanąwszy **pagórku,**
Myśliłam sobie: gdyby te skowronki
Ze skrzydeł swoich dały mi po piórku,
Poszłabym z nimi, i tylko z tej góry
Chciałabym jeden mały kwiat uszczyknąć,
Kwiaty niezabudki, a potem za chmury
Lecieć wysoko! wysoko! i – zniknąć.
Tyś mię wysłuchał, ty skrzydły orlemi,
Monarcho ptaków, wzniosłeś mię do siebie!
Teraz, skowronki, o nic was nie proszę,
Bo gdzież ma lecieć, po jakie rozkosze,
Kto poznał Boga wielkiego na niebie
I kochał męża wielkiego na ziemi?>> (III, 129-161).

Zwróćmy uwagę, iż szczęście Aldony jest „znikomą chwilą"[360], gdy szczęście Konrada polegać może na długim trwaniu chwili, po której następuje następna i znów następna. Chwila Aldony jest wiecznością, którą ocala ona przed światem, nawet przed Konradem. Ma więc, być może, realny kształt, formę tego głębokiego doznania, uczucia, prawie mistycznego uniesienia, którego pragną, a nie znają, do którego dążą, ale do niego nie docierają, męscy bohaterowie Mickiewicza, on sam nawet. Ich, tych heroicznych mężczyzn, doświadczenie egzystencjalne okazuje się zawsze fabułą, której symboliczna figura to powrót, błądzenie (gdy są zakochani), plan (gdy mszczą się) lub pielgrzymka (gdy nieodzownie dojrzewają). Nieodmiennie w centrum świata Mickiewiczowskich „mężów wielkich" tkwią przecież Maryje, Aldony, jutrzenki, Ewy; symboliczne wizje kobiecości.

VI. *Maria → Konrad Wallenrod*?

Jedną z historycznoliterackich zagadek czy tajemnic nawet, której przemyślenie byłoby pomocne przy lekturze i interpretacji *Konrada Wallenroda*, jest kwestia, w jakiej relacji pozostaje świat poetycki tego ostatniego utworu wobec świata poetyckiego *Marii* Malczewskiego. I nie chodzi w tym wypadku jedynie o podobieństwa między dziełami, o dystynkcje, których dokonywał już Maurycy Mochnacki w książce *O literaturze polskiej w wieku XIX* (1830). Idzie o problem trudniejszy: kiedy przed rokiem 1830 Mickiewicz mógł poznać *Marię* Malczewskiego[361]. Powiedzmy jasno: łatwo wymieniać

[360] Por. *Dziady*, cz. III, w. 206-221

[361] Wyjątkowo mało znajdziemy na ten temat wiadomości w wydaniach *Marii* i *Konrada Wallenroda*. To temat, którego się unika. Autor *Wstępu* do cytowanego wydania poematu (dz. cyt., s. C-CIII) rozwiązał problem tak:

I. Współczesny kontekst literacki *Konrada Wallenroda* stanowiły, obok utworów Byrona i Waltera Scotta, przede wszystkim dwie polskie powieści poetyckie doby przedpowstaniowej: *Maria* Antoniego Malczewskiego (1825) oraz *Zamek Kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego (1828). Mickiewiczowska koncepcja roli obrazów rzeczywistości, stanowiących tło akcji, przedstawiała się inaczej niż w obu tych utworach.

U Malczewskiego i Goszczyńskiego opisy krajobrazowego tła akcji stanowiły względnie samodzielną część utworu. Zdaniem Czesława Zgorzelskiego (*Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978), Goszczyński zmierzał do stworzenia zmysłowej, plastycznej wizji rzeczywistości, Malczewski natomiast kładł nacisk na walor emocjonalny opowiadania. Mickiewicz – inaczej: pragnął przede wszystkim, by świat przeżeń wy-

argumenty przeciw takiej tezie, iż autor *Konrada Wallenroda* przed czy w trakcie pisania tego ostatniego dzieła, zapoznał się z poematem mało znanego poety, którego książka ukazała się w sierpniu 1825 roku w Warszawie. Ponadto, nie cieszyła się *Maria* sławą literacką (jeszcze!), nie został rozsprzedany jej nakład, a sam autor pożegnał ten świat już w 1826 r. To fakty bezsporne. Lecz nie przekreślają one wagi pytania.

Autorka świetnego studium opisującego Mickiewiczowską lekturę *Marii*, Zofia Stefanowska, sygnalizuje jednak, dopuszcza możliwość lektury przez Mickiewicza poematu Malczewskiego jeszcze w okresie rosyjskim:

> Ale Mickiewicz jako poeta, jak czytał *Marię*? Czy coś o tej lekturze wiadomo? Trochę jednak – mimo braku bezpośrednich wyznań – wiadomo, trochę można się domyślić. Można np. przypuścić, że napisana w 1828 „ballada ukraińska" *Czaty*, oparta podobno – jak *Maria* – na opowieści o autentycznym wypadku, z demonicznym Wojewodą urządzającym skrytobójczą zasadzkę, że ta ballada nie powstała bez lektury najświetniejszego dzieła szkoły ukraińskiej[362].

I dalej już snuje badaczka rozważania o wpływie kreacji Wojewody na całą galerię podobnych postaci; przechodzi wreszcie do analizy fragmentów *Pana Tadeusza*, gdzie w *Epilogu* pojawił się, włączony przez poetę, wers z *Marii*: „Nawet Odwaga załamuje ręce"[363]. Nie należy jednak poprzestawać na jednej balladzie. Trzeba hipotezę wzbogacić o nowe wątki, czy może nawet postawić inną: **Mickiewicz czytał *Marię* przed (lub równolegle z) pisaniem *Konrada Wallenroda* i była to lektura, która odcisnęła piętno znaczące na jego litewskim poemacie.**

Najpierw „domyślne" argumenty biograficzne. Jak wiadomo, Mickiewicz przebywał w Odessie, na Ukrainie, gdy ukazała się *Maria*. Niepodobna, by nie słyszano tam o poemacie ukraińskim, o *Marii* czy o samym Malczewskim. Mickiewicz bywał w oczytanym, kulturalnym towarzystwie utrzymującym stały kontakt z Warszawą. W książki zaopatrywany był z różnych źródeł: otrzymywał je od przyjaciół, którzy *Marię* musieli znać. Dodajmy, że przyjęcie poematu nie było aż tak chłodne, jak się czasami pisze. Czas, jaki upłynął od wydania dzieła do śmierci Malczewskiego, był zbyt krótki, ażeby nadać mu krytyczny rozgłos. Śmierć autora nie osłabiła, lecz ożywiła zainteresowanie *Marią*. Nawet za granicami kraju, jeśli nie znano jej bezpośrednio, to słyszano

---

kreowany stał się znakiem idei, symbolicznym wyrazem problematyki losów człowieka i narodu. Goszczyński rzeczywistość „portretował", nadając swej opowieści charakter wyraźnie epicki. Malczewski podporządkował opis pragnieniu wyrażenia uczuć narratora i bohaterów. W intencji Mickiewicza zaś opowiadanie miało nabrać charakteru alegorycznego i symbolicznego.

II. Malczewski dążył przede wszystkim do liryzacji opowiadania: w *Marii* dominuje tonacja refleksyjna, atmosfera zadumy, narrator unika formułowania wyraźnych konkluzji. Mickiewicz przeciwnie: narracja obfituje w lakoniczne sądy uogólniające, ciążące ku stylowi sentencji etycznej. Narrator jest znacznie bardziej niż w *Marii* powściągliwy w odsłanianiu swych uczuć – formułuje refleksyjne uogólnienia nadające opowiadaniu wymiar uniwersalny. Uogólnienia Malczewskiego odwołują się do obrazowania klasycystycznego (alegoryczne postacie „Sławy", „Odwagi", „Pochlebstwa"). Mickiewicz nie podejmuje takich ujęć: sięga do wyobrażeń ludowych, pomijając klasycystyczny repertuar toposów.

– Dodajmy: takie opisanie relacji *Maria – Wallenrod* niczego nie objaśnia. Czytał Mickiewicz *Marię*? Nie wiadomo. Nadto: dzieło Goszczyńskiego wydane w 1828 r. nie może być dla *Wallenroda* takim samym kontekstem, jak opublikowana w połowie 1825 r. *Maria*.

[362] Z. Stefanowska, *Mickiewicz jako czytelnik „Marii" Malczewskiego*, w: *W 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów" Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993, s. 251.

[363] Tamże, s. 251-252: „Wraz z wersem przejął Mickiewicz wymowny rym:

Gdy sroższej od najsroższych wpatrując się męce,
Sama nawet Odwaga załamuje ręce... (II, w. 937-938)".

o Malczewskim i *Marii*[364]. Mickiewicz utrzymywał kontakty z rodziną Juliusza Słowackiego, gdzie *Maria* była znana; sam zaś Malczewski był niejako tej familii częścią[365]. Gdyby nawet nie czytał *Marii* Mickiewicz w Odessie, gdzie zaczął pisać *Wallenroda*, to mógł ją poznać w świecie moskiewskim, gdzie Polaków – podróżników, przyjaciół – nie brakowało. Wiedział, co działo się w Warszawie, doskonale. Świadectwem rozprawa-pamflet *O krytykach i recenzentach warszawskich* (1829)[366]. W Warszawie siedział jego „zaufany", Antoni Edward Odyniec (od końca 1825 do 1828 r; w stolicy), któremu Mickiewicz polecał sprzedaż swoich książek. Także Odyniec w – nie budzących pełnego zaufania – *Listach z podróży* trzykrotnie wspomniał Malczewskiego. Poznał więc pewnie zaraz po publikacji i *Marię*. Może to on przesłał ją Mickiewiczowi, poinformował go o losie Malczewskiego.

Dlaczego więc Mickiewicz, wynoszący tak wysoko *Marię* i jej autora w prelekcjach paryskich, nie wypowiedział się nigdy w tym czasie o tej lekturze, i to aż do III cz. *Dziadów*? Tu odpowiedź wydaje się – z pozoru – prosta. Malczewski to był inny romantyzm, to był już ten romantyzm asymilujący doświadczenia mistyczne, religijne i łączący je z egzystencjalnym katastrofizmem. Lecz dopowiedzmy: *Marii* musiał Mickiewicz wiele zawdzięczać. Najpewniej otworzyła mu ona oczy na inny – głęboko tragiczny wymiar istnienia. Bo nic nie wskazywało na to, by autor IV cz. *Dziadów* i *Sonetów krymskich* przystąpił wreszcie – po koturnowej *Grażynie*, dziele wszakże odkrywczym – do pisania jakiejś tragedii serio. Przeciwnie – w Rosji sycił się światem, kontemplował na Krymie naturę, tworzył egzystencjalną panoramę duszy, ale i hedonistyczne sonety odeskie. Nie jest wykluczone, że *Maria* właśnie była inspiracją, powrotem Mickiewicza ku narodowym, tragicznym tematom. Trzeba jednak powiedzieć, że Mickiewicz nie miał powodu, by o inspiracjach Malczewskiego mówić nie tylko z powodów ambicjonalnych: bo *Maria* była i głębsza, i bogatsza poetycko niż *Grażyna*. Zawierała także taką wizję świata, która jeszcze młodemu poecie nie mogła odpowiadać: ciemną, finalistyczną, fatalistyczną, przesyconą pesymizmem tak w wymiarze indywidualnym, jak narodowym. Ani powielać, ani akceptować tego wzorca Mickiewicz nie musiał. W warunkach „przyjemnego zesłania", gdzie mieszał się w wyobraźni wstrząs zerwania z Litwą (w najszerszej perspektywie) z rozkoszami krymskiego, odeskiego Bakczysaraju, *Maria* nie mogła być lekturą przyjemną: ani nie krzepiła (pesymizmem), ani nie usprawiedliwiała bezczynnej, poetyckiej pauzy, światowych miłostek.

Ale była zapewne lekturą świetną, w tym sensie, że otworzyła przed Mickiewiczowską wyobraźnią świat tragizmu. I tylko jeden raz w twórczości Mickiewicza – w *Wallenrodzie* właśnie – wymiar tragiczny okazał się równie silny, a może „pokonał" eidetyczny wymiar świata. Tego tryumfu tragiczności nie będzie już w III cz. *Dziadów*, gdzie Halbana zastąpią magiczni pomocnicy progresywnej metanoi bohatera, a pośród nich dziewicza Ewa. Mickiewicz prawdopodobnie przeczytał *Marię* tak, jak wielcy poeci czytają

[364] Podróżujący po Alpach Michał Podczaszyński pisał już w 1827 r. o „autorze *Marii*"; por. M. Strzyżewski, *Michał Podczaszyński – zapomniany romantyk*, Toruń 1999, s. 36-37; Z. Przychodniak, *Dwie wiadomości o Antonim Malczewskim w prasie warszawskiej z 1826 i 1827 roku*, „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 2.

[365] Zob. S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1996, z. 2, s. 86:
W krzemienieckim kręgu Januszewskich *Maria* była bowiem podstawową lekturą domową. Czytała ją również matka Słowackiego. Czytały Aleksandra i Hersylia Bécu, czytał wreszcie dorastający Słowacki. (...) Czytano zatem *Marię* zarówno w Krzemieńcu, jak i w wileńskim domu państwa Bécu.

[366] Opublikował ją poeta w 1829 r. w petersburskim wydaniu *Poezji*. Por. M. Strzyżewski, *Twórczość krytycznoliteracka Mickiewicza na tle przemian polskiej krytyki literackiej do roku 1830*, w: *W 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów..."*, s. 65-76.

czasem dzieła swych konkurentów: z podziwem, zazdrością, uznaniem, przyswajając „lekcję świetności", ale milcząc, nie wywołując nazwiska inspiratora. Do czasu. Bowiem dojrzały Mickiewicz będzie już mógł złożyć hołd polskiemu Byronowi[367].

I właśnie jeszcze winien tu być wspomniany kultowy stosunek do Byrona – łączył on Malczewskiego z Mickiewiczem, tłumaczącym przez lata *Giaura*.

Czy zatem są podstawy, by zastanowić się nad inspiracją *Marii* w *Wallenrodzie*? Naszym zdaniem tak. Nie powinno to być odbierane – jeśli literaturę i Mickiewicza przede wszystkim traktować jak poetę, który też się uczył, i uczył długo – jako „atak" na wielkość, samodzielność autora *Dziadów*. Dostrzeżone powinowactwa, zbieżności wymieńmy w nieuporządkowanej kolejności[368]:

A. Oba dzieła tworzą mitologię przeszłości narodowej: *Maria* – XVII-wiecznej, *Konrad Wallenrod* – XIV-wiecznej. W obu kostium historyczny służy pokazaniu zupełnie współczesnej sytuacji: i u Malczewskiego, i u Mickiewicza chodzi o komplikacje natury egzystencjalno-historycznej (*Maria*) czy też historyczno-egzystencjalnej (*Wallenrod*). Nietrudno zauważyć, że Mickiewicz nie miał w tym zakresie do 1828 roku świetnych osiągnięć. Pierwiastki takiego konfliktu osobistego, który wchodzi w kontakt z problematyką historyczną, są w *Żywili* i *Grażynie*, ale w zalążkowej, heroicznej, odliryzowanej formie. Dopiero *Maria* dała przykład dzieła, w którym obie linie konfliktu zazębiają się tragicznie, a przy tym tragizm miłosny ma „motywację liryczną", zostaje ukazany przez pryzmat miłosnych dialogów kochanków. W obu utworach Ojczyzna zwyciężając, zabija miłość Wacława i Marii, Aldony i Konrada. I to zabija tragicznie, zabija też dosłownie. Śmierć jednego z bohaterów powoduje śmierć drugiego. Mickiewicz zmienił tylko modus powodzenia konfliktu i Aldona trwa przy Konradzie – ale już w wieży – do końca niedostępna, zakryta, oderwana od męża. W obu utworach – co wcale nie takie byroniczne – on i ona są mężem i żoną; w *Marii* Malczewskiego i Wacław, i Maria nie mają matek; w *Wallenrodzie* rodzice Konrada giną z rąk porywaczy – Krzyżaków. I w jednym, i w drugim dziele tragiczny los jest dziedzictwem losu narodowego i klęski rodziny. Stanowy mezalians w *Marii* dokonuje się z woli matki Marii; w *Wallenrodzie* śmierć rodziców to upiorne widmo powracające w snach.

Powiedzmy też wyraźnie: Mickiewicz nie mógł może wtedy zaakceptować egzystencjalnej wymowy *Marii*: „Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie...". Dlatego zaktywizował swego Konrada. Zrobił zeń wprost biograficznie nieprawdopodobną figurę: jego los zaczyna się tam, gdzie kończy swe spojrzenie Malczewski, gdy Pacholę i Wacław odjeżdżają, by mścić się. To ostatnie, zemsta, nie było już Malczew-

[367] Zobacz wykład XXX z *Literatury słowiańskiej* z kursu II oraz wykład V z kursu III.

[368] Badania analogii i odmienności obrazu świata, koncepcji literatury podjęła się w odkrywczym studium M. Żmigrodzka: *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 1, ustawiając wszakże *Marię* naprzeciw dwu pierwszych tomików poetyckich Mickiewicza, co musiało doprowadzić do konstatacji o jednak radykalnej odmienności obu poetyk, obrazów świata. Ten sam temat – znów z konkluzją: istotne są różnice – podejmowała badaczka w studium: M. Żmigrodzka, *Historia i romantyczna epika*, w: tejże, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002, s. 138:

> Zarówno *Marię*, jak i *Zamek kaniowski* czy *Jana Bieleckiego* różni od *Grażyny* oraz *Konrada Wallenroda* już sam sposób ukształtowania tematu. Mickiewicz, sięgając do dziejów średniowiecznej Litwy, rysował sytuację zróżnicowanej społecznie, lecz zwartej i jednolitej kulturowo społeczności, zagrożonej przez wroga zewnętrznego. Sytuacja ta określała w sposób decydujący charakter konfliktów moralnych bohaterów i stanowiła podstawę czytelnej metafory spraw współczesnych.
>
> Autorzy poematów z dziejów Polski szlacheckiej ukazywali natomiast rozdzierające ją konflikty wewnętrzne, w różny sposób rzutujące na indywidualne losy bohaterów, nie wyznaczające ich jednak w sposób konieczny. Przynajmniej równie – jeśli nie bardziej doniosłą rolę odgrywała, zwłaszcza w *Marii* i *Zamku kaniowskim*, ogólna filozoficzno-moralna koncepcja świata, pesymizm czy agnostycyzm metafizyczny lub historiozoficzny.

skiemu, gdy konał, do niczego potrzebne. Pełen aktywności Mickiewicz uczynił z „myśli zdrady" motor napędzający swego herosa tragicznego. Mickiewicz w 1826 roku był już zbyt dobrze ukształtowanym poetą, by poddać się urokowi poezji Malczewskiego bez refleksji. Szedł w inną stronę niż Malczewski, ku Historii; miał otwarty, prawda, że i niepokojący, horyzont przed sobą, miał kredyt czasu. Malczewski czasu nie miał. Pragnął tylko zawrzeć tragiczne doświadczenie świata w poemacie-micie. Mickiewicz pragnął żyć i działać. Lecz w tym działaniu – i tu intelektualne pobudzenie ze strony *Marii* musiało być wstrząsowe – ujawniała się tragiczna rysa. Przeto wywiódł, wyprowadził wallenrodyczny plan działania, machiaweliczny podstęp z całą konsekwencją właśnie w *Wallenrodzie* – ale nadał mu nieodzowne piętno indywidualnego tragizmu.

B. Mickiewicz, kreśląc postać Aldony, mógł w wyobraźni przywoływać wizerunek Marii. Wiele na to wskazuje. Po pierwsze: liryzacja bohaterki litewskiej[369]. Do tej pory kobiety Mickiewicza to albo zdrajczynie miłości, projekcje lękowe, heroiny, kochanki lub mary ścigane pamięcią, albo anioły fantazmatyczne. Teraz pojawiła się niewiasta piękna, swojska (Maria-Ukraina, Litwa-Aldona), kochająca i nieszczęśliwa przez tę miłość. Utożsamianie kobiety i ojczyzny jest tu takież samo. Tyle że u Mickiewicza ma wymiar aktywistyczny. Aldona to wewnętrzny fantazmat Konrada, ale w planie akcji osoba decydująca (klasztor), wpływająca na nią (obiór mistrza). Jeden, wspólny obu poematom motyw związany z kobietą rozwijają poeci w innych kierunkach: grobu, grobowca. Maria ukazywana bywa jako piękna, choć posągowa postać, grobowiec miłości. Mickiewicz tę swoją piękność zamyka w realnym i symbolicznym grobowcu: jakby zamykał miłość w trumnie przeszłości, tworząc dziwną, ekscytującą sytuację, gdy obiekt miłości jest tuż, tuż, ale nie sposób go dotknąć; pocałować można tylko wieżę, mur. Maria-grobowiec to obraz ontologicznej dysharmonii ducha i ciała (nieba i ziemi); Aldona zaś to fantazmat ocalony przez uwięzienie od wpływu czasu, starości. W tym sensie pamiętać jest łatwiej, niż widzieć, oglądać. Zastanawiające są opisy postaci kobiet, eksponujące gotycko-mortualne motywy:

[369] Por. P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza*, s. 57:
Aldona nie jest postacią historyczną i co więcej, zdaje się nawet, że wśród pogańskiej i barbarzyńskiej Litwy byłaby zjawiskiem nader dziwacznym; prostota obyczajów i prostota uczuć nie pozwalały zapewne kobietom rozsnuwać tkanki sentymentalności, jaka właściwie dopiero z pojawieniem się poezji romantycznej w społeczeństwach europejskich widzieć się daje.
I postaci Marii także zarzucano sentymentalizm, bądź konstatowano, iż jest to kreacja sentymentalnej heroiny.

I. Serce nosi uschnięte, a świeci jak zorza.
Podobna do owoców Umarłego Morza,
(I, X)

II. Jakaś posępna słodycz w jej każdym ruszeniu;
Ani łzy, ani żalu, w jej mglistym spojrzeniu;
O! nie – przeszłych już zgryzot nie widać tam wojny,
Tylko znikłej nadziei grobowiec spokojny,
Tylko się lampa szczęścia w jej oczach paliła,
I zgasła, i swym dymem całą twarz zaćmiła.
(I, X)

III. A gdy znikł pałac szczęścia, wierny jego [szczątkom;
Jeszcze się dla mnie życia nie zamknęło wieko:
(I, XII)

IV. I tę straszną ofiarę – i to rozdzielenie –
Zniosę – cierpliwie zniosę – poki nasze cienie
W słodkich czystych krainach złączone na zawsze,
Ludzi już nie zobaczą – lecz niebo łaskawsze!
(I, XII)

Ia. Córa Kiejstuta, Aldona, młoda i piękna jak [bóstwo (IV, w. 358)

Ib. Jej białe, z wiatrem igrające szaty
I wyciągnięte ku ziemi ramiona.
(VI, w. 190-191)

II. Pustelniczego szukała ukrycia
I tu znalazła grobowiec za życia.
(II, w. 67-68)

III. Zaledwie w swoim zamknęła się grobie...
(II, w. 83)

IV. Alfie, nam lepiej takimi pozostać,
Jakiemi dawniej byliśmy, jakiemi
Złączym się znowu – ale nie na ziemi.
(VI, w. 113-115)

Sceptyk powie: to banalne w epoce tematy: życie-grób, metafora „wieka życia", zamknięcia się w grobie, platońskie połączenie kochanków w krainie niebiańskiej. Doda: to było też u Byrona, Scotta, było w historii[370]. Ale – odpowiemy – w literaturze polskiej głębię tym wątkom nadał Malczewski i – jeśli jakieś – to jego rozwiązania rozwinął Mickiewicz. Wielką metaforę życia-trumny, zbyt obezwładniającą, zamienił w trumnę wieży, którą mógł już pożyczyć z Byrona lub z kronik. Nie idzie więc o to, że taki czy inny motyw, symbol się pojawia (wieża, grobowiec, niebo, słodkie krainy), ale o podobieństwo tragicznych konfiguracji, w jakich te same motywy się krystalizują. Choć prowadzone są one inaczej u Mickiewicza, gdzie Aldona – to aktywistyczne podejście – musi być obok Konrada, ale i oddzielona odeń, by zemścił się, ale i by spełniła się tragiczna rola. „Widzieć rozpacz grożącą, i nie móc się wrócić" – to zdanie z *Marii* byłoby, aktywistycznie, wolicjonalnie zreinterpretowane, dobrym zapisem świadomości Aldony i Konrada, brnącego aż do końca z wolą wypełnienia niszczycielskiego czynu.

Natomiast postacią, której Mickiewicz ani naśladować, ani może też akceptować by nie pragnął, wydaje się Miecznik: wzór bezsilnego, starczego, patriotycznego poświęcenia, któremu ironicznie, jakby za karę, los dał ten tragiczny prezent: ciało córki, gdy on z zięciem ratował ojczyznę. Archetyp starca zlokalizował więc Mickiewicz w postaci doświadczonego rycerza, „starca", co „pomagał pamięci" (III, w. 322), wajdeloty, Halbana, pomocnika zemsty, inspiratora władającego nie mieczem, lecz mocą ducha, pamięcią.

Podobnie zapewne nie chciał Mickiewicz – poeta Litwy – zobaczyć w naturze tylko pięknej złudy, co zżera kości narodowych ofiarników; nie mógł zachwycić się saturnijskim stepem[371]. W *Konradzie Wallenrodzie* litewska natura jest przeciwieństwem

[370] Mickiewicz zauważa w przypisie: „Kroniki owych czasów piszą o wiejskiej dziewicy, która przybywszy do Maryjenburga żądała, aby ją zamurowano w osobnej celi, i tam życia dokonała. Grób jej słynął cudami".

[371] Zob. A. Fabianowski, *Filozofia stepu w „Marii"*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii". Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995*, s. 293:

tej ukraińskiej: tam była bujna, płodna, ale i przepełniona śmiercią; tu, na Litwie i w państwie Zakonu, jest żywa, boska, jakby obiecująca zwycięstwo.

C. Niewątpliwie mógł na Mickiewicza wpłynąć – co zauważano już – dialog Marii i Wacława: liryczna spowiedź-wyznanie kochanków tuż przed ostatnim rozstaniem. Ba, powie sceptyk, takich dialogów nie brakuje u Byrona. Lecz, podkreślmy, od Byrona do Mickiewicza, od Medory do Aldony musiał być ten **polski** element mediacyjny. Nie ma też we wcześniejszej twórczości Mickiewicza podobnych dialogów męża i żony. Mówią mężczyźni – kochający, zdradzeni, ale nie kobieta. Mickiewicz z dialogu kochanków uczynił sytuację permanentną. Trochę przypomina on relację: Pacholę ukryte w krzakach → Wacław. W *Wallenrodzie* tajemne schadzki, szczebiot kochanków też jest prowadzony z tej pozycji, ale sytuacja, gdy ktoś kogoś podsłuchuje, jest już Mickiewiczowskim tematem (*Upiór*, *Czaty*, Wallenrod i szpiedzy, *Oleszkiewicz*). Musiał Mickiewicz nauczyć się lirycznego dialogu-wyznania, innego niż te wszystkie „o, luba...", „kobieto...; musiał przemówić głosem kobiety i to inną tonacją, niż ta, którą poznał w dzieciństwie, grając tytułową *Barbarę Radziwiłłównę* w tragedii Felińskiego[372]. Posłuchajmy:

I. Daruj, mój miły, daruj mi, jam winna.
(III, w. 129)
II. <<Alf? to głos jego? – Mój Alfie, mój luby,
Jakże? już pokój? ty powracasz zdrowo?
Już nie pojedziesz?>> –
(VI, w. 8-10)

Czy Maria ciebie kocha? Mój drogi, mój miły...
(I, XVII)
Dziś? Ja go zobaczę?
O Boże! jaka radość! jakże serce skacze!
Ale na cóż te bitwy?
(I, XIV).

Podobnych pytań-apostrof jest więcej. Chyba miał też rację Aleksander Brückner, podkreślając, że Mickiewicz – mimo iż rozbudował dialogi kochanków – nie osiągnął w nich tej siły lirycznego wyrazu co Malczewski[373]. Lecz i tak poczynił Mickiewicz postępy w liryzacji kobiecych partii poematu. Cała zaś wypowiedź Aldony, długa retrospekcja opisująca jej los, dzieje kobiety czekającej na Konrada (III, w. 194-245), przypomina wypowiedź-skargę Marii skierowaną do Miecznika; Marii, co czeka i kocha (I, XII).

D. Spośród wielu drobnych podobieństw obu poematów, zaakcentujmy pojawienie się w *Wallenrodzie* motywu człowieka-ducha-upiora, co pojawia się na chwilę i znika nierozpoznany, straszny. Świetnie wykorzystał go Malczewski, kreśląc portret Wacława:

Wallenrod:
Skinieniem ręki żegna pustelnicę
I w krzakach zginął.
Tak duch piekielny od wrót pustelnika
Na odgłos dzwonu porannego znika...
(III, w. 307-310)

Maria:
Sunie koń wyciągnięty – a brzękiem podkowy,
Hukiem pędu, błyszczącą postacią rycerza,
Ocknionego wieśniaka pierwszą myśl uderza:
„Ha! ha!" – nim otarł oczy i serca mógł dowieść,
Znikł rycerz i zostawił o upiorach powieść.
(II, XIV)

Pierwotny sposób istnienia materii oraz implikowana przezeń likwidacja czasu linearnego sprawia, że na stepie nie istnieje także historia. W czasie teraźniejszym uobecniają się dzieje, które są jednocześnie antycypacją przyszłości. Na stepowej ziemi ludzie pojawiają się tylko po to, żeby zaraz wtopić się w nią, pogrążyć się w step.
Por. również: K. Zimińska, *„Maria" Antoniego Malczewskiego na tle motywów gnostyckich*, w: *Antoniemu Malczewskiemu...*, s. 322: „Zamknięta w makrokosmicznej pułapce kosmosu i mikrokosmicznym więzieniu ciała jednostka oddalona jest od Źródła, Jedni, Boga".

[372] Zob. rozprawy R. Fiegutha: *Patos klasycystycznie przytłumiający. O „Barbarze Radziwiłłównie" Felińskiego* oraz *Kilka uwag o stylu „Grażyny"*. W: tegoż, *„Poezja w fazie krytycznej" i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2000 (tu: uwagi o rysunku charakterów i pierwiastkach romantycznych).

[373] A. Brückner, *Wstęp* do: A. Malczewskiego, *Maria*, Lwów 1925.

Figura upiora być może zresztą przywędrowała do dzieła Malczewskiego z *Dziadów* II-ich i IV-ych[374]. Do rzędu figur poetyckich, antropologicznych symboli zastosowanych przez obu poetów należy też figura człowieka-drzewa, ściślej: człowieka-dębu. Bez wątpienia zbieżności między *Marią* a *Konradem Wallenrodem* są tu dwie. W czwartej części *Dziadów* podobny motyw już się pojawił, ale w tym poemacie nabrał szczególnego znaczenia: opisuje człowieka, któremu frasunek, zgryzota odbierają nawet radość z miłości. W tej samej funkcji – ale na szerszym tle – pojawia się ten obraz u Malczewskiego jako zapis losu człowieka w ogóle, już po konstatacji klęski marzeń Wacława. Można wtedy zginąć gwałtownie lub (bardziej jak Konrad) ginąć dzień za dniem:

Konrad Wallenrod: [gdy „płomień zemsty" „serce ogarnął", „wszystkie wytrawił uczucia"]

Tak u białowieskiego dębu jeżeli myśliwi,
Ogień tajemny wznieciwszy rdzeń głęboko wypalą,
Wkrótce lasów monarcha straci swe liście powiewne,
Z wiatrem polecą gałęzie, nawet jedyna zieloność
Dotąd mu czoło zdobiąca, uschnie korona jemioły. (IV, w. 498-503)[375];

Maria:

W tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie,
Dla jednych, czas powoli odrętwienie niesie;
Gubią listek po listku; aż w późnej jesieni,
Jak mszyste, głuche dęby, stoją obnażeni.
Drugim – skwarem ich słońca zbite nawałnice,
Rzucą z trzaskiem i grzmotem dzikie tajemnice;
I znów błyśnie pogoda – i czasem się zdaje,
Że weselsza zieloność po burzy powstaje –
Lecz kto się bliżej wpatrzy, choć pozór jednaki,
Dostrzeże – czarne wewnątrz spalenizny znaki:
A gdy w rażonym drzewie wicher rdzeń rozżarzy?
Któż pożar od piorunu gasić się odważy?
I tak bujna krzewina zniszczenie rozniesie,
W tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie. (II, XIX).

Mickiewiczowski obraz wydaje się odwróconą parafrazą zapisu Malczewskiego. I tu dąb, i tam. I wewnętrzna spalenizna, duchowe więdnięcie i gwałtowny finał, pożar. Ostatnie dwa wersy z *Marii* mogłyby być symboliczną rekapitulacją losu Konrada, co rozniesie pożar, ale i sam spłonie. Tylko ta jemioła, której, jak skonstatowano w XIX wieku, miało nie być na litewskich dębach, wyróżnia tu wersję Mickiewiczowską[376]. Podobieństwo – jednak wielkie.

Mickiewicza musiały w *Marii* zaintrygować nie jej wątki pasyjno-dolorystyczne, lecz obrazy poetyckie będące zapisem: a) siły; b) zgryzoty, rozpaczy, frasunku; c) tragizmu. Poszukiwał poetyckich figur antropologicznych, które wyrażałyby egzysten-

[374] Piszę o tym w rozdziale poświęconym *Marii* (czwartym), w podrozdziale *Malczewski – Mickiewicz?*, gdzie zastanawiam się nad wpływem tomów poetyckich Mickiewicza na ukształtowanie *Marii*.

[375] J. Bartmiński, dz. cyt., s. 100:

VIII. Ciało człowieka jest obrazem kosmosu. „Dąb, las, piękne pole...= człowiek, włosy, czoło – w zagadce, „Góra, na górze las..." = głowa, włosy.

Obaj poeci sięgnęli więc do starych wyobrażeń ludowych, z kultur pierwotnych. Pytanie: czy Mickiewicz poznał najpierw dębową metaforę egzystencji Malczewskiego? Tak.

Zob. rozprawę: R. Okulicz-Kozaryn, *„Pan Tadeusz" ujrzany z Baublisa*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo. Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999, s. 364-378.

[376] Owa jemioła to także prastary element wyobrażeń ludowych. M. I. Macioti, *Mity i magie ziół*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. 233-242.

cjalny dramat człowieka w dwuznacznej sytuacji etycznej. Jednak u Mickiewicza zwyciężała siła, aktywność, tryumfował niechby i zdradziecki, ale czyn. Cztery momenty poetyckie *Konrada Wallenroda* wskazują, że korzystał nie tylko z Byrona, ale i z Malczewskiego, nadając jednak inny sens swoim rozwiązaniem poetyckim.

E. Wojewoda – Wallenrod – Wacław. Otóż postać Konrada przyjęła pewne cechy Wacława, ale Wacława już po klęsce. Konrad łudzi się, że zniszczywszy Zakon, ucieknie z Aldoną. Wacław łudzi się, że pobiwszy Tatarów, wróci do ukochanej Marii. Mógł więc Mickiewicz podpisać się pod wersami *Marii*:

> Aż w nim powstała wreszcie ta **Chciwość szalona**
> **Krwi – krzyku – dzwonów – płomień popsutego łona,**
> **Co domowej niezgody rozpala pochodnię,**
> I w własnym swoim gnieździe – **zbrodnią karze zbrodnię**!
> Lecz jeśli takie były najwyższe w nim męki,
> Zgon najdroższego szczęścia z błogosławieństw ręki –
> O! jak **bezecnej Zemście co nim słusznie miota,**
> Towarzyszy okropnie **Rozpacz i Zgryzota**! (II, XVII)

Jakiż tu wspaniały przyczynek do kreacji Konrada. Jego jednak zgryzoty, już gdy mścił się, odmalował poeta – rzecz może wydać się niezwykła – odwołując się raczej do poetyckiego wzoru obrazowania m. in. Wojewody – tego archetypu zdradliwej siły.

Konrad Wallenrod:

I. **Czy był nieczułym, dumnym z przyrodzenia,**
Czy stał się z wiekiem – bo choć jeszcze młody,
Już włos miał siwy i zwiędłe jagody,
Napiętnowane starością cierpienia–
Trudno odgadnąć: zdarzały się chwile,
W których zabawy młodzieży podzielał,
Nawet niewieścich gwarów słuchał mile,
Na żarty dworzan żartami odstrzelał
I sypał damom grzecznych słówek krocie,
Z zimnym uśmiechem, jak dzieciom łakocie.
(*Wstęp*, w. 41-50)

II. Gdy Mistrz praw świętych ucałował księgi,
Skończył modlitwę i wziął od komtura
Miecz i krzyż wielki, znamiona potęgi,
Wzniósł dumnie czoło, chociaż troski chmura
Ciążyła nad nim; wkoło okiem strzelił,
W którym się radość na pół z gniewem żarzy,
I niewidziany gość na jego twarzy,
Uśmiech przeleciał, słaby i znikomy:
Jak blask, co chmurę poranną rozdzielił,
Zwiastując razem wschód słońca i gromy.[377]
(III, w. 1-10)

III. Wszystkim wiadomo: każdego wieczora,
Gdy ziemię grubsze osłaniają mroki,
On idzie błądzić po brzegach jeziora;
Albo klęczący, przyparty do muru,
Okryty płaszczem aż do białej zorzy

Maria:

I.W ustach mieszka wesołość – w oczach, myśl zgadnienia –
W głębi to, w głębi serca, **robak przewinienia**;
(I,VI)

II. W spokojnych jego rysach trudno poznać znamię
Głębokich wewnątrz uczuć; tylko dzielne ramię –
Świetna mowa, dla ludzi – imię znakomite –
Co w sobie, to na zawsze dla wszystkich ukryte:
Lecz teraz, czy z potrzeby, czy w nagłym wzruszeniu,
W pieszczotach dawał ulgę długiemu cierpieniu;
I gdy w cichości z synem jakąś sprawę waży,
Widocznie – uśmiech igrał na poważnej twarzy;
A w oczach się mignęła szybka, dzika radość,
Jak kiedy długim chęciom już się staje zadość,
Jak gdy w trudzącym biegu i myśli ucisku
Spocznie kto już na chwilę – choćby na mrowisku.
Spocznie? – oh! może tylko czoło pałające
Położy, gdzie go żądeł czekają tysiące.
(I, IV)

III. A jeszcze – w bocznym skrzydle obszernej budowy,
Gdzie dzielny Wojewoda **wzrok orli, surowy,**
Pomarszczoną powieką w ustroniu przyciska,
Jak w jaszczur kryją kamień, którym duma błyska –
Jeszcze stuk chodu słychać – lub ciężkie westchnienia,
W przerwanym tępotaniu, wracają sklepienia.
Nicht tam nie zawołany wnijść się nie poważy –
Tam jego myśl ukryta samotnie się żarzy –
Tam może brnąć już w rozpacz, w niezwykłej niemocy,
Depce burzliwym krokiem po ciemnościach nocy,

[377] Por. w *Marii* „burzowy" moment:
A Maria? – ah! i Maria czuła się szczęśliwą!
Szczęściem niewiast – dla których słodkie w życiu chwile
Są jak pogodne niebo – gdy piorun grzmi w tyle. (I, XIV)

Świeci z daleka, jak posąg z marmuru,
I przez noc całą senność go nie zmorzy.
(III, w. 54-60)

IV. Czyście widzieli, gdy z tego pogromu
Wojsko upiorów prowadził do domu? –
Ponury smutek czoło jego mroczy,
Robak boleści wywijał się z lica;
I Konrad cierpiał – ale spójrzyj w oczy:
Ta wielka, na pół otwarta źrenica
Jasne z ukosa miotała pociski,
Niby kometa grożący wojnami,
Co chwila zmienna, jak nocne polyski,
Którymi szatan podróżnego mami;
Wściekłość i radość połączając razem,
Błyszczała jakimś **szatańskim wyrazem.**
(V, w. 108-119).

Jakby w jej czarnym tchnieniu chciał gdzieś znaleźć rękę
Krwawej, zgubnej przyjaźni – **lub zgasić swą mękę!**
I gdy z gorących oczów Sen trwożny odlata,
I gdy mu duszną była wysoka komnata,
Otworzył wąskie okno –[378] (I, VI)

Trudno nie dojrzeć podobieństw; tu: „robak przewinienia" (*Maria*) – tam: „robak boleści wywijał się z lica" (*Wallenrod*); u jednego „uśmiech igrał na poważnej twarzy" (Wojewoda), gdy drugi ma „zimny uśmiech": „I niewidzialny gość na jego twarzy, / Uśmiech przeleciał, słaby i znikomy" (Konrad). To znów Wojewodzie nie na twarzy, lecz w oczach: „A w oczach się mignęła szybka, dzika radość". Tego nie „morzy sen", tamtemu znów „z gorących oczów Sen trwożny odlata". Jeden siedzi pod oknem wieży, drugi w gotyckiej wieży uchyla okno. Obaj patrzą na świat tym samym surowym wzrokiem, z pomarszczoną brwią, ściśniętymi powiekami. Co widać w tych oczach? To samo:

Maria: Tam jego myśl ukryta samotnie się żarzy–.
Wallenrod:[okiem strzelił] W którym się radość na pół z gniewem żarzy.

Podobieństwa między obiema kreacjami poetyckiego obrazu są znaczące. Jednak Mickiewicz przeniósł dumania, rozpacz, niepokój z gotyckich murów zamku Wojewody, z jego gotyckiej duszy, do gotyckich sal malborskich, do wnętrza Konrada-upiora, co staje na czele „wojska upiorów". Jeśli tak było – to nie zależało Mickiewiczowi na eksponowaniu relacji zły/tragiczny Wojewoda – mściciel tragiczny Konrad.

Być może jednak – byłaby to pożyczka techniki – wykorzystał Mickiewicz w opisie postarzałego Konrada, zniszczonego przez zgryzotę, elementy obrazowania Malczewskiego, gdy ten opisywał Miecznika – starca:

[378] Z. Stefanowska (dz. cyt., s. 251) zwraca uwagę, pisząc o Mickiewiczowskich *Czatach*, na związek kreacji Wojewody w *Marii* z tym z ballady oraz z *Konfederatów barskich*:

> Nie lekceważyłabym jednak przypuszczenia o koligacji obu wojewodów: tego z *Marii* i tego z *Czatów*. Bo mimo humorystycznego charakteru ballady Wojewoda z *Czatów* należy do serii demonicznych magnatów, za którymi zbrodnia idzie w trop. Sam Mickiewicz popełnił jednego takiego w *Konfederatach barskich*. Na podstawie zachowanych aktów nie da się co prawda stwierdzić, czy ten Wojewoda (małopolski zresztą, nie ukraiński) dorównać miał w dumie, zbrodniczości, okrucieństwie itd., Wojewodzie Słowackiego z *Mazepy*. Gdyby jednak w drzewie genealogicznym wysoko urodzonych czarnych charakterów przyznać Wojewodzie z *Marii* miejsce protoplasty, okazałoby się, że ci bohaterowie, tak rdzennie polscy i kresowi, z wnętrza dziejów przeniesieni do poezji, nie uformowali się bez udziału Byronowskich zbrodniarzy wielkiej ręki, bez wpływu Lary czy Hassana. Takim rodzimo-byronicznym bohaterem jest przecież Wojewoda z *Marii*, krew Byrona przeszłaby dziedzictwem na potomstwo. Nawet na wojewodę z *Konfederatów barskich*, choć to „*un Sarmate tout cru*". Jeśli jednak ci wszyscy wojewodowie są potomstwem Wojewody z *Marii*, to jest to potomstwo skarlałe. Tych demonicznych magnatów (i w *Konfederatach barskich*, i zwłaszcza w *Mazepie*) gubi gadulstwo. W przeciwieństwie do nich Wojewoda z *Marii* nie odzywa się nawet jednym słowem.

Pod starymi lipami Miecznik dumał stary;
I dźwigał w zwiędłej głowie utrapień ciężary:
Chociaż ten czarny żupan smutny przy siwiźnie,
Nosił i jasne barwy, gdy służył ojczyźnie.
(...)
Dumał – i przeszłe żale, obecne zgryzoty;
Pokrył kir nieprzebity grożącej sromoty;
Lecz potem? – dumał Miecznik i wzrok wodził hardy
Pełen niechęci – gniewu – a może i wzgardy. (I, IX)

Jeśli jednak nie myli nas słuch, w jednym momencie Mickiewicz odstąpił od tej zasady nieeksponowania inspiracji *Marii* i także w *Konradzie Wallenrodzie* złożył poetycki hołd Malczewskiemu, temu nieznanemu wtedy jeszcze powszechnie, ale już czytanemu poecie.

F. Jak wiadomo, gdy Wacław przybywa pełen nadziei do domu Marii, zastaje martwe ciało ukochanej i Pacholę. Wpada w rozpacz. Tę rozpacz zamyka Malczewski we wspaniałej figurze poetyckiej Wacława - Laokoona:

A wszystkie razem bole, w osłupiałym oku
Łączy myśl przeraźliwa – Niezmienność Wyroku!
Mniej straszna w swym nieszczęściu, od wężów jedzona,
Wzór najsroższych męczarni – postać Laokona. (II, XVII)

W tym samym momencie kulminacji tragizmu Mickiewicz wprowadza własną figurę – z podobnego kręgu mitycznych, biblijnych, wszelako posiadających sakralne koneksje, postaci: słynną figurę Samsona[379]. Ma ona dokładnie odmienną, wprost polemiczną wymowę wobec niewyrażalnego, absurdalnego, sprzecznego z patriotyczną zasługą, doświadczenia Wacława-Laokoona. Konrad-Samson nadaje swojej odysei moralnej sens wprawdzie przedchrześcijański, starotestamentowy, ale jednak ocalający:

Ja to sprawiłem; jakem wielki, dumny,
Tyle głów hydry jednym ściąć zamachem!
Jak Samson jednym wstrząśnieniem kolumny
Zburzyć gmach cały, i runąć pod gmachem!>> (VI, w. 264-267).

Można powątpiewająco stwierdzić: to zbieżność przypadkowa, iż obaj poeci zamykają, mityzują w ten sposób swych bohaterów. Niezupełnie. Czynią to w tym samym miejscu dzieła. Ich określenia wskazują na bardzo głębokie struktury tragiczne w kreacjach: raz jest to tragizm zegzystencjalizowany aż do kresu, wprost kosmiczno-egzystencjalny (Wacław); raz tragizm historyczno-egzystencjonalny (Konrad). Jeszcze jeden fragment wskazuje, iż pamiętał Mickiewicz *Marię*, kreśląc obraz tragizmu Konrada.

G. W pewnym momencie i Malczewski, i Mickiewicz muszą pokazać bohaterów, którzy doznają wstrząsu, tragicznego przebudzenia. Takich, którzy wprost fizycznie ujawniają gestyką swą rozpacz. I słowo **rozpacz**, obok słowa **zgryzota**, jest tu kluczowe. Najpierw fragmenty *Marii*:

I. [Wacław] Krzyczał – szukał ratunku – pusty dom **przebiegał** –
Tylko się **marny zapęd** po ścianach rozlegał! (II, XVI)

[379] Właśnie mógłby to być temat dość niezwykłego szkicu porównawczego: figury egzystencjalne kresu: Laokoon – Samson (Malczewski – Mickiewicz).

II. O! jak bezecnej **Zemście** co nim słusznie miota,
Towarzyszy okropnie **Rozpacz i Zgryzota**! (II, XVII)

III. Wtedy – z **tęsknym wejrzeniem** na jej martwe lica,
W którym **żałość rozstania**, lecz i **obietnica**
Prędkiego połączenia – z uwagą **Rozpaczy**,[380]
(...)
Co każdy rys Nieszczęścia w pamięć sobie znaczy – (II, XIX)

Rozstanie, obietnica prędkiego, już zaświatowego połączenia, no i Rozpacz, Zgryzota – oto elementy opisu Malczewskiego. Podobnie ewokuje tragiczną gestykę Konrada Mickiewicz, choć gdy opisuje ostateczną klęskę nadziei na „doliny szczęśliwe", dając Konradowi tę samą energię, co Malczewski swemu bohaterowi, energię, każącą Konradowi biec, wyczerpywać się w bezsilnym ruchu, otóż wtedy raz jeden nawiązuje Mickiewicz do *Marii* bezpośrednio. Lecz nie do jej finału, ale do tragicznej uwertury poematu, przedstawiającej myśl ludzką błądzącą po pustych polach, myśl, co na niczym nie może znaleźć wsparcia. Oto Konrad dowiedział się o odmowie Aldony. Jak przenikliwie zauważa autorka *Próby zdrowego rozumu*, Mickiewicz przejmował od Malczewskiego po 1830 r. małe, jednowersowe, gnomiczne uogólnienia, myśli, figury; takie jak wersy: „Sama nawet Odwaga załamuje ręce..."; tworzył też Mickiewicz, dowodzi badaczka, „wiersze *á la* Malczewski"[381]. Niemało ich, jak nam się zdawało, w *Konradzie Wallenrodzie*, lecz ten jeden jest szczególny; bo okazywałby się niemal wiernym cytatem:

Alf już nie słyszał, on po dzikim brzegu
Błądził bez celu, bez myśli, bez chęci.
Tam góra lodu, tam puszcza go nęci,
W dzikich widokach i w naglonym biegu
Znajdował jakąś ulgę – utrudzenie.
Ciężko mu, duszno śród zimowej słoty;
Zerwał płaszcz, pancerz, roztargał odzienie
I z piersi zrzucił wszystko – prócz zgryzoty. (VI, w. 136-143)

Naglony bieg, duszność, roztarganie odzienia i – personifikowana w *Marii* – zgryzota w piersi – to nawet bardzo przypomina bohatera Malczewskiego: Wacława. Ale ten jeden Wallenrodowy wers jest jakby z *Marii*:

[Konrad] **Błądził bez celu, bez myśli, bez chęci.**

Maria [Myśl] Ale po polach **błądzi** nie sparłszy się na nic –
Jak **Rozpacz** – bez przytułku – **bez celu** – bez granic. (I, VII)

Wszystko wskazuje, iż jest to już nie ukryte, przetworzone głęboko nawiązanie do *Marii*, lecz jawne, aluzyjne i – dziwne, że nie odnotowywane w wydaniach krytycznych – złożenie hołdu Malczewskiemu. Nawet gdyby zaś ten wers „wymknął

[380] Obaj poeci nadali „rozpaczy" zupełnie niezwykły, egzystencjalny sens. Pokazali bohaterów z sumieniem, którzy brną w sytuacje, gdzie rozpacz może być przezwyciężona przez śmierć tylko. Truizmem będzie przypomnienie, że ta byroniczna postawa była antyoświeceniowa, choć miała wiele wspólnego ze stoicką, senecjańską myślą o dopuszczalności samobójstwa, gdy cierpienie przekracza miarę, jaką osoba może znieść. Jakże inaczej opisywał *Rozpacz* I. Krasicki: *Uwagi*, wstęp i opr. Z. Libera, Warszawa 1997: „Z siebie samej zamartwieniem jest raczej, niżli czynnością: odbiera albowiem przytomność, uwagę, a zatem to, czym by jej się oprzeć można. Przywodzi w działania popędliwe albo też, na wzór owej Nioby skamieniałej boleścią, samą tylko zostawia postać".

[381] Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 252.

się" tylko wyobraźni – w co wątpię – Mickiewicza, poświadcza jego lekturę *Marii*. Sceptyk powie: ale to może być zbieżność przypadkowa. Doda: już raz coś podobnego Mickiewicz napisał: „Do ogrodu wybiega, bez chęci, bez celu". O kimże to? O – Zuzi z *Pani Anieli,* napisanej w 1817 roku. Jednak więc – i czas nie ten, i kontekst inny. Wersy z *Konrada Wallenroda* znajdują, sądzę, swój właściwy i uzasadniony tu kontekst w rozpaczliwych, pełnych właśnie zgryzoty słowach *Marii*.

H. I jeszcze tylko ta prosta obserwacja: oba też poematy kończą się, tak intensywnie potem u Słowackiego rozwijaną[382], poetycką figurą ciszy. Koniec tragiczny bohaterów oznacza albowiem koniec pieśni. To triumf ciszy, którą w melodię sensu, znaczenia, gdy wszystko już w świecie dzieła minie, przetworzyć może transcendentalny wobec tego świata odbiorca – słuchacz: pogrążając się w bezsłownej melancholii z Malczewskim lub... otóż to: czule dośpiewując losy kochanków u Mickiewicza lub... literalnie idąc ich śladem, tworząc własną powieść powstańczą o naśladowaniu Wallenroda i Aldony.

Maria:
I cicho – gdzie trzy mogił w posępnej drużynie;
I pusto – smutno – tęskno w bujnej Ukrainie. (II, XX)

Konrad Wallenrod:
Tak struny lutni od tęgiego ciosu
Zabrzmią i pękną: zmieszanymi dźwięki
Zdają się głosić początek piosenki,
Ale jej końca nikt się nie spodziewa.

Taka pieśń moja o Aldony losach;
Niechaj ją anioł harmonii w niebiosach,
A czuły słuchacz w duszy swej dośpiewa. (VI, w. 285 – 291)

Koniec, nadchodzi więc gwałtowny koniec, gdy wszyscy spodziewali się ciągu dalszego. „Pęknięta struna" jest tu dramatyczną metaforą losu Konrada i chyba refleksją nad własnym losem śpiewaka, poety, co imaginuje sobie, że skończy żywot jak jego bohater. To proroctwo Mickiewicza wcielili, ucieleśnili jednak inni: ci, którzy lekturę dzieła przeżyli nie jako czuli czytelnicy, lecz słuchacze, w których duszach dokonała ona uformowania bezkształtnego chaosu emocji, bezsiły w ofiarniczy, tragiczny, machiaweliczny wzorzec egzystencji wallenrodycznej: z podstępem, zemstą, zdradą i... Rozpaczą.

Mickiewicz czytał *Marię*[383] i Malczewski czytał dwa pierwsze tomiki *Poezyj* Mickiewicza. Wszkże były to dwa typy, modele i wyobraźni poetyckiej, i poetyki, które tylko na niezbyt wielkiej wspólnej przestrzeni mogły nawiązać porozumienie. Tą przestrzenią – tym bardziej inspirującą dla Mickiewicza – był tragizm. Inna była perpektywa obydwu pisarzy: Malczewski tworzył dzieło na koniec życia; Mickiewicz poemat, który z tym życiem miał coś zrobić. Od Mickiewiczowskiego Gustawa niewiele już się Malczewski mógł dowiedzieć: w *Marii* nie mogła Mickiewicza pociągać tonacja **„bezsilnej – rozpaczy"**. Dzieło finalistyczne kończyło się melancholicznym, lirycznym koncertem ciszy; więc niejako zamykały je po zemście

[382] Por. zakończenie powieści poetyckich: *Szanfary* (red. I, XIV), *Mnich, Jan Bielecki, Arab, Żmija, Lambro*.

[383] I, dopełnijmy, Malczewski czytał *Grażynę*. Podobieństw między *Marią* a światem *Konrada Wallenroda* jest więcej, niż tu sygnalizujemy. Niektóre mogą mieć charakter przypadkowy: choćby fakt, że w obu dziełach pojawia się Ziemia Święta / Palestyna. A nie musiałaby pojawić się nawet w rycerskim *Wallenrodzie*.

Wacława archetypiczne wyobrażenia kobiecości, co godzi ze światem, gdzie „jast jak jest", bo „tak być musi". U Mickiewicza przeciwnie: archetypy siły, męskości, prometeizm zwyciężają jednak w zakończeniu autotematyczną, liryczną refleksję. Powalony Samson jest martwy, straszny i piękny, a nade wszystko „wielki". Taki jest też ten, co to wszystko zapisał, podpisał sygnaturą zaimka dzierżawczego: „Taka pieśń **moja**", dodając: „o Aldony losach". To oczywisty szyfr autobiograficznej identyfikacji: Wallenrod-poeta-Mickiewicz → Aldona-muza poezji, fantazmat Ukochanej-Litwy – Maria, Maryla. Lecz tego można już tylko się domyślać. Zdradzony Wacław Laokoon – jedzony przez węże losu – niknie w przestrzeni morza-stepu, pożegnany przez ciszę, melancholię. Aldona wydaje przedśmiertny krzyk, gdy jej mistyczna poprzedniczka przyjmuje los z harmonią i tragizmem właściwym wielkim, lirycznym postaciom:

I cicho – jak modlitwa w łono Boga płynie –
I pusto – smutno – tęskno – jak gdy szczęście minie. (I, XIX)

Zawsze najpierw mija szczęście, potem mija wszystko. To łączy Malczewskiego i Mickiewicza. Reszta będzie już nowym śpiewem Mickiewicza, który – przeciwnie niż Malczewski – swoich bohaterów mógł posłać na mesjanistyczno-religijne egzorcyzmy, jak Ewę i Konrada, których odnajdziemy potem w domku pode Lwowem lub w celi bazyliańskiego klasztoru zmienionego na więzienie stanu.

Konkludując: podług naszej hipotezy świat *Marii* był źródłem, inspiracją Mickiewicza. Jego, Malczewskiego, doświadczenie autor *Grażyny* wykorzystał, lecz w sposób, który oznaczał głęboką metamorfozę:

1° Oba dzieła łączy apologia poświęcenia za Ojczyznę. W *Marii* rycerski *ethos* okazuje się jednak jednym ze źródeł tragizmu. W *Wallenrodzie* mamy już inną postawę. Obaj poeci demistyfikują przy tym mitologię doświadczenia wojennego, które okazuje się rzezią, nieszczęściem[384]; zachowują obaj tragiczny imperatyw obywatelskiego poświęcenia.

2° W obu utworach spotykamy się z konstrukcją świata przesłoniętego maską. W *Marii* maski dokonują zbrodni; w *Wallenrodzie* zamaskowany Konrad niszczy Zakon. Oba dzieła konstruują wizję świata wieloaspektowo nieprzejrzystego: aksjologicznie, uczuciowo, nawet ontologicznie. Konrada sądzi sąd femiczny, sędziowie w larwach.

3° I Malczewski, i Mickiewicz skonstruowali światy, w których Niebo, Bóg, Opatrzność są wysoko, daleko ponad człowiekiem. U Malczewskiego jest figura analogii: rodzina Marii – Hebrajska Rodzina; u Mickiewicza dość w szczegółach tajemniczą religijność monoteistyczną reprezentuje Aldona. Z tego punktu widzenia zrozumiała jest oszczędność w eksponowaniu wszelkich wątków chrystologicznych w dziełach. Mickiewicz przekształca poetycko wzory ikonograficzne (*Hymn* do Ducha Św.). Kontekst porównawczy dla *Marii* stanowią nie pierwszy czy drugi tomik *Poezyj*

[384] Por. B. Dopart, dz. cyt., s. 170-171:
„**Temat ojczyzny** sytuuje się bez reszty w wizji rapsodycznej. Obejmuje trzy składniki:
1) mityczną predykcję miejsca – topos,
2) metapoetycką refleksję o wieszczej pieśni – mitopei,
3) parabolę tragiczną, będącą repliką i interpretacją historii Edypowej".
Ten trzeci element nie budzi jednak przekonania. Dwa pierwsze – tak. Czy wizja rapsodyczna obejmowałaby także fantazmat Aldony? Chyba nie.

Mickiewicza, nie *Ballady i romanse* (z ich wizją Bożej sprawiedliwości), lecz *Konrad Wallenrod*, gdzie niebo zdaje się milczeć lub mówi tylko do Aldony[385].

4° W obu dziełach pojawiają się postaci „pomocników losu", podpowiadających (manipulujących), co wydarzy się, co mają czynić bohaterowie. Pacholę – ten „Duch jego losu? Anioł? Szatan?" – ma swego odpowiednika, spełniającego równie niejednoznaczną rolę, w Halbanie. Mickiewicz jednak znacznie rozbudowuje wątki autotematyczne, metapoetyckie. Miast dwu pieśni masek – mamy tu jednak hymn, pieśń czy *Powieść Wajdeloty*[386].

5° Do gatunkowej heterogenizacji dzieła mogła Mickiewicza ośmielić nie tylko lektura epylionów Byrona[387], lecz także *Marii*, w którą świetnie wplótł Malczewski dwie pieśni masek. Wydaje się również, iż Mickiewicz nie zapanował do końca nad wielogatunkowymi (hymn, pieśń, ballada, powieść) interpolacjami w strukturze dzieła.

6° Obaj poeci dali podobną wizję kobiecej postaci. U Mickiewicza była to konsekwencja rodzącego się, złożonego konstruktu obrazowego, fantazmatu. Lecz nie można pominąć wpływu *Marii*: pięknej i chorej, żyjącej w grobowcu ciała, jak Aldona w grobie wieży. Obu kreacjom wyrzucano to samo: sentymentalizm[388]. Obie pełnią znacznie ważniejszą funkcję lirycznej wertykalizacji, religijnego nadania sensu (odkupienia) ziemskiemu doświadczeniu egzystencjalnemu męskich bohaterów[389].

---

[385] Także oddzielenie górnej sfery sakrum od sfery egzystencji, gdzie reprezentują ją wartości moralne (sumienie) i święta miłość, potrzebne było obu poetom, ażeby rozwinąć w pełni tragiczne, autonomiczne w wyborach kreacje tragiczne.

[386] Cały koncept z Wajdelotą ma swój odpowiednik w przekazie z książki J. Voigta, *Geschichte Marienburgs, der Stadt und des Haupthauses des deutschen Ritter – Ordens in Preussen*, Königsberg 1824, s. 146-147. Cyt. za Ł. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 482-483:

> W jednej z późniejszych tradycji krzyżackich zachowała się opowieść, jak to w XIV w. na życzenie rozbawionych biesiadników, wśród których znajdowali się świeżo przybyli goście Zakonu, wielki mistrz kazał wezwać do zamku w Malborku starego Prusa, by w swoim ojczystym języku odśpiewał jakąś pieśń. Słów pieśni nikt z obecnych nie zrozumiał, a wezwany tłumacz wyjaśnił, że była to opowieść o bohaterach. Sam mistrz, wśród śmiechu i kpin zebranych, nagrodził śpiewaka garścią pustych orzechów.

Por. autocharakterystykę Prusa – Litwina – wajdeloty (IV, w. 60-79):

> Kto ją zaśpiewa? Kto?>> – <<Ja>> – odpowiedział
> Sędziwy starzec, który u podwojów
> Między giermkami i paziami siedział,
> **Prusak czy Litwin**, jak widać ze strojów:
> Brodę miał gęstą, wiekiem ubieloną,
> Głowę obwiewa ostatek siwizny,
> Czoło i oczy zakryte zasłoną,
> W twarzy wyryte lat i cierpień blizny.
>
> W prawicy starą **lutnię pruską** nosił,
> A lewą rękę wyciągnął do stoła
> I tym skinieniem posłuchania prosił.
> Ucichli wszyscy. – <<Ja śpiewam – zawoła. –
> **Dawniej Prusakom i Litwie śpiewałem,**
> **Dziś jedni legli w ojczyzny obronie,**
> **Drudzy, żyć nie chcąc po ojczyzny zgonie,**
> Dobić się wolą nad jej martwym ciałem,
> Jak sługi wierne w dobrym i złym losie
> Giną na swego dobroczyńcy stosie;
> **Inni** sromotnie po lasach się kryją,
> **Inni**, jak Witołd, między wami żyją.

[387] Analizę szczegółową heterogenicznej struktury genologicznej daje B. Dopart (dz. cyt., s. 166-170).

[388] Jeszcze raz przywołajmy P. Chmielowskiego: „Walter zastąpił jej skowronków i skrzydłami orlimi wzniósł do siebie... były to już zadatki późniejszej sentymentalności, która bujnie się rozrosła na gruncie nieszczęść i smutku".

[389] Zupełnie niezwykłą z tego punktu widzenia wykładnię *Konrada Wallenroda* dał – uznając go niemal za dzieło... moralistyczne – L. Siemieński w *Portretach literackich* (dz. cyt., s. 293): „Niektórzy krzyknęli, biorąc poezję jak martwą literę, że to myśl niechrześcijańska, nienaturalna duchowi słowiańskiemu! – nie przeczę – ale krótki wzrok ich nie

7° Miłość – Ojczyzna – zdrada – rozpacz – zgryzota – zemsta – śmierć. – Oto porządek egzystencjalny doświadczeń w *Marii*. Ojczyzna – wojna – miłość – zdrada – zemsta – rozpacz – śmierć. – To z kolei szereg doświadczeń z *Wallenroda*. Podobnie ukształtowali poeci także losy postaci kobiecych: przez ślub, doświadczenie szczęścia, co zbyt szybko mija, po śmierć. W *Marii* bohaterka ginie przed, w *Wallenrodzie* równocześnie ze śmiercią męskiego herosa. Obaj poeci po akcji – to tragiczna *Nachgeschichte* – pozostawiają Litwę i Ukrainę wolną, obronioną – ale bez tych, którzy, zaznając inwersji w tragizm, złożyli siebie na ołtarzu poświęcenia. W obu dziełach żegna ich cisza, ta matka muzyki i poezji.

U Malczewskiego po *Marii* nie było już nic. Mickiewiczowski bohater szykował się tymczasem na kolejne *Dziady*, tym razem bez Halbana, za to w mistycznej więzi z matką, Ewą i Maryją. Trudno być albowiem długo w jednej osobie Litwinem i Krzyżakiem, przywódcą napadniętych i wodzem napadających wrogów, synem trzech matek (matki, Litwy, Maryi), dzieckiem trzech ojców (ojca, Winrycha, Halbana), mężem-zakonnikiem, a więc celibatariuszem, kochającym żonę-pustelnicę i nie mniej zazdrosną Litwę; nie sposób być ochrzczonym poganinem i chrześcijaninem-heretykiem, mordercą i zbawcą, kochankiem Aldony i Litwy oraz samobójcą. Tu nieodzowny będzie obrzęd. Dziadów.

W styczniowym numerze „Nowej Polski" z 1831 roku anonimowy autor podsumował osiągnięcia literatury romantycznej w trakcie trwającego powstania listopadowego. Jest rzeczą znamienną, iż periodyzacja literatury, jaką proponował, przyporządkowała i *Marię*, i *Konrada Wallenroda* do tego samego etapu rozwoju świadomości narodowej poprzez literaturę, poezję: do okresu lat 1822-1828, to jest epoki „wielkiej, uroczystej, groźnej, rewolucyjnej poezji, która uniosła, rozogniła cały naród, obudziła rozpacz zemsty, żądzę walki"[390]. Zatem – podkreśmy – w oczach przedstawiciela lewicy powstańczej w procesie tym odegrała rolę także (nie tylko) liryczna *Maria* i *Wallenrod*, niosący ludowi, jak pisał, „miecz Archanioła". Z *Wallenrodem* można było jednak wywołać powstanie; gdy *Marią* posługiwano się już po klęsce, potem, by w liryczno-melancholicznym uniesieniu godzić się z losem, z wolą Boską; i – o czym się zapomina – zamyślać pomstę nową na chwilowym zwycięzcy, jak czynił to nie tylko Konrad Wallenrod, ale i zdradzony, zbuntowany Wacław.

dostrzegł, że stosując do praktyki fikcję średniowieczną – pokazałaby się na dnie prosta polityka do codziennego użytku: **panować wyższością ducha nad materializmem zwierzęcym, światłem nad ciemnotą, prawdą nad kłamstwem**. Leżało to w naturze rzeczy – geniusz dostrzegł i objawił, a nie jego wina, że go nie pojęto" [podkr. – J. Ł]. Tak z kolei już *Marii* nie sposób odczytać. Za to można z niej uczynić dzieło o chrześcijańskim pesymizmie, którą to myśl rozwinął J. Ujejski w monografii *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*, Warszawa 1921.

[390] Cyt. za: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818-1830. Antologia*, red. naukowy M. Żmigrodzka, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 45:

> Adam Mickiewicz ogłosił *Wallenroda*, zapowiedział ziomkom, że lud nieszczęśliwy oprócz pieśni i pamiątek ma jeszcze miecz Archanioła. Zrozumieliśmy to uroczyste, to wielkie, to okropne naszym ciemiężcom wyznanie. Porzuciliśmy księgi, a miecz Archanioła w naszym zabłysnął ręku. Nasza więc dawna literatura miała trzy okresy: pierwszy, 1815-1822, jest okresem przeszłości, tęsknoty i niespokojnego przekonania, że nasz stan nie jest naturalnym stanem, że inne być powinny żywioły naszego życia; drugi, 1822-1828, jest okresem wielkiej, uroczystej, groźnej, rewolucyjnej poezji, która uniosła, rozogniła cały naród, obudziła rozpacz zemsty, żądzę walki: była to chwila najwyższego wzniesienia się jeszcze nie narodowej poezji, ale już wynikłej z wyobrażeń, dążeń i potrzeb narodu. Trzeci okres, 1828-1830, jest najważniejszym i już do przekonania, do wiary narodu wstępującym żywiołem rewolucji. Surowa, nieubłagana i wytępiająca loika groźnie wyrzekła, że trzeba dla nas wstrząśnienia, że rewolucja jest koniecznością, że oczekujem wielkiej przyszłości, że przyszłość naszą naukową i polityczną objawi duch we swym jestestwie nieomylny, konieczny, nieskończony.

CZĘŚĆ PIĄTA. PIELGRZYM I EWA

I. „Defensor Mariae"

Metanoiczny wysiłek II i IV cz. *Dziadów* zakończy się – kiedyś – sukcesem. Zrodzi się „Conradus". Jak ujął to badacz:

> (...) Mickiewicz w dziele tak typowym dla synkretycznej religijności romantyków zawarł oryginalną i doniosłą myśl, iż Objawienie i mitologia agrarna tworzą spójną całość, której górna sfera, ta chrześcijańska, odsłania przeznaczenie do życia wiecznego, a ta dolna zakorzenia byt ludzki w niespożycie płodnym organizmie kosmosu. Zaiste, nie był to wówczas banał literacki[391].

Mickiewiczowski *homo historicus* wiedzie więc żywot na skrzyżowaniu rozmaitych, ale zawsze wobec siebie komplementarnych, planów symbolicznych (jak pogańska i chrześcijańska symbolika agrarna), mitycznych (różnej proweniencji: od mitu adamickiego przez Kaina, Hioba, Prometeusza po Fausta)[392]. Także symbolika maryjna występuje w III części w najszerszym wydaniu, obejmując naturę, matki duchowe (ojczyzna, kościół), figurę Marii – aż po granice, gdzie wyobraźnia ewokuje kobiecość demoniczną; nakłada się na to wyraźnie rozwinięty plan mityczno-ewangeliczny. Z ewangelicznych dziejów Chrystusa i Jego Matki wybiera poeta trzy kluczowe rozdziały: **opowieści o dzieciństwie** (bożonarodzeniowe), co związane jest z duchowymi narodzinami, z Konradem, jego ponownym chrztem jako *homo religiosus*. Dalej: **opowieści o męce i ukrzyżowaniu,** wiążące się wyraźnie z figurą ukrzyżowanej Polski, figurą ukrzyżowanych synów narodu (Konrad, Rollison) oraz z figurą matki-wstawienniczki (matka Konrada, Rollisonowa). Wreszcie: **opowieść o zmartwychwstaniu Chrystusa i Jego powtórnym przyjściu,** co jednoznacznie złączone jest z mesjanistyczną rolą i tryumfem Polski-Chrystusa narodów i jej ofiarnych „dzieci". Dodajmy: *Ustęp* eksploruje również elementy symboliki, „narracji dziejów", odsłoniętych w Apokalipsie św. Jana.

Na tym tle rozwinięty został skomplikowany ciąg motywów maryjnych: od Ewy (pra-Marii) po Marię Ewangelii. Treści symboliczne osnute wokół archetypu „kobiety-matki" konkretyzują się w najprzeróżniejszy sposób: w przestrzeni symbolicznej (ulica Ostrobramska), postaci (Ewa), opowieści (Herod), w symbolu sztuki chrześcijańskiej (róża), imieniu (Maria), obrzędzie (widzenie Ewy jako hierogamia). Treści symboliczne i mityczne w subtelny i czasem trudny do rozpoznania oraz interpretacji sposób nakładają się na siebie. I tak wykorzystane przez Mickiewicza fragmenty ewangelii dzieciństwa Jezusa (motyw Heroda) wiążą się z symboliką dziecka, ziarna. Dalej: postać N. M. Panny łączy z postacią Ewy (scena IV) oraz matką bohatera w *Prologu*. Wreszcie macierzyństwo duchowe, a także ziemskie, „telluryczne" ujmowane jest szeroko: w pewnych partiach tekstu chodzi wyraźnie o eksponowanie Litwy-matki[393],

[391] B. Dopart, *Ludowość Adama Mickiewicza a synkretyzm kultury na przykładzie „Dziadów" wileńsko-kowieńskich*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, t. IV, s. 82-83.

[392] Por. B. Dopart, *Dramat Adama. O mitycznej podstawie antropologicznej koncepcji III cz. „Dziadów"*, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*, s. 171-184.

[393] Może warto przypomnieć i tę oczywistość, iż *Prolog Dziadów* poprzedza wyraźne dookreślenie miejsca akcji: „Litwa".

w innych o poszerzenie perspektywy o Polskę jako matkę symboliczną. Jak zauważono, i tu Mickiewiczowskich bohaterów łączy głęboka „telluryczna więź" z ojczyzną[394].

Nie odnajdziemy już w *Dziadach* natury pożerającej, chtonicznej otchłani, jak w *Balladach i romansach.* Pojawia się natomiast ukazywana w nostalgicznym kontekście natura ojczysta, przestrzeń domowa wartości. W tym sensie pisałem o *Dziadach* jako misterium miejsca. Jednak ukazywaniu tej tellurycznej więzi towarzyszy tu wyzywające eksponowanie **antyprzestrzeni,** piekielnego **interioru rosyjskiego imperium,** którego hasłami wywoławczymi są słowa: Sybir i kibitka, ta na nowo ukazana i odkryta *natura devorans,* tym razem jednak w monstrualnym wydaniu przestrzennym Sybiru-otchłani.

Bohater działa na wertykalnym skrzyżowaniu rzeczywistości historycznej i wieczności oraz Opatrzności, na skrzyżowaniu profanum dziejów i sakrum planu zbawienia świata, lecz także na przecięciu trzech horyzontalnych przestrzeni: a) ojczystej (Litwa – Polska); b) **antyprzestrzeni imperium;** c) **przestrzeni poszukiwania drogi do ojczyzny** (emigracja)[395]. Ten symboliczno-mityczny gmach służy narodzinom nowego człowieka, jest jak gdyby instrumentarium, powołanym przez wyobraźnię, by dokonał się akt ponownych, duchowych narodzin Bohatera. Także „mariologia" ukazuje tu kierunek poszukiwania i przemiany. Tam w III cz., gdzie rzecz dotyczy bluźnierstwa bądź postaci demonicznych, tam ani opowieść o Maryi, ani symbol maryjny się nie pojawią. W Wielkiej Improwizacji następuje nie tylko, jak zauważył Ryszard Przybylski, **„zawieszenie chrystologii"**[396], ale także **zawieszenie mariologii.** Za to „wybucha" ona wraz z chrystologią w scenie „widzenia" Ewy. Symbolika ta nie wiąże się bowiem z buntowniczym dyskursem, z takim wyobrażeniem boskości, w którym Bóg przybiera demiurgiczne rysy Bóstwa, które nie tylko nie miłuje stworzenia, lecz także nie chce go zbawiać, nie pragnie inkarnacji.

Spójrzmy, jak wygląda to w kolejnych scenach. Już dedykacja wprowadza w krąg podstawowych kategorii dramatu. Jan Sobolewski, Cyprian Daszkiewicz i Feliks Kółakowski to „dzieci" ziemi podlaskiej, Mozyrza, studenci wileńscy „za miłość ku Ojczyźnie prześladowani, z tęsknoty ku Ojczyźnie zmarli w Archangielu, na Moskwie, w Petersburgu". Ci „narodowej sprawy męczennicy" to dobre dzieci Matki-Ojczyzny, niewinne ofiary imperialnej otchłani, to narodowe ideały antropologiczne świętych. Owo rozdarcie na „tu" – ojczyznę i „tam" – imperium, Sybir zyskuje w przedmowie głębokie mityczne wsparcie. Dzieci Polski-Litwy, stającej się na naszych oczach starożytną Judeą, w której narodził się Chrystus, to wysłannicy „światła", których sługa ciemności, Herod, zapragnie zgładzić. Boski plan wobec historii, a więc i Polski, musi się wszakże spełnić bez względu na cenę, na skalę ofiary, którą z konieczności trzeba złożyć. Jak zauważa Waldemar Chrostowski, ewangelie dzieciństwa Jezusa są „chrystocentryczne", a ich odbiorca „otrzymuje model właściwego postępowania wobec Nowo Narodzonego

[394] S. Chwin, *Literatura a zdrada,* Kraków 1993, s. 49:
> Istotę tego związku oddaje metaforyka tchnienia. Konrad udający się nad brzegi Niemna [w *Konradzie Wallenrodzie* – J. Ł.], zanurzający się w zapachu roślin ojczystych, „dziecinnieje" – staje się na powrót dzieckiem, powraca do swojej tożsamości prawdziwej.

[395] Jeśli czytać zakończenie III cz. jako inaugurację drogi-pielgrzymki Konrada, który niewiadomymi szlakami dotrze może(!) do kraju (?).

[396] R. Przybylski, dz. cyt., s. 149: „Problem Cierpiącego Sprawiedliwego, a więc sprawę polską, Konrad rozpatrzy bowiem poza wzorem ofiary Chrystusa. Naprawdę nie pamięta o Cierpiącym Bogu Chrześcijan".

(Magowie) i jego antymodel (Herod)"[397]. Otóż Mickiewicz najpierw eksponuje ów Herodowy antymodel, ażeby wyraźnie zarysować skalę i siłę historiozoficznego (soteriologicznego) dramatu. Należy przy tym pamiętać, iż między postacią Heroda a Marią – i w ewangeliach, i w dramacie – istnieje stałe napięcie, którego stawką jest unieważnienie soteriologicznego, mesjańskiego posłannictwa Chrystusa (Polski w dramacie). Zwycięża Maria... Już samo przywołanie pasyjno-rezurekcyjnej tkanki symboliczno-mitycznej Nowego testamentu określa, determinuje pozytywny, prospektywny charakter aktywności bohatera, który po fazie nieodzownego, dramatycznego buntu – wsparty przez symboliczne postaci pomocników – odzyska poczucie celu egzystencji zgodnego z prowidencjalistyczno-mesjanistycznym wymiarem istnienia.

W *Prologu* symbolika mariologiczna występuje już w całej okazałości. Tak, jak w II cz. dramatu przestrzeń jest tu koncentrycznie hierarchizowana: w kosmicznej przestrzeni sceną metanoi bohatera staje się Litwa, Wilno, klasztor-więzienie i cela[398]. Jak podkreślają didaskalia, rzecz dzieje się „przy ulicy Ostrobramskiej". Cela zniewolenia, buntu i przemiany to ewangeliczna „pustynia" bez czasu i określonych zmysłowo konkretów, znajdująca się jednak w kręgu symbolicznego oddziaływania Matki Ostrobramskiej. Więzień śni – balansując między sferą metafizyczną i realną – pod skrzydłami **trzech matek:** ojczyzny, Matki Ostrobramskiej i tej rzeczywistej, która, jak informuje Anioł Stróż, wstawia się za swym dzieckiem. Jak pisze Wacław Borowy: „Jest tu ciągle czynna i opieka ziemskiej matki"[399]. Trudno o bardziej znamienny moment tekstu, niż długa, inicjująca całą III cz. wypowiedź Anioła Stróża. Los Konrada jawi się z niej jako przedziwne połączenie wolności człowieka z wpływem – cichym i tajemniczym – ze swoistą pedagogią niebiańską, jaką wobec człowieka sprawuje *angelos*, anioł-goniec. Działa on w imieniu – przesuniętej już przez wyobraźnię Mickiewicza w sferę metafizyczną, ale mocno obecnej – matki bohatera, która po śmierci wyprasza łaski dla Konrada. Jego dusza, przypominająca „źródło mętne" ulegnie wkrótce jeszcze mocniejszemu zmąceniu, by w końcu podjąć ciężar, znów wspomagany przez siły duchowe (Ewę, anioły, Księdza Piotra), odrodzenia:

> Niedobre, nieczułe dziecię!
> Ziemskie matki twej zasługi,
> Prośby jej na tamtym świecie
> Strzegły długo wiek twój młody
> Od pokusy i przygody:
> Jako róża, anioł sadów,
> We dnie kwitnie, w noc jej wonie
> Bronią senne dziecka skronie
> Od zarazy i owadów.
>
> Nieraz ja na prośbę matki
> I za pozwoleniem Bożem
> Zstępowałem do twej chatki... (w. 1–13).

Więzień-Gustaw-Konrad jest więc teraz tym, którego „więzienie" to nie tylko fizyczne ograniczenie wolności, lecz labirynt duszy, która błądzi, która gubi – w bluźnierstwie i buncie – obraz i podobieństwo, zaciera „boską pieczęć" odciśniętą w czło-

[397] W. Chrostowski, *Ewangelie dzieciństwa Jezusa: historia, legenda, tajemnica*, „Przegląd Powszechny" 1990, z. 12, s. 369-370.
[398] Por. W. Szturc, *Kosmos w „Dziadach" Adama Mickiewicza*, s. 185-194.
[399] W. Borowy, dz. cyt., t. II, s. 84.

wieku: „I pamiątki [dusza twa] wyższych światów, / W głąb ciągnąłeś, jak kaskada..." (w. 45-46). Ponowne odkrycie, ujawnienie „bożego" wymiaru tego zanurzonego w „grzechu" bohatera będzie niezwykle ciężkim zadaniem dziadów-misterium, których wtajemniczenie jednak, jego skala, zatrzymuje się w tym dziele dopiero na progu odnowy. Lecz i to nie byłoby możliwe bez wstawiennictwa matki pytającej co dzień: „Jaka nowina / Z kuli ziemskiej, z mojej chatki, / Jaki sen był mego syna?" (w. 54-56). Kula ziemska, na niej Konrad i Historia, nad nim Niebo i Bóg, co posyła na prośbę zasłużonej matki niebiańskiego gońca – oto skala indywidualistycznych wyobrażeń – od których, paradoksalnie, bohater ma się uwolnić.

W symbolicznym kręgu tych matek – jakże to archaiczne – rodzi się „Conradus". Jego narodziny w tej przestrzeni to przekroczenie pierwszego z progów przemiany. Ich niezwykła opieka zyskuje potwierdzenie w pierwszej, „więziennej" scenie. Konrad i więźniowie działają w liturgicznym nadczasie, czasie odnowienia Tajemnicy Bożego Narodzenia. Klasztor-więzienie przeistacza się w Betlejem, wrogie uzurpatorstwu Herodowego – carskiego Petersburga-Babilonu. Mickiewicz ostentacyjnie podkreśla „litewskość" młodych (kilkakrotnie wymienia się nazwę „Litwa"), często przyzywając też demoniczną nazwę „Sybir". Ojczyzna sakralna i piekielna otchłań rosyjskiego interioru – oto bieguny przestrzeni. Inkarnacja Boga dokonała się przecież także w konkretnej historycznie określonej czasoprzestrzeni, w ziemi Ludu Wybranego, którym w Mickiewiczowskim wydaniu są Polacy (a więc razem Litwini, Rusini i ci pochodzący z Korony).

Wreszcie bezpośrednio pojawia się figura N. M. Panny. Najpierw w mścicielkiej pieśni Jankowskiego, gdzie refren „Jezus, Maryja" stanie się wielkim metafizycznym zgrzytem, antyewangelicznym, antyboskim bluźnierstwem. Pieśń Jankowskiego jest dziełem „rozumu", antyprowidencjalistyczną manifestacją, produktem cywilizacji „depresji"[400], która wobec wyzwania zła historycznego nie jest w stanie zaakceptować teo-, czy historiodycei. **Prefiguruje ona Wielką Improwizację Konrada, który wszakże najpierw zbudzi się z milczenia, posłyszawszy imię Maria.** Dla bohatera, pamiętajmy, to imię Matki Boskiej i imię ukochanej z IV cz. dramatu. Spełnia ono tu funkcję magiczną: budzi żywioł pamięci, inicjuje bunt i improwizatorską „logomanię" Konrada, inaugurując kolejny etap jego przemiany duchowej. Dla Konrada to imię wieloznaczne, łączące wspomnienie domowej religijności, emocjonalnie ciepłe, przyjazne wspomnienie domu, opiekunek dzieciństwa – matki i Maryi, niemniej także imię absolutu miłosnego (i pewnie erotycznego). Lecz, pamiętajmy, znajdujemy oto Konrada (ex-Gustawa) w sytuacji, którą sam w IV cz. przepowiedział: błąkającego się. Nie jest znany przeto cel tej wędrówki. Jego jednoznacznej, religijnej wykładni dokona w przypowieści Kapral, ocalony z wojennej rzezi w Hiszpanii, dzięki sprzeciwowi wobec bluźnierstwa skierowanego przeciw imieniu Panny Najświętszej. Los Kaprala (określony jako: *Polonus, unus defensor Mariae*) będzie z kolei **prefiguracją „poimprowizacyjnych" losów Konrada,** który dopiero co bronił imienia Marii. Odsłania też jasno metanoiczno-odkupieńczy sens symboli, wątków mariologicznych. W jaskrawy sposób łączy Mickiewicz symboliczną maryjność z polskością. *Signum* polskości to właśnie wierność i służba Matce Boga. Polska-Mesjasz, jeśli rozumieć mesjanizm jako myśl

[400] Piszę tak inspirując się słowami J. Kristevej z wywiadu p.t. *Na dnie duszy*, „Res Publica Nowa" 1994, z. 6, s. 5: „W optyce tej mieści się pytanie, które stawiam między wierszami: czy cywilizacja, która zagubiła sens Absolutnego Sensu, nie jest nieuchronnie cywilizacją, która musi stawić czoła depresji. Albo inaczej: czy ateizm nie jest sam w sobie stanem depresji?" (przeł. J. M. Kłoczowski).

uniwersalistyczną, także rodzi zbawienie (zbawiciela) dla świata, rodzi w bólach, pod Krzyżem Zbawienia.

Wypowiedź Kaprala ma niezwykły, ponad literalne sensy wykraczający wymiar:

> Szelma gospodarz porznął jak kury w folwarku; –
> Patrzę, więc moja głowa została na karku;
> W czapce kartka łacińska, pismo nie wiem czyje:
> „*Vivat Polonus, unus defensor Mariae*".
> Otóż widzisz Pan, że ja tym imieniem żyję. (w. 410-414).

Ocalający i ocalony należą więc do tego samego kręgu kulturowego dziedzictwa, którego rozpoznawalnym łatwo systemem duchowym jest łacina, czy szerzej: kultura zachodnia. Jej zaś najwyższym wymiarem – mistycznym i prowidencjalistycznym – kult Maryi, jej imienia. Nawet w tym przypadku, gdzie Kapral broni imienia Maryi wobec rozpustnych „Francuzisk", i to broni z urzędu („...mam patent sodalista / I z powinności bronię Maryi imienia –", w. 400-401) – ta interwencja uruchamia opatrznościową ingerencję w duszy wroga. Kapral okazuje się w tym momencie tekstu wzorem wobec Konrada. Ostatnie zaś jego słowa: „**że ja tym imieniem żyję**" znaczą nie tylko tyle, iż ocaliły mu życie, lecz że wzór antropologiczny reprezentowany przez Marię, symboliczna religijność, ufność Bogu są treścią jego życia. Otóż tego – sądzi poeta – trzeba egzystencji Konrada: tej kobiecej, mistycznej wiary, która unieważnia chłodne rachuby, bunty, sylogizmy rozumu, pychy, oddala pragnienie woli mocy Boskiej, jakiemu ulega Konrad. Maryja przy tym stanowi ten rodzaj antropologicznego ideału, który najbliższy jest Mickiewiczowi – związana jest z archetypami macierzyństwa, z tą co dzień wiernie pytającą w niebiesiech o syna matką, której obraz ogarnia u Mickiewicza wszystko, co cenne, łączy się z Litwą, więc... odsyła w niezrozumiały dla racjonalisty sposób także do obrazu tej innej Marii-ukochanej, którą, jak świat domu, Litwę, rodzinę i przyjaciół, Mickiewicz musiał porzucić.

Gdy wszak w scenie II wybuchną słowa Improwizacji, nie będzie miejsca ani na Marię, ani na Chrystusa. Konrad-kreator zażąda boskich uprawnień, mierząc w urojoną, fantazmatyczną wizję Boga ukrytego, demiurga[401] („złego" Ojca, uważał Gille-Maisani)[402]. W szale poezjowania – wrócimy do tych motywów w dalszych patiach pracy – porówna się do matki, „co czuje w łonie bóle swego płodu"[403]. Gdy Konrad padnie, a jego duszę owładną demony, przyjdzie czas na misterium bożonarodzeniowe, odkupicielskie. W scenie III Konrad – syn Matki-Polski-Judei, „grzesznik" ratowany z infernalnej otchłani potępienia przez ks. Piotra, posłyszy w chwili przełomu ekspiacyjnego „pieśń Bożego Narodzenia". Natomiast: *Nad Księdzem Piotrem chór aniołów* – jak informują didaskalia, śpiewa – *na nutę: „Anioł pasterzom mówił"*. Tak melodia spolszczonej w XVI w. kolędy staje się wyrazicielką radosnej harmonii momentu odzyskania dla nieba „zagubionej owieczki", która, niczym Chrystus i Maryja, przyjmie pokornie uniżenie i ból, odrzuci zaś, czysto ludzką i diabelską, pychę[404]. Tu też poja-

[401] R. Przybylski, dz. cyt., s. 149: „Dzięki zawieszeniu chrystologii, na horyzoncie myśli religijnej Konrada pojawiło się więc przerażające widmo złego Boga".

[402] J. Ch. Gille-Maisani, dz. cyt., s. 204-209.

[403] Ten niepokojący obraz Konrada-matki można by również uznać np. za symboliczną figurę Konrada-poety (=figura kreacji poetyckiej).

[404] Por. *Polskie kolędy i pastorałki*, wybrała i opracowała A. Szweykowska, Kraków 1985, s. 171:
Tekst kolędy, przekład łacińskiej pieśni *Angelus pastoribus*, znajdujemy w rękopisie kórnickim z połowy XVII wieku. Bez wskazówki na temat melodii.

wia się ewangeliczny „model właściwego postępowania wobec Nowo Narodzonego". Jak wyśpiewuje **Anioł:**

Kiedym z gwiazdą nadziei
Leciał świecąc **Judei,**
Hymn Narodzenia śpiewali Anieli:
Mędrcy nas nie widzieli,
Królowie nie słyszeli.

Pastuszkowie postrzegli
I do Betlejem biegli:
Pierwsi **wieczną mądrość** witali,
Wieczną władzę uznali:
Biedni, prości i mali. (w. 211-220).

Zauważmy: pokłon pastuszków, prostych i ubogich, to uznanie odwiecznej mądrości Stwórcy (*Sapientia Aeterna*), jak również Jego odwiecznej władzy, którą sprawuje On jednak inaczej, niż wyobrażał to sobie Konrad. Można by nawet zaryzykować supozycję, że jego marzenie o potężnej i sprawiedliwej władzy królewskiej – sam je zresztą sprowadził do karykaturalnego poziomu – to echo XVIII-wiecznych i XIX-wiecznych marzeń o władzy oświeconej, lecz i absolutnej, danej przez Boga. Historia przecież (Rewolucja Francuska) pozbawiła władzę sankcji boskiej, tak zresztą, jak wcześniej sami królowie znieprawili swą władzę, rozdzielając święty jej wymiar, sakralną symbolikę i zdesakralizowaną, cyniczną politykę (machiawelizm). **Anioł:**

Krzyż w złoto oprawiony
Zdobi królów korony.
Na piersi mędrców błyszczy jak zorze,
A w duszę wniść nie może:
Oświeć, oświeć ich, Boże! (w. 236-240)

Bóg rozumu, Bóg nie zrodzony w duszy, to bożek wojny i władzy, tak obcy ewangelicznemu Bogu maluczkich, podobnych dzieciom:

Obadwa chóry

Pokój, pokój prostocie,
Pokornej, cichej cnocie!
Sługo, sługo pokorny, cichy,
Wniosłeś pokój w dom pychy,
Pokój grzesznemu **sierocie.** (w. 250-254).

Ocalenie Konrada – z punktu widzenia kolejnych rytów inicjacyjnych – było jednak pewne: dopiero teraz Archanioł zdradzi, argumentując za jego ocaleniem: „Lecz on szanował imię Najświętszej Twej Rodzicielki, / On kochał naród, on kochał wiele,

Melodia pochodzi w najstarszym z zapisów z II poł. XVII wieku. Ważna wydaje się trzecia strofa tej liczącej 7 strof kolędy:
Taki Pan chwały wielkiej
uniżył się wysoki
pałacu wysokiego żadnego
nie miał zbudowanego
Pan wszego stworzenia.
Kontekst dla kolędowego motywu w *Dziadach* stanowić może także sławny zbiór kolęd Jana Żabczyca: *Symfonije anielskie*, pierwodruk 1630 r. (wydał A. Karpiński, Warszawa 1998). Z tego zbioru pochodzą pieśni: *Przybieżeli do Betlejem pasterze, A wczora z wieczora...*

on kochał wielu" (w. 234-235). Jak Sobolewski był *unus defensor Mariae,* tak Konrad jawi się jako drugi już *defensor Mariae et Patriae.* Konrad „pyszny"[405], lecz i sierota, dziecko bez matki i domu, powoli przeobraża się w pasterza, tytan-bóg w duszę „biedną, prostą i małą" ewangelicznie.

Podobieństwo Stwórcy i stworzenia, Boga i człowieka najsilniej ujawnia się u Mickiewicza w relacji Dziecka do Matki. Bóg umiłował Maryję, swą Matkę (*Theotokos*); Konrad kocha Maryję, czci pamięć swej Matki już jako sierota, kocha mistyczną wspólnotę-matkę narodu, rodziny, przyjaciół. Dlatego – na zasadzie symbolicznej symetrii – Kochający Syn, Chrystus – zrozumie męki duchowe kochającego syna ziemskiego, Konrada, ocali od zatraty jego ducha, pośle nie tylko anielską służbę, ale wysłucha i odpowie ziemskim Opiekunkom, mistycznej rodzinie Konrada, którą stanowią: reprezentująca żeński świat archetypów Ewa-zastępcza matka duchowa i Piotr, mężczyzna, ksiądz, przez którego ojcowską postać, przez jego mistycznego ducha właściwie spłynie do nas i do Konrada Boski Logos profecji.

Obudowany symboliczno-wstawiennicznymi, mediacyjnymi postaciami Konrad wyzywająco nazywany jest sierotą, tym który stracił nie tylko matkę, ale wiele naraz matek (ojczyznę, wspólnoty). Ma to sieroctwo Konrada w tym czasie u Mickiewicza specjalny sens: człowiekowi sierocie pomaga cały ogromny zestaw symbolicznych opiekunów i strażniczek, którzy umożliwiają także jego ponowne narodziny. Sam Bóg wspiera to dziecię. Ale – z innej strony – i Bóg jest w Mickiewiczowskim świecie „postacią sierocą", o ile nie rodzi, nie przygarnia Go, jak w mistyce Anioła Ślązaka, człowiek, będący w duchowym sensie wobec Boga – wszechmocną matką i wszechmocnym ojcem. Tym, który – jak ów Zły Pan z II cz. *Dziadów* – w kucyję, w Wigilię znajdzie lub nie miejsce dla Zbawiciela w ciemnej, zimnej grocie, gospodzie duszy. Konrad w III cz. *Dziadów* ledwie uchyla drzwi, ale i już...

II. Boskie ogrody: Widzenie Ewy

W tym samym czasie, kiedy rozbrzmiewają bluźnierstwa Improwizacji, wstawiennictwo u Boga za Konradem rozpoczyna Ewa z IV sceny. Nie cenili i nie rozumieli tej sceny ani Kleiner, ani Borowy[406]. Przywołajmy trzy krytyczne sądy na temat owych mistycznych przedstawień. Pokazują one wyraziście, jakie cechy symboliki, wizyjności sceny budziły zastrzeżenia interpretatorów:

> I. Stanisław Tarnowski: „Widzenie Ewy jest, według świadectwa Odyńca wspomnieniem czasów rzymskich, wpływu, jaki Mickiewicz miał przypisywać modlitwom panny Henryki Ankwiczównej na swoje wspomnienie i losy; jest, na nasz smak i sąd, za idylliczne, za słodkie, trochę konwencjonalnie anielskie i rajskie"[407].

[405] Por. fenomenologię pychy opisaną w *Duchowych podstawach życia* przez W. Sołowjowa: *Wybór pism,* przeł. J. Zychowicz, Poznań 1988, t. I, s. 36. Typologia pychy Sołowiowa doskonale opisuje dramat Konrada. Filozof wyróżnia trzy pokusy i wyrastające z nich grzechy: pożądliwości, „grzech umysłu – pychę czyli zarozumiałość, która prowadzi do błędnych mniemań, zaś upór w błędzie rodzi kłamstwo i oszustwo", i „grzech właściwego ducha – żądzę władzy, która doprowadza do gwałtu, gwałt zaś kończy się morderstwem". O ulegających pysze Sołowjow mówi: „Pokusy spotykają tylko ludzi duchowych, czyli ludzi bożych" (s. 36). Mickiewiczowski bohater jest tego typu uduchowioną jednostką:

> Zwodniczej mocy pychy ulegają zazwyczaj ludzie, którzy osiągnęli już pewne znaczenie i zasługi. Ludzie tacy z dopustu Bożego zostają wtedy założycielami sekt, czyli herezjarchami i przywódcami ruchów ludowych, ale nierzadko też popadają w obłęd i marnie kończą.

[406] J. Kleiner dopatrzył się w scenie funkcji „pauzy kojącej, niebiańsko-radosnej" – dz. cyt., t. II, cz. I, s. 370.

[407] S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej,* Kraków 1905, s. 25.

II. Wacław Borowy: „Bohaterkami – dwie <<młode panienki>>, dzieci prawie, przemawiające dziecinnie – niby gromadka z *Powrotu taty* albo <<aniołki>> z II cz. *Dziadów*, nie pozbawione jednak kilku ziarnek goryczy. Tą goryczą są dla nich wieści o wszczętym przez cara Herodowym prześladowaniu młodzieży. (...) Coś w tym wszystkim sentymentalnego i rokokowego"[408].

III. Jan Walc: „Nawet najmniej ciekawej spośród kobiet w życiu Mickiewicza, a mającej być pierwowzorem Ewy, hrabiance Ankwiczównie, daleko – wedle świadectw współczesnych – do idiotkowatości bohaterki sceny 4-tej III części *Dziadów*[409].

Zatem, zauważmy, istotną treścią krytycznych lektur okazuje się: a) biografizm – na Ewę patrzy się przez pryzmat Ankwiczówny; b) estetyczna, intelektualna, emocjonalna dysharmoniczność sceny wobec tytanicznych wzlotów Konrada; c) jej dziecięcy, więc „infantylny" ton; d) przerwanie – w porządku następstwa kolejnych scen – ciągu „mocnych", burzliwych scen egzorcyzmów (sc. III) i profecji księdza Piotra (sc. V). Często – u wytrawnych badaczy z rezerwą i powściągliwością, u ideologizującego swój dyskurs, absolutnie nieczułego na symbol Jana Walca z furią – deprecjonowano tę scenę niesprawiedliwie i „rzekłbym" z poczuciem zawstydzenia, że Mickiewicz, ten „gadający" z Bogiem Prometej, tak ostentacyjnie odwołuje się do kobiecej, dziewczęcej religijności, do świata „niemęskich" archetypów, wyobrażeń, zachowań.

Jest ona tymczasem apogeum „mariologii" w *Dziadach*. Po raz trzeci przestrzeń kreowana jest symbolicznie przez „obraz Najświętszej Panny" – Marii (typowa relacja wertykalna: święte, górne – profanum, dolne). Tym razem przed obliczem Marii klęczy Ewa, dziewczę pobożne spod Lwowa, a wybór tego miasta, jak i postaci ks. Lwowicza, wiąże się, moim zdaniem, nie tylko z rzeczywistą postacią bohaterskiego księdza Lwowicza czy chęcią uzupełnienia polsko-litewskiego aspektu przestrzeni o aspekt ruski, lecz w głębszej, symbolicznej warstwie także z „lwem zwycięskim z pokolenia Judy" – Chrystusem. Ewa dramatu to „druga" Ewa, nie ta z Księgi Genezis, lecz ta z Ewangelii. Poprzez Marię (także drugą Ewę) dokonuje się wstawiennictwo za „wiernym rycerzem" imienia Matki Boskiej – Konradem, co nie dozwolił „bluźnić imieniu Maryi"[410]. **Funkcją całej sceny jest więc ukazanie transcendującej i ekspiacyjnej mocy *„das Weibliche"*.**

Symbolem transcendującym jest tu święty, lecz przecież tak mocno obecny w każdym naówczas polskim, patriotycznym, katolickim czy unickim domu obraz; sprawcą i wstawienniczym medium niewinne, pełne cnót duchowych „dziecię", ziemskie odbicie ideału Matki Boga – Ewa. Celem zaś głównym będzie ukazanie, poprzez uwypuklenie nadnaturalnych konsekwencji ludzkich wyborów (tzn. obrony imienia Marii przez Konrada), przedziwnej, irracjonalnej, głębokiej partycypacji człowieka w sferze nadprzyrodzonej[411]. Kobiecość, czy – szerzej – niewinność i dziewiczość, staje się medium symbolicznym zbawiennej transformacji zarówno ludzkości (Maria – druga Ewa ludzkości), jak i Konrada (Ewa – druga Ewa bohatera). Scena IV składa się zasadniczo z dwu części: w pierwszej z nich Ewa rozmawia z Marceliną. I tu, w największej przejrzystości, splatają się wszystkie wątki mariologiczne osnute wokół archetypu „kobiety-matki". Ewa modli się za ojca i „mamę", co na „mszę posłała" za

[408] W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, t. II, s. 142.
[409] J. Walc, *Architekt arki*, Chotomów 1991, s. 163.
[410] Wydaje mi się nieporozumieniem proste wprzęganie do interpretacji tej sceny rzeczywistych prawzorów postaci Ewy / Marceliny, tzn. Henrietty Ewy Ankwiczówny i Marceliny Łempickiej. Porządek inspiracji nie wskazuje bowiem w tym wypadku na porządek symbolicznych znaczeń obu postaci.
[411] Por. R. Przybylski, dz. cyt., s. 182: „Widzenie senne Ewy zdradziło, że myśli i czyny narodu zakorzenione są w niebie: że nad jego dziejami czuwa Opatrzność; że jego historia to nieustanne uczestnictwo w uczcie Pana".

„pokolenie", które kazał zgładzić „Herod". W chwilę potem ona sama staje się duchową matką – wstawienniczką „sieroty"-Konrada: „Jeszcze pójdę, przed Matką Najświętszą uklęknę, / Pomodlę się za niego; kto wie, czy w tej chwili / Ma rodziców, żeby się za nim pomodlili." (w. 18-20). A zostało tu też oczywiście mocno wyakcentowane zakorzenienie w przestrzeni matki-ojczyzny (wymieniona „Polska" jako „jedna ojczyzna nasza" i „Litwin"), bo to przecież za nią modli się Ewa najpierw.

Ewa jest znamiennym gestem – jako personifikacja kobiecości – wyobraźni Mickiewicza. Jest „panienką", panną, dziewczęciem posiadającym jednak już nie erotyczno-miłosny aspekt atrakcyjności dla poety (bo to było w Rosji), ale wymiar czegoś, co można by nazwać atrakcją (=przyciąganiem), ewentualnie „erotyką" duchową: jest więc w niej kobiece piękno bardzo młodej dziewczyny, ale, co ważniejsze, Mickiewicz odkrywa, iż posiada ona tajemne klucze mistycznej wiedzy, religijności, otwierającej podwoje metafizycznych sfer. Tam gdzie ona bywa dzień w dzień, w metarzeczywistości mistycznej – on nie był jeszcze ani razu, oszołomiony przez skandal zła, który paraliżuje w nim nawet konwencjonalną pobożność codziennych „paciorków", nie mówiąc o możliwościach głębokiej percepcji liturgii czy Eucharystii. Tę fazę życia duchowego bohatera charakteryzuje razem: negatywny wpływ rozumu, męskiej pychy, racjonalistycznej argumentacji, jak i po prostu duchowe lenistwo. Z tych stanów Konrada-Mickiewicza wyrywa Ewa.

Ma ona bowiem jeszcze jeden niebagatelny atut: jako personifikacja kobiecości pozbawionej aspektu zmysłowo-cielesnej erotyki, ale nie erotyki w ogóle (bo jest tu ta duchowa), zyskuje aspekt personifikacji treści macierzyńskich, staje się substytutem oraz nowym wcieleniem treści macierzyńskich, skonkretyzowanych teraz w sytuacji nie realnej relacji matka – syn, lecz w dynamicznej sytuacji, procesie duchowo-symbolicznych narodzin, czy lepiej: „odrodzenia" Konrada.

Ta wspaniała, lekka, delikatna ambiwalencja czy polisemia postaci Ewy – zarazem mistycznej matki, duchowej ukochanej, niewinnej i przyciągającej, pociągającej wzwyż – wyrywa Konrada z duchowej bezmocy, z koszmarnego snu, acedii.

Następuje część druga sceny: *Widzenie,* oparte – w pewnej części – na symbolice m.in. *Pieśni nad Pieśniami.* Przedstawia ono, jak przenikliwie zauważył Zdzisław Kępiński, „hierogamię symboliczną", zaślubiny Nieba i Ziemi: „Wzajemna wymiana wianków każe widzieć w Chrystusie i Ewie parę oblubieńców"[412]. Ryt hierogamiczny należy przecież do najstarszych, najpierwotniejszych rytów kosmicznych. Jego strukturalne cechy to dualizm ziemi (jako element żeńskiego, biernego, twórczego, bo związanego z rodzeniem) oraz nieba (element męskiego, aktywnego, stwórczego), przekroczony symbolicznie w akcie zaślubin, duchowego zapłodnienia lub innej formie związku czy komunikacji. W tym sensie należy widzenie czytać jako mistyczne zaślubiny: a) ziemskiej „oblubienicy" Ewy z Chrystusem; b) Ewy-personifikacji Polski-Chrystusa narodów z Chrystusem Królem historii; c) Ewy-wstawienniczki-przybranej matki Konrada z Chrystusem Wcielonym przez Maryję, który cierpiał za człowieka i z człowiekiem[413].

Ewa definitywnie włącza losy Konrada (a więc i Polski) w wymiar Opatrzności. Przez Marię i Ewę (archetyp i jego ziemskie odbicie) zrodzi się duchowo „drugi Konrad", pokorny „książę niezłomny" Opatrzności, którego wszak czekają jeszcze i trau-

[412] Z. Kępiński, dz. cyt., s. 250.

[413] Sądzę, że trzeba tu przyjąć właśnie trójpoziomowość znaczenia, choć przecież można by to spektrum analogii poszerzyć, np. o **Ewę-Naturę i Chrystusa Odkupiciela upadłej Natury.**

matyczne wstrząsy wyobraźni, serca i rozumu w Rosji (*Ustęp*), inicjacyjna katastrofa zesłania oraz być może, nieznane nam, czasy dopełnienia misji Konrada.

Wszystko w scenie podporządkowane jest tej metanoi bohatera. Scena widzenia Ewy została tak zainscenizowana, by w domku, przestrzeni Ewy odzwierciedlała się w słowach, symbolach, rzeczach, gestach (klęczenie), osobach – cała duchowo-symboliczna ojczyzna Konrada, o której – dodatkowo – mówi się tu językiem Księgi (Herod i dzieci). Obrazek Ewy, do którego się modli, przedstawia nie ten typ ikonograficzny, w którym Maryja ukazywana jest sama (np. obraz z Ostrej Bramy), ale ten z „dziecięciem" Jezus. Włącza się przeto w symbolikę bożonarodzeniową. Rzecz druga: hierogamii towarzyszy symbolika florystyczna zaczerpnięta z Biblii. Lilia jest symbolem oblubienicy (jak też wybrania, czystości), ale i oblubieńca (Chrystus), ukazywanego jako „narcyz Saronu i lilia dolin"[414]. Narcyz okazuje się kwiatem Chrystusa, tak jak róża „ze względu na symboliczny związek z krwią Chrystusa jest także symbolem mistycznego odrodzenia. Ponieważ w średniowieczu róża była symbolem dziewic, przeto jest także symbolem maryjnym".[415] Wianek kwiatów, gdy Ewa stroi nim obraz Matki Bożej, staje się symbolem jej mistycznych cnót, a wzniesiony do poziomu Transcendencji, wraca w przebóstwionej formie aniołów-kwiatów zesłanych na znak zaślubin. **W ten sposób obrazowane są niebiańsko-ziemskie zaślubiny, kontaminacja czasu (historyczności)[416] i wieczności, mistyczna eksplikacja niepojętego patronatu Opatrzności nad cierpiącym człowiekiem historii. W ikonie Matki i Syna groźny *Deus Absconditus* okazuje się Bogiem Cierpiącym. Dzięki Ewie to, co „zakryte" dla rozumu, przybiera postać (mistycznie) „pojmowalnego"**[417].

Niezwykle często w interpretacjach Widzenia Ewy – szczególnie wtedy, gdy badacze odwołują się do metodologii jungowskiej – pojawia się sąd, że Ewa to upostaciowanie symboliczne Animy poety, żeńskiego elementu psyche, cała zaś scena w naturalny sposób staje się zakodowanym obrazem przemiany duchowej („nawrócenia") Konrada, który traktowany jest z kolei jako dramatyczna personifikacja niepokojów religijnych samego Mickiewicza. Tego typu interpretacjom nierzadko – a nie podważam tu przecież ich słuszności, wprost przeciwnie – towarzyszy jednak odwoływanie się do najrozmaitszych tradycji mistyki, ezoteryki. Cała scena staje się, po przywołaniu takich kontekstów, tekstem „hermetycznym" (Z. Kępiński), którego korzenie tkwią na przykład w symbolice Różokrzyżowców (M. Masłowski), bądź też w symbolice „róży", odsłaniającej porządek kosmosu, „porządek uniwersalny, znany niegdyś budowniczym katedr gotyckich, w których rozeta była obrazem całości i jedności świata" (W. Szturc)[418]. To

[414] M. Lurker, dz. cyt., s. 116.

[415] Por. *Leksykon symboli,* opr. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1992, s. 137, oraz: W. Szturc, *Kosmos w „Dziadach"*..., s. 192:

> W obrazie róży uderza przede wszystkim ład i współzależność płatków róży, opartych zresztą na wzorcu róży mistycznej jako symbolu integracji i wzajemnego połączenia elementów w całości dzięki więzi ze świętym centrum – sercem wszechświata. Ta idea odwzorowana została w kompozycji rozet w katedrach gotyckich jako obrazów wszechświata włączonych w Chrystocentryczny plan budowy katedry.

[416] Por. J. Guitton, *Sens czasu ludzkiego,* przeł. W. Sukiennicka, Warszawa 1989, s. 18-30.

[417] Zwracano wielokrotnie uwagę , iż Ewa nosi w tej scenie cechy androgyniczne. Warto może – jako tło negatywne – w tym kontekście przypomnieć postać Hermafrodyty z Mickiewiczowskiego tłumaczenia *Dziewicy orleańskiej* Woltera.

[418] Zob. M. Masłowski, dz. cyt., s. 88:

> Należy także zwrócić uwagę na strukturę głęboką, wyrażoną w tekście archetypalnym symbolem róży. Od wieków stanowi ona symbol mistycznych narodzin Boga w sercu człowieka, albo inaczej mówiąc „narodzin z góry", o których mówi Jezus w Ewangelii (J 3,3). Według Różokrzyżowców, ukazujących różę na środku krzyża – przedstawia ona serce Chrystusa, podobnie jak *Rosa candida* z *Boskiej komedii.* Zdaniem Anioła Ślązaka róża jest symbolem duszy i Chrystusa w duszy – jakże bliskie to *Widzeniu Ewy*!

subtelne asocjacje. Nie kwestionując trafności, celowości takich ustaleń, chciałbym zauważyć, że „strukturalne" elementy „widzenia", typ religijności, poszczególne symbole można eksplikować odwołując się do bliższych Mickiewiczowi wydarzeń, tradycji, tekstów: poczynając od literackich dzieł samego Mickiewicza, będących refleksem duchowej biografii poety sprzed 1832 r., a na staropolskiej poezji religijnej kończąc. Spróbujmy je tu – próbując wzbogacić zarysowane już wątki – przywołać.

III. Mały Cicero: *Do mego cziczerona*

Tekstowe, biograficzne autocytaty. Tradycyjnie łączy się Widzenie Ewy z miłością poety do Henrietty Ewy Ankwiczówny, którą poeta poznał w Rzymie. Niestety, ze względu na dystans „stanowy", starania o rękę hrabianki Ankwiczówny zakończyć miały się niepowodzeniem, choć, podkreślają badacze, uczucie do wątłej, chorowitej choć umuzykalnionej panienki nie było ponoć „ani gwałtowne, ani namiętne"[419]. Pozostawiając faktografię biografom, przypatrzmy się dwóm świadectwom literackim tego raczej chyba specyficznego, mistyczno-duchowego zauroczenia niż miłości. W kwietniu 1830 r. w Rzymie powstaje wiersz *Do mego cziczerona.*

DO MEGO CZICZERONA

Rzym 1830, kwi[e]tnia

Mój cziczerone! oto na pomniku
Jakieś niekształtne, nieznajome imię
Wędrownik skreślił na znak, że był w Rzymie.
Ja chcę coś wiedzieć o tym wędrowniku.

Może go wkrótce przyjmie do gospody
Kłótliwa fala; może piasek niemy
Zatai jego życie i przygody,
I nigdy o nim nic się nie dowiemy.

Ja chcę odgadnąć, co on czuł i myślił,
Gdy w księdze t w o j e j, śród włoskiej krainy,
Za cały napis to imię wykryślił,
Na drodze życia ten swój ślad jedyny.

Czy drżącą ręką, po długim dumaniu,
Rył go powoli, jak nagrobek w skale?
Czy go odchodząc uronił niedbale,
Jako samotną łzę przy pożegnaniu?

Mój cziczerone! dziecinne masz lice,
Lecz mądrość stara nad twym świeci czołem;
Przez rzymskie bramy, groby i świątnice
Tyś przewodniczym był dla mnie aniołem;

Ty umiesz przejrzeć nawet w serce głazu;
Gdy błękitnymi raz rzucisz oczyma,
Odgadniesz przeszłość z jednego wyrazu –
Ach, ty wiesz może i p r z y s z ł o ś ć pielgrzyma?

[419] A. Witkowska, dz. cyt., s. 89:
Był to bodaj w ogóle bardziej romantyczny sen duszy o miłości, bardziej ujawnienie utajonych pragnień, które można nazwać poszukiwaniem świętości, niż namiętność do „ziemskiej kobiety".

Zauważmy od razu przestrzeń i status gramatyczny bohatera. Przestrzeń to istne imaginarium topiki wanitatywnej, zbiorowisko emblematów przemijania, Rzym, zarazem *urbs aeterna,* jak i tak ważny z punktu widzenia romantyków Piranesiański, wizjonerski, ujawniający wizję groteskową Rzym panoszących się ruin; miasto-symbol deszyfrujące, opisujące podświadomość artystów XIX w[420]. I druga uwaga – adresat to cziczerone *(cicerone),* czyli „mały Cicero", rozmowny, gadatliwy chłopiec, przewodnik oprowadzający turystów. Zatem chłopiec – podmiot męski, czy może raczej androgyniczne nieco **dziecko**. Klimat wiersza także został wykreowany zgodnie z topiką wanitatywną: „ja" liryczne (podróżnik) zwraca się do cziczerona o objaśnienie tajemniczego „znaku", który na ruinie skreślił, wyrył nieznany wędrowiec, pragnący dowieść, że był w Rzymie. Trudno w tej postaci nie rozpoznać Mickiewicza, wyraźnie piszącego ten liryk z głębi dojmującego zagubienia, kreślącego obraz swej podmiotowości w krytycznym, przełomowym momencie życia: „może piasek niemy zatai jego życie i przygody". Pytającego dramatycznie, czy napis „ryl powoli jak nagrobek w skale", czy uronił on „łzę na pożegnanie". Po tej prawie nagrobnej inskrypcji dwie ostatnie strofy ujawniają, także po przedziwnej introdukcji Mickiewicza, opisującej tego człowieka wewnętrznego kryzysu – rysy cziczerona:

> Mój cziczerone! dziecinne masz lice,
> Lecz mądrość stara nad twym świeci czołem;
> Przez rzymskie bramy, groby i świątnice
> Tyś przewodniczym był dla mnie aniołem;[421]

Wypunktujmy obserwacje: 1° *cicerone* ma rysy dziecięce, to Ewa-dziecko, lecz tylko w domyśle dziewczę; 2° dziecko przypomina tu przewrotną realizację toposu *puer senelis* (chłopiec starzec), lecz w jakimś przedziwnym wydaniu: to „dziecko" ma znamiona **starej** mądrości, choć to przecież dziewczę (czyżby *puella senex*?), w wersie kolejnym dowiemy się, że to jeszcze „anioł" (*angelus senex*?)[422]; 3° mamy tu chyba realizację teologicznej idei przewodnika, stróża, lecz w „świeckim", ziemskim wydaniu. Ową starą mądrość można tu rozumieć jako nadludzką, anielską świadomość przemijalności tego świata, tak jakby cziczerona „przewodnictwo" było ciągłym ponawianiem inicjacji profanów w Boską prawdę przemijania: *sic transit gloria mundi.* Pośród nadrealnych w swej monumentalności ruin dziewczę – *cicerone-starzec-anioł* – staje się personifikacją świadomości o potędze czasu, którym włada jednak wszechmogący Bóg. Dzięki niemu nieznany wędrowiec nie zginie w morzu nieskończoności, w wiecznej, także duchowej ruinie, którą trawi pusta, bezboska wieczność. Akcent zostaje więc – dzięki postaci Ewy – przesunięty ze sfery profanum dziejów w sferę, którą

[420] M. Miller, *Przyciąganie nicości,* przeł. R. Reszke, „Ogród" 1991, z. 2-6, s. 164: „Grafiki Piranesiego, zapewne po raz pierwszy w historii sztuki XVIII w., przedstawiają dotychczas stabilną relację Ja i świata zewnętrznego w sposób nieciągły oraz – co więcej – w ogóle znoszą ten stosunek, zastępując go wszystkowidzącym okiem wizjonera".

[421] Cytaty z wierszy *Do mego cziczerona, Do H***, Do M.Ł.W dzień przyjęcia komunii św.* wg: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie,* t. I, cz. III, opr. Cz. Zgorzelski, s. 47-48 oraz 4-5, 7-8.

[422] Lecz także Curtius podaje bardzo podobne przykłady młodych starców: E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze,* przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 110:

> W *Godwi* Klemensa Brentano (A. Ruest, 1906, 36) czytamy: „Der junge Mensch, ist bey aller Leichtfertigkeit äußerst gut, und oft, wenn er neben mir geht, leicht wie ein Schmetterling, spricht aus ihm der Ernst die Erfahrung eines Greises" („Młodzieniec jest przy całej swej lekkomyślności z gruntu dobry i często, kiedy idzie koło mnie, lekko jak motyl, bije od niego rozsądek i doświadczenie starca"):

Dodajmy, to zawsze mężczyzna lub chłopiec.

wyznacza *Deitas;* ruina świata staje się czytelnym tekstem przemijania, ale takiego, które wiedzie ku Bożej przemianie, gdy oświetla ją anielskie światło boskiego gońca, *cicerone.* Taki jest tu zresztą symboliczny szlak wędrówki: przejścia przez bramy, śmierć złowieszczo przyczajoną na grobach i wreszcie przez wertykalizujące doświadczenie wędrowca przestrzenie świątyń. Ewa należy już do tej drugiej fazy realizacji postaci kobiecych, którą inauguruje Aldona, postaci „zangelizowanych", ale nie w kontekście erotyki, lecz mistyki. Pokazuje to strofa ostatnia:

> Ty umiesz **przejrzeć** nawet **w serce głazu;**
> Gdy **błękitnymi** raz rzucisz **oczyma,**
> Odgadniesz przeszłość z jednego wyrazu –
> Ach, ty wiesz może **i p r z y s z ł o ś ć pielgrzyma.** [podkr. – moje][423].

Zwróćmy uwagę na to, że „ja" pielgrzyma i *cicerone* to związane ze sobą, co wydaje się naturalne tylko z pozoru – podmioty sytuacji lirycznej. Pielgrzym podlega intuicjonistycznym władzom poznawczym, profetycznym czy może nawet na półmistycznym zdolnościom Ewy, potrafiącej rozpoznać „serce głazu" (ruiny – przez analogię zarazem budowli rzymskiej i serca poety), „wświetlić się" w dramatyczne, powikłane losy wędrowca, który... niemal całkowicie duchowo skamieniał, póki jego wędrówce nie przydało sensu pojawienie się jej – Ewy, czystej idei, odwiecznej mądrości. Wers ostatni kieruje się ku nieznanej, lecz emocjonalnie niepokojącej (to: „Ach...") przyszłości, może zatrważającej, którą dziewiczy przewodnik, anioł mógłby może rozpoznać („błękitne oczy" Ewy mają wizyjny odpowiednik w „błękitnych kwiatach pamiątek", co są „jak źrenice niewiniątek" w Widzeniu Ewy (w. 47-48)). Ewa-przewodnik to realizacja tej idei kobiecości, która przyświeca bohaterom Mickiewiczowskim, podąża przed nimi (raczej w wymiarze wertykalnym, tworzenia mistycznego, religijnego sensu wydarzeń), przyświeca im, łagodzi i obnaża ich konwulsyjnie się ujawniającą pychę. Błękit niebieskich oczu Ewy to szczegół symboliczny: znak „niebieskiej", niebiańskiej mocy i wiedzy.

Trudno nie zauważyć głębokiego związku tej „Ewy", tego cziczerona z tą z Widzenia. Italia jawi się tu jako ambiwalentne – zarazem pełne chwały, piękne, jak niebo, ale i pełne ruin, przemijania – symboliczne, zarazem realne i fantazmatyczne tło, pośród którego Mickiewiczowski podmiot, niepewny, wylękniony, zagubiony, ale i wolny ku... (czemu? dobru? złu?), odnajduje przewodnika, wprowadzającego go w ten wysoki, niezniżony poziom życia duchem, a nie ciałem, życia, co nie przemija zasypane piaskiem, nie rozwiewa się jak stłałe szczątki ogromnej niegdyś budowli. Wiersz Mickiewicza – który stał się niejako mottem całych naszych rozważań o *Dziadach* – rysuje jednak taką groźną jeszcze i zarazem obiecującą mapę życia wewnętrznego, gdy podmiot, tkwiąc wciąż w negatywnościach życia duchowego, w pustce, pozwala się zupełnie irracjonalnie oczarować. Lecz to oczarowanie – będące racjonalną decyzją poddania się mistycznemu wejrzeniu cziczerona-Ewy w duszę pielgrzyma – oznacza bolesny proces rozliczeń, rachunek sumienia męskiej wyobraźni, duchowości, która – co poświadcza też wiersz-sen *Śniła się zima...* – wiele chciałaby zataić, wyprzeć, za-

[423] Można oczywiście podjąć też próbę ustalenia znaczenia słowa „pielgrzym" u Mickiewicza, z myślą o ustaleniu związku między tym, wierszowym jego przywołaniem a tym z *Ustępu.*

pomnieć. To „wiele" oznacza tu te wszystkie zdrady Mickiewicza, złe wybory – najjaskrawiej „głupie" i grzeszne, złe, gdy porównać je z wartościami symbolizowanymi przez „sferę matek" (Maryja, Maria, Ojczyzna...). Jej symbolicznym posłańcem, lirycznym *angelos*-em jest tu Cziczerone – reprezentujący mądrość Wieczności, ale też wskazujący, z miną surowego sędziego, kierunek egzystencjalnej wędrówki „ja", mającej wyprowadzić je z labiryntu namiętności, rozumu, pychy i zarazem leniwej jałowości. Mającej je oświecić.

Drugi z wierszy, parafraza pieśni Mignon z Goetheańskich *Lat nauki Wilhelma Meistra,* pt. *Do H** Wezwanie z Neapolu* – w konwencjonalnym krajobrazie Włoch próbuje oddać poetycko stratę „ukochanego" (mistycznie) przewodnika, opisać raj, który prysł, oddać kamienny, egzotyczny kraj, który bez idealnego *„das Weibliche"* stał się ciągiem rumowisk, „Gdzie po skalistych górach / Strudzony muł / Swéj drogi szuka w chmurach" (obraz poety?):

DO H**
WEZWANIE DO NEAPOLU
(Naśladowanie z Göthego)

Znasz-li ten kraj,
Gdzie cytryna dojrzewa,
Pomarańcz blask
Majowe złoci drzewa?
Gdzie wieńcem bluszcz
Ruiny dawne stroi,
Gdzie buja laur
I cyprys cicho stoi;
Znasz-li ten kraj?
Ach, tam, o moja miła!
Tam był mi raj,
Pókiś ty ze mną była!

Znasz-li ten gmach,
Gdzie wielkich sto podwoi,
Gdzie kolumn rząd
I tłum posągów stoi,
A wszystkie mnie
Witają twarzą białą:
Pielgrzymie nasz,
Ach, co się z tobą stało!
Znasz-li ten kraj? –
Ach, tam, o moja miła!
Tam był mi raj,
Pókiś ty ze mną była!

Znasz-li ten brzeg,
Gdzie po skalistych górach
Strudzony muł
Swéj drogi szuka w chmurach,
Gdzie w głębi jam
Płomieniem wrą opoki,
A z wierzchu skał
W kaskadach grzmią potoki;
Znasz-li ten kraj?
Ach, tu, o moja miła!
Tu byłby raj,
Gdybyś ty ze mną była.

Neapol. 1829 r.

Dzieje się w tym wierszu tak, jakby w poecie obecność Henrietty Ewy uruchamiała sztukę poetycznego widzenia, romantyzowania ruiny czy nawet tworzyła rodzaj sapiencjalnego spojrzenia na historię i naturę. Bluszcz, laury, cyprysy, tak jak kolumny, gmachy czy wulkaniczne jamy i góry – bez Ewy, tej „Sophii, mądrości boskoanielskiej", lecz dziewiczej, czystej pełni, oświetlającej światłem boskiej mądrości Italię, tworzą nagie, puste, wydrążone i z walorów estetycznych, i z duchowego sensu rumowiska[424].

Czas przeszły wiersza dopełnia, podkreśla smutek straty. „Czarowne" ruiny zamieniły się – powiedzmy słowami Malczewskiego – w „pająków siedliska". Lecz zapewne ma to zjawisko i inny jeszcze sens: natura, póki tworzy krajobraz obcowania z „aniołem" – jest częścią raju. Gdy Ewa (jak Beatrix) opuszcza go, wtedy także przyroda staje się tylko „pięknym", lecz pustym landszaftem. Ruiny Włoch, tak ekscytujące jako pamiątka czasów pierwszych chrześcijan, stają się nagle pustynią duchową, gdy brak *cicerone*. Bez tego androgynicznego przewodnika, bez tej Mądrości Starej poetyczne uniwersum rozsypuje się w prozaiczne ***multi-versum***, w chaotyczny zasób znaków wygnania i przemijania. Ponowieniem wzoru anioła, duchowego przewodnika będzie też Ewa z III cz. *Dziadów*, owszem, jak się podkreśla, również „bezpłciowa", pozbawiona dorosłości, ukazywana jako zarazem „siostrzyczka", „braciszek" i „kochanek". Przy tym chciałoby się podkreślić, że nazywanie tego pierwiastka jungowską Animą, choć tak poznawczo płodne, jakoś redukuje wymiar dramatyzmu „spotkań", „objawień" tego elementu, który odnajdywany i gubiony na szlakach Mickiewicza, ciągle jednak „wyrywa" się do przodu, pozostaje na zewnątrz podmiotowości. Jak, jeśli wolno to wyrazić w języku teologii, personifikacja łaski, jak jakiś „anioł-stróż", który jest i opiekunem bohatera, i opiekunem narodu, który ten bohater reprezentuje, i w końcu rzecznikiem przed Bogiem oraz tłumaczem niebiańskich planów wobec człowieka[425]. Anioł pojawiający się i znikający na horyzoncie egzystencji Mickiewiczowskiego „ja".

Znaczące byłoby w wierszu *Do H*** odwołanie do – werteryzującego niegdyś – Goethego. Lecz trzeba podkreślić jednak różnicę między duchowością autora *Fausta* a duchowością Mickiewicza. Można by ją opisać właśnie jako rozdźwięk między zmysłowością *Elegii rzymskich* Goethego a „mistycznością" *Do mego cziczerona*. Obie wrażliwości poetyckie stykają się, łączą w tęsknocie do tej Idealnej Kobiecości. Podejmują jednak inne strategie jej osiągnięcia, duchowego przeniknięcia, uwewnętrznienia. W zmysłowości-klasyczności u Goethego; w mistycznej internalizacji u Mickiewicza. Synteza duchowa „męskiego ja", które przyswaja „mistycznie-kobiece" – rodzi równocześnie jednak w sytuacjach życia, relacjach z innymi ludźmi – człowieka rozdartego: między zmysłową sferę związków z różnymi kobietami i idealną dziedzinę symbolicznego bytu, Wiecznej Kobiecości, Kobiecej Wieczności, Litwy-Ukochanej,

[424] Myślę, że mamy tu być może kolejną Mickiewiczowską figurę raju bez zbawienia, tym razem wysublimowaną, ale jakoś odwołującą się do np. II cz. *Dziadów*. Por. opinię poety o Italii:

> Przyznaję wszelako, że Włochy nawet bez słowików są warte widzenia i zamieszkania. Przypadną pani do serca. To jest przybrana ojczyzna dla wszystkich tych, co się czują zanadto źle, albo zanadto dobrze w swych stronach, dla tych, co cierpią, i dla tych, co się nudzą.

– List do Marii d'Agoult z 3 VI 1837, cyt. za: A. Mickiewicz, *Listy, dedykacje, noty*, zebr. i oprac. S. Pigoń, Warszawa 1964, s. 34. Zob. także: Z. Sudolski, *Wokół Arcydramatu (Mickiewiczowski liryki przygotowujące i komentujące III część „Dziadów"*, w: *Wiersze Adama Mickiewicza...*, s. 91-98.

[425] C. S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Warszawa 1986, s. 59: „Po Miltonie zaczyna się całkowita degradacja [aniołów] i w końcu dochodzimy do wyłącznie pocieszycielskich, a więc rozeznanych kobiecych aniołów sztuki XIX-wiecznej".

która ożywia, nadaje życie zarówno codziennej, rodzinno-towarzyskiej, jak i tej mającej zakrój historyczny aktywności Poety, co równocześnie potrafi być i tu (*gdy tu mój trup...*), i tam (*widzę ją...*). Ale na pewno nie potrafi żyć, być, egzystować jak Goethe:

> *Lass dich, Geliebte, nicht reun, daß du mir so schnell dich ergeben!*
> (Moja najmilsza, nie żałuj, żeś mi tak prędko uległa!)[426].

To słowa z 1788 roku, spisane w Weimarze już po powrocie z Włoch. Przemijanie i miłość – z tych dwóch doznań zwycięża u Goethego harmonia zmysłów. Inaczej u Mickiewicza, rozdzielającego to, co zmysłowe, od tego, co symboliczno-metafizyczne.

IV. Wizyjna miniatura: *Do M. Ł.*

Kolejny z utworów stanowiących imaginacyjny wstęp do pisania Widzenia Ewy to zanotowany 9 stycznia 1831 r. utwór *Do M. Ł. W dzień przyjęcia komunii św.*, adresowany do Marceliny Łempickiej, kuzynki Henrietty Ewy. Tematem wiersza jest specjalna inicjacja: dopuszczenie do Stołu Pańskiego, do *agape,* czyli w pierwotnym sensie do uczty przypominającej Ostatnią Wieczerzę. Ściślej – do centralnego punktu Eucharystii, będącej summą Chrystusowego zbawienia, której pełnia wyraża się w spożywaniu „ciała" i „krwi" Zbawiciela. To akt z kolei eschatologiczny, regenerujący, który polega na udzielaniu w Komunii św. „życia wiecznego" („Chleb życia" to sam Chrystus)[427]. W takim kontekście wiersz rysuje sytuację głębokiego kontrastu, dystansu między tą, która przystępuje do Stołu, do Komunii, i „ja" poetyckim – radykalnie od niego oddalonym:

> Dziś cię za stołem swym Chrystus ugościł,
> Dziś Anioł tobie niejeden zazdrościł;
> Ty spuszczasz oczy które Bóstwem gorą! –
> Jak ty mnie swoją przerażasz pokorą!–
> Święta i skromna! – Grzesznicy nieczuli,
> Gdy my w spoczynku skroń ospałą złożym,
> Tobie klęczącéj przed barankiem Bożym
> Jutrzeńka usta modlące się stuli.
> Wtenczas zlatuje Anioł twój obrońca,
> Czysty i cichy jak światło miesiąca:
> Zasłonę marzeń powoli rozdziela,
> A troskliwości pełen i wesela
> Z takim nad tobą schyla się objęciem,
> Jak matka nad swym sennym niemowlęciem.
> Jeżeli promień nieśmiertelnéj łaski
> Zbyt żywo w oczach Anioła jaśnieje,
> I gdy się senna zbyt żywo rozśmieje:
> Anioł łagodnie przygasza swe blaski,
> Stula nad senną zasłonę marzenia
> I odlatuje biorąc twe westchnienia;
> Lecz nim odleci, kładzie wdzięki nowe,
> Jak nowe suknie dziecięciu pod głowę;

[426] J. W. Goethe, *Elegie rzymskie*, przeł. L. Staff, wstęp P. Hertz, Warszawa 1991, s. 16-17. Ze wstępu Hertza (s. 8): „I ostatecznie to natura właśnie, pojęta tu jako miłość, jest owym fundamentem, na którym trwają i świat, i Rzym: *Eine Welt zwar bist du, O Rom; doch ohne Liebe I Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.* (*Elegia I*, w. 13-14)"

[427] Współczesna teologia akcentuje eklezjalny, wspólnotowy aspekt jako odpowiedź na Boską „ofertę łaski" (K. Rahner). Mickiewicz, jak się zdaje, głęboko przeżywał wyłączenie z sakramentalnej jedności Kościoła, którą tak symbolicznie uwewnętrznił w dzieciństwie.

Tak się piastunka jego codzień budzi,
Z nową miłością u Boga i ludzi.
Ja bym dni wszystkich rozkosz za nic ważył,
Gdybym noc jedną, tak jak ty przemarzył.

Wiersz przedstawia złożony, duchowy proces, który można by opisać następująco:

a) „Ugoszczenie" lirycznej bohaterki przez Chrystusa przedstawia nie jako zewnętrzny fakt, lecz mistyczne wtargnięcie, wniknięcie Boskości w duszę – i z drugiej strony jako wstąpienie duszy w Boską światłość, przewyższające poznawczo kondycję obcujących także z Bogiem aniołów: „Dziś Anioł tobie niejeden zazdrościł". Pamiętać trzeba, że motyw zazdrości aniołów pojawił się w IV cz. *Dziadów,* lecz w jakże innym, fizyczno-erotycznym aspekcie.

b) Zarysowuje Mickiewicz konflikt pokory i pychy, dumy: „Święta i skromna" Marcelina spuszcza „gorejące Bóstwem" oczy, gorejące jakby od wewnątrz, jak *lume divino* z obrazów przedstawiających świętych i Trójcę. „Przerażająca pokora" to przeciwieństwo próżnej pychy poety-wędrowca.

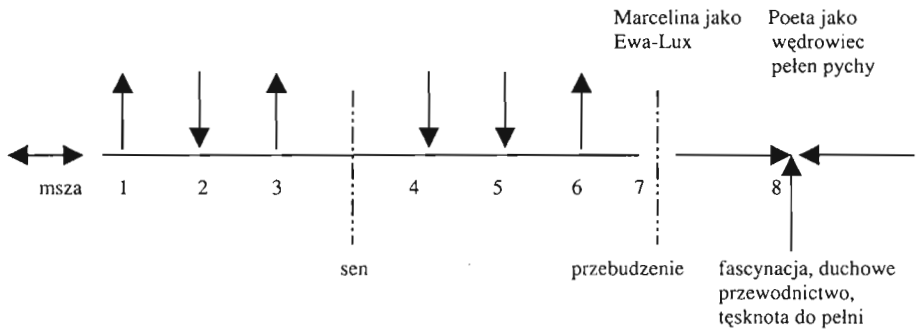
c) Poeta kontrastuje dwa „sny", „zaśnięcia" – gnuśnych grzeszników (jak autor wiersza) i uduchowionej Marceliny, która klęcząc przed Barankiem Bożym usypia w modlitwie aż do świtu: „Jutrzeńka usta modlące się stuli". Jest to ta sama sytuacja poznawcza, którą mamy w Widzeniu Ewy. Gdy Marcelina odchodzi nagle, Ewa trwa w nabożnym skupieniu aż do pojawienia się gwiazdy zarannej, jutrzenki, co otwiera możliwość onirycznej, hierogamicznej komunikacji z niebem[428].

d) „Wtenczas zlatuje Aniół, twój obrońca", który przynosi „promień nieśmiertelnej łaski", równocześnie zabierając do nieba „westchnienia", troski. To „wniebouniesienie" trosk to przecież także sytuacja z Widzenia. Senna iluminacja przekształca się w ryt wstawienniczy, modlitewny. Marcelina ukazywana jest jako „niemowlę", „dziecię", co świadczyłoby o pewnym, znów typowym dla drugiej fazy twórczości, przewartościowaniu rozumienia roli dziecka. Od nie zbawionych dzieci z II cz., tych z IV cz. przechodzi Mickiewicz do prób kreślenia ideału człowieka-dziecięcia, ale nie naiwnego, infantylnego, lecz tego będącego obrazem mistycznej czystości duszy. Wydaje się, że jego realizacje znajdujemy u Mickiewicza tylko w postaciach kobiecych, tak jak tylko w „niewieście" koncentrują się wszystkie władze poznawcze, które omawialiśmy, odwołując się do antropologii P. Evdokimova: zmysł religijny ugruntowany na intuicyjnej percepcji bytu i „metalogiczna" akceptacja cierpienia.

e) Dynamika i struktura wizyjna, zarówno w wierszu *Do M. Ł.,* jak i w Widzeniu, dają się ująć w pewien schemat, który pokazuje ich wzajemne podobieństwo, jak też fakt, że Widzenie Ewy to, co oczywiste, struktura wizyjna bardziej rozbudowana, ze zwiększoną ilością podmiotów (Anioł, Chór, Róża), których mowę poeta zautonomizował. Jednak całościowy schemat, w głębszej warstwie analogii, jest komplementarny:

[428] Jutrzenka – może być tu zarówno typowym, symbolicznym znakiem inicjacji, jak i owym aniołem, który ją nawiedza (?). Zob. piękny motyw angelofaniczny: Z. Krasiński, *Spowiedź,* w: *Pisma Zygmunta Krasińskiego,* wyd. T. Pini, wstęp J. Kallenbach, t. VI, Lwów 1904, s. 336, 337:

> To jej anioł-stróż. Przeleciał całą niezmierność lazuru, by w tej chwili okryć tę duszę skruszoną zasłoną swej świętej opieki (...). Spowiedź skończona. Starzec wymówił tajemne i wzniosłe słowa rozgrzeszenia i wyciągał już ku niej rękę, aby ją podnieść. W tej chwili lampa rozbłysła żywszem i czystszem światłem, a promienie jej padły na rysy tej tajemniczej istoty. W tych oczach błyszczała miłość niebiańska, na czole jej widniał spokój i pogoda niewinności, na wargach jej uśmiech boleści. Anioł czuwający nad nią pochylił się, aby unieść ją z sobą w niebieską dziedzinę. Wydała mu się godną, by śpiewać na harfie złotej chwały Wieczystego. Lecz obłok go porwał, a ona pozostała w tym świecie cierpień i bólu, by być jego aniołem-pocieszycielem.



Fazy mistycznej religijności w wierszu *Do M. Ł.*:

1 – „gościnna za stołem Chrystusa", czyli przyjęcie Komunii;

2 – „spuszczone oczy" Bóstwem jako znak uniżenia, „przerażającej pokory";

3 – modlitwa nocna, słowa kierujące się ku niebu: tu następuje **cezura snu**, onirycznej „ingresji" w rzeczywistość „niebiańskich marzeń";

4 – zlatujący anioł-opiekun;

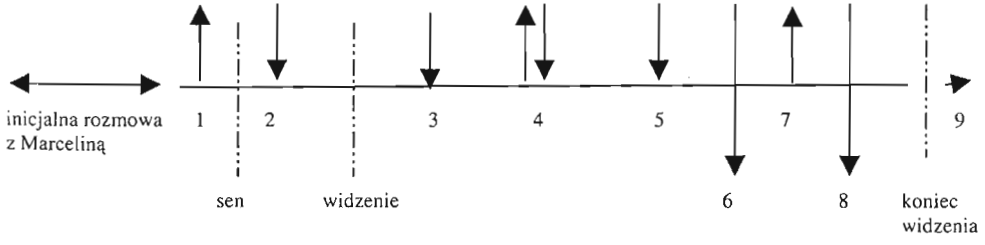
5 – przekazanie łaski (=światłość), niebiańskie „piastowanie";

6 – „I odlatuje biorąc twe westchnienia", anioł zanosi je przed tron Boga (wstawiennictwo): tu następuje **cezura przebudzenia**;

7 – Marcelina jako świetlisty, anielski byt, wskazujący drogę pysznym: „Tak się piastunka jego co dzień budzi, / Z nową miłością u Boga i ludzi";

8 – poeta jako „zazdrosny" miłośnik fałszywych rozkoszy, pragnący duchowej pełni Dziecięcia Bożego.

Na tym tle wzór mistycznej transgresji z Widzenia Ewy przedstawia się następująco:



Widzenie Ewy:

1 – gorąca modlitwa „za tego, co piosenki ogłosił": tu następuje **pierwsza cezura**: oniryczna „ingresja" jest tu tylko pierwszą, wstępną fazą poznania;

2 – pojawiają się anioły jako „lekkie sny": tu następuje **druga cezura**, rozpoczyna się senna wizja Ewy;

3 – pierwsza faza wizji, „anielski deszczyk", widzenie róży, lilii, narcyza;

4 – kluczowa, hierogamiczna faza, spojrzenie w „czyste", „jasne" niebiosa kończy się rozpoznaniem Matki Boskiej z Dziecięciem Jezus – po pierwszym, „wertykalnym" spojrzeniu w niebiosa następuje hierogamiczna odpowiedź: Matka

Boska „bierze wianek w dłonie, / Podaje Jezusowi, a Jezus dziecię / Z uśmiechem rzuca na mnie kwiecie –" (w. 55-56);

5 – spadające kwiecie-anioły-dusze-wianki;

6 – najistotniejsza z punktu widzenia dziejów Konrada faza Widzenia: rozpoznanie Róży – ducha Konrada, który przeżywa regenerację, rodzi się „dla nieba" dzięki Ewie, transcendującej jego doświadczenie aż do wiecznego wymiaru Jezusa i Maryi;

7 – aniołowie uwalniają Różę z wianka i lecą „w niebo", lecz lecą „wesoło"(!) – znak, że dopełniło się wydarzenie przełomu, dokonały się zbawcze narodziny Konrada do Chrystusowego życia;

8 – „Weź mnie na serce" – teraz właśnie Ewa-Anima-idea *das Ewig-Weibliche* – anioł-symboliczny kod wiary, Ojczyzny i idealnej natury – przyjmuje „na serce" Różę (Konrada)-Animusa – pierwiastek racjonalny, tęsknotę religijną; to pełnia integracji wewnętrznej;

9 – następuje koniec widzenia , którego nie obserwujemy, jakby Ewa i Róża pogrążyły się w głębokiej jedni do czasu, gdy „błyśnie ranek"; nastąpi przebudzenie i dalsze losy Ewy i Konrada są już poza planem utworu, niemniej świt z pewnością *oznacza* pierwszy dzień „nowego istnienia" duchowego Konrada[429]. (By to nie było takie proste – skomplikujemy obraz jeszcze).

Oba dzieła, obie wizje mają się naszym zdaniem do siebie tak, jak szkic do pełnej realizacji, jak zewnętrzne spojrzenie do wejrzenia od środka. Sen jest stanem epifanicznym, hierogamicznym, a „marzenie" Marceliny z wiersza ujawnia głęboką wizję, otwierającą wprost (ale w pełni jeszcze nie realizującą) perspektywę mistyczną. Nie ma tu *extasis,* lecz widzimy wesele, symboliczne „*hierós* (potężny, święty) – *gamos* (wesele, zaślubiny)", czy w innym wymiarze skomplikowaną sytuację odrodzenia, mającą sens nie tylko jednostkowy.

Anielskie dzieciątka, dziewczęta, Marcelina z wiersza i Ewa z Widzenia doznają niebiańskiej pieszczoty zgodnie z regułami niebiańskiej, mistycznej erotyki. Boskie światło łaski promieniuje z anioła i potem już w Marcelinie objawia się jako dziewicze, boskie światło, emanujące z uśmiechającej się twarzy. *Do M. Ł.* to głęboka opowieść o tęsknocie dojrzałego mężczyzny do wieku niewinności, do czasu, póki *hybris*, pycha nie przyćmiła zmysłu czucia, ufności religijnej:

> Ja bym dni wszystkich rozkosz za nic ważył,
> Gdybym noc jedną, tak jak ty przemarzył.

Podkreślmy owo „gdybym", ponieważ fenomen Marceliny jest zewnętrzny, podobnie fenomen jak *Ewy-Henrietty-cicerone.* Dopiero Ewa w Widzeniu powiedzie wędrowca ponad ruiny Rzymu, ponad babilońskie imperium carów, ponad sferę rozumu; mistyczny *cicerone* włączy jego losy w wymiar Opatrzności.

[429] Nie oznacza jednak w żadnej mierze hurrapatriotycznej przemiany w męża słońca, Samsona czy Księcia Niezłomnego. W scenie VIII, żegnając się z ks. Piotrem, Konrad mówi z głębi ziemskiego cierpienia czyśćcowego:

> Weź, proszę, ten pierścionek, przedaj; daj połowę
> Ubogim, drugą na mszę za dusze czyscowe; –
> Wiem, co cierpią, jeżeli czyściec jest niewolą;
> Mnie, kto wie, czy już kiedy słuchać mszy pozwolą.
> **Ks. Piotr**
> Pozwolą – (...) (w. 624-628).

V. Alegoreza *Pieśni nad Pieśniami*

Odwoływaliśmy się już do florystycznej symboliki tego tekstu jako sposobu prezentacji Jezusa i Maryi w Widzeniu. Trzeba wszelako rozwinąć i ten typ argumentacji, który wskazuje na fakt, że biblijny hymn miłosny miał zawsze – przynajmniej w liturgicznym i homiletycznym wymiarze – wykładnię alegoryczną, choć jego erotyka nie należy do szczególnie jaskrawych. I tak w „przekładzie" alegorycznym relacja Oblubieńca i Oblubienicy transformuje się na trzy poziomy znaczeń: 1° Jahwe – Oblubieniec – Izrael jako naród wybrany, nad którym karzącą po ojcowsku i łaskawą opiekę sprawuje Pan czasów. 2° Bóg w Trójcy Św. – Maryja-Oblubienica jako wybrana, ta, przez którą nastąpi zbawczy akt wcielenia w Chrystusie. 3° Chrystus-Bóg wcielony-Oblubieniec – Kościół jako Oblubienica, która już w świecie stanowi z Chrystusem „jedno ciało", ale oczekuje profetycznie zapowiedzianego końca czasów, przemiany wszechrzeczy i pełnego, doskonałego zjednoczenia (figuralnie: Nowe Jeruzalem).

Oczywiście, nie można nadawać *ad hoc* głębokiego znaczenia analogii między pobożnym dziecięciem z „domu wiejskiego pode Lwowem" a alegoryczną wykładnią Biblii. Stają się one natomiast niezwykle istotne, jeśli traktować Widzenie Ewy w związku z Widzeniem ks. Piotra. Istnieje pomiędzy nimi **tożsamość celu,** lecz **różnica efektu i metody.** Jakże typowy dla Mickiewicza to dystans: Ewa odsłania **bezpośrednio, symbolicznie jedność obu wymiarów** – Nieba i Ziemi – podczas gdy ks. Piotr „z Panem gada", to znaczy aż i... tylko prorokuje, nadaje Widzeniu Ewy sens ziemski, immanentny, profetyczny. Przepływa przez niego strumień profecji. Ewa otwiera niebo dla ucha, zmysłu metafizycznego Konrada, ks. Piotr otwiera Historię na profetyczny sens Słowa Bożego. Ewa i Piotr reprezentują dwie strony tej samej misji: wewnętrzną – zewnętrzną, indywidualną – zbiorową, regeneracyjną (podniesienie z upadku) – *imitatio Christi* (od męki do zmartwychwstania). Obie misje łączy figura Pielgrzyma; peregrynującego zarówno duchowym śladem Chrystusa, jak i prorockim traktem Historii, odsłanianym przez ks. Piotra i pogłębionym (zmodyfikowanym...)[430] przez Oleszkiewicza.

Między Ewą a Piotrem ujawnia się różnica, którą w ostrzejszej formie dostrzec można między mistykiem a prorokiem – obie „postawy" poznawcze wyrastają z jednolitej formacji duchowej (pokora, uniżenie), obie są rodzajem wszecheksplikacji (indywidualnego losu bądź tajemnicy historiozoficznej), lecz mistyka, zwrócona wertykalnie, dąży ku pełni transcendentnej realizacji głębokiego „ja" w Bogu, gdy profecja (jak poezja poniekąd)[431] łamie się w okowach słów, które przekształca w symbole, obrazy zwrócone ku sferze czasu, *futurum.* Przyszłość w kolejnych odsłonach proroctw, w wydarzeniach je potwierdzających, ulega zdeszyfrowaniu, ujawnia się jako skomplikowany układ „planowych" faktów, jako coraz lepiej rozpoznawalny „Boży" trakt, wiodący człowieka (bohatera, Konrada) przez demoniczny świat historii ku Bogu, do Pełni, Pleromy. Symboliczny sens Widzenia Ewy, jeśli rozumieć je jako proces „analogicznej przemiany mistycznej Konrada", „polegający na interioryzacji wiary, na

[430] Zob. artykuł Z. Stefanowskiej, *Mickiewicz jako czytelnik „Marii" Malczewskiego* w: *Księga w 170. rocznicę...*, s. 253-254 (tu: teza o profetyzmie Oleszkiewicza jako modyfikacji – raczej pesymistycznej – proroctwa ks. Piotra).

[431] Henri Bremond, jak wiemy, porównywał poetę i mistyka, konstatując, iż ten pierwszy to zaledwie „jakby połowa świętego", obdarzona doskonałą wrażliwością, ale zarazem pozbawiona cnót, których opiekunem jest sumienie. W przypadku Konrada owo rozróżnienie spełniłoby się doskonale. Profeta – w takim wypadku – byłby człowiekiem sumienia i cnoty, ale... żadnym kreatorem.

jej personalizacji i na wcieleniu jej zasad"[432], można więc ponownie wzbogacić o kompozycję alegorycznych analogii: 1° Opatrzność – Lud Wybrany (Polacy, Ewa-Polska); 2° Zbawiciel – Kościół jako wspólnota mistyczna (*ecclesia mystica*), aktywnie trwająca w Historii (*ecclesia militans*); 3° Ewa (ziemska Maryja) – Konrad („mesjasz"-pielgrzym, historyczny zrodzony przez Ewę na nowo „w duchu").

Ksiądz Piotr daje-rodzi, przedstawia na drodze duchowych przemian Konrada – zaszyfrowane przesłanie proroctwa, swego Widzenia. Ewa darzy Konrada czymś, co można nazwać metafizycznym zmysłem, okiem wiary, mistycznym kluczem, w który wyposażony Konrad będzie mógł odczytać, zrozumieć znaki, przekazy Opatrzności – dane całej Historii, ale i jemu tylko. On bowiem – Konrad – jest tym cennym duchowym, jednak!, diamentem, którego mistyczne oszlifowanie powierzył Bóg symbolicznо-duchowej rodzinie. Do niej należą Anioły, lecz przede wszystkim Ewa i Piotr. Po tej specjalnej konfirmacji mesjańskiej będzie mógł Konrad bezwzględnie rozpoznać mistyczne, figuralne i alegoryczne znaczenia tekstu Biblii, lecz także Księgi Dziejów, od rozumienia której odgradzał go mędrkujący rozum pysznego indywidualisty i nieuaktywniony zmysł intuicji-czucia-wiary, rozbudzony dzięki Ewie.

Ten właśnie ostatni element rozsadza i tym samym uwiarygodnia proste, statyczne analogie Anima-Ewa ↔ Animus-Konrad. *Ewa-cicerone,* wstawienniczka pełni bowiem w całej twórczości Mickiewicza – w jej drugiej fazie – rolę przewodnika, pośrednika, który nabiera wielu znaczeń: pełni rolę przedstawienia odnowionej wiary (czy Konrad przyjął komunię?), która wciąż się dopiero umacnia[433], staje się wyobrażeniem (z punktu widzenia emigracji) oddalonej przestrzennie Ojczyzny, rajskiej i idyllicznej Natury (kwiatki), wreszcie jest szyfrem Pełni (*Deitas*). Ewa łączy się z Mickiewiczem, Konradem i wciąż pierzcha, ucieka od niego. O ile na planie analogii alegorycznych Mickiewicz do końca pozostanie wyznawcą „Narodu Wybranego", o tyle w wymiarze indywidualnym proces wciąż trwa. Oblubienica ciągle ucieka przed Oblubieńcem. W wierszu *Śniła się zima...* – zapisie wizji sennej – Ewa wywołuje lęk, gdy idzie pytać naturę litewską o przeszłość poety. Ewa i Konrad-Adam, *eidos* i świat materii, idealna forma i chaos ziemi, upragniony cel i miejsce, w którym stoi pielgrzym – rozdziela je ciągle przeszkoda, niespełnienie, którego wyrazem są nostalgia, tęsknota czy nawet historyczna aktywność (uznana przez niektórych za donkiszoterię; *vide*: Legion włoski Mickiewicza). To integralne rozdarcie – być może – objawi się zmierzchem słowa i narodzinami mistycznego „polityka", którego śmierć dopadnie w Konstantynopolu.

VI. *Magnificat*

Można by się, przy pewnej dozie optymizmu poznawczego, dopatrzyć niewielkich, ale też i znaczących podobieństw Widzenia Ewy z symboliką Zwiastowania (anioł-posłaniec, pełna zgodność misji i jej „bohaterki"). Jednak głębszy sens ma do-

[432] M. Maslowski, dz. cyt., s. 88-89.

[433] Oczywiście Konrad odjeżdża zraniony. Zob. Z. Majchrowski, *Czarne znamię na czole Konrada. Perypetie egzegezy ostatniej sceny „Dziadów"*, w: *Mickiewicz...*, s. 202:

> Rana należy do „słów-kluczy" poematu, wędruje przez wszystkie części utworu i „wędruje" po ciele bohatera. Jeśli spojrzymy na całe *Dziady* poprzez ten wędrowny stygmat – z perspektywy sceny końcowej – to okaże się, że są one poematem o egzystencji okaleczonej, okaleczonej przez miłość, przez historię, przez poezję. Zwłaszcza przez poezję.

piero odwołanie się do hymnu *Magnificat.* Nie jest to związek struktury, typu tekstu, lecz znaczeniowa korespondencja między „problemami Konrada" a przesłaniem Maryi, niewiasty, „która uwierzyła, że spełni się to, co jej Pan oznajmił!" (Łk I, 46):

Wtedy rzekła Maria:
„Uwielbia dusza moja Pana
I rozradował się duch mój w Bogu, Zbawicielu moim:
iż spojrzał na niskość służebnicy swojej.
Odtąd bowiem zwać mnie będą błogosławioną wszystkie narody,
gdyż wielkie rzeczy uczynił mi Wszechmocny.
Święte jest imię jego,
a miłosierdzie jego z pokolenia na pokolenie
nad tymi, którzy trwają w **bojaźni jego**.
Potężnie działa ramię jego:
rozprasza **pysznych i ich serc zamysły**,
strąca mocarzy z tronów
a wywyższa **pokornych**.
Głodnych napełnia dobrami,
a bogaczy odprawia z pustymi rękoma.
Przygarnął sługę swego Izraela,
pomny na miłosierdzie swoje,
które zapowiedział ojcom naszym:
Abrahamowi i potomkom jego, na wieki". (Łk I, 46-56. podkr. – J.Ł.).

Ten niezwykły hymn, znany doskonale Mickiewiczowi, będący w istocie nieznanego pochodzenia interpolacją w Ewangelii według świętego Łukasza, różni się wprawdzie tonem donośnej laudacji, chwalebną wymową, tonem pewności od Widzenia Ewy, lecz przy tym mocno akcentuje trzy elementy: Bóg wybiera pokornych (Maryję), Bóg jest panem mocy, siły, „rozpraszającym pysznych", zrzucającym mocarzy (despotów) z tronów; wreszcie: Bóg pozostaje wierny swojemu narodowi wybranemu. Treści te korespondują z semantyką III cz. *Dziadów*: z postulatem pokory, która to dopiero umożliwia zrodzenie Boga w duszy; z jego wiarą w klęskę uzurpatorów-tyranów, tak mocno podkreśloną przepowiedniami Oleszkiewicza; z oczekiwaniem tryumfu ludu wybranego, nadejściem mesjasza[434]. Ewa z Widzenia zostaje niejako zaskoczona snem, usypia nagle tak, jak Więzień czyni to wielekroć w *Prologu* –wydarzenia ewangeliczne z kolei mają swą żelazną, mesjańską logikę, konsekwencję: dzieje się tak, jak się ma stać. Mesjanizm Mickiewicza jest przyjęciem – po okresie buntowniczych, teodyceicznych poszukiwań – takiej „jasnej", choć zakodowanej w symbolice wizji, profecji, perspektywy Historii: ostatecznym wchłonięciem, uwewnętrznieniem metahistorycznego planu Boga, którego Alfa to *creatio ex nihilo,* apogeum to Wcielenie, a finał: *apokalypsis* (Omega)[435].

Dodajmy, że czytanie *Magnificat,* swoisty kult tego hymnu, znajdziemy w tekstach mistyków, którzy sytuację Marii internalizują jako własne doświadczenie. Jak Maryja, pragną począć Boga w Duchu, w tej najgłębszej strukturze duszy. Taką tradycję lektury duchowej przedstawiała średniowieczna mistyka niemiecka (bliska Mickiewiczowi), w Polsce znana od XVI wieku, także dzięki pismom dominikanina, bło-

[434] Tu, oczywiście, zaczyna się filologiczna, egzegetyczna przygoda osnuta wokół tematu „40 i 4".

[435] Zob. rozprawy: L. Moszyński, *Hymn „Magnificat" w cyrylometodejskiej tradycji liturgicznej Kościoła bizantyjskiego i rzymskiego*; D. Künstler-Langner, *Sacrum w poezji polskiego baroku*; J. Ławski, *Sacrum słowiańskie Adama Mickiewicza: od „Historii polskiej" do prelekcji paryskich*, w: *Musica Antiqua XIII, Vol. 2, Acta Slavica*, red. A. Bezwiński, Bydgoszcz 2003, s. 7-16, 61-70, 83-100.

gosławionego Henryka Suzo. Opisuje on m.in. *Jak obchodził święto Matki Bożej Gromnicznej*:

> Przez trzy dni poprzedzające uroczystość Matki Bożej Gromnicznej przygotowywał na modlitwie świecę dla niebieskiej Rodzicielki. Obwiązywał ją trzema wstęgami: pierwszą wiązał na cześć Jej nieskalanej, dziewiczej czystości, drugą ku czci Jej niezgłębionej pokory, trzecią poświęcał Jej macierzyńskiej godności. Te trzy przymioty wynosiły Ją ponad wszystkich świętych. Każdego dnia przygotowywał tę duchową świecę trzykrotnym *Magnificat*[436].

Te rytualne czynności prowadzą mistyka do ekstatycznego momentu, gdy Matka Zbawiciela daje mu w wizji pieścić swego Syna:

> A gdy w swej dobroci mu Je [dziecię] podarowała, wtedy daleko, aż po krańce świata wyciągał ramiona, brał Umiłowanego i po tysiąc razy w ciągu jednej godziny zawierał Go w uścisku[437].

Podobne obrazowanie *unio mystica* znajdziemy w Widzeniu Ewy. Po napisaniu III cz. *Dziadów* Mickiewicz, na przykład z towiańczykami, jeszcze nie raz wracał do *Magnificat,* praktykując m.in. głośne, modlitewne czytanie hymnu. Dlaczego?

Otóż tak ewangeliczne opisy Zwiastowania, jak i słowa Marii w *Magnificat*, wyrażają – poprzez symboliczne rozumianą postać kobiecą, która mówi „tak" Bogu – ten rodzaj zachowania, taki modus egzystencji, jakiego niezwykle pragnął Mickiewicz-racjonalista, „zazdrośnik", duchowo usiłujący naśladować Marcelinę, Ewę, Henriettę, Marię. Nie mógł – jak ów mistyk z traktatu Henryka Suzo – praktykować rozbudowanej pobożności maryjno-chrystocentrycznej. Będzie to usiłował czynić we wspólnocie, wśród towiańczyków. W tym okresie drogę do *ekstasis* zamykała i pycha poety, i niszcząca naturalną pobożność aktywność rozumu. Jednak rzec: „Uwielbia dusza moja Pana", zawołać „Niech mi się stanie", rozradować się „duchem w Bogu", zobaczyć realizującą się obietnicę, daną potomkom Abrahama-Polakom – pragnął tego, jak poświadczają teksty, niezmienne. Właśnie w tym arcyważnym momencie *Dziadów* – w Widzeniu Ewy – dzięki owej panience-medium zdołał, bądźmy minimalistami, otworzyć usta, które później będą się starały – ale i to nie przyjdzie łatwo – powiedzieć swe *Magnificat*.

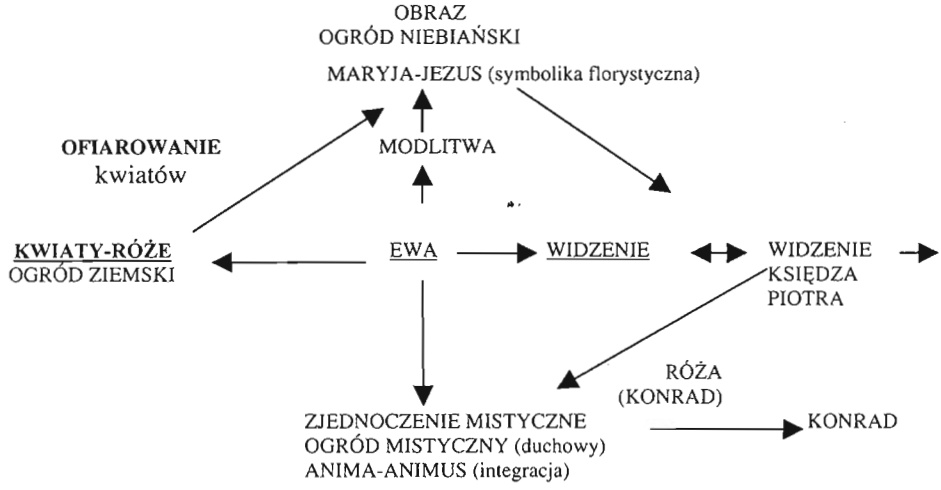
VII. *Rosarium* Mickiewicza

Poszukując źródeł florystycznych motywów Mickiewicza pamiętać można o wyjątkowych koincydencjach jego losów z obrazami przedstawiającymi Matkę Boską, zawsze w jakiś sposób cudownymi, jak ten, który towarzyszył jego chrztowi (co do dziś można oglądać), a potem... Ostra Brama, kult obrazu w okresie towianistycznym... Mickiewicz, to ważne, był wychowankiem szkoły dominikańskiej. Można oto znów zapytać, jakie modlitwy odmawia Ewa przed obrazem Maryi z Dzieciątkiem, który ustroiła wiankiem? Jakie modlitwy sprawiają, że i Ewa zatapia się we śnie? *Ojcze Nasz*? Litania? Różaniec?

Chciałbym zwrócić uwagę na analogię obrazowania sceny Widzenia z różańcem. Na związek przemieniających się w anioły kwiatów, wianków z tradycją maryjną. Nazwa „różaniec" wywodzi się bowiem od łacińskiego *rosarium* (niemieckie: *der Rosenkranz),* oznaczającego pierwotnie wianek z róż, który wierni składali Matce Bo-

[436] H. Suzo, *Życie*, przeł. W. Szymona, Poznań 1990, s. 47-49.
[437] Tamże.

ga na chwałę, bądź też oznacza ogród różany, alegoryczny obraz Maryi rozumianej jako ogród cnót[438]. W komplementarnym znaczeniu czerwona róża (=krew Chrystusa przelana za zbawienie świata) symbolizuje możliwość duchowej regeneracji, odrodzenia w wierze, mistycznego odnowienia chrztu. Różą jest Maryja niebiańska; Ewa zrywa kwiaty z ogrodu, który w wizjach traktować wolno jako ziemskie odbicie ogrodu niebiańskiego, doskonałego, zaś dusza Konrada pojawia się jako Róża, wyrwana z ogrodu ziemskiego, ofiarowana Maryi i Jezusowi, która z wolna ożywa (niczym „rumieniec żyjący – jak zorzy wniście"), z duszy obumierającej (pycha) przeradza się w świetlistą. Schemat sytuacji można – z punktu widzenia symboliki róży – tak ująć:



Przeżywająca odnowienie dusza Konrada zrazu „mówi, coś mówi – jak cicho, jak skromnie", ze skargą, że wyjęta z „rodzimej trawki" (ciało, natura, Ojczyzna) – jednak napojona łzami Ewy, tej ziemskiej Maryi, dzięki której wstawiennictwu, prostemu rytowi wplecenia w anielski krąg (czyż nie są to aniołowie ze sceny egzorcyzmów?) dusza-róża ożywa, odradza się mistycznie. Jak Jezus spoczywa na rękach Maryi, tak symetrycznie dusza-róża zostanie wzięta „na serce" Ewy[439]. Oczywiście może to być także – powtórzony w poezji – gest Jana wykonany podczas Ostatniej Wieczerzy, chylącego głowę na pierś Chrystusa, ale, sądzę, chodzi tu raczej jeszcze o tajemnicę chwalebną, a nie już pasyjną. Lecz i język „niebiańskiej", „oblubieńczej" erotyki tworzy tu swoisty, niepasyjny nastrój:

[Róża] Ja będę ją **bawił,** nim błyśnie ranek,
Na sennym jej sercu złożę me skronie:
Jak **święty apostol, Pański kochanek,**
Na boskim Chrystusa spoczywał **łonie.** (w. 90-93 – podkr. moje).

[438] Cały ten fragment odwołuje się do bardzo inspirującej książki Katarzyny Zalewskiej *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa,* Warszawa 1994. Zob. także studia: Z. Leszczyński, *Waloryzujące słownictwo litanii*; J. Sobczykowa, *Modlitwa jako akt mowy w świetle komentarza ks. Dr Jakuba Wujka w Biblii*; obie prace: w: *Tekst sakralny – tekst inspirowany liturgią,* pod red. G. Habrajskiej, Łódź 1997, s. 219-226, 263-280. Por. M. Makuchowska, *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*, Opole 1998; J. Kułakowska, *Formy modlitewne w twórczości Słowackiego*, Kraków 1996.

[439] M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych,* s. 107:
Kwiaty są ziemskim wyobrażeniem niebieskiej szczęśliwości. Kartagińska męczennica Perpetua w jednym z objawień oglądała przyszłe szczęście w postaci pełnego kwiecia ogrodu, z różami tak wysokimi jak cyprysy.

Niemniej jednak radość inkarnacji, narodzin Zbawiciela i smutek Krzyża łączą się w historii zbawienia nierozłącznie. Nie może być jednak *imitatio Christi* i mesjanizmu jako wzorca mitycznej egzystencji bez radosnego momentu pełni, narodzin człowieka wewnętrznego. To nie dusza ukazana pośmiertnie „na łonie Abrahama" jawi się w Widzeniu, lecz ta złączona z *Ewig-Weibliche*. Regeneracja dokonuje się w przestrzeni archetypowej kobiecości. Los Konrada jako reprezentanta narodu, chrześcijanina, członka mistycznej wspólnoty, zostanie ponownie włączony w *imitatio Christi* po wzlocie i klęsce Improwizacji. Ewa zaprowadza duszę Konrada „w niebo", ale stan wizyjnego obcowania (jak we śnie Marceliny z wiersza *Do M. Ł.*) jest tylko nocną, oniryczną pełnią, która pryśnie „nim błyśnie ranek"; dlatego do tej, jak pisałem, niewerbalizowalnej, niedyskursywnej metanoi mistycznej serca dopisuje Mickiewicz drogowskaz profecji, tę solidną wyprawę, z którą Konrad wkroczy do Rosji-Babilonu. Obrońca niebiańskiej róży-Maryi stanie się naśladowcą Krzyża (róża). Zaiste, kwietny ten świat Mickiewicza.

Ewa mitycznie ofiarowuje więc niebu kwietny wieniec swoich cnót, ofiarowuje niebezinteresownie: wstawiając się za duszą sieroty, duszą, która symbolicznie też przedstawiona jest jako róża więdnąca. Intencje modlitwy Ewy, jej suplikacje – w istocie jest ona kimś na ziemi arcyważnym: namiestnikiem nieba, mistycznego wymiaru – zostają wysłuchane. Ta wielka, lecz zrazu ukazywana jako mętne źródło, potem jako więdnący kwiat, wyjątkowa dusza Konrada zostaje więc włączona w najgłębszy, ten którego bezowocnie pragnął, a nie mógł posiąść wolicjonalnie, metafizyczny wymiar. Ewa – przynosi więc duszy Konrada bezsłowną, mistyczną dobrą nowinę uspokojenia, duchową rozkosz, uruchamia w Konradzie „oko ducha", zmysł wiary, którego wyparł się, to znów wstydził, głuszył go w sobie.

Nigdzie potem Mickiewicz nie przedstawił już tak wyraziście rangi tego duchowego spotkania z mistyczno-religijną kobiecością, które zdarzyło się w wierszach *Do mego cziczerona, Do M.Ł.*, a w Widzeniu Ewy przyniosło niespodziewany efekt: bariera między myślącym mężczyzną a intuicyjnie zgłębiającą tajemnice wiary kobietą znikła, została obalona dzięki symbolicznej hierogamii. Dodajmy: czynnikiem inicjującym jest Ewa, która – niczym Marcelina, Henrietta – tajemniczo zjawia się na horyzoncie bohatera nie cieleśnie nawet, lecz tylko w relacji: wstawiająca się – ten, za którym się wstawia.

Po drugie – wbrew sygnałom tekstu akcentującym androgyniczność, bezpłciowość świata aniołów, dusz – wskażmy na fakt, iż naszym zdaniem obraz Ewy posiada jednak „atrakcyjną" cechę kobiecości, wprawdzie zmistycyzowanej. Jest to kobiecość idealna, jakby część tej Kobiecej Wieczności Mickiewicza, jego wyobrażeń szczęścia, jakby też poetycki subwariant przedstawień Boskiej Mądrości, *Sophii*. Lecz – to kobieta, nawet jeśli tylko kobieta-dusza.

Wróćmy do modlitwy różańcowej. Wydaje się, iż musiała być ona doskonale znana Mickiewiczowi jako wychowankowi dominikanów. Według legendy stworzonej w XV w. przez Alana de la Roche, a jest to kanoniczna legenda dla tej modlitwy, różaniec Matka Boska przekazała bezpośrednio św. Dominikowi i to jego zakon był głównym propagatorem tej modlitwy. Ilustracja ukazująca to wydarzenie zawiera przecież te same elementy, co Widzenie Ewy: ustrojona, umajona kwietnym wiankiem Maryja trzyma Dzieciątko Jezus, które wręcza różaniec pobożnemu mnichowi:



Wręczenie różańca św. Dominikowi, ok. 1480 r.

Symbolika modlitewnego rosarium obejmowała trzy tajemnice: Radosną, Bolesną i Chwalebną. W Widzeniu Ewy, gdyby to przełożyć na owe etapy (inicjacji), mamy: Widzenie – ponowne narodziny Konrada (Radosne), *imitatio Christi* – losy Pielgrzyma to tajemnica Bolesna, mesjańskie spełnienie dziejów – tajemnica Chwalebna. *Rosarium* to kwintesencja, skrót dziejów zbawienia, ale ukazany z punktu widzenia religijności maryjnej. Maryja to „brama Zbawienia", bo rodzi Chrystusa, który mówi: „Jam jest bramą dla owiec. Jeżeli ktoś wejdzie przeze mnie, będzie zbawiony" (J 10, 7). W innym wymiarze, eschatologicznym, modlitwa ta obejmuje żywych i zmarłych, błogosławionych i cierpiących czyśćcowe męki. Dopowiedzmy także, iż elementem pobożności maryjno-różańcowej była **adoracja obrazu,** a przy tajemnicach radosnych wprost zalecano odwoływanie się właśnie do wizerunku Maryi z Jezusem. Zwyczaj strojenia wizerunku kwietnym wieńcem miał, co ważne, potrójny sens: odwoływał się bowiem do symboliki pasyjnej. Wianek to także cierniowa korona Chrystusa oraz – w konsekwencji Jego uniżenia – także symbol chwały: korona Chrystusa Króla. Ten głęboki sens jest jeszcze w przedstawieniach graficznych dynamizowany: nie tylko wierni stroją skronie Maryi z Dzieciątkiem wieńcami, ale np. w *Święcie różańcowym* Dürera to anioły stroją skronie wiernych wiankami (= powołanie do Krzyża Chrystusa i chwały niebieskiej). Jeszcze bardziej interesujące może być przywołanie jednej z legend różańcowych:

> W XII w. nastąpiło przeniesienie nazwy *rosarium* z przedmiotu, jakim jest wieniec, na zbiór modlitw. Potwierdzeniem tego są liczne legendy maryjne o podobnej treści. Ich podstawowy motyw stanowi opowieść o mnichu modlącym się przed obrazem Matki Boskiej. Pewnego dnia w trakcie modlitwy Maria stanęła przed nim, a każde *Ave* wychodzące z jego ust zmieniało się w różę, którą Maria włączała do swego wianka. Gdy mnich zakończył modlitwę, wianek był gotów, a Maria włożyła go na głowę[440].

[440] K. Zalewska, dz. cyt., s. 9.

Oczywiście, ani potwierdzić, ani wykluczyć znajomości podobnych legend nie można u Mickiewicza. Chodzi o coś innego, o hierogamiczne podobieństwo, symboliczne analogie ze sceną Widzenia Ewy. Odwzorowaniem modlitwy jest wianek, zamieniający się w końcu w różaniec, który Niebo daruje ziemianom. Realizacje podobnych motywów różańcowych znane były literaturze staropolskiej. *Rosarium* przecież ma jeszcze swój kształt plastyczny: wianki na kościelnych obrazach **zostały zastąpione przez stałe wieńce różane** okalające centrum obrazu, główny motyw maryjny. Ożywić te zastygłe w plastycznej martwocie róże – cóż za błaha sztuka dla wyobraźni poety takiego jak Mickiewicz.

Ale przywołajmy jeszcze jeden motyw kwietny o ludowej, folklorystycznej proweniencji – zwyczaj plecenia, święcenia i zawieszania w świątyniach i domach wianków na Święto Matki Boskiej Zielnej lub w oktawę Bożego Ciała. Ten ostatni zwyczaj na skutek zmian, przesunięć granic, rozbicia i wymieszania społeczności Kresów, wschodniej Polski – zanikł niemal całkowicie w północnych i zachodnich rejonach współczesnej Polski. Święcenie wianków w oktawę Bożego Ciała przetrwało natomiast na wschodzie kraju, na Podlasiu, gdzie własnoręcznie przygotowane wianki niesie się – (najczęściej czynią to ludzie starsi) – do kościoła na poświęcenie. Bywają one potem – dziś jeszcze – wykorzystywane w magiczno-pogańskich praktykach (odpędzanie chorób, „zamawianie"), czym zajmują się tzw. „szeptuchy"[441]. Zatem jest to zwyczaj wiążący się bądź z wiosną (regeneracja w cyklu przemian natury), bądź z pełnią obfitości, plonami, z czasem zbierania owoców ziemi. Słowem – mający niemało związków ze zwyczajami posiadającymi jeszcze przedchrześcijańskie korzenie. Zresztą, wiemy – Mickiewicz wprawił mickiewiczologię w konfuzję, umieszczając w *Panu Tadeuszu* niekalendarzowe, tajemnicze święto *Najświętszej Panny Kwietnej*: „Już wschodził uroczysty dzień Najświętszej Panny Kwietnej" (ks. XI, w. 153):

> Wieśniaczki dziś na ołtarz Matki Zbawiciela
> Niosą pierwszy dar wiosny, świeże snopki ziela;
> Wszystko wkoło ubrane w bukiety i w wianki:
> Ołtarz, obraz, a nawet dzwonnica i ganki. (ks. XI, w. 208-211)

Nie wnikając już w tym miejscu rozważań w problemat, które ze świąt poeta „miał na wyobraźni", warto pamiętać o tym maryjno-kwietnym urzeczeniu Mickiewicza, który zapewne znajomość zwyczaju wyniósł z domu, a utrwalił w szkole dominikańskiej[442]. A zatem: praktyczna obecność motywów florystycznych w kulcie ludowym, religijność różańcowa, której niechętne tej modlitwie Oświecenie na pewno nie wypleniło na Czarnej Rusi, pobożność maryjna, silnie związana z kultem obrazów, legendami maryjnymi, ludowe „żywoty", podania o świętych, może apokryfy, wychowanie w dominikańskiej szkole, a także ikony – to wszystko na pewno odcisnęło piętno na tej najbardziej mistycznej, w porządku duchowym najwznioślejszej scenie *Dzia-*

[441] Na trwałość i magiczne konteksty obrzędu święcenia ziół, kwiatów w oktawę Bożego Ciała na Podlasiu, m. in. w okolicach Gródka, zwrócił mi uwagę Krzysztof Korotkich. Por. studium: A. Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Wrocław 2001.

[442] Zagadkę tę tak rozwiązuje W. Kozłowski: *Nabożeństwo w Soplicowie*, w: *Adam Mickiewicz. Księga w stulecie zgonu*, Londyn 1955, s. 434:

> Stwierdzamy zatem dowodnie, że w tym samym dniu 9 lipca, nazajutrz po wkroczeniu wojsk napoleońskich, obchodzono w Nowogródku oktawę Bożego Ciała. Nie było to wprawdzie święto uroczyste w ścisłym znaczeniu (...). I właśnie tej uroczystości towarzyszy u nas starodawny zwyczaj święcenia wianków z ziół!.

dów. Trzeba było nie tylko grozę budzących egzorcyzmów, by diabeł opuścił Konrada, ale także – niezbyt chętnie widzianego przez Kościół – mistycznego snu, wizji o heterodoksyjnych rysach aktu hierogamii, by Konrad zaczął żyć duchowo.

VII. *„Styl słodki"*

Przypomnijmy na koniec jaskrawą opinię o infantylności sceny IV, o nie licującym z powagą Improwizacji i Widzenia ks. Piotra dziecięcym tonie Ewy. Z drugiej strony próbowano tę „nieprometejską" miękkość Widzenia rozbroić, przywołując uparcie tradycję sentymentalną bądź rokokową. Jednak, jeśli lokujemy tę scenę w kręgu doświadczeń religijnych poety, także w sferze pragnienia i niemożności osiągania takich stanów religijnych, „pełni", jakiej doświadcza Ewa, to i ten ton dziecinny trzeba chyba odnieść jakoś do tradycji religijnej czy estetycznej. Bo trudno wyobrazić sobie, by poeta „wydumał", wykoncypował „dziewczęcą wiarę". Po pierwsze – pamiętać trzeba o specyfice epoki, o sposobach wyrażania przeżyć religijnych na początku XIX w. Był on jeszcze zakorzeniony w obyczajowości staropolskiej, był bardziej egzaltowany, mniej skrępowany, całkiem oczywisty. W drugiej połowie XIX w. i na przełomie XX w. bohaterowie dzieł literackich paradnie wchodzą do kościoła, a nie po prostu na mszę *„idą"*; także modlą się i zachowują inaczej w świątyni[443]. Po wtóre: Ewa to jeszcze dziecię, dziewczynka – i tu psychologia ma też swe prawa. Zaś z symbolicznego punktu widzenia to istota bliska Bogu (ewangeliczny wzór stawania się dzieckiem), nieoddalona wciąż od „źródła", nie pobrudzona rozumem, który „mędrkuje". Dziewica i dziecko – to, podkreślał poeta, jedyne szczęśliwe istoty na **„tym"** świecie, okrutnym świecie. Stąd wniosek trzeci: nie mógł i nie powinien był z niej uczynić Mickiewicz czytelniczki Goethego, tym bardziej Hegla, realizuje bowiem ona, personifikuje w sobie ten „żeński", zagubiony i poszukiwany aspekt religijnej wrażliwości.

Na płaszczyźnie odniesień estetycznych i kultowych da się dostrzec w Widzeniu elementy pobożności bożonarodzeniowej, wprost pastorałkowej, gdzie Bóg jawi się człowiekowi przyjaźnie, radośnie, bo także On powtarza ten najszczęśliwszy, a utracony już etap życia: arkadię dzieciństwa. Nie jest to Bóg prymitywu, lecz Bóg domowej i kosmicznej harmonii. Ciąg zdrobnień w Widzeniu przywodzi na myśl wczesną twórczość, II cz. *Dziadów,* tyle, że „rączęta, deszczyk, kwiatki, wianki" – nie są tu wyrazem dystansu poety do ślicznej i okrutnej Zosi, lecz oznaczają dziecinną szczęśliwość. Jakby zbliżył się Mickiewicz, tak z pozoru poetycko poważny, do poetyki hipokorezy Słowackiego[444] – zogromniałej w całej jego twórczości, a przecież nikt właśnie autorowi *Fantazego* infantylizmu nie imputuje. Religijność Ewy dobrze sytuuje się w barokowej tradycji „stylu słodkiego", radosno-przymilnej rozmowy z Bogiem, jawiącym się jako Jezusek w bezpiecznych rękach Maryi Matki. Stylu słodkiego nawiązującego do *Pieśni nad Pieśniami,* do tej specjalnej wytworności z jej „ryzykowną wyrazistością

[443] Dotyczy to jednak dorosłych – dzieci nadal pozostają „oazą" spontaniczności, podczas gdy dorośli prowadzą w świątyni albo „teatr pobożności", albo erotyczną grę, albo filozoficzne medytacje. Por. książkę E. Paczoskiej, *„Lalka" czyli rozpad świata,* Białystok 1995 (tu rozdział: *W kościele i w teatrze).*

[444] Zob. A. Nawarecki, *Czułe słówka Słowackiego,* w: *Pokrzywa. Eseje,* Chorzów – Sosnowiec 1996, s. 97:

> W wielu tekstach czuły język Słowackiego bywa tak tkliwy, że aż piskliwy; i tak piskliwy, że aż przeraźliwy. Ale choć miękkość bywa czasem kwaśna i paląca, to jednak czytelnicy zwykli widzieć ją w ucukrowanej postaci.

– I pomyśleć, że ten „miękki" Słowacki mówił zarazem językiem okrucieństwa, gdy *„durus Sarmata,* Mickiewicz", rzadziej tylko sięgający po deminutywy, gonił za niebiańskimi Ewami-jutrzenkami. Ale por. także inną stronę poetyki Słowackiego: A. Kotliński, *Słowacki drapieżny,* w: *Słowacki współczesny,* red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 82-93.

w wyposażaniu scen w ziemskie realia i w identyfikacji miłości ziemskiej z miłością niebieską"[445]. To styl oswojenia nieba przez jego „humanizację", polegającą na ukazaniu wspólnego Bogu-Jezuskowi i człowiekowi-dziecku świata dzieciństwa, dziecięcej radości. Taki model obcowania z niebem utrwalił w poezji polskiej Stanisław Grochowski, swobodnie tłumacząc wiersze jezuity Jakuba Pontana (*Floridorum libri octo*) na polski jako *Wirydarz, abo Kwiatki rymów duchownych o Dziecięciu Panu Jezusie* (1607 r.). Oto pośród „upominków" Dziecię otrzymuje i kwietne hołdy:

V. *Kwiatki lilijowe*

Dzieciąteczko, kwiatku polny,
kwiatku lilijej padolny,
tak Cię święte Pismo zowie,
więc my, stojąc przy tym słowie,
przynieślichmyć takie kwiecie,
o nieprzepłacone Dziecię.
Przyjmi za upomineczki,
lilijowe te kwiateczki,
ponieważ od kwiecia tego
masz imię z wieku dawnego.

VII. *Dwa wianki różane*

A ja za upomineczki
różaniec daję wianeczki.
Obadwa śliczne ślicznemu,
Dzieciąteczku różanemu,
oba ku więtszej ozdobie
kładę na główeczkę Tobie.
Przyjmi, Dziecię, dar ubogi;
bym miał nie wiem jako drogi
klejnot, i ten bym darował,
złotem bym Cię koronował[446].

Czy nie odnajdujemy tu tej samej pobożności, którą wyraża wobec Maryi-róży i Jezusa-lilii, narcyza to zarazem dziewczęca i dziewicza, dziecięca Ewa? Można by bowiem znaleźć więcej podobnych maryjno-bożonarodzeniowych akcentów w literaturze staropolskiej, która, pamiętamy, rzadko tylko wkraczała na teren teologicznego dyskursu, koncentrując się raczej, co też się jej nierzadko wypomina, na „ludowym" spojrzeniu na kult maryjny.

Nic nie stałoby się tu bez tego specjalnego, mistycznego stylu mówienia, obrazowania, bez formuł dziecięcej, uczłowieczającej Boga modlitwy. Otóż Familia Boska, w tym Jezus i Maryja, przychyliła się do próśb Ewy, reprezentującej tę wielką Rodzinę Ziemską. Religijność Mickiewicza wylatuje w Widzeniu Ewy na poziomy niebiańskie. Tam zyskać można pomoc, tam zastępcza matka Konrada, zastępczy ojciec, Ewa i Piotr potrafią przenieść znękaną, rozstrojoną duszę Konrada w sferę odzyskanej Harmonii, potrafią zrewitalizować ją, mistycznie uwrażliwić i jeszcze, jak Ksiądz Piotr, dać na drogę w straszny świat Babilonu mesjańską wyprawę duchową, posag profecji.

Po szaleństwie rozdzierających krzyków Impowizacji, po dysharmonii duszy, kosmosu, ludzko-boskich relacji – przychodzi tajemnicza pora harmonii, wprost muzycznego harmonizowania duszy Konrada przez złączone-splecione, splatające się w locie, otaczające w tanecznym, niebiańskim wirze anioły-dusze-kwiaty. Rytmika powtórzeń w litaniach, wprost kosmiczna, rytmizująca monotonia powtarzanych modlitw w różańcu, koliste, domknięte kształty różańca, wieńca, kolisty kształt róży, harmonia jej budowy – otóż są to wszystko symboliczne instrumenty stabilizacji rozedrganej, rozdartej duchowości. Długie, irracjonalne powtarzanie modlitw, koliste formy, rytmiczne inkantacje – wszystko to ma zharmonizować, scalić wewnętrznie rozbitą duszę Konrada czy człowieka po prostu, szukającego uspokojenia, „bezmyślenia", kosmicznej, makrokosmiczno-mikrokosmicznej i w końcu Boskiej Harmonii, poszukującego rytmu swej duchowej

[445] Cz. Hernas, *Literatura baroku*, Warszawa 1987, s. 35.
[446] S. Grochowski, *Wirydarz*, wydała J. Dąbkowska, Warszawa 1997, s. 63-64.

istoty, który na powrót zgrałby się z rytmem sfer niebiańskich i kosmicznych, z rytmem rozmodlonej wspólnoty.

Po zgrzytach Improwizacji przychodzi to przestawienie dysrytmiki duchowej Konrada na mistyczne tory. I wszystko w różanej symbolice: Ewa-róża, Konrad-dusza-Róża, anioły-róże, ziemskie kwiatki-róże, Maryja i Jezus-dziecię w różach. Kwiaty – te trawki, równianki, róże, lilije, wianki – i niebiańskie wonie, „deszczyk", koliste, opadające i wznoszące się wianki aniołów – a pośród nich Ewa, przyjmująca mistycznie duszę Konrada, udzielająca jej, jako medium, które samo otrzymało łaski niebiańskiej harmonii – udzielająca rytmu życia duchowego, uspokojenia, harmonii, którą symbolizuje bijące serce, puls kosmosu: „Na sennym jej **sercu** złożę me skronie". (Pulsująca rytmicznie, spokojnie Kosmiczna Róża, część Różanego Ogrodu Boga, kwiat Harmonii duchowej – oto Mickiewiczowski symbol Pełni).

Myślenie, które tu referuję, próbuje raz jeszcze zaakcentować fundamentalne znaczenie IV-ej sceny, właśnie jako samodzielnej, głębokiej, bo hierogamicznej części inicjacyjnej drogi bohatera, szlaku przemian, wiążąc je przy tym z jego własnymi doświadczeniami literackimi w dziedzinie tego typu przedstawień. Nie neguję tradycji hermetycznych, próbując zarazem łączyć je z kręgiem ewangelicznych i religijnych inspiracji. Ewa – jako ta idea, *das Weibliche,* która Konradowi przynosi religijne ukojenie, pełnię integracji osobowości, która włącza go w tajemnicę chrystologii (krwi-róży Jezusa) jest – podkreślę to – kimś najbardziej swojskim, znanym, polskim, okazuje się symbolizacją pragnień, tęsknot do matek zbiorowych (Ojczyzny, natury, wspólnoty religijnej), utraconych na zawsze przez poetę. Powiedziałbym, że przez ten rys dziewczęcej religijności okazuje się ona kimś wprost wewnętrznie oczyszczonym z wpływów hermetycznych. Jej mediacyjna posługa polega pierwotnie na modlitewnym, ofiarnym wstawiennictwie oraz na tym, co nazwałem niebem radośnie „zhumanizowanym" przez sprowadzenie do wspólnych Jezusowi i ludziom archetypów dzieciństwa. Inna rzecz, iż nabierają one głębi mistycznej we śnie, w wizji dopiero. Jako rzeczywistość „dnia" nie są jednak prostą, radosną aklamacją *„Ave!"*, lecz to właśnie ten patrzący na Marcelinę w wierszu *Do M. Ł.* z boku, z duchowego dystansu Mickiewicz, tu staje się gościem mistycznego ogrodu, także tego niebiańskiego, poprzez Ewę. Dostępuje *„re-generatio"*. To jednak, by zmącić ten obraz, dopowiem – a powrócę do tego później – iż pełnię tę wciąż traci, ale raz umocniony, „zapewniony" przez Opatrzność może już właściwie, nie ulegając pokusie odczytać „szatański tekst" Petersburga, jego architektury, tyrańskiej mistyfikacji *„ojca narodów* – cara"[447].

[447] J. Ratzinger, *Bóg Jezusa Chrystusa,* przeł. J. Zychowicz, wstęp Z. Kijas DFM, Kraków 1995, s. 66, odwołując się do Księgi Daniela, tak opisuje dzieło Mesjasza:

> Jezus, Syn Boży, wstąpił jako człowiek pomiędzy bestie. Właśnie przez znak słabości, która staje się naprzeciw brutalności, uosabia On majestat Boga. Wstępuje pomiędzy bestie, nie stając się przy tym bestią, nie przejmując ich metod (...). Jezus idzie pomiędzy zwierzęta w ludzkiej postaci. Znaczy to również: szuka tych, którzy są z Nim, którzy stają po Jego stronie; którzy zaufali mocy „Człowieka z góry" i poprzez to pozwalają się zbawić.

I tu przypomnieć trzeba o ludzkim bestiarium w kontekście scen u Senatora czy IX sceny „piekielnej" na cmentarzu. A przecież za chwilę Konrad wkroczy w Jądro Ciemności, do Rosji, pomiędzy bestie.

CZĘŚĆ SZÓSTA. *SUPER FLUMINA BABYLONIS*

I. Damy, panny – Matka

W kolejnych scenach symbolika maryjna manifestuje się nie tak wyraziście, co naturalne, bo w porządku dzieła spełniła już swą rolę. Jeszcze w wielkanocnym – związanym z figurą śmierci i zmartwychwstania Chrystusa – Widzeniu ks. Piotra naród, ojczyzna, pokolenie Konrada określone zostaną przez porównanie do „syna Maryi", wydanego w „ręce Heroda". W scenie VI, antywidzenia Senatora, nie pojawią się żadne symbole maryjne. Nie ma ich tam, gdzie jest demonizm, i na odwrót. Zauważył – w odniesieniu do sceny poprzedniej – Kępiński, iż: „W przypadku Ewy zło milczy".[448] Tu zaś, w przypadku demonicznego Senatora, milczą Ewa i Maria, mówią tylko demony. Gdy potem przeniesiemy się w scenie VII do *Salonu warszawskiego,* a więc w „skażoną" część symbolicznej przestrzeni Polski-matki, powróci w rozmowach temat Litwy, wyzywająco eksponowany przez Mickiewicza[449]. I oczywiście pojawi się widmo otchłani Sybiru. Tak, jak Zosia z II cz. była ślepą drogą kobiecości zagubionej w kulturze sentymentalnej gry miłosnej, tak w III cz. antywzorem kobiety – uczestniczki historii – będzie „dyskretna", salonowa sawantka, kosmopolitka, mówiąca po francusku zdrajczyni, kolaborująca z Moskalami.

Takie sylwetki kreśli poeta, wyraźnie zaznaczając swój dystans wobec warszawskich salonów w scenie VIII. Scena balu u Senatora – skontrastowana z tragedią Rollinsonowej – stanowi w istocie, w głębszej warstwie znaczeniowej groteskowy, śpiewny prolog Sądu Ostatecznego. „Mnóstwo wystrojonych dam", czynownicy, Bajkow, Senator i nieliczna grupa patriotów uczestniczą w jednej z ostatnich uczt Sardanapala, gdy na murach miasta zapisano już *„Mane – Thekel – Fares"*. Odbywa się tu coś, co realistycznie można nazwać szukaniem dobrej partii dla panien na wydaniu, grą obliczoną na zauważenie przez służalców dworu. To kupczenie honorem i cnotą części polskich dam we wrogim, pijanym towarzystwie pokazuje Mickiewicz z odrazą, fizyczną wprost awersją. Ten antywzór sprzedajnej Polki, nałożnicy powróci w *Konfederatach barskich.*

Przestrzeń salonu jest u Mickiewicza sferą obcości, enklawą kultury oderwaną od przestrzeni archetypowych (natury, domu, ojczyzny), zimną dziedziną symbolicznej pustki, stworzoną przez kulturę. Pustki, którą wypełnia kłamliwy rytuał awansów, duchowy merkantylizm, gdzie sprzedaje się czystość, niewinność panieńskich i męskich dusz. To przestrzeń, w której – jak w mikroskali – odciska się, reprodukuje cała „szatańska" hierarchia imperium rosyjskiego, na czele której stoi ten mały car, carzątko warszawskie – Senator. Uczciwi, prawi, patrioci zostają tu, w Sodomie, poddani kuszeniu przez ten oparty na sile i autorytecie władzy światek.

Salony, te przestrzenie Herodów i Herodiad, produkuje inna przestrzeń – obca duchowo Mickiewiczowi – zdesymbolizowana, labiryntowa przestrzeń „wielkiego miasta", takiego jak Warszawa: alienująca, interesowna, serwilistyczna w *Dziadach.* Pozbawiona tego symbolicznego centrum, punktu odniesienia, jakim dla poety w, także groźnym, Wilnie były kościoły, a przede wszystkim Ostra Brama. Groteskowość „kulturalnych" tańców ujawnia się najmocniej, gdy w tę przestrzeń zabawy wciska się

[448] Z. Kępiński, dz. cyt., s. 244.

[449] Pierwsze już zdanie sceny brzmi: Zenon Niemojewski – „To i u was na Litwie toż samo się dzieje".

brutalna prawda martyrologicznej historii. Dlatego antyprzestrzeń salonu – obca symbolice sfery *arché* Mickiewicza (dom...) – reprezentowana jest przez zinfernalizowane wyobrażenie władzy i erotyki. W salonie nawet język podlega korupcji (a może trzeba powiedzieć mocniej: sprostytuowaniu). Salonowy żywot towarzystwa najlepiej, jako mikrostrukturalne, przestrzenne „streszczenie" ohydy „wielkiej Historii", polityki – opisuje dziedzinę całkowicie obcą Mickiewiczowskiej wyobraźni.

Salonowe bestiarium tworzy poeta, posługując się chwytem, który nazwałbym „animalizacją" człowieka. I tak Senator „wije się" (jak żmija), „łasi się i liże" (jak pies), „oczyma strzyże, skacze jak w klatce ryś" (drapieżny), „schował pazury" (jak bestia). Na tym „balu zwierząt" bryluje w groteskowych, tanecznych pozach lubieżny, obmierzły Bajkow, łowca cnotliwych i naiwnych duszyczek, który podstępnie nobilituje łase na honory szlachcianki na „jenerałowe", ale na rok tylko, by zaraz rozwiódłszy się, potem „co rok brać żoneczki młode". Figurę tę „prowadzi" Mickiewicz, odwołując się do spontanicznych asocjacji z płazią symboliką:

Student
(do Oficera)
Patrz, jak się Bajkow, Bajkow rucha,
Co to za mina, co za ruch!
Skacze jak po śmieciach ropucha,
Patrz, patrz, jak nadął brzuch.
Wyszczerzył zęby, nazbyt łyknął.
Patrz jak otwiera gębę on,
Słuchaj, ach, słuchaj, Bajkow ryknął. (w. 452-458).

Monstrualizacja (ropucha szczerząca zęby!) przybiera tu iście piekielny wymiar[450]. Bajkow to lubiąca wilgoć i noc ropucha, w wielu wyobrażeniach łączona z pożądliwością, śmiercią, chciwością. Zestawienie oślizłej, porowatej, nadymającej się ropuchy, żywiącej się robactwem, nienasyconej seksualnie – z galerią córek, panien z domów polskich daje wyobrażenie o skali awersji Mickiewicza. Nie chodzi przy tym Mickiewiczowi o jakiś mistyczny aspekt roli kobiety, lecz o ten, jak sobie wyobraża, podstawowy; strażniczki polskości, opiekunki domu. Tymczasem, nawet matki handlują tu „wdziękami" córek:

Panna
(tańcząca, do matki)
Nazbyt ohydni, nazbyt starzy.
Matka
(z *prawej strony)*
Jeśli ci zbrzydnął, to go rzuć.
Sowietnikowa
(z lewej strony)
Jak mojej córeczce do twarzy.
Starosta
Jak od nich rumem czuć.

[450] Zob. J. M. Rymkiewicz, *Wielki książę...*, wyd. cyt., s. 59:[o księciu Konstantym]:
Że to było zwierzę – lub coś zwierzęciu podobnego – twierdzili zgodnie wszyscy ci, co się z nim zetknęli. Najczęściej mówiono, że to chyba tygrys. „Czyta, czerwieni się, marszczy brwi swe białe: już tygrys spieniony". To cytat z pamiętników Niemcewicza. (...) Porównano go także i do innych zwierząt, a także gadów, płazów. „Wzrok jego podobny do wzroku grzechotnika". Strasznie brzydki, pół małpy, pół człowieka". To powieść Czyńskiego.
– Wśród innych zoomorficznych porównań, jakie przypomina Rymkiewicz, wypunktujmy: Konstanty to także ryś, lis, tchórz, hiena.

Sowietnikowa Druga
(do córki stojącej obok)
Tylko, Zosieńku, podnieś wzrok.
Może Senator cię obaczy. (w. 471-476).

Przewrotna jest imaginacja Mickiewicza i wierna sobie zarazem. Oto kolejna Zosia poety – tym razem to jakby jeszcze gorsze wydanie tej z II cz. *Dziadów*. A przecież już wkrótce Zosia jak anioł stąpać będzie w świecie *Pana Tadeusza*. Salon (szczególnie warszawski) ma tu wyraziście odrażający wymiar, jako targowisko próżności, zaprzedaństwa, obleśnych erotycznych już nie tylko flirtów, lecz jako przestrzeń umizgów, wielkich łowów na niewinność. Mickiewicz bywał w salonach – choć nie w warszawskich! Może odezwało się echo rosyjskich, odeskich doświadczeń? Może ogólna niechęć poety do Warszawy? Wtargnięcie Rollisonowej i uderzenie pioruna zapowiadają w tym terrarium właściwą „dniom sądu i kary", apokaliptyczną, duszną atmosferę.

W takim pokazaniu Senatora i świata salonu – tego nieustającego balowania – nie chodzi o satyrę. Ta bowiem wyolbrzymia niektóre – jak karykatura – przynależne do satyrycznie ukazywanej postaci cechy. Nie idzie nawet o awersję, wyrażającą się za pomocą ironii – ta bowiem możliwa jest, gdy podmiot ironicznie ukazujący zachowuje wewnętrzną równowagę. Mickiewicz – kreśląc te wszystkie ropusze, żmijowe obrazy – dokonuje groteskowej monstrualizacji; taniec, rytm zabawy, infantylna radość ulegają wyolbrzymieniu, metamorfozie w jakiś – jeszcze przed Brunonem Jasieńskim napisany – romantyczny bal manekinów, posiadających w sobie taką moc negatywności, siłę idiosynkrazji, że świadczy to o wprost emocjonalnej niestabilności (przeczącej poniekąd tonacji Widzeń) podmiotu kreślącego te sceny. Obmierzły świat salonu nie może być nawet określony jako środowisko libertyńskie – do tego bowiem trzeba niejakiego wyrafinowania, jawnego przekroczenia wszelkich norm w inscenizacji orgiastycznych uciech. Tu – te ropuchy-ludzie udają żałosną przyzwoitość, grają kulturę, ucywilizowanie, poruszane jak lalki w teatrze przez diabelskiego aktora-reżysera[451]. Balującą Warszawę ukazywał już w *Gościńcu abo krotkim opisaniu Warszawy* Adama Jarzębski (1643) zaś złą sławę miasta zamieszkałego przez niewolników redut przedłużyła poezja XVIII wieku. Mityczną biografię karierowicza-hochsztaplera rozwinął w XX wieku Tadeusz Dołęga-Mostowicz w *Karierze Nikodema Dyzmy*. Ale uczynił to ze śmiechem. U Mickiewicza – nawet drobny uśmiech nie rozjaśnia obrazu Warszawy. Nic – tylko ostre grymasy z twarzy uczestników groteskowej zabawy. Tak sportretowani warszawianie, „elity" stołeczne mają – o czym pamiętać trzeba – także swych wileńskich pobratymców: mieszkańców „diabelskiego miasta" (*sic*!), czyli Wilna XVIII-wiecznego w *Jakubie Jasińskim*.

Kosmopolitycznym „damom", „pannom", „literatkom" ze scen VII i VIII przeciwstawiona jest Rollisonowa, heroiczna, cierpiąca Matka, której Senator, znów porównany do Heroda, odbiera dziecko[452]. Rollisonowa – owa „matka Polka", matka cierpiąca (*Mater Dolorosa*) – to zarazem w dziele Mickiewicza postać tragiczna i pełna heroicznej wzniosłości. Daje się uwieść diabolicznemu podstępowi Senatora, który

[451] Zob. studium: Z. Stefanowska, *Croquemitaine w trzeciej części „Dziadów"*, w: *Próba zdrowego rozumu...*, s. 87-107.

[452] Antywzorem Ewy-wstawienniczki jest postać Panny, do której Rollisonowa zwraca się: „Ach, Panienko droga! / Wstaw ty się jeszcze za mną, ach, na rany Boga! / Mój syn mały! – rok siedzi o chlebie i wodzie, / W zimnym, ciemnym więzieniu, bez odzieży, w chłodzie." (scena VII, w. 193-196). Panna odpowiada – co u Mickiewicza oznacza moralną dyskwalifikację – „*Est-it possible?*".

przy niej, rzekomo, pozwala popadającemu w „pomieszanie" zmysłów synowi wyświadczyć posługę kapłańską. A przecież jednak motywacja naiwnej wiary Rollisonowej także została zarysowana archetypowo:

[Senator o synu] Nie wie? – chce wiedzieć? o, niech mu Pan Bóg wynagrodzi.
Ja to zawsze mówiłam ludziom: – być nie może
Tak okrutny, jak mówią, on stworzenie boże –
On człowiek, jego matka mlekiem wykarmiła -
Ludzie śmieli się; widzisz, jam prawdę mówiła. (w. 203-7).

Owdowiała, biedna, „ślepa" Rollisonowa, dla której syn „był okiem" (w. 144), odwołuje się przecież do czegoś, co można by nazwać archetypową solidarnością ludzi: każdy miał matkę, która – zakłada tego typu rozumowanie – przekazała mu, zaszczepiła współczucie i przynajmniej drobinę tej czułości i opiekuńczości, która kobiecą naturę cechuje. Szlachetna łatwowierność nie może jednak zwyciężyć w konfrontacji z cynicznym rozumem. Tragiczny z kolei heroizm tej postaci nie polega, wbrew tak często akcentowanym wątkom martyrologicznym, na niezmierzonym tylko cierpieniu z powodu cierpień syna:

Ale go biją, Panie! któż dzieci tak bije! –
Jego zbito – zlituj się – po katowsku zbito.
(płacze) (w. 136-137).

To prawda: cierpi cierpieniem syna (znów: Matka pod Krzyżem Umęczonego), współodczuwa jego ból na prawach niepojętego związku z dzieckiem, lecz – świadoma w jakiś irracjonalny sposób nadciągającego kresu Rollisona – troszczy się nie tyle o ciało, co o duszę dziecka. W ten sposób kreuje Mickiewicz ideał matki w wymiarze już nie tylko ziemskim, lecz eschatologicznym:

Księdza przynajmniej poszlij, syn mój prosi księdza.
Może kona; – gdy ciebie płacz matki nie wzruszy,
Bój się Boga, dręcz ciało, ale nie gub duszy. (w. 179-181)

To istotny szczegół: bohater Mickiewiczowski powtarza tu jakby typologię śmierci z IV cz. *Dziadów*: może umrzeć cieleśnie, obumrzeć w wymiarze psychologicznym (miłość), lecz najgorszym losem byłaby zatrata duchowa. W III cz. *Dziadów* piekło jest jak najbardziej realną rzeczywistością – może ze względu na rozmiar cynizmu, jaki w ludzkie istnienie wnosi Historia. W kontekście losów Konrada – oznacza to także podkreślenie dobrodziejstwa egzorcyzmów księdza Piotra. Konrad ocalił w sobie „iskrę świętości" – posługa kapłańska wobec Rollisona byłaby tym ważniejsza, że znajduje się on w stanie nadnaturalnego pobudzenia, uważanego podówczas już to za chorobę „wariatów", już to za diabelskie opętanie. Rollisonowa słyszy swe dziecko – irracjonalnie przenikając słuchem ściany więzień – lecz głos jego dobiega już jakby „nie z tego świata":

Słyszałam go, słyszałam, jak Pan Bóg na niebie;
Ja głos jego słyszałam uszami własnemi –
Cichy, jakby spod ziemi, jak ze środka ziemi. –
I mój słuch wszedł w głąb muru, daleko, głęboko;
Ach, dalej poszedł, niźli najbystrzejsze oko.
Słyszałam, męczono go – (w. 154-159).

Dobywa się bowiem – ów głos – już z krainy umarłych, z Szeolu, z ziemi, z otchłani, do której na trzy dni zstąpił *Salvator Mundi*. Także ten ewangeliczny aspekt ofiary pogłębia Mickiewicz, przywołując w szczególe z pozoru niewiele znaczącym ofiarę Chrystusa jako Baranka ofiarowanego za zbawienie świata:

P. Rollisonowa:
Jak to? – czyż to nie był głos mojego dziecięcia?
Niema owca pozna głos swojego jagnięcia
Śród najliczniejszej trzody – ach, to był głos taki! –
Ach, dobry Panie, żebyś słyszał raz głos taki,
Ty byś już nigdy w życiu spokojnie nie zasnął! (w. 161-165).

Nie chodzi tu tylko o tę irracjonalną więź matki i dziecka: Mickiewicz wyraźnie w całym dramacie rozwija motywy ofiarne właśnie na ewangelicznym planie pasyjnym. Również Rollisonowa to nie tylko wzór cierpienia, lecz dalekie odbicie tego wzoru cierpienia Maryi, która przeczuwa, że wszystko musi się wypełnić, że przyjdzie „usłyszeć milczenie" dziecka spod ziemi i byle tylko dokonało się to z wiarą, że jego płacz nie wydobywa się z otchłani, z piekła. W pierwotnym, archaicznym dziele Mickiewicza, dusze rycerzy, tych zmarłych za Ojczyznę – jak w przedchrześcijańskich kultach – idą prosto do nieba dzielnych herosów.

Podkreślmy więc na koniec:

1° Wzór Rollisonowej w konfrontacji z postacią Senatora jest ogromnym rozwinięciem tej samej sytuacji konfliktu, który zarysował Mickiewicz w małej skali w II cz. *Dziadów* – kreśląc obraz złego Pana i matki z dzieckiem. Choć w części III-ej scena uległa rozwinięciu, to jej sens pozostał podobny: niezrealizowane człowieczeństwo Pana-Senatora, w które, naiwnie, wierzy matka. Jej los zyskał za to charakter już nie skandalu domagającego się pośmiertnej kary, lecz wydarzenia duchowego, prowadzonego na planie analogii ewangelicznych: Matka i Syn, Maryja i Jezus – Rollisonowa i jej syn. Człowieczeństwo Senatora zostaje tu nie tyle niezrealizowane, co przekreślone na rzecz satanicznej wprost samoidentyfikacji. Senator przegląda się w diabolicznym *speculum*, które stanowi dlań właściwy antywzór odniesienia.

2° W scenach z Senatorem zaznacza się Mickiewiczowska tendencja do niewpisywania w strukturę przedstawionego świata – choć to takie romantyczne – eschatologicznych wyobrażeń nadziei zbawienia dla wszystkich. Nie ma jej dla Senatora. Jeszcze w II cz. dramatu nikt nie był ostatecznie potępiony. Panu złemu nie mogli pomóc ludzie – mógł, kiedyś... pomóc Bóg. Tu, w III cz. *Dziadów*, piekło – to pewne – będzie ludnym miejscem, przy czym niektórych jego „mieszkańców" łatwo rozpoznać już na ziemi. Mickiewicz – ! – jest nawet bardziej radykalny, niż teksty Ewangelii, kreujące wzór egzystencji postaci, ideały chrysto-imitacjonistyczne i mario-imitacjonistyczne. One wszak nie zawierają apelu o karę, żądania pomsty dla tych, którzy ukrzyżowali Chrystusa. One skupiają się na Zmartwychwstaniu. Lecz piszący z tylko ludzkiej perspektywy Mickiewicz dla ziemskiej Matki i dla jej ludzkiego jedynie Syna domaga się jednak sprawiedliwej odpłaty, żąda huku trąb Sądu Ostatecznego, który najpoważniej odbywa się w każdej chwili ziemskiego bytu tych ludzi: dobrych i złych. W tym sensie jednak antropologia Mickiewicza – kreowana w odniesieniu do aksjologii – zogromniała, nabrała wymiaru kosmicznego wyboru Dobra lub Zła. Zogromniał też biegun Zła: sataniczny Antywzór, Diabeł jako „antyobraz i niepodobieństwo" takiego Senatora czy Bajkowa nabrał wyrazistości i mocy. Egzystencja ludzka uległa kosmiczno-

eschatologicznej dramatyzacji, stała się nieustająco rozgrywającą się walką o duszę człowieka: „Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!" Jednak istnieje klucz do zwycięstwa nad tym imperium zła, ziemskim i metafizycznym. Jest nim tryumfalna, choć wymagająca zgody na Ukrzyżowanie formuła egzystencjalnego wzorca, kod zbawienia: *imitatio Christi* i *imitatio Mariae*.

II. Zoologiczny horror

Natomiast monstrualnym wydaniem kobiety-damy będzie szatański trup-dziewica ze sceny IX *Nocy dziadów,* wabiący kreaturę Bajkowa. Trupia atmosfera ostatniej sceny dramatu wpisuje się w ciemny, mroczny aspekt wydarzeń eschatologicznych. Mickiewicz dokonał w scenie IX swoistej transformacji spojrzenia na obrzęd. Uczynił z niego miniaturę Sądu Ostatecznego dla kreatur, carskich łotrów. Mamy tu zresztą ciekawą sytuację: aż dwóch guślarzy, z których jeden prowadzi w kaplicy obrzęd, drugi zaś ukryty z Kobietą w wieszczym dębie podpatruje makabryczne widowisko, gdy strupieszałe ciała zdrajców i grzeszników opuszczają otwierające się groby. Scena ma wymiar imaginacyjnego horroru. Zgnilizna, woń siarki, zgrzytanie zębów, lękowa siła obrazu pustych oczodołów – wszystkie elementy teatru grozy są tu obecne. Trup Bajkowa – „tłusty, świeży", w weselnym stroju mamiony przez diabła wcielonego w „postać dziewicy" – zachowuje erotyczną energię, co powiększa wymiar ohydy – nawet w tym trupim świecie. A rozszarpany przez diabelskie psy na kawałki powraca do poprzedniej postaci, zrasta się z upiornych łachmanów ciała (ten chwyt imaginacyjny eksploatuje współcześnie kino).

Mickiewicz nawiązuje w tej scenie do II cz. *Dziadów,* mamy więc i rozszarpywanie truchła, zarówno ucztę nekrofagiczną (tam kojarzyła się z Prometeuszem), jak i **torturę nieskończoności,** także antycznej proweniencji: skazany podejmuje jakiś trud i bez powodzenia powtarza go w nieskończoność (Prometeusz, Syzyf, Danaidy)[453]. Do tego oczywiście dołączył poeta elementy średniowiecznej imaginacji demonologicznej, gdzie diabelskie postacie komponowano z elementów zwierząt domowych (pies, kogut, świnia), dzikich (nietoperze, kozioł) i „egzotycznych" (np. małpa). I u Mickiewicza kolejne cząstki truchła poruszają się jak: ropucha, żółwia skorupa, padalce, krokodyl.

Guślarz
Ha, jak blisko!
Drugi wylazł, ku nam bieży, → POJAWIENIE SIĘ
Jakie obrzydłe trupisko!
Blade, tłuste, trup to świeży,
I strój świeży ma na ciele,
Ubrany jak na wesele;
I gad niedawno go toczy, → gad
Ledwie mu wpół wygryzł oczy. → wygryzanie

Od kaplicy w stronę skoczył, → DIABELSKIE UWIEDZENIE
Czart go uwiódł, czart zamroczył,
Nie puści go do kaplicy.
Czart przybrał postać **dziewicy**: → dziewica-trup

[453] Jeśli chodzi o imaginarium kar piekielnych por. studium: J. Sokolski, *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, t. I, Wrocław 1995. Tu m.in. *Apokalipsa Piotra*, s. 171-172:
I widziałem morderców i ich wspólników, których rzucono w ciasne miejsce wypełnione złym robactwem; i kąsani byli przez te zwierzęta, i musieli wić się w takich męczarniach. Robactwo ich otaczało jak chmury ciemności.

I na trupa rączką kiwa,
Okiem mruga, śmiechem wzywa;
Skacze ku niej trup zwiedziony,
Z grobu na grób, jak **szalony**,
I **rękami**, i **nogami**
Wije, jak wiatrak skrzydłami
Już pada do jej uścisków;
Wtem spod nóg jego wytryska → MAKABRYCZNE ROZCZŁONKOWANIE
Dziesięć długich, czarnych pysków;
Wyskakują czarne **psiska**, → psy
Od nóg lubej go porwały → porwanie
I targają na **kawały**, → targanie
Członki krwawym **pyskiem trzęsą**, → trzęsienie
Po **polu roznoszą mięso**. → „roznoszenie mięsa"
Psy zniknęły. – Nowe dziwo.
Każda **część trupa jest żywą**:
Wszystkie jak oddzielne trupy → REINTEGRACJA
Biegą zebrać się do kupy.
Głowa **skacze jak ropucha** → ropucha
I nozdrzami **ogień bucha**;
Czołgają się piersi trupa
Jak wielka **żółwia skorupa** – → żółw
Już zrosła się głowa z ciałem,
Jak **krokodyl** bieży cwałem. → krokodyl
Oderwanej ręki palce
Drżą, wiją się jak **padalce**; → padalce
Dłoń za piasek chwyta, grzebie,
I ciągnie rękę pod siebie,
I nogi się przyczołgały,
I znowu trup wije cały.
Znowu wabi ulubiona, → DLABELSKIE UWIEDZENIE II
Znowu pada w jej ramiona,
Znowu go porwały czarty,
I znowu w sztuki rozdarty – → MAKABRYCZNE ROZCZŁONKOWANIE II
Ha! niech go więcej nie widzę!
(w. 100-145)

Oczywiście podobne rozwiązanie obrazowe zastosuje Krasiński, kreśląc w *Nie-Boskiej komedii* wizję Dziewicy-trupa. Tam jednak postać ta zjawia się w inicjalnym momencie dramatu – tu już na końcu, jako nieustająca kara lubieżnika. Odważył się Mickiewicz – i to wcale nie tani koncept – na ukazanie śmiałej rzeczy: nieskończoności pragnienia erotycznego w jego monustrualnej, nigdy nie nasyconej formie. Seksualizm Bajkowa – przebrany w symbole średniowiecznego i ludowego bestiarium – okazuje się jednak natychmiastowym wyborem śmierci: bez chwili złudzenia, jakie przynosi życie. Jest ona, erotyka, w tej scenie nie tylko sposobem wyrażenia awersji wobec zachowań Bajkowa, lecz, trudno się pozbyć wrażenia, także karykaturą erotyki w ogóle. Nie poświęciłby Mickiewicz tyle miejsca tym wątkom, gdyby w Dziewicy nie upostaciowywał tych samych lęków, które ekspresję znalazły w fabułach *Ballad i romansów*, a tu doprowadziłby do generalizacji ohydy i afirmacji duchowej relacji Kobiety w żałobie i zesłańca.

Owo imaginarium odrażające służy więc przecież nie tylko wyrażeniu odrazy wobec Bajkowa, lecz również lęku wobec pewnego aspektu erotyki, instynktów. I to zarówno męskiej (Bajkow), jak i kobiecej (dziewica).

Konrada, co oczywiste, już w tym świecie nie zobaczymy. To przecież nie duch i nie zatraceniec. I choć jest żywy, należy już jednak do tej klasy symbolicznych postaci,

które reprezentują dobro, trzymają stronę Boga, unoszą się ponad płonącym Babilonem lub do niego właśnie wkraczają z misją:

[Guślarz] I. Widzisz tych świateł tysiące,
Jakby **gwiazdy spadające?**
Ten ognisty ciąg łańcuchów?
To powietrznych roje duchów.
Patrz, już nad kaplicą świecą
Pod **czarnym** niebios obszarem,
Jak gołębie, kiedy **lecą**
W nocy nad miasta pożarem,
Gdy białymi skrzydeł puchy
Odbijając **żar ogniska,**
Ptastwo jak **stado gwiazd błyska.** (w. 36-46)

II. Cóż to? cóż to! – patrz: z zachodu,
Tam od Giedymina grodu,
Śród gęstych kłębów zamieci
Kilkadziesiąt wozów **leci,**
Wszystkie **lecą** ku północy,
Lecą ile w koniach mocy.
Widzisz, jeden tam na przedzie.
W czarnym stroju –
Kobieta
On! (w. 169-177).

Groteskowa nieskończoność trupiej energii, nieskończoność powtórzeń kary i z drugiej strony dynamika lotu, pędu, wyrażają odmienne wymiary eschatologicznego spełnienia. Dusze, te klucze dusz, jakże przypominające w obrazowaniu mistyczne pisma Słowackiego, porównał Mickiewicz do gołębi, których białe skrzydła odbijają żar i jasność płonącego miasta. Kibitki uwożą Konrada do Babilonu, który czeka na swój nieunikniony pożar, na gehennę apokaliptycznej odpłaty, na płomień, który w imię sprawiedliwości przyniosą dusze ofiar imperatorskiej pychy. Konrad-Pielgrzym przekracza kolejny próg inicjacji: granicę, jakże ironiczna jest tu etymologia, „*Bab-ilu*", czyli... „bramy Boga". *Ustęp* III cz. *Dziadów* stanowi nie dopełnienie, lecz kolejną, integralną część metamorfoz i inicjacji bohatera. I nie jest to etap ostatni. Pielgrzymka nie mogłaby się bowiem zakończyć w rozpustnym państwie Sardanapala. Zbudowany przez „Szatany" Petersburg, gdzie „Wzrok, ucho błądzi, jak w wieży Babelu", gdzie „krużganki i mury, / Jak babilońskie wiszące ogrody," stanie się miejscem, w którym Pielgrzym posłyszy apokaliptyczne proroctwa kabalisty, „guślarza" Oleszkiewicza:

Pan wstrząśnie szczeble assurskiego tronu,
Pan wstrząśnie grunty miasta Babilonu; (w. 67-8).

I będzie to ostatni aspekt Mickiewiczowskiej symboliki mrocznej kobiecości niejako domykający koło wyobrażeń. Apokaliptyczna nierządnica babilońska z wizji św. Jana:

> Potem [anioł] uniósł mnie w duchu na pustynię.I ujrzałem niewiastę, siedzącą na bestii szkarłatnej; bestia była pokryta bluźnierczymi imionami i miała siedem głów i dziesięć rogów. Niewiasta zaś przybrana była w purpurę i szkarłat i przebogato ozdobiona złotem i drogimi kamieniami oraz perłami. W ręku swym trzymała puchar złoty, pełen jej szkaradnego i nieczystego nierządu. Na swym czole miała wypisane tajemnicze imię: *Wielki Babilon, matka rozpustnic i plugastwa ziemi.* Widziałem tę niewiastę upitą krwią świętych i krwią męczenników Jezusa. A **ujrzawszy ją zadziwiłem się bardzo.** (Ap 17,3-7).

W Mickiewiczowskiej wyobraźni ziemie nad Tygrysem i Eufratem przekształcają się w wielki symbol zniewolenia, wygnania, udręki. Na innym biegunie semantyki

opisy Petersburga pisane są z głębi tego właśnie największego zdumienia. Ich pozorny realizm okazuje się tylko powierzchnią szalonych, wyobraźniowych przekształceń, groteskowej, groźnej metamorfozy. Są opisem kultury ludzkiej w tej fazie monstrualnego rozwoju czy raczej dekadencji, degeneracji, kiedy jeszcze siła trzyma ten świat w ryzach, ale już daje się posłyszeć rozprzęgające się fundamenty, czuć odór siarki, a gdzieniegdzie słychać tętent koni jeźdźców Apokalipsy[454].

III. Wenecja Północy – Sodoma Wschodu

Jakimże krajem była owa z jednej strony babilońska potęga, a z drugiej „matka rozpustnic" w momencie , gdy wkraczał do niej pielgrzym? Zwróćmy uwagę na dwoistą tonację *Ustępu* – w stosunku do profecji ks. Piotra następuje wyraźna apokaliptyzacja przyszłości w proroctwach Oleszkiewicza, dochodzi do przesunięcia perspektywy odpłaty, rozliczenia z carską satrapią aż na czasy ostateczne. Jednakże w niejakiej z tym sprzeczności stoi samo wpisanie kondycji Konrada w figurę pielgrzymską, choć nie wydaje się, że jest to pielgrzym ruszający w drogę z jasną świadomością tego, czy, kiedy i gdzie na pewno dotrze. Dwoisty jest także ton Mickiewiczowskiej krytyki – nicuje ona do dna maskaradowe okrucieństwo caratu, lecz też jest pieśnią wolności, wyzwolenia Rosjan – niewolników „krainy lodów", jest „kielichem trucizny" (*Do przyjaciół Moskali*), mającym „zrzec i palić" ich „okowy". Lecz to już perspektywa autora. Apokaliptyka – to nadzieja ostateczności; pielgrzymowanie to – choć może nie zwieńczone szczęśliwym kresem – dążenie do celu, który jest wewnątrz historii.

Ustęp rysuje więc bardzo złożoną perspektywę. Z jednej strony zdramatyzowana, zmonumentalizowana walka Dobra ze Złem, czy raczej Zła przeciw Dobru, domaga się równie mocnego akcentu finalistycznego. I ten Mickiewicz daje: jak w Apokalipsie „niewiasta", będąca owym „wielkim miastem, które dzierży władzę nad królami ziemi" (Ap 17, 18), dozna klęski. Bóg pokona Babilon, nierządnicę i roje jej ziemskich sług. Dokona tego z pewnością. Jednak skandal zła domaga się przybliżenia tej perspektywy, woła o pomstę do nieba dla konkretnego ziemskiego imperium, diabła tej a nie innej historii. I to pragnienie przybliżenia spełnia *Oleszkiewicz*. Ale ta sama satysfakcjonująca energia wyobraźni, która przed chwilą przeprowadziła gesty apokaliptycznej odpłaty wobec Rosji, cara i poddanych jego imperatorskiej mości, domaga się z równą siłą nadziei dla uwolnionego od zła świata.

Podpowiada ona; więc może nie kończmy przedstawienia pod tytułem „świat" ostatecznie, może pozwólmy jeszcze zbudować także millenarystyczne Królestwo Boże, wskrześmy do lepszego żywota Polskę, tę Polskę – Marię – Chrystusa, co dzielnie trwała przy Dobru. Tych utopii już nie opisuje Mickiewicz w *Ustępie*; będzie to czynił w publicystyce, późniejszych dziełach; ale już tu, kończąc *Ustępem Dziady* jakby waha się, pozwala usłyszeć czytelnikowi nie tylko łoskot walących się murów Babilonu, ale jakąś – bardzo cichą – melodię nowego świata, ziemskiej, a nie tylko Niebiańskiej Jerozolimy. Tą intymną, polską, ziemską i eschatologiczną wizją Nowego Jeruzalem będzie poniekąd, po wstrząsach *Dziadów*, świat-witraż *Pana Tadeusza*. Ale najpierw trzeba przejechać przez piekło.

[454] Zob. może kontrowersyjne, lecz intrygujące, odwołujące się do literatury rozważania eschatologiczne: E. Drewermann, *Zstępując na barkę Słońca. Medytacje o śmierci i zmartwychwstaniu*, przeł. M. L. Kalinowski, Gdynia 2000.

Do jakiej Rosji wjeżdża? Do świata kultury, gdzie mieszają się w najbardziej oświeconych warstwach tendencje krytyczne wobec caratu z myślą mesjanistyczną, millenarystyczną, mistyką i ezoteryką, z mitologią Moskwy jako „Trzeciego Rzymu", z ogromnym kompleksem niższości[455]. Wydaje się, że istnieje jakaś współzależność między mesjanizmem polskim a rosyjskim w *Ustępie.* Może Mickiewicz zapokaliptyzował mesjańskie treści *Dziadów* w *Ustępie,* ażeby nadać im właściwy wymiar, rangę wobec – jak mniemał — uzurpatorskiej mitologii nowego bizantyjskiego Basileusa – cara, cesarza: „Koncepcja Moskwy – Trzeciego Rzymu nosiła charakter eschatologiczny, i w tym kontekście ruski monarcha jako głowa ostatniego cesarstwa prawosławnego został obdarzony rolą mesjanistyczną"[456]. Mickiewicz ten mesjanizm Rosji, niosącej „kulturę samodzierżawia" i ortodoksji, równał z apokaliptycznym babilonizmem, z figurą Antychrysta.

Rosja („<<mateczka>> Rosja = Sofia-dusza = próżnia", jak pisze rosyjska badaczka)[457] miała zawsze na Zachodzie wdzięcznych adoratorów i bezwzględnych krytyków. Do tych pierwszych należał Wolter, autor *Historii Rosji za panowania Piotra Wielkiego* (= „wzór bohatera w określonych warunkach historycznych")[458] , lizusowski mentor, korespondent Katarzyny Wielkiej, chwalący ją za doprowadzenie w Rosji do tryumfu „rozumu, niewinności i cnoty"[459]. Mędrzec z Ferney raczył swoich korespondentów opiniami o polityce i czynach carycy:

> I. [o wkroczeniu wojsk Katarzyny do Polski w 1767 r., list do pani de Deffand z 18 maja 1767r.] **„Semiramida Północy wysyła pięćdziesiąt tysięcy wojska do Polski, by wprowadzić tam tolerancję i wolność sumienia".**
> II. [do I. I. Szuwałowa o tym samym list z 30 września 1767 r.] „Zdarza się to po raz pierwszy w historii świata, że sztandar wojny został podniesiony tylko po to, by dać ludziom **pokój i szczęście**".
> III. [do Chabanona list z 18 stycznia 1768 r.] „Myślę, że sztuki piękne znajdą **schronienie w Moskwie**. Ściągnie je tam **niezwykła tolerancja,** którą **moja** Katarzyna wprowadziła na swój tron"[460].
> IV. [o zdobyciu Berlina na wojnie siedmioletniej list do Thieriota z 3 października 1760 r.] **„I oto dzisiaj Rosjanie są w Berlinie, Totleben podpisuje rozkazy z Sans-Souci"**[461].

Są w tych słowach wszystkie stereotypowo-naiwne, entuzjastyczne myśli o Rosji. To, co wyobraźnia Mickiewicza, wzorującego się w młodości na Wolterze, postrzegać będzie jako skandal Historii, „plugastwo ziemi", intelektualista francuski – pomijając cynizm rosyjskiej polityki – określiłby zapewne jako „humanitarną interwencję" w celu zaprowadzenia, prawda że siłą, pokoju, tolerancji, szczęścia, tryumfu sztuki. Niewiedzę,

[455] Z. S. Feliński, *Pamiętniki,* oprac., przygotował do druku i opatrzył przedmową E. Kozłowski, Warszawa 1986, s. 164: Nawet w pierwszej połowie panowania Mikołaja I Rosja czuła się niższą pod każdym względem od zachodniej Europy i cała jej ambicja ograniczyła się do chęci zrównania się z dawniej ucywilizowanymi narodami.

[456] B.-A. Uspienski, W. M. Żywow, *Car i bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji,* przeł. H. Paprocki, Warszawa 1992, s. 19. Zob.: A. Walicki, *Rosja, katolicyzm i sprawa polska,* Warszawa 2002.

[457] N. Drubek-Meyer, *Rosja jako pustka w trzewiach świata. „Szczęśliwa Moskwa" Andrzeja Płatonowa jako alegoria,* przeł. J. Szokalski, „Literatura na Świecie" nr 7/1996, s.131.

[458] K. N. Dierżawin, *Wolter,* przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1962, s. 294.

[459] A. Maurois, *Wolter,* przeł. M. Iwańska-Feliksowo, Kraków 1976, s. 76.

[460] Cyt. za K.N. Dierżawin, dz. cyt., s. 360 (cytaty 1-3).

[461] Tamże, s. 369. Por. także o Rosji i jej polityce: A. Andrusiewicz, *Mit Rosji. Studia z dziejów i filozofii rosyjskich elit,* Rzeszów 1994; J. Kucharzewski, *Od białego do czerwonego caratu,* Gdańsk 1990; J. Czubaty, *Rosja i świat. Wyobraźnia polityczna elity władzy imperium rosyjskiego w początkach XIX wieku,* Warszawa 1997; I. Grodzinska-Gross, *Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville i wyobraźnia romantyczna,* Warszawa 1995; rozprawy: K. Kopacz, *Kościół jako pozytywny ideał społeczny Fiodora Dostojewskiego*; G. Przebinda, *Święci Starej Rusi – bohaterowie naszych czasów*; U. Cierniak, *Święta Ruś i jej poszukiwania w dwudziestowiecznej Rosji*; H. Kowalska, *Prawosławie wobec modelu współczesnej cywilizacji,* w: *Musica Antiqua XIII, Vol. 2, Acta Slavica,* red. A. Bezwiński, Bydgoszcz 2003, s. 121-132, 173-182, 197-218.

brak zmysłu krytycznego, próżność przejawi wkrótce potem jedna z najinteligentniejszych kobiet Zachodu Germaine de Staël. „Uciekając" przed Napoleonem, schroni się w Rosji. Jej pamiętnik z tej rejterady-zesłania pełen jest nie tylko naiwności, lecz wprost sądów dla Polaka niezrozumiałych, tanich ekstrapolacji powierzchnie zaobserwowanych faktów. Katolicyzm przeciwstawia „bardziej tolerancyjnej religii greckiej": „Toteż w Rosji dopuszczalne są wszystkie religie i począwszy od brzegów Donu aż po brzegi Newy łączy ludzi braterstwo wspólnej ojczyzny, choćby dzieliły ich zapatrywania teologiczne"[462]. Lud ruski „ma w sobie jakąś elegancję i łagodność", wyrażającą się w pozdrowieniach, jakie każdy „woźnica" i kobieta przekazują sobie na ulicy (zapewne ślad sentymentalizmu)[463]. Co więcej, chociaż „kraj ten charakteryzuje pomieszanie największego prymitywu i najwyszukańszych rozkoszy", to: „Lud nie jest biedny, a możni potrafią, gdy trzeba, żyć w ten sam sposób, co lud[464]. De Staël – jako *advocatus diaboli* – prostuje „kilka złośliwych anegdotek o poprzednich carach kilku Rosjan, którzy porobili długi na paryskim bruku, kilka dowcipów Diderota" o korupcji dworu i niewolnictwie. I tylko czasem „ujmujący i serdeczni" Rosjanie, „gościnniejsi" niż Francuzi, niepokoją paryską sawantkę tajemniczym milczeniem. Nad wątpliwościami intelektualistki odnosi w końcu zwycięstwo splendor petersburskich cudów architektury. Wśród nich – pomnik Piotra I:

> Car siedzi na koniu i wspina się na stromą górę pośród węży, które usiłują zatrzymać jego konia. (...) W każdym razie podziw, jaki po dziś dzień dla tego cara zachowano, świadczy, jak wiele uczynił dla Rosji, bowiem w sto lat po swojej śmierci despoci nie mają już pochlebców. Na cokole statui widnieje napis **„Piotrowi Pierwszemu – Katarzyna Druga"**. Napis ów prosty, a jednak dumny, może się szczycić tym, że głosi prawdę. Za sprawą tych dwojga wielkich ludzi duma rosyjska osiągnęła wyżyny[465].

Oczywiście, istnieją też „inne Rosje", wizje kreślone przez Rosjan i cudzoziemców aż po współczesność: choćby kraj, który widział markiz de Custine, rządzony przez aktora hipokrytę[466]. Jest Rosja Piotra Czaadajewa, gdzie liczący „40 milionów naród przebywa w okowach", a jedna część narodu „odrażająco uciska" drugą, gdzie przy tym usłużna władzy cerkiew-„matka" milczy. Ta Rosja ma też swój inny wymiar – ugruntowany w millenaryzmie Czaadajewa, wierzącego w szczególną rolę swej ojczyzny, współdziałającej w „czynieniu" na ziemi Królestwa Bożego[467]. Jest apokaliptyczna Rosja Fiodora Dostojewskiego, zmagającego się z ruską religijnością. Przypomnijmy kraj Włodzimierza Sołowjowa, piszącego o nadejściu imperatora-Antychrysta zaprowadzającego „równość powszechnej sytości"[468]. Przywołajmy Mikołaja Bierdiajewa, piętnującego „niewolnictwo i barbarzyństwo" dawnej Rusi, lecz przepowiadającego, że: „W końcu historii ucieleśni się moc zła, kościół diabła"[469] (=Babilon); a zatem z tego wynika, że: „tylko Rosja może zjednoczyć wschodnią kontemplację Bóstwa i ocalenie Boskiej świętości prawosławia z zachodnią aktywnością człowieka, z historyczną dynamiką kultu-

[462] A.L.H. de Staël Holstein, *Dziesięć lat wygnania*, przeł. E. Wassongowa, wstęp B. Grochulska, Warszawa 1973, s. 210. Łagodniej de Staël ocenia E. Kiślak w pracy: *Car – trup i Król – Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991, s. 25-34.
[463] Tamże, s. 214.
[464] Tamże, s. 217.
[465] Tamże, s. 235-236.
[466] Por. analizę obserwacji de Custina w studium M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1980, s.60-66.
[467] P. Czaadajew, *Listy*, wstęp L. Suchanek, przeł. M. Leśniewska i L. Suchanek, Kraków 1992, s. 94.
[468] W. Sołowjow, *Krótka opowieść o Antychryście*, w: *Wybór pism*, przeł. J. Zychowicz, Poznań 1988, t. II, s. 133.
[469] M. Bierdiajew, *Filozofia wolności*, przeł. E. Matuszczyk, Białystok 1995, s. 149. Zob. także znakomitą książkę: B. Uspienski, *Religia i semiotyka*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2001; *Semiotyka dziejów Rosji*, przeł. B. Żyłko, Łódź 1993.

ry"[470]. I jeszcze Ruś księcia Eugeniusza Trubieckoja, subtelnego interpretatora ikon, piszącego już w dniach I wojny światowej o „powołaniu narodowym" i „dziełach geniuszu" Rosji, zagrożonych przez najeźdźców[471].

Mickiewicz zapewne zetknął się z tak silnym w XIX w. i trwającym po XXI wiek wielkoruskim millenaryzmem. Już po „ucieczce" z Babilonu spotkał także panegirystów carskiej władzy. Porażająca siłą idiosynkrazji obserwacja poety przerodziła się potem w groźnie brzmiącą wizję Rosjan, gdy w wykładach paryskich opisywał budzącą grozę fizjonomię Wielkorusów:

> Są to ludzie wysokiego wzrostu, silni, barczyści, **o zadziwiającej bystrości umysłu; to najwybitniejszy może lud Europy.** Ale zarazem jest on bardzo mało wrażliwy, serce ma wyschłe, a duszę chłodną, nie lubi muzyki ani śpiewu (...). Wzrok Wielkorusów ma w sobie coś osobliwego; oczy ich podobne są do szklistych kawałków lodu i grozą przejmuje spojrzenie w te oczy bez dna; odbijają one światło, ale się nie rozgrzewają. Wzrok to żywy, przenikliwy, ale mało wymowny; **wzrok nie człowieka ni zwierzęcia, ale raczej owadu. Żeby mieć o tych oczach wyobrażenie, trzeba pod szkłem powiększającym przyglądać się oczom owadów; nieruchomym, błyszczącym, przenikliwym a zimnym**[472].

Nie darmo niepokoił się Wacław Borowy, zauważając: „Satyryczne części *Ustępu* [zostały] tak ukształtowane, że mogłyby się wydawać dziełem nienawiści"[473]. Rosja więc – to kraj bodaj czy nie najinteligentniejszego ludu. Lecz – ludu bez serca; umysłu, którego nie rozgrzewa muzyka; polarnego chłodu przelewającego się także w serca, w dusze. Gdy skonfrontować niedopowiedziane bluźnierstwo Konrada (Bóg – car), jego militarne ciągoty, wojenny rynsztunek woli i rozumu bohatera z obrazami paradnego Petersburga, obłąkańczej musztry carskich pułków – wyobrazić można sobie Mickiewicza kreślącego obraz Konrada, Mickiewicza, który o mało nie przyznał sobie... boskich, czyli... carskich praw. Omal nie został zmonstrualizowaną na rosyjską skalę wizją bizantyjskiego cesarza, *basileusa*, który nie tyle w relacji symfonii duchowej z władzą kościoła sprawuje rządy, co sam staje się w jednej osobie patriarchą kościoła, imperatorem i przedmiotem wiary, bogiem ojcem poddanych i wiernych. Można pomyśleć o wielkiej przejrzystości, jasności umysłu poety, który dopiero co wyznał, że w nim też rodziły się „dzieci pychy" – pokusy wielkiej władzy. Pokusy, z których przynajmniej w tym wymiarze zbawił go Bóg, posyłając do kraju basileusów, by jak w lustrzanym odbiciu zobaczył urzeczywistnione rojenia o władzy wielkiej i „sprawiedliwej". Tam dowiedział się, jak łatwo rosyjskie zbawianie świata, „wielkoruski" mesjanizm przekształca się w zniewalanie, w podbój.

Wielki Babilon oglądał nie on jeden. Nawet Adam Jerzy Czartoryski, minister Aleksandra I, ze zdziwieniem konstatujący niczym Mickiewicz w *Wallenrodzie* (Niemcy też ludzie), że Rosjanie przypominają we wszystkim inne ludy, pisał o Katarzynie, że „zdawała się nie mieć żadnej cnoty i przystojności kobiecej":

---

[470] Tamże, s. 143.

[471] E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, przeł. H. Paprocki, Białystok 1998, s.29.

[472] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, s. 81-82 [portret Wielkorusa]. Zob. o wpływach innych (mongolskiej np.) kultur: R. Pipes, *Rosja carów*, Warszawa 1990.

[473] W. Borowy, *O poezji...*,t. II, s. 172. Por. także o Rosji i Polsce: *Między Wschodem a Zachodem. Rzeczpospolita XVI – XVIII wieku*, red. T. Chynczewska-Hennel, Warszawa 1993; M. Filipowicz, *Wobec Rosji. Studia z dziejów historiografii polskiej od końca XIX wieku po II wojnę światową*, Lublin 2000; K. Chojnicka, *Narodziny rosyjskiej doktryny państwowej. Zoe Paleolog – między Bizancjum, Rzymem a Moskwą*, Kraków 2001.

> Jej rozkosze były święte. Nie przychodziło nikomu do myśli je ganić. Nie inaczej dawni poganie z równym uszanowaniem spoglądali na lubieżności i niegodziwości mniemanych swoich bogów lub na równie haniebne zbrodnie i sprośności rzymskich cezarów[474].

W tym ujęciu Katarzyna to repoganizatorka Rosji, przekształcająca ją w państwo czczące prymitywnego bożka orgiastycznych kultur pierwotnych, kultycznej prostytucji, państwowo usankcjonowanego wyuzdania. Nie Petersburg – Wenecja Północy, lecz Sodoma i Gomora – oto właściwe rozpoznanie stolicy carów, po którym podpisałby się Mickiewicz. A przy tym to ona utrwaliła potęgę tego kraju, mir wśród poddanych. Widomy to dowód siły i operatywności Antychrysta; tym bardziej, że ten Babilon, rozsiadłszy się u granic Polski, wchłonął ją w końcu i zniszczył. Teraz pozostało już tylko pokonać moralne i patriotyczne fundamenty trwania narodu. Pisał Mickiewicz w *Księgach narodu* o Semiramidzie Północy:

> Katarzyna zaś znaczy po grecku **czysta**, a była najwszeteczniejsza z kobiet; i jakoby Wenera bezwstydna, nazywająca się czystą dziewicą (...). I ta Katarzyna ogłosiła, że broni wolności sumienia, czyli tolerancji, aby wyśmiać wolność sumienia, bo zmusiła kilka milionów bliźnich do odmienienia wiary[475].

I tu właśnie stykają się tematycznie i rozstają etycznie dwa spojrzenia: próżność Woltera, de Staël, innych chwalców oraz realistyczna, tragiczna wiedza Mickiewicza. On też był w Rosji. W archetypowym kręgu jego wyobraźni Katarzyna to ponadczasowy, ponadosobowy antywzór, personifikacja zezwierzęcenia i moralnej degeneracji, to tyran „idealny", symboliczny następca Baala, Molocha, Lewiatana, Sodomy.

Rozpasana, wampiryczna bestia domyka Mickiewiczowski plan mitycznych i ewangelicznych analogii, zapoczątkowany jeszcze w *Przedmowie*: od Heroda-zabójcy dzieci dotarliśmy do nierządnicy upojonej krwią świętych i męczenników („narodowej sprawy męczennikom" dedykowane są *Dziady).* Kult płciowości, zaprzedanie bożkom, mamonie, cynizm i okrucieństwo – Rosja wyczerpuje wszystkie składniki obrazu świata we władzy Antychrysta, podobnie jak w scenie VII czyni to ten mniejszy Babilon – warszawski salon Senatora. Mickiewicz finalizuje swe dzieło tam, gdzie zaczynałby je Słowacki. Autor *Dziadów* doprowadza historię do apokaliptycznych spazmów, gdy twórca *Króla-Ducha* koncentruje swe spojrzenie na Niebieskim Jeruzalem, Nowej Jerozolimie, mieście Zbawionych. Ich bohaterowie mają jeszcze przed sobą – bez względu na różnice – ogromne dominium czasu, by wypełniły się powierzone im misje, bo, wiemy, dzień Sądu czy dzień Pełni – nie znany nikomu.

Rosja w *Ustępie* osiąga monstrualne rozmiary. Zajmujący $^1/_6$ powierzchni ziemi kraj obejmuje sto procent negatywnego wymiaru zła na tejże ziemi, a przynajmniej symbolicznie prawie ucieleśnia to zło w pełni. Rosja musiała tu taka być. To nie powinno dziwić także tych, którzy podkreślają, że przecież w Rosji właśnie było Mickiewiczowi dobrze: zyskiwał sławę i sławne kochanki. Lecz: im większe uciechy odeskie i moskiewskie, tym większa siła resentymentu, tęsknota do tej rzeczywistości, z której go siłą wyrwano. Orientalne rozkosze rosyjskie były bowiem – tak to sobie Mickiewicz uświadomił – *zamiast*, *na złość*, *przeciw* tym nieszczęściom, jakie go z Marylą

[474] A.J. Czartoryski, *Pamiętniki i memoriały polityczne 1776-1809*, wybór i opr. J. Skowronek, Warszawa 1986, s. 116-117.

[475] A. Mickiewicz, *Księgi narodu...*, s. 42-43. Por. J. Fiećko, *Rosja w prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, w: *Księga Mickiewiczowska. Patronowi Uczelni w 200 rocznicę urodzin 1798-1998*, red. Z. Trojanowicza, Poznań 1988; M. Kuziak, *„Literatura słowiańska" w świetle mickiewiczologii*, w: *Mickiewiczologia. Tradycje i potrzeby*, red. K. Cysewski, Słupsk 1999.

i Ojczyzną dotknęły, spotkały. Rzucił się w otchłań życia i im bardziej intensyfikował rozkosze rosyjskie, tym mocniejsze, okropniejsze musiało być ich odrzucenie. Nie ma gorszej nienawiści, niż ta sycąca się domową przyjaźnią.

I nie wolno zapomnieć, że była to „przyjaźń" niejako z konieczności, na jakiś czas – dzięki światowemu życiu – zapominająca o tej niesamowicie silnej symboliczno-archetypicznej sferze wyobrażeń związanych z Litwą. Gdy zaś się one odezwały, a ozwały się – co naturalne – już w Rosji (*Konrad Wallenrod* jako samousprawiedliwienie), potem jeszcze mocniej na emigracji, gdzie oddzielenie od Litwy stało się definitywne, otóż wtedy Rosja rozrosła się do rozmiarów Apokaliptycznej Bestii, której już nie pokona samotny Wallenrod, ale której uzurpatorskie panowanie ukróci Bóg. Imaginacja w III cz. *Dziadów* ulega hiperbolizacji także w sferze kreacji „wzorców" zła. Wielkie panowanie skończy się więc najpewniej wielkim metafizycznym krachem, uwalniającym także tych w istocie dobrych, nie wiedzieć, jak wciąż żyjących jeszcze w objęciach Nierządnicy Babilońskiej Rosjan.

Jak powiada Apokalipsa: „Upadł, upadł Babilon, stolica wielka" (Ap 18, 2). To woła anioł. Tak nie mógł zawołać już i może nigdy za swego życia Mickiewicz. Więc przyznawał: wielka jest siła i moc Zła, imperium carów. Byłem tam i oto mówię wam, jak jest. Słuchajcie Pana Dziejów, bo tylko on władny jest waszej pielgrzymce wskazać cel: gdy po cierpieniach dotrzecie może do ziemskiego, ale pewniej niebiańskiego Nowego Jeruzalem. Ale – skądkolwiek, z ziemi czy z nieba – zobaczycie upadek Babilonu. Tak mówił, oczywiście, mesjanista.

Psalm 136 zaczynający się słowami *„Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus..."*[476] („Nad rzekami Babilonu, tameśmy siedzieli i płakali...") przenika głęboki pesymizm, pragnienie zemsty: „Szczęśliwy [córko babilońska], kto pochwyci i roztrąci twoje dzieci". Jeśli *Ustęp* to rodzaj Mickiewiczowskiej *Nachgeschichte,* dopowiedzenia, to przecież dopowiedzenie tyleż niepełne „fabularnie", co aksjologicznie jasne. Konrad nie zostanie w kraju tyranów, w Babilonie, lecz... nie zaprojektował Mickiewicz jego dalszych losów[477]. To gest wytrawnego poety i pesymistycznie zadumanego nad światem człowieka, który, by sparafrazować Krasińskiego, prawdziwe „nad światem chmury apokaliptyczne" dostrzegł dopiero nie w ekscesach pojedynczych grup, lecz w latach 40. i 50. Otwieranie jakiejkolwiek historycznej perspektywy przed bohaterem byłoby bowiem w 1832 r. artystycznie nieuprawnione, niewiarygodne. Powierzył więc wszystko tajemnicom: profecjom ks. Piotra, które zawsze porażają wieloznacznością, i apokaliptycznym kodom przepowiedni Oleszkiewicza. Dotknąwszy „sfery Ewy", niebiańskiego ogrodu, człowiek Mickiewicza wróci jednak jeszcze nie raz do myśli, fantazmatu Ewy-gwiazdy zarannej, co świadczyłoby jednak o ciągłej, głębokiej tęsknocie do Litwy – Pełni, którą wciąż traci i która przed nim „jako jutrzenka świeci" (*Gdy tu mój trup...*).

[476] Zob. monografię: B. Burdziej, *Super flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX-XX w.*, Toruń 1999, s. 126-131. Jak mi się wydaje, znaczenie tego psalmu dla Mickiewiczowskiej wyobraźni i w *Dziadach*, i w całej twórczości nie ogranicza się do funkcji motywu, prefigury *etc.*, jest zaś jednym z konstytutywnych wyobrażeń sytuacji człowieka, częścią światoobrazu człowieka „wieku Historii", tym istotniejszą, że biblijny zakrój i wymiar znaczeniowy posiadającą. Por. także o niewoli babilońskiej: Z. Małecki, *Monoteizm w Księdze Deuteroizajasza (Iz 40-55)*, Kraków 1998, s. 17-46.

[477] A na emigracji Mickiewicz zaczął dostrzegać także nowe wymiary już nie tylko politycznego, autokratycznego „babilonizmu", lecz „niewolę babilońską" niektórych aspektów zachodnioeuropejskiej cywilizacji, Zob. także: A. Wierzbicki, *Wschód – Zachód w koncepcjach dziejów Polski*, Warszawa 1984.

* * *

Zatem archetypiczna kobiecość – postrzegana przez młodego Mickiewicza ambiwalentnie – ulega w teatrze historii **dysocjacji:** na tę ewangelicznie „tragiczną" (dobrą) i tę gnostycką, materialną (upiór). Ten podział jest konsekwencją wyraźnej moralnej dysocjacji świata na jednoznacznie zły i dobry, w warstwie archetypu nie unieważnia jednak do końca Mickiewiczowskiej ambiwalencji w spojrzeniu na kobiecość. Jako pierwiastek mistyczny (Ewa), macierzyństwo duchowe (ojczyzna, Kościół) jest tu pierwiastkiem pierwszorzędnym. Ewoluuje on zgodnie z głównym nurtem wyobraźni, służąc wyznaczaniu ideału antropologicznego, metanoi duchowej bohatera oraz ukazywaniu nadprzyrodzonych korzeni i konsekwencji poczynań. Wieczna kobiecość rodzi hiperwrażliwego kochanka, transcendującego swe nadzieje i uczucia w wymiar wieczności. Tak narodzi się Konrad, którego drugie, mistyczne narodziny dokonują się w obliczu przestrzeni ostrobramskiej i dzięki pośrednictwu matek: Ewy, Marii, czy nawet Kościoła (ks. Piotr). Ewa staje się odbiciem doskonałej „drugiej Ewy"-Marii, która zbawia duchowo, regeneruje bohatera. Konrad dojrzewając do naśladowania „drugiego Adama"-Chrystusa, sam staje się ziemskim drugim Adamem. **Tryumf mistycznej logiki serca, a nie logiki rozumu i depresji (pycha Improwizacji), dokonuje się poprzez kobiecość**[478]. Więcej: trawestując Goethego można by rzec, że u poety, to nie kobiecość jest wieczna (*das Ewig-Weibliche*), ale wieczność, boskość nabiera cech kobiecego archetypu. Nie „*Ewig Weibliche*", ale może „*weibliche Ewigkeit*", może Bóg, który, jak wiedzieli to gnostycy, Böhme, Schelling, jest Ojcem i Matką[479]; Bóg odsłaniający poprzez Marię swe cierpiące oblicze... Dlatego akceptowany, możliwy do wyobrażenia, nie urągający i sercu, i rozumowi.

Od sfery lęków młodości (*Ballady i romanse*, IV cz. *Dziadów*) przeszedł Mickiewicz w sferę doświadczeń piekła egzystencji człowieka wewnętrznego. Pokazał człowieka, którego kuszą już nie wewnętrzne siły instynktu, erotyki, lecz wokół którego rozgrywa się kosmiczny spektakl, upiorne widowisko walki o jego duszę: opieki Dobra (początek *Prologu*) i agresji Zła, wielogłowego, wiele imion posiadającego Diabła (scena III). Bohater Mickiewicza, gdyby spojrzeć nań z tej strony, to bohater – niczym w manii prześladowczej – obsesyjnie otoczony, okrążony przez metafizyczne siły, w dusznej, skłębionej przestrzeni metafizycznej jego ducha dokonujące wciąż zbawicielsko-odkupicielskich bądź niszcząco-podstępnych aktów oddziaływania. Wola Mickiewiczowskiego bohatera obala i podźwiga trony, ale jeszcze bardziej, co czuje on, strąca go do piekieł lub zbawia. Człowiek Mickiewicza w tym przedlozańskim okresie to straszne igrzysko metafizycznych żywiołów, może najlepiej opisane na końcu – gdy wizja ginie, a zaczyna działać moralizująca wyobraźnia – mistycznego wiersza, *Widzenia*:

> Stały otworem ludzkich serc podwoje,
> Patrzyłem w czaszki, jak alchymik w słoje,
> Widziałem, jakie człek żądze zapalał,
> Jakiej i kiedy myśli sobie nalał,
> Jakie lekarstwa, jakie trucizn wary
> Gotował skrycie – a dokoła stali

[478] Jeszcze raz potwierdza się to w scenie IX, gdzie przecież ostatnie słowa Kobiety i ostatnie słowa dzieła brzmią: „Ach, ulecz go, wielki Boże!" (odnoszą się do Konrada).

[479] Por. G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988, s. 90-93; F. W. Schelling, *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, Kraków 1990.

Duchowie czarni, aniołowie biali,
Skrzydłami studząc albo niecąc żary,
Nieprzyjaciele i obrońcy duszni,
Śmiejąc się, płacząc, a zawsze posłuszni
Temu którego trzymali w objęciu,
Jak jest posłuszna piastunka dziecięciu,
Które jej ojciec, Pan wielki, poruczy
Choć ta na dobre a ta na złe uczy. (w. 53-66).

Lecz ten „Otoczony", okrążony człowiek, nim sam zacznie zaglądać w czaszki ludziom jak mistyk, w *Dziadach* potrzebował jeszcze obrzędu egzorcyzmów, wstawienniczej modlitwy, profecji, ziemskiej Rodziny Duchowej, Ewy i Księdza Piotra. Tą znękaną duszę jeszcze tutaj pokonywał anioł czarny, póki Ona i On nie przybyli z pomocą, nie zaświecili, w dosłownym sensie, na duchowym firmamencie Konrada. Tak i jego duch – ale wciąż tylko symbolicznie – włączony został w mistyczny obraz Pełni, stał się płatkiem mistycznej róży, częścią Boskiego Rosarium. Tymczasem ciało i dusza, odmienione, wkroczyły w kolejne kręgi życia.



CZĘŚĆ SIÓDMA. GENEZA FASCYNACJI: OD PRZEŻYCIA DO LEKTURY

I. Wyznawcy Maryi...

Mickiewiczowskie fascynacje okazały się trwałe. W *Konradzie Wallenrodzie* poeta ostentacyjnie eksponuje nazwę „Maryjen-burg" lub „Maryi-miasto", wyodrębiając graficznie pierwszy człon nazwy.

Znów w tym poemacie *amor profano* splata się z wizerunkiem Maryi, wątek maryjny wysuwa się zaś nawet przed chrystologiczny. Maryjny zwrot jest i w *Litanii pielgrzymskiej* z *Ksiąg narodu polskiego...*, omawiając zaś – jak pamiętamy – w wykładach paryskich pamiętnik Augustyna Kordeckiego, uczynił poeta z obrony Jasnej Góry przed Szwedami jeden z kluczowych momentów polskiej, mesjańskiej epopei moralnej w dziejach[480]. Skąd tyle nawiązań? Wydaje się, iż mamy do czynienia z nałożeniem się różnych czynników. W skrócie, a nie jest to lista pełna, wolno by je tak scharakteryzować:

1. Świat doznań poety z okresu dzieciństwa. Jak podkreśla J.-Ch. Gille-Maisani, Mickiewicz był związany emocjonalnie z matką, wobec ojca odczuwał zawsze ambiwalentne uczucia i przenosił je potem na inne postaci „ojcowskie" (Boga, papieża, cara...):

> Barbara Mickiewiczowa była chyba nieprzeciętną, wrażliwą i zrównoważoną kobietą i dobrą wychowawczynią. Adam odziedziczył po niej wielkie bogactwo wewnętrzne. Dość wcześnie obraz matki uległ przeniesieniu na matki zbiorowe (ojczyznę, przyrodę) i duchowe (Najświętszą Marię Pannę)[481].

2. Niezwykle mocna więź z ziemią rodzinną i ojczystą: „Dla Mickiewicza litewskość nie jest tylko prostą kategorią geograficzną. Oznacza <<ducha miejsca>> – spełnia się tak w ludziach, jak i w naturze, jest entelechią określonego miejsca na ziemi"[482]. To zakorzenienie telluryczne i duchowe objawia się w literackich uobecnieniach – rozumianej po Eliadowsku – przestrzeni powtórzenia kosmogonii: w obrazach intymnej przestrzeni domu. Budować dom, powracać marzeniem lub w wizji sennej ku jego realiom, to tyle, co wracać w sferę harmonii, ustanawiać ład (budować kosmos). U Mickiewicza nie jest to próba ucieczki „ja" z historii w błogostan iluzji wspomnień, lecz siła pobudzająca do czynu przemieniającego dzieje tak, by Konrad rzeczywiście wrócił „na ojczyzny łono".

3. Dziecięce, traumatyczne doznania związane z matkami duchowymi. *Listy z podróży* A. E. Odyńca zawierają dwa takie opisy cudownego ocalenia życia Mickiewicza: „Będąc dzieckiem wypadł przez okno i był już, jak się zdawało, bez życia. Matka porwała go na ręce i rzuciwszy się na kolana, ofiarowała go do Najświętszej Panny. W tejże chwili otworzył oczy i od razu wrócił do zdrowia"[483]. Przypadek drugi – kąpiąc się w Niemnie, Adam zaczął tonąć: „W tej chwili przypomniał matkę i polecił się sam Najświętszej Pannie. Co się dalej z nim działo, nie pamięta, ale gdy przyszedł do

[480] Por. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Wykłady w Collége de France.* Kurs drugi. Rok 1841-1842, wykład V.
[481] J.-Ch. Gille-Maisani, dz. cyt., s. 420-421.
[482] S. Chwin, dz. cyt., s. 49. Zob. także: J. Sujecka, *Ikona Domu. O poezji Siergieja Jesienina i Nikoły Furnadżijewa*, w: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, red. K. Galon-Kurkowa i T. Klimowicz, Wrocław 1997.
[483] A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, oprac. M. Toporowski, wstęp M. Dernałowicz, Warszawa 1961, t. I, s. 341.

siebie, stał już bezpieczny na brzegu, chociaż jak się tam dostał, ani wie, ani wytłumaczyć nie umie". Pierwszy przypadek przeniknął do inwokacji *Pana Tadeusza*[484]. W obu występują postaci matek, a to właśnie dzięki ich wstawiennictwu cudownie ocalone zostaje życie Adama. Natura jest tu „groźną matką", zarazem posłusznym dzieckiem „Ducha", uległym sługą wiary i Transcendencji.

4. Silne związki biograficzne z Ostrą Bramą w okresie studiów. Zagubiony student z prowincji, przybywszy do Wilna nie bez lęków o przyszłość, oderwany od stron domowych, w wielkomiejskim świecie przeżywa katharsis właśnie przed ostrobramskim obrazem: „Ukląkł więc pod filarami i zaczął się modlić, a przypomnienie matki i wrażenie obcego miasta tak go mocno wzruszyły, że się łzami rzewnymi rozpłakał. Ale właśnie te łzy taką go w końcu napełniły pociechą, jak gdyby w samym sobie posłyszał zapewnienie, że go Najświętsza Matka przyjmie w opiekę"[485]. Pamięć takich przeżyć trwa całe życie. Niewykluczone, iż ulega potem w świadomości poety mitologizacji. Suma niezwykłych, maryjnych przeżyć owocuje przekonaniem o ścisłym, tajemnym związku z Matką Zbawiciela. Chłopiec z Nowogródka, z Czarnej Rusi uświadamia sobie, że jest „sługą Maryi", ministrantem Zbawiciela, dziecięciem wybranym.

5. Domniemany wpływ kultu maryjnego na kresach. Był on niezwykle rozpowszechniony i obejmował nie tylko Ostrą Bramę. Jak pisze A. Szyrwiński: „Tłumy brały udział w uroczystościach koronacyjnych obrazów Matki Boskiej w Trokach, Wilnie i Szydłowie. Do Żmudzkiego Szydłowa na koronację obrazu Madonny 8. IX. 1786 r. przybyło 30.000 wiernych"[486]. Wydaje się, że źródła Mickiewiczowskiej mariologii tkwią i w domowym kulcie obrazów, który potem przenosił się z emigrantami do Europy. W styczniu 1855-go roku C. K. Norwid, odwiedzając dom Mickiewicza, zauważył: „W pokoiku wisiała piękna rycina przedstawiająca świętego Michała Archanioła (...). Także Ostrobramska Matka Najświętsza i Dominikina oryginalny rysunek, komunię św. Hieronima przedstawiający (...)"[487].

Obraz związków Mickiewicza z kulturą ziem polsko-litewsko-białoruskich trzeba jeszcze pogłębić o niewątpliwą znajomość kultury prawosławia, której pierwszymi świętymi byli księżna Olga i książę Włodzimierz; kultury, gdzie rozpowszechniony był kult świętych mniszek i mnichów[488]. Trudno sobie wyobrazić młodość Mickiewicza – wprawdzie wykształconego w oświeconej, ale i nabożnej tradycji szkoły dominikańskiej – bez kontaktu z liturgią także cerkiewną, językiem starocerkiewnosłowiańskim, ruską ikonografią. Do końca życia Mickiewicz zachował pamięć o „wschodnich" obyczajach świątecznych (wielkanocne „*Christos Woskres*" słane przyjaciołom); planował napisanie artykułu o Cerkwi prawosławnej (choć nie byłby on zapewne pochlebny); wreszcie tłumaczyć chciał pisma ojca teologii negatywnej, syryjskiego pisarza Dionizego Pseudo-Areopagity. I w końcu tuż przed śmiercią zwiedził przecież świątynię Hagia Sophia w Konstantynopolu (27.X.1855), gdzie podług relacji Arman -

[484] Tamże, s. 341-342.
[485] Tamże, s. 263.
[486] A. Szyrwiński, *Chrześcijaństwo na Litwie i Wileńszczyźnie od początków po czasy najnowsze*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, t. II, *Historia i pamięć*, Białystok 1992, s. 16.
[487] K. Kostenicz, dz. cyt., s. 365.
[488] A. Mironowicz, *Święci w Kościele prawosławnym na Białorusi*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie. Materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14-17 IX 1994*, t. 1, pod red. E. Feliksiak i A. Mironowicza, Białystok 1996, s. 75-94. O stosunku Mickiewicza do Bizancjum piszę obszerniej w: J. Ławski, *Bizancjum Mickiewicza. Cesarstwo Wschodnie w „Pierwszych wiekach historii polskiej"* w: *Antyk romantyków: model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.

da Lévy „(...) zauważył, że u św. Piotra w Rzymie inne zupełnie oświetlenie i że ogrom owej budowli z całą pełnią światła stanowi właśnie charakter jej wybitny"[489].

Jeszcze wyrazistsze były zapewne jego związki z kulturą unitów, dotkniętą brutalnymi represjami caratu i Cerkwi dopiero po roku 1830. Do tego kręgu należało przecież wielu znajomych poety, unitką była Maria-Maryla Wereszczakówna. W tym kontekście pytanie, jaki obraz N.M. Panny zawisł w domu unickiego parocha w IV cz. *Dziadów*, jawi się jako historyczno-kulturowa zagadka... Może być on obrazem z Ostrej Bramy, nie będącym nigdy – jak podkreśliła to M. Kałamajska-Saeed – ikoną, lecz w istocie kopią ikonograficzną dzieła niderlandzkiego malarza Martina de Vosa[490].

Mogę dzięki temu stwierdzić, że obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej powstał jako malarska kalka rozpowszechnionej przez grafikę kompozycji niderlandzkiego manierysty Martina de Vosa (1532-1603). Wzorem, jaki powtórzył twórca wizerunku ostrobramskiego, była bowiem rycina, stanowiąca miedziorytniczą reprodukcją rysunku wspomnianego malarza[491].

Dzieje świętego wizerunku z Wilna pełne są zresztą intrygujących mistyfikacji z pogranicza sakrum i profanum, takich jak choćby sugestie, że wizerunek Madonny to kryptoportret Barbary Radziwiłłówny. Palimpsestowość kultury Kresów znosi pokusę prostej odpowiedzi, odsłania wręcz konieczność jej poszukiwania jako względną. W tyglu kultur świętość przybrać może wiele postaci, uzewnętrznić się w kilku tradycjach, przyoblec się w szatę rozmaitych legend. W domu księdza wisi więc może na ścianie ikona (bo kościół unicki czci ikony) lub wizerunek ostrobramski. Istotne jest to, iż reprezentuje on znów (być może) inny typ ikonograficzny niż ten, który znajdujemy w III cz. *Dziadów*, to jest Maryi z Dzieciątkiem Jezus. Tradycja wschodniochrześcijańska nie akceptuje zresztą samodzielnego kultu maryjnego, oderwanego od kultu Trójcy Św., stąd trudność z rozstrzygnięciem kwestii, jaki wizerunek pomieścił w IV cz. dramatu Mickiewicz. Inscenizator dramatu ma tu spore pole do popisu, rozwinięcia własnych inwencji. Wybiera: a) Matkę Boską Ostrobramską; b) inny, katolicki wizerunek Panny Świętej; c) ikonę unicką; d) Matkę Boską Częstochowską (jest to być może kopia ikony bizantyjskiej?).

Należy jednak podkreślić po raz kolejny fakt, o którym badacze Mickiewicza i Słowackiego nierzadko zapominali: integralną częścią ich doświadczenia sakrum, doświadczenia sztuki malarskiej były czy to unickie, ormiańskie, czy prawosławne ikony.

---

[489] K. Kostenicz, dz. cyt., s. 490-491. Słabo pamiętamy dziś fakt, że kresowe społeczności ziemi Mickiewicza w praktyce stosowały zasady ekumenii. Rzymscy katolicy niezwykle często odwiedzali świątynie unickie, już to z powodów czysto praktycznych (były najbliżej), już to z powodu przynależności członka rodziny do wspólnoty unickiej; Por. Z. Feliński, *Pamiętniki*, s. 50:

> Ja sam w pierwszym dzieciństwie częściej bywałem z rodzicami na mszy u bazylianów w przyległej wsi, w Bielamstoku, niż w odleglejszym nieco parafialnym kościele w Skurczu.

– Jeszcze mniej znany jest fakt, że Maryja należy również do wybranych, miłych Bogu czterech kobiet w *Koranie*, a wspólnota muzułmańska była integralną częścią świata poety. Zob.: Z. Chrzanowski, *Maryjne wersety w Koranie*, „W Drodze" 1989, z. I, s. 73-77.

[490] M. Kałamajska-Saeed, *Geneza artystyczna obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej*, w: *Wilno – Wileńszczyzna...*, t. I, s. 75:

> Nie jest on [obraz ostrobramski – J.Ł.], ani nigdy nie był ikoną. (...) Trzeba było ignorancji w sprawach sztuki bizantyjskiej, połączonej z ambicją uczynienia obrazu bardziej starożytnym, by, jak to uczynił Teodor Narbutt, stworzyć legendę o greckiej ikonie, zdobytej w XIV w. przez wielkiego księcia Olgierda podczas zwycięskiej wyprawy litewskiej na Krym.

Por. J. I. Kraszewski, *Wilno od początków jego do roku 1750*, t. 1-4, Wilno 1840-42; J. I. Kraszewski, *Anafielas. Pieśni z podań Litwy*, Wilno 1840-45.

[491] M. Kałamajska-Saeed, dz. cyt., s. 63.

Przywołane przez Mickiewicza w przypisie do *Pana Tadeusza* wizerunki Matki Boskiej mają ścisły związek z kościołami wschodnimi:

- Najświętsza Panna Zamkowa w Nowogródku → to bezspornie ikona, jeden z trzech świętych obrazów (ikon) z tej miejscowości. Kult jej datuje się najpewniej od XVII wieku. Była namalowana na płótnie, należała do, zdaniem badacza, „białoruskiej szkoły malarstwa sakralnego", zaś „obrazy wywodzące się z tej szkoły umieszczane były zarówno w cerkwiach unickich, prawosławnych oraz w kościołach rzymskokatolickich"[492].
- Żyrowicka Ikona Matki Bożej → „największy ośrodek kultowy Kościoła wschodniego w Wielkim Księstwie Litewskim". Kult ikony sięga XVI wieku; miał na początku charakter prawosławny, a potem unicki (bazyliański): „Od 1810 roku monaster żyrowicki stał się rezydencją grekokatolickich biskupów brzeskich, przebywających w Nowogródku"[493]. Dodajmy: ikona należy do typu „Eleusa" (ros. *Umilenije*), przedstawiając „Bogurodzicę i Dzieciątko Jezus – przytulone do siebie i dotykające się policzkami"[494].

O Boruńskiej Matce Bożej już pisaliśmy. Dodajmy, iż i ta ikona przedstawia Matkę Bożą z Jezusem (typ: *Hodegetria*). Wszystkie te fakty powinny dobitnie uświadamiać rolę, wpływ Kościołów wschodnich na wyobraźnię pisarzy polskich wywodzących się z szeroko rozumianych Kresów. Liczne ikony – w ważnej symbolicznej funkcji – odnajdziemy nie tylko w dziełach Mickiewicza[495], ale także Słowackiego: od młodzieńczych powieści poetyckich (*Żmija*) po dojrzałe dzieła emigracyjne (*Beniowski*).

6. Częścią percepcji świata w dzieciństwie było – tak wielką odgrywające rolę w tradycji polskiej – **misterium bożonarodzeniowe,** a więc i kolędy zawierające akcenty maryjne: motywy ubóstwa Marii i Józefa, złego Heroda, dobrych magów i pasterzy. W III cz. *Dziadów* pojawiła się „pieśń Bożego Narodzenia" i melodyczna aluzja do kolędy *Anioł Pasterzom mówił.* Warto zauważyć, że częścią kresowej kultury były staropolskie pastorałki dramatyczne, wystawiane w teatrach szkolnych, kościelnych (np. Wilnie od XVI wieku...)[496]. W sposób szczególny teksty te wiążą się z przestrzenią domu, dzieciństwa, z rodziną.

7. Potrzeba zakorzenienia w mistycznej, duchowej wspólnocie, jaką był dla dziecka i może jeszcze dla młodego poety Kościół (a potem Koło Sprawy Bożej). U Mickiewicza istnieje ostro zarysowana antyindywidualistyczna potrzeba uczestnictwa w grupach: rodzinie, wspólnocie filomackiej, narodowej, emigracyjnej, we wspólnocie „Litwinów", wreszcie w Kościele, którego substytutem będzie towiańszczyzna. Stosunek do poszczególnych wspólnot, grup ewoluował, ale trudno pominąć ich duchowe znaczenie. Stąd trudne do przecenienia figury matki-Kościoła, matki-Ojczyzny, matki-narodu. Już po roku 1830 poeta powraca wciąż do idei „nowego Zgromadzenia", „Zakonu", „Legionu" – słowem takich wspólnot, które stanowiłyby zaczyn i fundament odnowy wiary katolickiej, Kościoła powszechnego. Niezwykła siła, z jaką artykułował Mickiewicz ideę nowej wspólnoty, każe wskazać także na inne jej znaczenia. Idea owa wyraża pragnienie rekapitulacji „eposu dzieciństwa", przedemigracyjnego ładu, Arkadii stron rodzinnych, ponowionej poetycko w *Panu Tadeuszu*. Z innego punktu widze-

[492] P. Chomik, *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI-XVIII wieku*, s. 114-117.
[493] Tamże, s. 53.
[494] Tamże, s. 57. Por. w książce *Pieśń o Najświętszej Pannie Żyrowickiej, na Jey Koronacyi złożona w roku 1720* (tamże, s. 283-285).
[495] Zob. A. Kempfi, *I pop przyjechał z Cyryna*, „Przegląd Prawosławny" 1994, z. 2.
[496] Por. *Staropolskie pastorałki dramatyczne,* oprac. J. Okoń, Wrocław 1989, s. 1-74. Powtórzmy raz jeszcze: w teatralnym czy kościelnym, w ludowym lub domowym wymiarze Bożego Narodzenia ujawnia się ludzka twarz Syna-Boga. Zob. J. Ratzinger, dz. cyt., s. 71:

> Jezus stał się dzieckiem. Co to znaczy być dzieckiem? Oznacza to przede wszystkim zależność, potrzebę pomocy, zdanie na innych. Jako dziecko pochodzi Jezus nie tylko od Boga, lecz także od innych ludzi.

nia: można ją, potrzebę bycia z innymi, rozumieć jako desperacką (nieco...) próbę samookiełznania, przeciwstawienia pysze poety, którą dostrzegał u siebie i podkreślał wprost obsesyjnie, mądrości zbiorowej noszącej rysy mądrości wprost „nowokościelnej". Droga bohatera *Dziadów* wiedzie od artykulacji rozjątrzonej indywidualności w obrzędowej ramie „dziadów" ku afirmacji aktywności w ramie wspólnoty – Nowego Kościoła Pielgrzymów-„Rycerzy Sprawy Polskiej", jeśli wolno go tak nazwać.

8. Wpływy lekturowe (literatura religijna). Z całą pewnością poeta zetknął się ze staropolską literaturą religijną, zapewne najczęściej barokowej proweniencji. Już w 1820 r., na przykład, czytał wydaną w 1670 r. w Krakowie „messjadę" księdza Walentego Odymalskiego pt. *Świata naprawionego od Jezusa Chrysta... historyjej świętej ksiąg dziesięć,* dzieło poetycko słabe, lecz reprezentatywne dla szlacheckiej, sarmackiej religijności[497]. Fakt zaś, że jeszcze w 1851 r. – w rozmowie z J. B. Zaleskim – powracał do tej lektury, świadczyłby o otwartości wyobraźni poety na tego typu literaturę. Wśród filomatów znane były przecież i parodiowane wiersze księdza Józefa Baki; nie stronili od „twórczych" przetworzeń jego poezyj i Mickiewicz, i Słowacki. I nie tylko naśladownictwo wersyfikacji, rymów Baki warto mieć w tym przypadku na uwadze. Obeznanie z – uważaną wówczas za arcygrafomańską – poezją Baki odsłania zdumiewający wymiar lekturowych doświadczeń młodzieży wileńskiej, wyrastającej w klimacie kultury drobnoszlacheckiej i ludowej, w aurze maryjnej religijności. A z drugiej strony „hipnotycznie" pochłaniającej Woltera czy Rousseau.

Kresowy kult świętych obrazów w niezwykły sposób łączy to, co uniwersalne w sakrum, ogólnokościelne, z tym, co najwyraźniej kulturowo dookreślone: „Nie czci się jakiejś Matki Boskiej, ale Matkę Bożą z Jasnej Góry, Gidel itp."[498]. Od XVII w. bujnie rozwijała się poezja opiewająca lokalne, cudowne wizerunki. Mickiewicz mógł – a myślę, że musiał – zetknąć się z tego typu poezją: „...wierszy maryjnych jest w wieku XVII i połowie XVIII tak dużo, że nie sposób wszystkiego objąć. Wymagałoby to przynajmniej dziesięciu lat pracy zbieraczej (...)"[499]. Maryja – od czasów Jana Kazimierza – Królowa Korony Polskiej jawi się w tej poezji w pełni swego majestatu..., lecz również staje się „ofiarą" nieprawomyślnych konceptów. Po pierwsze – wbrew nauce Kościoła zostaje zrównana niemal z Jezusem, **zdeifikowana,** staje się nieskończenie hojną szafarką łask i cudów. Po wtóre: ujawnia się tendencja do apokryficznego dopełnienia jej życia – sprzeczna znów z ortodoksją, choć typowa dla kultury „niskiej", ludowej. Po trzecie – barok dokonuje **pomieszania porządku ewangelicznego i mitologicznego Grecji i Rzymu** (stąd nie może dziwić, że w *Hymnie na dzień Zwiastowania...* Mickiewicza, poety posiadającego szkolną, solidną erudycję klasyczną, badacze dostrzegali rysy pogańskich bóstw). Po czwarte – poetyckie deskrypcje Matki Zbawiciela często przeobrażały się w **kryptoerotyczne,** nieobyczajne poezje, choć pisane na chwałę Najświętszej Panienki. Gdy, na przykład w wierszu A. Malskiego, potęga pochwały wyraża się w niezamierzenie frywolnym opisie ciała:

> Bądźcie piersi pozdrowione,
> Do Jezusa przytulone,

[497] Maryjną twórczość autora messjady omawia: S. Nieznanowski, *Poezja baroku i czasów saskich,* w: *Matka Boska w poezji polskiej,* t. I, s. 53-55.
[498] Tamże, s. 54.
[499] S. Nieznanowski, *Studia i wizerunki,* Warszawa 1989, s. 46.

Witajcie mleczne fontanny,
Którymi Pan odchowany.[500]

Po piąte wreszcie: poeci baroku, by przywołać J. A. Morsztyna, **uprawiają „libertyńską"[501] grę między świętością a erotyką**.

Gdy więc Mickiewicz porówna w IV cz. *Dziadów* pierwszy pocałunek kochanki do pierwszej komunii (co cenzor usunął), będzie to tylko powtórzenie blasfemicznej analogii, gestu znanego literaturze od dawna. Jeśli dalej Mickiewicz z upodobaniem w młodości żonglował imieniem *Maria* między sakrum i profanum, to także dlatego, że kultura staropolska zarezerwowała to imię dla Panny Świętej, co romantycy – nawiązując równocześnie do tradycji świętych imion poezji: Laury, Beatrycze – wykorzystują bez skrupułów, jakby na przekór językowej konotacji, że jeśli mówią *Jezus* – to z czcią dodają *Maryja*, i jeśli myślą *Maryja* to myślą też o *Jezusie*. Bluźniercze pomieszanie antyewangelicznych treści z religijnym wezwaniem mamy w pieśni Jankowskiego:

Mówcie, jeśli wola czyja,
Jezus Maryja.
Nim uwierzę, że nam sprzyja,
Jezus Maryja:
Niech wprzód łotrów powybija
Jezus Maryja.
Tam car jak dzika bestyja,
Jezus Maryja!

Tu Nowosilcow jak żmija,
Jezus Maryja!
Póki cała carska szyja,
Jezus Maryja,
Póki Nowosilcow pija,
Jezus Maryja,
Nie uwierzę, że nam sprzyja
Jezus Maryja. (w. 366-373).

Poczciwy i prawowierny Baka rymował jeszcze zgodnie z językowym uzusem:

Patrz glino prochu czyli źdźbło jedno,
Dokąd twa dąży złość z duszą biedną.
Jezus Maryja.
Niechże twym piaskiem przeczyści oczy,
Wnętrzna ślepota z serca wyskoczy.
Maryja, Józef. Amen.[502]

W kraju, którego pierwszym hymnem była wywodząca się być może ze średniowiecznej tradycji neoplatońskiej *Bogurodzica* (jakże często Słowacki powracał do tej pieśni)[503], dominowała jednak literatura dewocyjna o „Jezusie i Maryi". Nic tedy dziwnego, że w *Pani Anieli (Naśladowanie z Woltera)* z ironią Mickiewicz rzuca obok

[500] S. Nieznanowski, *Poezja baroku...*, dz. cyt., s. 58. Por. M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej baroku*, Lublin 1998.

[501] Zob. A. Czyż, *Morsztyn libertyński – poeta i krzyż*, w: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995.

[502] J. Baka, *Uwagi o wieczności*, w: *Poezje*, oprac. i wstępem opatrzyli A. Czyż i A. Nawarecki, Warszawa 1986, s. 41.

[503] A. Czyż, *„Bogurodzica" – między Wschodem a Zachodem*, w: *Światło i słowo...*, s. 17: *„Bogurodzica* powstała zapewne w Płocku, w kręgu benedyktynów z opactwa misyjnego św. Wojciecha dla liturgii katedralnej. Zrodził ją neoplatonizm XII. stulecia". – W tym kontekście nie dziwi fakt, że Słowacki (też neoplatonik!) parafrazował *Bogurodzicę* w *Królu-Duchu*.

siebie perukę figlarnej dewotki i „obrazek cudnej Matki z Borun", tomy kazań Skargi i dzieła Tomasza z Akwinu. Potwierdzałoby to tezę o niezwykłości intelektualnego dojrzewania filomatów w okresie przełomu między starym światem „niedzielnej" wiary a nowym, światem metafizycznych innowacji. Śmiechem, drwiną, satyrą nie udało im się przesłonić faktu, iż w jednej dłoni trzymają jeszcze tomy Baki i Odymalskich *etc.*, a w drugiej Woltera, Sterne'a czy dzieła fizyków, przyrodoznawców.

Bez wątpienia źródłem dla młodego Mickiewicza była Biblia: *Księga Genezis*, *Wyjścia*, *Koheleta*, *Pieśń nad Pieśniami*, *Ewangelie*, *Apokalipsa* i *Dzieje Apostolskie*, listy. – Stanowią one, co znać w dziełach, przebogate źródło topiki, symboli, idei (mesjanizm). Niemniej, samodzielna lektura Księgi chyba nie była w młodości udziałem poety już to z powodu braku tradycji „samodzielnego" czytania Pisma w katolicyzmie (inaczej u protestantów: *sola scriptura*), już to dlatego, że Biblia była niedostępna, nie wydawano jej powszechnie w tym czasie[504]. Natomiast katecheza i msza odgrywały tu zapewne pierwszorzędną rolę w dominikańskiej szkole. Jakby nadrabiając ten brak, kazał może Mickiewicz księdzu czytać Pismo dzieciom w IV cz. *Dziadów*! Oczywiście i postacie kobiece biblijnej proweniencji zasilały od dawna zasób motywów literackich (Ewa, *Sophia*-Mądrość Boska, Judyta, Anna...).

Już jako dojrzały twórca Mickiewicz odnotowywał w pismach innych poetów akcenty maryjne. Stało się tak w przypadku ód Dzierżawina:

> W odzie do Chrystusa – mówił w Collége de France – przepiękne jest zwłaszcza miejsce, gdzie mówi, że poprzez **ciemności ogarniające całą ludzkość** nie mogło się już przebić **niebieskie światło,** że wreszcie zjawiło się **jasne źródło czystych wód,** dusza Najświętszej Panny, w którym **światło niebieskie** po raz pierwszy mogło się **odbić i zabłysnąć** ponad upadłym stworzeniem[505].

Zauważmy: motywy wyeksponowane przez Mickiewicza (ciemność, światłość, źródło wód, odbicie, błysk) to te, które pojawiły się w jego własnym maryjnym *Hymnie...*, i które, dodajmy, w „świeckim" wydaniu powtórzył poeta w wierszu lozańskim *Nad wodą wielką i czystą...* Też same motywy odkryjmy w – czyżby inspirowanych utworami Dzierżawina – *Słowach Panny*.

I obserwacja ostatnia – w paryskich prelekcjach maryjność zostanie wprost – czy wolno się tak wyrazić? – „zhistoriozofizofana", podniesiona do rangi metafizycznego *signum* kultury polskiej. Obcowanie żywych z umarłymi, przenikanie się Historii i Transcendencji, prowidencjalizm poświadczony cudami Jasnej Góry czy Ostrej Bramy – to „owoce nieba" dane nam dzięki mediującej między padołem Ziemi a światłością Nieba roli Królowej Polski, Sarmatów, Słowian. Dokonując „rozbioru" *Pamiętnika* paulina Augustyna Kordeckiego, opisującego cudowną obronę Jasnej Góry przed Szwedami, profesor podkreśla: „Ale miejsce to sławne, znane wszystkim Słowianom jako cel pielgrzymek, dla Słowian jakby loretańska Casa Santa"[506]. Przeor Kordecki to kolejne wcielenie obrońcy Maryi i Ojczyzny, jak Kapral w III cz. *Dziadów* czy Konrad.

[504] O sprzeciwie hierarchii kościelnej wobec inicjatyw wydawania Biblii pisze fascynująco – M. Ptaszyk, *Okoliczności wydania „Biblii" Wujka w 1821 roku*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 3.

[505] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs II, lekcja XII, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 165. Przywoluje ów cytat, opatrując komentarzem, W. Kubacki (*Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 128).

[506] Tamże, kurs II, wykład IV, s. 47. Obrona Jasnej Góry prefiguruje oczywiście obronę „twierdzy polskości" w XIX w., a Augustyn Kordecki jest tu zapowiedzią tych wszystkich wodzów narodowych, powstańczych. Nieco dalej czytamy: „Przeor nie był ani człowiekiem zabobonnym, ani fantastą. Opisuje wprawdzie kilkakrotnie cudowne zjawiska, ale nie narzuca czytelnikowi wiary; opowiada po prostu same zdarzenia i przytacza świadectwa". Por. także: M. Kuziak, *Przemiany koncepcji narodowości w prelekcjach paryskich Mickiewicza*, „Ruch Literacki" 1995, z. 5.

Wykład Mickiewicza okazuje się przy tym swego rodzaju przypowieścią dla cudzoziemców (o istocie polskości) i parenetycznym głosem w sprawie palącej kwestii, jakim być powinien emigrant, Polak, współczesny duchowy obrońca przedmurza Europy:

> Wiara – mówił prelegent – w bezpośrednie związki między światem nadprzyrodzonym a ziemskim stanowiła moralną i polityczną siłę ustroju polskiego: do wiary tej trzeba było się odwoływać, ilekroć chciano z narodu wydobyć siłę oporu czy też siłę działania"[507].

I najpewniej niektóre rysy takiego herosa nosi „hipotetyczny" Konrad po Improwizacji, ten „drugi" Konrad, bliższy stworzeniu nazywanemu w raju człowiekiem stworzonym „na obraz i podobieństwo" Boga.

By ten obraz lekturowych inspiracji nie był jednoznaczny, dodajmy, że czytana, głęboko interioryzowana przez Mickiewicza od młodości, a potem przez całe emigracyjne życie, książeczka Tomasza à Kempis *O naśladowaniu Chrystusa* niemal **nie zawiera żadnych,** z czego czyniono jej zarzut (później wymyślono rozmaite „naśladowania Maryi"), elementów maryjnych. A przecież tak istotnie wpłynęła na kreację antropologicznego ideału w III cz. *Dziadów*: „pokornego" Konrada po egzorcyzmach, Sługi Bożego – ks. Piotra.

W charakterystyczny też sposób wątki maryjne „milkną" u Mickiewicza, gdy odwołuje się on do tradycji protestanckiej mistyki heterodoksyjnej. W nie publikowanej w 1836 r. grupie *Zdań i uwag* można się doszukać trzech, tylko pośrednio nawiązujących do Maryi tekstów:

> I. Dwie istoty szczęśliwe, nawet na tym świecie,
> Bo zawsze bliskie Bogu: dziewica i dziecię.
>
> II. Duszo, póki twe dziecię nie urośnie w lata,
> Unoś je do Egiptu przed oczyma kata.
>
> III. *Gos ducha*
> Jam ciebie dziecko u Pana wyprosił
> I radość czułem gdym tobą zachodził,
> Ażem cię trudy długimi donosił.
> I z boleściami wielu dziś urodził.[508]

Powraca więc u Mickiewicza idea ducha-matki, człowieka-matki, mężczyzny-matki wiary, którą, w bluźnierczym znaczeniu (bo chciał zrodzić raczej pychę) wyraził Konrad w Improwizacji. Tym razem jednak to duch, głębinna duchowość, może *pneuma* poety staje się łonem, w którym Mickiewiczowski człowiek w bólach, w lęku przed Herodowym światem, długo, latami rodzi wyproszone u Pana „dziecię"-Boga (Jezusa). Ten zaś, moim zdaniem, bezpośrednio, jak u Mistrza Eckharta, objawia się w najgłębszej otchłani ducha. Taka interpretacja, sprawiedliwie dodajmy, opuszcza jednak teren

[507] Tamże. Dodajmy, iż wywody Mickiewicza wymierzone są w protestantyzm, rozprzęgający jakoby duchowo-metafizyczną substancję narodowości polskiej za pomocą racjonalizmu. Protestantyzm, który, oczywiście, nie może mieć swojej Jasnej Góry. *Nową Gigantomachię przez Szwedów i innych kacerzy podjętą, przeciw świętemu obrazowi Bogarodzicy przez św. Łukasza malowanemu...* Augustyna Kordeckiego (Kraków 1655) przełożył Józef Łepkowski (Warszawa 1858), z którym kontaktował się Seweryn Goszczyński, praktykujący żarliwie w okresie towianistycznym pobożność maryjną (nowenny do Maryi, litanie, czytanie Pisma, msze...). Zob. S. Goszczyński, *Dziennik Sprawy Bożej*, opr. Z. Sudolski przy współudziale: W. Kordaczuk i M. M. Matusiak, Warszawa 1984, t. I, s. 599.

[508] A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi....* cyt. za: *Dzieła Wszystkie. Wiersze 1829-1855*, s. 39-40, 42-43. Należy zauważyć, że wielu badaczy, odmiennie niż ja, interpretuje dzieło jako tekst całkowicie zgodny z ortodoksją, teologia katolicką.

kościelnej ortodoksji i skłania się raczej ku herezjologicznej czy gnostyckiej wizji „człowieka wewnętrznego" Mickiewicza, tak jak to dzieje się u Böhmego:

> Należy oddać się i wyłącznie pragnąć Miłości Boga w Jezusie Chrystusie, a nie pożądać owoców naszej własnej próżności. Dopiero w takim głodzie i pragnieniu wola umożliwia odciśnięcie w sobie Ducha Chrystusowego wraz z jego niebiańską realnością[509].

A zatem, choć w *Zdaniach i uwagach* Maryja nie jest bezpośrednim „bohaterem", to mityczny wzór niewiasty, która „zachodzi", nosi w łonie, a potem w bólach rodzi dziecię, staje się fundamentalnym wyobrażeniem Mickiewiczowskiej antropologii. W ten sposób właśnie łączy ona w sobie integralnie elementy *imitatio Christi* i *imitatio Mariae*, przybiera charakter nie tylko teomorficzny (upodobnić własne człowieczeństwo do wzoru Chrystusa, do Arcywzoru, na którego obraz i podobieństwo zostaliśmy uczynieni), ale także teokreacjonistyczny (człowiek „rodzi" Boga w duchu, objawia go w naturze) i synergistyczny (współdziała również z Bogiem w dziele Odkupienia). Trzeba wyraźnie podkreślić, iż trudno uznać, by takie rozumienie relacji człowiek – Stwórca mieściło się w XIX-wiecznym pojęciu rzymsko-katolickiej ortodoksji[510]. Należy zaznaczyć też ogólnie, iż w wyobrażeniu człowieka (mężczyzny), który naśladuje skontaminowane, splecione wzory ewangelicznej egzystencji Chrystusa i Maryi, dokonywała się odważna transgresja przypisanych także w kulcie kościelnym wzorów naśladowania, dopasowanych, jeśli idzie o płeć czciciela i czczonego. Kobieta – wzór Maryi i mężczyzna – wzór Jezusa. Otóż w myśleniu Mickiewicza różnica ta była przełamywana. Jak w czterowierszu pt. *Głos ducha* – gdzie mężczyzna „zachodził – „tobą" (Bogiem), „Trudy długimi donosił" i „z boleściami urodził".

Wyjaśnijmy – kategorią rozstrzygającą o miejscu, statusie człowieka w Mickiewiczowskim obrazie świata, w hierarchii bytów nie była płeć, lecz stopień rozwoju, doskonałości ponadpłciowego, ponadnarodowego, pozakonfesyjnego i transhistorycznego, nie tylko „Bożego", danego od Stwórcy, ale i w człowieku wprost Boskiego Ducha.

II. Bluźniercy?

Druga grupa czynników wskazuje na genezę romantycznego mieszania sakrum i profanum, eksplikuje bluźnierstwo mariologiczne:

9. Czynnik biograficzny: ukochana poety to Maria Ewa Wereszczakówna. Imię jej było więc imieniem N.M. Panny. Stąd blisko do porównań piękności obu „panien", ich przymiotów i finalnie do sakralizacji romantycznego anioła-kobiety, zyskującego przymioty boskiego ideału, tak w wymiarze cielesnym (piękność fizjonomii prowadzi czasem do odcieleśnienia, eteryzacji), jak i duchowym (nieskalana, czysta, cnotliwa, wierna). Sławnych Marii było zresztą w tej epoce więcej. Niech będzie wolno wspomnieć muzę Chopina i Słowackiego – Marię Wodzińską, wybrankę serca Norwida – Marię Kalergis, kochankę Napoleona – Marię Walewską. Mickiewicz przecież darzył uczuciem matkę swej żony Celiny, pianistkę Marię z Wołowskich Szymanowską. Po-

[509] J. Böhme, *Ponowne narodziny*, przeł. A. Pańta, Poznań 1993, s. 120. Zob. także o literackiej chrystologii: *Chrystus w literaturze polskiej*, red. P. Nowaczyński, Lublin 2001; P. Próchniak, *Idea i matafora. Chrystus w tekstach Tadeusza Micińskiego*, „Zeszyty Naukowe KUL" 43, 1999, nr 3-4; J. Tischner, *Filozofia czeka na wcielenie. Esej z pogranicza historii i filozofii*, „Znak" 1966, nr 1-2.

[510] Por.: M.Masłowski, *„Zdania i uwagi" Adama Mickiewicza: mądrość i samotność*, „Pamiętnik Literacki" 1998, z.4; A. Grzywna-Wilczek, *„Jest i więcej prawd w piśmie". Mickiewiczowskie „Zdania i uwagi" w kontekście Biblii*, Lublin 1994.

dobne predylekcje i koincydencje imiennicze (ukochany – Maria) nie były z kolei przeznaczeniem Zygmunta Krasińskiego (związanego z „tylko" Henriettą Willan, Joanną Bobrową, Delfiną Potocką i Elżbietą Branicką...), który wszelako wiele liryków, dramaty i *Agaj-Hana* opatrywał maryjną sygnaturą dedykacji „Poświęcone Maryi..." (w różnych wariantach). Czynnika biograficznego przeceniać więc nie należy: Laurą lub Marią można było zostać bez względu na imię, na mocy tylko poetyckiej decyzji twórcy. Nie był to zresztą specyficznie polski „wynalazek". W biografii Byrona odnaleźć można przynajmniej trzy różne Marie (*Mary*).

10. Swoboda, wręcz swawola w korzystaniu z wolności słowa, jaką zapewniało filomatom stworzenie hermetycznego kręgu przyjaciół, złączonych zaufaniem, umiłowaniem nauki, braterstwem i... w pewnym sensie energią, którą daje młodość z jej beztroskim zaufaniem do przyszłości. Nie ogranicza ich pruderia – stąd zdarzające się przejawy biesiadnej lub erotycznej wulgarności (wiersz Mickiewicza *Littera ad Tomaszum de arte wigodika*). Nie ogranicza jej dewocyjna religijność – stąd w środowisku wileńskim praktykowało się nie tylko prześmiewczo herezjologiczną pobożność (*Pacierz promienisty*), ale i niewinne bluźnierstwa z pogranicza żartu w listach, poezjach. Zwracając się 8 lutego 1820 r. do filomatów, Mickiewicz pisze: „Chciałem i zamyślałem częściej pisać do was **listy apostolskie,** ale nie pisałem – za co? Jedna – ale ważna przyczyna – nie ma czego pisać"[511]. Podobnie Tomasz Zan żartobliwie wspomni o „Tomaszu a Kępi", a Jan Czeczot o Mojżeszu[512]. Kpina z nabożnych ksiąg, dostojnych Ojców Kościoła – ma prawie zawsze wymiar spontaniczności, nie przeradza się w zjadliwą satyrę, choć młodzieńcy nie mają wątpliwości co do grzesznej natury niektórych ludzi Kościoła. Przeciwnie – kpinę filomatów opromienia radość, beztroska i wielka porcja autoironii tych młodzieńców, którzy – wyzwoliwszy się z okowów domowego porządku, prowincjonalnej pobożności – roraty, różańce, spowiedzi i katechezy dopełnili zabawą nie znającą już prawie tabu, ograniczeń. Niewzruszone świętości – zagarnął humor; erotykę – ujęła w ramy parodystycznej konwencji filomacka jambografia. Transgresje domowych, kościelnych rygorów nie oznaczają zerwania czy pogardy wobec tej tradycji, w którą wrośli tak mocno w dzieciństwie. Przeciwnie: można się tu dopatrzyć przekornej jej afirmacji. Mówią przecież językiem Kościoła, szkolnej erudycji, domu. Także, gdy parafrazują „dla krotofili" *credo,* Skład Apostolski:

> Wierzę w ojca, promionka światła, jedynego twórcy wszystkich maksym i całej teorii promionków, wierzę w **synów** jego, których dobro ogólne i przyjaźń łączy, którzy się poczęli z płynów i narodzili z promionków, którzy dla **Ojczyzny i wzajemnej pomocy** umęczyć się i ukrzyżować dadzą, umrą tylko i pogrzebani będą na własnej ziemi, albo powrócą z chwałą i zasiądą po prawicy, gdzie **boska Feli** laurem **zwycięstwa** skronie ich wieńczyć będzie, skąd sądzić będą żywych i umarłych synów, którzy się niegodnymi **dziećmi** swej **matki** okazali;

[511] Cyt. za A. Mickiewiczem, *Listy,* Warszawa 1957, s. 16-17.

[512] Por. *Poezja Filomatów,* t. II, s. 211 oraz 236. Fragment Zana utworu *Rok 1819. Jamb dla Adama d. 24 grudnia,* nawiązującego do przekładu ody Horacego *Nullus argento...*, przesłanego przyjaciołom przez Mickiewicza:

> Czemu ja, ten, co czysty, jak baranek boży,
> Żywy, zdrów, wesół, czerwon i głupi i hoży,
> Samemi płyny żyję, w samych płynach żyję,
> Choć zimno mi dokucza, choć mą zdrowość pije,
> Choć mój zapał oziębia, choć me pióro tępi,
> Zawsze Tomasz Jembograf, pan Tomasz a Kępi?
> Gdzie Adam Krzywochodny? (nasza głowa mądra,
> Na zakąskę dla Związku poprzysyłał jądra).

wierzę w **ducha czasu, święte prawdy czystej religii i zdrowego rozumu,** w obcowanie przyjazne z rodakami, w rozbrat na zawsze z egoizmem, w **nieśmiertelność sławy** i jej żywot wieczny. Amen[513].

Tak właśnie depozyt starodawnej Tradycji Kościoła – Skład Apostolski – staje się dla promienistych pustą formą, w którą – przekraczając jednak granice niewinnego żartu z punktu widzenia purytanina kościelnego – wpisują wizję przyszłych zesłańczych losów promienistych, wlewają XVIII-wieczne ideały (braterstwo, czysta religia, rozum, nieśmiertelna sława), patriotyczne deklaracje poświęcenia (umęczenie, ukrzyżowanie). A pośród tego – Fela, Feli, Felka, czyli Felicja Micewiczówna – erotyczny ideał Tomasza Zana, „apostoła" teorii promionków. „Boska Felicja" jest zarazem ucieleśnionym marzeniem o spełnieniu miłosnym, jest nieco matką-Ojczyzną nagradzającą „laurem zwycięstwa" tych tutaj jeszcze hurrapatriotów, staje się matką-Polką i oczywiście ironicznym wizerunkiem Matki Boskiej. W tekstach tych, autorstwa Michała Rukiewicza, wprost z „archetypiczną precyzją" pojawiają się całe ciągi – podanych w tonacji prześmiewczej – symboli związanych z najszerzej pojmowaną kobiecością. Jak w tym fragmencie *Zdrowaś Mario...*; gdzie ziemska ukochana (Felicja-Maria) niemal rywalizuje z kochanką Ojczyzną:

Zdrowaś, Feli, pełna światła promionków, Zan z tobą, błogosławionaś ty między Promienistymi i błogosławion owoc wdzięków twoich, teorya promionków. Święta miłości kochanej Ojczyzny, przymiocie Arcego [Zana], bądź w sercach naszych teraz i zawsze w każdej potrzebie. Amen[514].

Eros i *Amor Patriae* manifestują się tu (panoszą się!) w prastarych, liturgicznych formach służących przekazowi teologicznych sensów, w *Credo*, *Pozdrowieniu Anielskim* poddanym ironicznemu przeobrażeniu, manifestacyjnie pozbawionym powagi, mocno uniejednoznacznionym, może nawet sprofanowanym erotyczną frazeologią. Równie przecież swobodnie autor traktuje patriotyczny *Hymn do miłości ojczyzny* Ignacego Krasickiego („Święta miłości kochanej Ojczyzny...").

11. Z wpływów wolteriańskich wynikała także pewna swoboda obyczajowa środowiska, którą nieskory do dosadności Kleiner wolał eufemistycznie określać „zabawą":

Rozmowa poważna równie im miła jak przechadzka i wycieczka, dysputa zapala ich nie mniej silnie jak wino i miód, a przyjaźni Bakchusowi, przyjmują też niewybredne czasem przyjemności, jakimi ich darzy miejska Wenera, w tym Pietraszkiewicz przewodzi, Czeczot jest uczniem pojętnym, gdy Jeżowski i Malewski okazują odporność[515].

Nic przeto dziwnego, że i do tekstów trafią świadectwa „niewybrednych", czy raczej naturalnych fascynacji erotycznych, związanych z inicjacją, silniejszych najpewniej niż kościelne wzory wstrzemięźliwości, ascezy i świętości. Literackie wzorce, typ humoru, ironii czy nawet schematy sytuacyjne podpowie im Wolter, ale... zaryzykuję twierdzenie, iż obeznani byli także z ludowym wydaniem rubasznych tematów, tak przecież bezceremonialnie, dosadnie traktujących erotyzm. Czytywali, to pewne, libertyńskie teksty poetów oświecenia, traktujące sprawy nabożne i erotykę z satyrycznym zacięciem (*Organy*

[513] M. Rukiewicz, *Pacierz Promienisty*, w: *Poezje Filomatów*, t. II, s. 303. Zob. niezwykły życiorys urodzonego w Białymstoku i wykształconego w gimnazjum białostockim Rukiewicza, studenta Uniwersytetu Wileńskiego, nieustającego konspiratora: A. Kijas, *Polacy w Rosji od XVII wieku do 1917 roku. Słownik biograficzny*, Kraków-Poznań 2000, s. 305-306.
[514] Tamże, s. 302-303.
[515] J. Kleiner, dz. cyt., t. I, s. 138.

Tomasza Kajetana Węgierskiego, poematy heroikomiczne Krasickiego czy bardzo frywolne wiersze Jakuba Jasińskiego w typie *Chciało się Zosi jagódek*).

W środowisku filomacko-filareckim zrodził się wreszcie pomysł przekładu utworów Restifa de la Bretonne *Moje współczesne albo przygody najpiękniejszych kobiet obecnego wieku*. Sam ich autor, uważający siebie za wroga libertynizmu, autor m.in. *Pornografu,* powieści-traktatu reformującego przybytki rozkoszy, czy polemicznej wobec dzieła markiza de Sade powieści *Anty-Justyna, czyli rozkosze miłości* – należał do najprzenikliwszych obserwatorów i praktycznych znawców nocnego życia Paryża, jego rozwiązłej, zmysłowej atmosfery. Moralista z przekonania i libertyn w rzeczywistości był Restif de la Bretonne znakomitym pisarzem z punktu widzenia dorastającej młodzieży wileńskiej, która zapewne pierwsze zmysłowe „noce wileńskie" miała już za sobą. Że zaś młodzi wykazywali i w tej dziedzinie niejaką inwencję, świadczy „grecki" neologizm z parodii Dekalogu, z przykazania 9: „Nie pożądaj cudzej własności, choćby jej wartość do 99° na **erometrze** dochodziła, a swojej broń wszystkimi siłami". Erometr – ku prześmiewstwu stworzona machina badająca nie tyle „stopień miłości", ile pewnie erotycznej namiętności czy pożądania. Jeśli polską emigrację polistopadową we Francji określono jako „kulturę samotnych mężczyzn" (Alina Witkowska), to pewnie tę filomacką mikrokulturę Wilna wolno by nazwać kulturą dojrzewających młodzieńców, wspólnotą duchowych i zmysłowych inicjacji, którą brutalnie zburzyła historia. Radosna mitologia wspólnoty, braterstwa – której zawsze tak potrzebował Mickiewicz – zamieni się później w sekciarską mentalność „nowego zakonu" – Koła Sprawy Bożej (lecz to na szczęście dopiero za kilkanaście lat) – tymczasem tu mogą się jeszcze oddawać pokusom bluźnierczego słowa i wdziękom „miejskich Wener"[516].

12. Filomaci to środowisko rozczytujące się w **nowinkach literackich docierających z Zachodu,** w literaturze estetycznej i filozoficznej (kpią z Kanta!), znają Newtona i najnowsze prace fizyków. Czytają klasykę polską i europejską. Wiele z tych „lekturowych przyjaźni" przetrwa próbę czasu: do Petrarki, Dantego, Byrona i Schillera Mickiewicz wracać będzie wielekroć. Dla naszych rozważań istotne wydaje się to, że zasób lektur Mickiewicza już w młodości przedstawia się arcyrozmaicie. Młodzi nie dokonywali apriorycznej selekcji książek na „nasze" i „obce". Zapewne też nie pozwalała im na to ich nie w pełni wykształcona formacja estetyczno-światopoglądowa. Referowanie książek, ba, nurtów estetyki i filozofii[517], z którymi zetknął się poeta, to temat na osobne rozprawy, dlatego ograniczmy się do wskazania tych doświadczeń pisarza, które dla tematu „kobieta-kobiecość" mogą być istotne:

A. Erudycja klasyczna: Homer, Wergiliusz, Herodot, Cycero, Owidiusz, Horacy, Anakreont, Marek Aureliusz, Piron, Safona *etc.* – O tym, jaką skalę wiedzy w tej – z pozoru nie-romantycznej – dziedzinie osiągnął poeta, świadczy ogromna lista nazwisk wymienionych przezeń w wykładach lozańskich. Mickiewicz polecał zresztą przyjaciołom lektury antyczne także we Francji, nigdy nie rozstał się z duchowym słownikiem motywów, postaci, wyniesionych ze szkolnych spotkań z mitologią. W pismach

[516] Por. także: E. Nofikow, *Adam z „Adamowego"*; M. Lul, *„A serce? – nigdy z sercem nie gadało!". Samotność Mickiewicza*, w: *Adamowe. Konfrontacje Mickiewiczowskie*, red. D. Zawadzka, Białystok 2000. Zob. ciekawe studium: K. Ratajska, *Dziedzice filomatyzmu*, Wrocław 1987.

[517] Por. M. Żmigrodzka, *Problematyka estetyczna w twórczości Mickiewicza*, „Myśl Filozoficzna" 1956, nr 4, s. 29-68. Tejże: *„Ballady i romanse" wobec tradycji Niemcewiczowskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1956, rocznik XLVII.

filomackich roi się od postaci z tego uniwersum: Bakchus, Sylen, Muzy, Pierydy, Atalanta, Astrea, Wenus, Dafne, Klimena, Menady – to tylko niektóre z nich[518].

B. Upodobaniu do antyku towarzyszyła znajomość „Homera Północy" – *Pieśni Osjana* J. Macphersona, z ich wizją dzikiej kobiety-wojowniczki, „błękitnookiej dziewicy"-herosa. Takiej choćby jak Komala, przebierająca się w szaty młodzieńca, aby zdobyć serce Fingala, wsławiwszy się walecznością. U Macphersona kobieta istnieje przecież także w wymiarze metafizycznym. Dusza poległej Komali dostępuje takiego oto wniebowstąpienia: „Meteory błyszczą wokół dziewicy! Patrzcie. Promień księżyca unosi jej duszę! Dokoła niej poważne twarze ojców wychylają się z chmur"[519]. Jak wiemy, Werter Goethego porzuca piewcę dziejów Heleny trojańskiej, *Iliadę* i *Odyseję*, na rzecz posępnego Homera Północy ze Szkocji.

C. Ważną rolę, sądzę, odegrało u Mickiewicza zaznajomienie się z tradycją klasycyzmu francuskiego, z jego wzniosłymi heroinami, pełnymi tragizmu (Racine, Corneille, Voltaire-tragik), ale i koturnowości. Znał poeta *Barbarę Radziwiłłównę* A. Felińskiego, co więcej, w roku 1812 wystąpił w teatrze szkolnym właśnie w tytułowej roli Barbary. Parenetyczne wzorce oświecenia: gospodarne niewiasty, „matrony polskie" w guście *Pani Podczaszyny* M. D. Krajewskiego też powinny być mu znane. W finale tego ostatniego utworu odnajdujemy taki oto wykład „roli kobiety":

> Została Anielka żoną Pana Starosty. Życie jej cnotliwe jest wzorem dla żon dobrych, chcących uszczęśliwić siebie i męża. Mieszkam z nią w sąsiedztwie, a obydwa z Panem Starostą uszczęśliwieni z postanowienia naszego, powtarzamy często te słowa: „Niebo stworzyło płeć niewieścią, aby poprawiała przywary serc naszych"[520].

Mickiewicz w młodości, w „Gustawowych" czasach takich oczywiście wzorowych niewiast nie malował. Do tak pedagogicznie zorientowanych ideałów kobiecych powróci w dojrzałej (III cz. *Dziadów*) i później (*Konfederaci barscy*) twórczości, zaś w pełni rozwinie je i przekształci literatura biedermeierowska.

D. Nie wolno wykluczyć pewnego wpływu podziwianego przez poetę poematu opisowego *Sofiówka* S. Trembeckiego. Zawiera on – panegiryczne aż do przesady – opisy pięknej Zofii Greczynki, dla której Szczęsny Potocki stworzył najsławniejszy polski ogród XVIII w. Samo zaś imię Zofia już w poezji oświeceniowej ma wyraźnie alegoryczny sens, odwołujący się do jego etymologii. Właśnie Trembecki w wierszu *Do generałowej Zofii Wittowej przejeżdżającej przez Warszawę do wód* – czyli właściwie Zofii Clavona – woła w finale: „A którekolwiek zoczą cię narody, / (...) pełni będą zgody: / Mniej cenić mądrość niż *Filo-Sofiją*".

Należy jednak przypomnieć, iż imię Zofia pojawia się w znaczącym kontekście w poezji F. D. Kniaźnina, którego siedmiotomową edycję dzieł przygotował w latach 1828-1829 F. S. Dmochowski. Otóż, jak w wierszu *Pięknej Zosi*, postać kobieca jest tu pociechą po katastrofie duchowej, utracie wolności:

---

[518] Zob. M. Dernałowicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Czerwiec 1834 – październik 1840*, Warszawa 1996, s. 506-514.

[519] J. Macpherson, *Pieśni Osjana*, przeł. S. Goszczyński, oprac. J. Strzetelski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, s. 24. Zapewne też z kreacji osjanicznych kobiet wiele skorzystał Słowacki, np. w *Lilli Wenedzie*.

[520] M. D. Krajewski, *Pani Podczaszyna*, wstęp i oprac. I. Łossowska, Warszawa 1991, s. 313. Zob. również rozprawę I. Łossowskiej o powieści Krajewskiego jako „anty-Heloizie": *W stronę Jana Jakuba Rousseau – refleksje o powieści „Pani Podczaszyna" M. D. Krajewskiego*, w: *Od Oświecenia do Romantyzmu. Prace ofiarowane Piotrowi Żbikowskiemu*, pod red. G. Ostasza i S. Uliasza, Rzeszów 1997, s. 133-142. Zob. syntezę biedermeierowskiego obrazu świata: M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, w: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002, s. 295-320.

Grywałem dawniej na lutni,
Słodka na niej wolność brzmiała.
Dzisiaj, kiedy ludzie smutni,
Pękły struny, chęć omdlała.

Ale kiedy **Zosia błyśnie**,
Jeszcze we mnie ducha wzbudzi.
Radość z oczu łzy wyciśnie,
Ona pociechą jest ludzi.

O kwiecie naszej krainy!
Bądź jej pagórków ozdobą,
Niech się dziwują doliny
Świeć i pocieszaj nas sobą.[521]

Nie bez znaczenie jest tu wykorzystanie symboliki świetlnej, tak charakterystycznej dla Mickiewiczowskich obrazów kobiet-gwiazd. Zosia u Kniaźnina „błyska" i „świeci", a przy tym pociesza. I ten konsolacyjny, darzący dobrem sens epifanii świetlnej postaci kobiecej zbliża autora *Pana Tadeusza* i twórcę *Cyganów*.

Należy jednak zaakcentować, iż imię *Zofia* należy w ogóle do niezwykle popularnych w literaturze XVIII wieku, w jej najróżniejszych nurtach. I to *Zofię* właśnie ku przestrodze sentymentalistów niejako – razem z *Justyną, Aliną, Teresą* znajdziemy wśród bohaterek arcylibertyna D. A. F. de Sade'a.

E. Lektury sentymentalne odegrały zapewne fundamentalną rolę: tu W. Scott, powieści Richardsona, *Waleria* de Krüdener, *Nowa Heloiza* i *Emil* Rousseau. Istotna była znajomość *Wyznań*, zawierających „nieobyczajne" podówczas zwierzenia pisarza o jego erotycznych inicjacjach, choćby w związku z o wiele starszą panią de Warens („matka-opiekunka-kochanka"), wyznaczające nowy wzorzec „szczerości", granice negliżu prywatności, uczuć, porzucające eufemizmy i peryfrazy w opisie erotyki. Trudno tu zapomnieć o *Podróży sentymentalnej* nie tylko jako wzorcu Sterne'owskiej narracji, lecz także filozoficznym manifeście czułości, sensualizmu, współczucia. Dodajmy: Mickiewicz z rewerencją wyrażał się o śpiewaku Laury i Filona, o Franciszku Karpińskim, zarazem autorze *Pieśni nabożnych*.

F. *Mnich* M. G. Lewisa – i ogólnie powieść gotycka – ośmieliły romantyków w dziedzinie kreacji demonicznych, podpowiedziały wyraziste wzorce osobowe: kreację mniszki-diablicy Matyldy, beztrosko dziewiczej i kusząco niewinnej Antonii, perwersyjnego Ambrozja, rozpoczynającego drogę do piekła od erotycznych fantazji na temat „świętego oblicza" z obrazu:

> ...utkwił wzrok w obrazie Dziewicy, który wisiał naprzeciw niego. Wizerunek ten był od dwóch lat przedmiotem jego wciąż rosnącego podziwu i adoracji. Przerwał i jął się weń wpatrywać z ukontentowaniem. – Co za piękno maluje się na tym obliczu! – Ciągnął dalej po parominutowym milczeniu. – Jakże wdzięczne jest to pochylenie głowy! Co za słodycz, a jednocześnie co za majestat w Jej boskich oczach! Jakże miękko wspiera policzek na dłoni. Czy róża może iść w zawody z rumieńcem zdobiącym owe lica? Czy lilia może dorównać bielą tej dłoni? Och! gdybyż taka istota była na świecie i istniała tylko dla mnie! Gdyby mi wolno było obwinąć wokół palców te złote kędziory i przycisnąć wargi do tej śnieżnej piersi, Miłosierny Boże! czyżbym się wtedy oparł pokusie?[522]

[521] F. D. Kniaźnin, *Wiersze wybrane*, opr. A. K. Guzek, Warszawa 1981, s. 179.

[522] M. G. Lewis, *Mnich*, przeł. i opatrzyła posłowiem Z. Sinko, Kraków 1991, s. 39. Dodajmy, iż w czasach, kiedy nie było przecież telewizji, to obrazy, portrety, dekoracje stawały się czasem obrazowym bodźcem, działającym z erotyczną siłą na wyobraźnię. Czego przykłady znajdziemy u Chateaubrianda (zob. rozdział piąty, część VII naszej pracy) czy w opowiadaniach Théophile'a Gautiera.

Nie oprze się: estetyczna fascynacja rozpala erotyczną agresję w tłamszącym pożądanie mnichu. Ideał Maryi, u Lewisa oznaczający to, co piękne, to przykład gotyckiej transgresji sakrum i profanum, spazmatycznego przekroczenia okowów rozumu i natury, by zatracić się w urojonym absolucie rozkoszy. Romantycy, i Mickiewicz z nimi, wielekroć zapuszczali się w te niebezpieczne rejony.

G. Nie trzeba się rozpisywać o „zbójeckich księgach" romantyki: Schillera *Zbójcach, Joannie d'Arc, Don Carlosie.* Mickiewicz przekłada idealizujący wiersz *Amalia,* włącza go do IV cz. *Dziadów,* trawestuje w tymże utworze wiersz *Der Jungling am Bache,* ale również przyznaje się do szyderczej wobec kobiety inspiracji w balladzie *Rękawiczka (Z Szyllera).* Prawdopodobnie w 1822 r. przełożył poeta niemal dwie sceny pierwszego aktu tragedii Schillera *Don Carlos.* Jest rzeczą znamienną, że w tłumaczonym fragmencie, choć niewielkim, utwór eksponuje wątek nienawiści między synem i ojcem – „straszliwym", nieczułym, tyranizującym Karola. Drugi wątek to „straszne kazirodczych tajemnic zasłony" – miłość Karola do macochy. A zatem i te rejony miłosnych tematów zakazanych, transgresyjnych (zdrady, kazirodztwo, homoerotyzm, występek libertyński) musiały być znane Mickiewiczowi. Lecz – co znaczące – nie on je literacko rozwijał. Przypomnijmy jeszcze lekturowe oczywistości: Lottę z *Cierpień młodego Wertera* Goethego, *Hermana i Dorotę,* Małgorzatę i Helenę z *Fausta,* klasycystyczną *Ifigenię w Taurydzie* czy *Elegie rzymskie.*

H. Oczywiście – oddziaływał tu i Byron, choć wolno wyrazić przekonanie, że jego kreacje kobiece, choćby w *Giaurze* przekładanym przez Mickiewicza z mozołem, daleko ustępują postaciom męskim, najczęściej ostentacyjnie eksponowanym w tytule. W o wiele większym stopniu wywarły one wpływ na sposób idealizowania kobiety, niż na sposób myślenia o kobiecie. Anioł, jutrzenka, eteryczna zjawa z *Giaura* powróci w późniejszej liryce jako symbol metafizycznej kobiecości.

I. Spore, choć chyba nie kluczowe, było znaczenie wschodnich lektur. Czytywali *Baśnie tysiąca i jednej nocy,* obeznani byli z rozwijającą się orientalistyką petersburską. W filomackich rozmowach określano Marylę jako „Peri" – arabską dobrą wróżkę, ducha opiekuńczego, nimfę, boginkę. Słowacki z lubością przywoływał hurysy – rajskie dziewice, obiecane wiernym jako nagroda w niebie. Warto wspomnieć o – z ducha XVIII-wiecznych – powiastkach i powieściach pseudoorientalnych, które – jak *Sofa* Crebillona, *Niedyskretne klejnoty* Diderota, *Wathek* Beckforda – pod osłoną mistyfikacji orientalnej przemycały jawnie libertyńską wizję miłości, wizerunki zmysłowych kobiet, wyrafinowanych w sztuce buduarowych miłostek. Powiastka Beckforda – za sprawą Byrona, który ją znał, cenił i „przetwarzał" w swych własnych utworach – oddziaływała pośrednio na nasze piśmiennictwo (–Mickiewicza także), co tym bardziej zdumiewające, że jest to utwór, będący poniekąd zapisem opiumicznej wizji, pochwalający występek (homoerotyzm, „wolną miłość")[523].

J. I jeszcze raz przywołajmy mitologię miłości Petrarki, Dantego. Laura i Beatrycze to przecież wcielone, zaklęte w ludzkiej postaci figury miłości dworskiej, z jej kultem piękności doprowadzonym do skrajności. Obie „damy" ten ideał jednak przekształcają, gdy na przykład Beatrix mediuje między ziemskim padołem Dantego a

[523] Zob. pracę: A. Zajączkowski, *Orient jako źródło inspiracji w literaturze romantycznej doby mickiewiczowskiej,* Warszawa 1955, s. 71-95. Por. J. Rudnicka, *Recepcja opowieści z cyklu „Tysiąca nocy i jedna" w piśmiennictwie polskim,* „Pamiętnik Literacki" 1998, z. 3-4.

niebem, kiedy osłania mu – jako pośredniczka i przewodniczka, oblicze Matki Boga i w końcu symboliczną twarz Trójcy Św. Tę drogę – od ideału miłosnego (Beatrycze była mężatką) ku kreacji postaci-mediów w pewnym sensie przebył też Mickiewicz. „Grzech" przekształcił się w „świętość", pokusa przeobraziła się w przewodnika po świecie duchów, osoba zamieniła się w symbol.

K. W 1830 r. opublikował Mickiewicz w noworoczniku „Melitele" fragment tłumaczenia najsłynniejszej dramatycznej historii miłosnej Szekspira *Romeo i Julia* (a. II, sc. 2). Poeta przełożył partię tekstu naszpikowaną motywami liryki miłosnej. Ukazanie się Julii przedstawia więc jako epifanię: „Lecz stójmy, co to w oknie błysnęło zarazem? / To wschód słońca, a słońcem są Juliji lica"[524]. Owa „nimfa ziemska", zgodnie z prastarą tradycją, mówi do Romea „nie usty", lecz „okiem", rozświetla „anielskim" blaskiem „cienie północy" niczym słońce. Julia oślepia, przyćmiewa blaskiem księżyc i gwiazdy. To ubezcieleśnienie, namiętna idealizacja kochanki-słońca prowadzi finalnie do jej nieledwie przebóstwienia, tak dobrze znanego także z IV cz. *Dziadów*. Zauważmy jednak, iż u Mickiewicza przedstawienie kobiety jako oślepiającego słońca, rozświetlającego symbolicznie ciemności duszy wyraźnie przegrywa z należącą do kręgu symboliki nie dnia, lecz nocy sferą przedstawień jutrzenki, zorzy, gwiazdy. Dialog kochanków ujawnia jeszcze jeden, dość nietypowy, motyw. Otóż Romeo i Julia – rozdzieleni przez rodową nienawiść Montekich i Kapuletów – pragną odrzucić ciężar imienia, nazwiska, chcą „ochrzcić się na nowo", jakby symbolicznie odrodzić. Romeo: „O moje kochanie! / Ukryć przed tobą muszę imię i nazwanie. / To imię własnym moim jest nieprzyjacielem..." (w. 55–57). To już koncepty – przyznajmy – bliższe Mickiewiczowi. Romeo raz jeszcze: „Chwytam cię za słowo. / Bądź moją, a ja zaraz ochrzczę się na nowo / I nazwisko Romea rzucam precz ode mnie" (w. 51–53).

13. Wpływ malarstwa, ikonografii. W XIX w. dokonuje się w sztuce malarskiej to, co Jan Białostocki nazywa „sekularyzacją tematów ramowych"[525]. I tak Filip Otto Runge, tworząc obraz *Odpoczynek św. Rodziny w drodze do Egiptu,* przenosił akcent z wymiaru sakralno-mitologicznego tego wydarzenia na kosmologiczny. Odpoczynek św. Rodziny był dlań „obrazem narodzin dnia". Słowacki, opisując swe wyobrażenie matki, porównuje ją do *Madonn hiszpańskich,* a całe życie fascynuje się ich wizerunkami pędzla Murilla, Veronesa, Rafaela[526]. XX-wieczny badacz nazywa romantyzm „epoką kultu Matki Bożej"[527]. Kult ów wiąże się zapewne z „renesansem tematyki poezji dworskiej"[528], z restytucją mitu miłosnego w sztuce romantycznej. Ten szczególny *Zeit geist* romantyzmu rodzi poszukiwaczy miłości doskonałej i piewców miłości nieszczęśliwej (Werter) bądź destrukcyjnej (*Mnich*). W gorączce poszukiwania wzrok romantyków, po okresie libertyńskiej reifikacji kobiecości, spoczął na arcydzielnych wizerunkach Marii. Również Mickiewicz zetknął się z malarstwem grupy

[524] A. Mickiewicz, Z *tragedii Szekspira „Romeo i Julia"*, w: *Dzieła. Utwory dramatyczne*, s. 335.

[525] J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Historyków Sztuki*, Warszawa 1967, s. 62.

[526] Por. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 237:

> [...] poeta na te konterfekty matki skłaniającej się nad synem narzucał swobodnie znaczenie dodatkowe, osobiste; odczytywał w nich, wprowadzał do sfery sacrum, odbicie więzów łączących panią Bécu i Juliusza. Ileż razy wspominał zapamiętane z dziecięctwa Matkę Boską Pociejowską, Kamieniecką, Berdyczowską. **Nie ma wśród nich Ostrobramskiej – może dlatego, że jest ona bez Syna** (a może z tego względu, że była to Madonna Mickiewicza?) – [podkr. moje – J. Ł.].

[527] R. Przybylski, dz. cyt., s 85.

[528] D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, s. 182.

nazareńczyków w latach 1829-30, nawiązujących zarówno do „północnej" sztuki Dürera, którego hołubili, jak i „południowego" malarstwa Quattrocenta. Konwencjonalizm, nawiązywanie do prymitywizmu malarze ci łączyli ze skłonnością do sielankowości, neoklasycznego umiaru. Tematy religijne przedstawiali bez jakiejkolwiek buntowniczości, nadekspresji, nadając im niemal bukoliczną aurę, mimo iż sami podkreślali rolę Boskiej intuicji, natchnienia w twórczości. To w ich sztuce dostrzegł poeta przyszłościowy ideał „malarstwa chrześcijańskiego". Z dwóch wielkich ideałów artystycznych romantyzmu – po przejściowym tryumfie Rafaela w pierwszym okresie, uprawomocnili, dowartościowali także geniusza zaalpejskich Niemiec – Dürera (słynna *Italia i Germania* Overbecka)[529]. Malarstwo Friedricha Overbecka (malarstwo Overbecka zachwycało Mickiewicza w Rzymie), Petera von Corneliusa, Wilhelma von Schadowa, Franza Pforra, Juliusa Schnorra von Carolsfelda, idee tego malarstwa poznał poeta w Rzymie dzięki inspiracji Wojciecha Stattlera, nazarejczyka, profesora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Malarstwo włoskie, ale i sztuka grupy nazareńczyków utrwaliły czy raczej spełniły zapewne w obrazie wyobrażenia Mickiewiczowskiej Maryi, madonny łączącej w sobie „rafaelowską idealność i wzniosłość", i „niebiańską piękność", ale i ckliwość z neoklasyczną statyką, moralizatorstwem (lub raczej: przedstawianiem ideałów moralnych) przez nazareńczyków. Owocem fascynacji Mickiewicza włoskim malarstwem będzie opublikowany w marcu 1835 r. artykuł *De la peinture religieuse moderne des Allemands*.

Wydaje się, iż przedstawiony w tym artykule ideał malarstwa, które winno mieć charakter religijny, nie pojawił się jednak pod wpływem tylko rzymskiej czy, szerzej rzecz ujmując, zachodnioeuropejskiej sztuki. Poeta ideał ów musiał uwewnętrznić jeszcze w okresie młodości i dzieciństwa: w często barokowy charakter posiadającym malarstwie religijnym z kościołów nowogródzkich, wileńskich, ale także w ikonach unickich czy prawosławnych, a więc w takich przedstawieniach które we właściwym sensie są nie tyle obrazem, dziełem sztuki malarskiej, co przedstawieniem-modlitwą, partycypacją w świętości, przekazem niewerbalizowanej treści wiary. Dopiero emigracja wzmocniła w poecie doświadczenie sztuki Zachodu, lecz, wolno sugerować, postrzegał ją on i oceniał przez pryzmat swych wcześniejszych percepcji sakrum w sztuce Litwy (barok, ikona)[530]. U kresu życia, co znamienne, znów znalazł się Mickiewicz – w Konstantynopolu – w kręgu kultury o bizantyjskich korzeniach, przesłoniętej już jednak przez wpływy sztuki tureckiej, islamu. Lecz w świątyni Hagia Sophia dostrzegł Mickiewicz jednak wschodniochrześcijańską świętość, którą wyrażała dlań światłość, iluminacyjność budowli.

14. Platonizm. Mit Androgyne, o poszukujących się, skazanych na rozdzielenie połowach wielkiej, męsko-żeńskiej całości, które od chwili kary podziału, katastrofy dekompozycji pierwotnej natury człowieka tęsknią ku sobie, błądząc, miotając się na scenie świata w poszukiwaniu Pełni, Mickiewicz znał doskonale. Dążenie owo ma w *Uczcie* wymiar nieledwie dramatyczny:

[529] J. Białostocki, *Rafael i Dürer jako symbole dwóch artystycznych ideałów w dobie Romantyzmu*, w: *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 168-180.

[530] Zob. prace: J. Wnuczyńska, *Anioły w III części „Dziadów" Adama Mickiewicza*, E. Kiślak, *Anielskie metamorfozy Juliusza Słowackiego*, obie w: *Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2003, s. 606-653. Por. R. Knapiński, *Ojcowie Kościoła o znaczeniu obrazów w przekazie wiary*, „Roczniki Humanistyczne. Historia Sztuki" 1999, z. 4.

I. A stąd to wszystko pochodzi, że dawna natura nasza była właśnie taka, że były z nas kiedyś skończone całości. Miłość jest na imię temu popędowi i dążeniu do uzupełnienia siebie, do całości. Jak mówię, przedtem były z nas jedności. A teraz nas bóg za karę porozdzielał, tak jak Spartanie Arkadów.

II. ...mówię, że w tym by było zawarte szczęście człowieka, w doskonałej miłości, gdyby tylko każde z nas swego właściwego ulubieńca potrafiło znaleźć i powróciło do dawnego stanu. A jeśli to szczyt szczęścia, to na dziś dobrze się choć zbliżyć do niego i znaleźć jakiego ulubieńca do rzeczy[531].

Platoński kochanek istnieje więc, trwa w stanie duchowego dyskomfortu, nim jeszcze dostrzeże, odnajdzie swą drugą połowę. Gdy zaś ją spotka – narażony będzie na kaprysy złośliwego losu, który później, w romantycznym wydaniu – mnożyć będzie nieusuwalne przeszkody na drodze ku jedności: wcielając się w historię (wojna, polityka – *Konrad Wallenrod*), śmierć (choroba itp.), „Opatrzność" („dla Nieba istota" – zazdrosne Niebo w *Marii*), zdradę (nieustannie kuszone kochanki), hierarchie i majątek (mezalianse) czy zakazy kulturowe, biologiczne, obyczajowe (mitologia miłości kazirodczej lub rzadziej związki homoerotyczne).

W takim kontekście obraz kobiety nabiera (jak w IV cz. *Dziadów, z* punktu widzenia mężczyzny) cech skrajnie ambiwalentnych, oksymoronicznych. – Zarówno tych superlatywnych: *„naj-"* – tu cały zestaw przymiotników, gdy chodzi o wyobrażenie jej jako wciąż poszukiwanego dopełnienia oraz utraconego, a już, zdawać by się mogło, bliskiego przed chwilą zdobycia ideału. Jak też cech deprecjonujących jej zachowanie (*najokrutniejsza* itp.), ale – co ważne – nie ją samą! Dlaczego? Ponieważ burzliwe dzieje ułomnych kochanków – dążących ku sobie, a bezdusznie przez fatum rozdzielonych – musi zwieńczyć platoński, „niebiański *happy end*": komunia i złączenie już nie ciał, lecz duchów w niebie. Tak kończy się miłość Gustawa, Marii i Wacława (choć byli małżeństwem), Aldony i Konrada. Romantyczne przekleństwo rzucone przez kochankę czy kochanka na drugiego ma więc tylko najczęściej aspekt psychologicznego powetowania sobie cierpień, kieruje się ku zachowaniu „niewiernej", „niewiernego", ale nie ma za cel zniszczenia „istoty kochanej", duchowej substancji przedmiotu miłości.

I drugi aspekt platonizmu: wprawdzie Platon nie deprecjonuje seksualnego waloru miłości, niemniej wskazuje na jej wyższy, duchowy, spirytualny czy mistyczny wymiar:

Bo chyba nikt nie przypuści, żeby to tylko rozkosze wspólne sprawiały, że im tak dziwnie dobrze być, za wszystko w świecie, razem. Nie. Ich obojga dusze, widocznie, czegoś innego pragną, czego nie umieją w słowa ubrać, i dusza swe pragnienia przeczuwa tylko i odgaduje[532].

Także więc stąd bierze się prymat bezsłownej, „odgadującej" mowy spojrzeń, gestów, intuicji nad „grobem myśli i uczucia" – czyli słowem. Dlatego – powiedzmy emfatycznie – ogień miłości romantycznej to płomień żywiący się jakże często tylko namiętnością duszy, nie ciała. Marie, Ewy, Aldony tworzą zastęp niepokalanych dziewic, które, gdyby spełnić się miały jako żony i kochanki – poniosłyby klęskę *sub specie aeternitatis,* służą bowiem mężczyźnie jako eteryczne drogowskazy, mistyczne media, wyobrażenia kobiecości wiecznej, co *zieht uns hinan,* wznosi nas ku niebu. W pewnym sensie takie wykorzystanie platońskich inspiracji (owa miłość platoniczna)

[531] Platon, *Uczta*, w: *Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon,* przeł., wstępem opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1982, s. 85.

[532] Tamże, s. 83. Por. M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 2000. Zob. także studia: M. Starowieyski, *Rodzące się chrześcijaństwo wobec filozofii*; L. Kalinowski, *Inspiracje neoplatońskie w sztuce europejskiej od średniowiecza do baroku*; M. Hanusiewicz, *Promienie oczu. Z dziejów pewnego motywu w erotyce staropolskiej*, w: *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, red. A. Nowicka-Jeżowa i P. Stępień, Warszawa 2000.

było przeinaczeniem myśli Platona, skrajnym, desperackim wyjaskrawieniem ideału dziewiczości, bezcielesnej miłości[533]. Tłumaczyłoby to w pewnym stopniu neurotyczne furie męskich bohaterów, np. Pustelnika (oczywiście egzystuje bez żywych kobiet, co najwyżej obcując z Ideałem)[534]. Ciekawe – jak wyglądałyby te ciągi wyobrażeń, gdyby choć raz platońską miłość wykreowała kobieta, gdyby to ona napisała bodaj jedno z dzieł, jakie interpretujemy.

Konsekwencje odwołania się do Platońskiej koncepcji uczucia można przedstawić następująco:

1° Miłość romantyczna winna odrzucać namiętność, aspekt rozkoszy cielesnej, erotyki zmysłowej. Tylko taka miłość jest „dobra", która realizuje się w odniesieniu do wartości duchowej (i estetycznej) kochanego. Implikuje to odrzucenie roszczeń natury, instynktów, pożądania. Nietrudno jednak zauważać, iż absolutyzm tego przykazania miłości platonicznej wytrąca raczej z równowagi byt ludzki, niż go harmonizuje. Miłość jako ideał duchowy, etyczny, wymagający aktów perfekcjonistycznego powściągnięcia zmysłowości, ascezy, ściera się z prowokowanym przez piękno cielesne zmysłowym pożądaniem.

2° Dynamika tak zarysowanej – wewnętrznie niespójnej – sytuacji miłości może ukierunkowywać podmiot ku sprzecznym rozwiązaniom egzystencjalnym: ku drodze osiągania w idealistycznej miłości harmonii duchowej, a potem oglądu samego Piękna w „pięknym kochaniu", oglądu prowadzącego do *quasi*-iluminacji, poznania, ukochania samego Boga, Źródła Piękna. Tak zarysowana logika miłości staje się mistyką Piękna, teologią. Nietrudno skonstatować, iż miłość romantyczna tego właśnie modelu drogi doskonałości nie wybiera. Przeciwnie – miłość romantyczno-platoniczna okazuje się sferą tłumionego pożądania, któremu nieodmiennie na drodze staje nie opór kochanego, nie doskonałość, perfekcja moralna osiągnięta przez kochającego – ale, dość trywialny czasem, element wobec „niej" i „niego" zewnętrzny: inny człowiek, historia, majątek itp. Otwiera się wtedy furia złorzeczenia, zaś demoniczna, sensualna i seksualna, tłumiona dotąd sfera natury, ciała żąda rewanżu. Gotyckie i libertyńskie perwersje zdają się kompensacyjną karykaturą absolutystycznych roszczeń platonicznej miłości, których niemal żaden młody człowiek spełnić nie może. Iluminację, mistyczne poznanie Piękna i Boga, doskonałość moralną – zastępuje demoniczna ekstaza Natury-Androgyna, perwersja gotyckiej rozkoszy, antyiluminacja zatracenia się w instynkcie.

3° Z tych konwulsji miłości platonicznej, czyli żądającej ukierunkowania na niedosiężną Doskonałość, niecielesnej, niezmysłowej – ocala bohatera romantycznego ten aspekt mitu miłosnego opowiedzianego w *Uczcie* (i nie tylko tu) przez Platona, który nazwiemy aspektem nie platonicznym – lecz platońskim. Miłość romantyczna jest bowiem – w konsekwencji opowieści o Androgyne – uczuciem przedustanowionym, wcześniej mistycznie zdeterminowanym. Przeto dusze kochanków, których rozdziela zły los, pozostają jednak w wymiarze metafizycznym – jako dwie połowy tej samej

[533] Inna rzecz, że w XVIII i XIX w. wybranki serca i młode małżonki były istotnie o wiele młodsze niż współcześnie: to nastoletnie dziewczęta, które nierzadko poślubiały kilkanaście lat starszych mężczyzn. Lecz i mężczyzna dwudziestokilkuletni winien był być „ustatkowany" i już „ułożony" w życiu osobistym czy w karierze.

[534] Złośliwą, acz trafną, opinię na ten temat wyraził J. Walc (dz. cyt., s. 96):

> Postawmy kropkę nad „i": Ksiądz jest człowiekiem doświadczonym w sprawach miłości i żywe tego dowody chodzą po scenie, a dwoje innych „aniołkami w niebie". Gustaw zaś problem zna wprawdzie dogłębnie, ale z książek: wszystko, co o jego miłości wiemy, świadczy, że jest po prostu prawiczkiem.

Por. także R. Przybylskiego analizę platonizmu *Dziadów*, dz. cyt., s. 60-61.

istoty już w niebiesiech raz podzielonej – dalej przypisane sobie. Powtórzenie katastrofy rozdziału dusz, dokonujące się w wymiarze ziemskim, ostatecznie odsuwa perspektywę spełnienia w metafizyczną sferę „po życiu", umożliwiając, po nieodzownych „mękach" egzystencjalnych, twórczy żywot w tym świecie. O ile rozwój bohatera, bohaterki nie zatrzymał się w miejscu szczytowej negatywności i nie zakończył werterycznym samozniszczeniem, samobójstwem.

4° Romantycy polscy – trzeba tu napisać – nie podejmują, unikają wprost tego aspektu miłości, który Platon ukazywał z wielką ambiwalencją. Idzie o *eros paidetikos*, homoerotyzm, którym przecież *Uczta* jest przesiąknięta. To nie był w ogóle temat do dyskusji publicznej. Był to – jeśli już – temat do, wciąż czekających na opisanie, skomplikowanych gier między słowem, fabułą, narracją a tym właśnie wstydliwym tematem. Temat jakoś ważny przynajmniej u Słowackiego, Żmichowskiej i Sztyrmera (a nie tylko)[535].

5° Mit Androgyne pobudził też – jako jeden z najstarszych mitów indoeuropejskich – refleksję romantyków na temat już nie tylko relacji „kobieta – mężczyzna" w historycznie i kulturowo określonych warunkach, ale odbity, przeniesiony przez wyobraźnię w sferę metafizyczną, także dzięki zainteresowaniu gnozą, zainicjował myślenie o kobiecej i męskiej naturze Boga, Absolutu, Natury. Stał się mit androgyniczny „wykładem kosmogonii"[536], odnajdywanym czasem w gromadzonych z taką pasją przez romantyków źródłach folklorystycznych. Stał się czynnościowym symbolem opisującym grę żywiołów natury (chaotyzujących się i łączących miłośnie). Zaprowadził wreszcie romantyków ze sfer metafizycznych i refleksji kosmicznej (opartej na mitach)[537] w dziedzinę introspekcyjnej rewelacji: ujawnienia, nierzadko walczących z sobą, pierwiastków żeńskich i męskich w psyche człowieka. Objawił „Androgyne-we-mnie".

Czynniki tu zebrane i przedstawione są więc rozmaitego pochodzenia. Nie trzeba też zapominać o wpływie, w młodości, na Mickiewiczowską koncepcję miłości pism Emanuela Swedenborga, tak szczegółowo rozpisującego się w pracy *O niebie i piekle*

[535] Oczywiście – żaden czytelnik bodaj elementarnie zorientowany w tematyce twórczości tych pisarzy nie zrozumie naszego tekstu tak, iż twierdzimy, że tych troje twórców było przede wszystkim „homoseksualistami". Natomiast ich dzieła zawierają liczne wątki, motywy, fabuły, tematy, sygnały tekstowe wskazujące na obecność wrażliwości tego typu. Zob. G. Ritz, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, „Teksty Drugie" 1997, z. 3; R. Cieślak, *Pragnienie innego. Język pożądania we współczesnej poezji polskiej*, w: *Ciało. Płeć. Literatura...*, dz. cyt., s. 431-433, G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, „Pogranicza" 1998, z. 1; I. Iwasiów, *Obcość kultury, znajoma bliskość innych*, w: *Ciało. Płeć. Literatura...*, s. 435-453; L. Sokół, *Posłowie*, w: L. Sztyrmer, *Powieści nieboszczyka Pantofla*, wybrał, opracował L. Sokół, Warszawa 1978.

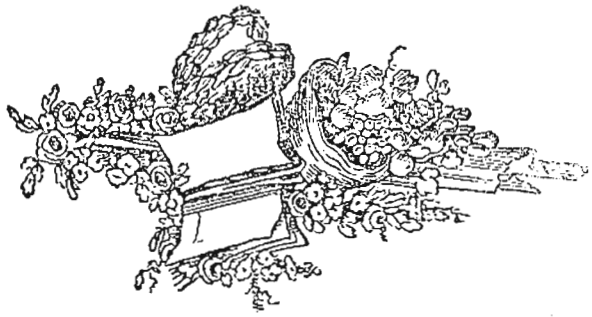
[536] Por. A. M.Kempiński, *Androgyne w wierzeniach Indoeuropejczyków*, „Euhemer – Przegląd Religioznawczy" 1991, z. 2, s. 102:

> Mitologiczne postaci obdarzone dwupłciowością stanowią nader zróżnicowaną wewnętrznie kategorię, przy czym różnice wynikają z niejednolitego sposobu kodowania interesującej nas cechy.Tak więc najbardziej oczywistymi androgynami są: grecki Fanes i Hermafroditos oraz (orficki) Chronos, Protogonos, Jakchos, a także Selene, Misa i Atena, frygijski Men i Agdistis, indyjski Śiwa, Pradżapati i Aditi, celtycki Dôn, italski Pales i irański Zurwan. Ponadto rudymentem dawnych biseksualnych wyobrażeń są bardzo liczne imienne konstrukcje korelatywne, w rodzaju greckich par takich jak Zeus (gen. Dios)/Dia, Hippolytos/Hippolyte, Glaukos/Glauke, Heros (?)/Hera, wenedyjskich – Wisznu/Wayszna wi, Indra/Indrani, Kumara/Kaumari, Rudra/Rudrani, Waruna/Waru(na)ni, Brahma/Brahm(an)i, rzymskich – Dius/Dia, Fors/Fortuna, Faunus/Fauna, Janus/Jana, Liber/Libera, Kakus/Kaka, skandynawsko-germańskich – Freyr/Freya, Njördhr/Nerthus, litewskich – Żemepatis/Żemina, Audros/Audra, celtyckich – Bran/Branwen, Bormo/Bormana, Grannos/Greine itd. Wybiórczo tu tylko wyliczone korelaty wykazują znaczny stopień jedności, z dość regularną, późną, patriarchalną już skłonnością do eksponowania pierwiastka męskiego.

[537] Zob. niezwykle inspirującą pracę: E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994.

na przykład „o małżeństwach w niebie", czy pism innych mistyków niekatolickich (Böhme, Saint-Martin, Anioł Ślązak), choć jest to na pewno sprawa jeszcze w pełni nie wyjaśniona. Wszystkim motywom – tak splątanym ze sobą, osnutym wokół archetypu kobiecości – imaginacja nadała kształt ważnego, przewijającego się w całej twórczości, kręgu symbolicznego.

Pominęliśmy jednak jeden z najważniejszych, szczytowych momentów dramatu – Wielka Improwizację – którą jeszcze należałoby się teraz właśnie zająć.



CZĘŚĆ ÓSMA. MIĘDZY IMMANENCJĄ A TRANSCENDENCJĄ

I. Niewole resentymentu miłosnego

W jakim więc świetle czytać ostatecznie tak wielokształtną maryjną, kobiecą obecność w *Dziadach?* Chyba słuszna jest i taka konstatacja: ta ukochana Litwa, ku której podąża w wyobraźni miesiąc przed śmiercią Mickiewicz, jest krainą ontologicznej pełni, światem matki, krainą cudownego wizerunku Ostrobramskiego, Litwą-Naturą, krajem dzieciństwa, pierwszych doznań religijnych i poetyckich. Symbolicznie wszystkie te doświadczenia kumuluje obraz bądź ikona Matki, Marii. Dlatego tak często pojawia się w dziełach poety. Jak zauważył Leonid Uspienski:

> Cel ikony nie polega więc na wywoływaniu czy rozniecaniu naturalnego uczucia. Ona nie ma być „rozczulająca" i sentymentalna. Ma za cel kierować ku przemienieniu wszystkie ludzkie uczucia, a także ludzką inteligencję i wszystkie inne aspekty ludzkiej natury, oczyszczając je z egzaltacji. Racja bytu ikony i jej wartość nie wynika więc z piękna przedmiotu, lecz z piękna tego, co ikona przedstawia: jest ona obrazem piękna – podobieństwa Bożego[538].

I Mickiewiczowski bohater oczyszczającej – bodaj inicjalnej – metanoi w jej obliczu dozna. Kreśli ona bowiem transcendentny wizerunek doskonałości, owej „*weibliche Ewigkeit*", pośredniczy w duchowych narodzinach nowego człowieka. Ale droga ku temu wymaga pielgrzymki przez świat, cierpienia, tragicznego buntu i zwątpienia. A przede wszystkim postawy aktywistycznej. Bohater Mickiewicza, wybierając strategię egzystencjalną, przeistacza się z odczuwającego „ból świata" kochanka w pielgrzyma historii, realizującego się duchowo w kruchej relacji między sobą a wartościami oraz ich źródłem, Bogiem. Oczywiście, można czytać II cz. *Dziadów* jako na pół poważny eksperyment literacki młodego romantyka. Sądzę na przekór temu, że już tu dotyka poeta problemu fundamentalnego: ontologicznej realności dobra, prawdy, piękna, istoty ich trwania w relacji z trwającym w historii człowiekiem. W tym kontekście jest poetą wartości elementarnych, antyimmoralistą, poetą tradycji. Pomiędzy „otchłanią", ku której skłania się w pewnym momencie Konrad[539], a niebem, gdzie „wzlatuje" Ewa, jest ziemia jako „scena" wyborów moralnych. Egzystencja (przeciwieństwo bezowocnego trwania lub gry) rodzi się w niespokojnej relacji z bytem i z wartościami. Już owe zjawy z cz. II arcydzieła zawinią w istocie tym samym. Czym? Niepotwierdzeniem czy „nierealizacją"[540] wartości. Cierpienie jest konsekwencją wyborów; hedonizm, bezowocne trwanie czy narcystyczny sentymentalizm nie zamieniają istnienia w egzystencję. Pisał filozof: „Rzeczywistość, sama nacechowana wartością domaga się jej zwiększenia"[541]. Człowiek Mickiewicza – balansując między wolnym wyborem a byciem wybranym – dorasta do tego, by „pomnażać rzeczywistość" na scenie historycznej. Jego byt utrwalony w dziele literackim jest niepewny zrazu, migotliwy, samosprzeczny (cz. IV). Równie zagrożony jak wartości w „Herodowym" świecie. Im bardziej one i człowiek istnieją obok siebie czy bez siebie, tym mniej są realne na scenie

[538] L. Uspienski, *Teologia ikony,* przeł. M. Żurawska, Poznań 1993, s. 148-149.
[539] A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, wydanie cytowane, s. 176.
[540] Bierność była, jak wiadomo, jednym z powodów opuszczenia przez Mickiewicza Koła Sprawy Bożej Towiańskiego, do którego jednak poeta zachował sympatię. Jeszcze w 1844 r. – w odniesieniu do sytuacji politycznej – powie Mickiewicz: „Nierealizacja jest to grzech epoki dzisiejszej." (cyt. za: J.-Ch. Gille-Maisani, dz. cyt., s 363).
[541] W. Stróżewski, *O urzeczywistnianiu wartości,* s 19.

dziejów[542]. Tym większa omnipotencja zła. I nie jest przypadkiem, że od opowieści o człowieku o oksymoronicznym statusie ontologicznym w cz. II i IV przechodzi Mickiewicz do opowieści o człowieku żywym III cz. *Dziadów,* który, by dać świadectwo wartościom, musi spełnić, ugruntować, „dokonać się w sobie", ulec metanoi. Jej medium i ideałem jest także Maria-Ewa. W tym znaczeniu miał rację Wacław Borowy, gdy emfatycznie pisał o III cz. *Dziadów:* „To wielki poemat o dzieciach i rodzicach, o rodzinie – ojczyźnie, o synostwie człowieczym i bożym ojcostwie"[543].

Zawłaszczona przez wyobraźnię, wyzwolona z okowów rozumu i rozsądku, konwenansu i przesadnej wstydliwości miłość odsłania w *Dziadach* swój ambiwalentny charakter. Zrazu jako nieskończone, dynamizujące duchowość bohaterów, wszechogarniające pragnienie duchowego, lecz i erotycznego spełnienia w związku z ukochaną, czy też – by użyć neologizmów – „eteryzuje" i „angelizuje" obiekt afektu. Zaraz potem związek zostaje unicestwiony przez los. Wtedy zaś symboliczny obraz kochanki ulega w wyobraźni bohatera dramatycznemu rozszczepieniu, oksymoronizacji, podziałowi na współistniejące obok siebie, lecz nieprzystające części. – Na obraz, jeśli wolno posłużyć się ironią, „hipercnotliwej" anielicy, której wspomnienie przechowuje („pamiątka szczęścia") i ożywia pamięć, oraz okrutnej kochanki-zdrajczyni, sprzedajnej, wiarołomnej panny, której główne „przymioty" to próżność, duchowa powierzchowność i rozniecające pragnienie rozkoszy ciało (czy: materia postrzegana jako element rozkładu, zaczyn śmierci, obmierzły atrybut dziewic-trupów w IX scenie III cz. *Dziadów* i w *Nie-Boskiej komedii*). Tak boleśnie rozszczepiona wyobraźnia, męska psyche musi więc albo poddać się presji samobójczego wyciszenia, wygaszenia cierpień (Werter, Gustaw) lub też podjąć wysiłek ekspiacji, niby-samobójczego ponowienia jak w IV cz. aktu zdradzieckiej agresji kochanki: „– Są kosztowne bronie, / Których ostrze przenika i aż w duszy tonie; / Przecież widomie nie uszkodzą ciału. / Taką bronią po dwakroć zostałem przebity... (*po pauzie z uśmiechem*) / Taką bronią za życia są oczy kobiéty, / (*ponuro*) A po śmierci grzesznika cierpiącego skrucha!" (w. 1146-1151).

Rana miłosna i rana samobójcy – raz jeszcze odsłonięte „dla nauki" – tracą swą energię, moc obsesyjnie odtwarzanego dla siebie i w sobie dramatu. Autoagresja zranionego uczuciowo przez kochankę samobójcy przeradza się w moralną agresję wobec kochanki („Niech ją sumnienia sztylety ranią!" – w. 1005), by zmienić się w prośbę o wyzwalający obrzęd, o „dziady", które Gustaw inscenizuje przede wszystkim dla siebie. Udrękę perseweracji, obsesyjnie nawracających wspomnień proklamuje poprzedzająca całe *Dziady* ballada *Upiór.* „I ścigać myśli po przeszłych obrazach / Błądzące jako pasożytne ziele...". Bluszczowata, zatruta myśl oplatająca chwasty miłosnych wspomnień, „pasożytujących" – jakże mocno powiedział to Mickiewicz! – na wyobraźni ma dwa jeszcze obrazowe ekwiwalenty w Jean-Paulowskim motcie: konwencjonalny, literacki obraz „całkowicie podartej księgi pamięci", którą próbuje czytać rozum – brnący w obłęd, nie rozpoznawszy sensu w alogicznej, postrzępionej materii wspomnień. I obraz drugi – tchnący odrazą – „zmurszałych całunów leżących w trumnach", „w dołach", rozszarpywanych, targanych przez zniewoloną świadomość „żywego trupa", upiora, za życia pogrzebanego w symbolicznym grobie pamięci.

Ta myśl ugrzęzła w trupiej przestrzeni grobu miłości, splątana na ruinach miłości jak bluszcz, jak saprofagiczny organizm musi wszelako zrzucić zależność, odrzucić

[542] Inspiruję się, mówiąc o „scenie historii", książką J. Tischnera, *Filozofia dramatu,* Paryż 1990.
[543] W. Borowy, dz. cyt., t. II, s. 79.

wiążące ją obrazy przeszłości, by nie popaść w obłąkanie lub nie ulec eskapistycznej pokusie „wyzwolenia przez śmierć"[544]. Powinna też „przeprojektować" plan przyszłości, wyobrażenie egzystencji, tak iżby upiorny związek z iluzoryczną kochanką, z przeszłością wyrugowany został przez – przedstawiony także w kategoriach erotycznych, miłosnych – związek z Ojczyzną.

II. Konrad-matka, Konrad-napastnik-ojciec

Zniesienie przeciwności w psyche bohatera dokonuje się na wielu polach. Po pierwsze – idealny związek z boską kochanką zostaje przemieniony w sferę sakrum. Skazane na siebie dusze spełnią się w idealnej jedni, splotą się ze sobą w niebie. Ta transcendencja miłości nie unieważnia jej absolutnego wymiaru, pozwala uniknąć lęków i niebezpieczeństw związanych z erotyzmem (w całej swej dwuznaczności byłby on jednak zbrukaniem, uległością wobec ciała) i w końcu oczyszcza pole przyszłości, /czyniąc ją sferą otwartą na wypełnienie tym drugim z „idealnych" erotyzmów – miłością Ojczyzny[545]. Po wtóre – sublimacja uczuć dokonuje się w wymiarze mistyczno-religijnym, co przejawia się pojawieniem kreacji kobiet-wstawienniczek, pośredniczek, jak Matka z *Prologu,* Ewa, Kobieta z IX. sceny oraz ekspozycją maryjnej religijności. Mistyczne, hierogamiczne apogeum dramatu to Widzenie Ewy, następujące po duchowym upadku Konrada, po tym moralnym perigeum, fajerwerku pychy i buntu rozumu, lecz zarazem poetyckiej mowy (tu: pycha to „diabelska kochanka" duszy)[546]. Zmysłowa strona uczucia romantycznego kochanka anielic – pragnienie rozkoszy – uzewnętrznia się teraz w furii słowa poetyckiego, w zaborczej miłości, jaką „przyjaciel, kochanek, małżonek, ojciec", „matka", co „czuje w łonie bole swego płodu", żywi wobec umęczonej kochanki: Ojczyzny. Eksterioryzuje się też w pragnieniu mocy, tak ekspresyjnie artykułowanym przez Konrada, tego więźnia Bezradności (obrazowy ekwiwalent to ptak spętany w sidle)[547] oraz w agresji wobec rzekomo porażającego swym chłodem, dystansem i nieczułością Boga Ojca.

Amor Patriae w improwizacyjnym wydaniu Konrada to, z duchowego punktu widzenia, melanż wszystkich możliwych namiętności, lecz... nieobecność miłości rozumianej w kategoriach *agape,* Ewangelii. To namiętne, spazmatyczne ogarnięcie ludzkości, historii i natury uczuciem na równi ojca i przyjaciela, matki i kochanka,

[544] Stoicka, senecjańska jeszcze wizja śmierci samobójczej jako usprawiedliwionego wyboru, gdy cierpienie okaże się nie do wytrzymania, staje się udziałem tytułowego bohatera *Cierpień młodego Wertera* – nie potrafi on zmienić strategii egzystencjalnej kochanka, choć potrafi nadać swemu czynowi rysy Chrystusowe: samobójca wypija kielich goryczy do końca.

[545] Ma to być miłość równie idealna, platoniczna jak uczucie do kochanki: staje się jednak w Wielkiej Improwizacji brutalnym aktem agresji, gwałtem na wolności, gdy Konrad wciela się w rolę „uszczęśliwiającego tyrana".

[546] Przypomnijmy, że Duch w scenie III mówi (w. 108-110): „Księże, na honor, na kochanki imię, / Mej kochanki czarniutkiej, co tak do mnie wzdycha – / A wiesz ty, jak się zowie moja luba? – Pycha." Diablica-kochanka, Pycha, jest przecież „oblubienicą" w Mickiewiczowskim świecie: rozumu, woli, namiętności, ale i... zdolności poetyckich. W antyboskiej agresji W. Kubacki dopatrzył się echa *Raju utraconego* Miltona – por. *Arcydramat Mickiewicza,* Kraków 1951, s. 176-177.

[547] Konrad prezentuje swą „moc", „oko bystre, potężne", równe siłą Bogu, dowodząc, iż zatrzymać może żeglujące po niebie wędrowne ptaki, komety. Lecz jest to „moc" wyobraźni, moc tworząca obrazy, ale nie tworząca bytów, nie stwórcza. Maksimum imaginacyjnej wolności – oto: właśnie Konrad już nie zatrzymujący ptaki, lecz mierzący w Boga. Ten moment to przecież także chwila monstrualnej słabości, bezradnego miotania się pośród obrazów, fantazmatów. Nie hałas dźwięcznych słów, wzniosłych proklamacji, lecz duchowe wyciszenie uruchamia w Mickiewiczowskim człowieku boskie, „stwórcze" moce.

więc nieklarowne etycznie, złe, niemoralne, złowrogie, ponieważ przeradzające się w figurę dominacji, w pokusę demiurgii, „rządu dusz" gminu, motłochu. Oznacza ten fakt zarazem prezentację takiej wizji słowa poetyckiego, które samowolnie chce się przeradzać w rzeczywistość, chce być Boskim *„fiat lux"* (Konrad jako *homo creator* uzurpujący prawo Boskiej kreacji, *Deus creator*). Istotnie, jak sugeruje J.-Ch. Gille Maisani, wygląda to na próbę wpisania w obraz Boga wizji ojca-tyrana (cara, tyrana narodów). Owo Konradowe wyobrażenie „miłości", postrzegane zapewne przez pisarza jako wynaturzenie (lecz i naturalna pokusa), odcinające się od archetypów osnutych wokół kobiecości (Polska, Ojczyzna, wspólnota) – przeciwstawił Mickiewicz szybko mistycznej religijności Ewy i krzyżowej (w sc. V ks. Piotr „modli się leżąc krzyżem") duchowości kapłana.

Z namiętności, z pełnego erotycznej energii utożsamienia z matkami duchowymi (naturą, Polską), z wcielenia się w rolę czującej „bole" matki nie wyprowadził Konrad historiodycei i teodycei, lecz imaginacyjny projekt odrodzenia, re-kreacji świata, „nowej genezis" poprzez wcielenie się w rolę Boga Stwórcy, poprzez przejęcie Jego kreacyjnych uprawnień. „Nowy prowidencjalizm", którego gwarantem byłby „Konrad-bóg", stałby się jednak dla ludzkości, jak wynika z tekstu, nie doświadczeniem ukrytego, niepojętego, ale zawsze miłosiernego Boga – lecz próbą rządów nad światem z mocą, aktywnością, jaką wyzwala ta *quasi*-miłość (*sive*: namiętność) Konrada:

> Myślom oddałeś świata użycie,
> Serca zostawiasz na wiecznej pokucie,
> Dałeś mnie najkrótsze życie
> I najmocniejsze uczucie. – (w. 202-205).

Żądza władania, walki ze złem, w sposób taki, w jaki gracze panują nad niemą szachownicą i bezwolnymi pionkami, a nawet zapewne bez ścisłych reguł rządzących grą, zamienia się w swą karykaturę, we władzę prowadzącego do zbrodni kaprysu. *Amor Patriae* staje się zogromniałą *quasi*-miłością do abstrakcyjnej Ludzkości (idea ta skonceptualizowana została w XVIII w.), wreszcie pragnieniem autodeifikacji. – Gdy zaś to się nie spełnia, ulega transformacji w antyboską furię, popęd destrukcji i bluźnierstwa. Kiedy milczy Bóg – *Sapientia Aeterna, Deus absconditus, Summum Bonum* – objawia się diaboliczna siła namiętności i woli, które dopiero co chciały władać uniwersum:

> Milczysz i ufasz, że masz silne ramię –
> Wiedz, że uczucie spali, czego myśl nie złamie –
> Widzisz – to moje ognisko: – uczucie,
> Zbieram je, ściskam, by mocniej pałało,
> Wbijam w żelazne woli mej okucie,
> Jak nabój w burzące działo. (w. 301-306).

Proklamacje te – przynajmniej językowo – przypominają skarykaturalizowane idee *Ody do młodości*. Współodczuwająca cierpienia dzieci (narodu) matka-Konrad naraz staje się – a wyraził to poeta za pomocą symboliki **militarnej** – ojcem, wojownikiem, agresorem. Świat kobiecej wrażliwości (osnutej wokół „współczucia") zastąpiony zostaje przez męską, patriarchalną figurę napastliwego, wyrażającego zamiar pojedynku z Bogiem Ojcem demiurgicznego Konrada, fałszywego „ojca" cierpiącej ludz-

kości[548]. Tyrania woli, proklamowana przez Konrada („Co ja zechcę, niech wnet zgadną...") to groźny i przyziemny finał szlachetnego w swych źródłach współodczuwania, lecz... czy współ-cierpienia Konrada? Z Improwizacji wyłania się raczej obraz bohatera, który litość wobec słabych i cierpiących przekształcił w wyniosłe politowanie dla bezsilnych, dla oczekujących „uszczęśliwienia" przez kapryśną wolę i wybujałe *superego* Konrada-demiurga. Zapewne też przejawia się w jego pragnieniu pierwiastek utopizmu złączonego z wyjątkowo tu wybujałym narcyzmem (pycha). Dlatego też, by w mistycznym wymiarze „ratować" Konrada, a nie dla „kojącej pauzy", jak chciał Kleiner, pojawia się tuż po Improwizacji poezja łaski, misterium duchowego wyciszenia, wizyjne obcowanie Ewy z Jezusem, wyraźnie przeciwstawione uzurpatorstwu pychy, iście wulkanicznej...

„Pomysły wyobraźni" realizowane w Wielkiej Improwizacji to najśmielszy eksperyment w literaturze polskiej do tego czasu. Oto wyobraźnia, która rozpoznaje się w figurze Matki wszechobejmującej stworzenie, odczuwającej jego konwulsje. Matka, która w imię tego czucia cierpienia pragnie przeobrazić się w jedną z figur Trójcy Św. – w Boga Ojca obdarzonego – jak Duchem Św. – mocą Poezji, czucia, wrażliwości. Nikt nigdy nie pomyślał dotąd, by z figury ojcowskiej wydobyć jej mroczną, dwuznaczną siłę, władzę, patriarchalne roszczenia. Ojciec nosi w sobie tyrana, tak jak tyran nosi maskę ojca. Alternatywą dla tej dynamicznej i demonicznej wizji wojowniczego ojca stanie się pokora i uniżenie księdza Piotra, otwierające po tym wymiarze „bolesnego macierzyństwa", groźnego ojcostwa (do Boga mówi Konrad: „Odezwij się, – bo strzelę przeciw Twej naturze"; w. 309) alternatywną możliwość symbolicznego (mitycznego) utożsamienia z wzorem egzystencji: z Chrystusem, z figurą Syna otoczonego opieką niebiańskich Matek (Matki i Maryi), wspomaganego przez Ojca i Ducha Św. Tak zrodzi się ta przedziwna, Mickiewiczowska „teologia egzystencji", w której w istocie człowiek stanie się razem matką rodzącą w duchu Boga, Synem, Ojcem i Duchem stworzenia, zmieniającym oblicze ziemi. Lecz najpierw musi on, ten umęczony umysł, to wewnętrzne źródło duszy – ożyć, wyklarować się, zobaczyć światło.

Ewa, anioły-kwiaty, Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus, dusza oblubieńca-profety ks. Piotra, hierarchia aniołów wstawiających się za Konradem budują neoplatońską, niebiańską, mistyczną hierarchię kolejnych stopni, tworzą szczeble drabiny „wyższych bytów", po której kiedyś wspinać się będzie tak Konrad, jak również Ewa i ks. Piotr w dramacie. W wymiarze wertykalnym owe byty pośrednie umożliwiają wniknięcie w tajemnice przebaczenia i odpuszczenia grzechu (patronat, opieka Opatrzności nad Konradem), w profetyczne tajemnice przyszłości (ks. Piotr). Te same tajemnice, które podeptał zarozumiały poeta Konrad („Depcę was, wszyscy poeci, / Wszyscy mędrce i proroki..." (w. 69-70)).

III. Panenteizm symboliczny

Do tych refleksji dodajmy dwa z pozoru marginalne spostrzeżenia: złożony tekst, jakim jest Wielka Improwizacja, pozwala zauważyć zbieżność Mickiewiczowskiej wizji Boga z tą, jaką znamy z prastarych tekstów gnostyków: hermafrodytycznego

[548] Temat żeńskich i męskich atrybutów Konrada podejmuje D. Siwicka w eseju: *Ojczyzna intymna*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod. red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995, s. 163: „Miłość do ojczyzny łamie więc tradycyjną dychotomię płci. (...) Można bowiem być Polakiem-mężczyzną i czuć jak kobieta, cierpieć i kochać jak ona, jak ona być w ciąży". (Badaczka jednak w sposób dowcipny kontestuje dosłownie rozumiane XIX-wieczne wyobrażenia ojczyzny).

Absolutu, będącego zarazem Ojcem i Matką, nieoddalonego od stworzenia i nieabstrakcyjnego, ponieważ wyobrażonego na podobieństwo opiekuńczych filarów, strażników ludzkiego dzieciństwa, czyli rodziców: „On; sam wszechświatem, nieskończenie pełny płodnością obojga płci, zawsze brzemienny własną wolą, bezustannie rodzi wszystko, co chce zrodzić"[549]. U Mickiewicza te archaiczne symbole pojawiają się w formie obrazu natury i czasoprzestrzeni wyemanowywanych przez punktowy, sprowadzony do „iskry" Absolut, do którego, do jego pełni ontycznej, na łono *aeternitas*, w sferę bezpieczeństwa natura i czasoprzestrzeń powrócą też finalnie, u kresu czasów:

Czym był On, póki świat trzymał w swoim łonie?
Iskrą tylko.
Czym będzie wieczność świata, gdy on go pochłonie?
Jedną chwilką. (w. 218-221).

W proklamacji Konrada (on sam chciał być „brzemienny wolą") zyskuje to zabarwienie pejoratywne, niemal saturnijskie. Stwarzająca ze swego łona kosmos Matka okaże się „pochłaniającym" go Ojcem. I na odwrót: dający życie Ojciec, to zarazem uśmiercająca otchłań Matki. W wyobraźni Mickiewicza prasymbol Boga Ojca i Matki jednak nie przerodzi się ani w kanibalistyczny fantazmat, w Saturna, ani w panteistyczną wizję Boga Natury (*Deus sive Natura*), lecz w symboliczną wizję:

pan-en-teistyczną.

Chodzi więc o taką wizję Boskości (Boga), która zarówno zawiera w sobie, w swym wnętrzu byt, kosmos, naturę, człowieka (ogarnia niejako to wszystko w sobie), jak również jest równocześnie Boskością, Bogiem wobec świata transcendentnym; z tym wszakże, iż Bóg zachowuje w bycie stałą stwórczą, aktywną obecność. „Pan-en-teizm" pozwala zachować „pan-teistyczną" Boskość natury, nie unieważniając przy tym osobowej, transcendentnej istoty samego Boga: zawierającej w sobie świat, obejmującej, ogarniającej w całości w sobie, lecz i zarazem wobec niego transcendentnej, będącego poza nim, ale i nieustannie w nim czy z nim obecnej:

Wiedz, iż obejmowałem – pisał potem w *Słowach Chrystusa. Z objawienia* – duchem moim świat słoneczny cały, **jako ptak nosi w sobie jaje swoje; napełniałem świat, jako gospodarz napełnia duchem swoim** dom cały i trzyma go, **i skinieniem nim włada**[550] [podkr. – moje].

Obejmujący i napełniający duchem świat Bóg, który włada nim (jak musiał dręczyć Mickiewicza ten fantazmat władzy od improwizacji) skinieniem ręki – to właśnie wymiar panenteizmu, który tu sugeruję. Prowidencjalizm, teologia łaski, cudu, wybrania, profecja i mistyka wyznaczają z kolei wymiar relacji człowieka z „mówiącym znakami" Bogiem. Tym, który jest zarazem, niczym starotestamentowy Jahwe, napominającym Ojcem wobec ludzkości będącej dopiero „młodzieńcem", którego trzeba uczyć sztuki walki o wartości, żołnierki, bojowania ze złem. Dopowiedzmy – będzie

[549] G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988, s. 91.

[550] A. Mickiewicz, *Słowa Chrystusa. Słowa Panny*, wprowadzenie B. Dopart, Collegium Columbinum, Kraków 1997, s. 4. – Dodajmy, iż obraz ten – ptak noszący w sobie świat jako zalążek wszechrzeczy, *ovum mundi*, to panenteistyczny odpowiednik wizji Boga z III cz. *Dziadów*, „co światy trzymał w swoim łonie" niczym ziarno, nasienie, z którego wyrosną światy, czerpiące z niego siły i wzorce rzeczy. Jest to jedno z najstarszych, najbardziej archaicznych wyobrażeń teo-, kosmo- i antropogonii, ale też (u Mickiewicza) obraz Ducha zawierającego, obejmującego kosmos, dzieci-ludzkość.

także Bogiem sprawującym miłująca opiekę przez tajemnicę Wcielenia, kenozy, zmartwychwstania, wniebowstąpienia: „Otaczam ziemię dłoniami moimi – zapisze Mickiewicz *W noc Wszystkich Świętych, 1842* w *Słowach Panny* – jako niebem błękitnym, i w każdej chwili, na każdym miejscu, każdemu dobremu duchowi zapalam się i świecę gwiazdą ranną"[551]. Zatem znów, jakże archaiczny, symbol Jutrzenki, Maryi – Gwiazdy Porannej. Tak mówi Bóg nadziei, miłości, Bóg „dobrych duchów"[552].

Bóg, czy szerzej Boskość, w której koniecznie u Mickiewicza obecne są oba pierwiastki: świat Matki najpierw i świat Ojca potem. Boskość, która nie jest w pełni ni jednym, ni drugim. Lecz jak owo apokaliptyczne Nowe Jeruzalem jest ucztą Baranka, jest harmonią rozdzielonych w świecie elementów. A nawet nie harmonią, lecz ich zniesieniem w wyższej istocie, wyższym bycie, który wszak potrafi objawiać się wciąż pozostającemu w sferze historii człowiekowi jako tuląca jego duszę Matka i surowy, lecz ostatecznie zwycięski Ojciec. Ten Bóg zawiera w sobie „wszystko". Zatem i to, co istnieje, z konieczności zawiera w sobie Jego. Jawi się on człowiekowi w żeńskiej naturze i w męskiej dziedzinie historii.

Po wtóre – zauważmy, iż pozbawiając w swej imaginacji obraz Boga wymiaru soteriologicznego, chrystocentrycznego dokonał Konrad w Wielkiej Improwizacji bodaj najprzewrotniejszej trawestacji samej soteriologii i chrystologii. Usiłując przełamać ciszę Boskiego milczenia, bohater woła: „Milczysz, – wszakżeś z Szatanem walczył osobiście?" (w. 237). Sens tych słów jest osobliwie podwójny. Konrad przywołuje ewangeliczne kuszenie na pustyni – Bóg na moment staje się tym Jezusem Chrystusem, który nie tylko nie chciał słuchać szatana, nie odpowiedział mu, lecz teraz nie odpowiada też Konradowi – na chwilę stającemu się obrazem kusiciela, diabła. Niemniej – również Konrad w pewien daleki sposób jest tu, gdy spojrzeć na to z innej perspektywy, Chrystusem, czyli mesjaszem nieustannie kuszonym przez pychę, podżeganym przez „Głos z lewej strony", który wszakże z sukcesem szturmuje najskrytsze szańce domowej wiary Konrada. – Konrad zaś, wcieliwszy się w rolę wyimaginowanego „niby-zbawiciela", „niby-mesjasza", desperacko próbuje „wkupić się w Niebo"; snuje mitologię, całkowicie fałszywą, swego boskiego, równego Bogu pochodzenia, cierpienia i miłości (za i do wszystkich), ofiarnego żywota. W istocie, przez zogromnienie, monstrualizację żądań, staje się także przewrotnym echem, karykaturalnym odbiciem herosa-zbawiciela z *Konrada Wallenroda*. Lecz przecież, miotając się tak, może być tylko ułomnym cieniem arcywzoru, upadłym naśladowcą kuszonego na pustyni (cela-pustynia Konrada) Zbawiciela; imitatorem, który w akcie naśladowania kuszenia posunął się aż do utożsamienia z wzorem. Konrad nie pości, milcząc na pustyni, lecz pustynię-celę napełnia krzykiem swej pychy. To nie *Salvator mundi,* ale człowiek pragnący osiągnąć stan *Creator mundi.* Nieważny jest dla niego krzyż Zbawcy – lecz władza Stwórcy.

Paradoksalnie, przypomina Wielka Improwizacja parodię – na pewno niezamierzoną – starochrześcijańskiej myśli herezjologicznej: **adopcjanizmu,** gdzie Bóg

[551] Tamże, s. 5: „5. Teraz młodzieńcem jest człowiek zbiorowy i pójdzie na wojnę ze złem. (...) 7. Ojciec miłujący stanie z tobą, człowiecze, w postaci kolegi, towarzysza broni, owszem, luzaka wiernego; (...)".

[552] Blisko mi tu do rozumienia tych słów, jakie przedstawia J. M. Rymkiewicz: *Sługa Maryi Adam Mickiewicz,* w: *Nasze pojedynki...,* s. 186-187:

> ...wszystko, co istnieje, jest w dłoniach Najświętszej Panny, a więc wszystko jest pod Jej nieustającą cudowną opieką. (...) Ale można ten werset (...) odczytać jeszcze inaczej (...). Świeci nam daleka gwiazda, niebo błękitne także jest daleko. A czy dostrzeżemy światło rannej gwiazdy – i czy uznamy je za światło nieustającej opieki – to już tylko od nas zależy.
>
> Mickiewicz – jasne – światło to widzi, prowadzi go ono niczym gwiazda słynnych magów z ewangelii dzieciństwa Jezusa.

Ojciec, zsyłając na świat Ducha Św., adoptuje Jezusa-Człowieka, stającego się tym samym „Chrystusem", mesjaszem[553]. U Mickiewicza bohater niemal każe Bogu udzielić sobie pełnomocnictw i posłannictwa nad tym, „co na ziemi osiągnęła pycha": „Wart, żebyś ze mną władzą dzielił się na poły –" (w. 299)[554]. Czyżby więc – zaiste trudna do pomyślenia – wizja dziecka adoptującego Ojca lub może takiego, które – powiem to łamiąc reguły stylu – narzuca się , „adoptuje się siłą Ojcu"? Odpowiedź na takie wątpliwości jest znów przerażająca: Konrad chce zostać „połową Boskości", posiąść przynajmniej na razie połowę mocy Boga – nieważne, czy chce to uczynić jako Konrad-„Bóg Ojciec" czy „Konrad Chrystus". Pierwszy z aniołów i z ludzi tłumów „dorósł" oto do myśli, by stać się równym z Najsilniejszym, bo tylko tak wyobraża sobie Konrad pierwszeństwo: jako siłę, wolę, której nic się nie zdoła dłużej opierać.

Duchowe wstrząsy Konrada, perypetie miłości przekształcającej się z wymiaru zmysłowego w idealny (*eros* i *agape*) to wyjątkowo rozbudowana, zhiperbolizowana i symbolicznie wysubtelniona metamorfoza dziejów romantycznego indywidualisty. Który, w mniej dojrzałej, byronicznej fazie swoich losów, sublimuje klęskę miłosną w furii zemsty, niszczenia i ślepej agresji. Tak dzieje się w *Szanfarym*, w *Arabie, Janie Bieleckim* Słowackiego, takie są losy Nebaby z *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego, czy nawet jeszcze stanie się tak z Konradem Wallenrodem niszczącym, depczącym w ostatnim geście krzyżackie szaty, symbole. W dojrzalszej fazie bohater „odrywa się" od tej niszczącej energii dzięki obrzędowi lub staje się uczestnikiem teatru historii, jej współkreatorem, choć Mickiewicz kreując losy Konrada unicestwił pokusę zostania przez niego władcą dziejów. Poeta potrzebował niemal dziesięciu lat doświadczeń, ażeby dopowiedzieć historyczne losy kochanka-moralisty. Dodajmy, iż w doświadczenie tego ostatniego wpisany był jeszcze wcześniejszy niż byroniczny, bo werteryczny, schemat zachowań [werteryzm (mitologia samobójcy) → byronizm (agresja mściciela) → Gustaw (ekspiacja) → Konrad Wallenrod (mściciel, samobójca – regres) → Konrad (metanoia ukazana tylko w początkowej fazie)].

Między IV i III cz. dramatu przerzucił Mickiewicz pomost: kreację losów Wallenroda i Aldony. Konrad spełni się historycznie, zniszczy Zakon, lecz na planie osobistym poniesie klęskę, gdyż jego projekt metaetyki, moralności dla herosów okaże się utopią. Po klęsce moralnej, makiawelicznej zdradzie nie powróci już „w doliny szczęśliwe" z Aldoną. Ta z kolei wybierze mistyczną drogę egzystencji jako święta, pustelnica, świetlisty anioł, wszakże zarazem umrze w ten sposób zmysłowo dla Wallenroda jako postarzała eremitka. Aldona – jak suponowałem – będzie już postacią kobiecą „przesuniętą" na plan mistyczno-religijnych analogii, gdy nie bez walki wewnętrznej wyrzeknie się miłości ziemskiej dla niebiańskiej, z kochanki stanie się wstawienniczką, pośredniczką wznoszącą modły za zadręczoną przez historyczne i wewnętrzne sprzeczności duszę Konrada. To, co ziemskie, zmysłowe (ciało), zostawi w trumnie wieży, a to, co duchowe (miłość), wzniesie ku niebu.

[553] J. Kulisz, A. Mostowska-Baliszewska, *Spór o Jezusa Chrystusa w ciągu dziejów*, Warszawa 1998, s. 113: Teodot przyjmował nauczanie Kościoła, ale Jezus dla niego, choć narodzony z dziewicy, był tylko człowiekiem. W czasie chrztu w Jordanie zstąpił na niego Chrystus, udzielając mu mocy, dla wypełnienia zleconej misji. Obdarzony mocą z nieba, przeżył swe życie bardziej religijnie niż inni ludzie.

[554] Konrad byłby więc człowiekiem, który staje się „równy Bogu" w swym przekonaniu nie dzięki zesłaniu Ducha czy Boskiej Mądrości, lecz Natchnienia Poetyckiego. Zob. także kontekst wiersza *Broń mnie przed sobą samym*, w: S. Makowski, *Bóg uczłowieczony*, w: *Dziewiętnastowieczność...*, red. E. Czaplejewicz, W. Grajewski, Wrocław 1988.

IV. Uniwersalizm – pełnia romantyzmu?

Ta ewolucja i redefinicja celów bohatera, oznaczona cezurą trzech przemian: *Conradus natus est*, egzorcyzmami i hierogamią Widzenia Ewy, ma w twórczości Mickiewicza jeszcze wyższy, niejako ponadtekstowy sens. Inaugurujący swą twórczość klasycystyczną *Zimą miejską* czy wolteriańską *Darczanką* poeta kreśli później powikłane losy bohaterów, będące, sądzę, mimo wszystko oznaką wygasania, wypalania się w wyobraźni Mickiewicza elementów estetyki i światoobrazu romantycznego. To także droga przemiany wiodąca od Joanny d'Arc (patronat Woltera), przez dziewicę-anioła do *Słów Panny*. Krzyk, bunt, płomienne uczucia, szaleństwo, „zamachy" samobójcze, profuzja słów i gestów, jeśli rozumieć je jako swoistą formę terapii przez literaturę, zrodzą jednak po *Dziadach* osobowość podążającą już ku uniwersalistycznemu projektowi odwiecznie prawdziwych formuł, zasad religijnych, ku kulturze, która ma „swe proroki", mistyków. Inna rzecz, czy w pluralistycznej religijnie (romantyka niemiecka to przecież dwa odmienne nurty: katolicki i protestancki), a także filozoficznie Europie projekt Mickiewiczowskiego „człowieka wewnętrznego" był przesłaniem egalitarnym czy tylko elitarnym (ezoterycznym?). Jego poświadczeniem literackim są na pewno losy postaci III cz. *Dziadów* (Ewa, Konrad, ks. Piotr), zaś religijnym wyrazem *Zdania i uwagi, Słowa Panny, Słowa Chrystusa* – osobistym zaś świadectwem wiersze *Śniła się zima..., Widzenie*. Zaczynał jako klasycysta, miłośnik autora *Kandyda,* przeobraził się w romantyka, by zakończyć twórczość m.in. jako autor liryków lozańskich[555], *Słów Panny* czy łacińskiej, okolicznościowej ody *Ad Napolionem III Caesarem Augustum.*

Wielka Improwizacja – niepodważalny tryumf artystyczny jako wcielenie romantycznej poezji transcendentalnej – była przecież zarazem klęską poezji jako emanacji mocy „stwórczych" Konrada-poety, chwilowym sukcesem wizji antropologicznej, jakiej poeta obawiał się panicznie i skrycie pożądał: pełnego pychy i mocy herosa, Samsona (=„męża słońca"), tytana, prometeusza, zbuntowanego Hioba. Samsona, który według teologicznej interpretacji, „obdarzony łaskami przez Boga nie sprostał danemu mu charyzmatowi"[556]. Piękne poetycko bluźnierstwo i szlachetna klęska tytanizmu Konrada obnażyły niemoc słowa i zagubienie tego ideału człowieka, jaki ledwie promieniował z II cz. *Dziadów*: ludzi, którzy winni dawać świadectwo prawdzie, dobru i pięknu, borykać się z miłością, historią, materią, żyjąc w „gromadzie" i dla „gromady", wspólnoty. (Choć indywidualizm samego Mickiewicza nie wkomponowywał go łatwo w ten schemat: problem pychy). Dlatego także uciszył słowo buntu, przywołując pokorę Ewy i magicznego pomocnika w sutannie – Piotra, którzy – jakże wierny jest Mickiewicz swojej wyobraźni – wniosą, jak Ksiądz z IV cz., opozycyjną wobec „romantycznych" porywów duszy mądrość Ewangelii i mądrość pokory, modlitwy.

Mickiewicz, rozpatrywany z tej perspektywy, jawi się jako twórca od początku, świadomie **„konsekwentnie pełen sprzeczności"**, inscenizujący romantyczne seanse oraz sytuacje (*Romantyczność, Dziady* – obrzęd, klasztor – pustynia – więzienie) i zestawiający, konfrontujący je z nieromantyczną, odwieczną mądrością gnom, sentencji, perykop ewangelicznych jako *sui generis* superprojektem etycznym i antropologiczno-

[555] Zdumiewająco celne i – zarazem – błędne zdanie wyraził niegdyś o lirykach J. Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1972, s. 252: „Przypuścić wolno, że bez komentarza biograficznego, udostępnione czytelnikowi nie wiedzącemu, kto był ich autorem, przeszłyby one bez wrażenia". – Tak, bo są jak gdyby ogołocone ze znamion „stylu romantycznego". Nie, ponieważ jest to, co widać od razu, poezja symbolicznej głębi!

[556] *Praktyczny słownik biblijny*, Warszawa 1994, s. 1175.

eschatologicznym, który towarzyszył mu od dzieciństwa i który dopiero na końcu, po wstrząsach, „jakoś" zdołał uwewnętrznić, zrodzić w sobie, w „łonie" duszy[557]. Tak, jak swe postaci pozbawiał wizyjnie kolebki ciała (np. Ewę), podobnie słowo starał się uwolnić od piękności romantycznej estetyki, klasycyzmu, tak, by było zapisem, świadectwem, sygnaturą Boskości, Esencji. Czynił to, gdy miał odwagę i wiarę, że słowo zdolne jest uchwycić ten wymiar. Później zamilkł. Nie byłoby to tak odkrywcze, gdyby nie Marie, Ewy, matki, obrazy i archetypy koncentrujące się wokół „wiecznej kobiecości", przekształcające obraz surowego Boga w wizję Boga miłości, obdarzonego walorem emocjonalnym (ale też mistycznym, poznawczym), jaki posiada wieczność zawierająca element kobiecy. Czyżby – więc jako postawa – to uniwersalizm etyczny wsparty na fundamencie Ewangelii, to apologia czynu i odrzucenie słowa poetyckiego, które nie zmienia rzeczywistości, zamyka ją w pustych, bezpłodnych, biernych ciągach fantazmatycznych – czyżby to było kresem romantyki Mickiewicza?!

Oczywiście odpowiedź najpełniejsza musi mieć formułę oksymoronu: ten Mickiewicz, który przestaje „pisać", a zaczyna „czynić", może być określany równocześnie jako człowiek nieromantyczny. Ten, który zerwał z romantyczną estetyką, ideologią, ideą miłości. I zarazem jako ten, który osiąga w latach czterdziestych pełnię romantycznej postawy, ideologii, koncepcji miłości. Rozumiemy wtedy – myśląc z głębi figury oksymoroniczności – iż nie istnieje, z natury nie może istnieć coś takiego, jak zasklepiony w sobie, zamknięty, określony, jeden „wzór romantyzmu", wzór antropologii, poetyki, teologii poetyckiej romantyzmu. Przeciwnie: istnieje wiele wzorców. Co więcej – wzorzec romantyczny ma z natury charakter dynamiczny, procesualny. To dynamika inna, dłużej lub krócej się rozwijająca, ku innym zmierzająca celom, finałom w przypadku werteryzmu, a zupełnie inna – ogromna, wykraczająca poza jedno dzieło i literaturę w ogóle – w przypadku romantyzmu Mickiewicza. U którego, w ramach tego samego wzorca romantyzmu, znajdziemy „arcy-, superromantyczne" początki i uniwersalistyczne zakończenie drogi twórczej. A jeszcze – przed tym romantycznym początkiem w II i IV cz. *Dziadów* – dopatrzymy się wolterianizmu, a przed wolterianizmem: światoobrazu człowieka z kresów Europy, obrazu metafizycznego, łączącego elementy ludowe z dziedzictwem staropolskiej erudycji. Zatem ewangeliczny uniwersalizm – oparty na często heterodoksyjnych pomysłach antropologicznych – jest tylko częścią, konsekwentnym „antyromantycznym zwieńczeniem romantyzmu".

Nie okazałoby się to – owo dojście do tego miejsca końcowego przemian – z kolei możliwe, gdyby nie symboliczna głębia obrzędu, liturgii, modlitwy – z ich dwoistą dynamiką. Służą one bowiem wyznaniu win, włączeniu we wspólnotę, są wielką słowno-rytualną makroformułą o charakterze ekspiacyjnym. Ale zarazem są dziedziną, formą działań rytualnych prowadzących do aktów epifanicznych (jak uobecnienia duchów zmarłych), profetycznych, powrotu *„in illo tempore"* Pisma czy do „pojmowania" cudu (takiego choćby jak transsubstancjacja). Opuściwszy kręgi piekła (samobójca), przebywszy czyściec obrzędu, bohater wkroczył w dominium Historii, ku sferze *Deitas,* „snuje miłość", ale i, porzuciwszy złudną siłę poezji, przedziera się przez historię jako jej nie tylko ofiara, lecz i twórca, człowiek uniwersalny, reprezentant ludzkości znajdującej się dopiero – zapisał to Mickiewicz w *Słowach Chrystusa*– w formie „mło-

[557] Nie rozumiem, skąd takie ostre przeciwstawianie albo ewangelicznej mądrości Księdza Pustelnikowi, albo cierpień Gustawa racjonalizmowi Księdza. One istnieją tu, zestawione na prawie twórczej współobecności. Duchowe wrzenie kochanka to szlak przemian, ich etap prowadzący ku akceptacji gnomicznej mądrości o wymowie ewangelicznej.

dzieńczej". Konrad też jest młodzieńcem, gdy rusza w drogę, nie wiedząc jednak, czy za życia dotrze do celu, do Polski, na Litwę, gdzie można z Naturą i Panem Bogiem rozmawiać (po Mickiewiczowsku: „gadać").

I oto pełnia konsekwencji: Mickiewicz-człowiek ruszy wiele lat potem śladami Konrada, ku Historii.

Mickiewiczowska filozofia czynu – rozumianego głębiej jako urzeczywistnienie czy wzmocnienie realności ontologicznej wartości w świecie historycznym – nie byłaby możliwa bez swoistego oswojenia Transcendencji, wpisania jej w krąg „domowych" archetypów, osnutych wokół centralnego archetypu „kobiecości-macierzyństwa" (matka, dom, ojczyzna, natura). Przygoda Mickiewiczowskiego bohatera ze światem, jego apologia aktywności historycznej, a w konsekwencji negacja otchłani, samobójstwa, dekreacji[558] nabiera sensu tylko wtedy, kiedy historyczna przestrzeń świata-domu, przestrzeń natury, przestrzeń wolnych wyborów okazuje się mikrokosmicznym odbiciem makrokosmicznej „przestrzeni wieczności", dziedziny ontologicznej pełni Boga i opatrznościowo przedustanowionego porządku. Zawieszony między ziemią-sferą wolności a niebem-sferą predestynacji jest on medium, poprzez które ludzka wolność i Opatrzność prowadzą dialog. Tak podwójnie zakorzeniony w bycie – tym „górnym" i tym ziemskim – dzięki mediacyjnej roli kobiecości-archetypu może on sprostać wyzwaniu świata, może oswojony z Transcendencją po arcyepizodzie improwizatorskiego buntu stawić czoła otchłani historycznej. Niejasny z początku tekst świata (cz. I, IV) nabiera kształtów wyraźnych opozycji, także tych archetypicznych i symbolicznych osnutych wokół figury „kobiety-matki". Można by je uporządkować w następujące pary: natura (dobra matka) – natura (Kronos), przestrzeń ojczyzny (matki) – przestrzeń otchłani (imperium), kultura narodowa, tradycja (matka duchowa) – cywilizacja (kosmopolityzm), wspólnota (matka duchowa) – indywidualizm, kobiecość jako pierwiastek duchowy (kobieta-anioł) – kobiecość jako pierwiastek materialny i demoniczny (uraz gnostycki).

Pomiędzy tymi sferami przeciwieństw ujawnia się też te podstawowe: czasu i wieczności, nieba i ziemi. Tu medium pośredniczącym, burzący symboliczny dystans między immanencją i transcendencją, okazują się postaci kobiece: Maria i Ewa, czuwające, ażeby, posługując się słowami Janusza St. Pasierba, świat „nie wyglądał jak dom, w którym panuje chłód, w którym nie ma kwiatów, gdzie nie rozbrzmiewa żadna melodia", chroniące dominium wiary przed „ostatecznym zmaskulinizowaniem, zintelektualizowaniem, niedocenieniem intuicji i praw serca"[559]. Tak, aby owa romantyczna Wielka Całość przybrała rozpoznawalne kształty kosmosu-domu, w którym, mimo nachalnej obecności zła, możliwy jest pomnażający rzeczywistość i budujący egzystencję czyn historyczny.

V. Apokalipsa – Krzyż – *Eidos*

Gdybyśmy jednak w tym miejscu zakończyli wywód, można by nas posądzić o nadmiar optymizmu w spojrzeniu na Mickiewiczowskiego bohatera, o „archetypalny sentymentalizm", włączający bohatera w życie ziemsko-metafizycznej sfery niejako na przekór potwornościom historii, tej domeny diabła. Maryjna symbolika, Widzenie Ewy, czy szerzej, kobiecy krąg symboliczny – w takim ujęciu – poddawałyby nie-

[558] Por. S. Weil, *Wybór pism*, przekład i oprac. Cz. Miłosz, Kraków 1991, s. 119: „De-kreacja: sprawić, że przechodzi się od tego, co stworzone, do tego, co przed-stworzone".
[559] J. S. Pasierb, *Światło i sól*, Paryż 1983, s. 234.

uprawnionemu retuszowi „męskie" doświadczenie okrutnego, dziejowego cierpienia. *Dziadów* część trzecia to bowiem, czytamy w *Ziemi Ulro* Miłosza, „apokalipsa"[560]. I to apokalipsa – wyciągając wnioski z tej konkluzji – odcinająca dramat od całkowicie odmiennego swą dykcją, stylistyką, filozofią bytu *Pana Tadeusza.*

Pomińmy już nawet argument tego typu, iż czytelnik XX-wieczny bardziej wyczulony jest na niszczycielskie aspekty Historii, mniej rozumie i odczuwa siłę religijnych, zarówno maryjnych, jak i chrystocentrycznych przeżyć poety, wychowanego w kulturze, która wprawdzie przeorana przez wichry historii XVIII i XIX w., ale zachowała jeszcze elementy pierwotnej, statycznej, harmonijnej wizji związku mikro- i makrokosmosu, osoby i natury. Wszakże i bez tego argumentu, a spoglądając tylko na *Dziady* i *Pana Tadeusza* z punktu widzenia struktury wyobraźni Mickiewicza, sąd o apokaliptyczności *Dziadów*, idyllliczności *Pana Tadeusza*, o antagonizmie i konkurencyjności obu arcydzieł – uznać należy za nieporozumienie lub w najlepszym przypadku za uproszczenie. Z istotnych powodów powiedzielibyśmy raczej, że napisanie *Dziadów* umożliwiło stworzenie *Pana Tadeusza*. Otworzyło w strasznej rzeczywistości wyobraźni taką psychiczną, imaginacyjną, duchową niszę, w której mógł się zrodzić pomysł, a potem rozwinąć poemat, zawierający – niezbędnie – dopełniające elementy wobec świata *Dziadów*. Jeśli *Dziady* są apokalipsą, to jest nią także *Pan Tadeusz*. W jakim sensie?

Pierwsze dzieło zawiera opis głęboko uwewnętrznionej przemiany duchowej, paruzji zinternalizowanej w duszy Konrada dzięki Widzeniu Ewy; drugie zaś, jeśli rozumieć Apokalipsę w jej pełni znaczeniowej, a nie redukować do niszczycielsko-frenetycznej topiki, symboliki – stanowi prawdziwą Ucztę Baranka, prawdziwe powtórzenie-zapowiedź tego etapu końca diabelskiej Historii, kiedy to, co nie udało się w Soplicowie *Anno Domini* 1812, powiedzie się realnie w historii. Ta Uczta Baranka, ten również apokaliptyczny mitem, opisujący Nowe Jeruzalem (Soplicowo) polskości – rozrósł się w *Panu Tadeuszu* do nadspodziewanych rozmiarów, zaistniał jako byt samoistny, w którego arkadyjsko-idylliczno-mesjanistycznej dziedzinie mógłby Mickiewicz, gdyby chciał, spędzić – łudząc się – resztę życia. Dlatego między innymi go przekroczył, niejako usunął na boczny tor życia myśli oraz imaginacji. Symbolicznym pomostem, mityczną konstrukcją myśli religijnej i głęboko uwewnętrznionym doświadczeniem egzystencjalnym wiary jest w *Dziadach* i w eposie mesjanizm. Lecz – od razu wyjaśnijmy – zupełnie inaczej wpisany w strukturę obu dzieł: jako silna dykcja profetyczna, którą internalizuje Konrad, objawiona w zestawie mesjańsko-apokaliptycznych symboli; jako równie silna dykcja symboliczna, wpisana jednak nie w ideologiczne widzenia, perory rezonatorów, ale włączona w głębokie życie, noumenalne wymiary natury i historii, kultury i religii, wreszcie ludzi w *Panu Tadeuszu*. Przywołajmy: wiosnę-wojnę, inwokację, święto Matki Boskiej Kwietnej i całe księgi XI i XII. Świat eposu jest po prostu inaczej „wyprofilowany", ale też w swej istocie jest światem mesjańskiej wiary: mniej

[560] Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977. Zob. także znakomite studium E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000. Por. studium: M. Kalinowska, *Dwie interpretacje „Dziadów" Mickiewicza – Czesława Miłosza i Jarosława Marka Rymkiewicza*, w: tejże, *Los. Miłość. Sakrum. Studia o dramacie romantycznym i jego XX-wiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 322:

„Nasze życie jest obrzędem". „Zadusznym obrzędem" – pisze Jarosław Marek Rymkiewicz. „Najistotniejszy sens całych *Dziadów*: jak być umarłym. I jak – nadal żyjąc – jest się umarłym". To są jednak inne *Dziady* niż *Dziady* Miłosza – które streszczają się w obrzędzie świętych obcowania, życia trwającego wiecznie. Świata, który nie znika, gdy odwrócimy się, na moment zamkniemy oczy.

skrajnym metafizycznie (diabły – anioły w dramacie), bardziej z pozoru realistycznym (ale jest to realizm podszyty alegoryzmem, symbolizmem, a nawet refleksami wyobraźni neoplatońskiej).

Mickiewiczowskie doświadczenie egzystencjalne – od jego początków – nazwać można doświadczeniem romantycznej emancypacji podmiotowości człowieka z kultury, gdzie dominuje nie indywidualizm, lecz wspólnotowe przeżywanie świata. Emancypacja podmiotowa jest u Mickiewicza doznaniem niezwykle silnym, prowadzącym do skrajnie indywidualistycznych zachowań. Jej wszakże niezwykłość nie polega na tym, że się po prostu w nim dokonuje, ale na tym, „od" czego jest to emancypacja i „ku" czemu zmierza ostatecznie. Mickiewiczowskie „ja" romantyczne wyrasta bowiem we wspólnocie rodziny wschodnioeuropejskiej prowincji; wspólnocie, która ma jeszcze ginące już cechy pierwotnej, szczęśliwej, archaicznej, „ludowej" wizji relacji boskokosmiczno-ludzkich.

Opuszczenie tej „arkadyjskiej" sfery, dokonujące się w imię oświeceniowych najpierw ideałów wiedzy, braterstwa, potem romantycznych idei, oznacza bezpowrotną destrukcję Wielkiej Rodziny Litewskiej[561], ale równocześnie wyobraźniowe przyswojenie, internalizację jej obrazu jako wzorca świata, archetypu kosmosu, opisu międzyludzkich relacji. Od tego też momentu elementy konstytuujące obraz Wielkiej Rodziny – a niezwykle wzmocni to okres zesłania i ostatecznie trauma emigracji-wygnania – ulegają mityzacji, symbolizacji, dowartościowaniu (nawet nadmiernemu wartościowaniu w *Konradzie Wallenrodzie*), a także, co ważniejsze, staną się elementami imaginarium symbolicznego, które są albo przesuwane (ocalane, umieszczane w nowej roli) w sferę metafizyczną (obraz matki, Ukochanej), albo też, selektywnie, służą za budulec starego-nowego kosmosu Soplicowa (świata eposu).

Emancypujące się „ja" pierwsze doświadczenia traumatyczne – krach uczucia – próbuje, to arcydoniosłe, eksplikować, opanowywać, „leczyć" przez odwołanie do zasobu technik magiczno-metafizycznych tej Wielkiej Wspólnoty. Już więc na początku, gdy pisze Mickiewicz II cz. *Dziadów* (i gdy nie kończy *Widowiska*), dokonuje się **rozstrzygający dla dziejów wyobraźni akt powrotu** – rzec by się chciało: syna marnotrawnego – w archetypiczną, symboliczną sferę ładu. „Upiór" i niosąca mu pomoc mistyczna gromada ludu, rodziny – w ten sposób dokonuje się pierwszy akt odnowy, podniesienia, *resurrectio* ducha poprzez powrót w sferę *Arche*, którą dla Mickiewicza jest przebogaty świat kosmosu Litewskiej Wspólnoty. W tym sensie – jako poeta celebrujący misterium Powrotu, Początku, Źródła – Mickiewicz jest nie tylko poetą pierwotnym, archaicznym, lecz przede wszystkim poetą **„ARCHE-ICZNYM"**.

Nic tedy dziwnego – to różni Mickiewicza tak od Niemców, jak od Francuzów – iż dla francuskiego uczonego jego poezja, wyobraźnia już w 1841 roku stanowić będą doświadczenie „archeologiczne"[562]. A Mickiewicz – na podstawie tych pierwotnych

[561] Zamiast opisu tej wspólnoty słowa Guślarza z II cz. *Dziadów*:

[Czyscowe duszeczki] Każda speszcie do gromady!
Gromada niech się tu zbierze!
Oto obchodzimy Dziady! (w. 21-23).

[562] Zob. L. Loménie, *Pan Mickiewicz*, w: *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, wybór, oprac., wstęp Z. Mitosek, przeł. R. Forycki, Warszawa 1999, s. 123:

> Ich charakter czysto narodowy, źródło sukcesu w Polsce, czyni je [poezje Mickiewicza] u nas zbyt niezrozumiałymi, niekiedy wręcz naiwnymi czy dziecinnymi; poza tym fantastyka pochłania w nich rzeczywistość; fantastyka czerpiąca bardziej ze **źródła wiary** niż z **dziedziny myśli**. Z wielu względów nie może to być dla nas poezja teraźniejszości ani przyszłości; będzie to **poniekąd archeologia** [podkr. moje – J.Ł.].

doświadczeń ładu – rozwinie potem wizje metamorfozy całego porządku świata (prelekcje i dalej...).

Jak to możliwe? Wydaje się, iż odpowiedź leży w sferze tych najgłębszych, do niczego już nieredukowalnych struktur wyobrażania, wzorów imaginacji, specyficznych dla poety, a będących summą: wrodzonych predylekcji pisarza, struktur asymilowanych w młodości i wieku dojrzałym oraz zewnętrznych czynników (lektury, osoby-„spotkania", wydarzenia „wstrząsowe"). Dla wyobraźni Mickiewicza niezwykle istotny był także wpływ symbolicznie przyswajanego krajobrazu, jego przestrzennej konfiguracji, swoistej głębi tych jezior, lasów, pagórków, które tak ujmują na Litwie i Białorusi dzisiejszej, a także w północno-wschodniej części Polski (Suwalszczyzna; Warmia i Mazury – *vide*: akcja *Konrada Wallenroda*; Podlasie). Poeta należy do klasy tych twórców, którzy mogliby powtórzyć za XX-wieczną poetką, Rose Ausländer, piszącą w wierszu *Bukowina*:

Krajobraz który mnie
wynalazł

ramionami wody
włosami lasów
wzgórza jagód
czarne jak miód

W czterech językach zbratane
pieśni
w poróżnionym czasie

Rozproszone
płyną lata
ku rozmytym brzegom[563]

Wydaje się, iż w zasadniczym zrębie podstawowe figury myślenia-wyobrażania świata znajdujemy ukształtowane u Mickiewicza już w okresie wileńsko-kowieńskim. Są to, naszym zdaniem, następujące wyobrażenia konstytutywne:

A. **Struktury ładu i struktury walki** (ale nie: chaosu). W Mickiewiczowskim świecie prymarne, pierwszorzędne, dominujące jest wyobrażenie Boskiego, kosmicznego, naturalnego, wspólnotowego, antropologicznego, egzystencjalnego, symbolicznego Porządku, Kosmosu. W najstarszych wyobrażeniach poety przejawia się zawsze – antymanichejska – dominacja świata ładu, którego absolutnym „opiekunem" jest Bóg, nad światem chaotyzujących, kusicielskich impulsów Zła, które u Mickiewicza jest równie ontycznie i osobowo realnym dominium, toczącym nieustającą – ale z góry przegraną – walkę z Dobrem, Bogiem. Pierwotnym światem, gdzie ta walka się rozgrywa, ale rozgrywa się w „sielskim", harmonicznym, zwycięskim wydaniu, jest owa nowogródzka Wielka Rodzina. Jeszcze tutaj chaotyzujące jednostkę doświadczenia zła zostają zawsze zwyciężone przez kosmomorfizm, kosmokreacjonistyczne, magiczne, zaprowadzające Ład (wewnętrzny i zewnętrzny) doświadczenie jedności w grupie, w domu rodzinnym, we wspólnocie wiejskiej, dzielnicowej, a potem narodowej i ludzkiej.

Zob. rozdział *Filozofii archeicznej kłopoty z rzeczywistością*, w: J. Sochoń, *Spór o rozumienie świata*, Warszawa 1988, s. 111-131.

[563] R. Ausländer, *Bukowina*, przeł. z niemieckiego K. Lipiński, „Borussia" 1994, z. 8, s. 153.

Jest rzeczą najważniejszą dla zrozumienia Mickiewiczowskiej osobności w świecie tych „archeicznych" i archaicznych wyobrażeń porządku uznanie faktu, iż patriarchalny ład wspólnotowy, będący odbiciem Boskiego porządku (patrz rozdział o Brodzińskim), zostaje w wyobraźni Mickiewicza przeobrażony w – imitujący porządek domu rodzinnego – ład nie tyle matriarchalny, co matrysymboliczny, matrytransgresyjny[564]. – Wyobrażenie Matki – utożsamiające w sobie coraz więcej znaczeń, a nawet nakładające się na wyobrażenie Ukochanej – staje się poręczeniem, punktem symbolicznego połączenia porządku kosmicznego i metafizycznego. Ona, Matka – i treści tworzące potem fantazmat Ukochanej-Litwy – stanowi symboliczne umocowanie wyobraźni Mickiewicza w sferze metafizycznej, przeprowadza tę wyobraźnię nieustannie na „stronę wiary", ufności. Trudno o silniejsze – na całe życie – emocjonalne poręczenie prawdy Wymiaru Metafizycznego.

Równocześnie ze stabilizującą płaszczyzną ładu istnieje i ściera się z nią, coraz mocniej i lepiej już w dzieciństwie wyobrażana (1812 r.), płaszczyzna chaotyzujących oddziaływań Zła poprzez Historię. Dojrzały Mickiewicz wyobraża sobie rzeczywistość jako – mającą źródło w prekatastrofie rozpadu Boskiej Pełni, kiedy zbuntował się jeden z duchów – wielką kosmo-, pneumo- i psychomachię, rozgrywającą się na wielu poziomach: wewnątrzduchowym i zewnętrznym, historycznym i osobistym, widzialnym i niewidzialnym. Wizja Towiańskiego z *Biesiady* nie odkrywa, a już później potwierdza dla Mickiewicza te wyobrażenia[565]. Sferą najsilniejszej walki jest „duch", „ja" – natomiast na biegunie wielkiej sceny wydarzeń: „Historia". Reorientacja egzystencjalna tego wyemancypowanego, zindywidualizowanego podmiotu, który po etapie katastrofy miłosnej – opanowywanej w II i IV cz. dramatu przez powrót do sfery *Arche*: przez obrzędowe dziady – przenosi aktywność w sferę kreacji, działania historycznego, lecz nie zmienia wcale Mickiewiczowskiego sposobu rozwiązywania konfliktu: III cz. *Dziadów* wraca znów do obrzędu, do wspólnoty, choć bohater jest już daleko od tego „archeicznego" świata. W tym sensie znaczenie *Prologu* i IX sceny III cz. *Dziadów* jest nie do przecenienia. One musiały się pojawić. Dlaczego – o tym za chwilę. Zwycięski, Boski *kosmos* oraz doskwierające człowiekowi, ale skazane na porażkę Zło – to podstawa wyobraźni poety. To, co Boskie (=kosmiczne), jest niezmienne; to, co chaotyzujące, złe, odnosi wprawdzie sukces w dziejach, ale krótkotrwały.

B. **Struktury eidetyczne; *dynamis* rozpadu i *dynamis* powrotu**. Świat Wielkiej Rodziny zanurzony jest jednak u Mickiewicza w dwóch, wzajem agonistycznych porządkach: natury i historii. Ich spór okaże się wszelako tyleż realny, co pozorny, gdy poetycka wyobraźnia odkryje „głębsze" struktury rzeczywistości. Otóż – i świadomość tego faktu jest w II, IV-ch *Dziadach* i *Balladach i romansach* – każdy aspekt rzeczywistości, jaka otacza, ogarnia człowieka, posiada dwa piętra znaczeniowe: podstawę idealną (Boską) i zewnętrzną, fenomenalną powierzchnię. Natura, człowiek, wspólnota, Historia, Kościół, język – we wszystkich tych rzeczywistościach ujawnia się, zrazu w balladach, groźna, numiotyczna Sfera Eidosu, boskiej obecności, inskrypcja wieczności, dziedzina *Arche*, która w immanencji świata mówi do poety: pamiętaj, że „Je-

[564] Matrysymboliczny, matrytransgresyjny – umożliwiający symboliczną transgresję, umocowanie wyobraźni w metafizycznej sferze dzięki obrazowi matki, idealnej kobiecości.

[565] A. Towiański, *Biesiada*, cyt. za: A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1984, s. 169:
Od Stworzenia świata Kolumny światła nie jaśniały na ziemi, jak zajaśnieją wskutek czystego entuzjazmu dla Boga wśród Bitwy i po Bitwie. Złe poznawszy tak wielką siłę, ustąpi i wtenczas wszystko się podług Woli Boskiej ułoży.

stem", że źródło twej aktywności, twego bytu jest we „Mnie", w Bogu. Człowiek Mickiewiczowski żyje jednak w naturze upadłej, w historii zepsutej, sam jest jej wydaniem, częścią *natura corrupta*.

Sfera *eidosu*, „archeicznego", kosmosu, boskiego ładu – której elementy najpełniej wyobraźnia percypuje w dzieciństwie (patrz: *Epilog* eposu)[566] – zostaje więc w naturalny sposób przez poetę opuszczona (dorosłość), a potem brutalnie przekreślona przez chaotyzującą Historię, przez „ja" także poddane dezintegrującej presji. Ale ów *eidos* bytu nigdy nie znika. Staje się intymnym wzorem bytu, eupsychią (stanem utopijnego psychicznego ładu), figurą Królestwa Bożego na Ziemi *etc*. Między sferą *eidosu* a sferą realności istnieje więc nieustannie relacja zadania, misji, konieczności, które spełnić, wykonać ma wobec upadłej, zdegradowanej rzeczywistości obdarzony mocą poeta. Misjonistyczna samoidentyfikacja Wallenroda, który podejmuje samozwańczo zadanie „zbawienia" Litwy, najwyraźniej zapowiada mesjanistyczne samoujęcie Konrada i Mickiewicza[567].

Siła rozpadu, siła niszczenia eidetycznego, pierwotnego ładu znajduje w Mickiewiczowskiej wyobraźni zwycięskie przeciwstawienie w doświadczeniu, w sile Powrotu. Wszystkie literackie wytwory wyobraźni Mickiewicza wyrastają wprost z Litwy-*Eidosu*, bądź są do niej nieustającym **powrotem**. Powrót ów jest nieustającym oczyszczaniem jej obrazu, wyzwalającym energię czynu; obrazem Wielkiej Harmonii. Czy to na poziomie historii Słowian, czy na poziomie konfesji lozańskiej, Mickiewicz ciągle wraca do sfery *Arche* (=*Eidosu*). Energia imaginacyjnego powrotu podtrzymuje w jego wyobraźni figurę misji ukierunkowanej na rzeczywistość, a nie na poetyckie, „romantyczne" słowo. Ostatnim wielkim powrotem logosu poezji są liryki lozańskie.

Na tę strukturę wyobraźniową, która jest nieustannym reaktualizowaniem sfery *Arche* w wyobraźni, nakłada się, wnika w nią struktura **wyobraźni prospektywnej**. Co to znaczy? Otóż Mickiewiczowi nie chodzi nigdzie o archeologiczne odkopanie Herkulanum Litewskiego, które trzeba by wskrzesić w całości, ale o wydobycie idei, *eidosu*, *Arche* tego przeszłego świata w nowej formie wewnątrzhistorycznej, która obliczona byłaby na długie jeszcze trwanie w Historii. Końca świata poeta nie planuje szybko. Zbyt mocno czuje smak ziemi i dziejów, by zaraz uciekać w „to inne", niebiańskie.

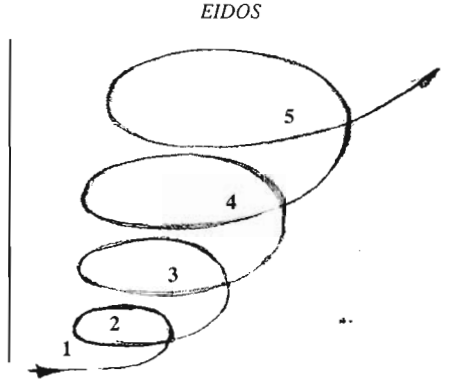
Dlatego też stałą cechą wyobraźni Mickiewiczowskiej jest: zaś w wymiarze indywidualnym perfekcjonizm moralny, duchowy, czasem ascetyzm, w wymiarze zbiorowym – mesjanizm (ewentualnie: utopizm przyjmujący kształt mesjanizmu, millenaryzmu, schrystianizowanego socjalizmu, towianizmu, neotowianizmu pod koniec życia). Powroty do sfery *Arche*, skąd wyobraźnia wynosi energię animującą do zmiany rzeczywistości historycznej, związane są więc nieustannie z doskonaleniem się jednostek i narodów, podlegających stale destrukcyjnym oddziaływaniom zła, już to niszczącego indywidualizmu, już to egoizmu zbiorowego narodów.

Ruch wyobraźni, gdy wraca do obrazu Litwy-Eidosu, jest więc u Mickiewicza złożony: a) tragiczna konkluzja, potworność historyczna jako realność; b) powrót w sferę wzoru, *Arche*; c) impuls ożywczy, energia archetypu udziela się „ja"; d) „ja" stawia po-

[566] W jak kluczowych momentach, tekstach powraca to dzieciństwo u Mickiewicza – już wtedy, gdy jest młodym człowiekiem (IV cz. *Dziadów*), dojrzałym poetą (*Konrad Wallenrod*) i człowiekiem wieku męskiego (III cz. *Dziadów*, Inwokacja, *Epilog*, liryki lozańskie, także, *Ach, już i w rodzicielskim domu...*).

[567] Odróżniam konsekwentnie ideologiczny projekt, obliczony na rzeczywistość ziemską, nie posiadający sankcji Boskiej, który nazywam **misjonizmem**, od projektu takiej metamorfozy rzeczywistości, która ugruntowana jest w Transcendencji, odnosi się do mitycznego wzorca soteriologicznego Boga-Mesjasza, ma cel ostatecznie ziemski i eschatologiczny, który nazywam **mesjanizmem**.

stulat perfekcjonizmu moralnego (samoograniczenie pychy *etc.*); e) „ja" projektuje wizję „odnowionej" realności; f) „ja" wciela w historii idee, impulsy ze sfery eidetycznej. Po każdym dokonaniu – następuje kryzys, potem powrót i kolejny impuls. Każdy powrót w sferę *Arche* dokonuje się już z wyższego poziomu: dlatego wyobraźnia Mickiewiczowska „myśli obrazem" spiralnej progresji, która zawiera w sobie bieguny: zanurzenia w *Arche*, w *Eidosie* – aktywności (programotwórczej) – i czynu, realizacji:



5. Prelekcje paryskie,

4. *Pan Tadeusz, Zdania i uwagi*,

3. III cz. *Dziadów, Księgi narodu...*,

2. *Konrad Wallenrod*,

1. II, IV cz. *Dziadów*[568],

KOSMOS, *ARCHE*, *EIDOS*: RODZINA, LITWA, RAJ UTRACONY → REALNOŚĆ, HISTORIA, EGZYSTENCJA, → *ARCHE* II KRÓLESTWO BOŻE NA ZIEMI, NOWY EDEN, „LITWA ODZYSKANA".

Kolejne dzieła, przy wszystkich różnicach, wstrząsach, opozycjach, realizują w intymnej (wiersze lozańskie) lub zbiorowej skali (prelekcje) ten model wyobrażania, w którym Początek nieodmiennie włącza się w każdy kolejny etap życia, ale na wyższym poziomie.

C. **Księga**. W istocie taki sposób wyobrażania wariabilistycznej natury, człowieka ma swe zakorzenienie i w pierwotnym, żyjącym rytmem cyklów świecie ludowej, archaicznej wspólnoty, i w soteriologii, a przede wszystkim kosmogonii chrystianizmu. Świat-Księga ma tu swą pierwszą Literę Aktu Stwórczego, Alfę początku, ale ma też – co najistotniejsze: pewny – akt finalny, gdy Bóg wygłosi Omegę, zamknie historię świata. W tej wielkiej księdze zapisano losy wszystkich i każdego.

Na początku żywota, w dzieciństwie, powierzono każdemu indywidualny klucz, symboliczny kod czytania tego, co stanowi istotę, *Eidos*. Mickiewicz w głębi duszy – ten syn Barbary i Maryi, kochanej Maryli-Ewy, jutrzenki – nawet w okresie fascynacji Wolterem tego klucza do metafizycznej strony bytu nie zagubił, choć im dalej wgłębiał się w dorosłość, tym sfera *Eidosu*, Bożej obecności w strasznej, przesiąkniętej bestialstwem Historii stawała się coraz mniej jasna. Stąd hiperindywidualizm Wallenroda i Wielka Improwizacja, w której do Boga, za Boga i przeciw Bogu „gada" jednak „wielki wierzący", wyznawca, a nie deista, ateista czy agnostyk. Myślenie w kategoriach Księgi, Absolutnego porządku Alfy i Omegi nigdy go jednak nie opuściło.

Z tego punktu widzenia uwodzicielską osobliwością wyobraźni Mickiewicza jest to, iż jest on raczej poetą nowych początków, niż poetą absolutnych końców. Jest w nim raczej siła – dziś powiedzielibyśmy: „szalona" i do intelektualnych szaleństw póź-

[568] Oczywiście, wpisałem te utwory na wznoszącą się linię przypadkowo. Można by dopisać inne, także te „nieliterackie".

niej prowadząca towiańczyka (ale, cóż jest „dziś"?) – nieustannego ponawiania aktu metamorfozy świata. I to takiej, która ma ustanowić sferę *Arche* na powrót.

I trzecia część *Dziadów*, i *Pan Tadeusz* to inne, ale w tym samym świecie ponawiane początki, powroty, akty inicjacji. Nie widać (lub ja nie widzę) w świecie Mickiewiczowskim predylekcji do apokaliptycznego, kończącego historię finału, do wniebowzięcia rzeczywistości historycznej w apokatastatyczną Pełnię Boską. Przeciwnie: idzie raczej o takie przebóstwienie historii i człowieka, rzeczywistości w każdym jej szczególe, kamieniu – by zachować ich ziemską swoistość[569]. Dlatego z ulgą wyobraźnia Mickiewiczowska przyjęła „teozofię", historiozofię Towiańskiego, zapowiadającą 7 Mężów Bożych, którzy muszą wcielić się w dzieje, by nastało Królestwo Boże. A człowiek, który wyobrażał świat w strukturze progresywnej spirali, ze zrozumieniem[570] przyjął nawet heterodoksyjną myśl o metempsychozie, otwierającą transegzystencjalne, ponadjednostkowe perspektywy wznoszenia i migracji Ducha.

D. W wyobraźni Mickiewiczowskiej – między 1824 a 1832 rokiem – dochodzi jednak, jak nam się wydaje, do znamiennego kryzysu **wzorców egzystencjalnych**. Mickiewicz wraz z obrazem Pierwotnego Ładu, Wielkiej Rodziny integruje takie wzorce osobowe, które okazują się mało funkcjonalne – jako godne naśladowania, egzystencjalnej reinkarnacji – w sferze chaotyzującej Historii. W bestiarium Historii ani figura groźnego ojca (przeniesiona na Boga w *Konradzie Wallenrodzie* i Wielkiej Improwizacji), ani też figura matki (przecież: biernej, choć będącej blisko Maryi i Boga), ani też figura pierwotnej wspólnoty, co bezbronna patrzy z „kątka" swego świata na groźne, przemaszerowywujące armie, nie były „operatywne".

Jednocześnie jednak Mickiewicz wyniósł z tego świata niezwykle silne predylekcje do duchowego imitacjonizmu. Do utożsamiania się z najsilniej uwewnętrznionymi wzorcami egzystencjalnymi. Próbą – i porażką – autokreacjonistycznej, niezależnej od wzorców zewnętrznych konstrukcji mitobiografii jest *Konrad Wallenrod*. III cz. *Dziadów* będzie już ponownym, znakomitym wykorzystaniem tych, jak się jeszcze w *Wallenrodzie* wydawało, przebrzmiałych wzorów archetypowych wspólnoty – ojca, matki – połączonym z udaną próbą wzbogacenia ich o wzór *imitatio Christi* i *imitatio Mariae*.

W Wielkiej Improwizacji Konrad jest jeszcze wszystkim i każdym: matką, ojcem, narodem, ludzkością, ale logika całego misterium polega na symbolicznym przyporządkowaniu tych identyfikacji właściwym sferom. Matka wraca w dziedzinę metafizyki, Ojciec staje się Bogiem, który wszelako ma Syna, którego ukrzyżowano, a naród, *Polonia*-Polska, jej lud wstępuje, a z nimi Konrad, na symboliczny Krzyż Odkupiciela.

W Widzeniu Księdza Piotra dokonuje się proces, który można nazwać nie tylko **symboliczną substytucją**, wielopoziomowym wstąpieniem na Krzyż Chrystusa całego Narodu, jednostki, ludu, świata, ale i natychmiastowym, syntetycznym powtórzeniem do końca mitycznego arcywzoru Mesjasza, który daje się ukrzyżować, by zmartwychwstać i wstąpić na niebiosa, przejąć królewską władzę nad odkupionym światem. Substytucja mityczna – uzupełniona przez **hiperbolę mityczną** – (Krzyż świata i świat na

[569] W tym wymiarze myślenie tu prezentowane zgodne jest z poglądami J. M. Rymkiewicza wyrażonymi w powieści *Rozmowy polskie latem 1983 roku*; poglądami wydobywającymi aspekt wprost heroicznej walki poety przeciw znicestwieniu, polegającej na uchwyceniu niepowtarzalnych istnień, konkretnych, a nie abstrakcyjnych cech rzeczy, bytów.

[570] Zob. A. Walicki, *Polska myśl filozoficzna epoki międzypowstaniowej*, w: *Filozofia i myśl społeczna w latach 1831-1864*, wybór, wstęp, przypisy A. Walicki, noty A. Sikora, A. Walicki, opr. tekstów J. Garewicz, Warszawa 1977, s. 48: „Przede wszystkim jednak idea reinkarnacji pozwalała poecie uniknąć konfliktu między millenarystyczną ideą ziemskiego zbawienia zbiorowego z równie mu drogą ideą doskonalenia i zbawienia indywidualnego".

nim: „Krzyż ma długie, na całą Europę ramiona" (w. 47)), prowadzi do natychmiastowej, syntetycznej, „przyśpieszonej" wizyjnie rekapitulacji, **symbolicznej kondensacji** nie tylko pasyjnego, ale przede wszystkim **rezurekcyjnego** etapu opowieści o Mesjaszu. Chrystus-Kochanek staje się tym elementem boskości, aspektem „Boga w świecie", którego naśladowanie w pokorze i cichości staje się elementem soteriologii indywidualnej jednostki (Konrada) i narodu czy ludzkości.

Dorosnąć do tego „chrysto-imitacjonizmu" nie było łatwo. Ale nie jest przypadkiem, iż przypomniał sobie w tym właśnie momencie, po 1830 roku, Mickiewicz: wspólnotę filomatów, figurę ojca-przewodnika duchowego i figury matki. Nie jedną matkę, tę od której – ! – zaczyna się dzieło, ale także Ewę-matkę zastępczą i Kobietę w żałobie, też figurę opiekunki, którą kończy się IX scena dramatu. Że spod tego Krzyża z Widzenia ks. Piotra wychodzi „Wskrzesiciel narodu", to już nieapokaliptyczna konsekwencja apokaliptycznych wydarzeń. Najpierwotniejsze, fundamentalne dla symbolicznej wymowy III cz. *Dziadów* mitemy opowieści ewangelicznej to ewangeliczny tekst bożonarodzeniowy i rezurekcyjny, a nie jednak pasyjny czy apokaliptyczny. Powrót do *Arche* jest tu kolejnym samookreśleniem, redefinicją celów bohatera, odmłodzeniem jego, zagrożonego pychą i nihilizmem – ducha. Przez Krzyż prowadzi droga do *Eidosu* odzyskanego, odnowy oblicza ziemi, historii, człowieka. Teologia Krzyża będzie jednak dynamicznie ewoluowała w kolejnych wcieleniach od postawy „biernego" uwewnętrznienia do postawy czynnego uzewnętrznienia rezurekcyjnej misji mesjańskiej wobec upadłego świata.

Nic nie zdarzyłoby się jednak bez powrotu do Początku, bez wskrzeszenia w sytuacji kryzysu wyobrażenia filomackiej wspólnoty, jednej z tych idealnych wspólnot harmonizujących egzystencję. Także bez anty-Halbana, którym jest ksiądz Piotr. I bez matek, sfery matek, które znów spojrzały na odurzonego mocą i pogrążonego w rozpaczy Konrada, umożliwiając mu odrodzenie. Sfera *Eidosu* i sfera historii – obecne są i w *Dziadach*, i w *Panu Tadeuszu*. Choć inaczej. W obu dziełach reaktualizuje poeta w istocie przegraną, niosącą klęski przeszłość historyczną (proces filomatów, Napoleon) tak, jakby w rzeczy samej była ona wiktorią duchową. Jest to zrozumiałe w porządku już nie ludzkiej misji, ale mesjanizmu[571], ugruntowanego w prowidencjalistycznych i panenteistycznych wyobrażeniach Boga, który jest jednocześnie transcendentnym Tryumfatorem, Ojcem Miłosiernym, Ukrzyżowanym w Synu, działającym przez Ducha, a jednocześnie Bogiem trzymającym w sobie, w swej niezgłębionej otchłani cały byt, kosmos, historię, objawiającym się w jego eidetycznej warstwie, w świetle jutrzenki, które potrafi dostrzec po aporiach indywidualizmu, ciemności, „ja" Konrada-Mickiewicza.

Ten Bóg „prześwieca" w eidetycznej naturze, historii, języku, w kulturze, ale daje się odnaleźć w głębi Ducha Poety. Wtedy aktywizuje się ten niezwykły element wyobrażeń Mickiewiczowskich: *imitatio Mariae*. Boga trzeba bowiem, jak Maria, zrodzić w grocie, stajence duszy, odkryć Go w głębi ducha. Jeśli tak się stanie: konsekwencją *imitatio Mariae* stanie się *imitatio Christi*. A u Mickiewicza do 1832 r. tak stać się nie

[571] Bezceremonialne pomieszanie mesjanizmu z nacjonalizmem, uznanie myślenia mesjanistycznego za antychrześcijańską herezję – jakiego dokonał Miłosz, jakie za jego sprawą stało się modne – w tym kontekście wydaje się produktem XX-wiecznej sytuacji samego Miłosza. Można rozumieć motywacje Miłosza, jego najsłuszniejszą niechęć do szaleństw narodowych, ale pora już uwolnić się od zbyt prostych wyobrażeń mesjanizmu, dając dziełu Mickiewicza odpocząć od czytania go wciąż przez filtr upiornych dokonań ludzi XX stulecia, także Polaków. Nie ma jednak w Polsce, nawet w poważniejszych badaniach, bardziej strywializowanej zestereotypizowanej myśli, idei, niż mesjanizm, którego religijne, mistyczne, heterodoksyjne, ale też egzystencjalne wymiary pozostają zapoznane.

może i jakoś nie chce (przypomnijmy: *Do M. Ł.*). Dopiero Widzenie Ewy jest – jako mistyczne apogeum (!) dramatu – zapisem tego ostatecznego przełomu, transgresji między „ja" i figurą Matki trzymającej w objęciach Syna, obrazem Marii z Jezusem.

Reaktualizacja przeszłości w *Dziadów* części III i *Panu Tadeuszu* ma też nieprzypadkową kolejność. Poetycka inkarnacja procesu filomatów pozwala przeprowadzić misterium indywidualnej metanoi; w *Panu Tadeuszu* – dzięki tej niszy mesjańskiego optymizmu transcendentnego, jaką tworzą *Dziady* – temat „wiosny-wojny" Napoleona pozwala zreinkarnować sferę, czas Wielkiej Przemiany. Powrót do *Arche* jest zarazem figurą Wielkiego Przewrotu, jaki niechybnie nastąpi. Jednak w eposie wyraźniej widać, jak to było szczęśliwie, gdy Napoleon szedł na Moskwę, ale mniej klarownie daje się odczytać, co robić, by tak znów było. Dlatego Soplicowo-Jeruzalem zostało w wyobraźni Mickiewicza przesunięte w to miejsce, gdzie powinien się znajdować obraz zaczynającego się dopiero co „Edenu". A więc tkwi tam w głębi wyobraźni, ale równocześnie, jako cel eschatyczny, musi być zastąpione przez „teksty na teraz", opisujące mesjanistyczne *praxis*: publicystykę, profecje, prelekcje. W mikroskali ten dramat przesunięcia realizacji misji widać w napięciu między optymizmem Widzenia ks. Piotra a długą perspektywą „kiedyś", jaką odsłania *Oleszkiewicz*[572].

Cały wysiłek wyobraźni w III cz. *Dziadów* skierowany jest nie na niszczenie, demaskowanie (Rosji), lecz na – ale jak dramatycznie się dokonujący – proces przyswojenia nowej figury egzystencji, osobistej i zbiorowej, które syntezę znajdują nie w dolorystycznej figurze Cierpiącego, lecz w tryumfalistycznej figurze przyjmującego na siebie aktywistyczną misję chrystoforycznego człowieka, zmieniającego wespół z Panem dzieje. Powrócił Mickiewicz w III cz. *Dziadów* po raz kolejny do sfery *Arche*. Ściślej do: tego jej momentu, gdy definitywnie uległa ona zagładzie: przez zniszczenie związków z domem, z ziemią rodzinną, z ukochaną, ale przede wszystkim przez rozbicie wspólnoty filomackiej, która stanowiła dla wyobrażeń Mickiewicza przedłużenie rodzimej Wspólnoty Domowej, kolejne jej wcielenie w świecie chaosu, miasta, wcielenie „nowoczesne".

Wspólnotę braterską poetów i przyjaciół zamienił więc we wspólnotę męczenników, ale i wyprowadził z niej takiego człowieka, taki wzór osobowy Pielgrzyma-Konrada, który nie tyle okazał się ostatecznym zniszczeniem indywidualizmu, co przeprojektowaniem go, wpisaniem w figurę wielkiego, niosącego Krzyż, ale niosącego do i dla zbawienia. Nie do pojęcia jest to doświadczenie Mickiewicza, jeśli wierzyć, że tylko Wielka Improwizacja to szczery krzyk poety, a Widzenie Ewy i Widzenie ks. Piotra to wydumane, już to ckliwe konsolacje, już to wzniosłe protezy ideologiczne, zapełniające duchową i intelektualną pustkę. Mesjanizm przyzwyczailiśmy się widzieć przez czarne szkła totalitarnych misjonizmów XX-wiecznych, a każdą wiarę przez pryzmat Jamesowskiego przekonania, że wierzyć istotnie można we wszystko: w opium i materializm dialektyczny, jednocześnie w ponowoczesność nawet i w Boga. Tymczasem Mickiewiczowska „wiara" i Mickiewiczowski „mesjanizm" stanowią organiczną całość. Jedno wypływa z drugiego. To wiara tkwi korzeniami w staropolskim świecie, w mocnym wzorcu kulturowym. Nic tedy dziwnego, że dla Mickiewicza staje się figurą odnowy, receptą dla całego świata. Tej wiary – jakkolwiek niezwykle często i głęboko zapuszczającej się w regiony herezji (i poniekąd to dobrze) –„arche-

[572] Zob. Z. Stefanowska, *Mickiewicz jako czytelnik „Marii" Malczewskiego*, w: *W 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów"*..., s. 252-254.

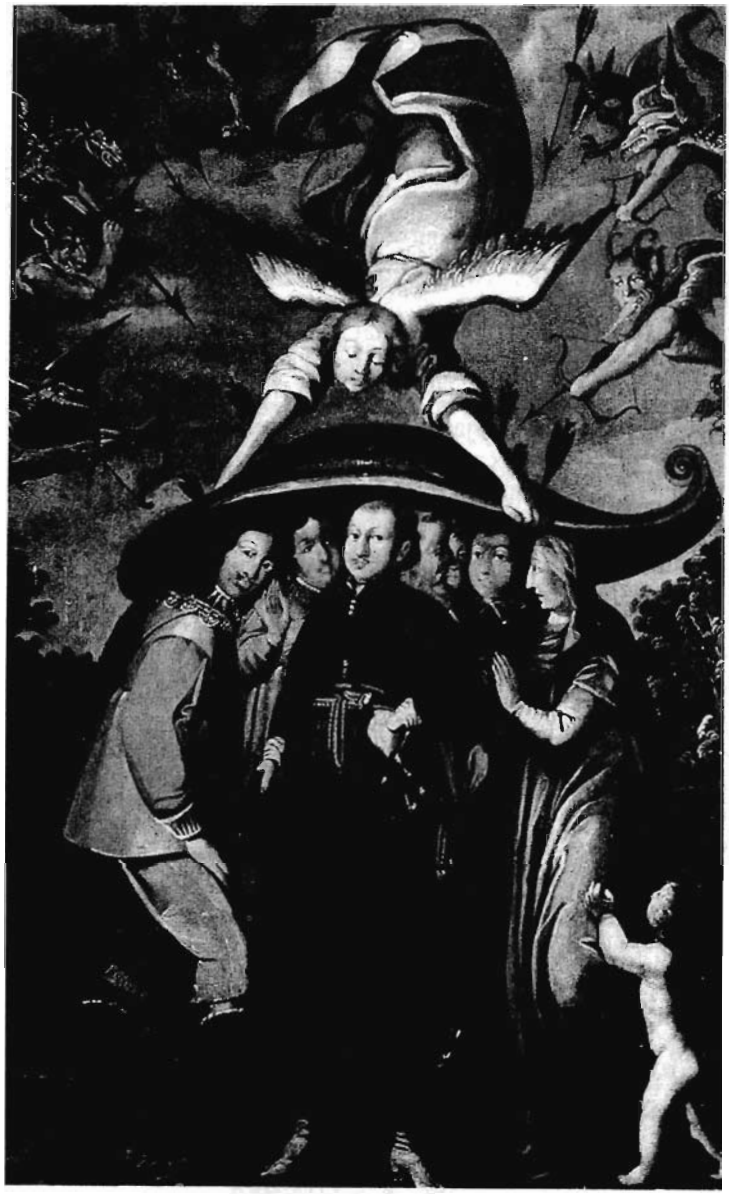
icznym" wymiarem i wymiarem zewnętrznym, równocześnie skrytym-intymnym i manifestowanym, jest mesjanizm. To się może nie podobać: ale mesjanizm ów, świadczą o tym pisma poety, posiada niezwykle silne ugruntowanie metafizyczne. Jest czymś znalezionym na powrót, odnowioną wiarą rodziców, dzieciństwa, doznaniem głęboko przeżytym tym bardziej, że z takim trudem to się dokonało.

Trudno o bardziej paradoksalne, budzące zdziwienie zjawisko, niż człowiek ze świata w najlepszym tego słowa znaczeniu „pierwotnych", archaicznych wyobrażeń, inkulturowany w „wielkim" mieście Wilnie, a potem rzucony w oko cyklonu historycznego i podejmujący – w oparciu o wyobrażenia Ładu, Wielkiej Rodziny – próbę odnowy całych dziejów i całego wielkiego świata, tego makrokosmosu sprzecznych, często cynicznych celów.

Figurą tego sposobu metamorfozy stał się mesjanizm. Tak jednak pojmowany, by łączył statykę celu wyobrażonego jako Litewska Arkadia, *Arche* i dynamikę dziejów, pojętych jako droga Krzyża. Rzecz była nie do wykonania w skali „globowej", ale kolejne metamorfozy myśli mesjańskiej, jeśli nawet w sferze politycznej, realnej prowadziły Mickiewicza do sprzeczności, niekonsekwencji, to w warstwie egzystencjalnej zapewniały temu działającemu podmiotowi metafizyczną syntezę, jedność.

W III cz. *Dziadów* ostatecznie sferę eidetyczną, *Arche* przeniósł on z wymiaru nostalgicznego w wymiar prospektywnej misji mesjańskiej. Raz jeszcze wrócił do niej, by wyraziście z kształtów, słów, barw, woni i ludzkich losów nakreślić jej konkretny i Boski, eidetyczny kształt w *Panu Tadeuszu*. Kiedy tylko wydostał się z Rosji, z nęcącego rozkoszami Babilonu, znów wrócił *ad fontes* imaginacji. Kolejny krok mógł więc – wspiąwszy się nieco wyżej – uczynić z wyższego poziomu. Od Soplicowa-Jeruzalem przejść do jego historycznego przybliżania, co też zajmuje mu te, pełne wahań, błędów, niedostatków, i szaleństw, upadków (ale czy tylko?), lata do roku 1855. Tego procesu nie byłoby bez „sfery matek" i „sfery ojców", które w wyobraźni powróciły tryumfalnie w III cz. *Dziadów*. Może właśnie w tym sensie jest to *apokalypsis*, odsłonięcie celu, wymiaru, *Arche*, *Eidosu*, metafizycznego gruntu bytu i patrzącego na to wszystko „ja".





Maria Panna – Tarcza grzeszników
malowana płycina drzwiowa dawnej szafy skarbca, klasztor Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie

ROZDZIAŁ TRZECI

„...*I MŁODE ICH LATA, I DAWNE ICH MIŁOSTKI...*" – *EIDOS* LITWY W *PANU TADEUSZU*

Wiemy i pamiętamy, co być mogło, byśmy pomnieli, co być może i powinno.

Gdy Adam opłakiwał swój Eden, anioł pocieszyciel ukazał mu rolą, wygnaniec jął się do pracy i znalazł dawny swój Eden w swojej rodzinie, w swoim ograniczeniu, a miłe dawne wspomnienia zamienił w błogie nadzieje przyszłości. Ten jest przykład, to jest wielkie zadanie dla wszystkich synów Adama, nad którego rozwiązaniem wieki po wiekach pracują.

Jeśli poezja jest i być powinna posłanką religii, pośredniczką między filozofią a ludem, niech z tego stanowiska uważa idyllę. Zwracając wspomnienia na błogą przeszłość, czemuż do błogiej przyszłości nie mamy dążyć? Wszakże wieczorna zorza jest przepowiednią porannej. Niech poezja, jako zwiastunka pogody, przewodniczy nam do niej, niech pieniami swoimi zwraca serce nasze ku miłej naturze i prostocie, ku której z dziecinną miłością zawsze są skłonne.

Jeśliby i to było marzeniem, byłoby przynajmniej godnym człowieka i pocieszającym. Im szczerzej dążymy do szczęścia, które z serca pochodzi, tym go więcej już naprzód używamy.

Kazimierz Brodziński[1]

[1] K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym*, w: *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. i wstępem poprzedził Z. J. Nowak, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964, t. I, s. 252 [podkr. – J. Ł.].

CZĘŚĆ PIERWSZA. PODRÓŻ DO SOPLICOWA

I. Boży poemat i okaz turpizmu?

Rozważania o ewokacjach kobiecości w *Dziadach* byłyby niepełne, gdyby pominąć te wątki, te fantazmaty, struktury wyobraźni, które w dramacie się nie pojawiły lub w pełni nie rozwinęły, a w całej twórczości poety odgrywają istotną rolę. O wiele częściej bowiem, i nie bez kontrowersji, koncentrowano uwagę badawczą na postaciach kobiecych w *Panu Tadeuszu*, na Zosi i Telimenie, które doczekały się setek sądów wartościujących, równie sprzecznych jak określenia dominant estetycznych poematu (sielankowość, baśniowość, walterscottyzm, bajkowość nawet), jego genologicznych kwalifikacji („epopeja narodowa" – koniecznie z powołaniem się na Homera; czy: realistyczna epopeja romantyczna – według Juliusza Kleinera)[2]. Tak jak nie od razu cała publiczność emigracyjna i krajowa „rozmiłowała się" w *Panu Tadeuszu*, tak też Zosia i Telimena nie od początku znalazły jej uznanie; postrzegano je jako choćby „blade" kreacje i to z tych części utworu, które trzeba by „na nowo do kowala posłać"[3]. Przypomnijmy kilka głosów, mniej lub bardziej wyraziście ujawniających kłopoty z „eposem":

I. Zygmunt Kaczkowski – w pamiętnikach z 1899 r. – tak wspominał atmosferę dyskusji o *Panu Tadeuszu* w latach trzydziestych:

> Zarzucano mu nijakość głównego bohatera i uważano z nieukontentowaniem, że Mickiewicz w nim nawet przeciętny poziom ówczesnej młodzieży obniżył, bo przecież Polska wydawała wówczas bardzo wielu ludzi, którzy byli czymś więcej aniżeli *de la chair á canon*, jaki jest jego Tadeusz; zarzucano brak kobiet, bo przecież w Polsce bywają inne kobiety niżeli głupiutka Zosia i Telimena wzdychająca do petersburskich salonów i uważano, że Jacek Soplica mógłby był jaką polityczną zbrodnię popełnić, a niekoniecznie proste morderstwo (...).[4]

II. Pierwszy monografista utworu, Hugo Zathey, konstatował – z kapitalną celnością – z pozycji wyraźnie konserwatywnych:

> (...) – ale zawsze, jeślibym w ogólności wskazywać mógł na uchybienia i niedokładności, poczytałbym poecie za winę takie zupełne ignorowanie kobiety jako gospodyni, żony i matki – gdyż wiemy wprawdzie, że były tam podkomorzyna i inne panie, ale ani słowa z ust ich nie słyszymy, tak że wyglądają jakby martwe marionetki, które wobec tych męskich postaci, pełnych krwi i życia zupełnie a zupełnie znikają.
>
> O Telimenie powiada wprawdzie poeta na jednem miejscu, że w „istocie dobre serce miała", ale zresztą jako bohaterka epiczna bogdaj czy nie ukazuje się w zbyt ciemnem świetle. Nie widzę w tej kobiecie, oprócz pewnego wykształcenia, żadnej prawie dobrej strony. Stara grzesznica, zalotna, zepsuta, ani jest dobrą kobietą, ani Polką. Nie kocha ojczystego kraju, żyje za pan brat z Moskalami, poluje na młodych barczystych i pleczystych chłopców – (...) i zarazem na smukłego Hrabiego zastawia sieci, a nawet biednego Rejtana trzyma w odwodzie, w którym ostatecznie się chroni. – Udaje czułą, senymenalną, idealizującą, a przecież woli być kobietą „niż planetą", woli męża (...)[5].

---

[2] J. Kleiner, dz. cyt., t. II, cz. II, s. 254. Badacz, jak wiadomo, blisko *Pana Tadeusza* stawiał *Don Kichota* Cervantesa – także „harmonizującego i syntetyzującego odmienne postawy i tradycje różnych rodzajów literackich".

[3] Sąd Adama Klewańskiego wyrażony 5 X 1834 r. Cyt. za: M. Dernałowicz, dz. cyt., s. 54. – Stylami filologicznych odczytań *Pana Tadeusza*, filozoficznych korzeni rozmaitych klasyfikacji genologicznych dzieła w XIX i XX w. zajmowałem się obszernie w rozprawie *„Pan Tadeusz" filozofów*, prezentowanej na krakowskiej sesji o poemacie (6-9 V 1998 r.).

[4] Z. Kaczkowski, *Mój pamiętnik z lat 1833 – 1843*, cyt. za: M. Dernałowicz, dz. cyt., s. 147.

[5] H. Zathey, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem" Adama Mickiewicza*, Poznań 1872, s. 74-75. Krytyk brak „lepszej części niewiast" wprost nazywa „błędem" poety.

III. Henryk Szyper, dopatrując się w całej twórczości Mickiewicza – na siłę – głębi rewolucyjnej, „zharmonizowania patriotyzmu z internacjonalizmem", tak poradził sobie z wymykającą się z pułapki ideologii Zosią:

> Postać ta, która jedyna w *Panu Tadeuszu* reprezentuje naturalną kobiecość, nie posiada duchowej głębi, ale odznacza się naiwnością, prostotą i młodością. Mało w niej samodzielności, lecz rozsiewa wokół siebie nieodparty urok i wdzięk[6].

IV. Nie przebierający w słowach, wrogi wobec „oficjalnej mickiewiczologii" Jan Walc z pasją wolterianisty konkludował:

> Parafrazując Wieszcza powiedzmy sobie po męsku: kobieta z włosami nawiniętymi na kawałki papieru to nie jest ani klasyczność ani romantyczność, to jest po prostu turpizm. Takie właśnie przedstawienie Zosi, n.b. kompletnie sprzeczne z jej obrazem utrwalonym w świadomości milionów Polaków, jest ze strony Mickiewicza posunięciem brawurowym (...)[7].

Relacje można by mnożyć. Niemało wśród nich także tych „przebaczających" poecie niedostatki kobiecego świata, bądź „objaśniających", *sub specie* kategorii takich jak: „swojskość", „idealizacja", „francuszczyzna", „karykatura" i „satyra", różnice między „polską" i „dobrą" Zosią a „złą" i „kosmopolityczną" Telimeną. Bo czyż, gdyby przywołać J. Kleinera, określającego *Pana Tadeusza* jako „poemat zrodzony z tęsknoty i miłującej pamięci", nie będzie dopuszczalny i taki, „tkliwy" nieco sąd:

> [o Zosi] Rozmiłowany w rusałczanej fantastyce romantyzm, malujący eteryczność zjaw cudnych, wznoszący kobietę w nadziemskie sfery, wyanielający postać jej i duszę – nigdy nie stworzył postaci bardziej eterycznej, zwiewnej, uroczej, baśniowej. A przecież maksimum poetyczności osiągnięte jest przy minimalnym poetyzowaniu – przecież to tylko oświetlenie cudowne szeregu drobnych szczegółów ruchu, gestu, wyglądu przez obserwatora-realistę – przecież czarodziejem przetwarzającym ogrodniczkę w zjawisko jest zwykłe światło słońca – przecież ta rusałka to tylko zwykłe, proste, jasne, czyste polskie dziewczę szlacheckie, wiejskie. Czy jednak jasne i proste i czyste dziewczę nie jest właśnie – cudem? Twórca Zosi i Jacka Soplicy włączył w świat poetycki eposu realistycznego dwie najwyższe wartości poetyckiego świata romantyzmu: tytanizm mężczyzny i nadziemskość kobiety[8].

W istocie przecież – w takim zestawieniu – młodziutka Zosia i grzesznik-pokutnik Jacek Soplica, jako para reprezentująca ideały kobiecości i męskości, wyjątkowo sobie nie odpowiadają , a wzniosła pochwała prostoty – wydawać się może nazbyt wielką estetyczną symplifikacją przedstawień tego „polskiego dziewczęcia". Dzieje odczytań są bowiem paralelne do afirmowanych przez badaczy „kategorii estetyczno-filozoficznych", tych, które oni sami preferują w lekturze dzieła i uznają za prymarne. I tak dostrzeżony przez Kleinera – kult pracy i „wysiłku mięśniowego" rodem z *Ody do młodości* dopełnia się w apologii małżeństwa, domu, prostoty, uczuciowości (M. Ko-

[6] H. Szyper, *Adam Mickiewicz. Poeta i człowiek czynu*, Kraków 1950, s. 169.

[7] J. Walc, dz. cyt., s. 241-242. Dalej – ironizując – twierdzi Walc, że poemat to apologia postawy, „że nie wolno liczyć na więcej", że to pochwała parafialnej wprost przyziemności:

> Oto do słabości trzeba się dostosować, aby ją pokonać, niechaj więc zaściankowy gospodarz „chyląc ku ziemi poradlone czoło" będzie mógł dowolną Horpynę o poskręcanych w strąki włosach postrzegać na kształt świętego obrazka. Doświadczenie autora *Pana Tadeusza* jest takie właśnie, że nie wolno liczyć na więcej, że trzeba radzić sobie w takich warunkach, jakie los nam zadał. (...) To właśnie strategia wycofania: w Soplicowie nie ma żadnych książek poza kucharską i tylko Wojski powołuje się w swoich opowieściach na *Eneidę*. Przeciwnie, książki przedstawione są jako złe i niebezpieczne (...).

Nie wiem, jak trzeba czytać poemat, żeby tak go rozumieć...

[8] J. Kleiner, dz. cyt., s. 290.

nopnicka)[9], a z kolei „umiłowanie krytyczne" polskości prowadzi Kleinera – jak widać – do pochwały prostoty już nawet w warstwie obrazowej! Akcentowanie „perspektyw symbolicznych", „poetyzacji", koncepcji „odrodzenia narodowego" zrodzi u Stanisława Pigonia koncepcję „przeciwstawień": np. Zosi z Telimeną, Tadeusza z Hrabią[10]. A jeśli uznamy, iż Soplicowo to odkopane ruiny staropolskich Pompejów i w XII księgach zrealizowany postulat Arkadii, to z kolei przy takim „tryumfie idylli" i dzieje Zosi znaczą „przedzierzgnięcie się dziewczynki w papilotach w narzeczoną żołnierza i bóstwo rolnicze"[11].

Oczywiście, intryguje czytelnika tych opinii ich skrajność. Telimenę dość konsekwentnie odsądza się od czci i przyzwoitości. Tymczasem Zosia jawi się albo jako bezbarwny, konwencjonalnie zidealizowany obrazek „przyszłej żony", posłusznej i zgodnej, jak w patriarchalnym modelu przystało, albo jako symbol, anioł z rzeczywistością nie mający nic wspólnego. Czasem jeszcze do chóru wątpiących w zalety takiej kreacji kobiecej dołącza jakiś demistyfikator, obnażający wsteczne rzekomo, niedzisiejsze, zaściankowe wymiary myśli Mickiewicza, który ponoć, sam przecież wychowanek pooświeceniowej szkoły, podjął próbę cofnięcia nowoczesnej świadomości, wyobraźni Polaków w jakieś sarmackie praczasy. Anachronizm lub irrealizm, symbolizm lub turpizm – tego wszystkiego dopatrzyć wolno się w „eposie", co – zawieszony między przeszłością a przyszłością , realizmem a głębokim symbolizmem, ironią a wzniosłością – domaga się „statecznego", uwzględniającego kontekst myślowy, ideowy odczytania . Takiego, które nie popadałoby w jednym zdaniu w skrajności osądu Słowackiego, który postrzegł był w *Panu Tadeuszu* – i tu okazał się okrutny – „wieprzowatość".

Takiego też, które uwzględnia bogactwo, wprost nadmiar kategorii estetycznych, jakie w dziele uległy integracji, przeniknęły się wzajem, i ma świadomość, że pisząc dzieło tak ogromne, poeta nie mógł bez reszty panować nad wszelkimi – w ramach kreowanego kosmosu poetyckiego – relacjami między postaciami, obrazami, ideami. Niewątpliwie jednak – ma to wpływ na sylwetki kobiet, symboliczną wizję kobiecości – ujął cały ten świat w spinającą klamrę Inwokacji i dwu ostatnich ksiąg. Pragnął też, choć nie wykończył zamiaru, oświetlić całość znaczeniową ramą *Epilogu*.

II. *Eidos* Ojczyzny – poemat w perspektywie *Epilogu*

Spojrzenie na kilka obrazów „kobiecych" w poemacie chcielibyśmy zaprojektować w perspektywie, która była nieznana pierwszym czytelnikom poematu i byłaby obca pierwszym entuzjastom dzieła – w perspektywie *Epilogu*. Odsłania on bowiem coś, co można nazwać **komentarzem kategorialnym całego poematu**. Ujawnia aparat pojęć, symboli, kategorii estetycznych i stanów, z których i poprzez które Poeta patrzy na dzieło. Poeta, który jeszcze w brulionowej wersji inwokacji ujawniał się z większą siłą, pisząc: „Ty **mnie** powrócisz cudem na Ojczyzny łono...", co został zmienione ostatecznie na: „Tak **nas** powrócisz...". Dotychczasowe interpretacje obu postaci kobiecych wychodzą bowiem od hipotezy „cudownej symfonii", „idyllicznośći", „poezji czystej", „reali-

[9] M. Konopnicka, *Mickiewicz, jego życie i duch*, Kraków 1898, s. 136: „Za to miłość Tadeusza i Zosi – to samo życie, sama świeżość, sama wiosna. Każde też zetknięcie się z sobą tych dwojga ma coś wiosennego w sobie".

[10] S. Pigoń. *Wstęp* do: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, wydanie piąte, zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. LXXXI.

[11] A. Witkowska, dz. cyt., s. 169.

zmu i romantyzmu, poezji i prawdy"[12], w naturalny sposób pomniejszając rolę niecnotliwej Telimeny i wprost odrealniając anielską Zosię. Spojrzenie przez „szkło" *Epilogu* ujawnia, iż Mickiewicz wcale nie patrzy na Soplicowo okiem li tylko idealisty (w domyśle: naiwnego). *Epilog* pozwala uwydatnić rolę, to podkreślmy najpierw, dystansu oddzielającego paryskie „tu" poety i soplicowskie „tam". Dystansu, który odziela czy oddziera od siebie dwa, różne i rozmaicie wartościowane, światy: Litwy i emigracji:

– Soplicowo, Litwa, Ojczyzna	↔ wygnanie („paryski bruk").
– „Kraj lat dziecinnych"	↔ dojrzałość (czyż nie „wiek klęski"?).
– Swojska akceptacja twórczości poety („wianek rękami wieśniaczki osnuty")	↔ sława wśród innych („laur Kapitolu").
– Arkadia przeszłości („szczęśliwe czasy")	↔ marzenie idylli („Kiedyś – gdy...").
– Śmierć „domowa" (jak: Jacka Soplicy)	↔ groźba śmierci w obcym świecie („Wrogi ich wabią z dala jak grabarze").
– Czułe, „miłujące", choć niebezkrytyczne obrazy przeszłości narodowej	↔ nieczułość, cynizm, politykierstwo („A gdy na żale ten świat – nie ma ucha!").
– Heroizm walki	↔ nędza wygnania jako figury bezczynności.
– „Tradycja" domowa z jej patriarchalnym porządkiem[13]	↔ szaleństwo emigracyjnych swarów („Że straciwszy rozum w mękach długich, Plwają na siebie i źrą jedni drugich!").
– Harmonia świata dawnego, osnuta wokół prowidencjalistycznej opieki nad narodem	↔ pokusa nihilizmu, ateizmu, polityki „niebożej", immoralnej.

Otchłań dzieląca określenia jednego szeregu (ideał „kraju lat dziecinnych") i wtórego („paryski bruk") nie daje się łatwo zasypać hipotezą, że Soplicowo to idealna struktura, co najwyżej z elementami satyry, że „ja" poety bez reszty zanurza się w soplicowskiej Akradii, już to naśmiewając się z przywar jej mieszkańców, już to karykaturyzując niektóre postaci (na przykład Telimenę). Gorzka świadomość wykorzenienia i obcości pojawia się z koniecznością na kartach *Pana Tadeusza*, lecz w *Epilogu* sygnalizuje poeta sposób jej transformacji. Zdążając – w wyobraźni tylko – do centrum polszczyzny, poeta ma świadomość przygnębiającej katastrofy własnej i narodowej. Wyraża ją – tę rujnującą klęskę – poprzez przywołanie znaczących figur poetyckich:

Po pierwsze poprzez bezpośrednie nawiązanie do arcydzieła pesymizmu – do *Marii* Malczewskiego. To już istotnie nie historiozoficzny optymizm losów Konrada ruszającego w świat, to nie krzepiąca wiara w apokaliptyczny koniec Babilonu-Rosji wyrażona przez Oleszkiewicza w *Ustępie*, i nie mesjanizm jako filozofia nadziei, lecz całkowicie ponure odwołanie:

> Ale o krwi tej, co się świeżo lała,
> O łzach, któremi płynie Polska cała,
> O sławie, która jeszcze nie przebrzmiała –
> O nich pomyślić – nie mieliśmy duszy!...
> Bo naród bywa na takiej katuszy,

[12] Te ostatnie kategorie przypisał poematowi K. Wyka (*Pan Tadeusz. Studia o tekście*, Warszawa 1963, t. II. s. 284-329), dodając, iż zakończenie ma charakter „baśni narodowej". Zakwestionował ten sąd S. Pigoń: „Tryumfalny finał poematu to właśnie złudna zasłona od strony nadciągającej już katastrofy" (– *O „Panu Tadeuszu" opus magnum*, w: *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*, Kraków 1966, s. 298).

[13] A. Witkowska, dz. cyt., s. 164: [Tradycja] „Była więc nauką o szeroko pojętym porządku w społeczeństwie i o człowieku jako aktorze grającym role przepisane mu przez społeczno-obyczajowe normy życia".

Że kiedy zwróci wzrok ku jego męce,
Nawet Odwaga załamuje ręce. (w. 29-35).

To przecież ten właściwie stan bezsilności, odrętwienia, pokusę ucieczki od „katuszy" narodu pokazuje w tym miejscu Mickiewicz. Pisze ze środka tego otaczającego go ciągu katastrof historycznych, z głębi własnej samotności. Wzniosły zamiar pisania poematu okazuje się projektem, który ma dwa wyznaczniki: lęk przed wejściem w tematykę, która by poetę ostatecznie zagłuszyła, sparaliżowała; i – rosnącą w trakcie pisania – chęć stworzenia już nie tylko idylli, lecz „historii szlacheckiej"[14] jako eidetycznego, ikonicznego wzoru rzeczywistości, naznaczonego wzniosłością „poezji czystej" dzieła-wspomnienia i dzieła-projektu (wizji przyszłości lub wyobrażenia, w którym można się schronić przed piekłem dnia dzisiejszego)[15].

Mickiewicz aktualizuje w *Epilogu*, świetnie wykreowane przez Malczewskiego, wyobrażenie świadka tragedii, którego paraliżuje bezsilność. To obraz matki, która przypatruje się w najwyższej rozpaczy, z całkowitą bezsilnością kaźni swych dzieci:

Gdy ptak z karmem pisklęcia trzepocze swe skrzydła,
Widzi chłopię z pałeczką, a na szponach sidła –
Gdy sroższej od najsroższych wpatrując się męce,
Sama nawet Odwaga załamuje ręce, (II,VII).

Lecz przeciwnie niż u Malczewskiego, gdzie podmiot pogrąża się w „większych to niźli ziemskie, piekielnych cierpieniach" (w. 948), u Mickiewicza z tej całkowitej niemocy, z wnętrza tego paraliżu rodzi się dzieło, snuje się opowieść. *Pan Tadeusz* zdaje się już nie tym wczesnoromantycznym gestem wejścia w rozpacz aż do końca, lecz aktem wyjścia poza destrukcyjną przestrzeń żrącej, niszczącej rozpaczy, frasunku, co zżera. Jest – nie pozbawionym tragizmu – budowaniem w przestrzeni wewnętrznej takiego świata, który miałby rozmach przeszłości, siłę życia i byłby obrazem przyszłości. „Gdy zamiast ulżenia – pisał o *Rozpaczy* Ignacy Krasicki – powiększa nieszczęście, opierać się jej wszelkimi siłami należy"[16]. Mickiewicz opiera się – budując poetycki świat, ale oddając się terapeutycznej magii wyobraźni, nie traci jednak świadomości, zimnej i palącej zarazem, tego, co jest za oknem, na paryskim bruku i w niedawno znów „krzyżowanym" kraju. Przywołując ten fragment *Marii*, po raz wtóry porównywał się Mickiewicz do matki; tym razem tej, co bezsilna ogląda śmierć dzieci.

Niemniej kreacja obrazu Ojczyzny w poemacie nie jest li tylko wyprawą w krainę dzieciństwa twórcy sielanek czy melancholika – lub też twórcy godzących z przemijaniem filozoficznych elegii:

[14] Wszystkie cytaty z *Pana Tadeusza* według: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, wydanie VIII, opr. S. Pigoń, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980 – nawiązanie do 938. wersu II *Pieśni Marii* to oczywisty „hołd poetycki" (wyrażenie Zofii Stefanowskiej). Zwróciłbym może jeszcze uwagę, że po tym wersie następuje spiętrzenie rozpaczy u Malczewskiego: „Obecność tarza się w ohydzie", „Przyszłość jeszcze otruta rozczochrana idzie". A nadto, pojawia się tak znany Mickiewiczowi motyw człowieka zranionego (rana na piersi Gustawa, plama Konrada): „A z tysiąca blizn czarnych co jej [Odwadze] w sercu cięży, / Gniazdo syczących na świat wylęga się węży".

[15] M. Piechota, pokazując dzieje kształtowania się tytułu poematu, uwidaczniając fakt, że w koncepcji Mickiewicza był to zawsze bohater męski (*Żegota, Szlachcic*), snuje „wyłącznie hipotetycznie" takie oto ciekawe rozważania: „Jak widzimy, zgodnie z polską tradycją tytuł mógł równie dobrze przybrać postać *Zosia i Tadeusz*, gdyż w przeciwieństwie do inspiracji zachodnich – w tekstach rodzimych autorzy równie często wyróżniali na pierwszym miejscu postać kobiecą" – *Od „Szlachcica" do „Pana Tadeusza". O wariantach tytułu arcypoematu Adama Mickiewicza i ich konsekwencjach interpretacyjnych*, w: *Księga w 170. rocznicę...*, s. 267.

[16] I. Krasicki, *Uwagi*, opr. Z. Libera, Warszawa 1997, s. 201.

Te **pokolenia żałobami czarne**,
Powietrze tylą **klątwami ciężarne**,
Tam myśl nie śmiała zwrócić lotów,
W **sferę okropną** nawet **ptakom grzmotów**. (w. 36-39).

Przywołując w kolejnych wersjach wizję ptaka, kontynuował Mickiewicz nawiązanie do *Marii*, rozwijał jej sferę obrazowo-symboliczną. Archetypy macierzyństwa mają tu jednak straszne wcielenia. Czerń żałoby, los „ciężarny" i przygniatający klęskami jak przekleństwem – oto „okropna sfera", nad którą nie wzbija się poeta, mistrz słowa. Ten, co woli – zwróćmy uwagę na sygnały wyboru tematu, samoświadomości poetyckiej – krążyć nad Soplicowem, sferą Matki Ojczyzny, której sam był, zresztą nie tylko anielską, częścią:

O Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie
Złożona – nie ma sił mówić o tobie! (w. 40-41).

I temat, i estetyczna tonacja dzieła były zatem kształtowane przez poetę piszącego pośród ruiny domu rodzinnego, Ojczyzny-Matki, historii jako ruiny wiary w sielski prowidencjalizm[17]. Grobowe odrętwienie serca, „marmurowa rozpacz" położenia i Ojczyzny, i poety obrysowują ten idealny krąg schronienia, poza który Mickiewicz nie chce wychodzić. To dzieło wymagało zamknięcia się w czterech ścianach rozpaczy i stąd dopiero wejścia w wewnętrzną, oczyszczoną z „estetycznych", więc sztucznych niejako naleciałości, przestrzeń wyobraźni ontologicznej, symbolicznej, integralnej, bo ukazującej Dom, Pełnię, Kosmos, która stworzyła „ikonę pełni" w czasach, gdy:

Ach, czyjeż usta śmią pochlebiać sobie,
Że dzisiaj znajdą to **serdeczne słowo**,
Które **rozczula** rozpacz marmorową,
Które z serc **wieko podejmie kamienne**,[18]
Rozwiąże oczy tylą łez brzemienne
I sprawia, że łza przystygła wypłynie?
Nim się te usta znajdą, wiek przeminie. (w. 42-48).

Ta tonacja emocjonalna *Epilogu* ma zasadnicze znaczenie przy próbie opisu „kobiecości" arcydzieła. Bowiem **ontologiczna wyobraźnia poety** w wymiarze wspomnienia i projekcji (utopii?) ma ten walor, że ujawniona w dziele została, i chcę to podkreślić, zarazem przez poetę natchnionego, jak i przez poetę myślącego, przez człowieka klęski i przez człowieka posiadającego świadomość błędów swoich oraz innych ludzi, ziomków, przez doświadczonego, zgnębionego, pozbawionego iluzji młodości romantyka:

Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,
W całej przeszłości i całej przyszłości
Jedna już tylko jest kraina taka,
W której jest trochę szczęścia dla Polaka:

[17] Używam tu pojęcia „ikoniczności", „ikonicznego wzoru", „dzieła-ikony" przez odwołanie do greckiego źródłosłowu: *eikon* – obraz, a więc na oznaczenie idealnego, odnoszącego się do pewnej głębokiej podstawy rzeczywistości, wymiaru świata poematu. *Pan Tadeusz* jako dzieło ikoniczne – to ten jego wymiar, który ujawnia eidetyczny, doskonały, Boski kształt świata przedstawionego.

[18] I w tym wersie („Które z serc wieko podejmie kamienne") czytelnik posłyszeć mógł echo *Marii*, najpewniej świadome nawiązanie do słów Marii oceniającej swe katastrofalne położenie: [do Miecznika]. „Jeszcze się dla mnie życia nie zamknęło wieko:" (I,XII).

Kraj lat dziecinnych! On zawsze zostanie
Święty i czysty, jak **pierwsze kochanie**.
Nie **zaburzony błędów przypomnieniem**,
Nie podkopany nadziei złudzeniem,
Ani zmieniony wypadków strumieniem.
Gdziem rzadko **płakał**, a nigdy nie **zgrzytał**... (w. 64-73).

Wczytując się w te słowa, nietrudno odnaleźć te dwie świadomości pisarskie: dziecka, które opuściło ikonę pełni, „święty" (więc Boży) i „czysty" (więc idealny, nie splamiony grzechem) kosmos „pierwszego kochania". Ależ i ją, tę inicjację w miłość, odnajdziemy w *Panu Tadeuszu*, lecz „zbrukaną"... miłostkami, ciałem. I równocześnie ujawnia się to drugie „ja" – człowieka piszącego z piekła („Tam będzie płacz i zgrzytanie zębów")[19], z ziemi, a jednak już wołającego także z otchłani Historii, *„de profundis"*. Bo w poemacie jest i radość powrotu do domu, i płacz dziecka, które pobłądziło; jest dużo śladów „błędów przypomnienia", swoiste *resumé* życia, jak w liryce lozańskiej. Lecz także bolesna, deziluzyjna wiedza o tym, jak świat ludzi, mami za młodu i jak historia, „wypadki" czy zwykły los (śmierć rodziców, rozpad wspólnoty domowej i filomackiej) zmieniły, obróciły to wszystko wniwecz; to, czego piękny i bolesny ślad znajdziemy już w obrazie zrujnowanego domu w IV cz. *Dziadów*[20], a potem w *Konradzie Wallenrodzie* i III cz. *Dziadów*. A zatem z punktu widzenia kompleksu symbolicznych wyobrażeń, jaki w tej pracy analizujemy (kobiecość w rozmaitych inkarnacjach symboliczno-fantazmatycznych), XII ksiąg *Pana Tadeusza* można czytać w następującym rytmie, porządku:

Inwokacja → to przejście, nagłe i lapidarne od świadomości tragicznej do sfery *Arche*, domu: Matki-Litwy, Polski, Ojczyzny, Matki Boskiej Częstochowskiej i Ostrobramskiej, matki Poety – Barbary i Natury-Matki. W wyobraźni Mickiewicza łączą się niezbywalnie dwa szeregi wyobrażeń: **kobiece** – związane z wstawiennictwem, pośrednictwem, lecz i z intuicyjną, „maryjną", więc pewną wiarą; **męskie** – wyrażające ziemskie przemiany bohatera (od kochanka, przez prometeizm, po *imitatio Christi*), teodyceiczne zmagania jego rozumu, prowadzące do afirmacji czynu[21].

Pan Tadeusz zaczyna się od szeregu pierwszego, od wyjścia z „chorej" dziedziny rozumu oraz „odwagi" załamującej ręce i od wstąpienia – niczym w rycie inicjacyjnym –

[19] Byłaby to aluzja do przypowieści o godach królewskich, według Ewangelii św. Mateusza (22, 1-14): „Wtedy król rozkazał służbie: związcie mu ręce i nogi i wyrzućcie go na dwór, w ciemności! Tam będzie płacz i zgrzytanie zębów. Bo wielu jest wezwanych, lecz mało wybranych" (?).

[20] W myśleniu poety klęska przyswojonych przez niego różnych wizji historii miała wieloaspektowy wymiar: utracił młodzieńcze ideały oświeceniowe (postęp), ziemski Kościół zachowywał się konserwatywnie, konformistycznie wobec władców, nadzieje rewolucyjne i irredentystyczne raz po raz obracały się w gruzy. Również staropolskie mity prowidencjalistyczne, mit *antemurale*, choć żywy w epoce, obecny u Mickiewicza w *Księgach narodu...*, odzywający się w jego niechętnych wypowiedziach o „schizmatyckiej" Cerkwi – istniały tylko w sferze zbiorowej wyobraźni; gdy Historia była bezwzględnie okrutna. (Por. J. Tazbir, *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy*, Warszawa 1987, *Przedmurze w nowym blasku*).

[21] W tym kontekście Mickiewicz bliski jest myślicielom takim jak Pascal, czy na przykład Lew Szestow , głoszący w książce *Ateny czy Jerozolima* (przeł., wstępem opatrzył C. Wodziński, Kraków 1993, s. 84):

<<Powszechność i konieczność>>, do których tak namiętnie dążyli i którymi tak upajali się filozofowie, budzą w nas wielką nieufność: prześwituje przez nie złowieszcze <<niechybnie umrzesz>> biblijnej krytyki rozumu. Strach przed tym, co fantastyczne, utracił już swą władzę nad nami.<<Wyższa istota>>, przeinterpretowana na drodze spekulacji w *deus ex machina*, oznacza nie koniec filozofii, lecz to, co jako jedyne może nadać sens i treść ludzkiemu istnieniu, a zatem doprowadzić również do prawdziwej filozofii. Mówiąc słowami Pascala: *Bóg Abrahama, Bóg Izaaka, Bóg Jakuba, a nie filozofów*. Bóg filozofów – czy będzie on zasadą materialną czy idealną – oznacza tryumf przymusu, nagiej siły.

– Pod takim *credo*, najpewniej , podpisałby się i Mickiewicz.

w dominium początku. Rodzi się z powrotu *ad fontes*, na przyjazne i ciepłe emocjonalnie łono Matek. Można uznać poemat za, także, transpozycję świadomości poety ze sfery tragicznej Historii w – powiedzmy z przesadą – ewangeliczną przestrzeń imaginacyjnego wskrzeszenia kraju lat dziecinnych i zarazem Ojczyzny dorosłego człowieka, w sferę cudu zmartwychwstania, rozumianego najdosłowniej jako dopełnienie losów cierpiących ofiar Heroda oraz Polski jako figury mesjańskiej ofiary[22]. Inwokacja poematu jest odwróceniem rozwiązania, jakie przynosił finał *Konrada Wallenroda*, gdzie to, co męskie (Konrad), i to, co kobiece (Aldona) ulegało rozdzieleniu, tragicznej separacji. W *Panu Tadeuszu* kobiecość – przynajmniej jej maryjny krąg – buduje symboliczną drabinę , mediacyjny szlak ku niebu, pozwalający ukazać działania męskich bohaterów jako część planu Opatrzności. Część, której sens nadziemski wskazuje Maryja, a ziemski wymiar tych działań buduje uczuciowa harmonia młodych: kobiet i mężczyzn.

XII ksiąg historii szlacheckiej → to wielopoziomowe uniwersum, w którym na tej archetypicznej podstawie wyobrażeń Litwy-matki rozwijają się przynajmniej trzy linie estetycznych przemian i przedstawień rzeczywistości:

1° Linia realistyczna: świat Soplicowa ma fenomenalną spoistość oraz swoistość, wyrasta z natury i – czy to na poziomie obyczaju, kultury, czy historii – odnoszony, porównywany jest wciąż do niej; niezliczone animizacje, porównania, alegorie organicznie wkorzeniają człowieka w byt. Lecz czynią to w ten sposób, iż obrazowy szczegół, bibelot zachowuje swą zmysłową, nawet językową niepowtarzalność. Słowa znaczą tu podwójnie: każda rzecz, każdy fragment świata ma swój jedyny i osobny kształt, lecz także ma idealny, eidetyczny sens; ostatecznie więc zostaje przeniesiony, podniesiony w sferę *makro-eidosu*: to znaczy Bytu jako całości, sensotwórczego domostwa człowieka, natury jako ciała idei, domu ducha. Realizm przekształca się w idealizm, ale idealistyczny rdzeń rzeczy, rzeczywistości, przedmiotów, nawet słów nigdy nie dominuje nad pierwiastkiem realistycznym, nad fenomenalną „taką a nie inną", swoistą, zmysłowo konkretną właściwością świata. Także ludzi postrzega ta wyobraźnia w całej ich realistycznej specyfice, pięknie i brzydocie, pozwalając jednak w każdym dostrzec ten idealny, duchowy wymiar, archetyp boskości, złożony, odciśnięty w posiadającej naoczność materii ciała.

2° Linia symboliczna przekształca ten sam realistyczny szczegół w wymiarze transcendującym, symbolicznym: zamienia go od razu w figurę *Deitas*, figurę boską, w część-symbol panenteistycznej wizji kosmosu i Boga.

3° Linia podmiotowa ukazuje relację poety wobec świata przedmiotowego w kategoriach: idylli, humoru, elegijności, *eidosu* Soplicowa jako utopii przyszłości; znajdujemy tu wszystkie te określenia, które najczęściej stosują wobec dzieła badacze. Lecz na wyższym poziomie jest pośród nich specjalny rodzaj ironii, ujawniającej się w trzech, różniących się nasileniem i istotą formach:

a) ironia w znaczeniu idiosynkratycznym, wyrażająca urazy, lęki podmiotu: ta, którą badacze utożsamiają ze złośliwością i nieetycznością, którą odrzucają, jak czynił to Stani-

[22] Wyrażały więc te „męskie" wyobrażenia to, co P. Evdokimov nazywał prometejskim obliczem cywilizacji (walka, podbój, potęga), nieuchronnie jednak prowadzącym do katastrofy. Mickiewicz potrafił przezwyciężyć w *Dziadach* te finalnie autodestrukcyjne skłonności.

sław Pigoń[23] – jest ona bliska postawie Byrona i śladowo tylko ujawnia się w tym ikonicznym dziele;

b) ironia typu sternowskiego, oparta na wyobrażeniu Natury jako wszechczującego, współczującego, wrażliwego „Sensorium Świata" – Juliusz Kleiner uznaje jej znaczenie w dziele, podkreślając „dojrzałość duchową poety z góry patrzącego na niedoskonałości ludzkie..."[24];

c) autoironia i ironia wobec konwencji, które nie korespondują z eidetyczną („idylliczną") pełnią Soplicowa – to poziom, na którym ujawnia się „świadomość rozliczeń" z ideową, estetyczną przeszłością własną (przecież pisze poeta w *Epilogu* o tym...), z iluzjami, błędami, projekcjami i obsesjami pamięci „romantyka". Ironia ta wznosi się wysoko **nad** obrazem Soplicowa, ujawniając się w auto-intertekstualizmie, w metamorfozach obrazowych, w pastiszach i parodiach niezliczonych dzieł i wciąż pomnażanych przez refleksję „wpływologiczną" nawiązaniach. Oznacza ona – owa ironia – i zarazem „koduje" na wyższym piętrze oblicze poety prawdziwie natchnionego, bo bez kłopotu **godzącego** ironiczne aluzje, mistyfikacje autobiograficzne (czyż Soplicą nie chciał być poeta? czyż wielekroć nie odkrywano w Zosi – owej żywej, a już mitycznej – Maryli czy Ankwiczówny?), „**sielskość**" jako kategorię „filozoficzno-moralną"[25], heroiczny i historiozoficzny wymiar poematu. Twórca tego dzieła pisze z pozycji człowieka, który jednocześnie osiągnął gorzką pełnię wiedzy o świecie i maksimum zdolności twórczych, panowanie nad materią słowa, motywu, symboliki, ujawnił genologiczną wolność, oznaczającą znajomość i zdolność przetwarzania w całkowicie oryginalnej formie *Pana Tadeusza* rozmaitych tradycji gatunkowych.

Dlaczego akcentujemy tu rolę tego specjalnego rodzaju ironii w poemacie? Bowiem ma on niezwykły wpływ na kształt kobiecego świata. Poeta nowożytny przystępujący do pisania dzieła tak szeroko zakrojonego, o epopeicznym oddechu – musi dysponować autoironiczną, dojrzałą świadomością człowieka nowoczesnego, przedstawiciela kultury literackiej, która stworzyła dziesiątki estetycznych kanonów, wzorców bohatera *etc.* To owa ironiczna (czyli „nowoczesna") świadomość różni go od jego poprzedników, rapsodów z kultur pierwotnych, autorów eposów i ksiąg. Funkcjonowanie owej dojrzałej świadomości ironicznej – i to powód, dla którego dzieła tego typu są tak rzadkie – kończy się na poziomie autorskiej samoświadomości dojrzałego autora, jego żywioł niszczący nie przenika do poematu. Służy ona oczyszczeniu świadomości, puryfikacji obrazu świata, rekonstrukcji obrazu poety piszącego epos, ale sam akt twórczy dokonuje się już w głębokim, dalekim odosobnieniu. Gdy świadomość poety wydobywa się z dziedziny sprzeczności, sporów, błędów, na których poprzestaje świadomość tragika, ideologa, powieściopisarza, zaczyna się – w chwili absolutnej separacji – epos nowożytny, tak jak *Pan Tadeusz* będący mitycznym przekroczeniem rzeczywistości.

[23] S. Pigoń, *Wstęp*, dz. cyt., s. XCIII: „Takie żartobliwe potraktowanie odtwarzanego zakątka mogłoby u poety romantycznego być przejawem ironicznego ustosunkowania się do świata. Tymczasem tutaj, poza drobnymi błyskami (pryncypialność Buchmana (...), napoleoński siwy mundur (...) Asesora, do niedawna wiernego sługi carskiego itp.) o ironii mówić nie można. Brak dla niej fundamentu: wywyższonego samopoczucia poety". – Zdanie to jest samosprzeczne: kwestionuje istnienie czegoś, czego przykłady podaje.

[24] Kleiner, dz. cyt., s. 252 (badacz akcentuje jeszcze rolę walterscottyzmu):
> W galerii osób Scotta nie brak komicznych dziwaków, maniaków, owych *addities* angielskiej powieści. Tak że opowiadanie często porzuca obiektywną sprawozdawczość, by się zabarwić humorem.

[25] A. Witkowska, dz. cyt., s. 329. Gdyby przywołać jeszcze Brodzińskiego, którego badaczka jest znawcą, to trzeba by dodać, że jest to wprost kategoria u niego wszechobejmująca: egzystencjalna, ontologiczna („sielski" ład bytu), religijna.

Świadomość ironiczna doznaje w narracji epopeicznej mitycznej rekonstrukcji, poddaje się rzeczywistości mitu, z nią kreuje bohaterów. Epopeiczne konstrukcje mitobiograficzne Mickiewicza tym się właśnie wyróżniają, iż świat realny podnoszą do poziomu mitycznego; to, co mogłoby być materią sporu, przedmiotem nagany lub potępienia, pokazują jako równoprawną część świata eposu; taka jest Telimena: najświetniejsza zapewne postać kobieca, prócz Zosi, w *Panu Tadeuszu*. I to jej kreacja poetycka – widać to jeszcze w dziele – kosztowała Mickiewicza najwięcej. To w jej sylwetce pozostały ślady tej ironicznej świadomości poety-epopeika, który wszak zdobył się na to, by ją uczynić częścią świata-mitu. Jeśli o Zosi można powiedzieć, że nadaje egzystencji męskiego bohatera głęboki sens duchowy, że jest przedłużeniem fantazmatyczno-symbolicznych wyobrażeń (*Romantyczność*, Aldona, Ewa), to o Telimenie rzec wolno, że jest tego świata duchowego psychologicznym kształtem, nadając mu barwność, wigor, humorystyczny odcień. Stanowi ona z kolei przedłużenie tej linii „dam światowych", którą śledzić można u Mickiewicza od *Pani Anieli* przez *Zimy miejską*, *Sonety odeskie*.

Tu jednak tego typu kobiecego nie spotyka już potępienie, odtrącenie, lecz zostaje on delikatnie wchłonięty przez zmityzowaną świadomość twórcy eposu. Inaczej dzieje się z postacią Zosi. Jest tu ona tym samym fantazmatycznym „wydarzeniem spotkania" Ukochaną, skupiającą w sobie wszystkie żeńskie wartości świata (Litwa, wspólnota, także natura), ale oczyszczonej z kontekstu traumy, jaka towarzyszyła Aldonie czy Ewie nawet, modlącej się za Konrada. Tym razem świadomość mityczna – będzie to niezwykły eksperyment wyobraźni: zawieszenie, rekonstrukcja historyczności – kreuje ją (ów fantazmat) w kontekście takiej rzeczywistości, w której nie ma traumy klęski, przymusu zbrodniczego działania, oderwania od ojczyzny, konieczności błagalnej modlitwy. Zosia to fantazmat w jego wyanielałym kształcie.

Od 1832 roku dokonuje się w wyobraźni poety zmiana: kobieca postać przestaje być czymś realnie straconym, porzuconym *etc.*, a staje się obrazem, ikoną celu. Następuje jej „odmłodzenie" w wyobraźni, cofnięcie do etapu pięknej, zwiewnej, jutrzenkowej postaci, włączenie w plan maryjnych analogii, wreszcie całkowita sublimacja. Ideał erotyczny przekształca się całkowicie w ideał duchowy. Albo inaczej: plan biografii poety i plan wyobraźni całkowicie się w wymiarze uczuciowym, zmysłowym rozchodzą. Biografia autonomizuje się wobec ideału, ale to on steruje, włada żywotem Mickiewicza-człowieka szalonego. Trzeba też powiedzieć, że postać Zosi z XII ksiąg wpisuje się wyraźnie w ten krąg wyobrażeń, które związane są z mesjanizmem. Ona go reprezentuje symbolicznie – jako intymny ideał eschatologiczny.

W warstwie ideologicznej, „duchowej", powiedzielibyśmy więc, że *Pan Tadeusz* wpisuje się w wielką figurę Mickiewiczowskiego mesjanizmu, metanoi duchowej (Soplica). Ba, więcej: przez swą niezachwianą pewność przechodzi od ukazania Soplicowa jako miejsca schronienia dla wyobraźni i duszy poety do zrazu nieśmiałej afirmacji tego świata jako *eidosu* Ojczyzny utraconej, lecz najpewniej w przyszłości odnalezionej (pochwała małżeństwa Zosi i Tadeusza → wojna):

> To wszystko, o czym opowiada poemat – pisze badaczka – co należy do historii przedstawionej w *Panu Tadeuszu*, jest niewątpliwie przeszłością wyrażoną czasem przeszłym narracji i baśniową formułą zakończenia. To, co trwa, co sięga w teraźniejszość Mickiewiczowskiego czasu, czasu napisania poematu, ma uprawdopodobnić, urealnić, umocnić topos powrotu. To właśnie powrót, nadzieja na powrót, na powtórzenie się raz

już przecież doznanego cudu ocalenia ożywia przestrzenną wyobraźnię poety i tworzy nadniemeński krajobraz mityczny[26].

Wszakże jest to, moim zdaniem, dzieło ocalające w takim samym stopniu jako świadoma wizja przeszłości oraz jako projekt Ojczyzny odnalezionej; dzieło jednak pełne świadomości, że w tej chwili Paryż od Soplicowa dzieli przepaść czasoprzestrzenna, niesprzyjająca sytuacja polityczna w Europie.

Epilog → to może aż nazbyt szczery w ukazywaniu intymnej kondycji „wieszcza", nie opublikowany, ponieważ zaciemniający idylliczną wizję Soplicowa autokomentarz, przedlozańskie *confessiones*. To także autotematyczny „przypis" zarysowujący obraz wyjścia ze świadomości tragicznej i wstąpienia w poezję, w ocalający wymiar sensotwórczego logosu, słowa pełnego w ujęciu świata, zatem mieniącego się wieloma barwami, których suma tworzy ikoniczny kształt soplicowskiej pełni. Narodziny *Pana Tadeusza* kreuje Mickiewicz jako obraz wyzwolenia, wskrzeszenia, ożywienia skamieniałego – nieco jak w I cz. *Dziadów* – chłopca, który niczym Ikar wzlatuje ku słońcu, ku Soplicowu, ażeby, po chwili genialnego zapomnienia, powrócić wyobraźnią i myślą w emigracyjną otchłań:

I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie,
I do piosnki rzucali mnie słowo za słowem –
Jak bajeczne żurawie nad dzikim ostrowem,
Nad **zaklętym pałacem** przelatując **wiosną**
I słysząc **zaklętego chłopca** skargę głośną,
Każdy ptak chłopcu jedno pióro zrucił,
On zrobił skrzydła i do swoich wrócił... (w. 100-106).

Poezja ocalająca, poezja wiosny, rozkwitu życia, umożliwia poecie błądzącemu, tęskniącemu w „zaklętym pałacu" bezsilności, odrętwienia[27], powrót do swoich, do gniazda, niczym ptak, który – jakże to archetypiczny obraz tworzenia – wraca, by się zagnieździć, ponowić cykl narodzin. Byłażby to więc ta sama wizja poezji z *Konrada Wallenroda*, arki przymierza między dawnemi i nowemi czasy? Byłby to poetycki logos oczekujący cudu inkarnacji? idea Soplicowa czekająca na materię Ojczyzny? Tak i nie. *Epilog* pokazuje poezję, która już nie rodzi się z podszeptów Halbana, nie jest rujnującym moralnie projektem wyzwolenia przez, swoiście heroicznego, Samsona-

[26] K. Poklewska, *Przestrzeń i trwanie w „Panu Tadeuszu"*, w: K. Poklewska, J. Brzozowski, *O Mickiewiczu i Słowackim*, s. 9. Nie wiem, w jaki sposób można całkowicie, jak to się często czyni, oddzielać od siebie zbieżne w czasie dwa epifenomeny jednej wyobraźni – *Księgi narodu...* i *Pana Tadeusza*. To dzieła różne – ale i w warstwie ideowej i obrazowej muszą istnieć i istnieją między nimi filiacje. Zob. W. Smaszcz, *„To czas się cofnął – i odwrócił lica." – O „Panu Tadeuszu" – rozmowa z prof. K. Górskim*, „Poezja" 1984, z. 11-12, s. 6:

> Otóż *Pan Tadeusz* był dziełem, które wzrastało pod piórem autora. Rozrastało się właśnie dlatego, że poeta żyjąc jeszcze bardzo mocno ideologią *Ksiąg* i *Dziadów*, zrobił z *Pana Tadeusza* obraz, konkretny obraz przeszłości, który miał te najbardziej podstawowe idee *Ksiąg* i artykułów pisanych do „Pielgrzyma" pokazać w poezji. (...) Moja młodzieńcza rozprawa została, czego się można było spodziewać , przyjęta przez ogromną większość historyków literatury, wychowanych w duchu galicyjskim, absolutnie z lekceważeniem, z zupełnym brakiem jakiegokolwiek bądź uznania słuszności idei. Bo tam, w Galicji, panowała tradycja lekceważenia *Ksiąg*, zupełne odwrócenie się od nich.

– Choć nie nazwałbym poematu ilustracją *Ksiąg*... – związek obu dzieł na pewno istnieje. K. Górski mówi tu o swym artykule z 1921 roku pod tytułem *Czym miał być „Pan-Tadeusz" dla emigracji.*

[27] S. Pigoń (dz. cyt., s. 620) szukał źródeł motywu zaklętego chłopca w folklorze (bez powodzenia), choć pewien był, że odnalezienie wzoru to tylko kwestia czasu: „Pieśni czy baśni ludowej, która by całkowicie stosowała się do szczegółów wspomnianych przez poetę (chłopiec zaklęty na dzikim ostrowie), **nie znany jeszcze**" [podkr. – J.Ł.]. Sądzę, że to proste nawiązanie, częste u Mickiewicza, do mitologii (Labirynt) lub literatury („zaklęte zamki arabskich powieści" – w *Marii* Malczewskiego (w. 1248, II p.)).

indywiduum. Poemat uznać można za „schronienie-teraz", dzieło istotnie terapeutyczne[28], lecz zarazem za kosmiczne wyznanie wiary, ikonę celu, na który warto czekać i do którego trzeba aktywnie zdążać z emigracyjnej „ziemi obcej". Twórczość Mickiewicza, on sam tak twierdził, zbłądziła dwukrotnie: w *Konradzie Wallenrodzie* – tym szczycie prometejskiej, „męskiej" hipermoralności; i w... *Panu Tadeuszu* – w tym dziele wprowadzającym w świat pełni, w kosmosie poematu zasiewającego mesjanistyczne ziarno nadziei w obrazie przeszłości, lecz nie kreślącego, prócz wizji Matki-Litwy-Arkadii, dynamicznego programu działań na „teraz". Co więcej, ten opis „Ojczyzny łona" – zanurzony w poetyckiej chwili, w momencie empatycznej percepcji radosnej przeszłości, co miała być też po metamorfozie przyszłością – obramowany był wiedzą o klęskach. Ta boska ikona Litwy, ewokowana przez udręczoną imaginację, która stworzyła też przepiękny fragment mikropoezji-ocalenia („Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać / tam domku i gniazdeczka –")[29], ma z jednej strony za kontekstową ramę klęskę powstania kościuszkowskiego (a na cześć Kościuszki bohater tytułowy przybrał imię...), a także powrót Napoleona spod Moskwy, a z nim może i Tadeusza, który w pesymistycznej interpretacji Stanisława Pigonia najpewniej zginie w piekle wielkiego odwrotu[30]. To jedna strona ramy – druga to katastrofa powstania listopadowego, w którym poeta nie wziął udziału. Kolejne zaś tworzą: wygnanie, „paryski bruk", niedostatek oraz, co z Mickiewiczowskiego punktu widzenia groźniejsze, pokusy niewiary w Opatrzność, serwilizm lub wprost zaparcie się narodowości. Także historia, która nęciła rychłą eksplozją rewolucyjną na progu lat 30-tych, jakby nie spełniała oczekiwania Mickiewicza, jednak wciąż przynosząc klęski (*casus* partyzantki Zaliwskiego). Emigracja polska przypominała raczej swarliwy ul jadowitych pszczół, które walczą o władzę, lecz tylko... duchową, toczą wojny, lecz tylko między sobą, orężem słowa.

Sub specie Epilogu – Pan Tadeusz jako dzieło swoiście pesymistyczne to utwór, ukazujący swą „trudną" wartość w dwóch perspektywach. Po pierwsze, gdy odciąć, oderwać od obrazu Soplicowa pisarską świadomość Mickiewicza i przyjrzeć się – właśnie dzięki temu zerwaniu, optyce dystansu – jak poeta „wydoroślał". Innymi słowy – jak spostponował w *Panu Tadeuszu* swą „górną i durną", „romantyczną" młodość[31], w

[28] *Pan Tadeusz* okazał się raczej psychoterapią poety, a nie emigracji, która go zbyt ochoczo czytać nie chciała. Por. sąd A. Witkowskiej, *„Pan Tadeusz" emigracją naznaczony*, w: *Trzynaście arcydzieł...*, dz. cyt., s. 99: „Nie chcieli być leczeni literacką iluzją ojczyzny, duchowym przeżyciem powrotu, nie czuli potrzeby otwierania sezamu rodzimych pamiątek kluczem wspomnienia. Chcieli się bić i wywalczyć Polskę". – Czyli nie pojmowali też utopijnego, mesjanistycznego, „ikonicznego" ideału Soplicowa jako „ziemi świętej", do której dążą...

[29] Podaję starą lekcję utworu. A. Nawarecki zaproponował korekty: „uciec" – „ućec", „listek" – „liście" (*Arcydziełko Mickiewicza*, w: *Pokrzywa. Eseje*, s. 83-95). Nie wiem, czy słuszna jest psychoanalityczna hipoteza egzegety, jakoby było to wspomnienie dzieciństwa, gdy siadywał Adam na sukni matki „jak motyl". Ale „ucieczki", a przypomnijmy tę tchnącą beznadzieją, bezsilnością wobec rzeczywistości aluzję do Malczewskiego w *Epilogu*, praktykował poeta już w czasie pisania poematu.

[30] S. Pigoń, w przywoływanej recenzji analiz K. Wyki, sugerował: „Wyruszył z pułkiem również Tadeusz (...) wyruszył więc i może właśnie... nie wrócił? Młoda wdowa rzeczywiście może po wojnie wyszła za sierżanta Saka (...)" – (dz. cyt., s. 282).

[31] O. Krysowski, *Kategoria ironii w „Panu Tadeuszu"* (maszynopis tekstu wygłoszonego na krakowskiej sesji o poemacie, s. 11):

> Jednak w wypadku wskazanych postaci [Dobrzyńscy, Soplica] ten dziecięcy ogląd nabiera cech iluzji poddawanej ciągłym próbom degradacji za sprawą zetknięcia z realnością wyłaniającą się z myśli „ja" dojrzałego, doświadczonego przez życie. Operująca językiem karykatury ironia pomaga dojrzeć w bohaterach nie rycerzy, tytanów, półbogów na miarę Wallenroda czy Konrada z III cz. *Dziadów*, ale zwyczajnych, przeciętnych – i może w tym sensie „prawdziwych" – ludzi.

jaki sposób nicuje rozmaite poetyki, straciwszy do nich wszystkich zaufanie, jak je parafrazuje, parodiuje, obnaża style zachowań miłosnych, retorykę, grandilokwencję wczesnej twórczości. Jest to istotnie dzieło pisane z perspektywy pisarza, który „unosi się z lekką, łagodną ironią nad przedmiotem", z ironią nie oznaczającą pogardy, ale taką, która jest -

> Jak w całym poemacie, tak i tu zrósł się poeta z swoim przedmiotem, przedstawia nam szlachtę z wszystkimi jéj cnotami i śmiesznościami naiwnie – zdaje nam się żyć pośród niéj – malując przeszłość, nie zabiera stanowiska badacza, krytyka lub filozofa, a zarazem unosi się z **lekką, łagodną ironią** nad przedmiotem, która nie wyklucza miłości i szacunku dla tych wypadków i ludzi i nie oznacza pogardy – ale jest ledwo dającym się dostrzec, delikatnym uśmiechem męża, co patrzy na świat bez wysokiego o sobie rozumienia, co rad wspomina wszystkie igraszki i chwile dzieciństwa, ale wie, że mu nie można już do nich powrócić – a co więcéj – czuje, że nawet powrócić by nie chciał[32].

Ten sąd ostatni – o bezwyjściowości sytuacji – zdaje mi się przesadą, ale tak rozumianej ironii nie można nie zauważać. Powiem więcej: pojawia się w poemacie ironia i autoironia mocna, silna, wyrazista, lecz ostatecznie **nigdy** nie staje się ona kategorią dominującą, jej ślady tekstowe są nieliczne, trwa ona na poziomie „ja" poety zawieszonego zarazem wysoko nad uniwersum Soplicowa, jak i wtapiającego się w nie – już całkowicie bez sarkazmu. Owa ironiczna samoświadomość – oczyszczając podmiot – roztapia się w dziele w humorze, sielskości, w ciepłej, sternowskiej „małej ironii" godzącej ze światem. Taki typ ironii nie destruuje, nie rozsadza od wewnątrz konstrukcji mitycznej świata eposu. Wprost przeciwnie: umacnia ją – tak jak humor – czyni wiarygodną, ale nie „realistyczną" tylko; witalizuje świat-mit, ale go nie doprowadza do stanu wrzenia, wreszcie rozpadu na całkowicie do siebie nieprzystosowane „podświaty", subwarianty, posiadające swoje ideologie. Nawet Mit Wielkiej Wojny, topika bohaterska, spiskowa funkcjonuje w poemacie w odnaturalizowanej, symbolicznej formie fragmentu świata mitycznego. Krew ofiar, Polaków czy Rosjan, jest tu krwią realną, ale posiadającą swój idealny, symboliczno-eidetyczny sens.

Na drugim poziomie pesymizmu *Pan Tadeusz* odsłania oblicze dzieła pisanego wbrew historii, poematu-ziarna nadziei odkrytego jednak *ex post* w mrocznej przeszłości. To ziarno dostrzegł, rozwinął Mickiewicz w tej strefie rozpaczy, która rozciągała się od rozbiorów, insurekcji przez odyseję napoleońską, aż po klęskę 1831 roku i emigracyjną rzeczywistość roku 1834. Dlatego Soplicowo jest miejscem dziwnym: realistycznym w szczegółach i niekoherentnym w szczegółach, jest kompozycją symboliczną, czasoprzestrzenną różnych wyobrażeń, figur świata, które, łącząc się ze sobą, tworzą pełnię mitycznego obrazu.

Lecz witraż – nawet oświetlony przez idylliczną, radosną wyobraźnię – ogarnia w

Tak też sądzę: u Mickiewicza skończył się czas Samsonów i Prometejów, nastał czas ludzi zmieniających historię. Na przeciwległym biegunie por. sądy o Mickiewiczu jako „genialnym humoryście": J. Krzyżanowski, *Wielkość i oryginalność „Pana Tadeusza"*, w: tegoż, *W świecie romantycznym*, Kraków 1961, s. 59-82.

[32] H. Zathey, dz. cyt., s. 53. Później kolejne odczytania nawet tę łagodną ironię kwestionowały, zapewne dlatego, że mylono ją z dystansem, złośliwością, żywiołem destrukcyjnym. Tymczasem ironiczna i przede wszystkim autoironiczna świadomość jest – jako proces – fundamentalnym warunkiem takiej kreacji nowożytnego eposu, liryzmu, który nie popada w infantylizm lub kicz. Nie znaczy to, że musi się ona manifestować w każdym miejscu poematu – przeciwnie: istnieje najczęściej „nad", jako już dokonana konstatacja złożoności świata i „ja", jako proces epopeicznego oczyszczenia świadomości tego „dojrzałego dziecka".

swym pięknie ściśle zakreśloną sferę[33]. Nie jeden raz zatem dostrzegano zdumiewające „braki", puste miejsca w imaginarium poematu. Czegóż tu brak? W porządku cyklów natury i historii brak tej zimy, którą dopisał poematowi Słowacki[34]. Która na strzępy porwała „nad rzeką Moskwą" rzeczywistość litewską, choć przecież Soplicowo-ikona trwa w wiecznym *praesens* jakby na przekór dziejowej prawdzie. Nie znajdziemy tu dzieci – choć to „ziarno przyszłości". Zosia – to prawie dziecko, ale już także jakby nie, bo, przyjmując oświadczyny Tadeusza, i ona wkracza w dzieje dorosłych (z żałobą po Tadeuszu wkrótce). Brak tu Kościoła jako silnej moralnie instytucji, co nie znaczy, że nie jest to utwór pełen „chwały Bożej"[35]. Czy jednak mogło być inaczej, jeśli pamiętać i o religijnym indywidualizmie (byronizmie) poety, i o postawie Watykanu wobec klęski 1831 roku (?). I – sądzę – brak jeszcze czegoś, co nazwałbym „podróżą", rozumianą jako akt poznawczy, odnawiający. Czytelnik i poeta do Soplicowa „przenoszą się", wkraczają i w świecie tego dzieła zostają do chwili uczty. Przez Soplicowo nie można przejechać, trzeba tam wejść i pozostać lub zniknąć. Symboliczne ramy eposu: Inwokacja – i uczta.

Wariabilistyczna natura świata ulega metamorfozie w epopeicznej strukturze mitycznej. Sprawia ona, iż elementy świata przedstawionego, które zazwyczaj służą odnotowywaniu przemian, zmienności natury, przemijania, ewolucji charakterów (natura, postaci, czas), zostają zastąpione przez przedstawienia charakterystyczne dla mitu: stają się symbolami, którym nie jest przypisany znaczeniowy ruch obrazowania zmienności, ale symboliczny, jakby dogłębny ruch odsłaniania głębokiej istoty świata. Jeśli więc następuje w poemacie zmiana cyklu natury (nastanie wiosny) lub w „charakterze" postaci, to jest ona zmianą niespontaniczną, nieprzypadkową i niezdeterminowaną prawami przyrody, lecz zmianą wpisaną w logikę mitu: natura symbolicznie się odradza (zmienia się świat, „rewolucja" natury wiosennej jest obrazem rewolucyjnej zmiany Historii, co niegdyś była, ale i kiedy raz jeszcze będzie); bohaterowie nie tyle ewoluują, co przekraczają granice symbolicznej przemiany. W tym sensie są mniej realistyczni – wobec na przykład takiego Konrada, który w bólach rodzi się dla mesjańskiej misji – ale bardziej „głębinni", dynamiczni duchowo, modelowo realizując wzorzec egzystencjalnej metanoi.

Te ostatnie spostrzeżenia dotyczą postaci męskich. Kreacje kobiece Mickiewicza cechuje pewna fundamentalna statyka: ruch przemiany duchowej (wertykalnej) jest tu równoznaczny, jak w przypadku Aldony, z unieruchomieniem postaci. Zosię pokazuje Mickiewicz tylko w jednym aspekcie dynamicznie: jak przechodzi ze strefy dzieciństwa w strefę młodości, jak rozkwita jako personifikacja – żywa, ale i idealna, idealno-symbolicznej struktury, fantazmatu. Tymczasem Telimenę cechuje – z punktu widzenia psychologii – niezmienna zmienność, ciągły dynamizm, spełniający się tylko w wyraźnie zakreślonej dla niej sferze możliwości. Telimena zamieniona w pustelnicę czy Emilię Plater – rzecz to niemożebna. Ceną za epopeiczny świat, ceną, którą warto płacić, jest ta mityczna nie tyle statyka, ile hieratyczność ruchu, przemian, jego przewidywalność. Jest też redukcja prawdopodobieństwa, probabilistycznej nieokreśloności

[33] W tym sensie dzieło „ikoniczne" nie może być pokoleniową sagą, nie może eksponować nieskończonej ilości postaci. W pierwszym przypadku straciłoby głębię na rzecz fabuły, w drugim wyrazistość na rzecz realizmu.

[34] I tak też Matce Boskiej Kwietnej – przeciwstawił Słowacki Matkę Boską Śnieżną, opiekunkę smętnej i okropnej zimy, którą zwiastują złowrogie komety. Zob. S. Makowski, *„Pan Tadeusz" Juliusza Słowackiego*, „Poezja" 1984, z. 11-12, s. 72-86.

[35] Lecz wyraża się owa chwała w laudacji porządku idealnej Ojczyzny, owego ikonicznego, eidetycznego jej wymiaru.

kierunku zmian elementów kosmosu mitycznego na rzecz „optymistycznego" subwariantu kierunku metamorfoz. Mit ma wyprowadzić z chaosu; epos jest zadomowieniem – i poety, i czytelnika – w logosie, który ma tę dwoistą, realną i irrealną, rzeczywistą i idealną naturę.

III. Symbole świata-okolicy

Niemniej *Pan Tadeusz* to jednak w najwyższym znaczeniu rozwinięcie – w tych przejmujących, tragicznych dekoracjach losu, historii – myśli o pełni, myśli o „Boskim zromantyzowaniu" Bytu: „Litwa Mickiewicza jest <<jakościowo spotęgowana>>, jej piękność jest – skondensowana"[36]. Nie tylko, rzekłbym, w owym ikonicznym doborze i skrócie czasoprzestrzeni, lecz w figurach kosmosu, które odsłania poeta w *Epilogu*:

1° „**Ten kraj szczęśliwy, ubogi i ciasny**" (w. 79) – to figura domu, kosmicznego centrum zakorzenienia, zarazem hiperrealna w szczegółach i „metafizyczna" w głębi znaczeń eidetycznych, boskich[37], kraj-dom zaspokajający, jakże często powraca ten motyw w literaturze polskiej po XVIII w., Heideggerowski „głód mieszkania". Jest to mikrokosmos „ubogi" chyba też podwójnie: realnie i ewangelicznie; „ciasny", bo „własny" – a więc ograniczony bezpieczną linią domostwa, miedzy sąsiadów, rubieżami „kraju". Jakże blisko tu do wizji świata Kazimierza Brodzińskiego, gdzie natura jest znakiem, symbolem rzeczywistości Boskiej; ale do tej ostatniej dociera się przez małą przestrzeń, egzystencją ograniczoną do poprzestawania na małym i, słowem, przez wcielenie *ethosu* ziemiańskiego żywota. Mickiewiczowska laudacja świata szczęśliwego-ubogiego-ciasnego nie oznacza jednakowoż poetyckiej rekapitulacji wzoru Brodzińskiego czy jakiejś fizjokratycznej pochwały takiego modelu, lecz skondensowane w jednej figurze poetyckiej – prostej – doświadczenie samego poety, które uobecnia pamięć i wyobraźnia. Dopiero w drugiej kolejności to przeżyte doświadczenie dziecka, młodzieńca znalazło myślowy wzór, rozpoznanie w zwierciadle życia: w Ewangelii, może u stoików, zapewne poetów staropolskich i Brodzińskiego. Dorastać do tego afirmatywnego opisu szczęścia w ubogim ograniczeniu trzeba jednak było długo; przechodząc przez wstrząs zerwania z tą rzeczywistością i przez romantyczny kod zapisu tej traumy duchowej, przez estetykę integrującą doświadczenie werteryzmu, russoizmu,

[36] H. Krukowska, *„Pan Tadeusz" jako poezja czysta*, w: *Mickiewicz...*, s. 235. Por. W. Gutowski, *Otchłań i nieskończone koło*, s. 29. Tamże, s. 30:

> [u Mickiewicza] (...) przestrzeń kształtowaną, orientowaną działaniem jednostki zastępuje przestrzeń „metafizyczna", będąca reinterpretacją wzorców mityczno-religijnych lub kontaminacją obrazów tego, co realne, i tego, co mistyczne. W pierwszym typie przestrzeni realizuje się farysowa walka, zmaganie „ja" ze światem. Przestrzeń ta stanowi wyzwanie dla podmiotu i pole egzystencjalnego ryzyka, umożliwia też indywidualne transcendowanie, wychodzenie „poza", w nieokreśloną nieskończoność. W przestrzeni metafizycznej dramat przebywania a zarazem pokonywania obszarów świata ustępuje wyraźnej waloryzacji stref, regionów, żywiołów itp. Antynomiczny dualizm przestrzeni, kilka regionów „obcych", „nie do zamieszkania" wskazuje na samotność, alienację podmiotu. Synteza żywiołów i kształtów obrazuje wszechobecność „ja", identyfikację podmiotu z Całością, z całym obszarem bytu metafizycznego.

[37] J. Olejniczak, *Spojrzenia Wittlina*, w: *„... przez oko... przez okno...". Wybór materiałów z IX Wspólnej Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów UŚ*, pod red. M. Tramera, W. Bojdy i A. Bąka, Katowice 1998, s. 83:

> W tych [Wittlina] esejach patrzy się w okna z poczucia braku, beznadziejności czy, jak to nazwał Martin Heidegger – „głodu mieszkania". W jego ujęciu drogą do zaspokojenia tego głodu, a więc „odnalezienia utraconej istoty zamieszkiwania", jest myślenie („uczenie się") zamieszkiwania, a odbywa się ją za pośrednictwem mowy. Literatura, a szczególniej esej, zdaje się w takim rozumieniu najbardziej naturalnym sposobem „myślenia zamieszkiwania" („mowy o zamieszkiwaniu").

– Wittlin, tłumacz Homera, jako autor *Soli ziemi* ma chyba wiele wspólnego z patrzącym na „paryski bruk" Mickiewiczem.

byronizmu. W tych wersach tkwi jednak, odsłania się – nieprzesłonięte jeszcze przez literackie konwencje wyobraźniowe – egzystencjalne jądro, źródło doświadczenia, z którego rozwija się potem epopeiczna narracja (ze swej natury już wchłaniająca Homera, Wergiliusza, Scotta, Goldsmitha i dziesiątki innych składników erudycji).

2° **„Jak świat jest boży, tak on był nasz własny!"** (w. 80) – to wyobrażenie makrokosmosu, który obejmuje w sobie, chroni i doświadcza (panenteistyczny) Bóg. Stwórca, który „posiada" świat na własność, więc ów makrokosmos też jest tylko „wielkim domem" w łonie „Tego, Który Jest" i „Którego" nikt już nie posiada. Człowiek – na wzór Boski – obejmuje więc swą „małą ziemię" zagrody domowej na własność: „Jakże tam wszystko do nas należało!". Własność ma tu sens wprost ontologiczny, znacząc dziedzinę, której ład i dzieje odsłaniają wielkiego gospodarza – Boga[38].

3° Powróćmy teraz – w tym porządku symbolicznego wywodu – do początku tego lirycznego cyklu pamięci:

> Te kraje rad bym myślami powitał:
> Kraje dzieciństwa, **gdzie człowiek po świecie**
> **Biegł jak po łące**, a znał tylko kwiecie
> Miłe i piękne, jadowite rzucił,
> Ku pożytecznym oka nie odwrócił. (w. 74-78).

– Zatem mamy też u Mickiewicza figurę **świata-łąki**, natury kwitnącej, rodzącej, którą jako świat „łąk zielonych", lasów, ogrodów odmalował poeta w stanie pełni, rozkwitu, estetycznego zachwytu *ad maiorem gloriam Dei*[39]. Jednakowoż słowa te brzmią jeszcze jak alegoria moralna. Natura Kwitnąca jest sferą rozpoznań (nauki) dobrego, „pożytecznego" i „jadowitego" – jakby rekapitulacją szczęścia i błędów Adama i Ewy w ogrodzie edeńskim, tuż przed tym momentem, „gdy pokusa jadowitego" poznania, spożycia zakazanego kwiecia, owocu przegnała ich z raju.

Piękno moralne tego świata znajduje obrazowy ekwiwalent w pięknie natury, której nie kazi, nie zatruwa żmija zła, historii, jak w *Konradzie Wallenrodzie*. Światłąka dzieciństwa to genialny obraz owej „doliny szczęśliwej", ku której nie odbiegną ze sfery tragizmu Aldona i Konrad; i to idylliczna wizja, której przeczy paryska dolina płaczu, emigracji[40]. W tych wersach dokonuje się jakby powrót do najpierwotniejszych, rudymentarnych warstw doznaniowych, które już na całe życie naznaczyły eg-

[38] Por. J. Moltmann, *Bóg w stworzeniu*, przeł. Z. Danielewicz, *Wstęp* ks. J. Bolewski, Kraków 1995, s. 268: „Bóg i świat są odniesione do siebie poprzez relację ich wzajemnego zamieszkiwania i partycypacji: Boże zamieszkiwanie w świecie ma charakter boski, zaś charakter zamieszkiwania w Bogu jest światowy". U poety wszechujmujący w sobie Bóg, więc ujmujący także jego małą okolicę, dom, pozostaje jeszcze w głębszym związku z „domkiem duszy", z wnętrzem podmiotu.

[39] Zob. J. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza*, w: *Mickiewicz...*, s. 218:
> Bo to, co zmysłowe, jest w *Panu Tadeuszu* warunkiem koniecznym i stopniem do wtajemniczenia w to, co metafizyczne, nadzmysłowy zaś, Boski ład świata nie koliduje z ziemskim, co więcej: wymaga ziemskiego, by – przenikając go – mieć w nim obraz i podobieństwo swoje [podkr. – J.Ł.].

[40] Por. celny opis piękna dysharmonicznego w *Konradzie Wallenrodzie*, którego zaprzeczeniem jest analizowany fragment *Epilogu*: S. Chwin, dz. cyt., s. CIX:
> Budując wizję dramatycznie kontrastową Mickiewicz tworzył zarysy estetyki nowego typu patriotyzmu, estetyki, która miała znaleźć później rozwinięcia w wierszu *Do matki Polki*, a także w posępnych wizerunkach „ludzi podziemnych" Żeromskiego i Struga. Estetyki, w której **cierpienie wewnętrznej dysharmonii, przeżywane przez ludzi ofiarowujących życie ojczyźnie, objawiało się nie tylko jako wartość moralna, lecz także jako składnik nowego polskiego piękna.**
>
> Było to piękno głęboko paradoksalne. Piękno osobowości rozdartej, pełnej drastycznych dysonansów, piękno dysonansowego połączenia wartości „niskich" i „wysokich". Jego podstawową kategorią stał się patos dysharmonii [podkr. – autora].

zystencję poety. Który podporządkowuje wyobraźnię imperatywowi poszukiwania tego archetypu harmonii, jaki stanowi obraz świata-kwitnącej łąki, gdzie igrają dzieci.

Ten „cudowny" w najgłębszym sensie, eidetyczny, „archeiczny" świat odkrywa najwartościowszy, choć może z punktu widzenia dorosłego człowieka „eskapistyczny", aspekt w przeżyciu radosnego biegu-ruchu, nieukierunkowanej, wolnej, ekstatycznej i swawolnej egzystencji dziecka, które równie lekce sobie waży „jadowite" i „pożyteczne" tego kosmosu elementy. Ta relacja, oparta na przedhistorycznym doświadczeniu dziecka, omal nie została przez Mickiewicza zastąpiona wersją, którą ostatecznie poeta skreślił. Dlaczego? Odpowiedź jest w zapisie:

Bo ich mieszkaniec, każdy był znajomy,
<Rodzice, krewni i sąsiedzkie domy>
A ich granicą były krewnych domy,
A jeśli czasem i Moskal się zjawił,
Tyle nam tylko pamiątki zostawił,
Że był w błyszczącym i pięknym mundurze,
Bo węża tylko znaliśmy po skórze.
A ich mieszkańce wszyscy nas lubili,
Rodzice, krewni, przyjaciele mili,
Sąsiedzi –

Tu więc mityczny opis ahistorycznej wspólnoty wiejskiej, kosmicznej przystani zastępowała wizja szczęścia, ale takiego, które jest naiwną (w sensie negatywnym) niewiedzą. Tę naiwność reprezentował Moskal w „błyszczącym i pięknym mundurze", oczarowujący dziecięcą wyobraźnię strojnością, ale w głębi ducha nastawający na tej wspólnoty, w której dziecię żyje, byt i egzystencję, Moskal-wąż. Dlatego przekreślił poeta tę wersję. Dał obraz skupiający spojrzenie na naturze, która gości i pieści, bawi i karmi swoje rozbiegane dzieci, pozwalając im swawolić. One tymczasem – dzieci – budują w wyobraźni tę archetypową pieczęć obrazu Matki, dobrej i dobrym dziecinom dającej szczęście. Matki, co – gdy zdarzy się zło rozdziału – symbolicznie skupi w sobie całe bogactwo doznań dzieciństwa, na które złoży się i obraz matki, i Maryli, i Maryi z obrazów cudownych, i rodziny, i wspólnoty. Ten sam archetyp szczęścia – ale nie z pamięci, lecz z wizji przyszłości – pojawi się jako komponent obrazu w liryku *Gdy tu mój trup...*:

Tam wpośród prac i trosk i wśród zabawy,
Uciekam ja, tam siedzę pod jodłami,
Tam leżę wśród bujnej i wonnej trawy,
Tam pędzę za wróblami, motylami. (w. 9-12).

I tamrównież – w centrum tego świata – ona, jutrzenka świeci i leci, stąpa i „w toni wód się kąpa".

4° Powróćmy na właściwy trakt rekonstrukcji Mickiewiczowskiego obrazu świata:

Jakże tam wszystko do nas należało!
Jak pomnim wszystko co nas otaczało:
Od lipy, która koroną wspaniałą
Całej wsi dzieciom użyczała cienia...
Aż do każdego strumienia, kamienia,
Jak każdy kątek ziemi był znajomy
Aż po granicę, po sąsiadów domy! (w. 81-87).

– A zatem do Mickiewiczowskich wyobrażeń świata należy także lipa-drzewo, ucieleśniająca centrum społeczności wiejskiej, w jakiś głęboki sposób także symbol boskiej opieki łączący ziemię i niebo, ogarniający konarami człowieka, który się bawi, tak jak matka ochraniająca bawiące się dzieci. **Świat – cieniste drzewo** i **świat – jako przestrzeń zabawy** ma tu oczywiście także swój niepowtarzalny walor małego i własnego „otoczenia"[41] oraz piękno świata-Matki, a przede wszystkim głębię boskiego ładu, tej korony wszystkich stworzeń.

Nie sposób pominąć w tym opisie kontekstu kultury ludowej czy pierwotnej. Mickiewiczowski świat jest tu bowiem spełnieniem archaicznej wizji świata-wioski, świata, który nie zna granic, poza którym nie byłoby ładu tego samego i takiego samego, jaki panuje na rodzinnej ziemi. Metaforycznie rzecz ujmując: człowiek jest tu kosmosem i kosmos jest tu człowiekiem. Imaginacja antropomorfizuje naturę, natura okazuje się uwewnętrznioną, głęboko wyrytą w duszy symboliczną melodią, harmonią obrazów, dźwięków, zapachów, dotyków, smaków. Owe „strumienie", o których pisze poeta, płyną więc w swoim odwiecznym miejscu, ale i w duszy pierwotnego człowieka; kamienie, swojskie kamienie także mają tam swój kąt duchowej przestrzeni, podobnie przecież „jak każdy kątek ziemi". Przymiotniki mają w tym wymiarze u Mickiewicza takie znaczenie, jakiego nie jesteśmy w stanie gramatycznie oddać: jest więc „kątek" ziemi i trzeba by użyć w formie zdrobnienia, jakiegoś „emocjonalizmu" słowa „znajomy", słowa „każdy", „wspaniały", ażeby oddać tę rajską, idealną (i teraz już nostalgiczną) treść tych słów. Ale Mickiewicz z językiem tu nie eksperymentuje, bo należy on do tej samej dziedziny, co drzewa i kąty wioski: jest pełnym, trafnym, żywym, jasnym logosem notującym to, co widzi oko, słyszy ucho; ustanawiającym pełną harmonię znaku, dźwięku i rzeczy nazywanej. Przypomnijmy trafny opis świata-sioła:

> Kosmos jest wielką wioską. „Pośrodku wsi stoi dąb, nad każdym domem gałązka wisi" – zagadka o słońcu. Mleczna Droga to w języku ludowym Droga Ptasia, Droga Dusz, bo nią dusze zmarłych odchodzą (odlatują) z tego świata. Na „niezmierzonym polu" „rogaty pasterz" pasie „nieprzeliczone bydło" – zagadka o niebie. „Kosiarze koszą niebieską łąkę, Baby idą za niemi, aby zbierać siano, furman zjeżdża z Wozem po nie". „Najświętsza Panienka po niebie chodzi i swego Synaczka za rączkę wodzi" – pieśń. W pałacu ponad niebieską „obłoką" mieszka Gospodarz, Pan Bóg, który jak Wielki Kmieć „niegdyś zasiał świat" z piasku, który Diabeł wydobył z morza. Teraz patrzy z nieba i rządzi wszystkim[42].

5° I kolejna z tych figur: **świat-rodzina, świat patriarchalnego ładu**, którym na zewnątrz włada ojciec, odgrywający (!) u Mickiewicza **mniejszą** rolę w tej idealnej sferze, gdzie panuje matka: „Bo któż tam mieszkał? – Matka, bracia, krewni! / Sąsiedzi dobrzy..." (w. 91) – i dalej dopiero następuje u poety przywołanie „sługi", ojca i bohatera. To magiczna sfera życia domowego, ale też – co Mickiewicz eksponuje – przyjaźni („wierni przyjaciele") i „tego typu zbiorowości, które klasyczna socjologia określa mianem *Gemeinschaft* i przeciwstawia zracjonalizowanej, nowoczesnej *Gesellschaft*"[43].

[41] Zob. M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 260:

> Z natury rzeczy podobne przewartościowania obejmują zamkniętość, która w klasycznej postaci jest symbolem negatywnym: nabiera wartości pozytywnych jako określenie przestrzeni bezpiecznej, dobrze zadomowionej, zorganizowanej i zasiedziałej.

A jej utrata podnosi jeszcze, jak u Mickiewicza, wielokrotnie ten walor, mityzuje go, idealizując zaś przekształca w przestrzenną „ikonę". (Ale u niektórych pisarzy może się ta utrata „przestrzeni bezpiecznej" przerodzić się w wizję Chaosu lub przestrzeni monstrualnej. Mickiewicz staje po stronie Kosmosu).

[42] J. Bartmiński, dz. cyt., s. 100.

[43] A. Waśko, dz. cyt., s. 64.

6° W ostatecznym wymiarze szkicuje Mickiewicz figurę świata-eposu, pohomeryckiej, lecz rapsodycznej pieśni o „ojców dziejach", jak w II cz. *Dziadów*, ocalającej przeszłość utraconą (w. 122-129). W tym eposie trwa też i zostaje dowartościowana radosna „pieśń o Justynie" Franiszka Karpińskiego, poety słowiańskiego, który – jak później powie poeta – choć „pozostawał wierny religii", to niemniej w poezji okazał właściwą Słowianom „wierność bierną, odporność". W Collége de France Mickiewicz już dostrzegał eskapistyczny wymiar poezji Karpińskiego, która niczego w dookolnym świecie nie chciała zmieniać. Lecz w „ikonicznym" obrazie szczęśliwej przeszłości w *Epilogu* – w tym fragmencie tak przylegającym sielskością do XII ksiąg – śpiewak Laury i Filona stawał się obrazem szczęścia poety w obrazie szczęścia Ojczyzny, a także piewcą rzeczy wziętych „z powszedniego życia w Polsce"[44]. I drugi polski rapsod, genialny zaiste Kazimierz Brodziński, dla którego poemat Mickiewicza, jak wiemy, stał się spełnieniem jego własnego programu estetycznego. Tu – w *Epilogu* – ukazany został jako autor sielanki *Wiesław*. Mickiewicz przekazał przez Antoniego Edwarda Odyńca Brodzińskiemu wieść o hołdzie, jaki mu złożył w *Epilogu*. Tak, jakby dopiero teraz – pisząc *Pana Tadeusza* – zrozumiał, co miał na myśli Brodziński, każąc Polakom pisać sielanki i elegie. Zalecał je jako remedium na własne zapewne duchowe wstrząsy, których doświadczył żołnierz Napoleona pod Moskwą. W 1813 r. posiadł wiedzę, którą Mickiewiczowscy żołnierze – tacy jak Tadeusz – posiądą w literackich zaświatach, bo choć przecież nie ma tego obrazu klęski wojsk napoleońskich w *Panu Tadeuszu*, to Mickiewicz straszną i zarazem idylliczną wiedzę Brodzińskiego osiągnął w owym 1834 roku.

Świat pojmowany jako epos pisany przez Boga, kosmos-epos stworzony w ciągu sześciu dni, nazwany imionami w całej ich różnorodności, jest darem i zadaniem, które człowiek i Bóg snują odtąd razem. Mickiewicz powtarza iście boski gest kreacji, lecz tylko w takim wymiarze, w jakim to dane człowiekowi (inaczej niż Konrad): nazywa- utrwala rzecz po rzeczy, obraz po obrazie tworzy soplicowską „ikonę", bo przecież epos to nie wierny, nie dający się w szczegółach zharmonizować obraz rzeczywistego świata. (Ileż energii badaczy pochłonęło liczenie wieku bohaterów, ustalanie dat...). Lecz w kategoriach metafizycznych zmierza już do wizji innej, świata, który wolno by nazwać *sacro*-eposem, *teo*-eposem. Rozumianym jako niesamowita, piękna jak dzieciństwo i straszna jak wiek męski, „historia szlachecka" jako opowieść arkadyjska jak pełnia domowej społeczności, ugruntowana w chrześcijaństwie i zarazem tragiczna jak współczesność pełna samotności, wykorzenienia, piekła diaspory.

Pisze – po raz ostatni w wielkiej skali – „historię szlachecką", to wielkie dzieło o przeszłości i przyszłości, które na makroscenie natury współtworzy z człowiekiem Bóg, obejmujący sobą wszystkie wymiary: nieba oraz ziemi, przeszłości i przyszłości, ducha i ciała, rozumu oraz imaginacji. Panenteistyczny, surowy, ale w istocie dobry Ojciec, który na swym łonie obejmuje i doświadcza kosmos i człowieka[45]. Mickiewicz tę Bożą Pełnię opisuje jakby od wewnątrz, od środka, więc opisując przeszłość, tkwi w epoce dzieciństwa, pisząc – pozostaje w piekle Historii, które uczynił sam człowiek[46].

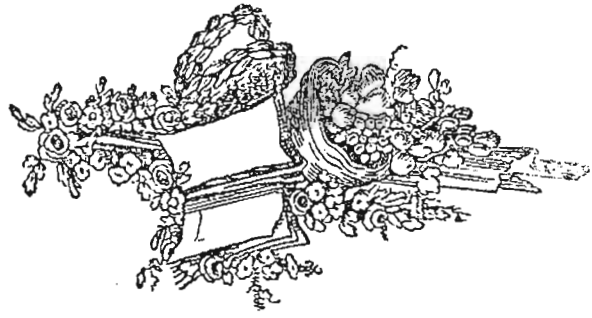
[44] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, kurs II, wyd. cyt., s. 239.

[45] **Znaki „boskości" w świecie Mickiewicza to: fenomen stworzenia świata, *creatio continua*, mowa cudów i profecji, trwanie Kościoła, wewnętrzny proces rodzenia Boga, wewnętrzne doświadczenia mistyczne, Natura jako ikona Boga, Historia jako szyfr Opatrzności, miłość jako *agapé* – i sumująca te wielkie i małe znaki figura zawierającego w sobie byt Boga (panenteizm).**

[46] W tym znaczeniu, jakie proponują *Księgi narodu...*: wymyślając „bałwany", wojnę i prawa.

Tkwi poeta przecież nadal, jako człowiek, w boskiej dziedzinie, która „prześwituje" przez naturę, w wypadkach dziejowych. Ujawnia się, gdy człowiek z goryczą, ironią przypomina swoje „błędy", uwalnia się od nich, by w słowie eposu zamknąć wizję domu kosmicznego, „o-**kolicy**", świata bujnej łąki, ogrodu, drzewa, rodziny patriarchalnej, ale opartej na porządku miłości, którą darzy synów matka. Ten metafizyczny ład objawia się w misterium przypomnienia pokoleniowej ciągłości, gdzie żywi i zmarli, przeszłe i przyszłe okazują się fragmentami wielkiej narracji, wielkiej pielgrzymki. Czyni to wszystko człowiek-pielgrzym po to, by u celu wędrówki siąść jeszcze – z poetą – pod tą czarnoleską lipą, która chroniła i ożywczo cieniła dzieciństwo, lecz teraz paradoksalnie stała się już drzewem nieczarnoleskim, samotnym symbolem raju, bo Mickiewicz to centrum, tę kosmiczną oś, rdzeń świata zostawił, trochę z własnej, najwięcej z innych winy.

Napisał, nakreślił więc poeta ikonę pełni, „stworzył" ją, lecz ponieważ słowo może tylko tworzyć bierne choć piękne epifenomeny ducha i estetyki, zaczął temu światu nadawać po *Panu Tadeuszu* oczywiście kształt logosu-czynu, bowiem, jak pisałem przy okazji *Słów Chrystusa*, młodzieniec-człowiek musi dorosnąć, a potem ruszyć do walki, wyposażony w mesjańską wiarę i ikonę celu już raz utraconego, a teraz – w poezji odzyskanego: Soplicowa.



CZĘŚĆ DRUGA. EROTYCZNE MARZENIA I MARZYCIELSKIE REALIA

I. Powiew realizmu

Kreacje kobiece, perypetie uczuć (miłości) – w porównaniu z II oraz IV cz. *Dziadów*, *Konradem Wallenrodem* – to już zupełnie odmienny świat w kilku wymiarach. Po raz pierwszy pozwala sobie Mickiewicz na ujawnienie realnych, „przyziemnych" przyczyn katastrofy miłosnej – w tym przypadku choćby różnicy między Jackiem Soplicą a Ewą Horeszkówną, gdzie ową niebywałą przeszkodą małżeńską jest niechęć ojca Ewy do szlacheckiego mezaliansu. Do tej pory katastrofy uczuciowe kreował poeta na wysokim „c" romantycznym: wiarołomstwo, zdrada kochanki, przekleństwo historii. Po wtóre, pojawia się w kontekście tematu miłosnego, prawie w konserwatywnej formie, dystynkcja swój, swojski, polski – obcy (Zosia – Telimena, Tadeusz – Hrabia), choć wbrew intencji krytyków nie jest ona dostatecznie wyraźna na poziomie miejsca, jakie „obce" postaci zajmują w wyobraźni poety. „Nieswojskie" winno być raczej zdegradowane i potępione, okrojone, redukowane w strukturze poematu. Tymczasem Mickiewicz miłostkom Telimeny czy Hrabiego poświęcił znacznie więcej miejsca, niż „należałoby", gdyby przyjąć „narodowo-religijne" lub parenetyczno-pedagogiczne kryterium. A dalej, zwróćmy uwagę – rozwinął poeta w *Panu Tadeuszu*, tak naturalną, „narodową" koncepcję próby, jaką mężczyzna winien przejść, ażeby stać się godnym kobiety: Polacy, jak wiadomo, tej inicjacji w męskość od wieków doznają na polach bitew, co także stanie się losem – nie wiemy, czy nie z tragicznym finałem – Tadeusza[47]. Wreszcie – miłość postrzegana jest w poemacie z niejakim realizmem w odniesieniu do ludzkiej natury. Gdy Gustaw pozostał sam na sam z widmem kochanki, jakiej na podsłonecznym nie bywało świecie, którą jednak uwiódł po prostu inny, to tu już mężczyzna (doświadczenie!) okazuje się niestały, skłonny do flirtów w zwykłej, „realistycznej", erotycznej mierze. Sędzia przecież w tej właśnie sprawie zwraca się do Księdza, myśląc o Tadeuszu:

> Toćby ich, Panie Bracie, przynajmniej zaręczyć
> Przed odjazdem; bo serce młode i podróżne,
> Wiesz dobrze, jako miewa tentacyje różne;
> A wszakże kiedy okiem rzuci na pierścionek
> I przypomni młodzieniec, że już jest małżonek,
> Zaraz w nim obcych pokus ostyga gorączka.
> Wierzaj mi, wielką siłę ma ślubna obrączka. (X, w. 264-270).

Wczesnoromantyczny Werter tylko w snach miewał erotyczne pokusy, zmysłowe wizje,[48] Gustaw z IV cz. *Dziadów* pragnął jedynie Marii-siostrzyczki. W *Panu Tadeuszu* mężczyzna i kobieta realistycznie stąpają po gruncie zmiennej, ludzkiej natury, której kaprysy odzwierciedlają się w erotyce. Co więcej, ślad „lekko" romantycznej

[47] Jak wiadomo, taki schemat: inicjacja „bohaterska" – inicjacja erotyczna, głęboko tkwi w kulturze już pierwotnej, jego ślady odnajdujemy w epice, baśniach. W literaturze polskiego romantyzmu ulega jednak reinterpretacji tragicznej: w *Marii* Malczewskiego czy *Konradzie Wallenrodzie*, gdzie historyczna zasługa rujnuje życie osobiste.

[48] J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, s. 78:
Daremnie wyciągam ku niej ramiona rankiem, gdy budzę się z ciężkich snów. Na próżno szukam jej nocą w moim łóżku, gdy mnie łudził szczęśliwy, niewinny sen, że siedzę koło niej na łące i trzymam jej rękę i okrywam ją tysiącem pocałunków.

postawy, ale jakże przemienionej, odnajdziemy w zwierzeniu Sędziego, którego narzeczona, Marta[49] Hreczeszanka, odeszła w cnocie z tego świata, albowiem „Bóg nie błogosławił małżonkom". Pozostał więc Sędzia na tym świecie ze ślubnym pierścionkiem, choć bez ślubu, z miłością wierną, lecz bez żony:

Ja sam przed laty wielki afekt miałem
Ku pannie Marcie, której serce pozyskałem:
Byliśmy zaręczeni; Bóg nie błogosławił
Związkowi temu i mnie sierotą zostawił,
Wziąwszy do chwały swojej nadobną Wojszczankę,
Przyjaciela mego córkę, Hreczeszankę.
Pozostała mi tylko pamiątka jej cnoty,
Jej wdzięków i ten oto ślubny pierścień złoty.
Ilekroć nań spojrzałem, zawsze ma nieboga
Stawała przed oczyma; i tak z łaski Boga
Dotąd mej narzeczonej dochowałem wiary,
I nie bywszy małżonkiem, jestem wdowiec stary,
Chociaż Wojski ma drugą córę, dość nadobną
I do **mojej kochanej Marty** dość podobną! (X, w. 271-284).

To postawa o dwóch wymiarach: przeciwieństwo zabijającego resentymentu Gustawa, ewangeliczna wprost wierność w miłości, która nie ma w sobie elementu erotycznego. I właśnie teraz należałoby przypomnieć Księdza z IV cz. *Dziadów*, podobnież z nieromantyczną pokorą akceptującego „wolę Bożą", śmierć żony, osierocenie dzieci.

Postawa Sędziego – duchowe małżeństwo-narzeczeństwo – jest afirmacją duchowego porządku, który przewyższa może nawet rytuał sakramentalnego życia małżeńskiego, o ile zyskuje błogosławieństwo Boga. Następuje tu odejście od tej podstawowej antynomii konstytuującej doświadczenie wczesnoromantycznej miłości, opartej na Platońskiej wersji mitu androgynicznego. Tamta miłość – gdy odnajdywały się w świecie skazane na siebie jeszcze w niebiesiech dwie połowy jednej istoty – była miłością „magnetyczną", szaloną, irracjonalnie tak zdeterminowaną przez przyciąganie obu pierwiastków, że godziła wprost w naturalny porządek „bożego" świata, gdzie ludzie rodzą się, ślubują sobie miłość, rodzą dzieci, starzeją się i umierają. Miłość platońska zostawiała jednak niewiele miejsca dla owej „woli Stwórcy". Wyczerpywała się ona – podobnie jak Boska omnipotencja – w momencie przeznaczenia sobie duszy Jej i Jego, kochanki i kochanka, Ewy-Marii i Adama. Lecz po tym akcie bohaterowie chcieli odgrywać dramat i komedię już tylko podług ludzkich praw. I wtedy okazywało się, że istnieją nie tylko dusze kochanków, ale że trwa też wokół i ludzki, i Boży, i nierzadko diabelski świat, stający im naprzeciw. Miłość, co miała być afirmacją zabsolutyzowanej wolności, odsłaniała tragiczne oblicze strasznej konieczności, której w tym i w takim świecie spełnić się nie da. Finał? Samobójcy i melancholicy, byronowscy ludzie sumienia, żyjący w świecie bez duszy.

Tu, w *Panu Tadeuszu*, Sędzia kieruje myśl w stronę nie radykalnego buntu, lecz zgodnej ze zdrowym rozsądkiem miłości, co pozostała na poziomie ducha. I nie chce z tego powodu niszczyć siebie czy świata. To drugi – po Księdzu z IV cz. *Dziadów* – bohater, który tę postawę „niech się dzieje wola nieba..." przyjmuje. Tam była to posta-

[49] To imię także ewangeliczne: z Ewangelii św. Jana i św. Łukasza (siostry Maria i Marta zganiona przez Jezusa). J. Grzenia, dz. cyt., s. 207:

Imię żeńskie pochodzenia biblijnego o źródłosłowie aramejskim – *mar(a)tha, marta*, pierwotnie znaczyło „pani; pani domu, gospodyni".

wa reprezentowana przez jednego z protagonistów; tu jest to postawa akceptowana i urzeczywistniana.

Zaś na drugim poziomie prawdę uczuciowej wizji poematu kształtuje dojrzała, jak rzekłem, ironiczna świadomość. Ta, która dokonała już pomiłosnego rachunku sumienia, przenicowała świat uczuć, póz, gier, a teraz może się objawić na różnych poziomach: humoru, aluzji ironicznej, sarkastycznego porównania, nie niszcząc przy tym spoistości poematu. Oto słowa, jakimi Mickiewicz opisuje, tak z pozoru błahe, narzeczeństwo Asesora:

> Tymczasem weszła druga para narzeczona:
> Asesor, niegdyś cara, dziś Napoleona
> Wierny sługa; żandarmów oddział miał w komendzie,
> A choć ledwie dwadzieścia godzin był w urzędzie,
> Już włożył mundur siny z polskiemi wyłogi
> I ciągnął krzywą szablę, i dzwonił w ostrogi. (XI, w. 658-663).

Oto „narzeczony". I oto dwa, a może aż trzy spojrzenia ujawniające się naraz w tym małym obrazie. Pamiętał Mickiewicz przemarsz wojsk napoleońskich – uczynił z niego w *Panu Tadeuszu* nie „szatańską" figurę *bellum omnium contra omnes*, lecz mistyczny epizod wojny o „wyzwolenie ludów". To pierwsze, dziecięce jeszcze, spojrzenie było wszak emocjonalnie czyste, radosne – taki też okazuje się sens odysei napoleońskiej w dziele[50]. Lecz ponad spojrzeniem dziecka i mitologizującego całą „napoleoniadę" poety tkwi tu już pełna nie sprzeczności, lecz spokoju ironiczna wiedza o ludzkiej naturze. Nie unieważnia ona obu idealizujących spojrzeń – ale jest „ponad", pozwala zaistnieć w wielkim świecie przewrotnemu patriocie i nicuje zarazem przymioty tego „patrioty", „męża wojny", przy którym, kroczy wybranka... właśnie, czy serca?

> Obok **poważnym** krokiem szła jego **kochanka**,
> Ubrana bardzo **strojnie**, Tekla Hreczeszanka;
> **Bo** Asesor już dawno Telimenę **rzucił**
> I aby tę kokietkę tem mocniej zasmucił,
> Ku Wojszczance afekty serdeczne obrócił.
> **Panna nie nadto młoda, już pono półwieczna,**
> Lecz gospodyni dobra, osoba stateczna
> **I posażna, bo oprócz swej dziedzicznej wioski**
> Sumką z daru Sędziego powiększała wioski. (XI, w. 664-672).

Tej sceny nie można nazwać li tylko „humorystyczną": to ciąg ironicznych spostrzeżeń, obnażających ludzką słabość: podniosłość gestów miesza się ze strojnością obojga, wtrącenie o porzuceniu Telimeny to daleki odnarratorski wtręt kompromitujący Asesora. Uważniej patrząc, można się doszukać paralelizmu składniowego: „**Bo rzu-**

[50] O idealizacji Napoleona: W. Łysiak, *Napoleon z nimi (Idea napoleońska w „Panu Tadeuszu" i bonapartyzm wieszcza)*, „Poezja" 1984, z. 11-12. Autor za emblematyczną postać idei napoleońskiej uznaje Jacka Soplicę, podając przykłady licznych ówcześnie „mnichów-kwestarzy-agentów", wielbicieli Bonapartego. Por. s. 52:

> Napoleon miał wrogów wśród ówczesnych polskich książąt Kościoła (konserwatystów związanych ze starymi układami zaborczymi), natomiast niższy kler w większości (olbrzymiej) uwielbiał go, widząc w nim wskrzesiciela ojczyzny. Symbolami tego kultu byli fanatyczni „bonapartyści", jak ksiądz Antoni Jan Arendt czy pijar Jakub Siekierka, który do końca życia nie chciał uwierzyć w śmierć cesarza, chociaż przeżył Napoleona o trzy lata. Ci właśnie mnisi-kwestarze-agenci sprawy napoleońskiej oraz wspomniani wielbiciele Bonapartego stali się pierwowzorami całej galerii kapłanów-„bonapartstów" w literaturze polskiej, od Soplicy, poprzez księdza-definitora w *Pamiętnikach kwestarza* Ignacego Chodźki, aż do *Końca epopei* Tetmajera (księża Narbuttowicz i Fasolkowski) oraz *Szwoleżerów gwardii* Gąsiorowskiego (ksiądz Kocieł). „Jacek, zwan Robak" jest bezsprzecznie królem owego pocztu duchownych krzyczących: *„vive l'empereur!"*, nie tylko z racji chronologicznego pierwszeństwa.

cił..." – wiemy – Telimenę dla „afektów serdecznych" wobec Tekli (i obco brzmiące imiona!); na drugim zaś biegunie pochwałę zalet Tekli kończy: „...**bo oprócz** swej dziedzicznej wioski...". I tak czytelnik dowiaduje się o majątkowych apanażach liczącej pół wieku panny, a więc, co z tego wynika, osoby na pewno „statecznej" i gospodarnej. Nie da się tego obrazu włączyć w kategorię sternowskiej ironii całkowicie, ponieważ w Mickiewiczowskim kanonie zasad nie mieści się „mobilny" patriotyzm Asesora służącego wszystkim władcom i posagowe łowiectwo, stąd ironiczny konterfekt rozciąga się i na Teklę Hreczeszankę, skądinąd niewinną. Dopowiedzmy jeszcze, że obrazy, które nazywany tu „ironicznymi", pojawiają się w całych ciągach takich scen o różnym nasileniu autorskiego dystansu. Interpretowany fragment poprzedza właśnie obraz Hrabiego, który, choć pułkownik już napoleoński – „dobył z kieszeni *portefeuille*" i zaczął rysować Zosię. Wyraźnie też narrator, choć delektuje się przemianą kosmopolity w patriotę, lecz i w tym miejscu wysyła łagodny, w istocie właśnie teraz dopiero sternowski, sygnał ironii: „Więc Sędzia witał Hrabię i rangi winszował, / Ale Hrabia nie słuchał, a pilnie rysował" (XI, w. 656-657). Z kolei po Hrabi, po Asesorze przychodzi czas na sportretowanie Telimeny i Rejtana – i, czego można się spodziewać, na ironię w nasileniu, które towarzyszyło miłościom „cioci Telimeny" w całym dziele:

> Trzeciej pary daremnie czekają czas długi.
> Sędzia niecierpliwi się i wysyła sługi;
> Wracają: powiadają, że trzeci małżonek,
> Pan Rejent, szczując kota, **zgubił swój pierścionek**
> **Ślubny, szuka na łące**; a Rejenta dama
> Jeszcze u gotowalni, choć spieszy się sama
> I choć jej pomagają służebne kobiety,
> Nie mogła w żaden sposób skończyć toalety;
> Ledwie będzie gotowa na godzinę czwartą. (XI, w. 673-681).

Rzeczywiście jest to scenka humorystyczna. Stanisław Pigoń wywodził jej źródła już to z „mniemań gminnych" (zgubienie pierścionka), już to z komedii Niemcewicza *Panna Guzdralska*. Tymczasem scenkę taką stworzyć łatwo bez odwoływania się do literackich źródeł, lecz opierając się na... prawdzie, którą tu można by prozaicznie nazwać „życiową", bez zbędnych wywodów estetycznych. Bo w Mickiewiczowskim mikrokosmosie wielkoświatowe awanse, ambicje bohaterów kończą się najczęściej przyziemną deziluzją, choćby słynnymi mrówkami, w które wpadła Telimena, zaś to, co zwykłe i przyziemne, nie tracąc nic ze swych właściwości, wyniesione zostaje na poziom naturalnego ideału. Satyra i karykatura schematyzują ludzkie zachowania i w pewnym stopniu można się było spodziewać, że Telimena opóźni swe przybycie podług wymogów buduarowego teatru „żony modnej"[51]. Lecz nawet w tym obrazku tkwi nie estetyczna, lecz praktyczna, „doświadczona", wywiedziona z życia wiedza o człowieku: że Telimena szybko Rejenta zdradzi, uczyni go rogaczem[52].

[51] Por. opinię Cz. Miłosza (który zapewne daje tu świadectwo znajomości monografii Kleinera): *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1995:

> Tym, którzy są obeznani z polską literaturą oświecenia, *Pan Tadeusz* jawi się jako utwór wiele zawdzięczający osiemnastowiecznej komedii; niektóre postaci zachowują się tak, jakby wyszły wprost ze sztuk Zabłockiego czy Niemcewicza. Mickiewicz, poeta romantyczny, powrócił w *Panu Tadeuszu* do swoich klasycznych początków, ale z nieskończenie większym kunsztem.

[52] Mickiewicz w wykładach paryskich dowodził, że satyra nie jest odpowiednia dla Słowian, jako produkt cywilizacji rozumu („celtyckiej") władającego imaginacją: „Ilekroć więc pisarze, poeci słowiańscy chcą tworzyć rodzaje, do których potrzeba rozwiniętego rozumu, muszą zapierać się własnej natury i wykorzeniać w sobie ów pierwiastek boski, ów

II. Nadziemskość i rzeczywistość: obrazowe syntezy

Pan Tadeusz – to pierwsza obserwacja – przesuwał dziedzinę doświadczeń miłosnych, a więc i opisy zakochanych, kochających w stronę treści realistycznej: opisu, który powinno by się nazywać humorystyczno-rozgrzeszającym, ironiczno-humorystycznym, krytyczno-akceptującym. Przesunięcie w stronę realizmu motywacji bohaterów, ich zachowań, wyborów oznaczało w perspektywie autora: a) krytyczno-ironiczny rozrachunek z konwencjami wczesnoromantycznymi, pozerstwem, platoniczną i platońską koncepcją miłości[53]; b) akt intelektualnego i emocjonalnego oczyszczenia, katharsis, spojrzenia na mechanizmy rządzące człowiekiem w epoce „górnej i durnej" z dystansu, spoza horyzontu młodości, ale też był to akt, jeśli nie pełnej akceptacji, to zrozumienia, iż ten okres musiał się zdarzyć, okazał się nieodzowną częścią dojrzewania, na które dojrzałe „ja" poety jeszcze czasem patrzy z ironią, ale już tą łagodną, afirmatywną, zapisując to spojrzenie z humorem, ze śmiechem.

I tu trzeba jeszcze też dodać, że w niepełnej formie takie podejście do egzystencji człowieka, które uznaje, iż niepodobna stać się człowiekiem, osiągnąć duchową pełnię bez upadków, błędów, grzechów i cierpień, pojawiło się już w „filozofii moralnej" II cz. *Dziadów*. Procesualistyczna koncepcja antropologiczna, podług której człowiek wypełnia swe człowieczeństwo w bolesnym często „dotykaniu ziemi", dawaniu żywego świadectwa wartościom, osiągnęła w *Panu Tadeuszu* nie poziom teorii czy nauki katechizmowej, pocieszenia, lecz fazę jej zrozumienia. Mickiewicz wszedł w fazę katarktycznych doznań, które dotyczyć musiały także dziedziny tych do tej pory najczęściej miłosnych **burz** tylko.

Punkt widzenia, jaki ujawnia południe życia, środek żywota (pamiętajmy, iż to początek XIX wieku i żyło się krócej...), nie oznacza jednak całkowitego zerwania z treściami, obrazami, które wypełniały do tej pory wyobraźnię. Realistyczne przesunięcie w obrazowaniu, wsparte takim małym, „powszednim prowidencjalizmem", który mówi, że jeśli coś się dzieje, nawet gdy jest to nieszczęście miłosne, to trzeba w tym uznawać wolę Pana Boga, jak mówił Ksiądz w IV cz. *Dziadów*, święci tu tryumfy. Lecz równocześnie Zosia, Ewa czy Telimena i Tekla reprezentują dobrze znane linie rozwojowe w konstruowaniu postaci kobiecych: Zosia jest przekształceniem-kontynuacją wzoru fantazmatycznego Ukochanej symbolizującej Litwę, Ojczyznę, *etc.*; zaś Telimena i Tekla to przedłużenie tego wzoru wyobrażeń, który mieliśmy w opisach dam światowych, kochanek, wielkich pań z odeskich salonów. Trudno się dziwić Norwidowi, że tego nie dostrzegał, gdy nazywał Telimenę „metresą – moskiewską", a Zofiję – „panienką pensjonarką", że ta pierwsza wydawała mu się nazbyt „realna", a druga „bez-materialna"[54].

---

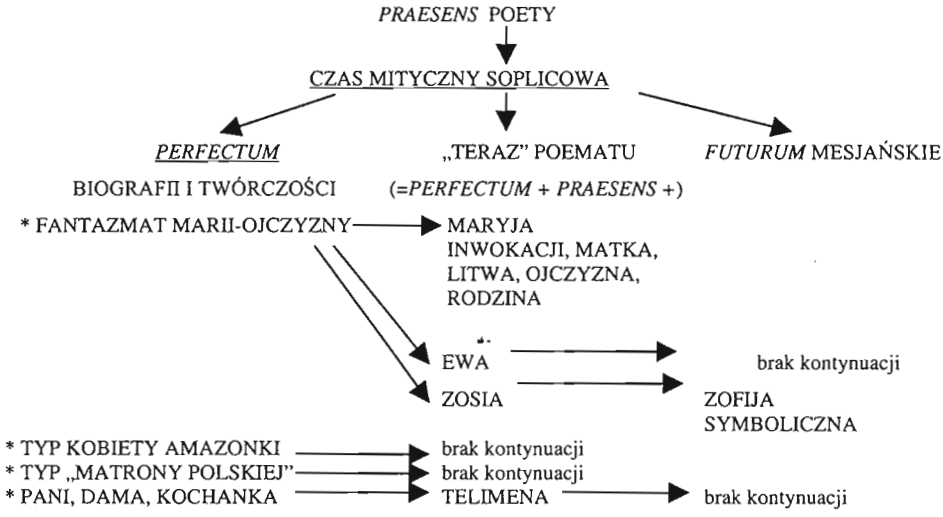
polot człowieczy ku wyższym krańcom poezji. Dlatego to rodzaj ów nigdy nie miał i zapewne więcej nigdy nie będzie mieć powodzenia u Słowian" (dz. cyt., s. 197-198).

[53] S. Pigoń, komentując pominięcie w XII księdze słów Hrabiego: „Dawniej w uczuciach twoich byłaś romantyczna. / A teraz mi się zdajesz zupełnie klasyczna", pisał (wyd. cyt., s. 564):

> Co więcej, można by twierdzić, że poeta mówi tu z humorem o swoich własnych ongiś pojęciach i wyrażeniach. Raz po raz odzywają się przenośnie znane nam z *Dziadów* czy liryków młodzieńczych. Wzgarda dla małżeństwa, łańcuch wiążący duchy kochanków, wreszcie te gwiazdy „do poczciwego wrzucone biegu", a przecież związane nierozerwalnie – słowem, całe romantyczne pojęcie miłości, zaznaczone tu tak znamiennie w słowach Hrabiego, wchodziło w skład młodzieńczego poglądu poety na świat. Teraz on sam się pobłażliwie z tego natrząsa.

[54] A. Mierzejewski, *„Telimeny lub Zosieczki maleńkie" (Norwid o „Panu Tadeuszu")*, „Poezja" 1984, z. 11/12, s. 67:

Mickiewicz pisał *Tadeusza* w owym szczytowym momencie życia, który wyznacza nie kalendarz, lecz wewnętrzny rytm życia duchowego. I z tego punktu widzenia spoglądał na przeszłość, ale i na przyszłość. W dziedzinie obrazowania, przedstawiania postaci kobiecych (i w dużej części męskich) dokonały się w poemacie znaczące przesunięcia, rozdzielenia, syntezy.



Najkrócej sprawę przedstawiając: cały ogromny kompleks wyobrażeń, które do tej pory niosła w sobie, skupiała postać Marii-Ukochanej, podlegał teraz wyraźnemu rozdzieleniu na dwa światy symboliczne: idealna kobiecość uległa dysocjacji na symboliczny krąg przedstawień maryjnych i na również symboliczny krąg wyobrażeń, które niesie ze sobą Zosia. Poemat rozpoczyna Inwokacja, gdzie z niezwykłą poetycką siłą objawia się moc kręgu wyobrażeń maryjnych. Maryja skupia teraz w sobie takie treści, jak pamięć wspólnoty rodzinnej, litewsko-nowogródzkiej społeczności (szerzej: Litwy i Polski), wyobrażenia idealne Ojczyzny materialno-duchowej (natura, wspólnota mistyczna, Kościół). Perspektywa Inwokacji jest w takim ujęciu spojrzeniem szerszym, kosmicznym, oddającym cały zespół wyobrażeń, wspomnień związanych z przeszłością w opiekę Maryi; jest to złożenie czy skupienie tego kręgu w takim symbolu, który reprezentuje już nie postać, figura świata poetyckiego, lecz symbol-reprezentant Opatrznościowego ładu miłości w piekle historii.

Drugi kompleks wyobrażeń – związany z ukochaną, kochaną kobietą, został oddzielony – wszelako niezbyt mocno, daleko – od kręgu maryjnego i stał się reprezentantem treści uczuciowych, miłosnych, które uległy głębokiej sublimacji, symbolizacji w

U podłoża tak mocno przez Norwida podkreślanego braku, a właściwie potrzeby w rodzimej literaturze „typu niewiasty polskiej" leżało między innymi przekonanie, że silnym, żyjącym „w prawdzie" narodem jest tylko ten, w którym – by sparafrazować jego słowa – każdy „żywy-duch" przyzwoicie jest ożeniony (por. VIII, 197), w którym każda kobieta jest „żywa". Tylko wówczas – jak sądził Norwid – ułożą się „zagmatwane wszystkie stosunki w społeczeństwie", gdy Polacy zerwą z „wyobrażeniami fałszywymi o (możliwości istnienia – A.M.) uczuciowości bez-materialnej". I tutaj właśnie widział poeta wielką rolę i zadanie dla literatury, która powinna ukazać typ kobiety prawdziwej, zupełnej, będącej – przypomnijmy – owym niezbędnym „momentem materialnym" w tym narodowym – jak to określał Norwid – „procesie pasowania się", zwanym „rzeczywistością, prawdziwą poezją i dramą – to jest życiem prawdziwym" (VIII, 196). Nie możemy bowiem poprzestać na uczuciowości z jednej strony zbyt czystej, niedojrzałej (Zosia), z drugiej – zbyt „doskonale realnej" (Telimena).

postaci Zosi, a nadto zostały obciążone całym ideowym bagażem treści mesjanistycznych. Zofija ewoluuje od obrazu dziecka, co zaczyna kochać, do obrazu Diany-symbolu, ale i narzeczonej Tadeusza. Można by rzec: w Zosi dorosła Ewa z III cz. *Dziadów*. „Dorosła": w takim sensie, iż bierze teraz na siebie zupełnie realną powinność bycia narzeczoną, żoną Tadeusza i przy tym reprezentuje w świecie historycznym, męskim wartości duchowe, które skupiają się w postaci Maryi, wiążą z mesjańską funkcją opiekunki świata wartości polskiego rycerza-pielgrzyma, co został właśnie przez Opatrzność powołany do służby. Zofija staje się symbolicznym ziarnem przyszłości, reprezentantką przyszłości, powiązaną najściślej z mającym historyczno-kulturowy kształt, ale w istocie atemporalnym, eternalnym wymiarem *Theotokos*, Matki Boga, którą reprezentuje w Inwokacji starannie zhierarchizowana triada symboliczna: 1° „Panno Święta, co jasnej bronisz Częstochowy" (Polska); 2° „I w Ostrej świecisz Bramie!" (Litwa); 3° „co gród zamkowy / Nowogródzki ochraniasz..." (ziemia rodzinna).

Nie powinny bardzo dziwić narzekania dawniejszych, tym bardziej współczesnych czytelników, którym w jej wizerunku brakowało „kobiety", a za dużo było „symbolu". Niemniej jednak z punktu widzenia Mickiewicza, przemian jego wyobraźni – była Zofia konsekwentnym spełnieniem tendencji wcześniej rozwiniętych. W Ewie z III części arcydramatu dostrzec można sakralizującą kontynuację predylekcji zarysowanych już w Aldonie: otrzymaliśmy więc Ewę dziecięcą, dziewiczą, macierzyńską, umaryjnioną, lecz jakby też nie reprezentującą (poza duchowym – wobec Konrada) macierzyństwa czy ideału erotycznego. Ewa była jakby za-światowa, choć w świecie egzystująca. Zosia stała się nie tyle realna, co „hiperrealna", a ów realizm wskazywał na symboliczność, eidetyczność postaci. To postać tak rzeczywista, że aż nierzeczywista. Ze zdziwieniem wszakże trzeba przyjąć żądanie, by poeta w dziele takim jak mitopeiczny *Pan Tadeusz* dał czytelnikom wizerunek pięknej panny, co namiętnie kocha i jest kochana, a może nawet ma, jak Tadeusz, niemałą chętkę do swawoli (Boże broń erotycznej!). Żadna z kobiet, jakie Mickiewicz do 1834 roku poetycko opisał, nie zapowiadała takiej kreacji. Dlaczego? Trzeba by się cofnąć do owego wstrząsu rozdzielenia z Litwą, który wszystko zmienił.

Natomiast nie znalazły się w *Panu Tadeuszu* dwa typy kreacji, których oczekiwaliby odbiorcy XIX-wieczni: matrona i jakaś nowa „Grażyna litewska", Litwinka-walkiria[55]. Nic dziwnego: *Pan Tadeusz* – struktura mityczna, dzieło bardzo intymne, wyrażające głębokie pragnienia, wyobrażenia Mickiewicza – nie mógł zawierać takich kreacji, które nie reprezentowały wartości określonych, zaakceptowanych przez uczucia czy pamięć poety. A ani żadna matrona polska, ani litewska amazonka nie należały do tego kręgu. Świat kobiecy – przeciwnie niż męski – wyraża u Mickiewicza tylko najmocniej uwewnętrznione treści, doznania, pragnienia: jest najgłębszym, prawie nigdy, u dojrzałego poety, nie skończonym szyfrem intymnych przeżyć, uczuciowych doznań. To nie jest – owe kreacje kobiece z eposu – miejsce na publicystykę czy historiografię poetycką. Może się to podobać lub nie, lecz nawet wpisując Zosię w krąg mesjańskiej symboliki, czynił to poeta, bo tak to najgłębiej wtedy odczuwał, tak właśnie widział związek między swoją drogą-pielgrzymką a jej celem: mityczną Litwą, gdzie czeka Ona.

[55] H. Zathey, dz. cyt., s. 75:
Jeżeli rzeczywiście wiele było w Polsce takich kobiet jak Telimena, jeśli więc w epopei właściwe i konieczne już zajęła miejsce, to powinien był poeta przeciwstawić jej w tej samej obszerności i z tąż dokładnością inną, reprezentującą drugą, może nawet liczniejszą a lepszą część niewiast. (...) Kto wie, czy nie wpłynęły tu osobiste wspomnienia i przykre doświadczenia poety [podkr. – J.Ł.].

Za to musiała się pojawić Telimena: jako pamięć młodości, wspomnienie inicjacyjnych doznań miłosnych, które – także w tej tak wyklinanej przez cenzorów poety Odessie – pozostawiły jednak również wspomnienie, duchowy zapis pełni; szczęścia, radości wynikającej ze zmysłowych doświadczeń[56]. Mickiewicz nie był żyjącym pomnikiem, jak potem wyobrażało sobie wielu jego rodaków[57]. Dwa razy, w dwóch wymiarach przed 1830 r. doznał Mickiewicz szczęścia, które miało wymiar: idealno-erotyczny w związku z Marylą - i czysto zmysłowy w miłostkach z kobietami wielkiego świata. Rzymskie awanse czynione Marcelinie Łempickiej miały już inny – sublimacyjny, sakralny sens[58]. W Telimenie znalazły pełnię wyrazu te wszystkie typy kobiece, które chyba „pierwiastkowo" reprezentowała Pani Aniela i jej córa Zuzia. Potem zaś: panie odeskie. Jeszcze w XX wieku niezbyt często zgadzano się z opinią Czesława Miłosza o tej postaci, określanej przezeń z przesadą jako „najciekawsza postać literatury polskiej":

> Jest dostatecznie złożona i bogata, żeby zasługiwać na osobną, poważną monografię, studium obyczajowe, a może poemat na jej cześć. Telimena jest komiczna. Ale dlaczego została przedstawiona jako komiczna? (...) Zważmy, nie jest ani stara, ani brzydka, i nawet odliczając coś na przemianę w naszych pojęciach o wieku, jej odrobina agresywności nie miałaby dzisiaj w sobie nic komicznego. Nie jest mężatką, nie jest panną na wydaniu, jest „kobietą luźną" polującą na męża, i to zagrożoną, jeżeli polowanie się nie uda, spadnięciem do kategorii starej panny. (...) Doświadczenie Telimeny obejmuje sprawy łóżkowe i wygląda na to, że traktuje je trzeźwo, czyli uznaje ich niejednolitość, skoro spotyka się w nich namiętność z wyrachowaniem. (...) I właśnie ta podwójność, tak że nie zgadujemy, w jakiej proporcji i w jakim splątaniu jest w niej jedno i drugie, robi z niej figurę prawdziwą[59].

Taki – może szokujący co bardziej wysubtelnionych odbiorców – opis Telimeny, jej życiowego sprytu, przebiegłości, zaradności odstawał jednak od wzorca sądu o kobiecie romantycznej. W Telimenie znalazły spełnienie i metamorfozę te wszystkie wyobrażenia o kobiecie, damie, kokietce, uwodzicielce, nauczycielce miłości, intrygantce, pozerce, kuszącym obiekcie pożądania, które zbierały się w Mickiewiczowskiej wyobraźni latami. Tu uległy syntezie. Telimena ma wszystko to, czego szuka w niej Mickiewiczowski mężczyzna; i okazuje się tym wszystkim, czego on nie chce, nie akceptuje, gdy otrzeźwieje z miłosnego zadurzenia. Jednoczy treści związane z pożądaniem i z rozczarowaniem, jest personifikacją pragnienia i obiektem męskiej idiosynkrazji, wielką pokusą i nie mniejszym lękiem. Wszystko zależy od perspektywy, momentu, miejsca i osoby, która w świecie poematu na nią spogląda. Nie rozpada się jednak na dwie postaci, nie ulega erotycznej demonizacji czy idiosynkratycznej monstrualizacji, bo poeta – tkwi w tym doświadczenie katarktycznego pisania poematu – potrafi zaakceptować ten „nieodzowny" etap doświadczenia, ocalić-rozgrzeszyć jego heroinę, zamienić sarkazm, złość, poczucie zniewolenia w, **jednak**, aprobatywne spojrzenie człowieka, który wie, że „tak oto było" i że „inaczej być nie mogło" i już zresztą też „być nie może". Dlatego uwiecznia Telimenę w swej konstrukcji mitycznej.

[56] Por. A. Mickiewicz, *Listy. Część pierwsza 1815-1829*, tom oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1998. Szczególnie listy po wyjeździe poety z Odessy dają świadectwo jego ambiwalencji wobec tego doświadczenia, okresu, gdy – jak pisał 9/21 czerwca 1826 roku z Moskwy do Tomasza Zana – „żył jak basza", ale i „muza moja zleniwiała".

[57] Zob. K. Rutkowski, *Mistrz. Widowisko*, Gdańsk 1996 (rzecz nie dla wszystkich miłośników Adama).

[58] Mieliśmy tam do czynienia i z zakochaniem w Marcelinie, i ze skomplikowanym duchowym „zazdrośnictwem" poety, który w Marcelinie zobaczył wzór życia duchowego, potwierdzony pełnią sakramentalnego uczestnictwa w mszy, wprost prorockim darem. Już w XIX w. ekscytował ten epizod [por. P. Chmielowski, dz. cyt., rozdział *Ustęp z życia (r. 1829-31)*].

[59] Cyt. za: W. Kopaliński, *Encyklopedia „drugiej płci"*, wyd. II, Warszawa 2001, s. 335-336. W księdze Kopalińskiego – co znamienne dla „epoki feminizmu" – nie ma już ani Zofii z *Emila* Rousseau, ani Zosi z *Pana Tadeusza*.

Wszelako w konstytuowaniu mitycznej narracji, budowaniu mitobiografii Tadeusza i Zosi powierza jej role: koniecznego doświadczenia Tadeusza i na szczęście nie psującej cnót oraz obyczajów Zofii preceptorki z „wielkiego Peterburka". Telimenę mit eternalizuje, jak wszystkie postaci, jednakowoż wpisana zostaje ona najdalej w przeszłość. Jest doświadczeniem osobowym, które należy przeżyć i przekroczyć, ale nie ideałem godnym naśladowania. Jest wieczną, cudownie barwną, lecz – z punktu widzenia mężczyzny – psychologicznie niezmienną figurą doświadczonego sfinksa, trzpiotki, kokietki, co raz po razie odmienia nie tyle „tentacyją" serca, ile obiekt namiętnego kochania. Tymczasem Zofija zostaje wpisana w mityczną wieczność, w *praesens* eposu, które wychylają się w przyszłość, należą do mesjańskiego mitemu poematu.

Miał już Mickiewicz, pisząc *Pana Tadeusza*, odwagę nazwać kobietę „kochanką". W Telimenie osiągnął pełnię ten wzór, który w zakończeniu *Sonetów odeskich* został odtrącony. Co nie znaczy: zapomniany. Można bowiem napisać złośliwe *Danaidy*, ale nie oznacza to jeszcze akceptującego przyswojenia, internalizacji tej sytuacji, która tę reakcję wywołała. Dokonało się to w *Panu Tadeuszu*. Dopiero tu – a nie w narzucającym czarno-białe dychotomie świecie III cz. *Dziadów* – mogła się pojawić Telimena: niosąca poważną i zarazem ironiczną wiedzę o świecie.

Jednak ta znakomita kreacja – do której wrócimy – pisana była w pewnej opozycji do tego wzoru maryjnego (strach wyrzec już: „mariowego"), jaki reprezentuje nadziemska dziewica Zofija, co wszakże godzi w sobie teraz już ową supranaturalność, włączenie w wymiar sakralny, z zupełnie ludzką kondycją (i nawet te papiloty ma na głowie!), z życiem, którego częścią powinno być – u Mickiewicza – narzeczeństwo z woli Boga, małżeństwo i macierzyństwo. Być może przejmuje Zosia także pewną cechę owych litewskich amazonek: nie jest już jednak heroiną zbrojną w miecz (co go gubi, jak Grażyna), ale zachowuje siłę sprawczą w dziedzinie reformatorsko-społecznej, uzdrawiając – godzi się na uwolnienie chłopów – chorą dziedzinę patriarchalnych, paternalistycznych, niewolniczych zależności, których w Nowym Soplicowie, jak w Nowym Jeruzalem, już nie będzie[60].

Postaci kobiece Mickiewicza aż do okresu *Pana Tadeusza* cechuje wielki dynamizm: już to zbliżają się do wzoru *Theo-, Christotokos*, już to się od niego oddalają. Przeglądają się w owym ***speculum* maryjnym**, przy czym poeta stara się, ale nie w pełni potrafi to uczynić, pogodzić wymóg idealności z wymogiem realizmu. Pełne połączenie obu wzorów przynosi Zosia, podobnie jak Telimena oznacza chwilowe zaniechanie wzorca przedstawień do tej pory niezmiennie degradujących kobiety wielkoświatowe, sawantki, damy. Do wzorca wyznaczonego przez figurę *Christotokos*, Maryję zbliżają się w tym czasie: postać z wiersza *Do M. Ł.*, matka z *Prologu Dziadów*, Ewa z Widzenia, Rollisonowa (*Mater Dolorosa*), kobieta z IX sceny, Ewa z *Śniła się zima...*, Zosia, Ewa – miłość Jacka, Klara z *Jakuba Jasińskiego* i jutrzenka z *Gdy tu mój trup...* W *Panu Tadeuszu* brak natomiast – i to probierz jego „pozytywnej" mityczności – jakiegokolwiek wcielenia kobiecego demonizmu (poza wzmiankami).

III. Zosia i Zofija, Tadeusz i Bożydar

Również relacje miłosne młodego Tadeusza z Zosią i Telimeną wykreowane zostały, powiedzmy to, nie tylko w wymiarze idealnym (Zosia) oraz konwencjonalnej gry

[60] Por. A. Nasiłowska, *Dziedzictwo Zofii...*, rozdział *Patriarchalizm i feministki.*

(Telimena), lecz przede wszystkim w sferze realizmu erotycznego. Pojawienie się Zosi w świecie poematu ma charakter epifaniczny, to powszechnie zauważano. Przede wszystkim trzeba jednak w ogóle zauważyć jej obecność, bowiem pojawia się ona i znika niczym gwiazda na firmamencie. Stylem jej obrazowania rządzą dość proste symbole: biel (czystość, dziewiczość), ciągłe porównania do jutrzenki (gwiazda poranna), anielskość – ale już jednak nie fantazmatyczna bezcielesność (jak było w IV cz. *Dziadów*), lecz wysubtelniona zmysłowość. Zosia porusza się po ziemi, pozostawiając jednak „ślad wyraźny, lecz lekki". Mickiewicz, jak pisałem, uznawał szczęście „na tym świecie" dwóch istot – dziecka i dziewicy. Zosia łączy w sobie obie właściwości, lecz w sposób, powiedziałbym, subtelnie wyzywający erotycznie. To jeszcze dziecko, ale już stające się panną na wydaniu. Istnieje więc na granicy między życiem dziecięcym i dorosłym, między domową beztroską a losem Polki (od razu zostaje nazwana Litwinką – w. 113, księga I), między przede wszystkim nieświadomością a pełnią erotycznej wiedzy (w przyszłości). Mickiewicz nie chciał więc tworzyć postaci „głupiutkiej" dziewczynki, lecz przekształcił w stronę realizmu obraz-sublimację erotyki, owego rajskiego anioła z IV cz. *Dziadów*. Przekształcił tak, iż udało mu się zachować nawet odrobinę ironii oraz blasfemicznej dwuznaczności: włos „w węzełki małe pokręcony" na jej głowie „świecił się, jak korona na świętych obrazku". A przecież cała scena ma wydźwięk zmysłowy: rozgrywa się w części sadu, w „malutkim ogródku", gdzie Zosia, jednak „zaledwie dotykając ziemi", ukazuje się ubrana w stroju, w jakim „nigdy nie bywa od mężczyzn widziana". Zosia-jutrzenka z koroną świętych pokazana została jednak w sytuacji, kiedy zachowuje – przecież niepotrzebnie – wstydliwość:

Stała młoda dziewczyna. – Białe jej ubranie
Wysmukłą postać tylko aż do piersi kryje,
Odsłaniając ramiona i łabędzią szyję.
W takiem Litwinka tylko chodzić zwykła z rana,
W takiem nigdy nie bywa od mężczyzn widziana:
Więc choć świadka nie miała, założyła ręce
Na piersiach, przydawając zasłony sukience.
Włos w pukle nie rozwity, lecz w węzełki małe
Pokręcony, schowany w drobne strączki białe,
Dziwnie ozdabiał głowę, bo od słońca blasku
Świecił się jak korona na świętych obrazku. (I, w. 110-120).

Jest to gest świadczący o „niewinności" Zosi, lecz także o erotycznym aspekcie samego obrazu. Technika poetycka Mickiewicza polega w tym wypadku na kontrastowaniu subtelnych danych zmysłowych. Anielska Zosia „zleciała jak ptak", a dalej „wionęła ogrodem, przez płotki, przez kwiaty", więc nie stąpając dla oka Tadeusza, gdy nagle: „wleciała przez okno, świecąca, / Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca". Niemniej, dodajmy za świetną obserwacją Kazimierza Wyki, wleciała tak jak promień, lecz „po desce opartej o ścianę komnaty"[61] (w. 126). Światłość i materia tej prozaicznej kładki złączone razem? Właśnie tak, ponieważ jest to sytuacja, która, po zmysłowych perypetiach Tadeusza, doprowadzi do zaręczyn. Tadeusz upojony „won-

[61] K. Wyka, dz. cyt., t. II, s. 270-271. W innym wymiarze poświadcza to językowa analiza M. R. Mayenowej, *Mickiewicz a tradycje stylistyczne*, „Pamiętnik Literacki" R. XLVII, 1956, s. 315:

Wszystkie próbki, jakkolwiek na pewno nie kompletne, liczniejsze jednak niż tu przytoczone, wskazują na to, że w ramach wybranego modelu stylistycznego literackiej polszczyzny, opartego w znacznym stopniu na doborze wyrazów i konstrukcji mówionych, a odrzuceniu konkurujących z nimi książkowych, Mickiewicz różnicuje prozę literacką i poezję, idąc dalej właśnie w intencji potoczności w poezji.

nym powiewem kwiatów" i półnaga, jak na ówczesne zwyczaje, Zosia, nucąca coś i beztrosko się uśmiechająca dostrzegą się oboje w chwilę po tym, gdy ta już ziemska anielica stanie przed nim „biegnąc do zwierciadła". Zosia jest więc obrazowo kreowana w momencie, gdy te Mickiewiczowskie przymioty, dziecięcość i dziewiczość, zamieniają się w zmysłowość: „dziewica krzyknęła boleśnie, (...) jak dziecko przestraszone we śnie". „Dziewiczy" Tadeusz nie został tu przecież ukazany jako ktoś, kto idealnie tylko przekracza próg „pierwszego kochania": „Wyszedł zmieszany i czuł, że serce mu biło / Głośno..."; więc, jak łatwo zauważyć, dla opisu spojrzenia Tadeusza na spłoszoną Zosię zostawił Mickiewicz tylko określenia emocjonalne (uśmiech, zawstydzenie, radość), nie przydając im jakichś literackich odniesień, jak czyni to w przypadku Hrabiego. Zosia należy tu do porządku wertykalnego, symbolicznego, związanego z niebem (anioł, dziewiczość, ptak, jutrzenka), ale przez zmysłowość, przez grę odbić, rozpoznań podmiotowych, przez symbolikę zwierciadła, przez wreszcie, choć tak przesubtelnioną, cielesność, konkret kulturowy (Litwinka) – jest częścią idealnego, eidetycznego wymiaru ziemi. Związek jej z Tadeuszem prowadzi Mickiewicz nie jako naiwny i bezmyślny finał zmysłowego zauroczenia, lecz na tym poziomie, na którym zmysłowość staje się częścią ikonicznego obrazu Ojczyzny.

Można by mówić o opisach realnej Zosi, że ulega w nich ona chwilowej fantazmatyzacji: najpierw zmysłowo realna (oglądana, słyszana), staje się w krótkich momentach jakby nadrealna, hiperrealna czy – niech to wybaczą językoznawcy – „nie-dorealna"; jest postacią, której ubywa zmysłowej realności (i świadczy to o jej szczególnym statusie w porządku duchowym), a jednak wciąż mieniąc się jakby realnością i nierealnością – pozostaje dziewczyną, staje się kobietą.

Częścią takiej kreacji jest wybór imienia bohaterki: Zofia to przecież grecka „*sophia*" – mądrość, wiedza, a także biblijna Boża Mądrość (światłość), wprowadzająca w świat wymiar istoty, sensu, lub, jak u gnostyków, ten świat zbawiająca[62]. W szeregu utożsamień identyfikowano ją z Afrodytą, Beatrix Dantego, zaś w wykładni teologicznej to często także Boski Logos, Chrystus, pośredniczące Słowo Boże, które chce z miłości do świata przywrócić harmonię niebieską w świecie ludzkim: w świecie pychy, buntow-

[62] W mitach gnostyckich *Sophia* ma dwa aspekty: jest sprawcą upadku boskości w materię, ale i nieprzemijającym światłem wskazującym drogę powrotu. W żydowskiej literaturze mądrościowej *Sophia* pomaga Bogu stworzyć świat (*Księga Mądrości*). W starożytnych określeniach ujawniają się wszystkie ambiwalencje spojrzenia na ten żeński pierwiastek w Bogu. K. Rudolph (*Gnostycka kosmologia i kosmogonia*, przeł. S. Cinal, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy" 1992, nr 2, s. 18) przywołuje pismo (poemat liturgiczny?) o *Sophii*:

> Ja jestem uwielbiona / i wzgardzona.
> Ja jestem nierządnica / i czcigodna.
> Ja jestem panią / i dziewicą.
> Ja jestem matką / i córką.
> Ja jestem członkami mej matki.

Gnostycką *Sophię*, jako część ponadkosmicznego porządku Boga, powszechnie identyfikuje się z Beatrix Dantego:

> Pośredniczką owego „metakosmosu" jest potęga kobieca – *luce e gloria della gente umana* („Chwało ludzkiego rodu, światło moje!" – *Czyściec*, XXXIII, 115). Owa Beatrycze nie jest odzyskaną miłością lat młodzieńczych. Ona jest najwyższym zbawieniem, uosobionym w postaci kobiety – emanacją Boga.

– E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 387.

Zob. *Przedmowę* Cz. Miłosza do jego tłumaczenia *Księgi Mądrości* (Paryż 1989):

> Już w starożytności utożsamiano *Sophię* z Matką-ziemią, Izydą, Demeter, z Afrodyte-Miłością i Ateną-Rozumnością. Chrześcijaństwo – szczególnie wschodnie – uczyniło z niej niemal czwartą osobę Trójcy św., sofiologicznym monumentem jest przecież kościół Świętej Mądrości, *Hagia Sophia* w Konstantynopolu. Szczególną predylekcję do symbolicznych znaczeń imienia Zofia wykazywał F. Dostojewski i twórcy duchowości rosyjskiej (W. Sołowjow, S. Bułgakow). W chrześcijaństwie zaś bywa ona identyfikowana już to z Duchem Św., już to z Bogarodzicą.

Sam Mickiewicz niemal kultowo odnosił się, co zauważył J. Kleiner (dz. cyt., s. 222, przypis 2), do dwu imion, pisząc w 1833 r. do A. E. Odyńca: „Jeśli będziesz miał córkę, daj imię Zosia-Maria, albo Maria-Zosia".

niczego rozumu, zmysłowości. Zosia-*Sophia* jest u Mickiewicza zarazem „jutrzenką z koroną", może więc już w tym obrazie także odbiciem ikonograficznego wzoru Maryi w wieńcu z gwiazd? Byłyby takie wnioski interpretacyjnym nadużyciem, gdyby nie to, iż Mickiewicz, dziecko epoki, do imion przywiązywał wielką wagę. Swoją pierwszą córkę nazwał Marią Julią Heleną, m.in. na cześć matki Celiny Mickiewiczowej – Marii Szymanowskiej, choć – i zauważyła to ówczesna publika – kojarzyła się ona z Marią Wereszczakówną i Mariami jego utworów[63]. Juliusz Kleiner pamiętał przecież w swej monografii o pierwotnych skojarzeniach etymologicznych Mickiewicza: „**w pierwotnej ks. XII panegiryk na cześć państwa młodych wyzyskuje imiona Zofii-Mądrości i Tadeusza-Bożydara**", pomieszanego, pomylonego przez poetę z łacińskim *Teo-dorem*. Lecz predylekcja do takiego rozumienia imion na symbolicznym, głębszym poziomie jest tu w całej twórczości poety niezmienna oraz znacząca[64].

Wszelako rzeczywiście Mickiewicz nadał swoim bohaterom w wersji pierwotnej imiona, których znaczenie wyjaśnił, tym samym zaś, niby to żartując, na pół poważnie, objawił ich głęboki – w istocie mesjański – sens:

> Skomponował go rymem wiejski organista.
> Już Protazy przeczytał brzmiących wierszy trzysta,
> Aż gdy doszedł do miejsca: Iż fortunne kressy
> Z prawnemi kombinując serdeczne processy,
> Mądrość (Zofiją) z bożymdarem (Tadeuszem)
> Zechciały dożywotnym sprząc Himeneuszem,
> Zofija i Tadeusz ustawnie... itd[65].

Jednak ten pastisz stylu zretoryzowanego, klasycystycznego nie wydał się poecie najpewniej dość ważki, poważny. Jeśli w utworze Zofija jest Mądrością tego Bożego Daru, jakim jest, okaże się Tadeusz, mesjański rycerz wolnej ojczyzny – to serio, bez literackich zabaw. Imię jest u Mickiewicza symbolicznym wzorem, esencją danego etapu rozwoju bohatera, który do tej pory – o ile był mężczyzną – ewoluował, przeobrażał się progresywnie i przy tym zmieniał imię. W *Panu Tadeuszu*, w mitopei, która w swym optymizmie mitycznym wychyla się w daleką przyszłość nowej ojczyzny, dochodzi do procesu, który można by nazwać odwróceniem wzorca metanoicznego biografii: bohater męski – reprezentujący epicki wymiar szlacheckiej historii – pojawia się już w świecie dzieła jako figura **gotowa**, przemieniona, metanoicznie dopełniona. Jego ostateczny, heroiczny wymiar rozpoznamy w chwili śmierci[66].

[63] M. Dernałowicz (dz. cyt., s. 135) odnotowuje w swej kronice sąd L. Niedźwiedzkiego o wyborze imienia dla córki: „Kiedy synowie się rodzą, powiada Mickiewicz, to znak wojenny. Pytanie, czemu Mickiewiczowi córka się urodziła. Strasznie dziwno z tym Mickiewiczem, czemu on nazwał córkę swoją Marią; głupia żona, że mu na to pozwoliła, za co jej dziecko ma być punktem, na który dwie rywalskie siły działają – matki i dawnej kochanki?".

[64] Już w *Księgach narodu...* przedstawił Mickiewicz szereg wywodów etymologicznych, które, choć fałszywe językoznawczo, wyrażały duchowy sposób percepcji mesjanistycznej historii pisanej przez znaki. Inny przypadek to niezgodność imienia i osoby, która je nosi. Zob.: *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, wstęp i komentarze M. Grabowska, Warszawa 1986; s. 42-43: „Katarzyna zaś znaczy po grecku *czysta*, a była najwszeteczniejsza z kobiet, i jakby Wenera bezwstydna, nazywająca się czystą dziewicą. (...) Zaś Maria Teresa nosiła imię najpokorniejszej i niepokalanej Matki Zbawiciela, aby wyśmiać pokorę i świętość". – Por. także wywody E. R. Curtiusa, *Etymologia jako kategoria myślenia* z książki *Literatura europejska...*, dz. cyt.

[65] Cyt. za: A. Mickiewicz, wydanie cytowane *Pana Tadeusza*, s. 572. Pigoń akcentuje „pseudoklasyczny" charakter pastiszowi poddanego stylu. Jednak można by tu się dopatrzyć nawet aluzji do *Roksolanek* Szymona Zimorowica lub innego XVI- czy XVII-wiecznego wydania poezji epitalamijnej czy panegirycznej.

[66] Zob. B. Dopart, *Uniwersum poetyckie „Pana Tadeusza"*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo. Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999, s. 66-84. Por. także wcześniejsze konstatacje badacza: B. Dopart, *„Pieśni ogromnych dwanaście"*, „Res Publica" 1989, z. 2, s. 76-87.

W poemacie natomiast dochodzi do ujawnienia jego poprzednich imion i wcieleń. Reprezentująca, personifikująca liryczność Zofia, dorasta tymczasem do przyjęcia sensu, idei, wpisanych w jej imię, ale ni tego imienia, ni sama już się nie zmienia. Epicki rozmach akcji, działania mężczyzn, „bitwa" nawet – mają tu sens o tyle, o ile służą symbolicznej dziedzinie, która ma charakter liryczny: Ojczyźnie, Litwie, miłości, sferze matek, religii, przyszłości. Bez tego żywiołu lirycznego mielibyśmy cykl sąsiedzkich czy wojennych potyczek, idyllę, romans i satyrę, bez tej głębi, którą znaczy postać Zofiji. Świat, stary szlachecki świat męskich wzorów, wartości – poprzez Jacka Soplicę „źle" kochającego Ewę – Mickiewicz dramatycznie[67] doprowadza do hierogamicznego momentu pełni: do zaręczyn: Tadeusza, reprezentującego żywioł męski, działającego w harmonii z archetypem kobiecej harmonii, pełni, mądrości, reprezentowanej przez Zosię.

W nich – Tadeuszu i Zosi – świat „nerwowych", błędnych, lecz i ofiarnych czynów Jacka ulega mitycznej przemianie, sanacji, przeobraża się w mesjański wzorzec męskiej i kobiecej pełni. Jacek musiał się zmieniać, gdy oni trwają już w mitycznej sferze *aeternitas*, wychyleni ku przyszłości ojczyzny i ku Bogu. Przypomnijmy słynny dwuwers Mickiewicza, nie włączony do *Zdań i uwag*:

> *Imię*
> Jakie na przyszłym świecie będziesz nosić imię?
> Imię Ojca, który cię do rodziny przymie[68].

Tym „Ojcem" jest Bóg. Po zaręczynach Tadeusz i Zosia nie muszą się już zmieniać: będą spełniać przyszłość, budować raj litewski, by potem w nagrodę przyjąć imię dzieci Zbawiciela. Tymczasem w świecie XII ksiąg epopei muszą jeszcze przekroczyć realistyczne progi pierwszych błędów – niemałych i wcale groźnych. On musi uniknąć sideł Telimeny, pułapki zmysłów i egzystencjalnego narcyzmu rozczarowanego kochanka; ona winna dojrzeć, pokochać, odrzucić dziedzictwo Peterburka, wybierając domowy świat – znak Bożej Mądrości, pokoju i harmonii, którego staje się ucieleśnieniem i symbolizacją. W realność te symboliczne wartości ma przemienić przyszłość. Kiedyś, daleko, gdy mityczny Odys dotrze do Itaki. Tak jak Tadeusz do Soplicowa wróci z wojny zwycięski. Ale to będzie „kiedyś". Na pewno. Tak mówi wiara. Lecz kiedy? Nie wiadomo, ale już się to zaczęło.

O wyborze imienia *Zofia* dla bohaterki decydować więc mogły:

- Pamięć o siostrach Franciszka Malewskiego[69], Marii i Zofii, z czasów jeszcze filomackich; już tam obie były obiektem literackich stylizacji[70].

[67] Na niezwykle ważny aspekt syntezy liryzmu z epickością w elementach formy dramatycznej zwraca uwagę A. Ziołowicz: *W strefie dramatyczności „Pana Tadeusza"*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo...*, s. 100:

> Dramatyczność sięga w obszar liryczności również poprzez formy gatunkowe dramatu. Dla elementów komediowych, umiejętnie zestrojonych, np. z epickim poematem heroikomicznym, lirycznym rezonansem jest humor podmiotu mówiącego. Z kolei poetyka misteryjna skorelowana z planem epopeicznym współbrzmi w poemacie z najgłębszymi pokładami autobiografizmu.

[68] Dwuwiersz przywołuję tu za wywodem K. Górskiego (*Onomastyka Mickiewicza*,w: *Mickiewicz. Artyzm i język...*, s. 271), gdzie ma on swoje specjalne miejsce.

[69] Por. Z. Sudolski, *Wstęp*, do: *Archiwum Filomatów*, t. III, *Listy z zesłania. Krąg Franciszka Malewskiego i Józefa Jeżowskiego*, Warszawa 1999, s. 47-48:

> I. Rodzeństwo Franciszka – siostry Maria i Zofia i ich losy, trudna młodość i panieństwo, to przykładowe efekty despotyzmu ojca. Samemu Franciszkowi udaje się zresztą wbrew woli ojca założyć własną rodzinę. Widzi on całkiem jasno, do jakiego tragicznego samotnictwa prowadzi młode, piękne i wykształcone panny, w których podkochiwało się wielu filomatów, despotyzm i egoizm rodziców. Maria Malewska (zm. 1868) pozostaje starą, zgorzkniałą panną, jedynie Zofii Malewskiej udaje się wyrwać w latach trzydziestych z tego zacieśniającego się kręgu powinności

- Symboliczny związek Zosi z Marią, czyli z Marylą Wereszczakówną.
- Kult tych imion u poety, który nadał je swoim dzieciom: „Jeśli będziesz miał córkę, daj imię Zosia-Maria, albo Maria-Zosia" (patrz przypis 61).
- Etymologiczny, „sofiologiczny", „mądrościowy" krąg skojarzeń, a wiemy, iż poeta miał specjalną predylekcję do odkrywania „głębinnych" znaczeń imion, które porównywał z osobą je noszącą. Tu Mądrość (Zofię) skojarzył z Darem Bożym (Tadeusz odczytany jak Teodor).
- Nawiązanie do wzoru postaci lub tylko imienia z *Emila* Rousseau, do opisanej tam Zofii[71].
- Kult maryjny (*sic!*): skoro Maryla zamienia się w Marię, „drugą" Ewę i łączy się z Maryją, to i Zofia zyskuje ten kontekst maryjny: jest jakby bliźniaczym, ziemskim odbiciem Drugiej Ewy, Maryi.
- Tradycja literacka, łącząca czasem już przed 1830 r. imiona *Tadeusz* i *Zofia*, i to w patriotycznym kontekście. Jak pamiętamy, były to imiona z poezji czasów stanisławowskich (Trembecki). Lecz nie należy też zapominać o tradycji mniej znanej. Choćby o *Grobach w dniu śmierci Tadeusza Kościuszki. Dumach rycerskich. Oryginalnych wierszem napisanych przez tłumacza tragedii „Faust"* [E. A. F. Klingemanna], czyli Edwarda Lubomirskiego, dyplomaty w służbie rosyjskiej, który, nim zginął w 1823 roku w pojedynku z niejakim Grocholskim, wydał w 1821 r. w Warszawie swe dziełko „zawierające cztery dumy, zwrotek ośmiowersowych 165". Tak właśnie pisał recenzent *Grobów...* z „Pamiętnika Warszawskiego" (1822 r., t. I, s. 238-247), czyli sam Kazimierz Brodziński. Fragmenty trzeciej dumy, opisujące „młodość i miłość nieszczęśliwą bohatyra ku Zofii"[72], przepełnione osjanicznym obrazowaniem, wzbudziły niemałe uznanie Brodzińskiego. Wykazują też niejakie (jakie?) podobieństwo do scen z *Pana Tadeusza*. I choć analogia jest raczej przypadkowa, mimo iż Mickiewicz pewnie mógł znać artykuł autora *Wiesława*, usprawiedliwia dłuższy cytat:

wobec rodziców. To o niej jeszcze w roku 1861 pisał Władysław Mickiewicz „...ongi bardzo piękna i uwielbiana przez młodzież uniwersytecką, zachowała cudowne włosy i głos świeży a silny". Z małżeństwa Zofii ze Stanisławem Brochockim, ziemianinem z wileńszczyzny, przyszedł na świat jedyny syn Konstanty, kształcący się później w Petersburgu i na Zachodzie.

Żona Franciszka Helena z Szymanowskich (1811-1861), córka słynnej pianistki i kompozytorki Marii Szymanowskiej, siostra Celiny Mickiewiczowej, została poślubioną przez niego 23 stycznia/4 lutego 1832 roku. Małżonkowie mieli pięcioro dzieci: Adama Szymona Franciszka (1832-1875), Marię (1834-1926), w 1863 wydaną za ciotecznego brata Władysława Mickiewicza oraz jeszcze trzech synów: Józefa (1837-1897), Jana (ur. 1839) i Szymona (1844-1876).

II. Z pięciorga dzieci Franciszka i Heleny Malewskich tylko dwojgu udało się wyrwać z zaklętego kręgu carskiego samodzierżawia – Marii, którą los związał z Władysławem Mickiewiczem, i Józefowi, który kilkanaście lat jesieni życia spędza w Królestwie Polskim.

[70] *Poezja Filomatów*, wyd. cyt., t. II, s. 150, *Pożegnanie* [odbyte 29 czerwca 1819 r.]:

Przecież mię nikt nie chwali, Hieronim nie prosi,
Bym zanucił dla panny Marji albo Zosi.
Owszem na ucztach naszych (patrzcie zazdrośnika!),
Skoro się ozwę, łaje i gębę zatyka.

Tamże, t. II, s. 243, Jan Czeczot, *Jamb dla Tomasza wygłoszony d. 24 grudnia 1819 r.*:

A oneż mam przemilczeć wstęgi miłej Zosi,
Które Józef mrukawy u zegarka nosi?
Jarosz mu podarował, bo nie Zosia sama:
Dostać wstęgę u panny dla mrukawych plama.

[71] Bardzo wątpię, czy Mickiewicz kojarzył wzorzec Rousseau z Zosią z *Pana Tadeusza*. To jednak – przy wszystkich zbieżnościach, jakie uwypukliła Zofia Szmydtowa w rozprawie *Mickiewicz – Rousseau*, dwie różne postaci: wzór matki, podległej mężczyźnie (*Emil*) i wzór idealny (poemat).

[72] Cyt. za: K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne...*, t. II, s. 116. Por. ogólną ocenę dzieła: „Dzieło to obiecuje narodowej literaturze znakomitego poetę".

Bohatyr, nim na pole sławy wystąpi, zyskuje jeszcze czas pożegnać się z Zofią, a tkliwą tę scenę odmalował poeta pędzlem uroczym, z gustem i czuciem oraz z wabną skromnością, niedostępną towarzyszką prawdziwej miłości. W rozkosznym położeniu Zniesienia na brzegach Ikwy, przy świetle księżyca, w ogrodzie na wyspie zastaje kochanek Zofię, pieśń tęsknoty nucącą.

Gdy góral wyda słodkie lutni brzmienia,
W Aplach się czułe dają słyszeć tony,
Tak się odezwał ostatni głos pienia
W sercu Kościuszki z ust słodkich puszczony.
Wysiadł na kępy kwiatorodnej brzegi,
Za omajonych skrył się krzaków ściany.
Miłe są takie kochankom przebiegi,
Zofiję widział, nie będąc widziany.

Chłodnik przybytkiem, ona bóstwem cnoty
W pierwszym się jemu wydały zapale:
Podobne ścianom kwitły żywe płoty,
Dęby jak słupy stały tam wspaniale,
Podając sobie zielone ramiona,
Strzechą plecioną tworzyły sklepienie,
Lsnęła się wkoło przestrzeń oświecona
Przez nocnych świateł srebrzyste promienie.

Siedząc w zamysłach na darnistej ławie
U nóg swych wierną służebnicę miała.
Jak czysty strumień po kwiatów murawie
Snuła się odzież po jej wdziękach biała *etc. etc.*

Ledwie ją zoczył, zwabiony jej pieniem,
Już się zdumiewał, skryty w cieniach lasu.
Już przed kochanką ukląkł z uwielbieniem.
Wszystko krótkiego było dziełem czasu.
Zofija, patrząc na przedmiot uczczony,
Wstydem różanym jagody powlekła,
Rumieńcem płonął rycerz zachwycony,
Milczał i ona słowa nie wyrzekła.

Jednak w tej ciszy oczu ich rozmowa,
Już to westchnienie, już to uśmiech mały
Lepiej ich czucia zdradziły niż słowa,
Serca nawzajem siebie rozumiały.
Gdy namiętności pierwsze znikły czary,
Dały bieg wolny kochanków mówieniu,
Że słowa były bez związku i miary,
Czczymi się zdadzą zimnemu stworzeniu.

Opis pożegnania przerywa uroczystość pogrzebowa i duma kończy się hymnem za zmarłą nieszczęśliwą niewiastę.

Bez wątpienia, cokolwiek powiedzielibyśmy o źródłach imion bohaterów, nie są to imiona przypadkowe czy tylko sentymentalne. Imię *Zofia* miało wieloraką tradycję literacką, miało aspekt nostalgiczny, gdy poeta wspominał Zofię i Marię Malewskie; miało aspekt religijny, który szczególnie czytelny mógł być dla poety pochodzącego z północno-wschodnich Kresów, z silnym prawosławiem i unityzmem[73]. Oczywiście

[73] Trudno odpowiedzialnie twierdzić, iż bezpośredni wpływ mogła mieć tu na Mickiewicza tradycja rusko-prawosławna, wszkże wspomnieć można o sławnej i w literackiej legendzie obecnej Zofii Słuckiej. Por. A. Mironowicz, *Święci w Kościele prawosławnym na Białorusi*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie...*, t. I, *Historia i ludzkie losy*, Białystok 1996, s. 88-89, przypis 21:

Święta Zofia (1575-1612), księżna słucka, była córką księcia Jerzego Jurewicza Olelkowicza (zm. 1578 r.). Po jego śmierci i śmierci brata Jerzego (1586 r.) księżna odziedziczyła księstwo słuckie i kopyskie. W 1600 r. wyszła za mąż za kasztelana wileńskiego, kalwina, Janusza Radziwiłła (1579-1620). W kontrakcie ślubnym księżna

nastąpiła tu przemiana i synteza znaczeń. Maria Wereszczakówna, zwana Marylą, przemieniła się z wolna w Marię (także „marę"), w Aldonę, a potem w Ewę (tu: złączyła się z siostrami Łempickimi). W końcu weszła więc po 1831 roku w krąg znaczeń maryjnych, w symboliczny plan Maryi i stała się ona na powrót Zofią w *Pan Tadeuszu*, jakby idealnie zawieszoną na granicy „świętości-idealności" i „piękności-realności". Stała się Mądrością, zarazem pozostając Zosią. Jest tu Zofiją i Zosią, idealnością i realnością; dorosłością i dzieciństwem. Jednym i drugim razem, równocześnie.

Na innym biegunie tak samo postąpił Mickiewicz z bohaterem męskim: nie Konrad Wallenrod, Gustaw czy Konrad, lecz równie wiele znaczący Tadeusz (Teodor), stał się odmłodzonym bohaterem. To nowy, młody Kościuszko, to także Tadeusz kochający – jak w dumach Lubomirskiego – swoją Marię. Etymologiczna nieprzejrzystość imienia *Tadeusz*[74] nie stanowiła dla romantycznego poety przeszkody: usłyszał w dźwięku to, co chciał („boży dar", „teo-dar"). Nałożył na ten ciąg skojarzeniowy matrycę heroicznej biografii Kościuszki i może jakieś literackie reminiscencje popowstaniowej literatury heroizującej bohatera (*vide*: dumy Lubomirskiego), wzorce bohaterskie literatury obcej (zresztą nie same tylko bohaterskie!) i... do Zofii dołączył Tadeusz[75].

IV. Mistyczność i... papiloty

Mickiewicz był jednak poetą przekornym. Słoneczny obraz, gdy Hrabia podgląda Zosię w „ogrodzie na ogórki", skomponował na innej zasadzie. Lotną Zosię włączył tym razem nie w niebo, lecz w naturę. Dziewczę nie traci nic ze swego idealnego wymiaru (metaforycznie pływa, kąpie się w ogrodzie, eksponuje powiewne pukle i wstążki), lecz przecież będzie to scena już nie niebiańska, ale włączona w realia. Scenerię tworzą

Zofia zastrzegła sobie pozostanie w wierze prawosławnej. Wkrótce po ślubie książę Radziwiłł udał się na wojnę szwedzką (1660-1605), a następnie moskiewską (1609-1612). Święta Zofia w tym czasie była opiekunką licznych cerkwi i klasztorów, wspierała bractwa cerkiewne, fundowała szpitale i przytułki. Zmarła 9 marca 1612 r. W. Syrokomla, *Możnowładcy i sierotka, Zofia księżniczka słucka*, Warszawa 1859; J. Kraszewski, *Ostatnia z książąt słuckich*, Warszawa 1841.

[74] Imię *Tadeusz* sprawia też kłopoty współczesnym onomastom. J. Grzenia, dz. cyt., s. 263, hasło *Tadeusz*:

Imię męskie o trudnym do ustalenia pochodzeniu i niejednoznacznej etymologii. Może ono wywodzić się z języka aramejskiego, jeśli tak – łączy się prawdopodobnie z aramejskim wyrazem *thad-daj* 'człowiek o szerokiej piersi'; możliwe jednak, że powstało z hebrajskiego *taddai*, co znaczyło 'sprytny, mądry' lub 'śmiały, odważny'. W języku greckim miało postać *Thaddaios* lub *Thaddeus*, zapożyczone przez Rzymian, w łacinie uzyskało formę *Thaddaeus*.

Imię to nosił jeden z apostołów mniejszych – *Juda Tadeusz* (I w.), brat Jakuba.

Do języka polskiego imię to przyszło wprost z łaciny. W dawnych źródłach polskich zostało zanotowane w formach:

Thaddaeus (forma łacińska, 1339), *Tadej* (1382), *Tadzik* (1424) i *Tadaj* (1430). W Polsce aż do XIX w. nie było to imię popularne, z wyjątkiem ziem północno-wschodnich Rzeczypospolitej, gdzie istniał kult *św. Tadeusza*. W XIX wieku stało się imieniem bardzo często nadawanym, co najprawdopodobniej wiąże się ze sławą *Tadeusza Kościuszki* i *Tadeusza Rejtana*. Mickiewiczowski *Tadeusz Soplica* otrzymał imię na cześć *Tadeusza Kościuszki*: „tak nazywano / Młodzieńca, który nosił Kościuszkowskie miano, / Na pamiątkę, że w czasie wojny się urodził" (I, 169-70). Epopeja Adama Mickiewicza *Pan Tadeusz* (1834) bez wątpienia ugruntowała popularność tego imienia w Polsce.

[75] K. Górski, *Onomastyka Mickiewicza*, w: *Mickiewicz. Artyzm i język*, s. 272:

Inny typ symboliki imion przynosi *Pan Tadeusz*. Imię tytułowego bohatera było uczczeniem pamięci Kościuszki, co zostało wyrażone w sposób niedwuznaczny. Wojski tak przemawia do świeżo przybyłego gościa:

Dobrze, mój Tadeuszu (bo tak nazywano
Młodzieńca, który nosił Kościuszkowskie miano
Na pamiątkę, że w czasie wojny się urodził),
Dobrze, mój Tadeuszu, żeś się dziś nagodził
Do domu, właśnie kiedy mamy panien wiele.

ogród, majowa zieloność[76], a zarazem jak dysonans brzmi puenta wypowiedziana przez ks. Robaka, który dostrzegł wpatrującego się w dziewczę Hrabiego. Został on w poemacie porównany do wilka, który wkradł się do... obory (III, w. 14). Odpowiedź mnicha brzmi zdecydowanie:

> Ogórków chcesz Waść? – krzyknął. – Oto masz ogórki.
> Wara, Panie, od szkody, na tutejszej grzędzie
> Nie dla Waszeci owoc, nic z tego nie będzie. (II, w. 454-456).

Staje się Zosia – gdy patrzy na nią Hrabia – naraz nimfą, duchem, widzeniem, romansów heroiną smutnych *etc.* Lecz znów: nad humorem, nad tak ostentacyjnie prowadzoną przez Mickiewicza grą obnażania fałszywej, ale podszytej erotyzmem, świadomości Hrabiego, jej przeestetyzowania, manieryczności, literackości – dostrzec łatwo nie tylko „oczywiście" donkiszotyzm[77] czy kontestację XVII-wiecznych wzorców miłości, lecz – acz to trudniej zaakceptować – kontestację tego młodoromantycznego, „rusałczanego", „angelicznego" stylu kreacji kobiecych:

> [„*przy altanie*"]
> Ujrzałem ją **niespodzianie**!
> **Suknią** między ciemnymi **bielejąca** drzewy
> **Stała** w miejscu, grobowej podobna kolumnie;
> **Potem biegła, jak lekkie zefiru powiewy,**
> Oczy zwrócone **w ziemię**... nie spojrzała ku mnie! (w. 289-293).

To nie Zosia[78], lecz Maria z IV cz. *Dziadów* w chwili rozstania. Też same sposoby obrazowania (znikanie, biel, zwiewność), lecz brak zmysłowości. W trzeciej księdze poematu deziluzję obrazu niebiańskiej Zosi, którą ogląda Hrabia, zakończy odnarratorska refleksja uniwersalizująca doświadczenie miłosne wczesnej romantyki, z całą jego aurą niespełnienia, rozczarowania:

> Tak chłopiec, kiedy widzi cykoryi kwiaty,
> Wabiące dłoń miękkiemi, lekkiemi bławaty,
> Chce je pieścić, zbliża się, dmuchnie, i z podmuchem
> Cały kwiat na powietrzu rozleci się puchem,
> A w ręku widzi tylko badacz zbyt ciekawy
> Nagą łodygę szarozielonej trawy. (III, w. 197-202).

[76] S. Pigoń (dz. cyt., s. 118) w przypisie do wersu 432 dowodzi, że „majowy" (od: maić, maj – gałązka zieleni) znaczy tu nie tyle nazwę miesiąca, co po prostu kolor zielony. Wtedy jednak otrzymuje pleonazm: „W majowej zieloności tonąc po kolana...". Może więc jednak chodzi Mickiewiczowi o coś innego: ten rodzaj zieloności, który jest właściwy tylko wiośnie, wyraża ekstatyczną wprost bujność, jaskrawość rodzącego się życia.

[77] K. Wyka (dz. cyt., t. II, s. 294-295) – W przeciwieństwie do tez Konstantego Wojciechowskiego (*Hrabia w „Panu Tadeuszu" a „Don Kichot"*, Stryj 1910), podjętych przez J. Kleinera i S. Pigonia, zasugerował, że donkichotyzm Mickiewicza miał charakter nawiązania do rozpowszechnionych wzorców donkichoterii (A. Fredro, *Nowy Don Kichot*, J. I. Kraszewski, *Poeta i odludek*). Jest więc zapośredniczony.

[78] Imię „Zosia" w poezji staropolskiej miewało jednoznacznie zmysłowe konotacje. Por.: K. Twardowski, *Lekcyje Kupidynowe*, wydał R. Grześkowiak, Warszawa 1997, s. 27:

> Już maj zielony, Zosieńku, nadchodzi,
> na piądź się stąpić bez maju nie godzi –
> stary to zwyczaj i nie ma przygany,
> od naszych matek przez ręce podany.
> Pódźmyż o zakład: ja bez zielonego
> jeśli cię zdybię liścia majowego
> dozwolisz, że cię w gębusię całuję,
> którą przed czasem już sobie smakuję.

Jakże blisko tu do tragicznego doświadczenia – czyż sparafrazowanego? – bohatera *Marii* Malczewskiego, poety, który odwołując się do poematu T. Moore'a *Lalla Rokh*, pisał o ukochanej Wacława, o Marii, nazwanej jednym z owoców Umarłego Morza, „pod których śliczną farbą, wśród trudu, mozoły / Podróżny widzi nektar, znajduje – popioły" (I, w.218-220).

Gdy Hrabia ujrzał w Zosi nimfę, Mickiewicz zapewne – przez autodeziluzję – dokonał ironicznej kontestacji młodzieńczej poezji, manifestując nieopanowaną wprost sprawność w tworzeniu takich wczesnoromantycznych metamorfoz rzeczywistości, by ukrócić je nagłym zgrzytem realizmu[79]:

> Z nimfy zniknieniem całe czarowne przezrocze
> Zmieniło się: te wstęgi, te kraty urocze,
> Złote, srebrne, niestety! więc to była słoma? (III, w. 187-189).

Poetycka ekwilibrystyka (to też pewna forma krystalizacji Stendhalowskiej), przekształcenia i idealizacje, kończą się błyskotliwą deziluzją: autoironiczną świadomością, która już wie, iż egzystencja, w zauroczeniu odrywająca się od bytu, staje się źródłem świadomości fałszywej, istotnie donkiszoterią, lecz w znaczeniu Kierkegaardowskim. Kończy się wstąpieniem w piękno absolutne i absolutnie urojone, bez względu na realne cechy charakteryzujące przedmiot zauroczenia, jak w skrajnym przypadku u Baudelaire'a w *Kwiatach zła*:

> Czyż olśnieniu nie starczy, abyś była złudą?
> Serce me gardząc prawdą przed pozorem klęknie.
> Czyś jest obojętnością, głupotą czy nudą.
> Maską czy sztychem, witaj! Wielbię cię w tym pięknie[80].

Gdyby Mickiewicz, jak się czasem pisze, chciał w *Panu Tadeuszu* tylko przeciwstawiać swojskie – obcemu, fałsz – prawdzie, a złudzenia erotyczne – miłości, to nie zapośredniczałby obrazów „fałszywej" wyobraźni Hrabiego w obrazie „idealnej" Zosi. A tak objawia tę dwoistą, lecz integralną świadomość człowieka dojrzałego (autoironicznego), który z własnych doświadczeń estetycznych i egzystencjalnych buduje obraz świata w jego pełni: śmiech czytelnika rozładowuje i rozgrzesza napięcie momentu poetyckiej kreacji ideału, otwiera możliwość tworzenia „tego innego" wzoru: wizji kobiecości zarazem idealnej i realnej. Gdy wcześniej marzenie erotyczne ujawniało się w bezzmysłowym ideale, teraz zmysłowość, cielesność ulega idealizacji, marzenie

[79] K. Wyka. dz. cyt., t. II, s. 300:

> Gospodarz poematu wcale też nie podkreśla, ażeby to sprzężenie dokładnej obserwacji z jej prześwietleniem przez wyobraźnię poetycką obciążało wyłącznie Hrabiego. I dlatego ich obydwu – twórcy dzieła i poety – dotyczy wykrzyknik rezygnacji: „Więc było po uroku! po czarach! po dziwie!".

Mickiewicz jest tu zapewne prekursorem „deromantyzacji" skrajnych przejawów kultu kobiet-aniołów. J. I. Kraszewski w powieści z czasów saskich o wybrednej pannie z Nowogródczyzny, co za nikogo nie chciała wyjść, aż wyszła za mąż za najszpetniejszego z adoratorów, kreśli już niemal zjadliwy portret kobiety (*Pułkownikówna*, Warszawa 1974, pierwodruk 1881-82, s. 12):

> Matka jej z oczów nie spuszczała, a pułkownik mawiał: „Jej chyba królową być". Wiedzieli co za skarb mieli. Fama rosła od pieluch, że to będzie cudo świata. Zazdrosne baby wprawdzie słyszeć się z tym dawały, że te cuda piękności dzieci wyrastają często na koczkodany, ale się przepowiednia nie sprawdziła. Z pączka tego różowego wykwitła panna Tekla, którą świat miał podziwiać. Do Pacewicz zjeżdżali się ludzie jak do cudownego obrazu.

[80] Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, przeł. H. W. Bieńkowski, cyt. za: J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paryż 1990, s. 105. – Filozof tak komentuje Baudelaire'owski estetyzm: „Liczy się tylko piękno i to, dzięki czemu ono pięknieje. Piękni, służąc podniesionemu do godności absolutu pięknu, są wolni od win". – Postawę taką Mickiewicz odrzucił, lecz już Słowacki w absolutyzacji piękna osiągnął maksymalną miarę.

przekształca się w rzeczywistość o kształtach marzenia. Częścią polskich wyobrażeń o Mickiewiczowskiej Zosi jest – a została jednak utrwalona filmową wersją Andrzeja Wajdy – scena, gdy dziewczę budzi młodziana:

Spojrzał w okno, o dziwy! **W promieni przezroczu,**
W owem sercu, **błyszczało** dwoje **jasnych** oczu,
Szeroko otworzonych, jak zwykle wejrzenie,
Kiedy z jasności dziennej przedziera się w cienie;
Ujrzał i małą rączkę, niby wachlarz z boku
Nadstawioną **ku słońcu** dla ochrony wzroku,
Palce drobne, zwrócone **na światło różowe**
Czerwieniły się na wskróś jakby rubinowe;
Usta widział ciekawe, roztulone nieco,
I ząbki, co jak perły śród koralów świecą,
I lica, choć od słońca zasłaniane dłonią
Różową, same całe jak **róże się płonią**.
(...)
Przypomniał, poznał włos ów krótki, jasnozłoty,
W drobne, jako **śnieg białe**, zwity papiloty,
Niby **srebrzyste** strączki, co od **słońca blasku**
Świeciły jak korona na świętych obrazku. (IV, w. 111-122, 131-134).

Interpretację tej „sennej", onirycznej sceny poprowadzić można na kilku wzajem się uzupełniających poziomach, lecz chyba należy to uczynić nie linearnie, lecz od środka, od wnętrza solarnego obrazu. Jeśli zatrzymać się na poziomie elementarnym, otrzymamy konwencjonalny obrazek ślicznej, rozświetlonej przez promienie Zosi, która – jakież to symbolicznie trywialne – zagląda przez otwór w okiennicy w kształcie serca. Słowem: obrazek jak wyznanie miłosne. Zagłębiając się dalej, interpretator dostrzeże specjalne nasłonecznienie sceny i wertykalny jej charakter: leżący w ciemności Tadeusz ← spoglądająca nań Zosia ← oślepiające Zosię słońce. Między cienistym pokojem a „mocnym" słońcem pomieścił poeta ten niewyszukany portret Zosi w „serduszku" okiennicy. Pójdźmy dalej; dziewczę jest tu w pewien sposób medium między niebem słońca a mrokiem Tadeusza, w który z trudem wzrok Zosi musi się „przedzierać". Na kolejnym poziomie konstatujemy „status ontologiczny" dziewczęcia: z punktu widzenia Tadeusza to „jawa" lub „twarzyczka dziecinna" oglądana we śnie. Zosia jest tu jednak nie tyle **pół**-realna, co hiperrealna, **nad**-realna: istnieje cieleśnie, ale w niezwykłym wymiarze cielesności zsolaryzowanej, niemal mistycznej.

Jej dłoń zostaje poddana przenikającej sile światła, jej palce „czerwienią się" – (!) „**nawskróś**", „jakby rubinowe", rzucając tę barwę na „ząbki". „Nawskróś" przeniknięta cielesność to mistyczne życie, objawiające się w **rozjaśnionej barwie krwi** – życia, ciepła, miłości czy boskości. Rubinowa Zosia oświetlana promieniami jawi się niczym kościelna niewiasta obleczona w słońce (apokaliptyczna?)[81]. To byłoby mistyczne apogeum „idealistycznej" interpretacji.

Lecz poszerzając obraz Zosi, czytając okalające go z obu stron ustępy, czytelnik przestaje jednoznacznie percypować tę „świętość": papiloty, przyziemne „srebrzyste strączki" włosów świecą tu znów, jak korona na „świętych obrazku" (=obraz Maryi obleczonej w wieniec z gwiazd). Tadeusz – podkreśla to sam narrator – „niestety!" rozpozna Zosię. A dalej obraz będzie się robił coraz mniej „mistyczny". Bo przed widzeniem Zosi młodzieniec spał snem kamiennym, którego nie przezwyciężyły „rżące

[81] Nie sądzę przy tym, ażeby Mickiewiczowi chodziło o wydobycie z obrazu takich znaczeń. Jeśli istnieje taki „ikonograficzny" związek, to na zasadzie dalekiej i ironicznej asocjacji i metamorfozy wzoru.

rumaki" i „psów hałasy", i „odgłos trąb". Dowiemy się, że spał ubrany, „spał jak bobak w norze" (to, co niskie, chtoniczne, skryte, nocne... erotyczne). Narrator, jakże niepoetycznie, obwieści: „on chrapał", choć – przebudzony przez Zosię – już „czuł się rzeźwym jak ptaszek":

> Myśląc o wszystkiem, co mu wczora się zdarzyło,
> Rumienił się i wzdychał, i serce mu biło. (IV, w. 109-110).

Kresem bowiem Mickiewiczowskiej „mistyczności" obrazowania jest przyziemność ludzkiej kondycji: Tadeusz przeżył oto erotyczną inicjację w pokoju Telimeny: zamiast „słonecznej Zosi" wybrał wdzięki zmysłowej nocy z „ciocią". Zmysłowy ideał, rubinowo-słoneczna Zosia to przecież także „święta" w papilotach. Tadeusz – ten poromantyczny, „zwykły" chłopak – otrzymuje w poemacie „ucztę" i „nauczkę" miłosną od sfrancuziałej kokietki i... ostatecznie także Zosię. Mądrość Mickiewicza polega przecież i na tym, że Soplicowo ma swe życie nocne i dzienne. Oba równie śmieszne i oba dominujące; wie już, że młodość bywa nie tylko „górna", lecz musi być „durna". Zosia okaże się w swym dziecięctwie i święta, i jakaś nieco czule śmieszna zarazem. Wykreślił poeta z zakończenia III księgi scenę, gdy Tadeusz mknął na pokoje Telimeny[82], lecz zostawił tyle, by uważny czytelnik wytropił młodziana. Nie wiem, do jakiej kategorii zakwalifikować w „romantycznej epopei realistycznej" chrapiącego bohatera – to nie satyra, to nie karykatura, nie humor, i nie tylko realizm, bo zjawia się nad nim świetlista Zosia. Zatem może znów byłaby to ta unosząca się nad poematem wysoko autoironia – jej znakiem pośrednim, i jakże dobrze znanym wychowankom, jak Tadeusz, nabożnego księdza, jest poczucie winy, grzechu. Również narrator niejako poczuł się tu do winy, zmieniając nastrój otoczenia, które opuścili łowcy nie nocnej, lecz dziennej zwierzyny:

> [Tadeusz] Na koniec, gryząc palce, do krwi się zadrasnął
> I na cały głos: „Dobrze, dobrze mi tak!" wrzasnął.
>
> We dworze, gdzie przed chwilą tyle było krzyku,
> Teraz pusto i głucho jak na **mogilniku**: (IV, w. 153-156).

Prozaiczno-ironiczna rama „słonecznej wizji" pozwala dopiero teraz mocniej zrozumieć zarazem pełnię, jak i iluzoryczność radosnego obrazka. Słoneczna Zosia i przebudzony, rozmarzony, zanurzony w cieniu Tadeusz to jednak możliwe do przekroczenia, nieostre opozycje góry i dołu, świętości i grzechu, ducha i ciała, dobra i zła, uczu-

[82] W przywołanym tu wydaniu poematu S. Pigoń (s. 195, przypis do w. 789) podał, skreślone przez poetę ponoć za namową S. Witwickiego, wersy:

> Tadeuszowi dano dziś izbę w budynku.
> Wszedłszy, drzwi zamknął, świecę postawił w kominku,
> Udając, że już zasnął – lecz oczu nie zmrużył;
> Czekał on widać nocy, a czas mu się dłużył.
> Stał przy oknie i patrzył wyrzniętym otworem,
> Co robi stróż, chodzący ciągle pode dworem.
> Gdy go ujrzał daleko, nogami równemi
> Wyskoczył, okno zamknął, tuląc się do ziemi,
> Jako wyżeł skradał się. Dalsze jego kroki
> Jesienna noc gęstemi osłoniła mroki.

Wypada żałować „autocenzury" poety; scena jest bowiem „realistyczna" i w niczym nie burzyłaby „romantycznej" wizji świata, byłaby zaś wyraźnym, kontrapunktowym wobec „idealistycznego" finału zwieńczeniem „realistycznych błędów" Tadeusza.

cia i zdrady, nagrody i kary, niewinności i zmysłowości. Słowem: życia, które symbolicznie skłania się ku słońcu (Zosia), bądź chyli ku mrocznym podziemiom (spał w **norze** jak **bobak**). Po pierwszej epifanii kobiecości w ogrodzie z Zosią, druga odsłona jest już dla Tadeusza upadkiem (Telimena), a trzecia (solarna epifania Zofii) karzącym napomnieniem. Teraz z natury, z tego podziemia instynktów bohater będzie się wspinał ku niebiańskiej Zosi, tak przy tym równocześnie zwyczajnej. *Pan Tadeusz*, choć na innym poziomie niż *Dziady*, zawiera symboliczny wzorzec biograficzny powołania-upadku-winy-regeneracji[83].

V. Telimena i ostatni samobójca „epoki romantycznej"

Jeszcze zanim wypadki się rozegrają, powiadomi Mickiewicz czytelnika – gdy Tadeusz po raz pierwszy przyglądał się Telimenie – w gnomicznej, nie tylko dojrzałej, ale chyba też jakoś gorzkiej mądrości, że:

> Lecz młodzież o piękności metrykę nie pyta,
> Bo młodzieńcowi młoda jest każda kobiéta,
> Chłopcowi każda piękność zda się rowiennicą,
> A niewinnemu każda kochanką dziewicą. (I, w. 614-617).

Poeta, jak podkreślałem, miał łatwość konstruowania sentencjonalnych wypowiedzi: w tym przypadku użył jej, by spojrzeć okiem sternowskiego ironisty na całą sferę romantyzmu jako kultury młodych. Tadeusz, i jako kochanek, i jako zmartwiony grzesznik, pragnący co sił ruszyć w pole, by zmazać winy – to już z punktu widzenia dojrzałego Mickiewicza raptus, lecz nie tyle histrion, co zwykła ofiara naturalnej skłonności. *Pan Tadeusz* wydaje się taką wielką rewizją wczesnoromantycznych wyobrażeń, ideologii („razem młodzi przyjaciele!" z *Ody* – a Tadeusz jest w poemacie sam, bez przyjaciół, rówieśnika)[84], stylów zachowań, gestyki, okazuje się odrzuceniem dawnego idealistycznego optymizmu. Bo młodoromantyk czuł się w swym miłosnym cierpiętnictwie szczęśliwy, ugruntowywało ono do pewnego stopnia przekonanie o predestynacji „kochanych dusz" aż poza grób. W tym wymiarze romantyczny pisarz i jego dzieło też byli nierozdzielni: dzieło świadczyło rozmachowi egzystencji, upojny horror egzystencji wyrażał się w „szczerym" dziele. Mity biograficzne przeradzały się w literackie mito-biografie, a w końcu w „romantyczny folklor" (*vide*: miłość Maryli i Adama). W *Panu Tadeuszu* następuje rozliczenie tego dziedzictwa w stopniu, w jakim w naturalny sposób poeta nie mógł tego uczynić w żadnym innym dziele.

Reprezentatywnym przykładem tego procesu jest scena, gdy oślepiony „pięknością" Telimeny Tadeusz, odkrywa wreszcie klęskę swego fizycznego zauroczenia i „stratę" szans na Zosię, prowokując w sobie myśl o samobójstwie. I scena ta będzie istnym koncertem demaskującym fanfaronadę Gustawowych czy werterycznych gestów. Mickiewicz destruuje młodzieńcze konwencje zachowań wieloetapowo. Najpierw przeto hiperbolizuje świadomość „samobójcy" Tadeusza: miłosna przygoda

[83] R. Przybylski (dz. cyt., s. 234) ujął losy Konrada w piękną formułę: „Nieznany i tajemniczy. Człowiek-sugestia. Antykartezjański do szpiku swych słów. Staje się, więc jest". – „Stawanie się" – ale w bardzo różnych wymiarach symboliczności procesu – będzie udziałem i Tadeusza, i Jacka Soplicy.

[84] W tym kontekście zwraca uwagę u Mickiewicza „osobność" bohaterów, którzy, choć działają w grupie, zawsze ostatecznie są sami: zdani albo na współobecność demonicznego pomocnika, albo na religijną, mistyczną, pośredniczącą rolę kobiet. A może Tadeusz i Jacek to w jakiś sposób literackie kontrrealizacje tej samej świadomości pisarskiej: Tadeusz jako figura wyobrażeń progresywnych (superego), Jacek – świadomości realiów (ego).



El Greco, *Pokutująca św. Magdalena*



Matka Boska z Dzieciątkiem „Ubrana w słońce”,
tempera na drewnie (ok. 1450-1460), fragment, kościół parafialny w Przydonicy

urasta do rangi „zbrodni", która „marnuje" mu przyszłość. Prowadząc „degradację patetycznego stylu zachowań"[85] wkłada w usta bohatera myśl o pojedynku – kanonicznym geście XVIII i XIX-wiecznej dramaturgii uczuć – z kim? Z Hrabią: „Zginąć albo zemścić się! *A za co? sam nie wie*!" (VIII, w. 547). Zauważmy, groteskowy zamiar wyraża Tadeusz, lecz ironiczny komentarz to dzieło narratora. Młodzieniec nie będzie postacią z *Niebezpiecznych związków* Laclosa czy *Bohaterem naszych czasów* Lermontowa, ani nie straci zdrowia w pojedynku – jak Malczewski – w przededniu wyprawy Napoleona na Moskwę. Pozostaje tylko parodia romantycznych „tragedyj", „uwięzień w fałszywej egzystencji" (świadomości):

> Wpadł w **rozpacz** i **nie widział innego** sposobu,
> **Chyba** ucieczkę prędką; gdzie? **chyba do grobu**!
>
> Więc kułak przycisnąwszy na schylonem czole,
> Biegł ku łąkom, gdzie stawy błyszczały się w dole,
> I stanął nad **błotnistym**; w **zielonawe** tonie
> Łakomy wzrok utopił i **błotniste wonie**
> **Z rozkoszą ciągnął piersią, i otworzył usta**
> Ku nim: *bo samobójstwo jak każda rozpusta*
> *Jest wymyślną*; on w głowy szalonym zawrocie
> Czuł niewymowny pociąg utopić się w błocie. (VIII, w. 556-565).

W tym misternym fragmencie dokonała się rewizja całej, młodej, Gustawowej romantyki. Takie parodie tekstów romantycznych mógł Mickiewicz czytywać w prasie krajowej po wydaniu II i IV cz. *Dziadów*, pisane z pozycji antyromantycznych[86]. Już przecież w IV cz. *Dziadów* samobójstwo uległo ironicznej transformacji. „Ucieczka do grobu" czynem czy myślą w repertuarze „tamtych" gestów była jednak pisana serio: bohater czynił przedśmiertne gesty symboliczne, pisał list do „niej", starannie wybierał sposób: sztylet, pistolet, straceńczy pojedynek, truciznę. Lecz nie ma ani jednego desperata, który by się utopił[87]. Tak giną romantyczne heroiny, jednak przecież zamor-

[85] O. Krysowski, dz. cyt., s. 14:

> Ironia zdaje się odkrywać w postępowaniu Tadeusza pustkę romantycznego gestu, prześwietlając tym samym zarówno wartość postawy buntu „bez granic", jak i charakterystycznego dla gniewnej młodzieńczej twórczości motywu literackiego. Fragment nabiera w ten sposób cech parodystycznego metatekstu, prowadzi dialog z wieloma typami poetyckich obrazów samobójstwa.

[86] Sławetne *Nowe zasady. Flora romantyczna* z 1830 r., autorstwa być może K. Koźmiana, zawierają np. fragment o „czarodziejskim uroku", który „romantyczność zlewa" na „to wszystko", co „się na bagnach chwieje", „co pełza, chodzi, gnuśnieje". R. Przybylski w *Dodatku* do wydania *Marii* A. Malczewskiego (Warszawa 1976, s. 152-153) zamieścił parodię samobójstw preromantycznych autorstwa Ferdynanda Chotomskiego pt. *Rozpacz kochanka*, opublikowaną w 1818 r. Po nieudanym skoku z dachu, próbie sztyletu, trucizny, wieszania kochanek Laury:

> Już wieczór swoje rozpościerał cienie,
> Kiedy kochanek zaklął się na duszę,
> Że jakoś swoje ukróci cierpienie,
> Więc rzekł po chwili: „Oto się uduszę.
> Wydatki łożyć na śmierć jest dziwacznie."
> Nakrył więc głowę – i spał do dnia smacznie.

[87] W kulturze romantycznej samobójstwo jest „specjalnością" mężczyzn, z nielicznymi wyjątkami. Kobiety zostają zamordowane lub umierają z boleści. Wyjątek to Mickiewiczowskie heroiny, jak i kobiety ze *Świtezi*. „Utopienie", które zamierza Tadeusz, należy według tanatologów do tzw. „kobiecych" sposobów samounicestwiania. Romantyczna kreacja samobójstwa istotnie różni się w jednym aspekcie od rzeczywistości: jak pokazują badania, od średniowiecza „najpopularniejszym" „męskim" sposobem byłoby powieszenie się. To, oczywiście, niepoetyczne rozwiązanie. Por. J.-C. Schmitt, *Samobójstwo w średniowieczu*, przeł. J. M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Warszawa 1993, s. 191-213. Topi się bohater powieści poetyckiej J. Słowackiego *Hugo*, której właściwym kontekstem interpretacyjnym jest *Konrad Wallenrod* Mickiewicza. Bohater Słowackiego to jednak rycerz, więc kontekstu żadnego dla Tadeusza nie stanowi. Zob. J. Brzozowski, *O „Hugonie"*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych*, red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak, Poznań 2000, s. 21-38.

dowane (*Maria* czy *Giaur*). Werteryczne poczucie egzystencji („rozpacz"), style zachowań, takie jak kreacja i dobór miejsca śmierci (młody Kordian znalazł sobie łąkę kwietną i odludną), mityzacja śmierci (np. na wzór ewangeliczny) – to wszystko obraca Mickiewicz w pustkę, obnaża donkiszoterię gestu śmierci w błocie, w jakiejś parodii zanurzenia w piekielnym kotle smoły. Ten fragment można zresztą „obdarzyć" własną ironiczną interpretacją: wykazał poeta niejaką intuicję, każąc Tadeuszowi skakać w Bachelardowskie wody rozkładu, gnicia, w to zastygłe piekło wodne. Na poziomie języka poetyckiego swój ironiczny stosunek manifestuje wtrąceniem-komentarzem o samobójstwie jak każda rozpusta wymyślnym (tu gra aluzji: *rozpusta* z Telimeną – samobójstwo). W 1834 r. ukazały się dwa arcydzieła „romantyczne", których z pozoru nic nie łączy. Pierwsze to *Kordian* Słowackiego, gdzie Mickiewiczowski świat został poddany okrutnie ironicznej próbie, gdzie miłości kończą się klęską (Laura, Violetta), a z utworu zionie emocjonalna (miłosna) pustka, bo anty-Mickiewiczowski histrion nie może się już wcielić w przebrzmiałe konwencje. Romantyka przeżywa kryzys:

Szatan:
Mefistofelu, przyszła do działania pora,
Wybierz jaką igraszkę wśród ziemskiej czeredy!
Już nie znajdziesz cichego wśród Niemców doktora,
Po szwajcarskich się górach nie snują Manfredy
I mnichy długim postem po celach nie chudną.
Więc obłąkaj jakiego żołnierza. (*Przygotowanie*, w. 110-114).

Szatan u Słowackiego zaleca Mefistofelowi obłąkanie żołnierza. Diabla inspiracja znajduje także w *Panu Tadeuszu* ironiczny, choć nie intertekstowy w stosunku do *Kordiana*, odpowiednik: „Gdyby nie szatan – komentuje narrator – co go plącze w grzech za grzechem, / W kłamstwo za kłamstwem..." – pewnie miałby Zosię za żonę. Bowiem młodzieńczy romantyzm z jego predylekcją do fantastyki, metafizycznych, diabelskich inspiracji ustępuje w *Panu Tadeuszu* całkiem chłodnej i oczywistej afirmacji życia, czego ironiczne oczyszczenie, *auto da fé* było koniecznym warunkiem. Jego znakiem stanie się autoparodystyczne nawiązanie, kontestacja całej mitologii miłosnej romantyki, odarcie jej z platońskiego absolutyzmu (mit androgyniczny), odrzucenie platoniczności na rzecz zmysłów, odteatralizowanie uczuć, a także, powiedziałbym: przesunięcie w stronę realizmu. A ci romantyczni młodzieńcy – jak okaże się teraz – mieli rodziny, ojców w niemałym stopniu wpływających na ich życiowe, „rodzinne" wybory. Tak z pozoru moralnie „zgubny" trójkąt: Zosia – Tadeusz – Telimena ma u Mickiewicza swój wielki i znakomicie poprowadzony sens. W tej „Bożej" historii jest więc miejsce na ideał i na prawdę natury ludzkiej. Losy Tadeusza to nie losy „takie, jakie powinny być", lecz takie, jak te losy w istocie były, bywają, jakie stały się udziałem Mickiewicza. Sztuka w tym, by skoro takie były, ująć je w ironiczny nawias i w końcu – tak zdegradowane do prawdy młodzieńczego złudzenia – rozładować, rozbroić śmiechem[88]. Wielka maestria pisarska Mickiewicza wyraża się w tym, że nie dopuszcza, by w tekście dominowała świadomość ironiczna w swej fazie pierwszej, destrukcyjnej, że rzadko udaje mu się jej nie powstrzymać, częściej zaś potrafi – co dla poety okrzykniętego „romantycznym wieszczem" niełatwe – przetransformować w sternowskie

[88] Już w XIX w. krytycy – z właściwą im delikatnością – pisywali o tym, że „błędy" Tadeusza z Telimeną to zapewne odbicie odeskich doświadczeń miłosnych poety: „Kto wie, czy nie wpłynęły tu osobiste wspomnienia i przykre doświadczenia poety" (H. Zathey, dz. cyt., s. 75). Odważniej? Chmielowski (*Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Kraków 1886, s. 88): „Tak np. wiemy, że wzorem do obrazu Telimeny była jedna z piękności odeskich (...)".

pobłażanie, bez jakiegokolwiek moralizowania[89]. I tak ostatniego samobójcę w pisarstwie Mickiewicza ratują: pędząca nad stawy z wzniesionymi rękoma korepetytorka miłości Telimena i słuchający rechotu „polskich" żab Hrabia.

> Więc puściła się za nim, wznosząc ręce obie,
> Krzycząc: „Stój! głupstwo! kochaj czy nie! żeń się sobie
> Czy jedź! tylko stój!" – Ale on już szybkim biegiem
> Wyprzedził ją daleko; już stanął – nad brzegiem. (VIII, w. 572-575).

Zatem z punktu widzenia prawdziwej Mickiewiczowskiej „Rozpaczy" z *Epilogu* ta druga „rozpacz" Tadeusza jest młodzieńczą bufonadą, arlekinowskim echem własnej młodości, rozbrojonym przez śmiech, komizm, nie unieważniający grozy paryskiego „teraz". Ale okazuje się za to olśniewającym echem ironicznej samowiedzy, otwierającym drogę ku lirycznym miejscom otwarcia drugiego, najważniejszego – owego „ikonicznego", eidetycznego wymiaru Soplicowa.

A Tadeusz? – najpewniej też charakterystyka tej postaci otwiera w myśleniu Mickiewicza inną epokę. Jacek Soplica należy jeszcze do grupy tych przeżywających metamorfozy bohaterów, z których **żaden** w twórczości poety nie finalizuje swej działalności (Konrad Wallenrod), metanoi (Konrad), upadku i nawrócenia (Soplica) pełnią domowego życia w Ojczyźnie. Wszyscy przeżywają bądź to finalną katastrofę, bądź tracimy ich z oczu lub też w glorii misteryjnej niemal przemiany, jak Soplica, umierają na oczach czytelnika. Tę sytuację Mickiewicz odwrócił raz jeden, koncentrując się w przypadku Tadeusza nie na moralnych zmaganiach, buncie, ekspiacji, lecz na okresie życia bohatera, kiedy jest on emanacją siły, także zmysłowej, kiedy nie więzi go dziedzictwo duchowych rozterek. Kreację Tadeusza można traktować jako autoironiczną parafrazę, wariację autobiograficzną: realizację człowieka pełnego, przeciw człowiekowi zżeranemu przez opozycję rozumu i serca, przez despotyzm miłosnego frasunku, kult urojonych ideałów. Lecz na innym jeszcze poziomie kreacja Tadeusza jest swoistym aktem „odmłodzenia młodości", nadaniem jej zapoznanego przez kulturę romantyzmu wymiaru radosnego (w tym i pełnego „grzechów dzieciństwa", głupstw), aspektu inicjacji intelektualnej, erotycznej, życiowej, ich gradacyjnego następstwa. Inicjacji prowadzących najpierw do elementarnych rozpoznań mechanizmów dookolnego świata, potem coraz pełniejszych, ukoronowanych wstąpieniem w „wiek męski". W trzecim z wymiarów Tadeusz – ta „ofiara" Telimeny sfrancuziałej – jest przecież kreacją Polaka-żołnierza, dziedziczącego po ojcach zamiłowanie do żołnierki, „do wojska", jest chłopcem, co „wolał z flinty strzelać albo szablą robić". W końcu także reprezentuje on *ethos* ziemiański, a nie kulturę salonów, intelektualizm i estetyzm.

[89] Kategorią czy słowem „ironia" posługują się badacze coraz częściej w odniesieniu do „rozhukanego" wymiaru dzieła. Por. Z. Majchrowski, *„Dziady" a „Pan Tadeusz" – antagonizm arcydzieł*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo...*, s. 177: „W poemacie sielskim Mickiewicz nie szczędził autoironii i poniekąd sparodiował swe poprzednie dzieło... [*Dziady*]"; A. Sulikowski, *„Pan Tadeusz" a zagadnienia życia wewnętrznego*, w: *„Pan Tadeusz" i...*, s. 380:

> Natomiast doświadczenie życiowe, pewien ironiczny dystans do siebie samego, ludzi i zdarzeń należą do wyższej sfery psychologicznej, bliższej autorowi piszącemu, „gospodarzowi poematu" (słusznie go tak nazywa Kazimierz Wyka, a wcześniej już i Pigoń, zwracający uwagę na gospodarność Mickiewicza);

M.Stanisz, *Poglądy estetyczne bohaterów soplicowskich na tle sporów przełomu romantycznego*, w: *„Pan Tadeusz"*.. , s. 130:

> Dla jego [Mickiewicza] postawy charakterystyczne jest zaś odrzucenie "klasycznej" koncepcji sztuki, a także krytyka pewnej odmiany „romantyczności", której Mickiewicz już od dawna nie realizował. Jednocześnie poeta wyłączył spod ironicznego cudzysłowu własne koncepcje artystyczne, które były zbieżne z jego przedpowstaniowymi poglądami i które nazwaliśmy programem kreacyjnej poezji transcendentalnej, podbudowanej ideologią narodową.

Wychowany surowo przez księdza w „wielkim mieście" Wilnie, wielkim z soplicowskiej perspektywy, ucieleśnia on pragnienie ziemiańskiej arkadii w chwili, gdy Mickiewicz ją stracił, ale również uosabia witalność i patriotyzm w epokowym momencie, gdy „mąż boży", Napoleon, wkracza do kraju utraconego[90]. Ucieleśnia więc pragnienie „bezmyślenia" nie w sensie prostactwa, lecz nieobciążenia bagażem przytłaczających doświadczeń, spontaniczności wyborów bohatera ufundowanej nie na potrzebie zmiany od razu całego świata (jak w *Odzie* i *Dziadach*), ale zaczynając najpierw od Soplicowa.

W kolejnym wymiarze Tadeusz reprezentuje potrzebę inwersji w rzeczywistość mitu napoleońskiego; ba, z punktu widzenia wyobrażeń Mickiewicza, z punktu widzenia „pustego" 1834 r. wyraża potrzebę wejścia, uczestniczenia w jakiejkolwiek historiozoficzno-mitycznej konstrukcji (niech mi to wolno powiedzieć: to trochę tak, jak czyni później Rzecki *ex post* w *Lalce*). Dlatego czyni Mickiewicz ze swego „herosa" równie niewinnego, co czystego, tyle „żywego" w myślach, co nie wyuczonego, więcej spontanicznego, niż wyrachowanego czy „dobrze" wychowanego panicza. Do Soplicowa przybywa z „niemałą chętką swawoli", lecz – powiedzmy – bez znajomości jakiejś teorii „promionków" czy „magnetyzmu" *à la* Tomasz Zan:

(Narrator) I.	Tępy nie był, lecz mało w naukach postąpił,	(I, w. 634)
(Telimena) II.	A Tadeusz? prostaczek! poczciwy chłopczyna!	
	Prawie dziecko! raz pierwszy kochać się zaczyna!	(V, w. 21-22)
(Narrator) III.	Był on prostak, lecz umiał czuć wdzięk przyrodzenia	
	I patrząc w las ojczysty rzekł, pełen natchnienia...	(III, w. 578-579).

„Zgorszenie" takim prowadzeniem bohatera, tak eksponowane w XIX w. i później, wynika z opacznego odczytania intencji poety. Jednak dość rychło, bo zaraz po powstaniu styczniowym, ugruntowano przekonanie, że *Pan Tadeusz* to „epos narodowe", czy „jedyna epopeja, jaka się u nas udała"[91]. A w takim wypadku wymagano wzorców pedagogicznych, tak, że nawet Stanisław Tarnowski, którego o liberalizm posądzić nie sposób, bronił Mickiewicza przed zarzutem moralnej niestosowności[92]. Tymczasem, prócz powodów, które tu wymieniałem – ten ideał „prostaka" miał Mickiewiczowskiego bohatera wprowadzić w coś, co było samemu poecie najbliższe: w Naturę, w jej rytm, w jej tajemnice, szyfry, w „boże znaki", którymi litewska przyroda porażała pamięć Mickiewicza wciąż jeszcze na emigracji. W naturę-poezję, która służy duchowej i moralnej odnowie; naturę, która emanuje w tym okresie już nie lęk, lecz staje się – niczym u Brodzińskiego – streszczeniem raju, archetypem Edenu: „Również w epoce – powie badacz mitów – daje o sobie znać potrzeba stworzenia absolutnej, sakralnej miary tego, co rzeczywiste"[93]. W wyobraźni Mickiewicza jest to wprost

[90] W Rosji z kolei ukształtował się anty-mit Napoleona. S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 140: „Napoleon to *bestia Apokalipsy, syn Belzebuba*, jedno ze złych bóstw Chaosu. Jest nie tyle przeciwnikiem politycznym, wrogiem ojczyzny, ile raczej wrogiem człowieka, wrogiem świata". Por. J. Lyszczyna, *Mit napoleoński w „Panu Tadeuszu"*, w: *„Pan Tadeusz" i jego...*, s. 313-323.

[91] L. Siemieński, *Portrety literackie*, Poznań 1865, s. 304.

[92] S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. V, Kraków 1905, wyd. II, s. 112: [Tadeusz] – Nie jest romansów bohaterem smutnych, nie jest poetycznym rycerzem ani kochankiem, ale co mu zbywa na poetycznym uroku, to on odbija na tej prawdzie i rzeczywistości, która jest tajemnicą jego żywości i jego wielkiego powodzenia, to, że jest każdym z nas, kość z kości i krew z krwi, każdy w nim widzi syna, brata, kolegę, sąsiada, siebie samego wreszcie.

[93] S. Filipowicz, dz. cyt., s. 30. Zob. A. Żywiołek, *Pamięć, mit, metafizyka. Epifania przeszłości w „Panu Tadeuszu"*, w: *„Pan Tadeusz" i jego...*, s. 436:

sięgające źródeł kosmogonii przeciwstawienie chaosu i kosmosu, a losy Tadeusza to realizacja tego „kosmicznego" – harmonijnego wzorca egzystencji, która przeciwstawia się atomistycznemu społeczeństwu miasta, alienacji wobec natury w zurbanizowanej przestrzeni, ambiwalentnej moralnie lub w ogóle immoralnej. Stąd „naturalizacja" Tadeusza, stąd jakby – w całej twórczości poety – przekorna metamorfoza XVIII-wiecznej idei „człowieka natury" i ufundowanej na niej myśli Schillera z rozprawy *Über naive und sentimentale Dichtung*. Bo uprawiając *sentimentale Dichtung*, dochodzi Mickiewicz do koncepcji człowieka żyjącego w zgodzie z Naturą, lecz niekoniecznie już piszącego o niej poematy opisowe.

Tadeusz musi przeżyć chwilowy upadek, musi zejść w podziemie, w instynkty, w sferę chaosu, by się odrodzić jako część natury wkomponowana także poprzez związek z Zosią w jej moralny ład, w wymiar ciągłości pokoleń, w wymiar historycznego sprawstwa, działania Mickiewiczowskie – ironiczne zarazem i pobłażliwe – spojrzenie na Telimenę jest konsekwencją jego wiedzy o etapach duchowych narodzin bohatera, jak też odświeżającego spojrzenie na ludzką naturę. Wolałbym zatem mówić nie o **„niemiłej i kompromitującej przygodzie erotycznej"** Tadeusza[94], lecz o naturalnym etapie życia nowego Mickiewiczowskiego bohatera, który – i to podkreślił Mickiewicz – już w dzieciństwie, a wbrew romantycznym kanonom anemicznych, rachitycznych dzieci-starców, poetów już w kolebce – wykazywał niespożytą żywotność (jakież to inne, niż romantyka przed 1830 r.), łobuzerski spryt; co objaśni czytelnikowi Klucznik, przecież Sopliców nie miłośnik:

> Wiesz, iż dawniej rad bym był Sopliców rodzinę
> W łyżce wody utopić; a tego chłopczynę,
> Tadeusza, od dziecka nieźmierniem polubił.
> Uważałem, że gdy się z chłopiętami czubił,
> Zawsze ich zbił; więc ilekroć do zamku biegał
> Jam go zawsze do trudnych imprezów podżegał.
> Wszystko mu się udało; czy wydrzeć gołębie
> Na wieży, czy jemiołę oberwać na dębie,
> Czyli z najwyższej sosny złupić wronie gniazdo,
> Wszystko umiał; myśliłem: pod szczęśliwą gwiazdą
> Urodził się ten chłopiec; szkoda, że Soplica!
> Któż by zgadł, że w nim zamku powitam dziedzica,
> Męża panny Zofiji, mej Wielmożnej Pani! (XI, w. 385-396).

Tadeusz-dziecię, niczym młodzi bohaterowie Marka Twaina czy postaci z powieści Jamesa F. Coopera, był więc od dzieciństwa otwarty na „poznawcze" dotknięcie świata

---

W *Panu Tadeuszu* można wyróżnić trzy główne rodzaje filozofii uczestnictwa, związane z metafizyką pamięci: 1. Uczestnictwo w pamięci natury, tak zwany czas mitów agrarnych; 2. Uczestnictwo w pamięci etycznej; 3. Uczestnictwo w pamięci metafizycznej.

Konkluzja badacza:

Dlatego *Pan Tadeusz* nie jest zakończonym obrzędem, jest modlitwą o siłę poezji, ale jako modlitwa implikuje wiarę, że absurd świata przeminie, że słowo odzyska swój utracony sens, że „w nim będzie życie, a życie będzie światłością ludzi" (J 1, 4).

Podzielam tę opinię.

[94] J. Kleiner, dz. cyt., s. 263. Dla sprawiedliwości przypomnijmy dyskredytujący Tadeusza jako „bohatera" sąd W. Łysiaka („Poezja", dz. cyt., s. 51):

Że tytułowy Tadeusz nie jest figurą serio, to zgoda – jest to dandys w przebraniu operetkowego huzara, pasujący bardziej do komedii Fredry; kolorowa wycinanka z albumu polskiej symboliki romantycznej (i romansowej) lub ze sztambuchów pensjonarek; dojrzalej patrząc: coś na kształt lalusiów manipulowanych przez Vautrina, równie bezbarwnych przy nim jak Mariusz przy Janie Valjean.

w jego wymiarze naturalnym, nie wymyślonym czy ukształtowanym przez lektury[95]. Tadeusz zdaje się całkowitą modyfikacją zarówno w wymiarze nawiązań autobiograficznych, jak literackich, kreacji Gustawa. W wymiarze idealnym ten Gustaw-Tadeusz otrzyma swą ukochaną Marylę-Zosię; w wymiarze realnym odwiedzi Telimenę (– może echo – dociekano w XIX wieku – doświadczeń młodzieńczych z jakąś Kowalską?). Lecz bez tego drugiego elementu doświadczenia nie byłoby nowożytnego eposu, który tę specjalną ironię wobec przeszłości manifestuje także na poziomie obrazu społeczeństwa, historii, typów ludzkich[96].

Ekspansywność „Telimenowego" wątku w sferze miłosnej to przejaw tej dojrzałej świadomości przezwyciężającej przeszłość, zarazem ją w pełni ujmującej. Przeszłość, która, jakakolwiek by była, stanowiła dla wyobraźni Mickiewicza **dziedziną pełni, księgą pamięci** (w IV cz. *Dziadów* – więzienie wyobraźni), podczas gdy przyszłość, wymiar idealny – musiał być stworzony przez imaginację ze strzępów pamięci, wyobrażeń.

Pojawiła się w badaniach nad Mickiewiczem teza, że był on ofiarą (w sensie psychologicznym) jakiejś niezdrowej sytuacji, która miała panować w jego domu, emocjonalnej pustki, „niekochania"[97]. Że tę traumę miał nieść przez całe życie, rozpisując na postaci, dzieła, czego i *Pan Tadeusz*, gdzie brak postaci matki, miałby być dowodem. To teza tyleż błędna, co słuszna. Dzieciństwo Mickiewicza naznaczone było wielką emocjonalną więzią, miłością do matki. Ileż przykładów tej pełni uczuciowej: czy nie znamy obrazu domu w IV cz. *Dziadów*, nie widzimy matki modlącej się za syna w *Prologu Dziadów*? Matka to najsilniejsze doświadczenie pozytywne Mickiewicza, które jego wyobraźnia ekstrapoluje na cały litewski świat! Ten archetyp matki wprost reorganizuje patriarchalną wizję świata, ustanawia w relacjach międzyludzkich prymat miłości, emocji nad hierarchią, władzą *etc*. Spójrzmy do *Epilogu*.

Ale postać matki to także sfera przemożnej straty, wstrząsu wykorzenienia, jaki **wielokrotnie** przeżywał Mickiewicz: zostawiając dom i jadąc do Wilna, żegnając zmarłą matkę, opuszczając Litwę, potem nawet jej okolicę. Dlatego postać matki zostaje przeniesiona w wymiar metafizyczno-symboliczny, choć nie dzieje się to łatwo i szybko. O imaginacyjnej niesprzeczności, głębokiej jedności obu arcydzieł – *Dziadów* i *Pana Tadeusza* – świadczy właśnie metafizyczna obecność symbolicznych matek-opiekunek bohaterów. Z nich pierwsze miejsce ma Maryja, ta, która sprawuje opiekę nad bohaterem, gdziekolwiek jest.

„Błędy" Tadeusza – tego chłopca bez matki – to także wynik tej samotności, którą zagospodarowuje Telimena, dając namiastkę emocjonalnej pełni w sytuacji pustki. W istocie jednak natychmiast następuje otrzeźwienie i reorientacja. Telimena nie

[95] Mickiewicza łączy zresztą z literaturą amerykańską XIX w. jakiś istotny rys podobieństwa. Poświadczony znajomością schematów literatury sensacyjnej, jak w *Konradzie Wallenrodzie*, przywołaniem J. F. Coopera – lecz chyba jeszcze bardziej stosunek do natury, katalog cnót, perfekcjonizm moralny, wyobrażenia Boga bliskie transcendentalistom amerykańskim (R. W. Emerson); i może też: pierwotne wobec percepcji miasta doświadczenie prowincji, wielokulturowość czy nawet egzotyczność miejsca, z którego się pochodzi, tej dookolnej arkadii świata natury, tajemnych znaków pociągających dzieci. Dzieciństwo Tadeusza zdaje się realizacją tego wzoru wolności i beztroski.

[96] Dotyczy ona nie tylko miłości, lecz i typów ludzkich, tej galerii szlacheckiej, ukazanej tu już nie z pozycji dziecka, lecz „dojrzałej myśli o człowieku i jego nierzadko tragikomicznej – bo uwikłanej w egzystencjalne paradoksy, wewnętrznie sprzecznej – osobowości" (O. Krysowski, dz. cyt., s. 11).

[97] Por. E. Graczyk, *Szczęście „Pana Tadeusza"*, w: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. E. Graczyk, Z. Majchrowski, Gdańsk 1993; D. Danek, *Sernica i nieskończoność*, dyskusyjne głosy w: *Nasze pojedynki o romantyzm...*, s. 71-77; tezy badaczek interesująco rozwija: W. Owczarski, *„Uciec z duszą na Litwę". O Mickiewiczowskiej obsesji ucieczki i schronienia*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo...*, s. 397-406. Por. także o *Panu Tadeuszu* jako „utopii ludzkiej szczęśliwości": D. Siwicka, *Romantyzm 1822-1863*, Warszawa 1995.

pasuje do świata Litwy związanego z archetypem matki, z tym, co domowe, swojskie. Jest pstrą maszkarą na zielonym ciele natury litewskiej. Dlatego uwodzi i zostaje porzucona na rzecz tej prostej Zosi, którą można by nazwać kwintesencją Litwy.

I jeszcze jedno: matki tam nie ma – ale w Soplicowie jest cały świat matki, który czeka wprost na tych – Tadeusza i Zosię – którzy nadadzą mu nowy rozmach, nowe życie, zapełnią gwarem życia, także dzieci. Ale po wojnie. A póki trwa wojna, trwa wiek XIX – świat matki, Litwa, i ona sama, stanowią bezcenną wartość dla egzystencji i wyobraźni.

Rzeczywistość w *Panu Tadeuszu*, jeśli uchwycić ją jako nierozdzielny związek spojrzenia ironicznego oraz wzniołego ulega „romantyzacji", lecz nie w wymiarze związku między „tak było w Soplicowie" – „tak jest w Soplicowie". To związek inny: „tak było w Soplicowie" – „tak już nie jest" – „oby tak znów było". W 1834 r. Soplicowo nie istniało jako rzeczywistość. Stąd wysiłek pisarza jest przekształceniem obrazu przeszłości (z ironicznym rozrachunkiem włącznie) w obraz „ikoniczny" przyszłości („zromantyzowany").

Częścią tego oczyszczenia, nadającą Soplicowu wigor pięknych złudzeń młodości (Tadeusz) i iluzji piękna, które przeminęło z wiatrem (Telimena), jest obraz romansu: Tadeusza i Telimeny, owej opiekunki Zosi. Gdy Zosia to zjawisko „niebieskie", Telimena zjawia się w poemacie wyposażona przez autora (już wszystko wiedzącego!) w „strategię uwodzenia", której główną bronią jest nie miłość, ale erotyzm. Mickiewicz jednak eksponuje także donkiszoterię Telimeny. Ta Dulcynea, zawsze strojna i upudrowana, nie wie przecież, jakby zapomniała o tym rozpaczliwie, o działaniu czasu. Złudzenia starzejącej się Telimeny, która w ostatnim desperackim geście chce użyć życia, odmłodzić się poprzez młodość Tadeusza – zderzają się ze złudzeniami młodzieńca, któremu każda kochanka „zda się dziewicą". Telimena niczym Wolterowska Kunegunda nie wie, że postarzała się, zbrzydła; Tadeusz niczym Don Kichot nie wie o jej „doświadczeniu". Ona w swej „rozpustnej rozpaczy" starzejącej się kobiety i on w swej instynktownej naiwności młodzieńca – zostają na równi rozgrzeszeni przez ironiczną świadomość: bo Telimena „dobre miała serce", a młody Soplica rozpozna w końcu zmarszczki, „fałsz wyśledzi". Dowie się też, że to, co on sam rozpoznaje jako świadomość „grzechu" (seksualizm), ukształtowaną przez dom, Kościół, sumienie – tak zwany „zwyczaj" obłudnie, powszechnie dopuszcza w polskiej kulturze, gdzie dominują mężczyźni z ich egoistyczną władzą rządzenia i posiadania kobiet. Patriarchalizm, dopuszczający erotyczne występki mężczyzn, czyni zarazem z kobiety „fundament cnót", dziewiczości, anielstwa *etc.* – będący w istocie projekcją męskiej hipokryzji:

„Telimeno – Tadeusz rzekł – dalbóg, nietwarde
Mam serce ani ciebie unikam przez wzgardę,
Ale waż no sama, wszak nas widzą, śledzą,
Czyż można tak otwarcie? cóż ludzie powiedzą?
Wszak to nieprzyzwoicie, to, dalbóg, jest grzechem."
„Grzechem! – odpowiedziała mu z gorzkim uśmiechem –
Niewiniątko! baranek! **Ja, będąc kobiétą**,
Jeśli z miłości nie dbam, choćby mnie odkryto,
Choćby mnie osławiono; a ty! **ty mężczyzna**?
Cóż szkodzi z was któremu, chociaż się i przyzna,
Że ma romans z dziesięciu razem kochankami?
Mów prawdę: chcesz mnie rzucić?" – Zalała się łzami. (VIII, w. 444-451).

Zatem: „ja – będąc kobietą" wyraźnie różni się od „ty, mężczyzna". Mickiewicz w pewien więc sposób dowartościował Telimenę, czyniąc z niej kobietę kochającą wbrew rygorom moralnym, które narzucała jej tzw. „powszechna moralność", zarazem dopuszczająca „naturalne" w takich przypadkach dyspensy dla młodych mężczyzn.

VI. Danaidy!

Niemniej poeta w swym stosunku do Telimeny zdradził w kilku miejscach elementy takiej ironii (nawet właśnie: **sarkazmu**), które wskazywałyby na obecność jakiegoś rodzaju awersji, mizoginicznego uprzedzenia, lęku erotycznego, który towarzyszył mu już w młodzieńczej twórczości, który obserwować można było w *Balladach i romansach*, a tu osiągnął poziom ekspresji u dojrzałego już twórcy:

> Więc pan Rejent w gniewie
> Mówił o niej, że grzybów szukała na drzewie:
> Asesor ją złośliwiej równał do samicy,
> Która miejsca na gniazdo szuka w okolicy. (III, w. 292-295).

Zauważmy aż podwójny system zabezpieczeń: to Asesor wypowiada te słowa tchnące biologiczną niechęcią do rodzenia, stwarzania, prokreacji; to wreszcie narrator sam podkreśla, że są to słowa „złośliwe". Niemniej – przecież wypowiedziane, dopełnione opisem „Świątyni dumania", owego (czyż obraz nie tchnie erotyzmem...) lasu porastającego wzgórek wyniosły, na którego szczycie wytryska spod głazu strumień – „swawolnik" szepczący „jako dziecię krzykliwe złożone w kolebce", gdy „matka nad nim zwiąże firanki majowe" i „liścia makowego nasypie pod głowę" (III, w. 296-311). Obraz zdaje się mieć, w warstwie głębszej, lękowe oblicze; zdaje się wyrażać bojaźń przed stwarzaniem życia, przed pułapką, która tkwi w nieskończonej płodności natury – przed śmiercią, pochłanianiem lub zatraceniem się, przed odpodmiotowieniem w ekstatycznym związku miłosnym.

Miłość, już nie po raz pierwszy u Mickiewicza, odsłania swoje ciemne oblicze. Poeta zaś ujawnia poniekąd, iż się w tę pułapkę erotycznej feerii zmysłów, wdzięku, powabu dał złapać nie jeden raz. Że wciąż jest wydanym na kuszenie i wcale nie aż tak odpornym na ten rodzaj zmysłowego zaproszenia człowiekiem, silnie odczuwającym sensualno-erotyczny wymiar natury, kobiecość. Zarazem jednak odkrywa – nie najpiękniejszą, to prawda – twarz okrutnego demaskatora, gotowego powiedzieć to najgorsze: że w kobiecie i mężczyźnie zwycięża także, ledwo zawoalowany, przesłonięty przez *theatrum* obyczaju, inscenizację dumań itp., wymiar człowieka animalnego, samca i samicy. Kontrast między tym *animal rationale* a *homo sexualis*, niewielka przestrzeń oddzielająca te dwa aspekty człowieczeństwa – zostały już rozpoznane i poetycko ujawnione w tych okrutnych obrazach poetyckich wdzięków Telimeny.

„Świątynia dumania" to opis następujący natychmiast po tym passusie o „samicy" szukającej gniazda. Obraz ów przypomina parafrazę antycznej topiki miejsca rozkosznego (*locus amoenus*), doliny, lasu lub wzgórza, gdzie niechybnie rosną drzewa, płynie strumyk, rośnie kwiecie, śpiewają ptaki[98].

[98] Zob. E. R. Curtius, dz. cyt., s. 209: „Krajobraz idealny rozkwitać może ciągle od nowa w wiecznej wiośnie". – Tak też jest w *Panu Tadeuszu*, gdzie Mickiewicz poświęca nawet realia cyklów przyrody, świąt kościelnych dla uwydatnienia symboliki odrodzenia. Por. o toposie *„locus amoenus"*: M. Łukaszewicz-Chantry, *Raj chrześcijański na Polach Elizejskich. Analiza dwóch pieśni Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1, s. 179-187.

Lecz Mickiewiczowski *locus amoenus* to przestrzeń erotycznych aluzji i idiosynkrazji. W tym miejscu manifestacji płodności Natury, gdzie z łona ziemi dobywa się „strumyk jak dziecię płaczliwe", Mickiewicz pokazuje to, co jego wyobraźnia odczuwa jako ambiwalentne w Telimenie. Jest ona zarazem personifikacją tej wyrażającej lęk kobiecości, jak i uosobieniem oderwania od natury, tylko pretensjonalnego z nią złączenia. Widać to w „niewinnym" z pozoru obrazie Telimeny, która kładzie się na łące:

Stanąwszy nad strumieniem, **rzuciła** na trawnik
Z ramion swój szal powiewny, czerwony jak krwawnik,
I podobna pływaczce, która do kąpieli
Zimnej **schyla się**, nim się **zanurzyć** ośmieli,
Klęknęła i **powoli chyliła się bokiem**;
Wreszcie, jakby **porwana** koralu potokiem,
Upadła nań i cała wzdłuż się rozpostarła;
Łokcie na trawie, skronie na dłoniach oparła,
Z głową na dół skłonioną: (...) (III, w. 312-320).

Tę wymyślną scenkę, która opisuje Telimenę czytającą „francuską książkę" w takiej „zmysłowej" pozie, kończy zdradliwe (ze strony narratora) porównanie:

Wydawała się z dala jak pstra gąsienica,
Gdy wypełźnie na zielony liść klonu. (III, w. 329-330).

„Pełzał" jak wąż Hrabia, podglądając Zosię. W tym zaś obrazie pełzająca Telimena, konstatuje narrator z ironią, przez chwilę jest sama: „Niestety! / Wszystkie tego obrazu wdzięki i zalety / Darmo czekały znawców...". Oczywiście – jest w tym komentarzu przekora. Wdziękami Telimeny syci się narrator, który równocześnie odgrywa rolę – powiedzmy z przesadą – świętoszka, moralisty, chłoszczącego z ironią ten egzemplarz obcości, kosmopolitycznej pstrokacizny na zielonym ciele Litwy. Tym nieobecnym koneserem, przebranym w maskę ironicznego dystansu, zafascynowanym Telimeną i odczuwającym do niej niechęć (wiedzącym, co by dalej było...) jest oczywiście Mickiewicz. Dlatego maestria opisu poetyckiego kwituje tu – bogactwem barw, kreacją przestrzeni, subtelnym cieniowaniem ruchu – fascynację, a ironia w tym samym czasie buduje dystans (niezupełny!).

Wielobarwność stroju na tle bujnej zieleni wyraża w obrazie nie estetyczny walor obrazu, lecz obcość Telimeny[99]. Wzniosłość nazwy „Świątynia dumania" i groteskowo układająca się na trawie z francuskim romansem heroina tworzą w sumie ironiczny konterfekt zmysłowych „atrakcji", erotycznego zaproszenia, oferty miłosnej Telimeny. W przemianach spojrzenia na przestrzeń: „gniazdo samicy", świątynia, wzgórek-rozkoszne miejsce, łąka, liść, na którym pełza gąsienica – wyraża się ten „zapamiętany" lęk, paradoksalny, „fascynujący" lęk przed erotyką[100]. Przypomnieć warto, że już w *Pani Twardowskiej* diabeł uciekł przed „samką", że w pełnej „niedobrego" erotyzmu

[99] Erotyczny walor barw stroju Telimeny dostrzegł S. Witkiewicz: *Mickiewicz jako kolorysta*, w: *Sztuka i krytyka u nas*, Warszawa 1949, s. 144: „Telimena jest nie tylko kolorową, jest jaskrawą; jej barwy odpowiadają jej charakterowi, wabi ona nimi mężczyzn, używa barw z rozmysłem dla wywołania efektownych złudzeń (...)".

[100] Mickiewicz, co nie bez znaczenia, wynotował i przełożył z dzieł Saint-Martina taką myśl: „Łacno jest dostrzec, że w uciechach naszego ciała nie my szczęśliwi jesteśmy, lecz nasza zwierzęcość". Nie jest naszym zadaniem wyjaśnianie tu, jak to się dokonało, iż Mickiewicz stał się po napisaniu *Pana tadeusza* obiektem zainteresowania jako kochanek, zdradzający żonę mąż, bohater romansów. Opisywane tu ujęcia lękowe mają przecież jednak swą drugą stronę: **są świadectwem nieustającej fascynacji tym rodzajem zmysłowej kobiety, która jest tak całkowicie niepodobna do maryjno-jutrzenkowego ideału.** Można odnieść wrażenie, że i w tej dziedzinie poeta egzystuje paradoksalnie: żyje podtrzymywany przez to symboliczne światło w wymiarze duchowym: i żyje jako człowiek zmysłowy zupełnie niezależnie.

symbolicznej przestrzeni *Ballad i romansów* odnajdziemy groźną w wymowie *Rybkę*, gdzie w scenerii jeziora i strumyka poeta pomieścił zdradzoną kochankę, dziecko – owoc erotycznej przygody z „panem" i – pana i panią za karę zamienionych w **kamień**. Ten ostatni krąg symboliczny przywołał Mickiewicz w scenie rozstania Tadeusza z Telimeną, gdy powróciła, niczym w I cz. *Dziadów*, zamieniająca wszystkich w kamień twarz jednej z Gorgon:

> Rzekł, nasuwał kapelusz, odwracał się bokiem.
> Chcąc iść; lecz go wstrzymała Telimena okiem
> I twarzą, jak **Meduzy głową**; musiał zostać
> Mimowolnie; (VIII, w. 506-509).

Hipnotyczna władza kobiety nad mężczyzną, magiczne, bezsłowne panowanie to wątek pojawiający się w całej niemal twórczości w dwóch odmianach: władzy kobiety-anioła, potrafiącej okiełznać rozwichrzoną męską naturę, i władzy demonicznej, zniewalającej wyobraźnię i wolę[101]. Jest w tych wyobrażeniach charakterystyczny dla Mickiewiczowskiej wyobraźni wątek uległości wobec pierwiastka kobiecego, który kończy się bądź niszczącym kochanka resentymentem, bądź gwałtownym (jej, kobiety) odrzuceniem lub klęską bohatera; skamienieniem. Mickiewicz zawarł przeto w kreacji Telimeny całą rozległą podwójność swego stosunku do zmysłowości: od pierwotnego „meduzowatego" splątania fascynacji i lęku, ekstatycznego zatracenia, witalności i zepsucia, rozkoszy Natury, odsłaniających zarazem aspekt pochłonięcia, śmierci fizycznej i duchowej – aż po zracjonalizowane przekonanie, iż Telimena, jej rozpaczliwa pogoń za pełnią w obliczu starzenia się to nieodłączne elementy ludzkiej natury, godne „rozgrzeszenia", bo w istocie płynące z „dobrego serca", które pobłądziło. Pomiędzy tymi biegunami rozciąga się zaś cała sfera ironicznych i karykaturalnych nierzadko przedstawień, wyzwolonych od pogardy czy ironicznej wyniosłości, oswajających czytelnika z tym „egzemplarzem" ludzkiego gatunku.

Trudno nie dostrzec przemiany Mickiewiczowskiego spojrzenia na uczucia, na miłość. W tej formie, jaką reprezentuje Tadeusz, jest ono zgubnym, ale koniecznym zauroczeniem, urokiem rzuconym na niesytą uczuć psychikę młodego człowieka. Jawi się jako zmysłowa atrakcja, nad której pragnieniem zapanować nie sposób, bo jest jak narkotyk, jak „pijaństwo" usypiające rozsądek, rozum, nawet zmysły. Z punktu widzenia starszej Telimeny związek z Tadeuszem okazuje się „szczerą manipulacją", namiętnym, ale zaprojektowanym, steatralizowanym procesem, pełnym zabiegów uwodzenia, póz, gestów. Procesem, którym – jak bezlitośnie ukazuje to Mickiewicz – rządzi „logika" dopuszczenia i odsunięcia Tadeusza do i od zmysłowych uciech:

> Długo serce młodzieńca proste i dziewicze
> Chowa wdzięczność za pierwsze miłości słodycze!
> Ono rozkosz i wita, i żegna z weselem,
> Jak skromną ucztę, którą dzielim z przyjacielem.
> Tylko stary pjanica, gdy już spali trzewa,
> Brzydzi się trunkiem, którym nazbyt się zalewa.
> Wszystko to Telimena dokładnie wiedziała,
> Bo i rozum, i wielkie doświadczenie miała. (V, w. 27-34).

[101] Zob. M. Praz, dz. cyt., r. I: *Piękno Meduzy*. U Mickiewicza symboliczne treści związane z Meduzą nie mają jednak tego odrażającego aspektu co u P. Shelleya, Goethego w *Fauście* (scena sabatu). Bliżej zapewne do tych znaczeń Słowackiemu, choć „korzystał" z tej symboliki także J. I. Kraszewski w *Szalonej*, kreując postać Zoni. Zob. na ten temat: M. Janion, *Szalona*, w: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 71-77.

Jakże to niepoetyczne! Młodzieniec-kochanek przeciwstawiony „pjanicy", co „spalone trzewa" – „zalewa" trunkiem, czyli rozpustnikowi, libertynowi. Ale choć Tadeusz nie jest tym znudzonym amatorem miłości, koneserem Telimen, lecz młodzieńcem „chowającym wdzięczność za pierwsze miłości słodycze", to bohaterka tych wydarzeń – Telimena – musi zapłacić cenę za tę pozbawiającą Tadeusza władzy nad samym sobą rozkosz, paraliżującą ekstazę, za zniewolenie uczuciowe. Zawsze bowiem przychodzi otrzeźwienie, refleksja. Mickiewicz jednak nie patrzy już na to uczucie ni chytrym okiem Telimeny, ni duszą kochającego Tadeusza, lecz ogląda wszystko z tego wysokiego punktu widzenia, kiedy już można zrozumieć i cele kochanki, i konieczności (śmieszności teraz), jakie narzuca wiek młodziana.

Nie zawsze Mickiewicz bywał tak łaskawy. W jednym z odeskich sonetów niedawny kochanek demonstrował uczuciowy dystans (serce), podkreślając zarazem jednak swe instynktowe, zmysłowe uwikłanie („nadobna twarz nęci"):

> Danaidy! rzucałem w bezdeń waszej chęci
> Dary, pieśni i we łzach roztopioną duszę;
> Dziś z hojnego jam skąpy, z czułego szyderca.
>
> A choć mię dotąd jeszcze nadobna twarz nęci,
> Choć jeszcze was opiewać i obdarzać muszę,
> Lecz dawniej wszystko dałbym, dziś wszystko – prócz serca[102].

Trzeba także zwrócić uwagę na ten aspekt relacji narrator – Tadeusz – Telimena, który wyraża się w różnicy wieku między młodym i niemądrym „chłopczyną" a niestarą, atrakcyjną, doświadczoną Telimeną. To także dystans między urażoną duchowością mężczyzny (i poety!) a bezwzględnością tej egoistycznie nastawionej kokietki. Wprawdzie Tadeusz nie jest tu romantycznym poetą a Telimena wielkoświatową, okrutną, starszą od niego damą: on nie jest zupełnym prowincjuszem a ona brylującą w salonach lwicą – ale daje się odczuć ten Mickiewiczowski kompleks – nazwijmy go tak – „zmysłowego nasycenia – duchowego zniszczenia", wolności-zniewolenia, pełni-dyskomfortu. Jest on tu jednak przedstawiony w taki sposób, iż świadczy, że poeta przeprowadził zupełnie racjonalne (skwitowane sarkazmem) rozpoznanie, które tylko częściowo – a świadczy o tym irracjonalna siła idiosynkrazji niektórych sformułowań – wyzwoliło go z zależności.

Ofiara Danaid-mężobójczyń, za karę w nieskończoność przelewających sitem wodę do bezdennej beczki – Mickiewiczowski człowiek po kolejnych „mistycznych" fascynacjach kobiecością w okresie włoskim wyzbył się niszczącej ekspresji szyderstwa. *Pan Tadeusz* ujawnia tę wyobraźnię, która doświadczenie miłosnego zniewolenia, „wzniosłego zepsucia" i „upadku" zasymilowała, wyrażając w kreacji Telimeny, tej Danaidy, co nie pozwoli zgładzić się samobójczo Tadeuszowi; Meduzy, która nie zamienia w kamień. Grę obopólnych iluzji i lekcji miłosnych kończy parodystyczne odrzucenie kochanki: „Tupnąwszy nogą, usta przycisnąwszy, rzekł: <<Głupia!>>[103]. Po ekskuzie i dystansie *Sonetów odeskich*, po Aldonie – czyżby za karę? – uwięzionej przez imaginację poety w wieży, po wstąpieniu do ogrodu mistycznego (*hortus conclusus*) w Widze-

[102] A. Mickiewicz, *Danaidy*, w: *Wiersze*, Warszawa 1972, s. 211.

[103] P. Chmielowski, po latach od swej młodzieńczej rozprawy, tak określał rolę miłości w poemacie: „Teraz miłość już nie jest dla poety ową potęgą, druzgocącą ludzkie istnienia, popychającą do samobójstwa, wyłącznym celem życia jednostek; wchodzi ona w skład tego życia jako epizod, bardzo ważny wprawdzie i bardzo wpływowy, ale nie pochłaniający całego umysłu, całej duszy człowieka". O Telimenie Chmielowski pisze, że została ukazana z „dobroduszną ironią" (*Historia literatury polskiej*, s. 84).

niu Ewy – otrzymaliśmy w *Panu Tadeuszu* wariację na temat rozkosznych miejsc oraz obraz Telimeny doświadczonej w ich oswajaniu. Telimeny nieco groźnej, ale bardziej jeszcze śmiesznej.

VII. Ewa i Jacek – od ofiary do nowego początku młodych

Kontrwizję wobec doświadczeń Tadeusza z Telimeną i Zosią stanowiły „przypadki" Jacka Soplicy. Wątek Tadeusza rozgrywa się na linii: poznanie Zosi → upadek-wtajemniczenie z Telimeną → narzeczeństwo z Zosią → obowiązek patriotyczny. Tymczasem losy Jacka Soplicy to zrazu jakby zdegradowana, nieszczęśliwa wersja przygody miłosnej: poznanie Ewy Horeszkówny → odrzucenie awansów przez Stolnika → zbrodnia → ślub z bezimienną, „poczciwą" kobietą → nieudane małżeństwo (pijaństwo Jacka, syn Tadeusz, śmierć żony) → ekspiacja duchowa i patriotyczna. W błędach przeszłości, tak poprowadził ten wątek Mickiewicz, tkwią, rodzą się więc postaci-symbole, ziarna przyszłości: syn Soplicy Tadeusz i Zosia, córka ukochanej Ewy, która zginęła z mężem na Syberii[104]. „Zofija" to kontynuacja cnót, obrazu matki, Ewy, którą Mickiewicz przedstawił zgodnie ze „świętym" kanonem przedstawień swych ideałów kobiecych: intuicyjnie odczuwała miłość Jacka, była bowiem jak „piękny gołąbek, łagodny", o wzroku „uprzejmym, pogodnym, anielskim", a przy tym zniewalającym hardego hulakę: „Ja wtenczas, zły i pjany, milczał jak owieczka! / Jak gdybym Sanktissimum ujrzał!". Ewa zachowała jednak tragiczne posłuszeństwo wobec ojca. W jej postaci w niezwykły sposób połączył poeta destrukcyjny wymiar miłości i fantazmatyczną wierność swemu „angelicznemu" ideałowi kochanki:

> Ach, gdyby ona była jak nasze szlachcianki,
> **Silna i zdrowa!** gdyby ucieczki, pogoni
> Nie zlękła się i mogła słuchać szczęku broni!
> Lecz ona *biedna*! tak ją rodzice pieścili,
> Słaba, *lękliwa*! był to *robaczek motyli*,
> *Wiosenna gąsieniczka*! I tak ją zagrabić,
> Dotknąć ją zbrojną ręką – byłoby ją zabić.
> Nie mogłem! Nie. (X, w. 634-641).

Oba światy, kobiecy i męski, istnieją tu więc w idealnym związku miłosnym (choć już bez patronatu Platona), trwalszym niż czas[105], lecz reprezentują odmienne wrażliwości. Wiotka, słaba, delikatna Ewa włada „lwim" Jackiem, lecz męska siła mogłaby ją zniszczyć, zabić jak motylego „robaczka", nim jeszcze rozwinie się w pełnię lotnej, barwnej formy. Heroizm sybirskiej śmierci Ewy dopełnił tragiczny ideał miłosny, a negatywną energię „złego uczucia" męski bohater znów latami przekształcać będzie, jak w całych *Dziadach*, w strategię egzystencjalną człowieka historii. Oczywiście, to dzieci kończą rodowy spór, dzieci – te „gąsieniczki", „robaczki", które powinny roz-

[104] Zachowała więc posłuszeństwo woli ojca, zgodnie z kanonem heroicznych zachowań XIX-wiecznych wybrała zesłanie z mężem. O wyborze zesłania jako formie samorealizacji i duchowej przygodzie, wyzwaniu zob.: H. M. Małgowska, *Psychospołeczna sytuacja kobiety na pograniczu kultur w świetle pamiętników Teresy z Wierzbickich Bułhakowej*, w: *Wilno – Wileńszczyzna*..., t. IV, s. 127-142. Mickiewicz oczywiście nie dopuszczałby myśli o nie tylko martyrologicznych aspektach takiego wyboru. O tym, że zesłanie mogło być dla kobiety wyborem „czegoś nowego", a nawet „przygodą życia".

[105] Jacek, tak jak Sędzia, wierny jest aż po grób, tyle, że niedopełnionej miłości, choć jej konsekwencje ukazane są już realistycznie: „Piłem, nie mogłem zapić pamięci na chwilę (...) / Teraz oto w habicie jestem Bożym sługą, / Na łożu, we krwi... O niej mówiłem tak długo! –" (X, w. 671-674).

winąć się w pełnię motylich kształtów, wiosnę przekształcić w porę zbiorów, w lato, a powikłaną przeszłość zmienić w ikoniczną przyszłość.

Wszelako – Mickiewiczowskie dzieci to nie jest kreacja jednoznacznie brzmiąca. Stąd ta dwoistość w interpretacjach finału: między opinią Kazimierza Wyki (baśniowy *happy end*) a pesymizmem Stanisława Pigonia (klęska Napoleona). Skąd te wahania? Ze świadomości Mickiewicza, z pełni jego rozpoznań przeszłości własnej i narodowej. Optymizm i pesymizm to właśnie dwoista wiedza Inwokacji i *Epilogu*, to autoironiczna kontestacja młodzieńczych ideałów miłosnych i zarazem wiedza, że historia przyniosła do tamtego Soplicowa kolejną klęskę czy klęski, bo i rok 1831 trzeba pamiętać. Stąd ten przedziwny ton poematu. Zanim Tadeusz zwiąże się słowem z Zosią, wprowadzi go Mickiewicz w arkana miłosnej sztuki, realistycznie, anty-Gustawowo, z Telimeną. Z kolei Zosia, nim zostanie narzeczoną Tadeusza i przykładną ziemianką, odbędzie edukację w „Peterburku" z „ciocią Telimeną", a przy tym dowie się o miłosnych igraszkach Tadeusza[106]. To zatem świat tyleż prosty, co realistycznie skomplikowany, bez piekła i nieba, lodu i ognia uczuć z IV cz. *Dziadów*, lecz za to z niepewną diagnozą przyszłości, która z punktu widzenia Mickiewiczowskiej wiedzy o 1812 r. przyniosła katastrofę. Przyszłości, która – z perspektywy pragnień wyrażonych w Inwokacji – może być ikoniczną restytucją ładu dzieciństwa, pełni Soplicowskiej Harmonii. Poczucie ładu estetycznej jedności, radość lektury *Pana Tadeusza*, której doświadcza czytelnik, rodzą się z niesamowitości obrazu Soplicowa, ideału-ikony zanurzonej w dalekiej już z punktu widzenia poety przeszłości. Lecz dzięki tragicznej wiedzy tego podmiotu ujawniającego się w *Epilogu* jest to tutaj, w poemacie przeszłość przezwyciężona, oczyszczona, także dzięki autoironii, i wyrażona jako obraz przyszłości, pragnień. Dlatego – pomijając sygnały rozpaczy – czytelnik daje się zaprosić na ucztę, na święto przyszłości, tym weselsze, im bardziej minione, im bardziej niedostępne w przyszłości dla tego, kto je opisał.

Przedśmiertna spowiedź Jacka Soplicy / Księdza Robaka stanowi dramatyczny, ale i katarktyczny punkt kulminacyjny, w którym dopełnia się i zarazem ulega wprost misteryjnej przemianie, duchowemu oczyszczeniu, heroicznemu uwznioślenia cała nie tylko Jacka, ale tej dawnej Polski przeszłość, którą niejako skupiał on w sobie. I którą zgubiła szatańska „duma", „pycha".[107] To słowo jest w ogóle kluczem do rozumienia Mickiewiczowskiego – bardzo specyficznego – obrazu człowieka. Ta poetycka antropologia kieruje się kilkoma przesłankami: a) człowiek i miejsce, człowiek i wspólnoty (rodzina, naród...) stanowią jedność, irracjonalnie scementowaną w duszy, podświadomości; b) motorem działania człowieka jest jego „ja" zawieszone na binarnej, dwubiegunowej strukturze dobra – zła, pokory – pychy, przyjęcia „woli bożej" – buntu, indywidualizmu – „kolektywności", mądrości – mędrkowania; c) człowieczeństwo ma

[106] I Zosia nie jest wolna od znajomości „sztuk", których nauczyła ją Telimena w wielkim świecie. Jej kreacja to jednak odwrócenie niekorzystnych konsekwencji światowego życia poprzez rustykalizację, powrót w świat „małych wartości" świata ziemiańskiego *ethosu*.

[107] Por. W. Sołowojow, *Duchowe podstawy życia*, w: *Wybór pism*, t. I, s. 38: „Zwodniczej mocy pychy ulegają zazwyczaj ludzie, którzy osiągnęli już pewne znaczenie i zasługi. Ludzie tacy z dopustu Bożego stają się wtedy założycielami sekt, czyli herezjarchami, i przywódcami ruchów ludowych, ale nierzadko popadają w obłęd i marnie kończą". Po ciele i umyśle trzecią – podług Sołowojowa – pokusą duchową jest „rządza władzy": „A zatem powinieneś wszelkimi sposobami szukać władzy i potęgi w świecie". Mickiewicz tak wyposaża symbolicznie swego „herosa", Jacka, że pokusa ciała i pycha degradują go, zaś żądzę władzy przekreśla ofiarna służba, ale jednak już tylko „Robaka" („ksiądz" = moc, „Robak" = pokora, poddanie, uniżenie, „Ksiądz Robak" = aktywność zgodna z wolą Bożą). Tadeusz zaś wpada w sidła cielesnych pokus Telimeny, ale zaraz zostaje z nich wyprowadzony na jasną „ścieżkę" narodowej idei, służby Ojczyźnie, do której będzie teraz zdążał z duchowym obrazem Zosi, poskromiającej męskie szaleństwa pychy, żądzy władzy.

charakter procesualny i synergiczny (kształtuje się we współpracy ze Stwórcą): człowiekiem się stajemy w ciągłym, pełnym błędów procesie przemian, dotknięć cierpienia, zła; stąd pierwsza faza życia ma najczęściej charakter zwodniczej internalizacji fałszywych ideałów, od których – jak też od doświadczenia złej miłości – człowiek musi się uwolnić, przyjmując, podejmując zadanie przemiany wewnętrznej, realizując perfekcjonistyczne cele. Drugą fazę życia człowieka kształtuje już logika teomorficzna – upodabnianie się do idealnego „obrazu Stwórcy" w sensie duchowym, realizacja „podobieństwa" – wszakże! – pojmowana teokreacjonistycznie, aktywistycznie (proces stwarzania, „rodzenia" Boga-we-mnie i realizacja Królestwa Bożego na ziemi). Słowem: dojrzały człowiek Mickiewiczowski – w wielkich bólach i z trudem – podejmuje zadanie nie tylko przybliżenia siebie do „obrazu i podobieństwa" Stwórcy,[108] ale przemiany świata w ten sam sposób[109].

To, co tu opisaliśmy, odnosi się do mężczyzny – głównie, choć nie jedynie. W świecie idealnych, postulatywnych ujęć wyobraźni Mickiewicza (d) to, co męskie, i to, co żeńskie, kobieta i mężczyzna koegzystują w pełnej harmonii. Kobieta ustanawia symboliczny kod metafizycznej harmonii na ziemi. Można mówić wprost o pewnej jej – z tego punktu widzenia – dominacji nad mężczyzną zbyt często orientującym się na idolatryczne cele, fałszywe ideały. Dysharmonia relacji kobieta – mężczyzna oznacza w Mickiewiczowskim świecie rozstrojenie, rozbicie wszelkich innych relacji, oznacza ruinę archetypewnego ładu, którego szczątki grzebią osobiste szczęście, egzystencję i jego, i jej, a także służą opisowi anomii relacji społecznych, narodowych. Do ogrodu wkrada się po raz wtóry żmija: pychy, zbrodni, zdrady. Dlatego opowiada poeta losy Jacka i pięknej, posłusznej, tragicznej Ewy, która tym samym tkwi u źródła wszelkich

[108] Por. myśl teologa odwołującego się do tych samych co Mickiewicz inspiracji mistycznych (Böhme, Silesius), kreślącego myśl o Bogu, który musi narodzić się w „tobie", w każdym: H. Urs von Balthasar, *Wieńczysz rok darami swojej dobroci*, przeł. E. Marszał, J. Zakrzewski SJ, Kraków 1999; s. 286-287:

> To właśnie jest właściwym cudem Świętej Nocy Bożego Narodzenia. Nie polega on przecież tylko na tym, że kiedyś, przed dwoma tysiącami lat, w Judei narodziło się dziecko, które było kimś szczególnym. „Choćby Chrystus tysiąc razy narodził się w Betlejem, a nie w tobie, to jesteś na wieki stracony", mówi wędrowiec. A potem powtarza: „Ach, gdyby tylko twoje serce mogło stać się stajenką, to Bóg jeszcze raz stałby się dzieckiem na tej ziemi". Wydaje nam się, że takie myślenie jest przesadne, egzaltowane. Weźmy jednak pod uwagę natarczywe słowa Jezusa, że kto nie narodzi się z góry, z Bożego łona, ten nie może wejść do Królestwa Bożego (J 3, 3), oraz że On, Jezus udzielił nam mocy, poza wszelkim doczesnym płodzeniem i rodzeniem zgodnie z pożądliwością ciała i męża, stawania się dziećmi Bożymi, czyli osobami zrodzonymi z Boga (J 1, 12nn.). Jeśli prawdą jest to, że zostaliśmy zrodzeni nie tylko ze śmiertelnych rodziców, ale też z nieśmiertelnego łona, to również prawdą jest to, o czym mówi Jan, że *trwa w nas nasienie Boże* (1 J 3, 9) i dlatego sami stajemy się zdolni do ponadludzkiego płodzenia i rodzenia, które zgodnie ze słowami Jezusa może nas czynić jego matkami. Jesteśmy w stanie zasiewać na tym świecie życie Boże i przyczynić się do tego, by ono wzrastało. Możemy sprawiać, że nadchodzi Królestwo Boże, a Jego wola spełnia się tak samo na ziemi, jak i w niebie, oraz że Jego imię uwielbiane jest na tym bezbożnym i bluźniącym Bogu świecie wbrew wszelkiemu wojującemu ateizmowi. Kiedy żyjemy żywą wiarą w Boga, który zapragnął stać się człowiekiem na ziemi, to tym samym jesteśmy ciężarni Jego obecnością i stajemy się zdolni do noszenia Go aż do narodzenia w Świętą Noc, a wręcz powiedziałbym, że jak rodzenie przychodzi na kobietę samo z siebie, tak również nasze rodzenie nie musi nam sprawić żadnej troski. Jeśli tylko żyjemy wiarą, to z pewnością przyniesiemy owoc. Jest to tak, jak z człowiekiem z przypowieści, który posiał swe ziarno, *czy śpi, czy czuwa, we dnie i w nocy nasienie kiełkuje i rośnie, on sam nie wie jak* (Mk 4, 27). Całe nasze życie jest adwentem, czyli przynoszeniem owocu w cierpliwości, bez ciekawości, bez chęci oglądania na własne oczy skutków naszego życia wiarą. Dziecię, które rodzimy, będzie porwane do Boga, jak od rodzącej apokaliptycznej kobiety. Adwent na ziemi, a Boże Narodzenie w niebie u Boga, który przyjmuje owoce naszych wysiłków i rodzenia, i spożytkowuje je na ziemi tak jak chce, dla dobra swego nadchodzącego Królestwa.

[109] J. Ruszkowski (*Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata...*) nieco absolutyzuje, wyolbrzymia znaczenie idei krucjaty u poety, krucjaty, która miałaby przynieść wolność Polsce. Ale w tej hiperboli interpretacyjnej Ruszkowskiego tkwi istotna prawda. Mickiewicz widział historię nie tylko teomorficznie, a więc jako idealną realizację Boskiego Zmysłu, ale teokreacjonistyczne. Innymi słowy – miała ona być wykuwaniem – choćby na kształt krucjaty – idei Królestwa Bożego na Ziemi. Rzuca ta idea światło także na zakończenie *Pana Tadeusza*, które jest symboliczną figurą nowego narodowego początku, mitem założycielskim przyszłej Polski.

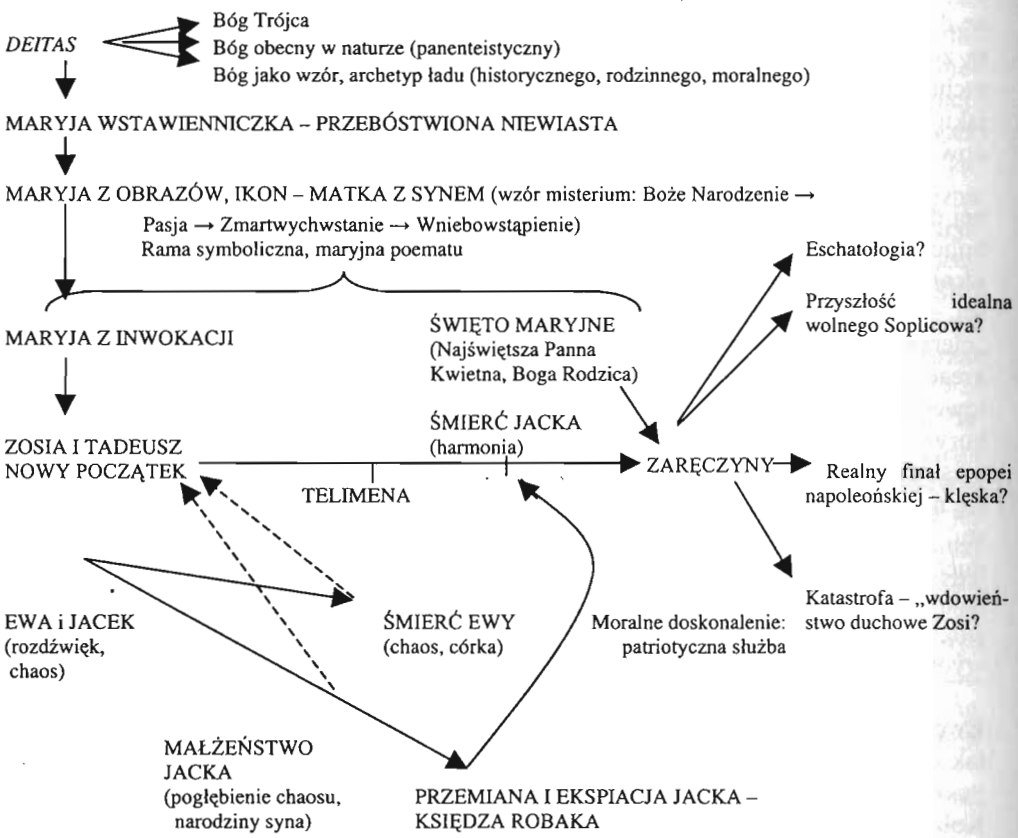
wydarzeń w poemacie, jest jego tragicznym wzorem osobowym; okaże się jakby ofiarą złożoną na ołtarzu, która jednak przyniesie odkupienie: śmierć Ewy w sybirskiej otchłani wyzwala duchową energię metamorfozy, zostawia ten ślad, ziarno nadziei, jakim będą dzieci Ewy i Jacka. Etap anomii, destrukcji porządku rodzinnego i narodowego ulega więc w pewnym momencie zahamowaniu.

Przechodzi w etap heroicznej rekonstrukcji, która ma dwie fazy: ekspiacji – realnej działalności, zwieńczonej śmiercią bohaterską Jacka; i etap drugi – rekreacji symbolicznej przyszłości, którą reprezentują Tadeusz i Zosia. Ewa Horeszkówna – ten ideał – zostaje w tym wyobrażeniu losów, egzystencji – w porządku mitycznej opowieści – złożona w ofierze na ołtarzu szczęścia Zofii. Jacek Soplica dźwiga się ponad „ciemny" etap swej drogi, odkupia winy. Dlaczego tak? Bo Ewa należy do kręgu tych kreacji kobiecych, które reprezentują żywioł wertykalizmu, bierności wewnątrzświatowej; dlatego zostaje – nieco jak Aldona – poświęcona w ofierze. Jacek zaś to ten horyzontalnie, w działaniu rozwijający się archetyp „złej", ale potem także i dobrej, męskiej siły. Nic bardziej znaczącego, niż obraz patrioty, działacza w sutannie. I stanie się nim Jacek Soplica nie tylko dlatego, że tacy księża bywali wtedy w Polsce po prostu, lecz dlatego, że w rzeczywistym wzorze tej postaci rozpoznał Mickiewicz treści duchowe szczególnie mu bliskie w tym czasie (siłę zamienioną w czyn, poskromioną habitem pychę), wpisujące się w procesualno-symboliczno-mistyczną logikę dzieła: siłę, która ze złej zmienia się w dobrą energię „Bożej" przemiany człowieka i świata, w wyobrażenie nowego porządku odnowionej Rzeczypospolitej Obojga Narodów[110].

Niepodobna nie zauważyć, że wszystko, co czyni Jacek, czyni ze względu na **Ewę**: „Teraz oto w habicie jestem Bożym sługą, / Na łożu, we krwi... O niej mówiłem tak długo! – / W tej chwili, o tych rzeczach mówić? Bóg wybaczy!." Można przypuszczać, iż również Tadeusz na wojnie wszystko czynić będzie ze względu na Zosię. Kobieta, jej obraz, w którym kumulują się wszystkie wartości „zmęczonej" wyobraźni, myśli męskiej u Mickiewicza, jest centrum konfliktu, ale i odnowicielskim źródłem przemiany świata. Co zostało zgubione, porządek, który został zburzony, harmonia, jaką zdestruowano – a ich obraz to dom rodzinny, wspólnota ziemska, Litwa, Polska, wizja kosmosu – otóż to wszystko musi zostać przywrócone. W *Panu Tadeuszu* osiągnął Mickiewicz nie tylko kapitalną wiedzę o świecie, o tym, że my ludzie, kobiety i mężczyźni, sami, bez tego „archeicznego" ładu, Boskiego Wzoru Rzeczywistości, który w świecie naśladujemy, niewiele możemy. Co najwyżej potrafimy zniszczyć dawną budowlę Rzeczypospolitej. Ale osiągnął też poetycką, zarazem statyczną i dynamiczną, wiedzę, jak ten porządek zrekonstruować. Jest on statyczny wertykalnie, w porządku hierarchicznym odnoszącym się do Stwórcy, i jest niezwykle dynamiczny w porządku egzystencji, czasu życia i czasu dziejów, gdzie wszystko – jak uczynią to Zofia i Tadeusz – trzeba odzyskać dla siebie, dla Polski i dla Opatrzności.

Stąd też maryjna rama symboliczna poematu. Poeta i jego bohaterowie wiedzą, w imię czego, w imieniu jakich wartości działają.

[110] Por. pojęcie „misterium" i jego wyznaczniki w *Dziadach*: A. Ziołowicz, *„Misteria polskie". Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 7-19 i 20-48.



W Tadeuszu i Zosi historia Ewy i Jacka rozpoczyna się na nowo. Jasne, że spór familijny podniesiony zostaje do wymiaru działania narodowego. „Zła" energia walki zmienia się, zostaje ukierunkowana przez mesjanistyczne, lecz zliryzowane, zsymbolizowane, zaktywizowane w dziele wzorce egzystencjalne. Tadeusz to naprawdę bohater „rzetelnie tytułowy".[111] Ani jednak – nie wiadomo, na jakich podstawach tak wysoko,

[111] J. Brzozowski, *Pan Tadeusz – bohater rzetelnie tytułowy...*, wersja studium z tomu: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo...*, s. 254-255:

> Ta wyrazista, wymowna i umotywowana – nie poprzez szczegółowość *Bildungsroman* dochodząca do głosu i umotywowana, lecz poprzez zwięzłe poetyckie obrazy i pojedyncze słowa, o których poeta wiedział, co znaczą – ta zatem wyrazista metamorfoza właśnie (i zarazem po temu) tytułowego bohatera pokazuje, gdzie i po stronie jakich wartości (określa je suma trzech ról „pana", w jakich pojawia się Tadeusz w księdze jedenastej i dwunastej) lokował Mickiewicz swoje nadzieje ze współczesnym, nowym pokoleniem wiązane. Pokoleniem, od którego zależeć miał przyszły kształt domu oraz kształt (a pierwej jeszcze sam byt) ojczyzny. Pokoleniem, które przychodziło po „ostatnim zajeździe" i które zajmowało pierwsze, przed tym „zajazdem", miejsce. Zarazem „ostatnim" nie tylko w historycznym tego słowa znaczeniu, ale także „ostatnim" na duchowej, światopoglądowej mapie Polaków. Spróbuję to powiedzieć trochę inaczej.
>
> (...) I na koniec powrót odmienionych „panów". Głęboki i dalece złożony, ale czytelny sens ma to, że jeden z nich, Tadeusz, jest synem tamtego „zajezdnika". I nie drugorzędne znaczenie ma to, że właśnie on znalazł się w tytule poematu. Znalazł się – oczywiście, taka była konwencja tytułów tego rodzaju, ale czy istotnie tłumaczy ona wszystko; do pomyślenia byłby wszak i tytuł: *Ostatni zajazd na Litwie, czyli Pan Tadeusz* – znalazł się więc ów Tadeusz w tytule właśnie przed „ostatnim zajazdem". Znalazł się – syn dawnego „zajezdnika" i ofiara współczesnego zajazdu – ponieważ potrafił na skali wartości duchowych wniwecz obrócić swoją dojrzałością zarówno piętno pochodzenia, jak i skutki tej burdy, w którą został wplątany. Prawdziwe odwrócił się, jako syn Jacka i jako Soplica, od tego, czym był zajazd, i prawdziwie – swoją postawą – zrobił zeń „ostatni" zajazd. Jest – sądzić wolno – w jego tytułowej pierwszoplanowości (i tym samym poematowej pierwszorzędności) nie odwra-

przyszłościowo oceniony – zaścianek,[112] ani losy Soplicy nie są figurą przyszłości[113]. Równie błędne wydaje się odczytywanie dzieła w kategoriach profecji/antyprofecji[114], kiedy zapomina się, że mesjanizm był nie tylko historiozoficznym modelem dziejów, prawdą wiary zbiorowości narodowej, lecz przede wszystkim – dla emigrantów – filozofią egzystencji, biblijnie ugruntowanym sposobem opisu sensu „trwać", „być", „istnieć" każdego dnia. Był wskazaniem epickiego *ethosu*, egzystencjalnego wzoru życia - pielgrzymki, ale ponadto nie samym tylko zapisem błogosławionego cierpienia, ale i obrazem jego celu – wizją nagrody. W centrum tych wyobrażeń tkwił liryczny obraz Polski – Litwy – Soplicowa; i to wcale nie niebiańskiej, ale ziemskiej: takiej, jaką z pamięci, z dzieciństwa można było wydedukować, odpamiętać, i takiej, jaka ona będzie[115]. Z Ewą, Zofią, Marią w centrum, ucieleśniającymi to, czego teraz brak najbardziej: stabilność, harmonię, *kosmos* w etymologicznym znaczeniu słowa. Można zespół tych wartości opisać słowem: liryzm, liryczność. Losy historyczne Soplicy to wzorcowa „heroiczno - misteryjna" epickość, zrealizowana w strukturze – jednak! – epopei, która jest pojęciem dlatego właśnie lepszym, pojemniejszym estetycznie i ideowo, a także mającym walor ponadestetycznej kwalifikacji dzieła, które ujmuje tak wiele z historyczno-estetycznego punktu widzenia odmiennych wartości, a jednak pozostaje jednością, czymś nawet ponadsynkretycznym. Skromność wobec dzieła, a nawet szacunek wobec intuicji tych pierwszych badaczy, którzy **tak** odczuli, odczytali jakość, swoistość dzieła – właśnie jako epopei – nakazuje nam tu pozostać przy tym określe-

canie uwagi od bohatera „ważniejszego" czy metonimicznie określenie „zbiorowego", nie apologia przeciętności bądź sama li tylko konwencjonalność, lecz jest projekt na sensowne bycie, zwykłe, normalne. I jest ze strony autora rzeczowa i rzetelna doń – obok oczywistej waloryzacji – zachęta, namowa.

[112] S. Pigoń, *„Pan Tadeusz". Wzrost, wielkość i sława*, Kraków 2002, s. 171. W pisanych językiem łączącym staropolską archaizację z młodopolskim potosem słowach Pigoń wywodzi: „Mając w świetle uwagi poetyckiej zaścianek: rostek przyszłej Polski, należało rozeznać jego istotę i siłę, zarazem istotę i siłę całego narodu. Jest że naprawdę w ziarnie tym nienaruszona, tęga siła odrostu, zakład przyszłej, wspaniałej wolności, czy też kaliwo jego trawi może jaka złowroga siła zniszczenia?" I jeszcze konkluzja: „Z włączeniem zaścianka *Pan Tadeusz* stawać się będzie zarazem pieśnią o najgłębszej istocie ojczyzny, epopeją narodową w swoistym znaczeniu słowa" (s. 172). Na tezę o epopei – zgoda, na wywód o roli zaścianka można reagować różnie. My – z wyrozumiałością dla formacji duchowej, jaka ukształtowała badacza.

[113] B. Dopart, *Uniwersum poetyckie „Pana Tadeusza"...*, s. 82-83:

> W dwu ostatnich księgach dzieła obydwa wymiary historii – jednostkowy i zbiorowy – uzyskują zręczny węzeł kompozycyjny. Gdy występują na plan pierwszy Legiony, Ksiądz Robak staje się pośmiertnie reprezentatem prostego żołnierstwa, przez tułactwo, zasługi na polu chwały i pracę emisariusza powracający do czci dobrego imienia. Jest też opromieniony wiadomą niebu świętością. Przez jego zasługi i – w domyśle – tych wszystkich, którzy jeszcze poniosą ofiarę, powracają do małżeńskiego węzła Litwa i Korona. Zyskują rozwiązanie wszystkie konflikty na obszarze między soplicowskim dworem, zamkiem i zaściankiem. Uczta stanów, biesiada rycerzy i rolników staje się odpowiednikiem niebiańskiej uczty niegdysiejszego warchoła.

Dodajmy, że poemat nie kończy się na X księdze, że dwie ostatnie to nie wesele na pogrzebie wniebowziętego Soplicy, lecz właściwy finał, ale już bez niego, bez tej figury, która swój żywot opowiedziała nam w pięciuset ostatnich wersach spowiedzi, a nie przez X ksiąg. Istnienie Robaka w poemacie ma sens dla przyszłości, którą już jednak stanowią Zofia i Tadeusz, wcale nie odrealnieni, rozpuszczeni w świetle misteryjnym dwu ostatnich ksiąg. Sądy badacza – niezwykle trafne w szczegółach – wydają się jednak stać w niejakiej sprzeczności z tytułem „poematu heroiczno-misteryjnego" czy „epopeiczno-lirycznego".

[114] Teza W. Weintrauba: *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 312.

[115] „Aktualność", korespondencję świata poetyckiego *Pana Tadeusza* z ówczesną publicystyką Mickiewicza akcentował A. Waśko: *„Pan Tadeusz" i publicystyka Mickiewicza*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo...*, s. 274:

> Dostrzegając w *Panu Tadeuszu* tę linię ideową, która łączy poemat z pismami politycznymi poety, musimy pamiętać, że realistycznie i wszechstronnie ukazany świat poematu epickiego rządzi się własnymi prawami. Idee wprowadzone w obręb tego świata ulegają z konieczności pewnej relatywizacji. Czynnikami relatywizującymi jest przy tym nie tylko charakter głoszących te idee bohaterów, ale i samo ustawienie spraw poważnych na jednej płaszczyźnie z drobiazgami tworzącymi aurę humorystyczną utworu oraz ich wtopienie w przenikający wszystko żywioł liryczny „dwunastu ksiąg wierszem". Taka relatywizacja idei „Pielgrzyma" w *Panu Tadeuszu* nie jest jednak wyrazem dystansowania się Mickiewicza wobec tych idei, a świadczy raczej o tym, że jako poeta potrafił on zachować epicki obiektywizm nawet wobec własnych przekonań.

niu. Nie unieważnia to, ani nie ogranicza badań owocujących tak nieraz wyrafinowanymi konstrukcjami terminologicznymi. Każdy badacz powinien jednak mieć świadomość, że nie prześcignie poety, że będzie zawsze tuż za poematem[116].

Historia Ewy i Jacka realizuje jednak ten wzorzec egzystencjalny, u którego początku tkwi chaos – przemieniany później w moralny, narodowy, ontologiczny kosmos. U początków historii Zosi i Tadeusza tkwi już jednak kosmos, *eidos*, harmonia niepopsutej prostoty – ledwie zaburzona przez wypadki miłosne młodzieńca i wychowanie światowe panny. Tadeusz i Zofia nie muszą powtarzać wszystkich tragicznych błędów, losów swych ojców i matek. Zaczynają wspólne życie z innego poziomu: narodowej ofiary. Ich ojcowie ledwie dochodzą – po dramatycznych przejściach osobistych, urazach – do świadomości wspólnego, zbiorowego działania, zgody. Błahe błędy i słabostki Tadeusza i Zosi nie odbierają im siły działania w narodowej sprawie. Z kosmosu, z lirycznego centrum, źródła poematu, które jest w Inwokacji i na końcu, w dwóch ostatnich partiach, księgach epopei, Tadeusz i Zosia wyruszają w epicką przestrzeń nieznanej przyszłości, która ma się zacząć tam, gdzie skończyła się patriotyczna odyseja Jacka.

VIII. Natura: między realizmem a idealizmem

Natura jest w poemacie żywiołem zliryzowanym, to rzecz bezsporna, ale też najsilniej, jeśli wolno tak to ująć teologicznie prześwietlonym przez imaginację, zsakralizowanym. Staje się wprost narzędziem przekazu, językiem „tamtego świata", który mówi do bohaterów, odpowiada na ich prośby wtedy, gdy osiągają oni etyczną, duchową z nią korespondencję, jedność. Nie może być inaczej w dziele, gdzie nade wszystko dominuje metafizyczny wymiar świata[117]. Pisząc o *Dziadach,* wskazywaliśmy na wielość sposobów, za pomocą których Mickiewiczowski człowiek poznaje rzeczywistość Boską już w świecie, w historii: przez profetów – mężów bożych, mając jakby stałą świadomość obecności Boga w naturze, historii, egzystencji, poświadczaną cudami, teleologią dziejów, rozpoznaniem „bożej iskry" w sobie, Boga w duszy, którego trzeba zrodzić, a potem wcielić w teomorficznej, „chrystusowej" egzystencji, będącej mozolną pracą, wysiłkiem, czynem, dziełem. Najpierwotniejszym jednak wymiarem tej partycypacji w sakrum jest dla bohatera Mickiewiczowskiego udział w supranaturalnym, metafizycznym ładzie kosmosu, natury; który to porządek jest powiązany ze sferą archetypów

[116] Że zbliża się tylko do jego obrazu świata, ale go nie dominuje; że zawsze jest to „coś", co wymyka się intelektualnym, chirurgicznie precyzyjnym, ale i – bywa – w tej precyzji bezdusznym organizacjom świata poetyckiego, jakich dokonuje „nowoczesny", „profesjonalny", ale pozbawiony skromności literaturoznawca. Dlatego nie opuszcza mnie przekonanie, że bliżej prawdy takiego arcydzieła poetyckiego, jak *Pan Tadeusz*, bliższe są formuły symboliczne, których znaczenie bardziej czujemy, wyobrażamy sobie, rozumiemy intuicyjnie, niż intelektualne szarże przeprowadzonych rozumowań, „paradygmatycznej precyzji i spójności". (B. Dopart, dz. cyt., s. 69). A zatem – autokrytycznie także stwierdzimy, że bliżej nam nie do wykresów, paradygmatów pojęciowych, których i sami tu używaliśmy – ale do formuł, które syntetycznie, jednowymiarowo ujmują znaczenie dzieła, będącego „poezją czystą" (H. Krukowska), ale i „symbolicznym wyświetleniem tego, co meta – fizyczne" (B. Dopart).

[117] Podzielam opinię L. Zwierzyńskiego: *Przestrzeń teodycei: symboliczny model kosmosu w „Panu Tadeuszu"*, w: *„Pieśni ogromnych dwanaście..." Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*, red. M. Piechota, Katowice 2000, s. 214: „Gdy w dzisiejszej wizji wszechświata materia w miarę oddalania się od powierzchni ziemi rozrzedza się – zewsząd zieje próżnia, to w *Panu Tadeuszu* przeciwnie: gęstość rośnie. Implikuje to model świata teocentrycznego: ziemia zanurzona bezpiecznie w boskim eterze – wodzie niebiańskiego morza, w którego głębi (miejscu najgęstszego bytu) skryty jest Bóg. Taka wizja tworzy symboliczną przestrzeń dla Mickiewiczowskiej teodycei". Jest to teodycea już wobec tego świata dokonana; tu nie potrzeba konstrukcji intelektualnych Leibniza, ani transmisji mocy od Boga do Konrada, by zrozumieć teomorficzny sens dziejów i miejsce w nich cierpienia.

żeńskich, ze światem matki, domu. Ów ład w całej swej pełni wchłonął, uwewnętrznił poeta w dzieciństwie jako eidetyczny wymiar świata.

W *Panu Tadeuszu* restytucja tego ładu odbywa się w nieporównanie szerszy sposób niż w *Dziadach*, gdzie jednak dokonuje się dopiero przekroczenie przestrzeni oddzielającej „ja" bohatera i symboliczne przedstawienia sfery sakrum. Między zbuntowanym „ja" a ikoną Maryi z Jezusem jest ogromna przepaść pełnej zła Historii, pychy bohatera, cierpienia. Lecz to przejście już w III cz. *Dziadów* się dokonuje, choć jeszcze nie osiąga pełni, ledwie zaś fazę inicjacyjną.

Opisując naturę, używaliśmy słowa, które pojawiło się dopiero w XIX wieku, słowa *panenteizm*[118]. Opisuje ono taką relację między Bogiem a stworzeniem, która nie implikuje radykalnego oddzielenia Bytu i Stwórcy. Przeciwnie – akcentuje, zachowując osobową transcendencję Boga, jego stałą, równoczesną, immanentną obecność w naturze. Zalążki tej wizji znaleźć można w nieakceptowanym przez zachodnie chrześcijaństwo neoplatonizmie, ale też w tradycji wschodniochrześcijańskiej[119]. Do upowszechnienia refleksji o panenteistycznym Bogu, zawierającym w sobie cały byt, przyczyniło się także zainteresowanie ludzi XIX wieku religiami pozaeuropejskimi[120]. W *Panu Tadeuszu* mamy jednak do czynienia z pełną cudowności, naturalną inkarnacją boskości, która jest stała i absolutna, w takim oto sensie, iż przejawia się we wszystkich elementach świata. Już „ten" świat ma tu pewne cechy „tamtego", rajskiego świata, o ile bohater, postać wpisuje się w porządek Bożych szyfrów, Boskiego Ładu, Boskiej teleologii, mesjanistycznej historiozofii. Inaczej istnieje w Soplicowie „obca" Telimena, wyalienowana od natury: inaczej Sędzia, Gerwazy, Tadeusz czy Ksiądz Robak, bliscy bosko-naturalnemu szyfrowi świata. Jednak już wprost emanacją, personifikacją tego ładu wydaje się naturalna, mądra Zofija, jak się wkrótce okaże, będąca niemal Dyjaną, bóstwem żeńskim.

Panenteistyczne, metafizyczne ujęcie natury ma inny wymiar: boskość jest stale obecna w naturze, ale nie znaczy to, iż bywa stale w niej oglądana, postrzegana. Dzieje się tak natomiast w momentach kluczowych, podniosłych, wzniosłych[121].

Poetyckie meandry obrazowania sfery boskości w poemacie budziły kontrowersje: dzieło – w zależności od księgi – wydawało się już to zbyt realne, przyziemne, wprost prozaiczne, już to nazbyt irrealne, cudowne, nierzeczywiste. Bez pardonu zarzucono więc poecie i „ubóstwienie wieprzowatości" (aż strach cytować to słowo)[122] i, co też

[118] Por. *Leksykon religioznawczy*, Warszawa 1988, s. 186, hasło H. Swienko: „Panenteizm = wszystko w bogu, łagodzi teistyczną separację boga od świata, a zarazem osłabia panteistyczne <<rozpuszczenie>> bóstwa w świecie. Twierdząc, że <<wszystko jest w Bogu>>, głosi, że świat istnieje całkowicie w Bogu, ale go nie wyczerpuje, co znaczy, że Bóg istnieje również poza światem i niezależnie od niego".

[119] Por. M. Gogacz, *Szkice o kulturze*, Kraków – Warszawa – Struga 1985, s. 36-44, rozdziały: *Neoplatonizm w filozoficznej warstwie kultury współczesnej* oraz *Światopoglądowe wartości neoplatonizmu*.

[120] Głównie hinduizmem, buddyzmem, wedyzmem. Jak wiadomo, szukano dawniej analogii między hinduistyczną wizją bytu a *Panem Tadeuszem*. Choć przyjmujemy dziś z rozbawieniem, niestety zbyt głośnym, takie rewelacje, tkwi w nich pewna istotowa intuicja. Por. J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981, s. 15: „Chojecki zaś odkrywa analogię między animizmem przyrody, panteizmem indyjskim i przyrodą ożywioną w *Panu Tadeuszu*, konkludując: << Tylko u Hindusów spotykamy tę ożywioną koncepcję natury; człowiek nie rozdziela się od bytu>>."

[121] Zob. o wzniosłości: J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 221-260.

[122] Chodzi o sąd Słowackiego zapisany w *Raptularzu*, iż: „Cały Tadeusz jest ubóstwieniem wieprzowatości życia wiejskiego". Por. także sądy Norwida – A. Mierzejewski, dz. cyt., s. 68:

> Nie jesteśmy już bowiem „narodem twórczym", lecz – „egoizmem narodowym".
> Najlepszym wyrazem tego egoizmu był dla Norwida właśnie *Pan Tadeusz* jako afirmacja ciasno rozumianej narodowości-wyłączności zapatrzonej w samą siebie, nie uwzględniającej tak przecież ważnej w przekonaniu Norwida perspektywy „dziejów – ludzkości". Świadectwem tego był też – jego zdaniem – brak w poemacie „osób i charakterów narodowych polskich" (IX, 272). Za jedyną „figurę serio" uważał Jankiela-Żyda! Tadeusz

bywało, infantylizm, dewocję, perspektywę zdziecinniałego idyllisty, co nie potrafi spojrzeć na Polaków krytycznie, pragnąc ten wątpliwy obraz, przekaz dawnego świata szlacheckiego przenieść w przyszłość, ocalić w poezji po to, by potem realnie restytuować[123]. Obie perspektywy są skrajne. Prawda nie mieści się nawet między nimi.

Rzeczywistość w *Panu Tadeuszu* nie została ani sprozaizowana, ani zidyllizowana. Świat Mickiewiczowski ma tu swą realną, zmysłowo dostępną powierzchnię i eidetyczną, idealną, „boską" głębię, której dostrzeżenie, wydobycie zależy od patrzącego i od momentu patrzenia. Między powierzchnią zjawisk a wymiarem eidetycznym nie ma przepaści wynikającej z tego, iż w jednej rzeczy ów głęboki wymiar jest, a w innej go nie ma, lecz tylko przepaść, różny dystans między patrzącym a oglądanym. W całej naturze – w każdym kamieniu, rzeczy, człowieku tego świata[124] – tkwi panenteistycznie pojmowane światło boskości, idealny wzór, ziarno idei. W *Panu Tadeuszu* nie ma już tych wszystkich rozpadlin, rozziewów, które organizowały czy raczej dezorganizowały tragiczne piękno *Konrada Wallenroda* na linii egzystencja – Bóg, natura – boskość, Historia-natura. Nie ma radykalnego dystansu między „ja" Konrada z III cz. *Dziadów*, latającego wyobraźnią po teatrze kosmosu, a „Ty" Boga, który wciąż milczy. Nie muszą tej przepaści zasypywać żeńskie personifikacje mediacyjne: Ewa, matka...; nie jest potrzebny męski „mąż boży", prorok mesjanizmu.

Bowiem to wszystko zostało z największą harmonią wpisane w naturalny porządek kosmiczny, stanowi jego najgłębszą duchową siłę, energię, którą niesie krew symboli. „Maszyna natury", kosmosu staje się organizmem, który pracuje tu harmonijnie, napędzany przez energię symbolicznych i zarazem naturalnych, ale posiadających

był tylko „wyrostkiem bez profilu wyrobionego". Jacek Soplica-Robak zaś w ogóle – skrytobójca! – nie wchodził w rachubę.

O wyłączności *Pana Tadeusza* świadczy także, zdaniem Norwida, unosząca się nad całym poematem „woń ziemiaństwa lasu, barszczu, zrazów, bigosu i ogórków kwaszonych..." (IX, 340). Tylko dlatego – będąc wyrazem „egoizmu narodowego" – Mickiewiczowskie arcydzieło mogło zyskać tak powszechne uznanie rozmiłowanych w „osobistości – narodowej" Polaków. Norwid miał jednak nadzieję, że nie potrwa to zbyt długo; że rodacy zrozumieją wreszcie kiedyś właściwe, przez niego właśnie postulowane, znacznie pojąć takich, jak naród, narodowość czy „poeta narodowy".

Twórca *Quidama* zbyt wysoko jednak cenił Mickiewicza, by dopuścić myśl, że genialny poeta mógł się mylić. Twierdził zatem, że w poemacie ukryty jest wyższy sens, który należało odczytać. I on właśnie taką próbę podjął. Otóż, zdaniem Norwida, obecność w utworze – zamiast „figur serio" i „typów kobiet polskich" – właśnie „awanturników, facecjonistów, gawędziarzy" najdobitniej świadczy o tym, że *Pan Tadeusz* to nic innego jak – „poema satyryczne-polskie (..) genialna satyra!" (IX, 213). Zaślepieni jednak narodowym „sekciarstwem" współcześni czytelnicy nie zdołali się na tym poznać. W ten sposób Norwid obronił jak gdyby wielkość Mickiewicza, jeszcze raz podkreślając potęgę jego poetyckiego geniuszu. Tym samym również wszystkie wysuwane przez siebie „zastrzeżenia" podniósł niejako do rangi zalet.

[123] Por. sądy księdza - pozytywisty Franciszka Krupińskiego. Cyt. za: S. Burkot, *Pozytywistyczny spór o romantyzm*, w: *Trzy pokolenia. Pamięci Profesor Janiny Kulczyckiej - Saloni*, Warszawa 1998, s. 51, fragment rozprawy *Romantyzm i jego skutki* z 1876 r. : „Potworzyli nasi romantycy niby epopeje, których tłem – społeczeństwo zuchwałe, krnąbrne, nie szanujące praw, mściwe, pyszałkowate, a treścią zajazd, zemsta z prywatnych i mało ważnych pobudek, pożoga, mord, słowem – rycerskość".

[124] Najbliżej mi tu do symbolicznej lektury poematu prezentowanej przez J. M. Rymkiewicza w powieści *Rozmowy polskie latem roku 1983* (Białystok 1991, s. 137):

– Chyba jednak i o coś innego mu chodziło – zastanawia się pan Mareczek. – Wygląda mi na to, że on, tak dokładnie, z takim wściekłym uporem te wszystkie cytryny i wiewiórki oglądając, chciał jakby przymusić je do istnienia, do jakiegoś intensywniejszego, wyrazistszego istnienia. I jakby zarazem zależało mu na utrwaleniu jednorazowości, jedności, wyjątkowości każdego istnienia. Bo przecież, tak mnożąc określenia tej cytryny, tak ją ze wszystkich stron oglądając, on jakby mówił: Patrzcie, to jest ta, właśnie ta, o ta, ta cytryna, ta na którą w tej chwili patrzę i nie żadna inna, i nie cytryna w ogóle, jakaś tam cytryna, ale ta, o ta. On musiał chyba strasznie kochać jedyność, niepowtarzalność każdego istnienia. To jest tak, jakby w *Panu Tadeuszu* on toczył wielki bój o istnienie widzialnego świata, o istnienie tego, co jest jednorazowe, jedyne i właśnie dlatego najprawdziwiej jest. To jest bój przeciwko przemijaniu, marnieniu, rozpadowi. Cytryny, wiewiórki, kapelusze, suknie, grzyby i obłoki idą – prowadzone przez niego – w bój przeciw nicości.

mesjanistyczny sens rytmów, cyklów agrarnych, cyklu przemian natury. Ten ostatni cykl jest figurą cyklu przemian historii, która tak jak przyroda zmartwychwstanie – lecz dopiero kiedyś! Ale – to najważniejsze – już ten proces odnowy trwa. *Deitas* wydobywa się na powierzchnię zsatanizowanej historii, rozbitych stosunków międzyludzkich, rodowych, narodowych, które kiedyś uległy wprost logice diabelskiego sporu, pysze i rozumowi.

W *Panu Tadeuszu* nie potrzeba żadnych radykalnych uobecnień sfery sakrum. Nawet „pleban" przybywający, by wyspowiadać konającego Jacka, jest tylko sługą Boga, który **już**, poprzez naturę, wieńczy narodowej sprawy męczennika koroną światła. Nie potrzeba w *Panu Tadeuszu* cudów, profetów, ekstaz mistycznych, bo jest to świat prześwietlony boskością od wewnątrz, choć w różnym stopniu w rozmaitych miejscach. Cudem jest cała natura, teraz mówiąca „boskim", ale wciąż naturalnym językiem harmonii kosmicznej, żywiołów, mową niespektakularnych hierogamii ziemsko-niebiańskich. Mesjanistyczna profecja nie jest potrzebna jako spersonifikowana, wydzielona sfera symbolicznego języka, ciemnych znaków, bo w całości została uwewnętrzniona, „wkręciła się" w tryby natury, wchłonęła ją boska przyroda, której rytm, cykl – cykl owocujący wiosną-wojną – zapowiada obfite żniwa. Nie są potrzebni w tym świecie ekstatycy, mistycy, personifikujące nabożność dziewice, bo jest to świat: a) aktywny, niekontemplatywny; b) w którym wszyscy spełniają swe naturalne społeczne, dziejowe, obywatelskie role.

Symboliczną reprezentacją sfery *Deitas* w świecie soplicowskim jest triada ikon maryjnych wymienionych w Inwokacji[125]. W obrazie Matki Boskiej streszcza się w pełni ten porządek, ku któremu – po zmaganiach indywidualnej i narodowej śmierci, po cierpieniu i zmartwychwstaniu – wraca sam poeta, powraca Soplicowo, Polska, Litwa, cały Kosmos. Jest to świat matki, która znowu trzyma w dłoniach dziecię; za świat ono cierpiało, umarło, ale i dla świata zmartwychwstało. Co też czynią z nim – podnosząc się z duchowego *inferno* – postaci Soplicowa. „Tak mnie / nas powrócisz cudem na Ojczyzny łono" – pisał poeta. Matka z Dzieckiem na ręku to z punktu widzenia doświadczeń egzystencji nie jest figura jednoznaczna. To obraz Marii radosnej – ale równocześnie smutnej, która urodziła Zbawiciela, ale On, o czym wie Ona, będzie musiał za świat umrzeć, by świat powstał z martwych. To obraz przeszłości. Matka z Dzieckiem to także obraz tego świata, który już wrócił na łono Matki odkupiony, przemieniony i zmartwychwstały. Soplicowo istnieje w trzech równocześnie miejscach tej soteriologicznej mitopei: gdy jest w przeszłości figurą szczęścia, które trzeba stracić, gdy jest „teraz oto", w momencie realizacji misji; i gdy będzie w przyszłości, już odmienione na Łonie Ojczyzny, jak Jezus na rękach Matki, która przeżyła śmierć Syna i cieszy się Synem powstałym ze snu śmierci. Ale nie ma w perpektywie Mickiewiczowskiego obrazu świata – choć jest na cierpienie, na rozpacz nawet – miejsca na **tragizm**. On jest w sferze, którą wyznaczył mu *Epilog*. Lecz nie przenika do obrazu, do ikony, do sfery idealnego „było – jest – będzie".

[125] Całkowicie podzielam opinię: B. Kuczera-Chachulska, *„Pan Tadeusz" – poemat elegijny*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo...*, s. 106:

„Panna święta", tak mocno obecna we fragmencie, który w powszechnym odbiorze stał się synonimem dzieła, wyznacza wznoszącą się perspektywę od „cielesnej" Telimeny, poprzez obiecującą Zosię, po kres realnej i boskiej doskonałości. Jest Matką, choć milcząco obejmującą ułomny świat pozostałych bohaterów.

Ikona Bożego Świata (Maryja z Częstochowy, Ostrej Bramy, Nowogródka)[126] jest więc figurą świata idealnego. Jest rzeczą fundamentalną, że w wymiarze ponadspołecznym, transcendentalnym kosmos Mickiewiczowski – jako metafizyczną zasadę, wzór, normę, figurę regulującą jego istnienie w sferze aksjologii, ludzkiej egzystencji i (!) prowidencjalistycznej historiozofii, mesjanizmu – obiera za wzór nie figurę Ojca, lecz figurę Matki, symbol „matriarchalny", czy – lepiej – „matrymedialny". Bo ta ikona matki jest wzorem-medium wprowadzającym człowieka, jego dzieje i naturę w sferę boskości, do Nowego Jeruzalem, gdzie żeńskie i męskie tworzą wieczną harmonię czy harmonijny obraz wieczności.

Świat, ten prozaiczny świat Mickiewicza został w poemacie – to brzydkie słowo – metafizycznie „uśredniony". Nie ma tu więc miejsca na spektakularne epi-, teo-, krato-, angelofanie czy – na innym biegunie – na diabła recytującego swe imiona. Wszystko, co dobre i złe, tkwi w płodnym organizmie świata i to właśnie poprzez ten świat w tym dziele zwycięsko mówi – raz szepce, raz woła – boskość, immanentnie w nim obecna. Ten świat odbywa właśnie metamorfozę i w tym momencie uchwycił go poeta. To już nie tylko świat dzieciństwa straconego i jeszcze nie pełnia dzieciństwa zrestytuowanego, odzyskanego. To coś „Pomiędzy". A więc jest on w momencie, gdy aktywistycznie wciela dzieło Odkupiciela: oto umarł stary świat i na naszych oczach przemienia się w nowy. Sposobem tego zmartwychwstania jest „czyn", w którym dopomaga Bóg poprzez żeńskie, kobiece wzorce, media, takie jak Maryja.

Ta natura, jaką namalował Mickiewicz, ma swą powierzchniową jakość, niepowtarzalny i „mocny" zmysłowy kształt. To odnosi się nie tylko do rzeczy – także do ludzi, którzy są tacy, „jacy rzeczywiście byli". Lecz w podpowierzchniowej warstwie, w głębi są idealnym kształtem tego przyszłego świata, który, bo to zadanie na przyszłość – *może* dany będzie *już* Tadeuszowi i Zosi. Nie zobaczą go Ewa i Jacek.

Kreując panenteistyczną wizję świata-organizmu, kosmosu-makroantroposa, w którego wnętrzu, jak w żyłach, płynie mesjańska wiara w przyszłość, co będzie odmienioną przeszłością, ziemską i eschatologiczną, Mickiewicz odwoływał się zapewne do różnych tradycji literackich i myślowych, często sprzecznych. Lecz właśnie jego świat w Soplicowie miał łączyć– dotąd wydawać się mogło zupełnie odmienne – rzeczywistości: naturalną i boską, przeszłą i przyszłą, zmysłową i supranaturalną. Należy wskazać, iż są w tym obrazie elementy:

a) kultur pierwotnych, akcentujących żywy, „misteryjny" związek z kosmosem, który jest sferą przejścia do nadrzeczywistości[127];
b) kultury ludowej w takim polsko-litewsko-ruskim kształcie, jaki znał poeta z dzieciństwa; kultury ludzko-kosmicznych więzi, korespondencji;
c) literackich – często pochodzenia epopeicznego – przedstawień hierogamicznych (eposy Homera, *Eneida* Wergiliusza...);
d) staropolskiej tradycji idylli, poezji ziemiańskiej odwołującej się między innymi do tradycji sielanki Teokryta, inspiracji Wergiliusza i Horacego.

[126] Te trzy Matki Boskie z obrazów streszczają też – dziś już utracone – kulturowe bogactwo dawnej Polski, w której przenikały się wzorce Zachodu i Wschodu, a tego przenikania owocem były święte obrazy: albo ikony, albo kopie – przeniesienia wzorców ikonograficznych malarstwa zachodnioeuropejskiego.

[127] Por. K. Pawłowski, *Platońskie drogi do Boga. Wykład filozofii Boga w średnioplatońskiej szkole Gajusa*, w: *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, red. A. Nowicka - Jeżowa i P. Stępień, Warszawa 2000, s. 33-111.

Jednak w warstwie poetyckiego unaocznienia powierzchni i głębi rzeczy oraz zjawisk, obrazowanie *Pana Tadeusza* wydaje się syntezą trzech tendencji, które różnie można lokować historycznie, szukając ich wzoru:

- realizmu, który my dostrzegamy jako konsekwencję biblijnego, starotestamentowego przywiązania do realności świata zmysłowego; alegorycznie może on odsyłać do głębszych sensów;
- alegoryzmu – służącego ukazaniu obrazu naturomorficznego człowieka i antropomorficznej natury, stanowiących jedność[128].
- idealizmu, który wiązać należy z neoplatonizmem, emanacjonistyczną wizją boskości, z tradycją wschodniochrześcijańską (nauka o energiach bożych).

Każda rzecz ma więc tu swój konkret, alegoryczny sens, ale i symboliczną głębię, idealny grunt, będący wprost z boskości się wywodzącą ideą rzeczy. Bohaterowie, poruszając się na nieskończenie bogatym tle natury, ulegają naturomorfizacji, tak jak natura jako całość staje się antropomorficzną osobą, czyli owym Makroantroposem. Między kształtem, kolorem, zapachem, dotykiem, dźwiękiem rzeczy a jego alegorycznym sensem istnieje naturalna korespondencja. Umysł i natura mówią językiem tych samych znaków, znaczeń; i są to języki zestrojone. Lecz w ich podstawie tkwi jeszcze inny, z neoplatonizmu się wywodzący, notowany za pomocą symboliki luministycznej (świecenie) porządek symboliczny, Ład Boski, co prześwieca, przeziera w szczególnych momentach zza sensualnej i alegoryczno - moralnej powierzchni zjawisk. Dlatego Słowacki, nie cierpiący przecież rzeczy tego świata nudnego obrotu, kształtu, dźwięku i koloru, dostrzegł już wcześnie „idealistyczną" głębię Soplicowa, a po latach ten najbardziej neoplatoński poeta polski mógł napisać o *Panu Tadeuszu*:

> Słuchaj... i patrzaj... bo jako zjawienie
> Litwa ubrana w tęczowe promienie
> Wychodzi z lasu. – Z taką chwałą
> Potrącał lutnią... ten śpiewak Litwinów,
> Że myślisz dotąd, że to echo grało,
> A to anielskich był głos Serafinów,
> Grzmotowi jego niebo odegrzmiało...[129]

I wiemy, co jest dalej: hołd Słowackiego wobec eposu, w którym „czas się cofnął – i odwrócił lica". Niemniej spójrzmy: to całkowita już reinterpretacja poematu z punktu widzenia neoplatonizmu. To nie Litwa Mickiewicza jawi się w tym fragmencie, lecz ubrana w tęcze, zrobiona z „ducha", z idei, serafinowa Litwa wyobraźni Słowackiego. Mógł tak napisać autor *Beniowskiego*, bo w obrazach świata soplicowskiego dosłuchał się odpowiedzi Boga, światła boskiego, które odpowiedziało ziemskim dźwiękom lutni Adama i nadawało pieśni boski, ale grzmiący wymiar. Niebo odgrzmiało, choć to niebo w *Panu Tadeuszu* prześwituje często bardzo subtelnie. Lecz owego „świecisz", tej energii boskiej Mickiewicz nie nadużywa, bowiem, gdyby tak czynił, nie opowiedziałby historii zajazdu, wojny. Ale i tę – rzecz niebywała – kończy po rzezi obraz Płuta, co ocalał schowany w „krzaku pokrzywy". „Zarywszy się głębo-

[128] Natura mówi tu o człowieku, człowiek jest częścią natury: u źródeł obu rzeczywistości: człowieczej i przyrodniczej leży idealny, eidetyczny, boski wymiar. Także figury, metafory służące opisowi zła mają tu swój ekwiwalent w opisie natury. Wszkże nie ma w niej – poza pokusami instynktu, zmysłowości – żadnego absolutnego zła. To natura, która stanowi harmonijny komponent człowieczeństwa, tak jak człowiek stanowi integralną część natury, którą u jej ontologicznych podstaw utrzymuje w istnieniu Bóg: transcendentalny i przy tym immanentny, panenteistyczny.

[129] Cyt. za ciekawym szkicem: D. Kulczycka, *Natura i przestrzeń. Znaczenia symboliczne w „Panu Tadeuszu" Juliusza Słowackiego*, „Almanach Historycznoliteracki", t. I, Zielona Góra 1998, s. 43.

ko, leżał jak nieżywy; / Wyszedł wreszcie, ujrzawszy, że było po bitwie. / Taki miał koniec zajazd ostatni na Litwie" (X, w. 760-762)[130]. Wszakże już w następnej, XI-ej księdze, oko wyobraźni wędruje wysoko ponad ziemię, by dać zapis, kosmiczną interpretację tych małych zawirowań dziejów. Nadchodzi burza:

> Właśnie w owej chwili
> Szlachta z Moskwą okropną walkę zakończyli
> I chronią się gromadnie w domy i stodoły,
> Opuszczając plac boju, gdzie wkrótce żywioły
> Stoczą walkę. (X, w. 43-47).

Tę wizję burzy, co jest trąbą apokaliptyczną, chaosem zrazu, a potem oczyszczeniem przez wodę, wejściem w noc, w sferę piorunów, uwieńczy rada szlachty: „W takim dniu pożądany był czas najburzliwszy" (X, w. 89), a potem spowiedź Księdza Robaka i ów przebłysk mistyczny światłości, co wydobędzie na powierzchnię najgłębszy sens epickich losów Jacka i ich boski, eidetyczny wymiar. Alegoryczny chaos żywiołów po chaosie bitewnej mikrohistorii odsłoni mistyczny, właśnie z panenteistycznej perspektywy pojmowalny, wymiar bytu, któremu przyświeca symboliczny reprezentant Boga – Słońce. Jakąż drogę odbył Mickiewicz od budzących lęk przestrzeni kipieli wodnych, w których kryją się personifikacje erotycznych lęków i pokus, te wszystkie litewskie ondyny, świtezianki[131], do pełnego ufności spojrzenia w swojskie, własne niebo, we wszechświat, co przyjaźnie mówi, to znowu groźnie, ale znacząco gada do poety, gdziekolwiek by spojrzył – w górę, w głąb jeziora, w otchłań matecznika czy w przestrzeń serwisu – mówi mową analogii, alegoriami, odsyłającymi ostatecznie w symboliczną przestrzeń *Deitas*, w boskość, która jest w każdym i we wszystkim, wszędzie i zawsze, ale objawia się tym, którzy duchowo dojrzeli, by ją dojrzeć, dostrzec, posiedli oko, łaskę posiadania tego zmysłu, który otwiera, a nie zamyka przed człowiekiem księgę neoplatońskich szyfrów, pisma idei, światła ostatecznego gruntu, fundamentu bytu.

[130] Liczni czytelnicy *Pana Tadeusza* – tacy jak cytowany już ksiądz Krupiński – widzieli w nim nie pochwałę epopeicznego ładu, lecz popis anarchistycznych skłonności sarmackiej wyobraźni. Spór, bitwa, zajazd – były to nierzdko argumenty przeciw tezie o harmonii tego świata, o symbolicznym jego, głębokim wymiarze. Nie sposób zaakceptować podobnego rozumowania. Perspektywa Mickiewiczowskiego „ja", tej wyobraźni, która snuje poemat, doskonale, w pełni uwidacznia panowanie poety nad wszelkim elementem sporu, wojny, agonu. Poeta posługuje się nimi instrumentalnie, przekształca je, nadaje im epopeiczny wymiar. Dzieło to nie sielanka i nie poemat bohaterski, tym bardziej nie satyra na bitnych anarchistów. Podpisałbym się pod opinią I. Opackiego: *Wstęp*, do: *„Pieśni ogromnych dwanaście..."*, s. 8: „Rodowy *Zajazd* przemienia się we wspólnie toczoną narodową *Bitwę*. Społeczność uzyskuje inną jakość: jakość zespolonego n a r o d u".

[131] Por. nawiązania do „elementów ludowo - baśniowych", do świtezianek w VIII księdze (w. 605-620): „Myślałbyś, że u stawu siedzi Świtezianka, / Jedną ręką zdrój leje z bezdennego dzbanka..." Omawia ten rodzaj nawiązania: A. Pawlusiewicz, *Pierwiastki balladowe w „Panu Tadeuszu"*, w: *„Pieśni ogromnych dwanaście"*..., s. 115-125.

CZĘŚĆ TRZECIA. ŚWIĘTO ŻYCIA – SYMBOLICZNY MESJANIZM

I. Figura pełni: matka i dziecko

Oczyszczające rozpoznania rzeczywistości zmierzają w *Panu Tadeuszu* ku eidetycznej kreacji, wyrażeniu nadziei, pragnień. Zniszczenie, które wnosi w ludzkie życie Historia, zostaje przetransponowane w tryumf Natury. Ta zaś przeciwstawia się – w niezmienności swych kosmicznych rytmów – fatalizmowi, sile barbarzyńców. Natury, która nawet materię chaosu potrafi obrócić w formę kosmosu, Boskiej Pełni. Człowiek, zdaje się mówić poeta, gubi swój rytm w teatrze kultury, estetyk, społecznej pozy; dzieje – a jest tego sporo sygnałów w poemacie – mamią człowieka złudną nadzieją, tak, jak Napoleon zasiał nadzieję w umysłach Polaków. Tymczasem – wobec tych historycznych zmienności, niepewności – misterium Natury, jeśli tylko nie utraciliśmy z nią więzi, odprawia się co dzień, z każdym świtem, i z każdym zmierzchem, jak niezmienny cykl księżyca i słońca, jak odwieczny rytm wzejścia jutrzenki – tak ulubionej przez symboliczną wyobraźnię poety. Natura ma przecież u Mickiewicza jasny wymiar symboliczny, w szczególe i w całości wskazuje na Stwórcę, jest jak kosmiczna katedra, której znaki, symbole przestrzeni i mowę wzniosłości poeta nauczył się czytać. Stąd zamiast scen kościelnych, zamiast, co wielekroć zauważano, ekspozycji „niedzielnego", liturgicznego wymiaru wiary – w *Panu Tadeuszu* tryumfuje wiara naturalna, wiara, w której ziemia łączy się i spaja w miłosnym, hierogamicznym uścisku z niebem. To, co ziemskie, niskie, wrośnięte w przyrodę włącza się w prostym systemie znaków w to, co górne, święte, anielskie, symbolicznie odsyłające bezpośrednio do Boga.

Stąd ta gra obrazowych związków i odbić: nieba i ziemi, stawów, gwiazd, księżyca oświecającego „i niebo, i ziemię", drzemiące „obok siebie, jako małżonkowie szczęśliwi" w miłosnym, płodnym uścisku ojca i matki: „niebo czyste objęło ramiona / Ziemi pierś, co księżycem świeci posrebrzona". Czy, na innym poziomie, pokazuje Mickiewicz hierogamiczny związek dwóch stawów (VIII, 600nn.), ukazanych niczym figury kosmicznego związku Nieba i Ziemi zapośredniczonego w lunarnym związku odbić, w promieniach księżyca spajających to, co dolne, z tym, co górne. Stawy, wyobrażone jako „para kochanków", dziewica i młodzieniec, to figura kosmicznej potencji, to obraz Natury wyrażonej jako *makroantropos*, wizja kosmosu jako wielkiego człowieka, który objawia swą nieskończoną witalność, jakby odradzając się i spajając tym samym oba wymiary: żeński i męski, górny i dolny wbrew historii, wbrew pokrętnym losom ludzi, tych ziemskich kochanków[132]. Nawet miłosne dysharmonie Hrabiego i Telimeny – nie bez ironii – obrazowane są w tym języku kosmicznych związków:

[132] J. Moltmann, dz. cyt., s. 518:

> Świat otacza i obejmuje człowieka, wychowuje go, karmi i chroni. Nic nie odseparowuje człowieka od źródeł życia, nie istnieje więc też żaden lęk przed życiem. Wszystko jest jednym. Odkupiający obraz *makroantroposa* także niesie ze sobą ten sen o jedności, niczym nie rozdzielonej. *Makroantropos* posiada poniżej głowy niebo i piekło, tak, że całe *universum* staje się jego ciałem i funkcjami jego ciała. Świat pojęciowy, jaki temu odpowiada, jest panteistyczny; próbuje wyrazić wszystko, obejmując Bożą immanencję; dąży do zniesienia wszelkiego rozróżnienia na to, co transcendentne i immanentne.

Mickiewiczowska wyobraźnia zachowuje ślady tej pierwotnej jedni, lecz z wyraźnym akcentem transcendentnym w figurze Opatrzności, Boga Apokaliptycznego, Boga - Nauczyciela człowieka. Panenteizm w pewnym sensie godzi pierwotne wyobrażenie Boga w naturze obecnego z chrześcijańskim transcendentalizmem, podobnie jak inkarnacja Boga w ludzką naturę podnosi tę drugą. Poecie chodziło najpewniej także o Boski wymiar całej natury. Dodajmy, że około roku 1843 Mickiewicz interesował się pismami Benedykta Spinozy.

[Hrabia] Dwa serca, pałające na dwóch końcach ziemi,
Rozmawiają jak gwiazdy promieńmi drżącemi:
Kto wie! może dlatego ziemia tak do słońca
Dąży i tak jest zawsze miłą dla miesiąca,
Że wiecznie patrzą na się i najkrótszą drogą
Biegą do siebie! – ale zbliżyć się nie mogą! (XII, w. 461-466).

Jednak egzaltowane „wieczne rozłączenie" kochanków w wymowie Hrabiego, choć zachowuje pierwotne składniki Mickiewiczowskiej hierogamii, nie jest ostateczną figurą ładu. Przeciwnie, w wyobraźni poety, dzięki symbolizmowi odbić, zwierciadła, korespondencji (niebo jako mapa-historia ludzkości) oraz utożsamień Niebo i Ziemia łączą się i spajają ostatecznie w figurze widnokręgu, linii domykającej kulistą pełnię sfer górnej i dolnej, ów hieroglif wszechświata, w którym zanikają sprzeczności, gdzie przezwyciężona zostaje opozycja męskiego i żeńskiego, domu-gniazda, z którego człowiek wyrasta, i drogi życia, którą musi odbyć, by powrócić do punktu wyjścia, do Bożego Domostwa jak do celu pielgrzymki, pomnożony o wiedzę drogi, wzbogacony o proces indywiduacji. I chociaż – w języku symboli – za życia ów horyzont, owa „spójnia" nieba i ziemi umyka wciąż przed człowiekiem i jest dana percepcji tylko w figurach odbić, symbolicznych utożsamień, jak było to już w *Świtezi*:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu,
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,
W jakiejś otchłani błękitu.[133]

– to jednak w poemacie Mickiewicza ci, którzy odbyli pełną meandrów podróż przez życie, darzeni są nadnaturalnym, choć ukształtowanym z elementów natury, *signum* świętości, pojednania, mistycznym, solarnym znakiem, jak Jacek Soplica w chwili zgonu:

Właśnie już noc schodziła i przez niebo mleczne,
Różowe, biegą pierwsze promyki słoneczne;
Wpadły przez szyby jako strzały brylantowe,
Odbiły się na łożu o chorego głowę
I ubrały mu złotem oblicze i skronie,
Że błyszczał jako święty w ognistej koronie. (X, w. 896-901).

Tak domyka się los, cykl przemian ojca Tadeusza. Kończy się zwieńczeniem „koroną nieśmiertelności", włączeniem w krąg zbawionych, w emblematyczny porządek świętości, tym cenniejszej dla żywych, że zdobytej w mozole, po klęskach, w wysiłku wydobywania się z infernalnej zbrodni, grzechu, ze słabości. Misterium spowiedzi poprzedza symboliczne ustąpienie ciemności i radość świtu: zbawienie dla Jacka i uczty dla żyjących. Soplicowo-ikona wzbogaca się o jeszcze jedną przemienioną postać. O kolejne „dziecko", które po trudnej drodze życia dotarło znów w objęcia Matki, Litwy, Ojczyzny.

[133] K. Cysewski, *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach" Mickiewicza*, Słupsk 1994, s. 65: „W jakiejś otchłani błękitu" nie ma już żadnych przeciwieństw: brzegów przeciwnych, realności i złudy, szczytu i dna, wody i nieba, odbijającego się i odbitego równiny wznoszącej się i stropów uginających, osobności przedmiotu i podmiotu, poznania.
Związek *Świtezi* z *Panem Tadeuszem* dostrzegł i omówił w interesującym kontekście: D. Noras, *Metaforyka ruchu w „Panu Tadeuszu"*, w *„Pieśni ogromnych dwanaście"*..., s. 100-101.

II. *Ou-topos, eu-topos*

Dwie ostatnie księgi *Pana Tadeusza*, opatrzone wyraźnymi tytułami, znakami pamięci (*Rok 1812*) i nadziei (*Kochajmy się!*) oświetlił Mickiewicz takim optymizmem, że zrozumieć można ich kwalifikację jako „u-topii". Wszelako jest zasadnicza różnica w tym, jak odczytamy etymologicznie to pojęcie: jako „*eu-topos*" (dobre miejsce) czy też jako „*ou-topos*" (miejsce, którego nie ma). To drugie rozumienie odnosiłoby się do próby intelektualnej konstrukcji całkiem nowej, „idealnej", bo dotąd nieznanej rzeczywistości[134]. Pierwsze zaś byłoby próbą rekonstrukcji, ponowienia „idealnego" świata, który wyobraźnia poety już znała z dzieciństwa. Wszelako kultura polska do XVIII w. nie znała „ou-topii", nie było w niej twórców na miarę Joachima de Fiore, Tomasza Morusa, Tommaso Campanelli, Platona jako twórcy *Rzeczypospolitej* czy później Saint-Simona, Fouriera, Owena[135]. XVIII-wieczne projekty Krasickiego (*Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*), Dymitra Krajewskiego (*Wojciech Zdarzyński*) czy późniejsza *Podróż do Kalopei* Wojciecha Gutkowskiego to dzieła pisane raczej doraźnie, na zamówienie epoki, która gustowała w najrozmaitszych projektach udoskonalenia świata i człowieka[136].

Ową nieobecność *ou-topii* wiązać trzeba z konstytutywnym dla historii i kultury polskiej przywiązaniem do *ethosu* ziemiańskiego, z którego wyrastał przecież także Mickiewicz, dziedzicząc skomplikowaną siatkę przekonań, mitów, wzorów zachowań takich jak choćby: katolicyzm kresowy, patriarchalizm, sarmackie wyobrażenia prowidencjalistyczne, „klasyczne", to znaczy ufundowane na znajomości antycznej i renesansowej (Kochanowski, Szymonowic) przekonania estetyczne (ugruntowane w szkole). Dziedziczy poeta w końcu także nieinstrumantalny, niespekulatywny, naturalny, spontaniczny stosunek do przyrody. To było rzeczywiście – w zarysie tylko obecne – „dobre miejsce", „eu-topia" Mickiewicza; miejsce, które w kulturze staropolskiej zastępowało wszelkie pokusy świata bez skaz, raju na ziemi. W roku 1834 było to także miejsce rozbite, utracone, roztrzaskane. W chwili pisania *Pana Tadeusza* jego autor był człowiekiem dojrzałym w, rzekłbym, skomplikowany sposób. Przeżył utratę przestrzeni dzieciństwa, domowej wspólnoty. Jej ruinę ukazał już w 1823 r., w IV cz. *Dziadów*.

[Gustaw]
O! tak! przeklęci, którzy nic nie płacą!
Za wszystko trzeba płacić: lub wzajemną pracą,
Albo wdzięcznym uczuciem, datkiem jednej łezki,
Za którą znowu Ojciec odpłaci niebieski. → **Ojciec niebieski**
Ale ja, przebłądziwszy te kraje pamiątek, → **kraje pamiątek**
Gdzie tyle łez zabiera każdy znany kątek, → **kątek**
I resztę uczuć, i łzy wylałem ostatnie,
A nowych długów nie chcę zaciągać bezpłatnie.
(*po pauzie*)
Niedawno odwiedzałem dom nieboszczki matki, → **matka nieboszczka**
Ledwie go poznać mogłem! już ledwie ostatki!

[134] Zob.: J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 10-32.

[135] J. Tazbir, *Morus i jego „Utopia" w kulturze staropolskiej*, w: *Szlaki kultury polskiej*, Warszawa 1986, s. 92: Panujący w XVII w. i w I połowie następnego stulecia sarmatyzm nosił wszelkie cechy takiego właśnie kręgu kultury zamkniętej; w kręgu tym może – w minimalnym zresztą stopniu – występować znajomość różnorodnych zjawisk literackich, prądów filozoficznych czy koncepcji ustrojowych. Przyjmowane są jednak tylko te z nich, które dadzą się wykorzystać do miejscowych potrzeb, oczywiście w mocno zmienionej i zaadoptowanej formie.

[136] Mickiewicz interesował się żywo pismami Saint-Simona, krytykował zaś utopizm Fouriera w artykułach „Trybuny Ludów".

Kędy spojrzysz, – rudera, pustka i zniszczenie!
Z płotów koły, z posadzek wyjęto kamienie,
Dziedziniec mech zarasta, piołun, ostu zioła,
Jak na smętarzu w północ, milczenie dokoła!
O! inny dawniej bywał przyjazd mój w te bramy;
Po krótkim oddaleniu gdym wracał do mamy, → **mama**
Już mię dobre życzenia spotkały z daleka,
Życzliwa domu czeladź aż za miastem czeka, → **czeladź życzliwa**
Na rynek siostry, bracia wybiegają mali, → **siostry, bracia**
„Gustaw! Gustaw!" wołają, pojazd zatrzymali:
Lecą nazad gościńca, wziąwszy po pierogu;
Mama z błogosławieństwem czeka mię na progu; → **mama**
Wrzask spółuczniów, przyjaciół, ledwo nie zagłuszy!... → **przyjaciele, spółuczniowie**
Teraz pustka, noc, cichość, ani żywej duszy!
Słychać tylko psa hałas i coś na kształt stuku;
Ach! tyż to, psie nasz wierny, nasz poczciwy Kruku! → **poczciwy Kruk**
Stróżu i niegdyś całej kochanku rodziny, → **rodzina**
Z licznych sług i przyjaciół tyś został jedyny! → **sługi, przyjaciele**
Choć głodem przemorzony i skurczony laty,
Pilnujesz wrót bez zamka i bez panów chaty. → **panowie**
Kruku mój! pójdź tu, Kruku! Bieży, staje, słucha,
Skacze na piersi, wyje i pada bez ducha!...
Ujrzałem światło w oknach: wchodzę, cóż się dzieje?
Z latarnią, z siekierami plądrują złodzieje,
Burząc do reszty świętej przeszłości ostatki! → **święta przeszłość**
W miejscu, gdzie stało niegdyś łoże mojej matki, → **matka**
Złodziej rąbał podłogę i odrywał cegły,
Schwyciłem, zgniotłem, – oczy na łeb mu wybiegły!
Siadam na ziemi płacząc; w przedporannym mroku
Ktoś nasuwa się, kijem podpierając kroku.
Kobieta w reszcie stroju, schorzała, wyblakła, → **kobieta**
Bardziej do czyscowego podobna widziadła; → **czyscowe widziadło**
Gdy obaczy straszliwą marę w pustym gmachu, → **straszliwa mara**
Żegnając się i krzycząc słania się z przestrachu.
Nie bój się! Pan Bóg z nami! ktoś, moja kochana?
Czego po domu pustym błąkasz się tak z rana?
„Jestem biedna uboga, ze łzami odpowie; → **biedna uboga**
W tym domu niegdyś moi mieszkali panowie; → **panowie**
Dobrzy panowie, niech im wieczny pokój świeci! → **dobrzy panowie**
Ale Pan Bóg nie szczęścił dla nich i dla dzieci: → **dzieci**
Pomarli, dom ich pustką, upada i gnije,
O paniczu nie słychać, pewnie już nie żyje." → **PANICZ**
Krwią mnie serce zabiegło, wsparłem się u proga...
Ach! więc wszystko minęło?

KSIĄDZ
Prócz duszy i Boga!
Wszystko minie na ziemi: szczęście i niedole. (*Dziady*, cz. IV, w. 764-818).

Ten poetycki zapis jest tekstem doprawdy wstrząsającym. Nie tylko dlatego, że jest to wizja zniszczonego dzieciństwa. Także dlatego, iż spod ruin przebija tu ten sam, wprost idealnie oddany, obraz świata-szczęścia, domowego raju, który później zobaczymy w *Epilogu Pana Tadeusza*, ale znów w tragicznym kontekście. Nawet leksykę zmienił poeta niewiele: sfera domostwa, kosmiczne centrum tego miłosnego wygnańca, który potem stanie się wygnańcem politycznym i kosmicznym, to znowóż ów każdy „kątek" znany domownikowi:

I. *Dziady* IV-te: Ale ja, przebłądziwszy te kraje pamiątek,
Gdzie tyle łez zabiera **każdy znany kątek**...

II. *Epilog*: Jak **każdy kątek ziemi** był znajomy
Aż po granicę, po sąsiadów domy!

Ta prawie autocytat. Lecz chyba więcej: zapis tej „eu-topii" dzieciństwa, miejsca szczęśliwego, które w Mickiewiczowskim zapisie tworzą: matka, dzieci, przestrzeń duchowa „wielkiej rodziny", zaś jej częścią jest pan i sługa, dziecko i dorosły, natura i ludzie, wreszcie także – co niemal powtórzy poeta w *Epilogu* – ów „poczciwy Kruk", domowy pies. Między wspomnieniem: „Mama z błogosławieństwem czeka mię na progu..." a „Teraz pustka, noc, cichość, ani żywej duszy!" jest zimna przepaść, której nic w emocjonalnej przestrzeni duszy zasypać nie może. Zauważmy, jak młody Mickiewicz mówi o matce: „mama". Podkreślmy, iż to, co zniszczone, to „**dom nieboszczki matki**".[137] Bowiem mężczyzna wprawdzie wznosi dom, ale kobieta nadaje mu sens, dzieci wypełniają go gwarem przyszłości, głosami nieśmiertelności, kontynuacji w pokoleniowym cyklu, następowania jednych po drugich. Kiedy odchodzi matka, odchodzi w Mickiewiczowskim świecie w przeszłość dziedzina stabilności, archetypiczne dominium kobiecości. U Mickiewicza dzieje się to zbyt wcześnie. Losy bohatera będą więc serią prób restytucji harmonii egzystencjalnej, reorientacji, które jednak ani w cyklach sonetowych, ani w *Konradzie Wallenrodzie* czy *Dziadach* III-cich nie przyniosą tej pełni, którą wskrzesi dopiero „eutopia" *Pana Tadeusza*. Jego *Epilog* doskonale objaśnia, z jakiego doświadczenia bierze się eidetyczny obraz Soplicowa, świata, gdzie wszystko zmienia się na dobre. „Siadam na ziemi płacząc" (aluzja do psalmu 136?) – to słowa, które mógłby też powiedzieć bohater *Epilogu*. Mickiewiczowska **strata**, wstrząs zerwania, przedwczesna antyinicjacja w życie, wykorzenienie rodzą się jeszcze wcześniej niż utrata Ojczyzny, Litwy, Polski. Później – po „dobrowolnej" ekspulsji z Rosji – ze szczątków tych wszystkich ukochanych i opłakanych „kątków" dzieciństwa – ale już ze świadomością tragiczną, z autoironiczną wiedzą – poeta wskrzesi to genialne dzieciństwo w *Panu Tadeuszu*, gdzie ulegnie ono znaczącej metamorfozie.

Panicz, po którym w IV cz. *Dziadów* płacze „biedna uboga", panicz, co miał nie żyć, wróci do domu, w którym nie tylko nic nie jest „pustką", nic nie „upada i gnije", ale wszystko zmierza ku wprost ekstatycznej wiośnie przemian.

Był więc Mickiewicz człowiekiem zarazem silnie zakorzenionym w eidetycznym wymiarze „domowej okolicy", jak i szybko, dramatycznie z niej wykorzenionym. Rolę zastępczą wobec pierwotnych wyobrażeń eksplikujących miejsce człowieka w kosmicznym ładzie, jakie z domu wyniósł, zajęły estetyczno-światopoglądowe rewelacje Oświecenia (ukazujące wprost niesakralność świata) i Romantyzmu, eksponującego niemal feeryczną tego świata wielowymiarowość, dualizm ducha i materii, symbolizm. Inicjacji w ten nowy świat wyobrażeń towarzyszyły „anty-inicjacje" historyczne. „*Anty-*", bo wprowadzały pisarza w coraz ciemniejsze sfery pesymizmu historiozoficznego. Klęski egzystencjalne romantyka i bunt metafizyczny, osiągnąwszy apogeum w trzeciej, „improwizacyjnej" części *Dziadów*, uległy przesileniu w stronę „metalogicznej", „maryjnej" (Widzenie Ewy) i „profetycznej" (Widzenie ks. Piotra) religijności, znalazły rozwinięcie w toposie drogi-pielgrzymki (*Ustęp*). Zostały także, co istotne, spostponowane i przezwyciężone w ironicznych parafrazach w *Panu Tadeuszu*, w tym

[137] Por. rozprawy: J. Kurczewski, *Dom i jego przeciwieństwa. Szkic zagadnienia*; J. Z. Lichański, *Dom w literaturze staropolskiej i oświeceniowej. Próba charakterystyki sposobu użycia pojęcia*; M. Inglot, *Utracony dom w listach Juliusza Słowackiego do matki*; A. Zwolan, *Aksjologia domu zesłańczego*; M.Podraza - Kwiatkowska, *Stabilizacja czy nomadyzm? Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski*; w: *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, pod red. T. Dąbek- Wirgowej, A. Z. Makowieckiego, Warszawa 1997, s. 7-46, 107-119.

poemacie, gdzie ironiczne refleksy myśli odbijają się w dziesięciu księgach, gasną zaś, gdy poeta opisuje Tadeusza i Zosię w dwu ostatnich, w księgach „*eu-topii*". Dlaczego?

Odpowiedź zdaje się złożona: Mickiewicz doszedł bowiem w swych poszukiwaniach światopoglądowych (prawie równa się to u niego poszukiwaniom „religijnym") do myśli mesjanistycznej, do tej „teologii wyobraźni" wyjaśniającej misję człowieka przez próbę cierpienia i doświadczenie. Osiągnął w *Księgach narodu...* ten rodzaj eksplikacji roli narodu w Historii, który odwoływał się nie do immanentnych relacji, przyczyn i skutków wydarzeń, lecz do transcendentnej, metahistorycznej formuły Planu Dziejów, który Bóg, Opatrzność realizuje wobec Polaków i świata. Trudno nie zauważyć, iż wyobraźnia Sarmatów była szczególnie przygotowana na taką mądrość ludu wybranego, kształtowały ją, przypomnijmy, m.in.: mit sarmacki, *antemurale christianitatis*, prowidencjalizm, maryjność (śluby Jana Kazimierza), mit ziemiański, a później profecje konfederacji barskiej, wiara w mężów opatrznościowych (Dąbrowski, Pułaski, Kościuszko, Napoleon...) czy premesjanistycznia poezja J. P. Woronicza[138]. Część tych wyobrażeń ugruntowała w kulturze staropolskiej statyczną, niezmienną, wrogą wobec innowacji metafizycznych postawę. Tą sielankową drogą do 1830 r. kroczył K. Brodziński. Drugi szereg – związany z wydarzeniami XVIII i początku XIX w. – wnosi już w tę harmonię świata dookolnego, w wertykalną relację do Boga-Opiekuna zmianę: dynamikę, konieczność objaśnienia cierpień w perspektywie całości dziejów. Statyczne dotąd wyobrażenie przyszłości jako końca czasów, dziejów, postrzeganych zgodnie z eschatolologią chrystianizmu, ulega gwałtownemu zaburzeniu.

Nie sposób bowiem, wspominając w nieskończoność utraconą Ojczyznę, złoty wiek Polski szlacheckiej, czekać w niewoli, nad rzekami Babilonu, na apokalipsę. Grozę bezradności owego „*praesens*", „teraz" opisuje poeta w *Epilogu*, zarazem sygnalizując w Inwokacji cel swojego poetyckiego słowa: „powrócić na Ojczyzny łono", ale i stworzyć taki obraz świata, który niechybnie wróci, świata, gdy narodowy śpiewak-poeta (jak Karpiński, Brodziński) wróci pod wielkie drzewo świata, by opiewać w „ojców dziejach" jedność tych, którzy już odeszli, tych, którzy są w tej chwili gdzieś w drodze[139] i tych zgromadzonych na radosnej uczcie w wolnej Ojczyźnie. Jest to ziemiańskie, staropolskie marzenie o świecie cnotliwym, „na male przystającym", gdzie, jak pisał, skądinąd nie katolik, lecz kalwin, Daniel Naborowski:

> On w roczne święta kiermasze sprawuje,
> Młódź po poświecie na trawie tańcuje.
> Pod starym dębem siadszy, gracze wieśni
> W głośne fujary grają proste pieśni.
> Onym się lasy wkoło przeciwiają,
> Nimfy z faunami po kniejach igrają.[140]

[138] XVIII-wieczną prehistorię idei mesjańskich analizują: J. Ujejski, *Dzieje polskiego mesjanizmu do powstania listopadowego włącznie*, Lwów 1931; Z. Libera, *Pierwiastki profetyczne w poezji polskiej doby Oświecenia*, w: *Wiek oświecony*, Warszawa 1986.

[139] U Mickiewicza chodzi bowiem nie tylko (w definiowaniu narodu) o jedność przeszłości, „pradziadów", zmarłych i teraźniejszości, lecz także o – tak zrozumiały w XIX wieku, gdy Polacy rozrzuceni byli od obu Ameryk po Sybir, Daleki Wschód, Australię nawet – aspekt metafizycznej jedności, owej „spójni niewidomej", sprawiającej, że gdziekolwiek są „myślą, czują i działają" podobnie.

[140] D. Naborowski, *Pieśń ad imitationem Horacyjuszowej ody „Beatus ille qui procul negotiis"*, w: *Staropolska poezja ziemiańska...*, s. 220. Ten obraz rozbawionych ludzi ma w literaturze romantycznej szersze znaczenie. Pojawia się jako topos szczęśliwych Słowian radośnie świętujących wiosnę i lato. Poprzez *Pieśni Osjana* Macphersona odsyła aż do korzeni pierwotnych kultur (celtyckiej, greckiej, słowiańskiej), gdzie poeta bywał śpiewakiem, magiem, wieszczbiarzem, kapłanem oddającym cześć siłom natury. Zob.: S. Czarnowski, *Studia z dziejów kultury celtyckiej*, w: *Dzieła*, t. II, Warszawa 1956. Obraz szczęśliwych Słowian literatura zawdzięcza także pismom J. G. Herdera, choć w wydaniu plebejskim

W przejmujących warunkach emigracji zdobył się poeta na głos optymizmu, na historiozofię nadziei, bo taką jest mesjanizm XIX-wieczny, obiecujący nie tyle koniec czasów wraz z przyjściem mesjasza, co jeszcze ożywienie, restytucję staropolskiej „eutopii". Nie oznacza jednak całkowicie nierealnego „powtórzenia Soplicowa w całości". Wprost przeciwnie: zapowiada przemianę, która wydobędzie z wzorów przeszłości to, co dobre, co zagwarantuje pewne i pełne scalenie obrazu świata, a odrzucenie wad, grzechów Polski z czasów *liberum veto*, czy sarmackiego „sobiepaństwa", niewoli chłopów, tych potomków Chama, jak się zdawało, skazanych na zawsze na niewolę.[141]. Również z tradycji, z obrazu przeszłości wydobywa poeta idealny wzór, archeobraz kosmosu polskiego i wpisuje go w dwie ostatnie księgi. Na gruncie więc statycznej, staropolskiej, ziemiańskiej wizji kosmosu (świat – dom, ogród, łąka, drzewo, matka, *etc.*) posiał, zaszczepił Mickiewicz wyobrażenia mesjanistyczne, dynamiczne, symboliczne ziarno, ryt regeneracji, odnowy obrazu całego świata, nie tylko przecież Polski.

Wymusiła ten proces zmiany myślenia o relacjach Boga i narodu, państwa na wyobraźni Polaków Historia, na Mickiewiczu zaś jego niezmiernie czuły zmysł „ładu", liryczno-nostalgiczny związek z Litwą dzieciństwa. W ten sposób w XIX w. rozpadł się świat bezkonfliktowej wizji metahistorycznej ogarniającej całość historii narodu, który – jak dziecko – Opatrzność prowadzić miała przez labirynty komplikującego się świata, już coraz mniej sielskiego, ziemiańskiego, coraz bardziej zurbanizowanego, zmechanicyzowanego, zdechrystianizowanego w wymiarze moralnym (machiaweliczna polityka), zinstrumentalizowanego, wprost cynicznego. W tym świecie, który im bardziej stawał się obcy, wyalienowany, tym stawał się mniejszy, nietajemniczy, lepiej geograficznie opisany[142] – ubywało miejsca na narodowe, ekskluzywne ideologie (czy: „teo-ideologie"), takie jak mesjanizm. Jego wyznawcą aż po koniec XIX w. pozostały narody bez ziemi, państwa, ojczyzny: Polacy, Żydzi, Irlandczycy... Ta „teo-ideologia" nadziei jest też w *Panu Tadeuszu*. Gdy Bóg i Pośredniczka, Matka Boga, przestali być opiekunami państwa – stali się opiekunami: narodu, wiary, tradycji, ale i... co istotne u Mickiewicza: Natury ojczystej. Nastąpiła jakby powtórna inkarnacja boskości w naturę, w zapoznawany dotąd matczyny, boski jej wymiar. Wiąże się z tym renesans ewangelicznej symboliki ziarna oraz wyobrażeń maryjnych. Bóg nie spogląda już tylko łaskawie z nieba tronu na Sarmatów, to ci Sarmaci – jak Hiob – zostali poddani próbie „straty", winni oddzielić więc ziarno od plew przeszłości, wpisać swą wyobraźnię w mesjanistyczny, dramatyczny i dynamiczny modus istnienia.

---

pojawia się on nawet w czarnym, mrocznym świecie S. Goszczyńskiego. Zob. *Zamek kaniowski*, wprowadzenie H. Krukowska, Białystok 1994, s. 56:

Lecz niech piszczałki i bandurki dzwonią,
Niech się płocho rozkochani gonią,
Niech ziemia tętni, gdy taniec zakręca
Z lekszej młodzieży uplecione koło.
Niech na ustroniu dziewczę, skryte połą,
Bijącym tonem rozgrzewa młodzieńca:
Tam pod drzewami posiedzenie cichsze.

[141] Zob. rozprawę o poglądach poety: Z. Przychodniak, *Między romantyzmem a nowoczesnością. Adam Mickiewicz i „Trybuna Ludów"*, w: tegoż, *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001, s. 256-290.

[142] Jawił się więc w wyobraźni Polaków zarazem jako „straszny", wielki, ale też jako wyzwanie poznawcze. Por. rozprawy: C. Rowiński, *Problem jedności kultury europejskiej a kultura polska*; E. Czaplejewicz, *Kresy i Europa*; M. Inglot, *Norwidowska Europa*; J. Kolbuszewski, *Kategoria Europy w romantycznej „geografii serdecznej". Prolegomena*; w: *Kategoria Europy w literaturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 21-27, 53- 68, 117-124. Zob. bardzo ciekawą rozprawę: J. Salij OP, *Mentalność niewolnicza jako problem narodowy*, w: *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę urodzin poety*, pod red. J. Kopcińskiego, Warszawa 2002, s. 197-206.

Archetypy kobiecości oraz maryjność – nabierają zatem szczególnej wagi, tak jak wszystko, co wiąże się ze zmianą, rodzeniem, zbawieniem, pocieszeniem, pośrednictwem, współdziałaniem – innymi słowy: z radością i goryczą współdziałania z Bogiem (jak Maryja) w planie zbawienia przez wcielenie, przez Krzyż. W filozofii mesjanistycznej to Boska Providentia rodzi się przez Matkę-Naród, Polskę, Ojczyznę – to w największym wymiarze. Lecz „mówi" ona – ta Opatrzność – także przez „wielkich ludzi", kreatorów historii, jak Napoleon. Uobecnia się w figurze poety mesjańskiego, profety, takiego jak Mickiewicz w *Księgach narodu...* I finalnie mesjański plan realizują już „wszyscy": emigranci i „krajowcy", starcy i ziarno przyszłości: młodzi, jak Zosia i Tadeusz. Restytucja ładu historycznego ma zatem swój wymiar wielki i mały. W każdym z nich tkwi metafizyczne i aksjologiczne ziarno odrodzenia, którego wzrost to dzieło człowieka współdziałającego z Bogiem; który to Bóg – mimo to – nie „fraternizuje" się z człowiekiem, współdziałając z nim w zakryty dlań, niepojęty sposób w „uprawie dobra", w realizacji mesjańskiego celu, w budowie Ojczyzny-świata:

> Jeśli gospodarz – powiada Mickiewicz w *Księgach* – zasieje **nasienie dobre** na **ziemi dobrej**, może być pewny, iż się drzewa urodzą; i nie ma potrzeby myśleć o formie drzew i lękać się, aby się dęby nie urodziły z kolcami, a jodły z liściami.
> **Zasiewajcie więc miłość Ojczyzny i duch poświęcenia się**, a bądźcie pewni, że wyrośnie Rzeczpospolita **wielka i piękna**[143].

Kiedy pisał poeta te słowa oraz kiedy tworzył arcypoemat, znał już „wyroki dziejów". Potrafił jednak tragedię przeszłości przetransponować w symboliczny, optymistyczny, żywy obraz świata-domu-łąki-poematu, w ów „teo-epos", jak go tu także nazywam. Wiedział, delikatnie tylko to zaznaczając,[144] że to nie Napoleon był „mesjaszem" narodu, że nie narodził się jeszcze „40 i 4". Dlatego – na fali realizmu wynikającego z doświadczeń – odkonkretyzował datę, miejsce, osoby mesjańskiej odysei, która miała przywrócić ład; przenosił ją ze sfery osobistych przeżyć wygnańców-pielgrzymów (*Księgi...*) w dziedzinę ideału spinającego ikoniczny obraz przeszłości i wyobrażony na jego kanwie wizerunek przyszłości. Pomiędzy „było" a „będzie" mediuje tu symbolika metanoi (Jacek), odrodzenia, zaślubin (cykl przyrody, Zosia i Tadeusz), utopia powszechnej zgody oraz zdynamizowane wyobrażenia mesjańskie (topos pielgrzymki – rozumianej jako świadczenie, reprezentowanie celów Opatrzności i oczekiwanie na ich dopełnienie – zamienia się w topos zapowiedziany w *Księgach...* drogi-pielgrzymki-bojowania). Wojna wszystkich ze wszystkimi przeobraża się w narodową Konkordię, zgodę, która pozwala skupić trwonioną energię na przemianie Historii przez wielkie „H". Natychmiastowe, pełne napięcia oczekiwanie na **już** dokonujące się „zbawienie", przypominające entuzjazm eschatologiczny pierwszych chrześcijan, zastępował teraz poeta szerszą perspektywą już to wewnątrzdziejową, już to wobec dziejów transcendentną: figurami apokaliptycznymi w wydaniu starotestamentowym (*Mene-Thekel-Fares*), jak w proroctwie Oleszkiewicza, projektami chiliastycznymi, utopijnymi, wizją rewolucji, schrystianizowanym „socjalizmem", a więc wizjami szczęścia „tu", na Ziemi[145]. To znów zaskakiwał czytelników wyobraźnią katastroficz-

[143] A. Mickiewicz, *Księgi narodu...*, s. 100-101.

[144] Gdyż ów rok 1812 nazywa Mickiewicz „wiosną - marą senną". Bo nie do końca wiadomo, czy „Bóg błogosławi" wyprawie Napoleona. Czytelnik może dostrzec niepokojące symptomy w obrazie Wielkiej Armii, która w rzeczywistości zniesławiała się także rabunkami na zajętych terenach.

[145] A. Fabianowski, *Socjalizm Mickiewicza*, w: *Mickiewicz...*, s. 255:

no-apokaliptyczną, jak w *Reducie Ordona*, obrazem nieomal jakiejś bitwy z Sądu Ostatecznego, wszechzniszczenia, może wojny na polach biblijnego Armageddonu[146].

Mickiewiczowskie poszukiwania historiozoficzne ziści dopiero mityczna konstrukcja Andrzeja Towiańskiego – kolejnych, następujących po sobie objawień, wcieleń Logosu w „mężach bożych",[147] którzy przychodząc i schodząc ze sceny dziejów, przybliżają jednak *miraculum* spełnienia dziejów. Do tego czasu trzeba wszak posiać ziarno, utrwalić narodową tradycję, wiarę; trzeba trwać na przekór, dramatycznie, broniąc depozytu kultury narodu. Ten postulat – na długo przed towiańszczyzną – wypełniają Tadeusz-żołnierz i Zosia, powracająca z „Peterburka" na wieś. Już w poemacie są pierwiastki zapowiadające o wiele późniejsze rozejście się poety z głoszącym pasywistyczną postawę autorem *Biesiady*. Zatem wychodząc z ładu *ethosu* ziemiańskiego (to dziedzina mężczyzn) ku dynamice kreacji dziejów, bohater Mickiewicza zmierzał ku idei szerszej niż „przydomowy ogródek", ku dramatowi mesjańsko zaprojektowanej historii, ku misterium dziejów obejmującemu Całość: od Stworzenia po Paruzję. Partykularyzm szlacheckiego sarmatyzmu zyskiwał nagle uniwersalistyczny rozmach. Ziemiańskie „dobre miejsce", którego symboliczne reprezentowanie i realne pielęgnowanie powierzał poeta kobiecie, Polce, zaczynało istnieć już nie tylko dla siebie samego, lecz niemal dla całego świata. Obrońcą tego domowego *antemurale christianitatis* czynił Mickiewicz kobiety, powierzając mężczyznom „wojny ludów"[148].

W twórczość poety – i ten aspekt problematyki trzeba tu przypomnieć – wpisana jest dramatyczna, stale się przewijająca „gra", dialektyka zbiorowości i indywiduum, pokory i pychy, poety i skupionych wokół niego słuchaczy, ludu i jego proroka. U Mickiewicza zwyciężał na przemian – i w poezji, i w życiu – raz jeden, raz drugi pierwiastek. Mitologizował poeta wspólnotę filomacką, wynosząc się ponad nią (*Żeglarz*, listy do przyjaciół)[149]; zbawiał zbiorowość indywidualizmem swojego Wallenroda. Nawet w III cz. *Dziadów* oddzielił „ich" (filomatów) i „jego" (Konrada). W *Księgach...* apologię emigracyjnej zbiorowości prowadził – jednak! – z punktu widzenia profety, tego, który pewne „rzeczy z łaski bożej", z natchnienia wypowiedział, wyśpiewał.

Mickiewicz uważał, iż klęską socjalizmu byłoby zerwanie z inspiracją ewangeliczną, z chrześcijańskimi treściami społecznymi. Socjalizm był dla poety rodzajem nowej Ewangelii, zaś jego zwycięstwo w zachodniej Europie – rodzajem rechrystianizacji tych krajów.

[146] Fantazmat Boga gniewu, niszczyciela, groźnego Jahwe z zakończenia *Reduty Ordona*, choć w zmienionej formie, pojawia się także w *Zdaniach i uwagach*, gdzie wspomina się o „ustaniu czasu" (*Czas działania*), lub nieistnieniu świata w kontekście Sądu Ostatecznego (*Trwoga szatana*).

[147] A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1984, s. 134:

> Bóg – twierdził Towiański – rozłożył na siedem epok spełnienie myśli, słowa... jak to mamy objawione w Apokalipsie". Chrystus był więc pierwszym „działaczem", inicjatorem epoki pierwszej. Towiański zaś „bramy drugiej epoki otwiera" i ją spełnia. Po nim przyjdzie jeszcze pięciu mężów bożych, powołujących do życia pięć następnych epok w dziejach świata. I dopiero w epoce siódmej, ostatniej, „to drzewo szczególne [tj. ludzkość – A. S.]... zleje się do łona Ojca Powszechnego", zrealizuje się Królestwo Boże i nastąpi kres historii.

Towianizm otwierał więc zaiste niebotyczne horyzonty czasowe i eschatologiczne.

[148] Nie ma więc *Pan Tadeusz* nic wspólnego z myślą, by biernie czekać, uprawiając ogródek, aż obcy przyniosą Polsce wolność. Chodzi tu o wojnę ludów, o perspektywę światową. Rzeczpospolita w świetle *Ksiąg narodu...* nie upadła w wyniku lokalnej wojny, lecz w wyniku moralnej katastrofy ludzkości. Do Soplicowa wolność wnoszą wszyscy uczestnicy wyprawy, polscy żołnierze są zaś jej awangardą:

> Ale polscy żołnierze mimo utrudzenia
> Skarżyli się, że król im marszu nie dozwala;
> Tak radzi by co prędzej doścignąć Moskala. (XI, w. 84-86).

[149] Por. analizy samotności w twórczości Mickiewicza: M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*,Warszawa 1989;oraz spostrzeżenia: D. Zawadzkiej, *Okolice zaniechane. Temat samotności w ineditach Mickiewicza*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. II, *W kręgu literatury i sztuki*, red. E. Feliksiak, E. Sidoruk, Białystok 2000, s. 75-97.

Między wieloaspektowym demokratyzmem bohatera zbiorowego a elitaryzmem postaw herosa-indywiduum toczy się nieustanna gra, rozmowa. W *Panu Tadeuszu* jedyny „nadziemski" (ale u kresu drogi życia), lecz nadziemski także dlatego, że wyznający winy – bohater, Jacek Soplica, staje się księdzem Robakiem. W nim przeszłość, jakkolwiek odkupiona patriotycznym czynem, domyka się, przemienia.

Lecz w „spójni pokoleń" to on przekazuje swą misję Tadeuszowi i Zosi, ówże heros zamienia historyczną i rodową waśń w ikoniczne zaręczyny, gdy koniec pewnej epoki staje się nadzieją odrodzenia narodowego, zaś zatomizowana społeczność – nagle okazuje się jednością. Dlatego bitwa poprzedza ucztę. Dlatego, sądzę, „Zofija" i Tadeusz to personalne centra poematu. Świadomość Mickiewicza odsiewa biblijne ziarno od plew, by silni, ale nie zniewoleni przez swą siłę (jak Jacek), mogli stać się „sprawcami" narodowej przyszłości, aby, gdy przyjdzie kolejny „mesjasz", oni ponieśli wolność Litwie, Rzeczypospolitej, wreszcie przynieśli ją domowym okolicom. Wszakże – to konieczna uwaga – brak tu, w *Panu Tadeuszu*, tej dykcji pewności, że emigracja jest jedynym zaczynem wolności, są szersze perspektywy sprawy narodowej, relacji społecznych (chłopi), narodowych (Żydzi) i, oczywiście, krańcowo odmienna niż w *Księgach...* realizacja literacka zespołu idei, nie porzucająca jednakowoż poetyki mesjańskiej Księgi.

Świat soplicowski, darzony, nasycony przez poetę tak ciepłym walorem emocjonalnym, nabiera w finale, gdzie ostatecznie łączą się losy Zosi i Tadeusza, dynamiki, wigoru, energii. Kobiecy, „żeński" aspekt świata-matki doznaje jeszcze większej nobilitacji dzięki zaręczynom młodych. Zarazem Mickiewicz deponuje w tych obrazach mesjańskie nadzieje, eksponując krąg symbolicznych wyobrażeń regeneracji oraz – w niemałym stopniu – wyobrażeń związanych z przemianą świata nie tylko dzięki nieuchronnej determinacji i monotonii cyklu wzrastania – śmierci – odnowy, lecz również dzięki aktywnej kreacji historycznej, pochwale wojennej zmiany świata. Restytucja „przyrodzonego", Bożego Porządku oznacza niemniej w *Panu Tadeuszu* metamorfozę lub odrzucenie skostniałych form starego świata (polskie bezhołowie, pycha-mitomania Polaków, „instynkt" anarchii, poddaństwo chłopów). Ów drugi, aktywistyczny element można by – z przesadą – nazwać „neoprometejskim". – Jego istotę stanowi bowiem niezmącona wiara w renowację ziemskiego porządku przez czyn, to ziarno przyszłości, do którego siania wzywa poeta w poemacie[150].

Teomorficzna koncepcja człowieczeństwa, jaką w pełni rozwinął Mickiewicz około 1832 roku – powtarzam: rozwinął, bo jej korzenie sięgają II cz. *Dziadów* – przejawiła się na poziomie antropologii literackiej negacją buntowniczych wzorców zachowań i prometejsko-tytanicznych celów egzystencji. Zaowocowała przyjęciem ewangelicznych i przekształconych potem w pismach mistyków przesłanek antropologii, która wydobywa, koncentruje spojrzenie na tym, co w człowieczeństwie jest „obrazem i podobieństwem" Stwórcy. Stąd takie figury egzystencji w Mickiewiczowskim świecie, jak: ciche i pokorne dziecko, perfekcjonista moralny doskonalący się w cichym uniżeniu. Mickiewicz mógłby śmiało podpisać się pod staropolską wizją na małym poprzestającego szlachcica, który nie tyle dobrze żyje, co żyje dobrem:

[150] W. Weintraub, („*Dziadów*" *cz. III: manifest profetyzmu*, w: *Poeta i prorok*, Warszawa 1982, s. 246) dostrzegł w proroctwach Księdza Piotra nie tylko ich polski, ale i słowianofilski aspekt:

> Słowa: „On na sławie zbuduje ogromy / Swego kościoła!" – do których nawiązuje końcowy, ekstatyczny okrzyk Widzenia: „Sława! sława! sława!" – wolno chyba tłumaczyć w duchu słowianofilskim i chiliastycznym (...). Misja „namiestnika wolności" kulminowałaby więc w apoteozie Słowiańszczyzny, co harmonizowałoby też z zapowiedzią nawrócenia się Rosjan.

Mickiewicz: *Słowo i czyn*

W słowach tylko chęć widzim, w działaniu potęgę,
Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę.

Stanisław Samuel Szemiot:

Kto swe serce zwycięży, większej godzien chwały
Niż ten, co pod swe nogi podbije świat cały[151].

Mickiewicz: *Błogosławieni cisi*

Wszyscy walczą dla dobra, któż używać będzie?
Błogosławiony cichy, ten ziemię posiędzie.

Stanisław Samuel Szemiot:

Z samych niebios Najwyższy wypędza pysznego,
Ale pod Pańską Łaskę bierze pokornego.

Myśl na cnoty uboga jest bez ryby morze,
Ziemia bez wszelkiej trawy i niebo bez zorze[152].

Ten ideał cichości, cnoty uzupełniają jednak w myśli Mickiewicza elementy mające charakter dynamizujący: wzór *imitatio Christi*, odwołujący się do książki Tomasza á Kempis, oraz mistyczna „teo-antropologia", zakładająca „rodzenie" Boga w sobie, w duchu, wyrażona w słynnym dwuwersie *Boże narodzenie*:

Wierzysz że się Bóg zrodził w betlejemskim żłobie,
Lecz biada ci jeżeli nie zrodził się w tobie.

Mickiewicz wybiera te trendy mistyki zachodnioeuropejskiej, które mają charakter niekontemplatywny, niebierny, niekwietystyczny, lecz również – zgodnie niemal z tradycją wschodniego chrystianizmu – mają wymiar synergistyczny[153], akcentujący współdziałanie człowieka z Bogiem w dziele przebóstwienia osoby i świata; takoż historii. Mickiewicz akceptuje więc tradycję Angelusa Silesiusa, Jakuba Bőhmego, Mistrza Eckharta[154]. Równocześnie można by rzec, iż człowiek Mickiewicza to także wschodniochrześcijańska figura chrystoforyczna („nosiciel Chrystusa" → mężczyzna) lub pneumatoforyczna („nosiciel Ducha Świętego" → kobieta)[155].

[151] S. S. Szemiot, *Sumariusz wierszów*, z rękopisu wydał i opracował M. Korolko, Warszawa 1981, s. 59.

[152] Tamże, s. 64 i 59. Podkreślmy, iż Szemiot, żyjący w latach ok. 1659-1684, pochodził z tych samych okolic co Mickiewicz, z Wielkiego Księstwa Litewskiego, kształcił się w Wilnie, gospodarował w Przegalinach koło Radzynia na Podlasiu, a zmarł w „małej wiosce Żeleźnica koło Horodyszcza, na południe od Nowogródka, w czasie podróży do Grodna" (wstęp M. Korolki: *Stanisław Samuel Szemiot – poeta sarmackiej prowincji*, s. 13).

[153] Zob. P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*..., s. 313.

[154] Najpełniej doświadczenie tego „rodzenia Boga" w duchu opisał Mistrz Eckhart: *Kazania i traktaty*, przekład i przedmowa J. Prokopiuk, Warszawa 1988, *Księga boskiej pociechy*, s. 95-128. Por. także wstęp J. Prokopiuka: *Eckhart – mistrz życia*. Trudno jednak byłby o człowieku Eckharta i o nim samym rzec „mistrz przemieniający świat", dlatego Mickiewicz przyjmując triadyczną koncepcję człowieczeństwa (duch › dusza › ciało), jej chrystoforycznemu wymiarowi nadaje impet czynu, „realizacji", „interwencji" w historię, politykę, którą w ten sposób chrystianizuje.

[155] P. Evdokimov, dz. cyt., s. 297 i 309-310:

I. Chrystofòros – z grec.: *foréo* = nosić, dzierżyć, mieć w sobie; znaczy tyle co „Chrystusonośca", „nosiciel Chrystusa"; używane w Kościele Wschodnim określenie pełni powołania chrześcijańskiego, według słów świętego Pawła: „Chrystus w was się ukształtuje" (Ga 4, 19); „teraz zaś już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus" (Ga 2, 20). Zgodnie z archetypicznym, trynitarnym planem osobowych charyzmatów, określenie to stosuje się zwłaszcza (choć nie wyłącznie) do mężczyzny, jako tego, który „ukazuje Chrystusa", gdyż charyzmatem właściwego mu powołania jest „chrystofania". Kobieta jest *pneumatofóra* (patrz hasło: *pneumatofóros*) – „duchonosicielką" – jej właśnie powołanie (choć też nie na zasadzie wyłączności) polega na uobecnianiu Ducha Świętego w świecie, „byciu w Jego mocy" w szczególny sposób.

Dziedziną epickiej działalności – synergii z Bogiem – Mickiewiczowskiego mężczyzny staje się więc historia[156]; natomiast ikonicznym obrazem jego celu, symbolicznym medium, włączającym jego aktywność w wymiar transcendentalny jest kobieta. Reprezentuje ona zarazem rzeczywistość wewnątrzświatową, jak i eschatologiczny, niebiański cel, *telos* drogi mężczyzny.

Chrystofóros – mężczyzna – dokonuje więc nie tylko przekształcenia wewnętrznej, własnej rzeczywistości duchowej, lecz staje się zarazem / tym samym współpracownikiem Zbawiciela, który podejmuje z nim pracę, wysiłek przekształcenia dominium diabelskiej Historii w chrystoforyczną metahistorię, mesjańską odyseję zbawienia dziejów. W ten sposób i jednostka, i cały naród przekształcają indywidualny chaos egzystencji w teleologiczną misją mesjańską.

Jej, owej misji, celem nie jest u Mickiewicza – **i to specyficzny, arcyliryczny, u nikogo innego nie spotykany pierwiastek** – niebiańska hierarchia, ziemska utopia, lecz symboliczna eutopia, eupsychia[157], którą najpełniej wyobraża ikona Matki trzymającej w objęciach, na rękach Syna (*Christotokos*). Tego, który narodził się, zaznał „słodyczy dzieciństwa", umarł, ale zmartwychwstał, by powrócić w ramiona Matki. Nie zideologizowane i sprofetyzowane *Księgi narodu...*, lecz ikoniczna wizja *Pana Tadeusza* wyobraża ten stan szczęśliwości w subwariancie epopeicznym. Stan, który opisują i stanowią teraz nie „dom matki", doliny szczęśliwe, Litwa, z której nikt nie woła, lecz – Soplicowo, gdzie trwać będą Zofia i Tadeusz, gdzie wszystko, wbrew gnuśnej rzeczywistości emigracyjnej[158], powiedzie się ostatecznie. Zliryzowany, zaktywizowany, uczło-

II. Pneumatofóros – z grec.: *pnéuma* = duch; *foréo* = nosić, dzierżyć, mieć w sobie; znaczy tyle, co „nosiciel Ducha Świętego" – „duchonośca". Patrystyczne rozwinięcie Pawłowego określenia: „człowiek duchowy" (*pneumatikós*), w odróżnieniu od „człowieka zmysłowego" lub „cielesnego" (*psychikós, sarkikós*). Święty Paweł używa tych kategorii w sensie dynamicznym: jako opisu stanu, tendencji, kierunku rozwoju człowieka, poddanego bądź łasce, bądź „żywiołom tego świata". Człowiek duchowy „rozsądza wszystko, lecz sam przez nikogo nie jest sądzony", ponieważ „zna zamysł" Chrystusowy" (por. 1 Kor 2, 15-16). Łącząc tę Pawłową naukę z zaleceniem, jakie święty Piotr w sposób szczególny skierowuje do kobiet, aby stroiły swoje „wnętrze serca człowieka o nienaruszalnym spokoju i łagodności ducha, który jest tak cenny wobec Boga" (1 P 3, 4 – inny możliwy przekład: „niech będą... człowiekiem ukrytego serca o niezmąconej wrażliwości i uciszeniu ducha, co stanowi wielką wartość przed Bogiem", propozycja tłumaczki), określenie: „duchonosicielka" można odnieść do kobiety – „ontycznie związanej z Duchem Świętym" – jako charyzmatyczną (archetypiczną) charakterystykę kobiecego powołania.

[156] Tamże, s. 313:

Synergizm – z grec.: *synergos* – współpracownik, pomocnik, współwykonawca; określenie przyjęte we wschodnim chrześcijaństwie dla oddania relacji ludzkiej wolności i łaski – energii – Bożej. Stosunek ten polega na współpracy prowadzącej do syntezy – scalenia – obydwu czynników w doskonałej harmonii współdziałania. Nie da się ono zmierzyć ani ściśle wytyczyć, gdyż ma charakter egzystencjalny, dynamiczny („dialektyczny"), a nie abstrakcyjny i statyczny. We wzajemnej „komunikacji" tego, co ludzkie, i tego, co boskie, Bóg oczywiście dzierży inicjatywę i zapoczątkowuje proces integracji, a ostatecznie – przebóstwienia, ale człowiek także wnosi swój wkład – wolną odpowiedź, *fiat* oraz „pot swojego czoła" – trud ascezy. *Fiat* Chrystusa w Ogrójcu i *fiat* Maryi podczas Zwiastowania są archetypami człowieczego *fiat*, które wypowiada w *Modlitwie Pańskiej*: „Bądź wola Twoja". „Aby osiągnąć niebo, człowiek posiada dwa skrzydła: własną wolność i łaskę Bożą" – powiada święty Maksym Wyznawca. „Jesteśmy pomocnikami Boga" – mówi święty Paweł – „niech każdy jednak baczy na to, jak buduje" (1 Kor 3, 9-10).

[157] Chodzi więc o specyficzny, radosny, euforyczny, ale dający poczucie harmonii stan ducha, psychiki.

[158] Zob. Z. Trojanowiczowa, *Mickiewicz „szalony" i „rozsądny". O pismach politycznych poety z lat 1832 – 1833*, w: *Romantyzm. Pezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, Warszawa 2002, s. 89:

W piśmie *Do przyjaciół galicyjskich* Mickiewicz nie sugerował, jak czynił to w „Pielgrzymie" zgodnie z przyjętą generalną strategią pisma, że bliskie zmiany są w zasięgu ręki i że zależą od stanowiska emigracji. Przyjął postawę oczekiwania na wydarzenia, przede wszystkim we Francji, na wojnę, która „wywinie się stąd niechybnie" i która, owszem, powinna zastać Polaków w gotowości. Dlatego zalecał, by kraj gromadził środki materialne i siły do przyszłego powstania, krzepił ducha narodowego, wyjaśnił wszystkim klasom mieszkańców, że sprawa Polski jest sprawą wolności i równości. Nie zachęcał do jakiegokolwiek eskalowania rozsądnego, chciałoby się powiedzieć, że w tym przeznaczonym dla kraju memoriale Mickiewicz z „szalonego" stał się „rozsądnym", z niecierpliwego zmian – stał się człowiekiem oczekującym na nie. Ostrożniej zatem będzie powiedzieć, że – zgodnie ze swoim

wieczony mesjanizm Mickiewicza znalazł w *Panu Tadeuszu* epicką i dramatyczną, ale nade wszystko właśnie wszechliryczną pełnię, łączącą „było" i „będzie" w eidetycznej, eutopicznej ikonie Soplicowa.

Zgodnie z porządkiem myślenia, które tu prowadzimy, wydarzenia ostatnich dwóch ksiąg podzielić by można na trzy dopełniające się szeregi scen:
– Po pierwsze: wyobrażeń związanych z cyklem odnowy, regeneracji, z obrazami eidetycznego ładu Soplicowa (to perspektywa niejako intymnie nostalgiczna).
– Po wtóre: tych przedstawień, które łączą się z topiką mesjanistyczną, z toposem życia - bojowania zmierzającego do spełnienia swej – to znaczy osobistej i zbiorowej – misji dziejowej, ujawnienia Boskiego sensu doświadczeń jednostki i zbiorowości.
– Po trzecie: obrazów syntetyzujących obie perspektywy, ukazujących moc, witalność soplicowskiego „gniazda polskości", zdolność odradzania, ufundowaną na statyce ziemiańskich wartości, jak i na dynamice mesjańskiej misji (znaczy to także: na zbrojnej metamorfozie świata).

Kontrowersje badaczy wokół wymowy zakończenia (raz jeszcze Kazimierz Wyka – Stanisław Pigoń) wynikały więc chyba z przyjęcia jednej z tych opcji za całkowitą, jedyną (Pigoń jeszcze dowartościował zaścianek), z zawierzenia bądź eskapistycznej nostalgii za minionym, bądź z szukania w dziele „źródeł nadziei". Tymczasem *Pan Tadeusz* może być uznany za poetycką ekspresję takiej wyobraźni, która nie lekceważąc wymiaru historycznego, zarazem go przekracza – ujmując byt w perspektywie boskiej (jako całość – tu: panenteizm, symbolizm), ale i czysto ludzkiej (jako część, dany człowiekowi skrawek świata, czy to będzie Soplicowo, czy Wilno – tu pojawia się ów „realizm", alegoryzm poematu). Centrum, punktem stycznym obrazowych dokonań Mickiewicza są dwie sceny, doskonale łączące to, co „przeszłe" i to, co „przyszłe", „alegoryczne" i „symboliczne", „narodowe" i „uniwersalne" wartości: zaręczyny Tadeusza i Zosi oraz finałowy polonez. Skonkretyzowanie tych intuicji wymaga jednak kilku uwag.

III. Wiosna i wojna

Jest rzeczą niezwykłą, że Mickiewicz nadał swemu poematowi potrójną niejako ramę znaczeniową: zaczyna się on od wezwania do Maryi, do ziemi ojczystej, do natury i kończy – a za właściwe zakończenie należałoby uznać całe księgi XI i XII[159] – genialnymi w swej maestrii poetyckiej obrazami. Gdy w Inwokacji dominuje jednak ton nostalgiczny, tęsknota do Litwy, do Natury, to w finale wyraźnie zaznacza się obecność symboliki odrodzeniowej, nostalgia za piękną wiosną, która przyniosła wojnę, która przeminęła, lecz – co najistotniejsze – wiosną wpisaną w symbolicznym porządku w odwieczny cykl powrotów, narodzin. Właśnie ta specjalna, radosna akcenta-

rozróżnieniem zadań historyka i polityka – Mickiewicz zajął postawę bliższą historykowi niż politykowi. Czekał. Zniechęcił się do polityki. Nabrał do niej dystansu. Ta nowa postawa była również owocem doświadczeń wyniesionych z „Pielgrzyma Polskiego".

Wydaje się, że w życiu duchowym Mickiewicza były to doświadczenia wielkiej wagi i znaczenia. Kryzys zaufania do możliwości własnego słowa publicystycznego stał u progu tego procesu, który ostatecznie doprowadził do zamilknięcia Mickiewicza – poety. Kiedy rok później pisał Epilog do *Pana Tadeusza* umieścił w nim fragment, który może być odczytywany jako wyraz bezsilności własnego słowa, także poetyckiego, fragment zamknięty przejmującym wyznaniem: „Nim się te usta znajdą, wiek przeminie".

Należy zgodzić się z tak postawioną tezą. Choć źródła Mickiewiczowskiego końca poezji widziałbym w samych tej poezji fundamentach, w jej już młodzieńczej logice rozwoju, a nie w towianizmie, polityce...

[159] J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II, s. 201: „Napisał Mickiewicz wielki epilog koronujący epopeję; *pieśń ostatnią*. Przepołowił ją znowu – i tak ukończył *historię szlachecką w dwunastu księgach*".

cja Mickiewicza decyduje o optymistycznym jednak, choć zamierzonym na dalszą przyszłość, wymiarze dzieła. Wiosna powróci jeszcze. Każdy świt, wschód słońca, poprzedzony nadzieją gwiazdy zarannej, to powtórzenie boskiego aktu kosmogonii, cud narodzin pięknego w swej świeżości i ekstatycznej witalności ładu. Od wschodu słońca, poprzez nadejście wiosny, wiedzie u poety – prosta do odczytania – droga ku nowemu początkowi historii ludzkiej i narodowej, a w wymiarze ponadhistorycznym ku utwierdzeniu się w prawdzie o drugim przyjściu Zbawiciela i ostatecznym końcu babilońskich ciemności. Stąd eksponowanie, iż ów rok 1812 był rokiem urodzaju, siewu, złożenia w ziemi ziarna (dosłownie i symbolicznie). Ten drugi poziom – rytów agrarnych – czytać należy także w kontekście mesjanistycznym, bajki Goreckiego z III cz. *Dziadów*, *Ksiąg narodu...*. W istocie – to ciekawsze – lekturę tę podjąć trzeba w kontekście sławnego artykułu poety z roku 1833 *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych* – tak promieniującego wiarą w przyszłość, jakże wyrozumiałego, gdy Mickiewicz wynosi szlachetność, godność, prowidencjalistyczną uległość wobec Bożego Planu tych wszystkich, którzy w narodowych powstaniach ponieśli klęskę:

> Cóż z tego wszystkiego wynosimy? Oto, że rozsądek, czyli wgląd na okoliczności zmienne życia codziennego, nie jest trybunałem na sądzenie spraw dotyczących się wieków i pokoleń – że rozsądek pojedynczy jest często w sprzeczności z rozumem narodowym, z rozumem rodu ludzkiego[160].

Na gruncie symbolicznym myślenie to było głęboko osadzone w misteryjnej symbolice ziarna, Natury, pór roku, lecz także w specyficznym rozumieniu procesu dziejowego jako ponadjednostkowej, zbiorowej „pracy-ekspresji" Boskich zamiarów. To kazało poecie apologetyzować szaleństwo, nierozsądek, choćby kończył się on śmiercią „narodowych sprawy męczenników", zaś pogardliwie traktować tych myślących tylko w kategoriach „życia codziennego" (tu szeroko: mieszczańskie życie, wygodnictwo, zachowawczość, politykierstwo, rządy „dyplomacji"). Na gruncie ideowym Mickiewicz wypowiedział tutaj praktyczne przesłanie, zalecenie, apologię „szaleństwa" powstańczego, z którym z większym lub mniejszym wciąż trudem Polacy nie chcieli i nie mogli się uporać, pogodzić najpierw po roku 1864 i potem aż do roku 1918[161].

Mesjańska oprawa tej wiosny – a także jej figuralny, profetyczny sens[162] – są nietrudne do odczytania: oczekiwanie „cudu jakiego" od „zachodniej strony", gorączka przeczuć, intuicji o wymiarze apokaliptycznym („Jakieś dziwne przeczucie, jak przed końcem świata"), wróżby z lotu ptaków, podobne do antycznych auspicjów, które miały orzekać wolę bogów[163]. Finalnie zaś – piękny motyw analogii między ciągnącymi stadami ptaków a lotem ludów, narodów, wojsk z Napoleonem ciągnących na Moskwę (już wcześniej, w IX sc. III cz. *Dziadów*, pojawił się podobny obraz stada duchów-ptaków). Natura mówi więc

[160] A. Mickiewicz, *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*, „Pielgrzym Polski" nr 8 z 27 maja 1833 r., cyt. za: *Dzieła*, t. VI, *Pisma prozą*, cz. 2, w oprac. L. Płoszewskiego, Warszawa 1950, s. 126.

[161] W poromantycznych kontynuacjach tego typu myślenia apologetyzuje się jako właśnie „szalone", lecz słuszne i niezbędne, takie wydarzenia historii, jak czyn zbrojny piłsudczyków, powstania śląskie i wielkopolskie, kampanię wrześniową '39, powstanie warszawskie czy wszystkie „daty szczególne" drugiej połowy XIX wieku: '56, '68, '70, '76, '80, '89 roku.

[162] Odwołuję się do klasycznej realizacji koncepcji „wykładu figuralnego" z książki *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego"* Z. Stefanowskiej (Warszawa 1962).

[163] Ptaki jako złowróżbne znaki przyszłości pojawiają się w *Marii* Malczewskiego oraz – w szczególnym znaczeniu – w *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego. Zob. na ten temat: K. Cysewski, *Romantyczna ornitologia literacka w „Marii"*; M. Boćkowska, *Ptasie bestiarium w „Marii" A. Malczewskiego na tle „Zamku kaniowskiego" S. Goszczyńskiego i „Konrada Wallenroda" A. Mickiewicza* – obie prace w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę...*, s. 243-246 oraz 247-262. Szczegółowy opis ornitofauny *Pana Tadeusza* zawdzięczamy D. T. Lebiodzie: *Ornitologia „Pana Tadeusza"*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo...*, s. 440-476.

głoskami Opatrzności, cykl przyrody oraz znaki profetyczne układają się w piękną symfonię, gdzie natura i historia mówią jednym językiem stwórczej ekspresji – wiodącej, a jednak jak zawsze, ku śmierci przyrody, katastrofie ludów, a potem... znów ku odrodzeniu. Ziarno zasiano. Tego jednego możemy być w poemacie bezwzględnie pewni. Lecz ziarno to jeszcze nie wzeszło, wciąż trwa w fazie, która poprzedza pełne wykształcanie się organizmu, rewolucję narodzin, furię wzrostu, rozkwitu i owocowania. Wybór wiosny na finalny akcent poematu jest zabiegiem jednoznacznym: cały świat końcowych części poematu z fazy przedistnienia, przypominania, rewelacji pamięci przeobraża się w świat tej fazy istnienia, która opisuje wkraczanie w przyszłość, narodziny przyszłości, gdy niesforna wspólnota rodów, rodzin ulega metamorfozie we wspólnotę narodową, opromienioną powszechną zgodą (*concordia*), mającą szansę i nadzieję trwania w przyszłości (Tadeusz i Zofia). W ogólności przejście od historii rodowej, „szlacheckiej" do historii narodowej – oznacza tu wspięcie się na wyższy poziom trwania[164]. Wiosna z chaosu przeszłości wydobywa w swym ekstatycznym rytmie wzrostu kształty przyszłości. Zaręczyny są już owocem procesu, który zwieńczy powrót wszystkich „na Ojczyzny łono"; wszelako tego procesu już nie zobaczymy. Został wpisany w symboliczną metalogikę procesu wzrostu, ale też w tym momencie poeta kończy opowieść. Logos poety milknie, gdy dociera do tej pełnej pewności postawy, że zmartwychwstanie nastąpi. Ale jak, kiedy? Tego rzeczywistość nie obiecywała; tego w kłótliwych, pieniackich zachowaniach emigrantów nie było widać. Ziarno zasiano więc w skalistej glebie, która go – *Pana Tadeusza* – zrazu nie przyjęła.

Trwają tylko pamięć poety o tym, jak było, i cierpliwe czekanie na to, jak być powinno:

> O wiosno! kto cię widział wtenczas w naszym kraju,
> Pamiętna **wiosno wojny, wiosno urodzaju!**
> O wiosno! kto cię widział, jak byłaś **kwitnąca**
> **Zbożami i trawami, a ludźmi błyszcząca,**
> Obfita we zdarzenia, **nadzieją brzemienna!**
> Ja ciebie dotąd widzę, **piękna maro senna!**
> Urodzony w niewoli, okuty w powiciu,
> Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu. (XI, w. 71-79).

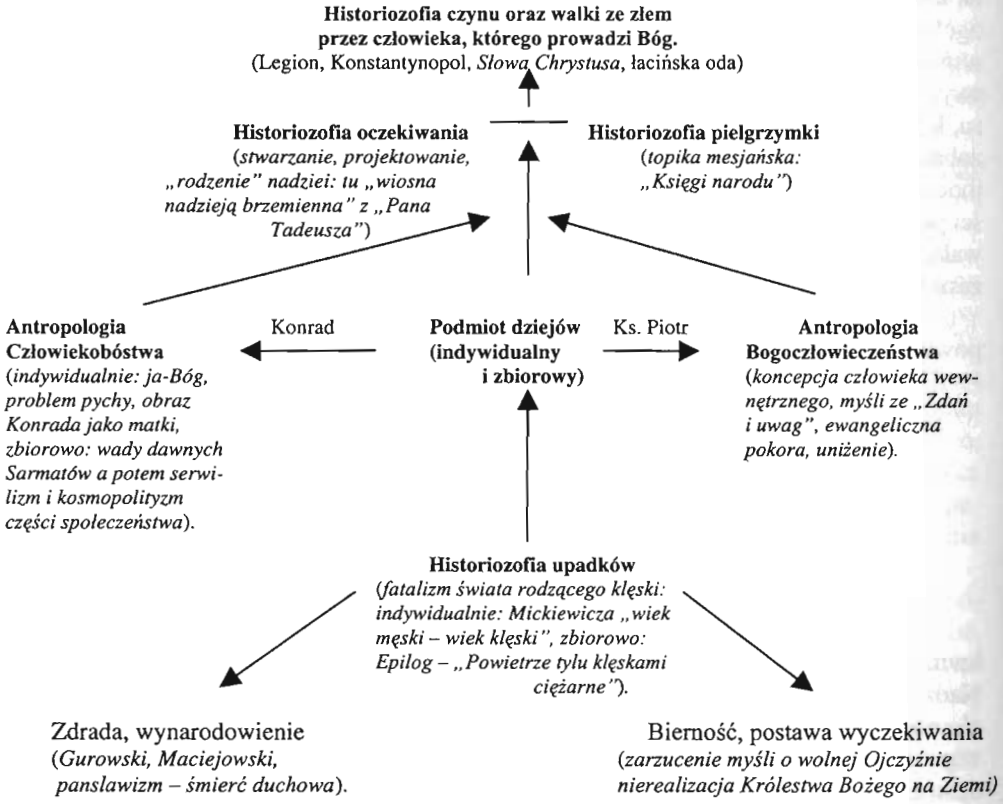
Cykl analogii jest tu znamienny: wiosna – wojna, wojna – urodzaj, wojna – rozkwitająca natura – „błyszczący" ludzie, groza wojny – wiosenny entuzjazm Polaków. Nadzieję zbawienia, wyzwolenia przynosi oto ziemski mesjasz, bóg wojny – Napoleon, ale niesie ją w oprawie, w cudownej, „zromantyzowanej" scenerii wiosny (jak ze znanego obrazu *Wiosna* Jeana - Francoisa Milleta). Trudno o takie wyobrażenia w młodzieńczej twórczości czy nawet jeszcze w *Konradzie Wallenrodzie*, gdzie harmonii natury nie da się pogodzić z immoralizmem dziejowym, podobnie jak szczęścia rodzinnego i wojennego rzemiosła. Dopiero od III cz. *Dziadów*, od chwili, gdy ukonstytuowała się Mickiewiczowska wizja relacji Bóg – Natura – Historia – Człowiek, nosząca, jak pisałem, znamiona panenteistyczne, owa natura zaczyna w pismach poety „gadać" znakami Historii, ujawnia się trwała korespondencja między nią a dziejami. Staje się tą wielką matką, poprzez którą Bóg „dogląda", prowadzi człowieka[165]. Ten

[164] Por. N. Złatanowa, *Naród rodzin w świetle przekazów rodowych*, w: *Kategoria narodu w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1993, s. 39-44.

[165] Dobrze do Mickiewiczowskiego obrazu relacji Bóg – Natura – Człowiek przylega interpretacja dokonana przez Adré Neher: *Wizja czasu i historii w kulturze żydowskiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, w: *Czas w kulturz...*, s. 266:

> Ponieważ całe Stworzenie występuje w czasie historycznym, żaden z jego elementów nie istnieje w nie-czasie Boga. (...) Ale podczas gdy Stworzenie nie jest współczesne Bogu, Bóg jest współczesny swemu Stworzeniu.

opisany w XII księgach optymizm współdziałania zostaje jednak podcięty przez autorski pesymizm *Epilogu*, przez wiedzę poety, że była to napoleońska wiosna nadziei, ale wkrótce nastała zima klęski. I znów nastał też czas oczekiwania na *kairos*[166] dziejów wypatrujących Boskiego Logosu. Od „czekania" przechodzi poeta rychło do działania, do apoteozy czynu. A to dzięki obecności w wyobraźni osobliwego motywu – sygnalizowanego przy *Dziadach* – motywu „rodzenia", „wyradzania" w sobie obrazu Boga, Królestwa Bożego. Wolno go zrozumieć i jako nakaz indywidualny, i zbiorowy. Konsekwencją braku duchowej pracy nad sobą, aktywności może być przecież zgnuśnienie, acedia i w rezultacie zbiorowe i indywidualne samozatracenie. Schematycznie wolno ów splot możliwości przedstawić tak:



W tym motywie duchowego rozwoju istotny jest procesualizm, ciągła niepewność. Jest to w zasadzie apologia procesu, a nie duchowej statyki, apologia „dziania się", a nie tego, co oto jest, co biernie oczekuje na przyszłość. Pewien więc wysiłek kończy się duchowym sukcesem, ale i tak ciągle trzeba go heroicznie ponawiać, na przykład pra-

Świat nie jest nawiasem w Bogu. Bóg przenika świat, ale się z nim nie utożsamia. Jest to **„panenteizm" Biblii, który słusznie uznano za oryginalną żydowską odpowiedź na transcendentalizm i panteizm różnych filozofii** [podkr. – J.Ł].

– Wizję Mickiewicza dopełnia oczywiście cud Wcielenia.

[166] Gr. *kairos* – w specyficznym, teologicznym znaczeniu to czas przygotowany przez Boga dla „dokonania" ściśle określonego wydarzenia zbawczego (np. *kairos* zwiastowania).

gnąc wyzbyć się pychy czy zrodzić w duszy obraz Boga. Inny zaś kończy się klęską, jakby „niedorodzeniem". Kiedy bohater wybiera męską opcję pychy, mędrkowania – jak Konrad – ulega dynamice destrukcji, nie potrafi przezwyciężyć klęski; ulega czarowi wizji człowieka-boga. Jeśli zaś otwiera się na „żeńską logikę" religijnych intuicji, na głębię symboliczną natury i dziejów – trwa wtedy na przekór fatalizmowi dziejów „rodzących" klęski, samemu napełniając się nadzieją, ażeby w końcu, mimo niedogodności codziennych, „rozsądnych" trosk, przejść ku afirmacji „szalonego" czynu.

I to jest przypadek narratora piszącego o „marze sennej", lecz też – dodajmy – z jakże wielką „zazdrością" orzekającego wobec przyszłości: „**Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu...**". A przecież już ze świadomością klęski pisał Mickiewicz raz kolejny w *Księgach*: „O wojnę powszechną za wolność ludów, / Prosimy Cię, Panie." Arcypoemat jest także (choć nie tylko!) artykulacją tej wiary, że ona, owa wojna-wiosna przyjdzie. Bluźniący Konrad mówi z wnętrza absolutnej chwili, momentu, kiedy jest przekonany, iż winien posiąść Boską moc. Bohaterowie świata mesjańskich opowieści mówią z pozycji Boskiego obrazu dziejów oraz z symbolicznej perspektywy, którą wyznacza cykl Matki Natury, świtu – zmierzchu – świtu, wiosny – zimy – wiosny. Posiadają już zintegrowaną, dojrzałą świadomość religijną, która przyswoiła treści, jakie niesie kobiecość. U Mickiewicza – jakże różni go to od Malczewskiego – nawet w kosmicznym bezkresie, w historycznej nocy zła przyświeca człowiekowi boskie światełko jutrzenki, Maryi, wiary, Animy, rodzącej nadzieję. Bowiem, jak pisał XVII-wieczny poeta, pełen wiary grzesznik: „Bo wiele może ta Matka u Syna"[167].

Czym jest – z punktu widzenia semantyki – ta hybrydyczna konstrukcja symboliczna „wiosny-wojny"? Syntezą odmiennych kręgów wyobrażeniowych, których łączenie daje zupełnie nowy symbol. Można go – oglądając z różnych punktów widzenia – opisać następująco:

1° Mickiewicz nawiązuje do rzeczywistych wydarzeń roku 1812, do wejścia armii napoleońskich na Litwę. Lecz realnym wydarzeniom nadaje supranaturalny wymiar, wyraźnie mesjański zakrój spełnionego proroctwa.

2° W języku symbolicznym oznacza to kontaminację owoców natury („rok urodzaju") i owoców wojny („rok wojny"). Oba cykle symboliczne nakładają się:

PEŁNIA	TRWANIE	WZROST – ODNOWA	REKAPITULACJA PEŁNI
LATO →	ZIMA →	WIOSNA →	LATO
JESIEŃ	Obumieranie ziarna	Wzrost	Rozkwit
Siew	Złożenie w ziemi	Zmartwychwstanie,	Pełnia życia
	Oczekiwanie	Ożywienie natury	Żniwa
ŻYCIE →	ŚMIERĆ →	ZMARTWYCHWSTANIE →	ŻYCIE WIECZNE
Misja osoby,	Rozpacz	Nadzieja („nadzieją brzemienna")	Szczęście, pełnia, harmonia
narodu →			
WOLNOŚĆ	NIEWOLA →	WOJNA →	? (powojenne odrodzenie życia w nowej formie, odzyskana niewinność, świeżość świata)[168].
		Siła, energia, zmiana, niszczenie starych form	
		ZMARTWYCHWSTANIE	

[167] S. S. Szemiot, dz. cyt, s. 135. Religijność maryjna ma zresztą swoistą cechę – ujawnia się wyraziście w czasie trwogi i doświadczenia. Tak było także w XX w. – świadectwem niezwykłe modlitwy do Maryi więźniów totalitarnych despotii: zob. książkę Z. Bohdanowiczowej *Rapsody litewskie * Maryjo ratuj nas. Przekład z litewskiego*, wyd. i wstępem opatrzyła V. Wejs-Milewska, Białystok 1994.

[168] S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy...*, s. 241: [Wojna] „Jest przymierzem z chaosem, ale przymierzem, na które nie wydano licencji, jej przebieg ma charakter niekontrolowany (...) Wojna często przekracza wszelkie miary". – Otóż tak nie jest u Mickiewicza. Wojna jest rozwiniętą, konkretną strukturą mityczną, mesjańską, uporządkowanym działaniem.

Z przedstawionych tu schematycznych ujęć wynika jednak nieco dwuznaczny obraz tej „wojny-wiosny". Wojna, ale przede wszystkim wiosna, oznaczają regenerację, odnowę, rekonstrukcję świata, odradzającego się jak po niszczycielskim potopie. Mickiewicz nie nawiązuje do biblijnego cyklu przemian natury – co oczywiste, ale w jego opisie można odnaleźć ślady symboliki ewangelicznej: odwołanie do obrazu Jezusa-ziarna, który musiał upaść w ziemię i umrzeć, by zmartwychwstać[169]. To oczywiste, że w takim wymiarze wiosna-wojna jest czasem radosnych narodzin. Lecz zwróćmy uwagę na fakt, iż poemat nie zawiera pełnego opisu fazy, którą symbolizują: lato, odrodzenie, żniwa, pełnia wiecznego szczęścia. Na to nawet Mickiewicz się nie zdobył. Poemat wychyla się w tę przyszłość aż do etapu święta Matki Boskiej Kwietnej[170], święta pierwszych plonów, ale nie są to jeszcze pełne żniwa, nie jest to jeszcze etap harmonii powojennej, raju odzyskanego. Być może powtórzyć trzeba jeszcze kilka cyklów siejby – obumarcia – wzrostu – zbioru, by zrozumieć, iż oto nastał finał cyklu ostatniego. Mickiewicz pesymistycznie pisze tu tak, jakby napoleońska wiosna była jedyną w **jego życiu**, ale na pewno nie ostatnią w życiu narodu. I to jest już mesjański arcyoptymizm.

3° Czy przeto wiosna tu była „mesjańską pomyłką"? Skądże! Była wydarzeniem wpisanym w ciąg wydarzeń tworzących Boży Plan Dziejów, który człowiek na teomorficzny kształt współtworzy z Bogiem. Wszystko służy tu zaakcentowaniu nadprzyrodzonego charakteru wiosny. Jest ona poprzedzona „niebiańskim cudem" (kometą), przeczuciem ludu i wieścią. Ma ona wymiar – i to trzeba by zaadresować do zwolenników tezy o apokaliptycznym charakterze III-ich *Dziadów* i sielskim *Pana Tadeusza* – apokaliptycznej przemiany uruchamiającej wszystkie kosmiczne żywioły, przyspieszającej krążenie krwi w wielkim organizmie świata, czującym, iż oto dzieje się coś *„jak przed końcem świata"*. W *Dziadach*, w ich *Ustępie* apokaliptyka ma tylko niszczący wymiar kary, pomsty, która przyjdzie na Babilon[171]; tu jest reprezentowana przez groźny, ale i „pozytywny", „optymistyczny" wymiar. Wiosna-wojna-koniec świata to narodziny nowego świata, przemiana starego. U źródeł „wiosny-wojny", u jej głębi znaczeniowej leży nawiązanie do utopistycznego mitemu apokaliptycznego: do uczty

Prowadzi ona nie do chaosu, po którym trzeba odbudować kosmos, lecz do tworzenia. Wojna jest wiosną, która rodzi, tworzy, przemienia, odsłaniając „stary - nowy" porządek bez nalotu szatańskiego jedynowładztwa, które przyszło ze Wschodu. „Wojny zapobiegają – pisze badacz mitu (s. 241) – wyjałowieniu czasu, pozwalają odzyskiwać poczucie jego świeżości. Wojna staje się przesileniem zła, wraz z jej kresem wszystko zaczyna się od nowa, świat na powrót staje się niewinny". Właśnie! Tę niewinność, którą złączoną z ekstazą wolności czuć było w powietrzu *Anno Domini* 1812, wpisuje poeta w *Pana Tadeusza*.

[169] Zob: J. 4, 35-38; J 12, 24; 1 Kor 15, 36 nn. Por. W. Szturc, *Symbolika ziarna w III cz. „Dziadów"*, w: *O obrotach sfer romantycznych...*, s. 109:

> Idee odrodzenia czy zbawienia tkwią w egzystencji w stanie utajenia, *in potentia*, są do osiągnięcia, ale przecież jeszcze nie teraz. Tak sądził przecież i Mickiewicz w ostatniej części swej przypowieści o ziarnie z *Ksiąg narodu polskiego*. Zanim nadejdzie wiosna – trzeba pogrążyć się w długiej zimie, zanim dojdzie się do państwa wysokości – trzeba czekać i „cierpieć katusze".

[170] Miał – z naszego punktu widzenia – rację S. Pigoń, gdy pisał (*Czas akcji w „Panu Tadeuszu"*, w: *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*, wybór i opr. J. Maślanka, Warszawa 1984, s. 266-267):

> Żeby mieć właściwe podłoże i wtór dla wielkiego wybuchu radości i otuchy, przepajających Litwę przed wojną 1812 r., dla widocznego tam powszechnego wzrostu dusz, rzuca poeta wypadki tych dwu ksiąg: nabożeństwo w „świątyni maleńkiej", ucztę w Soplicowie, na tło nastroju wiosennego. Przyroda wyswobadza się oto z pęt zimowej niewoli, wszystko pręży się do rozrostu, zielenieje, zakwita.

I dalej: **„W ogóle można powiedzieć, że czas akcji, pora roku w całym *Panu Tadeuszu* pojęte i zaznaczone zostały nie naturalistycznie, ale niejako syntetycznie, symbolicznie"** [podkr. – J. Ł].

[171] Por. *Ustęp*. III cz. *Dziadów*. Zob. O. Krysowski, *Motyw sądu ostatecznego w III cz. „Dziadów"*, w: *Adam Mickiewicz i kultura światowa...*,t. I, s. 165-182.

Baranka z Apokalipsy św. Jana[172], która nadejdzie po wstrząsach końca świata.

4° Pamiętając o tej ostatniej konkluzji, dodajmy, że obraz wkraczającej na Litwę armii napoleońskiej jest przewrotnym, ale jednak wyraźnym poetyckim nawiązaniem do podobnej sytuacji z *Konrada Wallenroda*. Tam agresywna historia – reprezentowana przez Krzyżaków – przekracza linię Niemna, wnika, niosąc zniszczenie, w świat pierwotnej Arkadii[173]. W *Panu Tadeuszu* dzieje się dokładnie odwrotnie. Lecz w *Wallenrodzie* historia była chaosem tworzonym przez silnych i słabych. W 1854 roku jest już ona czymś innym: ładem zaprojektowanym przez Stwórcę, który musi rozpoznać człowiek. Od tamtej historii należało uciekać – ku historii epopeicznej koniecznie trzeba się zbliżyć, by zobaczyć jej ukryty sens symboliczny. Wojna wydobywa, wyłuskuje z najdalszych, najbardziej oddalonych regionów, skrytych w mateczniku natury tych wszystkich, którzy jeszcze nie poznali historii. Ona – historia – objawia im się jak przed końcem świata dopiero, aż u jej kresu poznają jej istnienie. Litwa – ten kąt świata, w którym tkwi kątek poety – ostatecznie wchodzi z fazy istnienia przedhistorycznego w fazę historii mesjańskiej, która przeobraża całe stworzenie, dociera nawet w swych wojennych objawach – do natury:

Wojna! wojna! Nie było w Litwie kąta ziemi,
Gdzie by jej huk nie doszedł; pomiędzy ciemnemi
Puszczami chłop, którego dziady i rodzice
Pomarli, nie wyjrzawszy za lasu granice,
Który innych na niebie nie rozumiał krzyków
Prócz wichrów, a na ziemi prócz bestyi ryków,
Gości innych nie widział oprócz spółleśników –
Teraz widzi: na niebie dziwna łuna pała,
W puszczy łoskot, to kula od jakiegoś działa,
Zbłądziwszy z pola bitwy, dróg w lesie szukała,
Rwąc pnie, siekąc gałęzie. Żubr, brodacz sędziwy,
Zadrżał we mchu... (XI, w. 49-60).

W obrazowaniu Mickiewicza wiosnę i wojnę łączy owa niezwykła ekstatyczność, wprost szaleństwo (ale radosne) przemiany, która jest wszechobejmująca, straszna i piękna, pełna mocy i obietnic. Rozkwitające pąki i strzelające armaty, ruch wojsk i klucze ciągnących ptaków – i w tym miejscu dzieła antropomorfizacje i naturomorfizacja świata tworzą jedność, pełnię.

5° Co przeto rodzi ta wiosna, która przyniosła wojnę, ale nie ostatnią? Rodzi ziarna nadziei, symboliczne figury przyszłości: Bożydara i Mądrość, Tadeusza i Zofię. Otwiera ona wyobraźnię Mickiewicza na przyjęcie bardziej złożonych konstrukcji historiozoficznych niż mesjanizm z *Ksiąg narodu*... Skoro nie był Napoleon ostatnim

[172] Por. Ap 5, 13-14: „Wtedy usłyszałem, jak zaśpiewało całe stworzenie w niebie i na ziemi, pod ziemią i na morzu oraz wszystko, co w nich jest: <<Siedzącemu na tronie i Barankowi niechaj będzie uwielbienie, cześć i chwała, i moc na wieki wieków>>". I dalej: Ap 7, 16-17: „A ten, który siedzi na tronie, zstąpi do nich [„tych, którzy przyszli z wielkiej udręki"], aby mieszkać z nimi. Nie będą więcej łaknąć ani pragnąć, ani żar słoneczny, ani upał razić ich nie będzie i zaprowadzi do źródeł wody żywota; a Bóg otrze wszelką łzę z ich oczu".

[173] Chodzi o *Wstęp* do *Konrada Wallenroda*, na przykład te sławne wersy:

Po drugiej stronie, na pagórku wbity
Krzyż, godło Niemców, czoło kryje w niebie,
Groźnie ku Litwie wyciąga ramiona,
Jak gdyby wszystkie ziemie Palemona
Chciał z góry objąć i garnąć pod siebie. (w. 10-14).

W *Panu Tadeuszu* świat litewski radośnie otwiera się na ciągnące armie, bo są to armie wyzwolicieli. Armie ludów – a nie osoba jakiegoś indywidualnego zbawcy, jak Wallenrod.

„mężem bożym", to może jest jednym z wielu, z szeregu... Tę sugestię rozwinie towianizm, rozwiną mesjanizmy prelekcji paryskich. Wiosna-wojna nie stanowi nostalgicznego regresu wyobraźni Mickiewicza, nawet wbrew temu, co on sam twierdził. Nie jest żadną idylliczną retrospekcją[174]. Wojna wpisuje się w metalogikę czynu, przemiany, niezbędnej ofiary, jaką ponosi świat, który w historii – powoli, z oporem, nie bez bólu – odkrywa mistyczną matrycę losów mesjasza: tego ziarna rzuconego w ziemię, co obumarło i zmartwychwstało.

6° Kluczowym momentem jest w *Panu Tadeuszu* gest poety, jego wyobraźni, który treści mesjańskie przenosi ze sfery ideologicznego wykładu *Ksiąg*, przypowieściowego rewelatorstwa w epicki, pełen rozmachu opis sfery wydarzeń łączących paradoksalne, można by sądzić, kręgi archetypiczne. Natura to statyka i niezmienność cyklów, to Matka, archetyp żeński. Wojna – choć językowo ma sygnaturę żeńską – to reprezentacja archetypów męskich: siły, zniszczenia, zmiany. Liryczna, ekstatyczna Natura łączy się jednak u Mickiewicza harmonijnie z epicką, ekstatyczną, apokaliptyczną wojną. Wiosna = życie, wojna = śmierć. Natura zawiera przymierze z Historią. W którym miejscu? W tym, co symbolicznie wspólne wojnie i wiośnie – w funkcji rodzenia po zniszczeniu. Symbol funkcji „niszczenia / śmierci → tworzenia / narodzin" jednoczy te – zdawać by się mogło – nieprzystające kręgi symboliczne. Daje to niesamowity efekt poetycki: historiozofia mesjańska w zbawicielsko - apokaliptycznym wydaniu płynie, ujawnia się w Naturze; Natura staje się głosem Opatrzności. Każdy jej element mówi już nie o tym, co jest, lecz o tym, co będzie, nastanie, wypełni się przy końcu świata, gdy wszyscy powrócą na łono Ojczyzny: ziemskiej i niebiańskiej. Zamiast jeźdźców Apokalipsy, uruchomił Mickiewicz symboliczną sferę opisowości, w której objawił niespotykane współdziałanie, synergię człowieka, jeźdźca Opatrzności i Natury, tego naczynia, na którym wzrasta odnowiona Historia.

*

Niezwykłość Mickiewiczowskiej kreacji wiosny najlepiej może da się uchwycić przez porównanie jej z wizją pierwszego wybitnego poety litewskiego, pastora luterańskiego Krystyna Donelajtisa (1714 – 1780), tworzącego w tak zwanej Litwie Pruskiej (niemieckie Ostpreussen, okolice dzisiejszej Gołdapi), a więc w rejonie zbliżonym warunkami geograficznymi i historycznymi do Litwy właściwej. Jego poemat *Pory roku* (lit. *Metai*) – oparty na Owidiuszowym wzorcu *Metamorfoz* – wydany został pośmiertnie w 1818 r. w Królewcu w wersji dwujęzycznej, niemiecko-litewskiej, którą znał Mickiewicz. Poświadcza to przypis 4. do *Grażyny*[175]. Samo dzieło jest opowieścią o zmaganiach chłopów litewskich z przyrodą, ich charakterologicznym i etnograficznym opisem, nie pomijającym – w realistycznych obrazach, w ocierających się o wulgarność słowach – takich tematów jak pijaństwo, nędza, pańszczyzna (którą w istocie poeta akceptuje). Każda pieśń rozpoczyna się jednak inwokacją-pochwałą natury, jest

[174] C. Rowiński (*Romantyczne wizje ojczyzny i narodu, w: Kategoria narodu w kulturach słowiańskich...*, s. 78) zalicza *Pana Tadeusza* do dzieł opisujących „ojczyznę ideologiczną", której cechy to „obraz utraconego raju dzieciństwa, młodości", kojarzący się z „utraconym rajem wolnej Polski, przeszłości". – To uproszczenie.

[175] Brzmi on tak:

> Zmarły niedawno profesor królewiecki Rhesa między innymi zabytkami literatury litewskiej ogłosił poema Litwina Donelajtysa o czterech porach roku, heksametrem napisane, z przydaniem tłumaczenia niemieckiego i uczonych objaśnień. Wspomniane poema, co do rzeczy i pięknego wysłowienia godne pochwały, i stąd jeszcze mieć powinno dla nas szczególny interes, iż jest wiernym obrazem ludu litewskiego. Cześć pamiątce szanownego męża, który, lubo cudzoziemiec, zawstydzał rodaków, mało dbałych o historią swojej ojczyzny.

opisowym „skrótem" jej piękna i zalet. Są tu wszystkie elementy klasycznej symboliki odrodzenia, jest wpisanie zmagań człowieka z losem w misterium Natury, w Boski porządek świata. A wszakże choć Donelajtis rubasznie – niczym autor *Popasu w Upicie* – pisze o codzienności, jadle, obyczajowości, to zarazem narzuca i pięknym opisom przyrody, i „realistycznym" konterfektom Litwinów nieobecny u Mickiewicza ton moralizatorski. Matka Natura i jej dzieci, Litwini, chłopi, mają jednak ponad sobą u Donelajtisa patriarchalnego Ojca, groźnego władcę porządku, praw natury i moralności, którego reprezentantem jest pastor:

Patrz, człeku marny, ucz się przestawać na małym,
Smacznie pojadłszy i ty pamiętaj o Bogu.
Z gajów i krzewów sypią się pieśni na kopy,
Chór ptasich głosów pola i łąki przepełnia.
[...]
Pod chmur czarnych kopułą lecące żurawie
Nie skargi niosą w dziobach, ale dźwięczny klangor,
Który pod niebem dzwoni, to nie są lamenty!
O wielkiej mocy Boga poucza nas żuraw,
O tym, jak z ptasich głosów odzywa się do nas[176].

U „wieszcza Adama" jednak wiosna to budząca trwogę i fascynację pora kosmiczno-historycznej metamorfozy (przynajmniej wstrząsu). U Donelajtisa – luteranina – mentorski ton kaznodziei, pamiętającego i przypominającego o mocy Stwórcy szafującego łaską (*sola gratia* protestantów) łamie liryczną strukturę opisu, nadając mu alegoryczny, parenetyczny, teologiczny sens. I oczywiście brak u litewskiego poety jakichkolwiek maryjnych odniesień, co znamienne w tym odłamie chrystianizmu. Stąd i groźna twarz Boga, nieobliczalność Natury wydanej na Jego „kapryśne" rozkazy:

Na nic to wszystko, nasze prace i nadzieje,
Jeśli nas Twoja ręka nie pobłogosławi.
Pozwoliłeś nam przetrwać ten rok, co przeminął,
Przeżyjemy następny, jeśli wola Twoja[177].

U autora *Pana Tadeusza* paleta doznań (od liryzmu – przez realizm – alegoryzm – symbolizm po patos, ale i ironię lub sarkazm) jest nierównie bogatsza, nigdy nie popada on w paternalistyczny ton, nie jest rezonerem nieba. Opisuje świat i w te opisy wplata niejednokrotnie sentencjonalne uogólnienia swych doświadczeń, ale i ów kosmos litewski wpływa na niego, budząc wiarę w odrodzenie. Oczywiście – Mickiewiczowi po *Panu Tadeuszu* przyszło aż do śmierci przeżywać kolejne (lecz właśnie – nie kończące się!) wiosny – lecz klęski: życie prywatne, życie emigrantów, co nie dorastali do wzorca „pielgrzyma", Legion włoski, Koło Sprawy Bożej, wyprawę konstantynopolitańską. Jak człowiek „szalony", nie zaś „rozsądny", pozostał wierny badaniu znaków, które zwiastowałyby ostateczną wiosnę. W świecie Donelajtisa między niepoznanym Bogiem a chwiejnym człowiekiem brak wstawienniczego medium, maryjnego pierwiastka, który humanizowałby wymiar Absolutu. Pastor Donelajtis spędził całe swoje dojrzałe życie w parafii w Tołminkiejmach (37 lat), jako dobry gospodarz,

[176] K. Donelajtis, *Pory roku*, z litewskiego przeł. Z. Ławrynowicz, wstęp A. Wakar, Z. Ławrynowicz, Olsztyn - Białystok 1982, s. 9.

[177] Tamże, s. 205. Nieco informacji o Donelajtisie – por. Z. Stoberski, *Między dawnymi i młodszymi laty. Polsko-litewskie związki literackie*, Łódź 1981. Por. V. Kubilius, *Początki literatury litewskiej w Prusach*, „Borussia" 1994, z. 8.

„obrońca praw ludu", lecz także człowiek wychowany w tradycji „absolutnego posłuszeństwa wobec władzy królewskiej i duchowej"[178]. Nie zadbał też o wydanie swego wybitnego i pięknego dzieła, napisanego w latach 1765-1775.

Donelajtis stworzył na wzorcu *Prac i dni* Hezjoda oraz *Metamorfoz* Owidiusza[179] realistyczno-moralistyczny, z elementami satyry (służącej homiletycznemu napomnieniu) i zarazem biblijnej laudacji Bożego Porządku, opis ahistorycznej wspólnoty. Jego Litwa, jego Litwini żyją między ziemią, świątynią, domem, swoim sumieniem a Bogiem, który zaznacza swą obecność rytmem natury, taktami pór roku, klangorem żurawi. To schemat, który byłby wspólny Rejowemu wizerunkowi człowieka poczciwego czy staropolskiej imitacji żywota ludzkiego, jaką dał Naborowski:

Ledwie Jutrzenka ze złotej łożnice
Na świat pokaże swe rumiane lice,
On czeladź budzi, Boga modły błaga
(**Jemu ptak krzycząc na polu pomaga**):
Ten jest początkiem, Ten i końcem wszego,
Ten błogosławi wszystkie prace jego[180].

W świecie Mickiewicza jest już inna perspektywa spojrzenia człowieka, znającego okrutne harce historii, rozumiejącego, iż pierwotna egzystencja epopeiczna, sentymentalna, sielska jest niemożliwa. Częścią tego innego świata jest kompleks stabilizująco - mediacyjnych wyobrażeń maryjnych, ale i wizja Boga, co świeci, przeziera, spogląda przez makrokosmiczną pełnię Natury na mikrokosmiczne stworzenie, na człowieka. By wybrnąć z impasu, jaki stanowił obraz obojętnego Boga, cierpiącego świata – trzeba było oba wymiary sprząc, złączyć symbolicznie nie tylko hierogamicznymi obrazami nieba i ziemi, ale obrazem Boga, który jest Opatrznością, objawiającą się – we współpracy z aktywnym człowiekiem – w Naturze i Historii. Otóż tego nie ma u Donelajtisa. Być nie mogło na litewskiej prowincji, którą ominęła historia, gdzie potrzebna była raczej księga łącząca po-Hejzodową, po-Owidiuszową wizję litewskiej wsi z protestancką postyllą. *Metai* Donelajtisa taką rolę spełniają.

IV. „Oko Boga"

Fundamentalnym dopełnieniem symboliki regeneracji jest w poemacie święto Najświętszej Panny Kwietnej, którego wizję poprzedza niezrównany w swym pięknie poetyckim obraz wschodu słońca. Należy on do fantazmatycznego szeregu wyobrażeń przedstawiających człowieka w samym centrum, w rdzeniu świata, „w środku niebokręga". Przy czym ów „punkt centralny" oznaczać może rzeczywistość dookolną, psychologiczną, bądź wprost Boską, jak w *Widzeniu*, gdzie „podmiot" „stał się osią w nieskończonym kole" (w. 29). Znajdziemy go też w *Świtezi*, w Wielkiej Improwizacji, w *Nad wodą wielką i czystą*.... Cechą Mickiewicza jest wstąpienie w tę nadrzeczywistość Centrum, Środka, odnalezienie się w środku wizji kosmicznej, ontycznej, metafizycznej. Jego człowiek nie szybuje nad Ziemią niczym Kain Byrona, nie wspina się na szczyty,

[178] Tamże, s. XXI – wyrażenie Z. Ławrynowicza z tekstu o *Życiu Krystyna Donelajtisa*.

[179] Zob. rozważania o czasie w kulturze przedhistorycznej, o *Początkach rachuby czasu*, w: A. Aveni, *Imperia czasu*, przeł. P. Machnikowski, Poznań 2001. Receptą Hezjoda, twierdzi Aveni (s. 60), na „upadek świata" jest „umocowany w sferze moralności rolniczy zegar – mówiący nie tylko, kiedy pracować, ale też jak pracować". Podobnie u Donelajtisa, choć nie obywa się u niego bez kaznodziejskiego tonu.

[180] D. Naborowski, *Pieśń od imitationem Horacyjuszowej*..., w: *Staropolska poezja ziemiańska*..., s. 219, strofa 6.

jak Manfred czy Kordian, lecz pozostaje (przynajmniej na początku) w „nizinnej", przebogatej znaczeniowo, metafizycznie głębokiej, aksjologicznie zdualizowanej (dobro – zło), przyrodzonej przestrzeni danego mu oto do życia teraz miejsca, łona matki Natury. Oś świata przecina ten punkt tam, gdzie właśnie jest podmiot. Opis wschodu (XI, w. 153-181) to u poety „spojrzenie w górę" na znikające ślady nocy i wreszcie majestatyczny opis – antropomorficzny lub makroantropiczny, ukazujący – Naturę jako wielkiego człowieka, wielką matkę – opis nieba-oka, otwierającego powiekę, ażeby ukazać „oko słońca" i jego spojrzenie na uwalniający się od nocy ludzki świat:

Już ostatnie perły gwiazd zamierzchły i na dnie
Niebios zgasły, i niebo środkiem czoła bladnie,
Prawą skronią złożone na węzgłowiu cieni,
Jeszcze smagławe, lewą coraz się rumieni;
A dalej okrąg, jakby powieka szeroka,
Rozsuwa się i w środku widać białek oka,
Widać tęczę, źrenicę – już promień wytrysnął,
Po okrągłych niebiosach wygięty przebłysnął
I w białej chmurce jako złoty grot zawisnął.
Na ten strzał, na dnia hasło, pęk ogniów wylata,
Tysiąc rac krzyżuje się po okręgu świata,
A oko słońca weszło. Jeszcze nieco senne
Przymruża się, drżąc wstrząsa swe rzęsy promienne,
Razem krwawi się w rubin i żółknie topazem,
Siedmią barw błyszczy razem: szafirowym razem,
Razem krwawi się w rubin i żółknie topazem,
Aż rozlśniło się jak kryształ przezroczyste,
Potem jak brylant światłe, na koniec ogniste,
Jak księżyc wielkie, jako gwiazda migające:
Tak po nieźmiernem niebie szło samotne słońce. (XI, w. 163-181).

Warto zwrócić uwagę na symboliczną konstrukcję opisu: świt uwalnia kosmos z zalewającego nocą – niczym potop – świat bezkształtu, daje rzeczom kontury, nieco tak, jak Bóg i człowiek nadali stworzeniu imiona w Księdze Genezis. Świt uwalnia ludzki wzrok, pozwala na chwilowe bodaj obcowanie oka ludzkiego i Boskiego. Jego – świtu – obraz jest obrazem stworzenia, boskiego *fiat lux*, oznajmia nowy porządek sensu, wartości. Kończy w poemacie nie tylko zwykłą noc, lecz symbolicznie „lata wędrówki" bohaterów, często nocnego zbłąkania, niepewności, aktów eksterioryzacji „zła-we-mnie" (Robak), ale i drobnych grzechów (Tadeusz, Zofia). Opromienia i nie tyle ułaskawia, co przemienia cały świat dzieła, rozciągając się w tym momencie na perypetie, osoby, zdarzenia dziesięciu poprzednich ksiąg i na całą księgę XII.

Tęcza – znak przymierza o biblijnej tradycji – oraz race, fajerwerki obrazują wszechmoc, ekspansywność, narastający pęd światłości, radość stwarzania. Istotne jest tu przecież i „militarne" słownictwo. Wiosnę wiąże poeta z wojną, wschód to „strzał" poprzedzony „grotem" promienia. Lecz ta wizja jest – w kontekście panenteistycznej i mesjanistycznej wyobraźni Mickiewicza – przepojona tą wiarą, że Bóg nie tylko jest Panem Historii – On także każdego ranka stwarza go, obejmuje w posiadanie, napełnia nadzieją. Świetlistość – to niemal synonim ducha i wartości. Stare tak jak ludzkość solarne wizje boskości zostały tu w naturalny sposób połączone z symbolicznym kręgiem oka, wykorzystywanym także przez chrześcijaństwo (lecz u Mickiewicza bez

natrętnego powiązania z Trójcą Św.)[181]. Promienna wizja poety daje świadectwo zarówno jasnej, niemal **przebóstwianej wizji Litwy**, Matki-Natury, jak również jest obrazem **stanu duchowego twórcy**, kreatora poetyckiego obrazu arcyświtu. Ekstatyczne, feeryczne wejrzenie w Boski wymiar natury obrazuje równocześnie historiozoficzny optymizm tej chwili poetyckiej:

> W obliczu odwiecznej obecności Boga – pisze Evdokimov – stworzenie to stawanie się – przechodzenie od **wieczora** do **poranka**, to istnienie „w drodze", „przechadzanie się przed oczyma czuwającego Boga". Prawem życia jest poruszanie się we wnętrzu Boga, w polu Jego widzenia, w Jego świetlistym kręgu, w obrębie więzi tworzonych przez Jego Świętego Ducha. „Jeśli twoje oko jest zdrowe, całe twoje ciało będzie w świetle" (Łk 11, 34). Jeśli twoje oko widzi Boga, cały ogarnięty jesteś związkiem komunii. Podobne widzi podobne. Aby widzieć słońce nie wystarczy samo postrzeganie wzrokowe, trzeba żeby oko również emanowało światłem – odkrywa i postrzega swoje „naprzeciw" wówczas, kiedy samo je oświetla[182].

„Zdrowe" spojrzenie Mickiewicza wypływa z chwili nie tylko religijnej, lecz niemal mistycznej, przechodzi, przeradza się w chwilę poetycką i przemienia się w chwilę mesjańskiego optymizmu. Akt zachwytu staje się aktem nadziei. Feeryczna kreacja dnia okazuje się figurą ponownych narodzin. Nie pisze poeta tego wprost. Wyraża się w tym tak charakterystyczny dla *Pana Tadeusza* redukcjonizm w operowaniu **bezpośrednio** rytami religijnymi. Element supranaturalny nie tyle „zjawia się" w Naturze (hierogamie, obrzędy, spersonifikowany dualizm dobra i zła), **ile żeńska Natura ukazuje swe supranaturalne oblicze** w sposób zarazem zupełnie naturalny. Bo tylko przez przywołanie w słowie zestawu archaicznych symbolik.

Bez wątpienia zaryzykować można stwierdzenie, iż wschód słońca to obraz – jeden z nielicznych – w którym dominuje nie tylko symboliczny czy alegoryczny model relacji człowiek – natura – Bóg, lecz model neoplatoński w jego całym optymizmie. Kosmos jawi się tu jako makrokosmos, który zamieszkują mikrokosmiczne istoty, odzwierciedlające jego harmonię w małej harmonii swej egzystencji. Symbolicznym wzorem porządku makro - i mikrokosmicznego jest rytm wschodów i zachodów słońca, zaś symbolicznym emisariuszem pomiędzy sferą Źródła, Boga, Stwórcy a sferą ludzkiego ducha, umysłu, oka jest światło, którego punktowe, jaśniejące skupienie w oku słońca ukazuje chwałę, splendor bytu i stworzenia.

Okiem słońca Bóg ogarnia stworzenie; patrząc w oko słońca, poeta, człowiek każdy doznaje platońskiego oglądu, poznania bogów, *nòesis*[183]. Mickiewiczowski byt, jego natura jawiły się w początkach twórczości jako posiadająca symboliczną głębię sfera pokusy, groźby, kary (*Ballady i romanse*). Tu rzec wolno, iż byt ulega całkowitej solaryzacji. Byt prześwietlony Boskimi promieniami światła wznosi ducha w sferę dobra,

---

[181] Podobne przeniesienie na obraz nieba i słońca symboliki chrześcijańskiej byłoby czymś równie pretensjonalnym, jak np. przywołanie mitycznego Heliosa powożącego słoneczny wóz. Ponadto naruszałoby subtelną tkankę symboliczną poematu.

[182] P. Evdokimov, dz. cyt., s. 156.

[183] K. Pawłowski, *Platońskie drogi do Boga. Wykład filozofii Boga w średnioplatońskiej szkole Gajusa*, w: *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, s. 101:

> *Nóesis* jest właśnie tym poznaniem bogów, dostępnym tylko niewielu ludziom, o którym Platon pisze w *Timajosie*. (...) Na tej właśnie *nóesis* oparta jest relacja, jaka zachodzi między transcendentalnym Dobrem a tym boskim pierwiastkiem w człowieku, którym jest duchowa w swej naturze, a więc boska i nieśmiertelna, dusza rozumna. Ta relacja jest możliwa dzięki duchowemu pokrewieństwu, jakie zachodzi między Dobrem a boskim pierwiastkiem w człowieku.

miłości, harmonii, mającej wprost muzyczno - matematyczny, pitogorejski charakter[184]. Trudno przeczyć, iż ma rację Stanisław Vincenz, kiedy dostrzega w *Panu Tadeuszu*: „**Życiorys idei (Polski) jako tej formy platońskiej**" i „**w braku wyzwolenia, oczyszczenie i wzniesienie,** [poemat] **prześwietlony pobłażeniem i rezygnacją**"[185].

Dodajmy, iż światło nigdy nie niesie rezygnacji: jest budulcem przebóstwionych, świetlistych wspomnień i symbolicznym składnikiem wizji przyszłości, symbolicznych rajów, arkadii, „miast słońc". Tak jest w *Panu Tadeuszu*. Z punktu widzenia podmiotu piszącego, „ja" Mickiewiczowskiego słońce w poemacie i „słońce poetyckiej wyobraźni" świeci równocześnie dla przeszłości i przyszłości, chwilowo, rozleniwiająco rozświetla, rozwesela też smutne „teraz" poety na paryskim bruku. Słoneczność, świetlistość ma tu więc olbrzymie znaczenie: egzystencjalne, kosmiczne (harmonia) i ontologicznie, bo jest znakiem Boga, Dobra w naturze, do poznania którego w rzadkich chwilach zgody, harmonii wznosi się człowiek: a wznieść może się także zbiorowość, naród, żyjący pod słońcem Boga. Pisze chrześcijański neoplatonik:

> Podobnie ten najbardziej widoczny wizerunek boskiej dobroci – nasze całe w promieniach i zawsze błyszczące słońce, które jest najmniejszym odbiciem dobra – oświeca wszystko, co jest zdolne do uczestnictwa w jego świetle, i posiada wyjątkowy blask, który rozlewa się na wszystkie byty i ogarnia światłem swoich promieni całość świata widzialnego tak w jego górnych, jak dolnych rejonach[186].

Tyle Pseudo-Dionizy Areopagita, którego na polski tłumaczyć zamyślał w 1838 roku Mickiewicz[187]. Dodajmy jednak: neoplatońskie inklinacje i przebłyski wyobraźni Mickiewicza mają specyficzny charakter: nie prowadzą do jakiejś permanentnej i wszechogarniającej, odrealniającej solaryzacji bytu. Ów byt jawi się jako autonomiczny, realny, namacalny, zmysłowo konkretny. Czasem sprawia wrażenie aż nieznośnie realnego, trywialnego, co irytowało Słowackiego[188]. Ale też zawsze ma on – we wszystkich swych objawach – Boską, solarną podbudowę, jest w relacji z ogarniającym go Bogiem, który czasem, w nielicznych tylko obrazach ujawnia swą solarną wszechpotęgę, wszechobecność. O ile neoplatonizm Słowackiego – ten z okresu genezyjskiego – daje się ująć w wszechogarniającym symbolu Boga, Pełni, Słońca, o tyle u Mickiewicza Boska Obecność „realistycznie", „minimalistycznie" jest Obecnością jutrzenki, zorzy, a rzadko już – tylko w momencie, gdy X księgom „historii szlacheckiej" trzeba dać mesjańsko - radosny finał, wbrew prawdzie historii – jest obecnością Boga - Słońca, do którego w ekstazie wznosi się przez zmysły i duszę – duch. Tu, na początku XI księgi, neoplatoński symbol zwycięża jednak alegorię, radość pokonuje pesymizm, Bóg zwycięża historię, przyszłość mesjanistyczna przesłania okropną przeszłość 1813 roku. Splatonizowany mesjanizm[189] – w tej formule również zawrzeć

[184] Zob. P. Stępień, *„Na niebie wszystkie rzeczy dobrze są zrządzone" – harmonia wszechświata a mikrokosmos folwarku. O „Żeńcach" Szymona Szymonowica i ich związku z myślą neoplatońską*, w: *Inspiracje platońskie...*, s. 163-202, szczególniej s. 182-183.

[185] S. Vincenz, *Outopos. Zapiski z lat 1938-1944*, wyd. cyt., Wrocław 1993, s. 97, (podkr. – J. Ł.).

[186] Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne: Imiona Boskie. Teologia mistyczna. Listy*, przeł. M. Dzielska, wstęp T. Stępień, Kraków 1997, s. 80.

[187] Zob. M. Dernałowicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza...*, s. 345, fragment listu Mickiewicza do Jańskiego z maja 1838 r.: „**Mam zamiar tłumaczyć Dionizjusza Areopagity lub też którego z Ojców Kościoła**".

[188] Gdy Słowacki pisał, iż *Pan Tadeusz* jest „ubóstwieniem wieprzowatości życia wiejskiego", patrzył już na poetyckie dzieło Mickiewicza jak iluminat-neoplatonik genezyjski, który sławi „nie formę kamieni ani pnia i kawałki drzew", ale „ducha, który jest wszędy..." Z tej pozycji ducha było w XII księgach za mało i był on nadto przesłonięty realną, zmysłowo-alegoryczno- symboliczną naturą.

[189] Platonizm daje się połączyć z panenteizmem i mesjanizmem. Wszystkie te struktury wyobrażeniowe łączy obecność boskości – stała i realna, choć różna stopniem, intensywnością – w kosmosie, w człowieku.

można finał poematu, który w swym najgłębszym wymiarze jest nie tyle poetycką, ziemską utopią, co wizją eschatologiczną.

Opis świtu poprzedza informacja, iż w dzień ten „pospólstwo litewskie" „Zebrało się przed wschodem wokoło kaplicy, / Jak gdyby na nowego ogłoszenie cudu..." W kaplicy zbierał dotąd poeta „gromadę", by odprawiać obrzęd – tym razem wszyscy przybyli „z pobożności" i „z ciekawości", bo mszę zaszczycą sławni „jenerałowie", czczeni przez lud; ci, których bitewne glorie były dla Litwinów „ewangelią narodową". W znakomity więc sposób stopił ze sobą Mickiewicz wizję rozsłonecznionej Natury, religijność ludu, profetyczne znaki przyrody i mesjańskie nadzieje. Wszakże – przedziwna zostanie tu odprawiona msza.

V. Kwietne misterium

Wyobraźnia Mickiewicza wyraźnie unika w *Panu Tadeuszu* dyskursu teologicznego, scen liturgicznych, samych nawet księży i kościołów. Poeta koncentruje swe spojrzenie na tym, co na zewnątrz kaplicy, pokazuje tłum litewskiego ludu skupiający się wokół niej, lecz sama msza nie została ukazana („A gdy w kościele było po mszy i kazaniu..."). To skupienie uwagi na ludzie, który niejako wyrasta z natury i stapia się z nią, ma osobliwy aspekt misteryjny:

Wyszła msza. Nie obejmie świątynia maleńka
Całego zgromadzenia; lud na trawie klęka,
Patrząc we drzwi kaplicy, odkrywają głowy:
Włos litewskiego ludu, biały albo płowy,
Pozłacał się jako **łan dojrzałego żyta**;
Gdzieniegdzie **kraśna główka dziewicza wykwita,**
Ubrana w świeże kwiaty albo w pawie oczy
I wstęgi rozplecione, ozdoby warkoczy,
Śród głów męskich, jak w zbożu bławat i kąkole.
Klęczący różnobarwny tłum okrywa pole,
A na głos dzwonka, niby na wiatru powianie,
Chylą się wszystkie głowy jak kłosy na łanie. (XI, w. 196-207).

Ten z pozoru jednoznaczny, poetycko może nieskomplikowany obraz ludu-łąki, ludu-łanu zboża (trzeba przypomnieć świat-łąkę *Epilogu*) skrzy się wieloma jednak znaczeniami. Można go odczytać trójpoziomowo. Zatem – lud to „zboże", „żyto", ziarno; dziewczęta to wielobarwne inkrustacje łanu. Schylanie głów porównuje poeta do powiewu wiatru zniżającego kłosy zboża. Na poziomie symbolicznym obraz się pogłębia: ziarno symbolizuje urodzaj, czas obfitości, żniw, dopełnienie zbiorem owoców. Lecz znaczy ono także coś innego – oto żniwa to żęcie, zbiór ziarna, które wkrótce zostanie **znów** posiane. Dziewicze Litwinki, panny stają się obrazem piękna i czystości. Wiejący wiatr, zniżający głowy wiernych – to zapewne znak, iż w świątyni dokonuje się konsekracja chleba i wina, podniesienie hostii i kielicha. I w końcu – w porządku znaczeń całości dzieła – mamy oto wizję pokornej, radosnej ofiary ludu, jego odrodzenia duchowego. Czystość Litwinek dopełnia się znaczeniowo w kontekście maryjnym. Umiały sobie przecież głowy wiankami w dzień Matki Zbawiciela. A wiatr? – znaczyć może przecież tchnienie Ducha Bożego, łaskę szczególnej chwili, gdy pospólstwo, szlachta, narodu przywódcy jednoczą się wokół Bożej i zarazem narodo-



Peter Paul Rubens, *Madonna w girlandzie kwiatowej*



Albrecht Dürer, *Maria z Dzieciątkiem wśród zwierząt*

wej sprawy[190]. *Topos* Litwy, *ethos* ludu i *ethos* narodowy łączą się w jedną figurę mesjańską. *Ethos* mesjański oznacza zarazem nowy *ethos* społeczny, wsparty na Mickiewiczowskim wyobrażeniu Litwy – tej dobrej matki wszystkich jej mieszkańców, zjednoczonych wokół narodowej misji[191].

I znów te najistotniejsze wydarzenia dokonują się u Mickiewicza w maryjnym kontekście, w „dniu Najświętszej Panny Kwietnej". Dlaczego? Sądzić wolno, że w tym rzekomo realistycznym poemacie nie odszedł poeta aż tak daleko od sposobu prezentowania w dziele kultu maryjnego, który np. przedstawił w Widzeniu Ewy. Ołtarz, obraz, świątynia przystrojona kwieciem – to już było. Symboliczne ryty, sny, widzenia autor *Grażyny* tym razem przetransponował w ***quasi*-naturalne** wydarzenie święta, którego badacze nie mogli odnaleźć w kalendarzu liturgicznym. W *Panu Tadeuszu* są to jednak wciąż te same znaki bosko-ludzkiej solidarności, matczynej (pośrednictwo) i ojcowskiej opieki. Gdy więc pisze poeta:

> Wieśniaczki dziś na ołtarz Matki Zbawiciela
> Niosą pierwszy dar wiosny, świeże snopki ziela;
> Wszystko wkoło ubrane w bukiety i w wianki:
> Ołtarz, obraz, a nawet dzwonica i ganki.
> **Czasem poranny wietrzyk, gdy ze wschodu wionie,**
> **Zrywa** wianki i **rzuca na** klęczących **skronie**,
> I rozlewa jak z **mszalnej kadzielnicy wonie**. (XI, w. 208-214)

– to trzeba by odrzucić całą wiedzę o Mickiewiczowskich rytach, aby nie skojarzyć tych „przypadkowych" zdarzeń z wymianą wianków w Widzeniu Ewy. Z tą wszakże różnicą, że ekskluzywizm indywidualnych aktów hierogamicznych, snów, wizji *etc.* zastąpiła powszechna komunia sakrum i wiernego ludu. Uniżonego, pokornego – klęczącego ludu. Domyka się maryjna rama poematu – od Inwokacji przechodzi poeta do symfonii mesjańskich nadziei, do *eutopii*, do wizji dobrego miejsca, gdzie wszyscy są braćmi, gdzie nie ma Greczyna ani Żyda. Wieniec na głowie, uwieńczenie to znaki, które towarzyszą Mickiewiczowskim postaciom od początku (*Hymn na dzień Zwiastowania...*, *Hymn* z *Konrada Wallenroda*, Widzenie Ewy) jako znaki namaszczenia, misji. Także cudowne wonie – o naturalnym pochodzeniu, ale symbolicznym znaczeniu – są znakiem nadnaturalnej, metafizycznej rzeczywistości, jak w wierszu *Śniła się zima...*

Skąd owo święto, tak nietypowe? Można zasadnie przyjąć tezę Witolda Kozłowskiego, że jest to oktawa Bożego Ciała, kiedy święci się kwiecie, a zwyczaj ten przetrwał jeszcze do dziś na wschodnich kresach Rzeczypospolitej[192]. Jednak równocześnie należy także podpisać się pod sądem Marii Janion, oddalającym wagę historyczności

[190] Należy tu przywołać celne konkluzje B. Doparta dotyczące przedlistopadowej twórczości poety (*Mickiewiczowski romantyzm...*, s. 192):

> Kultura ludowa, jądro narodowej tożsamości, była dla Mickiewicza depozytem prawd, utajonych wprawdzie w chaosie bajecznych opowieści, lecz poddających się mitologicznej racjonalizacji i systematyzacji. Aby tego dokonać, należało przede wszystkim wykazać spójność mitologii agrarnej i biblijnego Objawienia – dwu porządków kulturowych zjednoczonych przez ludową „wiarę".

– Po 1830 r. horyzonty owej syntezy ulegają poszerzeniu, krystalizuje się czysto Mickiewiczowski światoobraz, którego jednak nieodłącznym elementem lud pozostaje.

[191] Mickiewiczowskie pojęcie mesjanizmu nie implikuje sprzeczności między ofiarnym cierpieniem a nakazem walki, jak zdarzało się to np. w poezji K. Ujejskiego – zob. pracę: S. Skwarczyńskiej, *Powrót do kraju mesjanistycznego zestawu obrazowego korony cierniowej i lauru w twórczości Kornela Ujejskiego*, w: *Kultura, literatura, folklor...*, Warszawa 1988, s. 181-205.

[192] Pisałem o tezach Kozłowskiego w rozdziale poświęconym Widzeniu Ewy. Zob. także: bp J. Wysocki, *Rytuał rodzinny*, Olsztyn 1989, rozdziały: *Błogosławieństwo wianków we czwartek dawnej oktawy Bożego Ciała* oraz *Błogosławieństwo ziół, kwiatów i kłosów oraz owoców w Uroczystość Wniebowzięcia NMP (15 VIII)*, s. 306-311.

takiego święta na rzecz uniwersalno-symbolicznego znaczenia, które poeta chciał właśnie w tym miejscu poematu wyeksponować:

> W powiązaniu Matki Boskiej z poszczególnymi drzewami i roślinami ukrywa się pradawny, ludowy zwyczaj sakralizowania natury, nadawania jej bosko-kobiecego charakteru. Mickiewicz wykorzystał go do zbudowania obrazu Wielkiego Święta – religijnego i niepodległościowego, godzącego dwa zwaśnione rody oraz opromieniającego unię Litwy i Korony Polskiej[193].

Bosko-kobiecy wymiar natury ma u poety – dodajmy – aspekt dynamiczny[194]. Czcząc Boga objawionego, wcielonego poprzez „zasadę żeńską", narodzonego z Maryi i łącząc ten kult z sakralnym widzeniem natury – dokonuje poeta reunifikacji oddzielonych, zatraconych, pierwotnych aspektów ludzkiej percepcji bytu (z czasów, gdy dominujące były wyobrażenia matriarchalne) oraz zmaskulinizowanego, judeochrześcijańskiego depozytu wiary (Bóg-Ojciec, Chrystus-Syn Boży). Pozwala to spojrzeć na miejsce człowieka w kosmosie – a w konsekwencji i w dziejach – bez lęku, który zaszczepiły umysłowości europejskiej wyobrażenia deistyczne, kosmos przedstawiany jako zegar, świat-maszyna, świat wyobrażany jako pracownia i laboratorium przyrodnika.

Byłby Mickiewicz z tego punktu widzenia dalekim potomkiem J. J. Rousseau – tak przywiązanego do domowej przyrody okolic Genewy, doświadczającego osobliwych, religijnych uniesień na łonie natury[195]. Obaj pisarze zachowaliby intuicje pierwotnej imaginacji, przypominające, że:

> Należymy do ziemi, ona jest ciałem Bogini wraz ze wszystkim, co nosi, wraz z nami. Żyjemy w boskości świata, jesteśmy naturalnym przejawem tej boskości, jedną z jej form. Uczestniczymy w niej, ponieważ przez nią jesteśmy kreowani, a więc nieobcy, a nawet w jakiś sposób tożsami[196].

Myślenie w kategoriach symboliczno-mitycznych domaga się kilku uwag. Dopowiedzmy – Mickiewicz również jak gdyby przesunął właściwe święto Matki Boskiej Zielnej z pory żniw, z 15 sierpnia, na porę wiosenną – oto wieśniaczki niosą na ołtarz „**świeże snopki ziela**". Może uczynił tak i dlatego, ażeby podkreślić, iż jest to pierwsze dopiero, najradośniejsze, lecz niepełne, nie ostatnie święto zbiorów. Lud porównał do „**dojrzałego** łanu żyta", ale, gdyby zastosować mesjańską perspektywę – na porę wielkiego owocobrania należy jeszcze czekać. Z innej strony – wiosennych żniw nie obciąża perspektywa jesieni i zimy, tych pór roku niosących zagładę „majowej" naturze; pór, które muszą przetrwać i natura, i człowiek. Że zaś samą florystyczną, misteryjną symbolikę zastosował – nie powinno to dziwić. Łatwo odnaleźć jej biblijne korzenie. Jeszcze prostsze byłoby powołanie się na specyfikę polskiego, ludowego katolicyzmu, który „dzięki" temu, że w swej powszechności nie przyswoił surowych norm protestantyzmu (drugoplanowy charakter mariologii, ograniczony do minimum obrzęd, brak

[193] M. Janion, *Mityczny czar wiosny*, „Gazeta Wyborcza" 1999, nr 67, s. 33.

[194] U Mickiewicza – to znaczące – rzeczywistość fantastyczna i metafizyczna pozostaje w ciągłym ruchu – aniołowie, Bóg, Chrystus i Jego Matka, duchy, upiory, świtezianki trudzą się dzień i noc nad zbawieniem lub potępieniem człowieka.

[195] Szczegółowe analogie między twórczością Rousseau a *Panem Tadeuszem* śledzi Z. Szmydtowa w klasycznej rozprawie *Rousseau – Mickiewicz*. Całą twórczość Mickiewicza cechuje jednak, gdy chodzi o spojrzenie na naturę, powolne zbliżenie do jej wzorca jaki stworzył Rousseau: jest to droga od *Ballad i romansów* (anty-Rousseau) do *Pana Tadeusza*.

[196] J. Brach-Czaina, *Boginie. Neolityczne zabytki Malty i Gozo*, w: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997, s. 30. Krytycznej analizy rozmaitych wersji mitu Wielkiej Bogini – także w kontekście tez J. Brach-Czainy – dokonała K. Szczuka: *Czy feministki wybić się mogą na mit?*, „Res Publica Nowa", z. 9, s..38-43.

kultu świętych, teoria łaski) zachował archaiczne, pierwotne intuicje religijne, wiążące kult Maryi z kultem natury.

Jednym z cenionych przez Mickiewicza poetów był Franciszek Karpiński. W jego sentymentalnej nabożności zbiegają się i czułość, i entuzjazm, pochwała natury i ludowa, meliczna w wyrazie miłość do Pana, objawiającego się co dnia w dobrym w swej istocie stworzeniu. Jeszcze w wykładach paryskich przywoływał poeta pieśń, która stała się ludową, powszechną częścią kościelnego śpiewnika – *Pieśń poranną*:

Kiedy **ranne wstają zorze**,
Tobie ziemia, Tobie morze,
Tobie śpiewa żywioł wszelki,
Bądź pochwalon, Boże wielki!

A człowiek, który bez miary,
Obsypany Twymi dary,
Coś go stworzył i ocalił,
A czemuż by Cię nie chwalił?

Ledwie oczy przetrzeć zdołam,
Wnet do mego Pana wołam,
Do mego Boga na niebie,
I szukam Go koło siebie.

Wielu snem śmierci upadli,
Co się wczora spać pokładli;
My się jeszcze obudzili,
Byśmy Cię, Boże, chwalili.

Ta piękna laudacja kosmicznego porządku – niemalże obraz śpiewającego chóru żywiołów – wiedzie Karpińskiego ku obrazowi człowieka znającego swe miejsce, który, gdy „ledwie oczy przetrzeć zdoła" – szuka, co arcyważne, Boga **„koło siebie"**; Boga, który zbawił, „ocalił" go także w perspektywie historycznej poprzez cud wcielenia Mesjasza. Do *Pieśni porannej* – jej wizji makro- i mikrokosmicznej harmonii – nawiązuje poeta w księdze szóstej (*Zaścianek*), gdzie jest to już utwór, który stał się obrzędową pieśnią codzienną: „Właśnie staruszek chodził po samotnym dworze, / Nucąc piosenkę: << Kiedy ranne wstają zorze>>, / Rad, że się wypogadza" (w. 568-569). Zatem ten utwór, który pierwszy raz ujrzał światło dzienne w 1792 r., w świecie Soplicowa jest już czymś jakby pradawnym, od zawsze obecnym. Dlaczego? Bowiem znakomicie streszcza odwieczny, „archeiczny" porządek staropolskiego, związanego z cyklami natury kosmosu.

Od Karpińskiego blisko już do idylliczno-elegijnej wizji natury-znaku. Owa specyficzna, ludowo-sarmacka religijność, tak zachłannie przez Polaków przyswojona i pielęgnowana, przetrwa Mickiewicza, znajdzie przedłużenie w „ckliwej" już, a nie sentymentalnej, wenie poetyckiej księdza Karola Antoniewicza, autora sławnych, do dziś śpiewanych na nabożeństwach majowych strof maryjnych. Dodajmy, iż samo nabożeństwo majowe upowszechnia się dopiero w drugiej połowie XIX wieku:

Chwalcie łąki umajone,
Góry, doliny zielone,
Chwalcie cieniste gaiki,
Źródła i kręte strumyki.

Wdzięcznym strumyki mruczeniem,
Ptaszęta słodkim kwileniem

I co czuje – i co żyje,
Niech z nami sławi Maryję.[197]

Jest to uproszczony, zdaniem niektórych nieco zinfantylizowany, model maryjnej liryki oraz pobożności – wyraża radość bez refleksji. Mickiewicz tego **typu** poezję zapewne znał, chociaż sam jej nie uprawiał. Oczywiście taka ekspresja religijności opiera się na presuponowanej analogii symbolicznej: Maryja-Matka rodzi pokonującego śmierć Zbawiciela – Natura-Matka odradza się wiosną po śnie śmierci zimowej. Ważny jest tu aspekt estetyczny: z tej strony „prześliczna" Dziewica Najświętsza – ze strony drugiej majowa zieleń, natura jako przedmiot zachwytu człowieka zmęczonego jednostajnością, chłodem zimy i nocy.

Dodajmy – florystyczno-maryjna symbioza symboliczna jeszcze mocniej ujawnia się w kulturze Południa. Dostrzegła to autorka *Gorączki romantycznej*, omawiając pracę Marii Immacolaty Macioti *Mity i magie ziół*, zauważając, iż pośród sanktuariów włoskich znaleźć można te pod wezwaniem Matki Boskiej Dębowej, Liliowej, Lawendowej oraz Matki Boskiej Kwietnej[198]. Z pewnością nieobcy był Mickiewiczowi kościół, w którym znajduje się jedna z piet Michała Anioła – florencki kościół *Santa Maria del Fiore*. Może te rozpowszechnione w Europie związki symboliczne kazały również Zygmuntowi Krasińskiemu włożyć w usta Orcia słowa parafrazy *Pozdrowienia Anielskiego*: „Zdrowaś Panno Maryjo – modli się Orcio *za duszę matki* – łaskiś Bożej pełna, Królowa niebios, Pani wszystkiego, co kwitnie na ziemi, po polach, nad strumieniami..." Nietrudno wyczuć tu ton ks. Antoniewicza – owej radosnej, deminutywnej, szczebiotliwej nabożności.

Maryjna pobożność Mickiewicza rozwijała się jednak zapewne na szerokim tle europejskich przemian, zmian teologicznych, swoistego fanatyzmu maryjnego, któremu hołdowało szczególniej południe Europy. Diagnoza historyka-teologa daje wiele do myślenia:

> [w XVIII wieku] w Hiszpanii powstają bractwa niewolników Maryi. Przydaje się Maryi tytuł „bogini"; niektórzy zaś nie wahają się nazywać Ją czwartą osobą Trójcy Świętej. Pod koniec XVIII wieku następuje pewne uspokojenie. Trwa ono do około roku 1830. Następnie relacje o objawieniach wywołują światowy renesans pobożności maryjnej. W roku 1830 Katarzyna Labouré przekazuje światu otrzymany od Maryi cudowny medalik; w roku 1846 następuje objawienie w La Salette, a w roku 1858 – w Lourdes. W roku 1854 Pius IX ogłasza dogmat o Niepokalanym Poczęciu[199].

Czy to teologiczne wrzenie miało wpływ na poetę? W okresie pisania *Pana Tadeusza* jego imaginację kształtowały zapewne rodzime, polsko-litewskie tradycje, gdzie też od wieków rozpowszechnione były, jakże wybujałe w formie acz ubogie myślowo, dzieła maryjno-dewocyjne. Jednak nawet i w dziedzinie herezjologicznych „odkryć" miała Polska nie lada osiągnięcie – działalność i prace „Króla Nowego Izraela", „bez-

[197] K. Antoniewicz, *Pieśń majowa*, cyt. za: M. Jasińska, *Poezja poromantyczna*, w: *Matka Boska w poezji...*, t. I, s. 130. Por. E. Jabłońska-Deptuła, *Kult maryjny w Polsce XIXw.*, „Więź" 1963, nr 5, s. 43-51; Tejże, *„Boś Ty jest wolność". Kult Matki Boskiej Częstochowskiej – Królowej Polski w okresie niewoli narodowej*, „Więź" 1982, nr 10, s. 17: „Pierwsze publiczne nabożeństwo majowe odprawione zostało u księży misjonarzy w kościele św. Krzyża w Warszawie w 1857 r.".

[198] M. Janion, *Mityczny czar wiosny...*, s. 33.

[199] W. Beinert, *Drogi i bezdroża mariologii*, przeł. J. Zychowicz, Warszawa 1993, s. 49-50. Dzieje kultu maryjnego najlepiej streszczają się w historii kultu różańcowego. Modlitwa ta do połowy XIX wieku nie była popularna. Uznano ją za modlitwę prostaków. Dopiero założenie w 1822 roku w Lyonie przez Paulinę Jaricot Stowarzyszenia Żywego Różańca można uznać za początek renesansu tej modlitwy. Zob. szczególniej: W. Łaszewski, *Katechizm w tajemnicach różańcowych*, Warszawa 1998.

grzesznego wybrańca Boga i Maryi" – Tadeusza Grabiankę, przywódcę sekty iluminatów avignońskich, potępionych przez Kościół, uznających Matkę Boską „za czwartą osobę Trójcy Św. (*Quaternité*)"[200]. Trudno przesądzić, czy znał poeta te rewelacje. W ciągu życia na emigracji zetknął się jednak z szeregiem niezwykłych („natchnionych") kobiet, jak: Karolina Towiańska, Makryna Mieczysławska, księżna Zinaida Wołkońska czy wizjonerka Katarzyna Emmerich, której widzenia znał z książki Klemensa Brentano[201]. Nie można mówić o ich wpływie na epos, jednakowoż to pojawienie się zastępu kobiet-profetek mówi wiele o klimacie epoki przesiąkniętej kobiecym wizjonerstwem.

Mickiewicz uczynił z kwietnego święta główny punkt kalendarza liturgicznego w *Panu Tadeuszu*. Nie przywołał symboliki bożonarodzeniowej ani wielkopostnej, eksploatowanych w III cz. *Dziadów*. – Należy wszakże podkreślić raz jeszcze, iż nie ma w tym utworze tak silnych metafizycznych wahań, oscylacji między piekłem a światem, światem a niebem. Rzeczywistość została w specyficzny sposób „uśredniona", pozbawiona skrajnych metafizycznych punktów brzegowych (dobro – zło, niebo – piekło). Nie znaczy to, że jest ona w swym najgłębszym wymiarze mniej metafizyczna. Przeciwnie – poeta wydobywa metafizyczny aspekt **całej** rzeczywistości; z jej esencjonalnego, poetyckiego „skrótu" – *eidosu*, z *Pana Tadeusza*. Hierogamie, opętania, egzorcyzmy, niebiańską pomstę, piorun karzący zastępuje mowa dyskretnych symboli i alegorii natury. Słońce kanonizuje i rozgrzesza umierającego Jacka, ono inauguruje dzień zgody, utrwala i żegna soplicowski świat. Gwiazdy i wiatr, komety, stawy oraz cały nieskończony zasób rzeczy tworzących o-kolicę, budujących gniazdo domu człowieka, składających się na Naturę – prześwietla Boska Obecność. Tejże Natury zaś piękno, bogactwo, zmienność, nieograniczoną płodność, żywotność, urągającą śmierci witalność – wyrażają najpełniej Kwiatki Najświętszej Panny. Tej, która, rodząc Syna Bożego, Mesjasza, ostatecznie pokonała grzech i zło w wymiarze każdej ludzkiej indywidualności (romantyczny mit metanoiczny – Jacek[202]) oraz zbiorowym, historycznym (topika mesjańska – droga, trwanie, oczekiwanie na wyzwolenie).

Podkreślmy:

1° W obrazie święta maryjnego pojawia się mesjańska figura maryjna: *Christotokos*, Matka Zbawiciela. Radosny, kwietny kontekst czyni z niej nie Matkę Syna, który dopiero narodził się, by męczeńsko zbawić świat, ale Matkę Syna, który już zmartwychwstał, zwyciężył, pokonał śmierć; ma to wyraźnie mesjanistyczny wydźwięk.

2° Istotne jest – w planie symbolicznym – ukazanie związku N. P. Kwietnej i Matki Zbawiciela. To ta sama ukwiecona Matka, pojawiająca się stale w poezji Mickiewicza, ale tu ukazana w skali grupowej: jako centrum kultowe społeczności; jako przejaw troski, Bożej Opieki nad człowiekiem, która wyraża się poprzez Matkę Naturę.

---

[200] M. Danilewicz-Zielińska, *Mistyk w kręgu oświeconych. Próba przypomnienia „Króla Nowego Izraela" – Tadeusza Grabianki*, w: *Próby przywołań. Szkice literackie*, wybór, oprac. i przedmowa M. Zieliński, Warszawa 1992, s. 47. – W tejże pracy zwraca autorka uwagę na herezjologiczną pobożność iluminatów:

> Marc de Vissac odszukał ponadto opis misteriów ku czci Matki Boskiej, „łączącej w sobie przymioty Diany, Hekaty i Sybilli syryjskiej". Po uczcie i okadzeniu (przy dźwiękach starannie dobranej muzyki) gaszono światła oczekując „jasności mistycznej", spływającej na uczestników i uczestniczki przy gromkim wezwaniu „*Ecliarez et illuminez!*" (s. 48).

[201] Z postaci tych tylko dwie można by uznać za istotnie wybitne duchowości. O Emmerich pisał Clemens Brentano w książce *Das bittere Leiden Jesu Christi* (1833). O działalności Wołkońskiej po jej konwersji na katolicyzm (prace charytatywne) zob.: B. Mucha, *Adam Mickiewicz czasów emigracji i Rosjanie*, Łódź 1997, s. 30-32. Zarówno postać wizjonerki Emmerich, jak i działalność Wołkońskiej wywarły wpływ – i to duży – na Mickiewicza.

[202] Dość powszechnie w odbiorze czytelniczym „odkrywano" w Jacku Soplicy autoportret samego „sługi Maryi" - wieszcza Adama. Zob. rozważania o symbolice uniżenia: J. Tomkowski, *Robak*, „Więź" 1982, nr 11-12, s. 42-52.

3° Matka – integrujący sens tego symbolu służy pokazaniu, jak doświadczenie sakrum w żeńskim symbolu przezwycięża sprzeczności stanowe, reintegruje lud i szlachtę, lud i wodzów narodu. Cud zjednoczenia dokonuje się na łonie natury, przed obliczem Matki Zbawiciela. Podobnie – doświadczenie Ojczyzny traktowanej jako sakrum pozwala przezwyciężyć różnice pochodzenia, religii, wbrew historii, jak w przypadku Jankiela.

4° Egalitaryzm i naturalność doświadczenia maryjnego sakrum, które jest udziałem ludu i szlachty, każe widzieć w Matce Boskiej symbol nowej Polski: która jest matką wszystkich swych dzieci: nie tylko szlachty, nie tylko tych z Korony czy Litwy, Rusi. Emigrantów i krajowców.

5° Ten obraz Polski-Matki, gdzie czci się Matkę Zbawiciela, Pannę Kwietną, ma też dla poety wymiar intymnej wizji egzystencjalnej arkadii, a w najdalszym wymiarze jest obrazem eschatologicznym, zbawczą *eu-topią*, wizją niosącego wybawienie od trosk życia niebiańskiego uspokojenia.

*

Można przypuszczać, dodajmy na koniec, iż kontrowersje wokół znaczenia kwietnego święta nie skończą się nigdy. Wiek XXI rozpoczął się także od wyraźnego rozdźwięku między zwolennikami szkoły symboliczno-mitycznego odczytywania fenomenu „Najświętszej Panny Kwietnej" a stanowiskiem zgoła przeciwnym, poszukującym trwałego oparcia tekstowego wydarzenia w rzeczywistości historycznej. Gdy więc Luigi Marinelli podkreślił związek święta z liturgicznym świętem Zwiastowania N. M. Panny, konstatując:

> Sama liturgia świąteczna 25 marca przekonuje nas o tym, że Mickiewicz chciał bez wątpienia kojarzyć teologiczny sens tej rzeczywistości z finalnym zwiastunem swego poematu[203].

– to z kolei Andrzej Litwornia replikował mu w erudycyjnym wywodzie, nawiązującym zresztą do tez Kozłowskiego, dowodząc, iż:

> To prawda, że nie ma w polskim kalendarzu święta Najświętszej Panny Marii Kwietniej (jak je pisać, być może, wolało litewskie otoczenie poety). Jest jednak zbieżność maryjnego święta (znanego w Koronie jako Matka Boska Jagodna) obchodzonego w pierwszych dniach lipca wśród litewskiego ludu jako dzień Nawiedzenia NMP, z umajeniem zielem i ukwieceniem kaplic i ołtarzy. Wśród ludu polskiego był to już czas przedzimowy, na co wskazują liczne warianty zapisanego w Koronie przysłowia: „Nawiedzenie Matki Boskiej, więc się chylą przed nią kłoski". Sierp jako ozdoba na głowie Zosi może być do tego aluzją albo to wręcz zawoalowana litewska „pszeniczność"?[204]

Dobrze, że postawił badacz ten znak zapytania. Kto ma rację? Czy interpretator wskazujący na niezwykle ważne wątki mariologiczne u Mickiewicza? Pamiętający, jak silny wpływ wywarły też Włochy na poetę? Czy też – co wydaje się równie cenne – badacz akcentujący, iż „w r. 1812 zbieżność oktawy Bożego Ciała z tym maryjnym świętem (jak i z unickim Położenijem Rizy Bogorodicy) wydaje się prawie zrządzeniem symbolicznym"[205]. A więc unici jako kontekst, a dodać by trzeba i prawosławie!

[203] L. Marinelli, *O „zagadce" Najświętszej Panny Kwietnej. Przyczynek do Mickiewiczowskiej „mariologii"*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 3, s. 206.
[204] A. Litwornia, *Najświętsza Panna „Kwietnia" w Soplicowie*, „Pamiętnik Literacki" 2002, z. 3, s. 219.
[205] Tamże, s. 220. Konkluzja badacza:

Wydaje się, iż wszelkie próby odpowiedzi na pytanie o sens owego pozakalendarzowego święta winny uwzględniać kwestię podstawową: czym jest *Pan Tadeusz*? Czy jako całość może być uznany za dzieło wierne rzeczywistości – nie! Czy można epos określić jako specjalną rzeczywistość mitologiczną, rządzącą się swoimi prawami, wszakże zbudowaną na świetnej pamięci, na obrazie Litwy bliskim rzeczywistości? Tak. Czy już wcześniej zdarzały się Mickiewiczowi podobne „semantyczne zagadki"? W pewnym sensie tak. Tyle, że w *Konradzie Wallenrodzie* poeta popełniał raczej omyłki, anachronizmy. Każdy badacz tekstu *Pana Tadeusza* winien więc uznać kompromisową formułę, objawiającą fenomen tego święta:

1° Mickiewicz chciał mieć w *Panu Tadeuszu*, w jego finale naładowanym mesjańską nadzieją, to święto, które nazwał, zapewne zupełnie świadomie, tak a nie inaczej; bez przypisów, objaśniających jego semantykę. A zatem:

2° Sens, znaczenie tego święta dekodują się w kilku aż perspektywach: a) domniemanej genetycznej (jeśli poeta myślał o konkretnym święcie); b) w perspektywie całego *Pana Tadeusza*, a szczególnie jego mesjańskiej Inwokacji i XI i XII księgi; c) w perspektywie znaczeń symboliczno-teologicznych, jakie poeta wiąże z maryjnością, Maryją: są to zawsze znaczenia nieprzypadkowe; d) w perspektywie symboliczno-mitycznej (uniwersalistycznej): gdy chodzi o dominujące w XI i XII księdze kręgi symboliczne, związane z „wiosną-wojną". Są to: symbolika odrodzenia, wzrostu, żniw, przemiany, florystyczna, ale także kręgi symbolicznego optymizmu związane z doświadczeniem jedności, wspólnoty, zaślubin, harmonii (ale narodowej, a nie historycznej, obejmującej wszystkie ludy).

3° Do jakiegokolwiek święta by się poeta odwołał (a miłe naszemu uchu byłyby odwołania katolickie, ale i wschodniochrześcijańskie), święto to gra, współbrzmi **tylko** w kontekście wymowy finału całego dzieła. Poza nim, a także poza Mickiewiczowską mariologią, jest tylko miłym duszy, wiosennym czy letnim, ckliwym świętem ludowym. To mesjański (ale zsymbolizowany to mesjanizm) ton epopei pozwala wydobyć głębię ofiary ludu, na którym, a nie na kościele czy cerkwi, koncentruje się spojrzenie poety. Ten lud zaś – jak pisaliśmy, w charakterystyczny dla Mickiewicza sposób – darzy łaską Opatrzność, rzucając na jego głowy kwietne wianki na znak błogosławieństwa.

Poeta nie pisał poematu dla rzymskich katolików czy unitów. Pisał dla wszystkich o swej najbliższej ojczyźnie, gdzie Wschód i Zachód splatały się w symbolicznym kulcie Panny, co urodziła Mesjasza. Jej zaś kult miał, od praczasów, jak inne kulty Matki, ani wschodni, ani zachodni, lecz kwietny charakter, łączył się bowiem z naturą, w której narrator *Pana Tadeusza* postrzegał żywo obecny Boski aspekt. I aspekt jeszcze, co też nie jest mało ważne, radosny i optymistyczny! Dlatego potrzebna była ta Panna, co cudownie stanie się Matką i urodzi Zbawiciela. Potrzebna była w tym momencie, gdy w „przeszłości-przyszłości", w wyobraźniowej wieczności poety rodził się w Soplicowie nowy świat, odradzała się Polska w jej dla poety najbliższym kształcie: litewskim.

Wygląda na to, że warto pójść za intuicją Piotra Chmielowskiego, jest bowiem Nawiedzenie NMP, obchodzone wówczas 2 lipca, nie tylko świętem maryjnym najbliższym charakterologicznie czasom pobytu wojsk napoleońskich w Nowogródku czy fikcyjnym Soplicowie, ale najpełniej chyba tłumaczącym ową tajemniczą „kwietność". Ale dodam: ta słuszna konkluzja nie podważa tez M. Janion o „mitycznym przesunięciu" święta maryjnego. W istocie bowiem teza Janion wskazuje na coś innego: że jakiekolwiek by to święto było, jest ono w *Panu Tadeuszu* kwietną syntezą kultu maryjnego, a więc kumuluje w sobie znaczenia metafizyczne wszelkich kwietnych świąt maryjnych, z których wszystkie wydobywają radosny, tryumfalny aspekt rzeczywistości, natury, a w poemacie zmityzowanej Historii.

VI. Zaręczyny Dyjany

W końcowych – zaręczynowych – obrazach Zosi i Tadeusza nakreślił poeta wizerunek kobiecy, który realizm łączy z mitologią, ową mitologiczność zaś przekształca w idealizm, w eteryczność, symbolizm. Z tą różnicą, że o ile eteryczne kobiety-symbole IV cz. *Dziadów* były mieszkankami nieba zniewalającymi pamięć, o tyle „Zofija" po raz kolejny wkracza u poety w dziedzinę niedoścignionego ideału; ideału, który może zostać osiągnięty dopiero w przyszłości. Domeną wyobraźni pozostaje pogoń za nim, domeną życia – realizacja, kroczenie w historii, przez dzieje do empireum cudowności, idealności, ku Litwie zdeifikowanej, gdzie czeka na poetę ów arcykonkret, *das Ewig-Weibliche* – Zosia, Maria, Maryla, *Anima*, Natura[206]. Czeka – ażeby wydać owoce, przynieść poecie duchową pełnię (nie zaś tylko dojrzałość), by ucieleśnić jego marzenie (jakże obezwładniające) o Litwie, domku, naturze, miłości (może też rodzinnej). *Pan Tadeusz* kończy się świętem zaręczyn. To arcypoważne zwieńczenie historii szlacheckiej. Dalej jest wojna. Ślubu ni spełnienia rodzinnego bohaterów nie zobaczymy[207]. Poeta zamyka w ostatniej księdze proces projekcji, domyka ostatnie słowa, motywy. Lecz – oczekiwanie na spełnienie trwa i trwać będzie do końca życia Mickiewicza. Niespełnione.

Zosia finału to prawie portret bóstwa stron rodzinnych, personifikacja wszystkich duchowych potrzeb, pragnień i projektów. I tu manifestuje poeta dwoistość atmosfery: święta i wojny. W gronie wodzów narodu, wojskowych pojawia się Tadeusz, składając żołnierski ukłon. Jest już nie beztroskim młodzianem, lecz sługą Marsa, narodowej sprawy strażnikiem. Za nim pojawia się Zosia. Splendorowi wojennej inicjacji Tadeusza przeciwstawia poeta wyzywającą skromność narzeczonej: wchodzi „Zofija z opuszczonym ku ziemi wejrzeniem, / Zapłoniwszy się..." Imaginacja podpowiada tu obraz Maryi ze zwiastowania – niemniej byłyby to w tym miejscu analogie zbyt daleko idące. Sam poeta parentezą dyskontuje nieco z ironią ten wstyd dziewicy, pokorę i chyba lęk: „gości witała dygnieniem / (Od Telimeny pięknie dygać wyuczona)". Jest to jednak ironia lekka, nie wychodząca poza „życiowe" spojrzenie doświadczonego mężczyzny spoglądającego na dziewczę, które przestaje być dzieckiem. Jej – Zosi – pojawienie się kończy proces przekształcania się tego niedojrzałego dziecięcia („wiosenna gąsieniczka" to w poemacie Ewa) w pięknego motyla (tu wers 627). Stanowi też – o czym zapominają interpretatorzy urzeczeni patriotyczno-batalistycznymi wątkami –

[206] W istocie wolno przedstawienia kobiecości u Mickiewicza uporządkować na kilku poziomach:

porządek	transcendentalny:	Boża Rodzicielka	– Maryja,
	symboliczny:	Matka Natura	– Litwa,
	biograficzny:	matka	– Barbara Mickiewiczowa,
	uczuciowy:	ideał kobiecy	– Maria (Maryla),
	wewnętrzny:	pełnia duchowa	– przyswojenie Animy.

[207] Może również dlatego, że romantyzm dziedziczy mistyczną teorię małżeństwa. Por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka...*, s. 162:

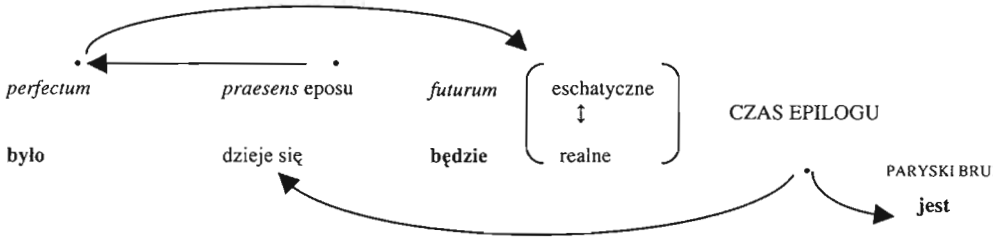
> Charakterystyczny jest fakt, że metaforyka zaślubin z Sophią, komnaty narzeczeńskiej i łoża, małżeńskiego połączenia, „brzemienności duszy" (jest to ulubiony motyw Anioła Ślązaka) pojawia się w XVII i XVIII wieku u wielu innych mistyków, którzy nie akceptują kopulacji i żądają „dziewiczego małżeństwa". Jakkolwiek utrzymują oni, że nie mogą odrzucić stanu małżeńskiego, skoro Bóg go nie potępił, stawiają zawsze najwyżej bezżenność lub owo „małżeństwo dziewicze".

– Mickiewicz przechodzi w *Panu Tadeuszu* na stronę erotycznego realizmu. Niemniej trudno oprzeć się wrażeniu, że związek Tadeusza i Zosi nie musi zakończyć się erotycznym spełnieniem, lecz... np. tak jak związek Sędziego i Marty, czyli absolutną czystością, dziewiczością Zofii aż po grób, gdyby zginął Tadeusz lub – jak sugerował Pigoń – ślubem z Dobrzyńskim? Może też rychłym wdowieństwem? W metalogikę mesjańską, w myślenie symbolicznie – przy założeniu szczęśliwego finału wiosny-wojny – wpisane są: macierzyństwo Zofii, szczęście rodzinne, dzieci.

kulminacyjny moment dzieła, gdy ostatecznie rozplątują się nici szlacheckich intryg, waśni, ale i zaczyna się rozwikływać gordyjski węzeł narodowej tragedii. Radosna teraźniejszość zaręczyn komunikuje się z daleką przyszłością młodych, soplicowskiej społeczności, narodu. Owa przyszłość jawi się w tym momencie jako możliwość, potencja, nadzieja przemienionej rzeczywistości, kiedy do Soplicowa wkroczy eidetyczny ład ziemiańskiego *ethosu*. Lecz będzie już oczyszczony z błędów przeszłości. Stąd naturalność gestów symbolicznych poety:

A) Zosia pojawia się ubrana tak jak w kaplicy, gdy „Składała snop wiosenny dla Boga Rodzicy" (tu: *Theotokos*), dla tej Arcy-Matki, archetypu archetypów kobiecości i macierzyństwa. Dzieje się coś, co można by nazwać wysłuchaniem maryjnych próśb Inwokacji. Rodzinne strony poety z przeszłości wkraczają w przyszłość.

Mickiewicz operuje bowiem w poemacie przedziwną kategorią czasową, będącą syntezą przeszłości i przyszłości. Obie zakotwiczone są w świadomości poety, w jego egzystencjalnym *praesens*. Tę kategorię czasową wolno nazwać przeszłością odniesioną w przyszłość lub przyszłością oglądaną w przeszłości. W tym wiecznym czasie eposu utrwaleniu ulega (ale i oczyszczeniu, poprawieniu) symboliczny, archetypiczny porządek ziemiańskiego świata, patriarchalnego z nadania tradycji, lecz w Mickiewiczowskiej wyobraźni przemienionego w ład, którego centrum jest postać kobieca, Zofia już, a nie Zosia; kobieta, a nie dziecko.



B) Wygląd narzeczonej, zestaw atrybutów ma tu wymowę radosną, niczym nie przesłoniętą: dziewczyna ma wianek na głowie („jako narzeczona"). Szereg obrazów odsyła do symboliki misteryjnej, żniwnej: kwiaty – zboże – snopek – wianek – sierp to symbolizacje spełnienia (natury i człowieka), znaki radości, lecz i zapowiedź siewu. Młodzi są ziarnem przyszłości pełnej trudnego optymizmu[208].

C) Zofija odbiera hołd (!) od zebranych „wodzów" – w istocie to poetycka wyobraźnia składa tu hołd temu ideałowi kobiecości, jaki nosił w sobie Mickiewicz. Dziewczę ubrane na litewską modłę rozbudza bowiem nostalgię wygnańców do młodości i „dawnych miłostek" – lecz zarazem do Ojczyzny. Kobiecość – miłość – młodość i litewskość są tu synonimami. Można chyba uczynić wyjątek i przywołać perspektywę biograficzną, od której stronię: Zofia to kolejna Maryla. Zofija niczym Ewa, ukochana Soplicy, choć zawstydzona, jest tu owym Sanctissimum, obezwładniającym

[208] Przedziwnym komentarzem opatrzył opisy Zosi Piotr Chmielowski, jakby nie dowierzając poecie, kompromitując z pozycji zimnej rzeczywistości romantyczny ideał (*Kobiety Mickiewicza...*, s. 103):

> Pożegnamy już to urocze zjawisko, które we wspomnieniach naszych wesołością swoją i blaskiem opromieniało chwile smutku i zniechęcenia... Rzeczywistość przedstawia nam nieraz takie wiosenne pączki zerwane burzą i zaniesione daleko od rodzinnego gaiku; nurzają się one we krwi lub błocie, zmienione do niepoznania...

– Czyżby zakładał Chmielowski jakąś duchową degenerację Zosi, może jej przemianę w nową Telimenę? Nie projektował tego Mickiewicz z pewnością.

hardych mężczyzn. U Mickiewicza kobiecość zawsze odnosi duchowy tryumf nad racjonalnym, prometejskim, lecz także niszczycielskim obliczem mężczyzny[209]:

> Zachwyceni dziewczyny urodą, postawą,
> A szczególniej jej strojem litewskim prostaczym;
> Bo dla tych wodzów, którzy w swem życiu tułaczém
> Tak długo błąkali się w obcych stronach świata,
> Dziwne miała powaby narodowa szata,
> Która im wspominała **i młode ich lata,**
> **I dawne ich miłostki**; więc ze łzami prawie
> Skupili się do stołu, patrzyli ciekawie. (XI, w. 601-608).

D) W kręgu najbardziej znaczących gestów odnotować należy „wieśniaczą", „litewską", „prostaczą" szatę dziewczyny. Zapewne oznacza to zerwanie z pstrokacizną Telimenowych, cudzoziemskich strojów. Chyba jednak też coś więcej. Ten gest wpisuje się w społeczny rytm przemian, jakie zapowiada poemat. Może jest więc ukłonem w stronę ludu. Litewskość – ludowość – swojskość to coś, co jednoczy poróżnione dotąd warstwy. Wskazuje też na to symbolika ruchu: „jenerał Kniaziewicz", ucałowawszy „ojcowskim całusem" Zosię, podnosi ją w górę, „stawia na stole". Tak realistycznie wyniesiona ponad zebranych, zbiera ona zupełnie już idealne hołdy żołnierzy tułaczy – zmęczonych „obcym" światem, stęsknionych do tego, co litewskie, choć „prostacze". W scenie tej realizm miesza się w doskonały sposób z idealnością, entuzjazm ze wstydem dziewczęcia zakrywającego oczy rękoma. Zosia okazuje się personifikacją tego wszystkiego, co swojskie, narodowe, stracone i upragnione; staje się w tym momencie symbolicznym, żeńskim centrum eidetycznej Ojczyzny, kluczową postacią mitu kraju lat dziecinnych. To niemal bóstwo wiosny rozdzielające „kwiaty i ziela". Jako zaś ideał erotyczny, miłosny to dziewczę, które jeszcze jest w połowie dzieckiem, „małą kobietką" (niemniej: „Tadeusz patrzył wesoł i zacierał ręce")[210].

Te gesty poprzedzają jednak dokładny, drobiazgowy opis dziewczęcia, który zakończył poeta zrazu tylko prostym porównaniem:

> Na kołnierzyku wiszą dwa sznurki **bursztynu**,
> Na skroniach zielonego **wianek rozmarynu**.
> **Wstążki** warkoczów Zosia rzuciła na barki,
> **A na czoło włożyła zwyczajem żniwiarki**
> **Sierp krzywy**, świeżym żęciem traw oszlifowany,
> **Jasny jak nów miesięczny nad czołem Dyjany**. (XI, w. 635-640)

Niewątpliwie mamy tutaj do czynienia z przywołaniem znaczeń symbolicznych rozmarynu („środek przeciw chorobom" stosowany „przy porodzie, ślubie i śmierci", „symbol miłości, wierności i płodności, jak również – jako roślina zmarłych – symbol

[209] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania* ..., s. 269:
Linię cywilizacyjną, racjonalistyczną, Arystotelesowską – pisze Trunz – reprezentują w twórczości Goethego mężczyźni: Montan, Astronom, Faust. Czysty ogląd wcielony jest w postać kobiety, Makarii. Kobieta reprezentuje mistykę, mężczyzna zaś – badawczą, poszukującą myśl.
– Odnosi się ta dychotomia także do Mickiewicza, ale ma u niego bardziej złożony kształt.

[210] Zob. G. Leszczyński, *„Małe kobietki" XX wieku*, w: *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 110:
Małe kobietki – ileż ich było! W literaturze, malarstwie i sztuce filmowej, w legendzie literackiej! O Oblubienicy z *Pieśni nad pieśniami* bracia mówią: „Siostrzyczkę małą mamy, piersi jeszcze nie ma". Beatrycze to dziewczyna niespełna dziesięcioletnia; Laura, której dedykował Petrarka swe *Sonety*, ma bez mała 12 lat. Młodziutka legendarna Heloiza staje się kochanką Abelarda, trzydziestoczteroletniego profesora, starszego od niej o 22 lata.

nieśmiertelności")[211] – z całego kręgu znaczeń wybieramy: miłość, płodność, wierność. Bardziej złożone są znaczenia koncentrujące się wokół owej mitologicznej Diany (Artemidy). Wskazywano bowiem, że Zosia ukazana została również jako „bóstwo rolnicze", „bogini, jakaś młodziutka litewska Cerera"[212], nie bez powodu z uśmiechem konstatując pewną niepraktyczność oraz pretensjonalność takiego wyglądu: wstążki, bursztynowe sznury, zielę, a... na głowie sierp. Z pewnością dała tu o sobie znać Mickiewiczowska erudycja klasyczna, niemniej jednak porównanie nie jest li tylko konwencjonalne. Wskazuje na głębszą warstwę znaczeniową dzieła, na ową eidetyczność, która wyraża się tu w mitologizowaniu postaci kobiecej. Zofija – i trzeba to podkreślić niejako przeciw Juliuszowi Kleinerowi – nie miała być nigdy portretem psychologicznym „reprezentatywnej kobiety". U Mickiewicza kobiecość wyraża się w wymiarze metafizycznym, a nie jako „materiał na idealną żonę" czy „typowa kobieta polska":

> Brak reprezentatywnej kobiety – tak zwracający uwagę w zestawieniu z *Hermanem i Dorotą* – związany jest z cechami całej twórczości Mickiewicza wybitnie, nawet jednostronnie męskiej (co go i od Goethego, i od Słowackiego silnie odróżnia). Interesuje go głównie osobistość mężczyzny; kobieta w świecie jego poetyckim widziana jest okiem mężczyzny, w którego życiu gra jakąś rolę. Toteż jej ideał według postulatów Mickiewicza osiągnięty zostaje przez zharmonizowanie z dążeniami ukochanego. Twórcy Aldony nie powiodło na inne tory, na drogi zrozumienia własnej logiki życia kobiecego, ani poznanie ks. Wołkońskiej, ani cześć dla Klaudyny Potockiej, ani saintsimonistyczny program emancypacji kobiet.
> Zosia ma być materiałem na idealną kobietę, na wymarzoną żonę Polkę[213].

Nie idzie jednakże o typowość, historyczno-socjologiczną reprezentatywność, mentalną przeciętność, nie chodzi już nawet o odpowiedniość wzorom literatury parenetycznej, która od XVI w. kreśliła wizerunki statecznych niewiast, senatorów, książąt i dzieci nawet[214]. Zakończenie to właśnie eidetyczna projekcja pragnień – dziewczę zastyga w pozie niczym jakaś na obrazie, emblemacie wyrażona postać mitologiczna. Jest Dyjaną – ale, co najciekawsze, jednoczy w sobie harmonijnie różne wątki mitologiczne: dwa z nich to dziedzictwo grecko-rzymskie. Zestawmy je, dokonując następnie wyboru cech odpowiadających obrazowi Zofii [podkreślone]:

> – **Diana (Artemida)** – królowa lasów, **bogini natury, płodności**, zbóż, ale też czasem śmierci; **dziewica**, ale unikająca mężczyzn, dobroczynna bogini, do której modlono się o zdrowie, czuwająca nad świętością przysiąg, kojarząca małżeństwa; w pewnych wyobrażeniach matka stworzenia o stu piersiach; przedstawiana jako myśliwy z łukiem i sforą psów, ścigająca zwierzynę; **we włosach jej – według przedstawień błyszczał diadem w kształcie półksiężyca**.
> – **Ceres (Demeter)** – bogini urodzaju, wiosny, opiekunka rolników, dobry duch snopów; jej imię oznacza dosłownie „glebę-matkę", **atrybuty to kłosy i maki, na głowie wieniec z kłosów**[215].

Jak widać, Zosia-Dyjana jednoczy znaczenia dwóch bogiń: ważny jest tu jej związek z naturą, urodzajem, z rolnictwem (odwieczną „sztuką" Polaków), z ziemią, zaś w warstwie obrazowej sierp-półksiężyc oraz ziele to atrybuty Cerery. By zrozumieć ten obraz, trzeba pamiętać o jego związku z obrazem Zosi strojącej kwiatkami obraz Matki

[211] *Leksykon symboli*, s. 136.
[212] A. Witkowska, *Mickiewicz...*, s. 169.
[213] J. Kleiner, dz. cyt., t. II, cz. 2, s. 265.
[214] Tamże. Sąd Kleinera wydaje się nieporozumieniem, szczególnie, gdy podkreśla, iż Mickiewicza: „interesuje głównie osobistość mężczyzny." Taką postacią, potulną, szarą istotą nie jest u Mickiewicza żadna kreacja kobieca. Są u niego kreacje owiane niechęcią, ale też i skrajnie zidealizowane, są wdowy i – dobre lub złe – panny na wydaniu. Nie interesują poety natomiast – ku utrapieniu Gostomskiego, Zatheya, Biegeleisena i Kleinera – matrony polskie. Jeśli już – to doprowadzona na szczyty rozpaczy wizja „Matki Polki".
[215] J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1975, s. 97-101, 147-154, 418; P. Grimal, dz. cyt., s. 73 (Diana), 71 (Demeter), 43 (Artemida), 60 (Ceres).

Zbawiciela. Tego typu związki ikonografii chrześcijańskiej i mitologii antycznej były czymś nierzadkim w literaturze staropolskiej. Tu jednak mają nieco zaskakujący charakter – w *Panu Tadeuszu* Mickiewicz nie szafuje przesadnie mitologią.

Krąg mitologicznych znaczeń – z obszaru kultury łacińskiej, rzymskiej – został jednak obficie przywołany wcześniej w księdze szóstej (*Zaścianek*), w wielce wymownym kontekście: oto ukazuje poeta naprzemienny tryumf dwóch kręgów symboliczno-mitycznych kultury staropolskiej: kręgu rycersko-wojennego, reprezentowanego przez Marsa, i kręgu ziemiańsko-arkadyjsko-rolniczego, którym włada bogini Ceres. Oba kręgi charakterystyczne są zresztą dla polskiej, sarmackiej wyobraźni, której przyświecają wzorce osobowe szlachcica-rolnika-wojownika i kobiety-idealnej żony, Cyncynnata i jego małżonki. W tym idealnym obrazie świata element stabilizujący, żeński, kobiecy (cykle natury, prokreacja, dziedziczenie tradycji, mity miłosne) harmonijnie łączy się z wojowniczym, heroicznym pierwiastkiem męskim. Liryczna arkadia ziemiańska, ostoja wartości, tradycji znajduje epickie ocalenie w aktywności mężczyzn, zaciągających się w służbę Marsowi. Na co dzień tryumfuje pokój, irenistyczne nastawienie ludzi żyjących rytmem siewu i zbioru, nocy i dnia; w chwilach tych, jak w *Panu Tadeuszu*, w „ogromnych szyszakach", „ozdobach czół marsowych" dzieje się coś niezwykłego, rodzi się życie: „dziś Wenery ptaki, / Gołębie, w nich gruchając karmią swe pisklęta" (VI, w. 471-472). Lecz w chwilach podniosłej inwersji Historii w pozadziejową, jakby „wieczną" społeczność żyjącą rytmem ziemi, odzywa się krąg aktywistycznych symboli, mitów, rekwizytów, uśpionych, schowanych dotąd:

> W kuchni kilka rapierów kucharka bezbożna
> Odhartowała, kładąc je w piec zamiast rożna;
> Buńczukiem, łupem z Wiednia, otrzepywa żarna:
> Słowem, wygnała Marsa Ceres gospodarna
> I panuje z Pomoną, Florą i Wertumnem
> Nad Dobrzyńskiego domem, stodołą i gumnem.
>
> Ale dziś muszą znowu ustąpić boginie:
> Mars powraca. (VI, w. 477-484).

Zatem – cała mitologiczna, mitoznawcza inwencja poety[216] – ma tu wyraźny cel: Zosia z sierpem i w wianku to symboliczna synteza obu kręgów tematycznych: bóstwo rolnicze czasów wszechprzemieniającej „wiosny-wojny", pani bujnego życia, które nieodwołanie zatryumfuje po szaleństwach Marsa.

Interpretator – wprawdzie to hipoteza bardziej wątpliwa – powinien jeszcze pamiętać, że, jak pisałem, maryjność i majowość, wiosenność, ludowość łączy w kulturze polskiej silny związek. *Chwalcie łąki umajone* Antoniewicza i Zosia-Dyjana-Cerera ustrojona w wianki, rozdająca ścięte zielę to synteza chrześcijańskiej, litewsko-ludowej pobożności maryjnej i archaicznych wyobrażeń religijnych związanych z Glebą-Matką, z Demeter, z mitologią Ziemi Wielkiej Matki. Po raz kolejny powrócił Mickiewicz w krąg archaicznych wyobrażeń.

Mickiewiczowska „ludowość" – to stwierdzenie będące truizmem – ma więc charakter intelektualnego wyboru symbolizmu, który prowadzi ku pierwotnym, archaicznym wartościom, symbolicznym wyobrażeniom, zapomnianym już przez człowieka nowożytnego, cywilizowanego, sceptyka. Dlatego w różnych warstwach

[216] Zob. także R. Krzywy, *„Muzy – poetów boginie". Późnobarokowy suplement do staropolskiego mitoznawstwa. (O „Poselstwie wielkim" Franciszka Gościeckiego)*, „Ruch Literacki" 2000, nr 1, s. 95-107.

obrazowania poety odkrywamy głębokie kontaminacje wyobrażeń z tak różnych, ale historycznie związanych ze sobą kręgów kulturowych, jak starożytna Grecja, Rzym, Bliski Wschód i chrześcijaństwo. Dotyczy to właśnie tego, tak z pozoru „sztucznego" wyobrażenia Zofii – Diany – Cerery, w którym prastare wyobrażenia agrarne łączą się harmonijnie z kręgiem symboli maryjnych, chrześcijańskich (sierp)[217]. Nie po raz pierwszy zresztą łączył Mickiewicz tak odległe kręgi wyobrażeń. Wystarczy przypomnieć Marię-Afrodytę z *Hymnu na dzień Zwiastowania N. P. Maryi* czy Aldonę – piękną jak bóstwo, której Konrad podarowuje obrazek Maryi.

Wyobraźnia nakazuje także przypomnieć, że kobieta i półksiężyc to elementy motywu apokaliptycznego (jakże często wykorzystywanego w sztuce) – przedstawienia niewiasty spoczywającej **na** półksiężycu – utożsamianej powszechnie z Maryją depczącą zło, tryumfującą. Może więc i taki był intencjonalnie refleks wyobraźni poety – dalekie przekształcenie tego właśnie motywu?[218]

Z całą natomiast pewnością czwarty krąg znaczeniowy tworzyć tu może jeszcze przed chrystianizacją ustanowiona tradycja świąteczna (dożynkowa) Słowian, w dużym stopniu paralelna wobec pierwotnych kultów greckich, zmitologizowana wtórnie przez romantyzm, poszukujący pierwotności lub wspólnych słowiańskich korzeni.

W staropolskiej poezji ziemiańskiej topika żniwna pojawia się niezliczoną ilość razy, także w zmitologizowanej oprawie. U Kaspra Twardowskiego jest to ekstatyczna eksklamacja, iż:

> Wszystkiemu światu wesela dostaje,
> Widząc zasiewku swego urodzaje.
> Co żywo sierpy i stalone kosy
> Gotuje sprzątać bujno plenne kłosy[219].

– dopełniona jednak także obrazem „Dyjany z łukiem", tego więc przedstawienia bogini łowów, które bezpośrednio nie pojawia się u Mickiewicza. Poezja dawna realizuje bowiem albo wzorzec Cyncynnata porzucającego pług, ruszającego na wojnę albo wojownika porzucającego Marsa czy Bellonę i wracającego w „domowe ściany", gdzie, jak u Zbigniewa Morsztyna, człowiek „zawsze bezpieczny na swoim przestanie", gdzie nie będą jego „myśli obłąkane", gdzie też dopełni się żywot:

> Niechże w nim żyję, niechaj obciążony
> Laty w nim umrę, starzec nieznajomy,
> Choć mi[ę] mój kwiatek rękoma własnemi
> Zagrzebie w ziemi[220].

Badacze wskazują przy tym na złożone przenikanie się w XVII i XVIII wieku w poezji polskiej wpływów Wergiliusza (*Georgiki*), Horacego (*Beatus ille*), pieśni *Wsi spokojna, wsi wesoła* Kochanowskiego czy wreszcie *Żywota człowieka poczciwego* Reja – kreującego w niespokojnym XVI w. wizerunek „ontologiczny", obraz człowieka głęboko wrośniętego w ziemię, w przyjazną przestrzeń domu:

[217] Zob. wykład katolickiej mariologii: R. Laurentin, *Maryja Matka Odkupiciela*, przeł. T. Żeleźnik, Warszawa 1998, rozdział *Maryja w historii ludzi według Ewangelii*, s. 24-71.

[218] Na temat wizerunków niewiasty staropolskiej zob.: *Niewiasty pobożne, niepobożne i upadłe (o „Sprawach abo historyjach znacznych niewiast")*, w: P. Wilczek, *Erazm Otwonowski. Pisarz ariański*, Katowice 1994, s. 48-105.

[219] K. Twardowski, *Bylica świętojańska*, w: *Staropolska poezja ziemiańska...*, s. 242.

[220] Z. Morsztyn, *Votum*, w: *Staropolska...*, s. 280-281.

Tylko w domu może trwać człowiek pośród natury. Bóg oświetlił łaską przyrodę i dom, a ściany domu rozjarzone Jego blaskiem będą mówiły nieustannie: człecze, jesteśmy twoim schronieniem. Kto nie ma domu, spada w nicość. I w otchłań wykorzenienia[221].

– I to także mówi Mickiewicz. Lecz jego uniwersum nie jest już li tylko warownią porządku, ostoją pokory. To nie świat starożytny, arkadia, nie staropolski dwór; tu nastąpiła dziejowa katastrofa. Mickiewiczowska wiosna-wojna rozsadza, destabilizuje monotonię *ethosu* ziemiańskiego Sarmatów. Wiosna przynosi pożytki z ziela, zboża... lecz właśnie... także z cięcia, ze ścinania, z żęcia sierpem. Dlatego warto zaryzykować twierdzenie, iż ów sierp-diadem-półksiężyc Zosi-Dyjany, „świeżym żęciem traw oszlifowany", zatem *ostry*, wnosi coś dynamicznego do jej obrazu. Mężczyźni „bawią się", obdarowują się bronią – atrybutami boga wojny; kobieta – przystraja się sierpem, tą bronią żniwiarzy. Dlaczego? Ponieważ Soplicowo to nie tylko przeszłość, nie tylko dom utracony – to również miejsce, do którego zagląda już w Mickiewiczowskiej wyobraźni Przyszłość; jakkolwiek trudno to pomyśleć z punktu widzenia świadomości klęski Napoleona, jaką miał poeta; łatwiej zaś wyobrazić sobie ten optymizm – na przeciwległym biegunie – patrząc z punktu widzenia działalności pisarza, zarzucania przezeń z wolna twórczości. Żniwo wojny i trwałe żniwo ziemiańskiego *ethosu*, jedność groźnej wojny i radosnej wiosny, ofiary z krwi i radości zbioru, siewu i zbioru – zapewnić miały powrót do Soplicowa. Matka Ziemia ma dwa oblicza: na przemian rodzi i uśmierca, uśmierca i rodzi. Historię można przeżywać („zamieszkiwać") w arkadii domowej, w empireum soplicowskim, ale i na polu bitwy; pomnażając życie i tradycję lub je niszcząc. W tej podwójności – wyobrażonej jako wiosna-wojna – dostrzegł Mickiewicz ziarno nadziei[222].

Tadeuszowi kazał ruszyć na wojnę, Zofiję-Dyjanę uczynił strażniczką eidetycznego ładu domostwa nie tylko w najprostszym sensie – ona jest samym Soplicowem, idealną personifikacją przyszłości i wszelakich nadziei, jakie poeta z nią wiązał. Jest, jak pisałem, wszystkim – ideałem kobiecym, wspomnieniem matki i jej archetypem-zapowiedzią, ukochaną Litwą i przebóstwioną w wyobraźni przyrodą, wreszcie kodem religijnych i duchowych pragnień poety, ziemskim odbiciem, odwzorowaniem Matki Zbawiciela. Dlatego pożegnamy ją w poemacie jako – to dziwne z pozoru – zaręczoną boginię, Dianę – Cererę – Marię – Zofię. Zaręczoną – więc nie poślubioną. Czy na zawsze już tylko zaręczoną Tadeuszowi?[223] Dla Mickiewicza pozostanie Zofia zaręczoną jego wyobraźni na zawsze, nigdy już za życia nie doścignięta sferą idealną. Może to również oznaczać, że polska idylla, szlachecki dworek, ziemiańskie miejsce pierwsze zawsze – wbrew utopijnym wyobrażeniom – musiały być wydzierane, zazdrośnie patrzącym na szczęście człowieka, siłom Historii. Po gehennie rozbiorów było

[221] A. Czyż, *Świat: znaki i dom. (O „Żywocie człowieka poczciwego" Reja)*, „Ogród" nr 2/6/1991, s. 48.

[222] A. Witkowska, dz. cyt., s. 168:

Trzeba było znaleźć dla niej [historii – J.Ł.] miejsce w formule życia przyjętej w poemacie podporządkowanym ładowi natury. I stąd – być może – ten uskok ku mistyce jednoczącej krew i siłę życia, krwawe ziarno i urodzaj.

Zob. również artykuł: S. Kufel, *Sielskość utracona. O dziedzictwie sielskim w „Ziemiaństwie polskim" Kajetana Koźmiana*, „Almanach Historycznoliteracki", Zielona Góra 1998, t. I, s. 21-36, zawierający pewne sformułowania polemiczne wobec tez A. Witkowskiej o roli idylli w kulturze polskiej.

[223] Ułan odjeżdżający na wojnę – to jeden ze schematów, nieznośnych (?) stereotypów kultury polskiej. Pamiętano o nim – w kontekście politycznej doraźności – nawet w czasach stanu wojennego po 1981 roku. Oto w pisanym z powodu procesów politycznych tekście autor zauważa:

Model rycersko-ułański, jaki widzieliśmy, odwołuje się do uznania i sławy, wymaga *theatrum* – istniejemy w oczach innych, ich pochwała lub wzgarda inspirują nasze zachowanie (tu szczególną rolę odgrywa pochwała lub wzgarda dziewicy Polki, wysyłającej z szarfą szwoleżera czy powstańca na bój za ojczyznę!).

– J. Prokop, *Somosierra i Szlisselburg*, „Puls", nr 26, Londyn 1985, s. 19.



Abraham Janssens, Diana



Jakob Mertens, *Zwiastowanie*

to miejsce jeszcze cenniejsze, mitologizująca się z każdym rokiem niewoli i tułaczki przestrzeń eidetyczna, którą w *Panu Tadeuszu* ogarnia entuzjazm Nowego Początku. Tak, jakby Polacy chcieli u Mickiewicza zacząć całą swą historię od nowa, od punktu, w którym się ona jednak zakończyła. To nie było możliwe. Dlatego zapewne finał arcydzieła przynosi kilka reformatorskich rewelacji, wpisanych – powtórzmy – w zaręczynowe święto.

Trudno zresztą wykluczyć, iż poeta nawiązał, tworząc obraz Zofii-Diany, albo do zwyczajów dożynkowych, albo po prostu do symboliki księżyca, w jej fazie wczesnego rozwoju, w znaczeniu pierwotnym, gdy księżyc był „pradawnym, neolitycznym bóstwem kobiecym, powszechnym u wielu ludów rolniczo-hodowlanych", a nów księżyca „uważany był za okres pożyteczny dla wszelkich zmian tak na dobre, jak na złe"[224]. W poemacie otrzymaliśmy więc widowisko radosnych, indywidualnych godów, zapowiadających krwawe gody historii, śmiertelne żniwo wojny, co doprowadzi do odrodzenia ojczyzny, świata, historii i bohaterów. Mamy tu więc: a) przedziwne połączenie bliskowschodniego dziedzictwa mitycznego w jego wydaniu rzymskim (Diana, Cerera)[225]; b) ślad kultury ludowej, jej żniwnych, dożynkowych elementów, korzeniami sięgających gdzieś przedchrześcijańskich czasów; c) echo wyobrażeń kultowych związanych z Księżycem, związków symbolicznych cyklu lunarnego i symboliki żeńskiej; d) symbolikę weselną, być może w wydaniu staropolskim, funkcjonującą jako nawiązanie do epitalamiów, *Sielanek* Szymonowica czy innych utworów skupionych wokół tematu Hymeneusa[226]; e) pochwałę *ethosu* ziemiańskiego, w tym jego męskiej, wojenno-aktywistycznej części[227]; f) być może nawiązanie do Marii – jako niewiasty apokaliptycznej.

Zofia-Dyjana to symboliczna persona łącząca w sobie dziedzictwo: a) kultur pierwotnych (wschodnie bóstwa żeńskie, kultura dawnych Słowian); b) Rzymu (w mniejszym stopniu Grecji); c) kręgu wyobrażeń biblijnych; d) tradycji staropolskiej. Konstrukcja tej i takiej właśnie postaci służy jednak całkowicie mitycznej, symbolicznej warstwie mesjańskiej poematu, zwróconej w przyszłość.

VII. Zosia – włościanie – Żydzi – muzyka

Zachowanie i sposób przedstawiania Zosi – zawsze arcyskromnej i nieśmiałej, lecz zarazem „subtelnie aktywnej" – od początku bądź to budziły niezadowolenie czytelników, bądź też godzono się na jej idealny, ale pozbawiony wpływu na wydarzenia

[224] *Słownik kultury dawnych Słowian*, pod red. L. Leciejewicza, Warszawa 1990, s. 201, hasło *Księżyc* autorstwa Jerzego Gąssowskiego.

[225] G. Rotter, E. Rotter, dz. cyt., s. 111:

> Biusty rzymskich cesarzowych przedstawionych na monetach wyłaniają się właśnie z sierpu księżyca. Księżyc wznosi się nad głowami bogiń Wenus i Diany. Źródeł tej „mody" należałoby szukać na Wschodzie, gdzie panowało przekonanie, iż spośród wszystkich gwiazd Księżyc jest właśnie tą, która wywiera na człowieka wpływ najsilniejszy.

Autorzy budują krąg symbolicznych metamorfoz: Izyda → Wenus → Diana → Maria.

[226] Jak wiadomo, w zarzuconym przez poetę fragmencie pojawia się pastiszowe przywołanie myśli o tym, by nieba „Mądrość (Zofiją) z bożymdarem (Tadeuszem) / Zechciały dożywotnym sprząc Himeneuszem". Oczywiście przypomina się tu nie tyle tradycja poezji „pseudoklasycyzmu", jak chciał S. Pigoń (s. 572, przypis 5 cytowanego wydania), ale raczej jedenastej sielanki (*Ślub*) Szymona Szymonowica czy *Roksolanek* Szymona Zimorowica (szczególniej *Dziewosłąb*). Dodajmy, że Mickiewicz świetnie znał pisma Szymonowica oraz obu Zimorowiców (do 1857r. dzieła obu braci wydawano razem) jeszcze przed 1830 rokiem. Zob. *O krytykach i recenzentach warszawskich* oraz interpretację *Sielanek* Szymonowica, wielce zresztą entuzjastyczną, w pierwszym kursie wykładów w Collége de France.

[227] W obrazie Zofii-Diany można więc się dopatrzyć elementu wojowniczego, militarno-bellicystycznego, to narzeczona czasów wielkiej, zbawczej, mesjańskiej wojny. Jest to także nawiązanie do początków twórczości Mickiewicza: do jego *Żywili*, też porównanej do Diany.

wizerunek. Norwid pisał więc w znanych słowach, że nie uważa jej „za kobietę", Chmielowski podkreślał jej „rolę bierną"[228], zaś Zathey z satysfakcją konstatował, że była ona „zawczasu przywykła i nauczona szanować męża i iść za jego wolą bezwarunkowo i chętnie"[229]. Konopnicka zachwycała się „tą najpiękniejszą sceną, w której Tadeusz zapytuje zaręczonej sobie Zosi"[230] o wyzwolenie chłopów; Tretiak ją pomijał[231], podobnie jak Boy-Żeleński, zainteresowany raczej Xawerą Deybel czy Zofią Szymanowską[232]. Przyboś powtarzał utarte formuły o bezbarwności Zosi i Tadeusza[233]. Konkludując, litewska Dyjana nie budziła raczej zainteresowania badawczego; niejako *a priori* zakładano bowiem jej idealność, dziewczęcą płochość, bierność. Takie myślenie prowadzi jednak do nieuchronnych uproszczeń. Spróbujmy rozważyć to, analizując kilka końcowych scen historii szlacheckiej.

Po pierwsze – kwestia „bierności". Tadeusz proponuje Zosi uwolnienie chłopów. Musi więc radzić się żony. Otóż Mickiewicz lekkomyślnie nie pokazuje tego momentu – przeciwnie: podkreśla wagę i emocjonalizm jego postawy: „Zofijo! muszę ciebie w bardzo ważnej rzeczy / Radzić się..." A zatem „muszę", a nie na przykład „chciałbym" ; a więc mamy tu formę czasownika „radzić się", a nie na przykład „powiadamiam". Przytacza Tadeusz przy tym bardzo istotne argumenty – włościanie „wszystkich żywią i bogacą", lecz – i zapewne chciał to Mickiewicz wyakcentować – dopiero ich wolny żywot wpisze się w idealne, eidetyczne wyobrażenie przyszłej Polski. Niemniej jest w tym miejscu poematu także pewne dramatyczne spięcie między świadomością poety (i Tadeusza), że „już mamy Ojczyznę kochaną...", a groźnie brzmiącą argumentacją bohatera, taką, która przywołuje nie tylko wiosenny, ale i wojenny nastrój chwili:

> Jestem **żołnierz**, jesteśmy **śmiertelni** oboje,
> Jestem **człowiek**, sam własnych kaprysów się boję;
> Bezpieczniej zrobię, kiedy władzy się wyrzekę
> I oddam los włościanów pod prawa opiekę.
> Sami wolni, uczyńmy i włościan wolnemi,
> Oddajmy im w dziedzictwo posiadanie ziemi,
> Na której się zrodzili, którą krwawą pracą
> Zdobyli, z której wszystkich żywią i bogacą. (XII, w. 498-505).

Tadeusz to przeto człowiek znający miarę swych słabości, śmiertelnik przewidujący odmiany losu, a również żołnierz, obrońca „Ojczyzny kochanej", która dziś jest, a której jutro może nie być, za którą może trzeba zginąć. W Soplicowie idealnym, przyszłościowym zwycięża więc nowoczesna świadomość **prawa**, a nie subiektywizm kapryśnej **woli** pana czy sobiepanka. Wola Tadeusza i Zosi staje się centrum, z którego wypływa wolność chłopów. Praca – ! – zostaje wysoko wyniesiona jako wartość niosąca wolność. Kościuszkowskie hasło „żywią i bronią" zostaje tu wyraźnie – jakby prepozytywistycznie! – zmienione w hasło nowe: „żywią i bogacą". Nad niestabilnością, nieprzewidywalnością woli indywiduum zwycięstwo odnosi tu *ethos* solidarystyczny, filozofia wolności i odpowiedzialności powszechnej za innych, za ojczyznę, której

[228] P. Chmielowski, dz. cyt., s. 101.
[229] H. Zathey, dz. cyt., s. 74.
[230] M. Konopnicka, dz. cyt., s. 127. Zob. Z. Stefanowska, *Literackie role chłopa*, w: *Lustra historii...*, s. 39-48.
[231] Zob. rozprawę *Cześć Mickiewicza dla Najśw. Panny*, w: *Kto jest Mickiewicz? Sześć szkiców*, Kraków 1924.
[232] Zob. prace Boya zebrane w książce: *Boy o Mickiewiczu*, Warszawa 1949 (tu szczególnie: *Mickiewicz a my, Xawera Deybel, Tajemnice pamiętnika Zofii Szymanowskiej, Sprawa Karoliny – Sprawa Boża, Mickiewicz*).
[233] J. Przyboś, „*Historia szlachecka*", *czyli baśń*, w: *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950, s. 48: „Przecież z wyjątkiem Tadeusza i Zosi wszystkie postaci epopei to oryginały (...)".

przejawem jest ofiara wojenna, lecz także praca, tak samo „krwawa", jak krwawe jest poświęcenie życia. Tak ofiara życia, jak i ofiara pracy mają wymiar odnowicielski, mesjański. Mickiewicz harmonijnie łączący mit koniecznej Wielkiej Wojny oraz nieodzownej, wyzwalającej i jednoczącej pracy.

Przywołuje poeta w osobie dzielnego Tadeusza sarmacko-rycerski *ethos* polegający na „dotrzymywaniu zobowiązań wbrew wszystkiemu i kosztem wszystkiego", na „poświęceniu bezinteresownym"[234]. W soplicowskim, wiosennym gospodarstwie, gdzieś głęboko skryta, kwitnie jednak także niepewność. W tym kontekście gest Zosi, godzącej się na uszczuplenie dochodu, na życie w **„miernym stanie"**, na zerwanie ze stolicą, to idealna (w rzeczywistości irrealna czy „superrealna") postawa. To wybór przyszłości przemienionej, nowego narodowego *modus vivendi*, a więc i nawiązanie, choć unowocześnione, do staropolskiego wzorca „ziemianki", która:

> Choćby też i co było przy jej wolnej głowie,
> Mieć to zawsze w baczeniu, być skromną i w mowie,
> Nie spodziewać się, i owszem, zmilczeć trzeba,
> Choćbyś mu pracą spólnie pomogła do chleba.
> Pokory cnota ma zawsze swoje zalecenie,
> Żony takiej od Boga prawie wychowanie.
> Skarb znalazł, komu się dobra trafiła żona[235].

Jak pamiętamy, Telimenę wielu badaczy wiązało z postacią Artemidy z *Gofreda* Tassa, Dydony z *Eneidy* Wergiliusza oraz Alcyny z *Orlanda szalonego* Ariosta[236], gdy tymczasem Zosia, to na wpół jeszcze dziecko, byłaby realizacją takiego wzorca pokornej, ale „prawie od Boga" wychowanej, ziemianki: „Niech żony poddane będą swym mężom jak Panu" oraz nakazu „Mężowie, miłujcie żony wasze..." (List do Efezjan 5, 22 oraz 5, 25), rozwijanych w staropolskich wzorcach parenetycznych, ale i w literaturze oświeceniowej (tu: *Pani Podczaszyna* M. D. Krajewskiego). Dlatego właśnie Zosia mówi – rozdzielając role – z oczywistą pewnością: „Wszakże Pan będziesz mężem; ja do rady młoda, / Co Pan urządzisz, na to całem sercem zgoda!" (w. 515-516). Mąż więc ma obowiązek roztropnej decyzji (panna przecież zgadzając się na zaręczyny, słuchała „woli starszych i nieba").

Zauważyć trzeba jeszcze – jakże nieromantyczną – dewaluację młodości „górnej": Zosia nie będzie rządziła, gdyż jest „młoda", a zatem młodość oznacza tutaj brak rozsądku, tej władzy, którą tak apologetyzował Jan Śniadecki[237]. Młodość dziewczęcia eksploatuje poeta jako siłę, na której ufundowany zostanie ziemiański ład: „Pracy też nie lękam się, bom młoda i zdrowa..." (w. 531). Zdrowa Zofia spełni więc marzenia,

---

[234] J. Prokop, *Somosierra i Szlisselburg*, s. 15.W *Panu Tadeuszu*, w jego finalnej części, pochwalone zostają, niejako zsyntetyzowane – oba *ethosy*: wojenny i rolniczy. O konieczności pracy i jej korzyściach w kulturze staropolskiej: B. Lapis, *U źródeł polskich refleksji nad pracą*, Warszawa 1984. O *Legendzie i antylegendzie wojny*, zob: M. Janion, *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 127-154.

[235] J. K. Haur, *Białogłowskiego gospodarstwa powinności*, w: *Staropolska poezja...*, s. 305.

[236] Zob. na ten temat prace: W. Bruchnalski, *Reminiscencye w „Panu Tadeuszu" z Homera, Wergiliusza i Tassa*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza", II, 1888; T. Sinko, *Wstęp* do: *Eneida*, BN II, 9, Kraków 1924, s. XXXII; R. Pollak, *Mickiewicza „Orland Szalony" Ariosta*, „Pamiętnik Literacki" 1951, R. XLII; Z. Szmydtowa, *Ariostyczna droga Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 4 oraz syntetyzującą dotychczasowe opracowania tego „wpływologicznego" wątku pracę J. Weinberga: *„Pan Tadeusz" i „Beniowski" wobec „Gofreda" Tassa – Kochanowskiego. Odmiany i wybrane wątki recepcji romantycznej*, „Miscellanea Łódzkie" 1 (14) 1995, s. 28-52.

[237] Określał rozsądek w rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* jako „nieubłaganego sędziego spraw ludzkich, tak cielesnych, jak umysłowych", ostoję „prawdziwej piękności", sędziego „w roztrząsaniu robót umysłowych". Tymczasem w *Panu Tadeuszu* ów „rozsądek" zawiera trwały sojusz z „sercem".

których nie mógł zrealizować Jacek Soplica zakochany w wątłej i chorej Ewie. Powrót Zosi z „Peterburków" do ubogiej arkadii to najpewniej także echo antyurbanistycznych wyobrażeń Mickiewicza. Pokorne słowa narzeczonej Tadeusza to nie wyraz „głupoty", lecz mariaż ideału z realiami. Przecież zaraz potem Gerwazy, komentując postawę Zosi, mówi: „Pani moja, Zofija, na wszystko się zgadza; / Jej rozkazać, mnie słuchać, jużci przy niej władza" (w. 551-552). **Idealne przyzwolenie Zosi ma przeto zupełnie realne konsekwencje: chłopi będą wolni.** Mickiewicz przekształcił ideał kobiecy, wzór – anioła, boskiego diabła – lecz nie próbował go dyskredytować. Idealność włączał w realność nie po to, żeby tworzyć „ideał konserwatywnej, przaśnej kobiecości, wzorzec kandydatki na żonę"[238]. Pragnął ideału, który by miał też rysy ziemskie.

Młodość, zdrowie, zgodność, pokora, nabożność składają się na „mądrość" Zosi, symbolicznie obecną w jej imieniu. Cechy te budują obraz przyszłego świata, który przekreśli stanowe, rodowe, narodowe sprzeczności w łonie narodowej wspólnoty Polaków. Powrócą oni do swego, rysy posiadającego „boskie", odnowionego raju arkadii ziemiańskiej. Metaforycznie rzecz ujmując: czekają tam na nich ich Zosie, które przemieniły się – gdy oni walczyli na polach bitew – w Zofie, Zofije, w personifikacje, symbolizacje szczęśliwej rzeczywistości, nie znającej trwogi, jaką wzbudzają Historia, wojna, rozłączenie. Kreacja Zofii ma jednak – gdy na nią spojrzeć z dystansu – rysy także symbolu eschatologicznego: to zapis najintymniejszych pragnień „uspokojenia", harmonii, „bezmyślenia", wieczności, raju, jakich nie sposób osiągnąć w *dominium temporis*, w dziejach.

Wszakże – i wielekroć to zauważano – Zosia już na zawsze pozostanie dla czytelnika **narzeczoną** tylko, **a nie żoną** Tadeusza, żołnierza. Pozostaje w poemacie „zgoda serc", zgoda familij – ale nie małżeństwo. Ideał, ta mądrość – piękność – harmonia pozostają wciąż **przed** poetą, zarysowane w eidetycznej figurze Soplicowa. Jak wiadomo, autorka *Italii* – co raczej należy traktować pobłażliwie – doszła w swej interpretacji dzieła aż do „domysłu", iż obrazy szczęścia rodzinnego, „uczuć rodzinnych" malowane w poemacie „wprost stały w związku z faktem, iż się Mickiewicz po napisaniu *Pana Tadeusza* ożenił"[239].

Do idealnej zgody Zofii na uwłaszczenie chłopów dopowiedzmy jeszcze jeden fakt. Zofija ma nad Tadeuszem pewien rodzaj specyficznej władzy, irracjonalnej mocy, która budzi w mężczyźnie tyleż fascynacji, co lęku. To już nie obezwładniające spojrzenie jakiegoś zniewalającego wzrokiem Halbana, lecz irracjonalna siła kobiecego serca, które jak Sanctissimum zniewalało Jacka Soplicę, a teraz włada Tadeuszem. Ten ostatni to jednak inny nieco wzór osobowy: ani nie sentymentalny kochanek, ani szlachciura, hulaka, warchoł, lecz czuły, a przy tym silny mężczyzna, którego – jak dojrzałego Mickiewicza – stać na oczyszczające łzy. Poniekąd o sobie samym pisze Mickiewicz, pokazując rozrzewnionego, wzruszonego Tadeusza oczami dziewczęcia, Zofiji:

> Widziałam, że Pan jadąc żałował nas mocno:
> Pan łzy miał w oczach; te łzy, powiem Panu szczerze,
> Wpadły mnie aż do serca; odtąd Panu wierzę,
> Że mnie lubisz; ilekroć mówiłam pacierze
> Za Pana powodzenie, zawsze przed oczami
> Stał Pan z temi dużemi, błyszczącemi łzami. (XI, w. 453-458).

[238] J. Walc, dz. cyt., s. 256. Walc stawia także tezę o dążeniu Mickiewicza do „depersonifikacji swoich bohaterów" (ss. 248-49), egzemplifikując ją własnym odczytaniem znaczenia postaci Zosi.
[239] M. Konopnicka, dz. cyt., s. 144.

Owe tak mocno wyeksponowane łzy to znak prawości, szczerości intencji Tadeusza. Poświadczają, że jest on tym, za którego trzeba się modlić. To rytuał modlitewno-suplikacyjny – gdy stojąca wyżej w hierarchii duchowej kobieta modli się za mężczyznę, „sierotę" – powtarzający się we wszystkich większych, dojrzałych pracach poety. Pasterka w żałobie z II cz. *Dziadów*, matka Konrada, kobieta w żałobie z IX sceny III cz. *Dziadów*, widząca Ewa, dziewczę z wiersza *Do M. Ł.* i w końcu Zosia – to cały szereg tych duchowych opiekunek-wstawienniczek, symbolicznie złączonych w figurze Maryi (*Theotokos, Christotokos*), od których zależy żywot Mickiewiczowskiego mężczyzny, herosa. Silnego fizycznie, ale duchowo żądzonego „mistycznie", „magnetycznie" przez kobiety.

W tym kontekście warto zastanowić się nad tym, jakie były wyobrażenia poety o związku kobiety i mężczyzny, ich wzajemnych relacjach. Jego samego wprawdzie zaraz po ślubie życie domowe „spokojne i miłe" zrazu „uspokajało", „ale jeszcze nie uspokoiło" zupełnie. Późniejsze perypetie małżeńskie Celiny z Szymanowskich i Adama Mickiewicza są jednak znane[240]. A jednak pamiętać także trzeba, iż zachował się tzw. [*Przekład myśli Saint-Martina*], w którym znaleźć można i takie, które odnoszą się do tematu „kobieta", „miłość", „małżeństwo". Pierwsza z nich tchnie – tak niespodziewanie pojawiającą się u poety od młodości – niechęcią czy lękiem wobec fizycznej strony miłości zmysłowej:

> Aby uczynić postępy w zawodzie prawdy, trzeba sobie łamać nie głowę, lecz serce.
> Łacno jest dostrzec, że w uciechach naszego ciała nie my szczęśliwi jesteśmy, lecz nasza zwierzęcość[241].

Jak widać, myśl ta wyraża *à rebours* pochwałę uciech duchowych a nie cielesnych, wprowadza wprost sugestię dwoistości natury ludzkiej, animalnej zapewne na poziomie najniższym i duchowej na wyższym. Drugi fragment mówi o związku kobiety i mężczyzny:

> Mężczyzna jest duchem kobiety, kobieta jest duszą mężczyzny i wszystko łączy się we wspólnym wodzu; tam kobieta wiąże się do ducha czystego, a mężczyzna znajduje duszę czystą. Oto prawdziwe małżeństwo. Mężczyzna ma dar działań, a kobieta dar modlitwy. Modlitwa sprowadza na ziemię zlitowanie się, działanie sprowadza ogień. Zlitowanie się panuje nad wszystkim, bez niego ogień byłby piorunującym[242].

Saint-Martin przeciwstawia – jakże to archetypicznie zakorzenione wyobrażenia – aktywizm ducha męskiego (prometeizm – podług Evdokimova) kontemplatywno-wstawienniczym, modlitewnym uzdolnieniom kobiet (symbolicznie: ogień – zlitowanie się). Harmonia duchów – kobiecego i męskiego – znajduje tu swą pełnię w ideale czystości. Również u transcendentalisty amerykańskiego Ralpha Waldo Emersona – wroga bezczynnych melancholików takich, jak poeci i muzycy – znalazł Mickiewicz potwierdzenie (czyż nie tragiczne i ironiczne? w kontekście naszej wiedzy o kłopotach domowych poety...) wyobrażeń o harmonii domowego gniazda i powinności wobec bliźnich oraz historii:

> Zacznijmy od życia rodzinnego. Czy nasze lary i penaty są jeszcze naprawdę bóstwami? Czy i teraz jeszcze błogosławią naszemu *ognisku domowemu*? Czy nasze życie rodzinne służy do tego, aby nam dawać natchnienie i podnosić nas, czy przeciwnie, aby nas znieprawiać i ściągać w dół?[243]

[240] Por. książkę: A. Witkowska, *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Warszawa 1999.
[241] A. Mickiewicz, [*Przekład myśli Saint-Martina*], w: *Dzieła*, t. XIII, *Pisma różne*, w oprac. L. Płoszewskiego, Warszawa 1950, s. 13.
[242] Tamże, s. 14.

Kaznodziejska prawie moralistyka Emersona („Pomagaj sam sobie, a Bóg ci pomoże") to tylko jedna z gałęzi nieortodoksyjnej myśli, w której znajdował Mickiewicz już zawsze ideał domowego ładu opartego na odróżnieniu natury oraz powinności kobiety i mężczyzny. Ta pierwsza – kobieta – poprzestawała zawsze na prozaicznej sferze domowych działań, zwyciężała zaś jako pierwiastek duchowy. Mężczyzna realizował się w twórczej aktywności (praca nad „zmianą" oblicza świata), ale ścigał wciąż swój ideał duchowy: mistyczną kobiecość. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Mickiewiczowskie „małżeństwa" – w tym to z *Pana Tadeusza* – realizują się tylko wyobraźniowo, duchowo, że skaziłaby je miłość fizyczna i „szara" egzystencja męża i żony.

Ów dualizm odnajdziemy także w pismach Jakoba Böhmego, którego prace w 1853 r. próbował Mickiewicz w osobnym piśmie streścić. Jest tu obraz Ewy, „tej połowy człowieka, która była najbliższa natury niższej, wyobrażała instynkty zmysłowe człowieka", lecz także wizja „kobiety nowej, kobiety rajskiej, jedynej kobiety prawdziwej", „piastunki Słowa Bożego" – Marii, rodzącej Emanuela[244]. Należałoby się także zastanowić, czy Mickiewiczowska wizja kobiecości, prawie bezcielesnej, nie jest echem tej mitycznej mizogynii, upatrującej w Ewie cielesne źródło grzechu pierworodnego, erotyczną marionetkę – pułapkę szatana. Również u Swedenborga łatwo odnaleźć dualistyczny podział konstytucji duchowych człowieka: kobieta („piękniejsza") to istota rodząca się, ażeby być „istotą woli", postępującą według uczucia, kierująca się nakazami dobra i miłości. Mężczyzna („grubszego i brzydszego oblicza") rodzi się jako istota rozumu, obejmująca prawdę i wiarę. Małżeństwo jest tu jednością odmiennych wartości duchowych („nic bardziej się nie miłuje, jak prawda i dobro"). Dodajmy przy tym – i to istotne – że wyklucza szczęście małżeńskie „żądza panowania jednego nad drugim"[245]:

> Żądza panowania jednego nad drugim znosi zupełnie miłość małżeńską i jej niebieską przyjemność, albowiem, jak to wyżej powiedzieliśmy, miłość małżeńska i jej przyjemność polega na tym, aby wola jednego była wolą drugiego, i odwrotnie: żądza panowania niszczy to w małżeństwie, albowiem panujący pragnie, aby jego wola była w drugim, zaś z drugiej strony, aby nie było woli drugiego w nim samym; stąd nie ma nic wzajemnego, a zatem żadnego współuczestnika z drugim w żadnej miłości, ani w jej przyjemności i wzajemnie; które to współuczestnictwo przecież, a stąd i związek, jest właściwą wewnętrzną przyjemnością, która nazywa się błogością w małżeństwie.

Nietrudno przywołać jeszcze kilkanaście podobnych wizji, emblematów ortodoksyjnej lub heterodoksyjnej harmonii małżeńskiej. Nie brakowało ich w epoce[246]. Zosia

---

[243] Tamże, *Człowiek religijny – reformator [Parafraza z Emersona]*, s. 54-56. Swą parafrazę ogłosił poeta w „La Tribunne des Peuples" w 1849 r. Zob. również arcydzieło: H. D. Thoreau, *Walden czyli życie w lesie*, przekład, opracowanie i przedmowa H. Cieplińska, Poznań 1999.

[244] J. Böhme, dz. cyt., s. 170-172. Jest to streszczenie, wyciąg myśli Böhmego przygotowany osobiście przez Mickiewicza między 1-ym a 25-ym listopada 1853 r.

[245] E. Swedenborg, *O Niebie i jego cudach również o Piekle według tego co słyszano i widziano*, oprac D. Kielczyk, wprowadzenie B. Smoleń, Warszawa [b.r.], s. 184-192 (rozdział *O małżeństwach w niebie*). Por.: K. Biliński, *Ślady Swedenborga w „Marii" Antoniego Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii"*, Białystok 1997, s. 305-314.

[246] Symptomatyczna pod tym względem była postawa Goethego:

> Znany ze swoich tolerancyjnych poglądów Goethe, w tym względzie okazuje się konserwatystą, ponieważ nie znajduje żadnego powodu, który umożliwiłby rozwiązanie zawartego na całe życie związku małżeńskiego. (...) Goethe przedstawia drogę przezwyciężenia romantycznej miłości, zagrażającej istnieniu miłości małżeńskiej. Wyrzeczenie się miłości romantycznej zostaje wyniesione do rangi najwyższej formy miłości, która ratując małżeństwo przed rozpadem prowadzi w świat istnień duchowych.

(– M. Rudaś-Grodzka, *Demonizm. Konflikt pomiędzy miłością romantyczną i małżeńską w „Powinowactwach z wyboru"*, w: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania...*,s. 400-401).

– tak potulnie na pozór oddająca władzę narzeczonemu – mówi językiem staropolskiej tradycji, mową Pisma i słowem pism mistyków, w ekskamacjach których nie ma miejsca na swary czy głośną demonstrację kobiecej władzy. Cicha władza Zosi – ufundowana na miłości („Co Pan urządzisz, na to **całym sercem** zgoda!") – nie tylko godzi rody, uwalnia chłopów, ale także, a często o tym zapominano, otwiera misterium patriotyczne, chwilę ponadrzeczywistego pojednania. Inauguruje koncert Jankiela.

Najlepszy z cymbalistów, uczciwy karczmarz, miłośnik pieśni narodowych, najpewniej ten, który przywiózł do Soplicowa *Mazurka Dąbrowskiego*, obdarzony szacunkiem, „syt zysków i chwały" ma też, nic w tym dziwnego, sławę patrioty-Polaka, ba, więcej nawet: rozjemcy skłóconych rodów. Są też jednak w poemacie miejsca, gdzie mówi się o Żydach i samym Jankielu z niechęcią[247], jak w księdze VII (*Rada*), gdy Klucznik krzyczy: „Precz stąd Żydzie! / Nie tkaj palców między drzwi, nie o ciebie idzie!" (w.398-399). Jeśli więc portret Jankiela jest w poemacie mieszanką realizmu i idealizmu, to wyraźnie trzeba powiedzieć, że zwycięża wizja przyszłościowa, eidetyczna. Że Jankiel taki, jakim kreśli go Mickiewicz w finale, to postać włączona już w ponadrasową , wielonarodową – ale scementowaną patriotyzmem i tradycją, tragiczną historią wspólnotę ludzi, którym nieobce są losy Rzeczypospolitej. To prawda zapewne, że

> Opisując Jankiela, Mickiewicz odstąpił od upoetyzowanej rzeczywistości i opowiada właściwie nie jak było, tylko jak jego zdaniem powinno być[248].

– niemniej jednak, trzeba złudnej wiary w to, iż *Pan Tadeusz* to studium socjologiczno-historyczne pisane trzynastozgłoskowcem, by czynić poecie z tego zarzut. Jankiel mityczny właśnie przerasta o niebo wydumaną, postulowaną figurę „prawdziwego Żyda", którego w dziele... brak[249]. Dodać trzeba, że takiej prawdziwej figury domagali się od poety i – jawni bądź ukryci – antysemici, i badacze tacy jak Jadwiga Maurer, zgorszeni naiwnością, patriotyczną działalnością Jankiela. Tymczasem wnosi on do finału ten ton, który był tak bliski Mickiewiczowi – reprezentuje kulturę opartą na obietnicach

[247] W zaznaczonym antysemickimi wybrykami roku 1938 pisał Wacław Borowy:

> Dodać trzeba, że patriotyzm jest tu zespołem wartości nie tylko nie skłóconych, ale, owszem, jak najściślej zharmonizowanych z wartościami ogólnoludzkimi. Stąd i cudzy patriotyzm jest uszanowany, jak świadczy przedstawienie szlachetnej postaci Rykowa. Jak znowu świadczy przedstawienie Jankiela, patriotyzm poety daleki jest od głośnego dzisiaj patriotyzmu „biologicznego".

– W. Borowy, *„Pan Tadeusz" – książka nieśmiertelna*, w: *O poezji Mickiewicza...*, t. II, s. 189.

Mickiewicz, oczywiście, antysemitą nie był. Zdarzały mu się jednak takie ujęcia trudnych spraw polsko-żydowskich, które mogłyby usatysfakcjonować zwolenników sporu, a nie współpracy. Myślę o wierszu *W pół jest Żydem* czy o *Noclegu*, z wizją powieszonego żydowskiego zdrajcy. Zob. także eseje M. Janion: *Starozakonni Polacy Niemcewicza*, *Sprawa o Pigonia*, w: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000, s. 101-126, 167-212. Krytycznie o Mickiewiczowskim świecie żydowskim w poemacie: D. Złotkowski, *Litwa doby napoleońskiej – rzeczywistość historyczna a jej obraz w „Panu Tadeuszu"*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci. Materiały III Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 9-12 IX 1998*, red. E. Feliksiak, E. Konończuk, Białystok 2000, t. I, s. 115-132. O Litwie jako centrum kultury żydowskiej: H. Minczeles, *Vilna, Wilno, Vilnius – la Jerusalem de Lituanie*, Paris 1993; S. Kaganowicz, *Wilno jako żydowskie centrum kulturalne*, w: *Wilno- Wileńszczyzna...*, t. I, s. 219-242.

[248] J. Maurer, *„Z matki obcej..." Szkice o powiązaniach Mickiewicza ze światem Żydów*, Londyn 1990, s. 121. Por. „namiętną" polemikę z tezami Maurer w książce: A. Syrokomla-Bułhak, *Barbara znaczy obca. W odpowiedzi Jadwidze Maurer*, Zielona Góra 1998. Zob. I. Grudzińska-Gross, *Niechciane matki wieszczów*, „Gazeta Wyborcza" 20-21 X 2001, s. 15-16.

[249] O sytuacji Żydów polskich, traktowanych jako „trzeci stan", którego w Polsce brak, pisał Henryk Heine w słynnym piśmie *O Polsce* (przeł. W. Zawadzki, w: *Dzieła wybrane*, wybór, redakcja A. Sowiński, wstęp R. Karst, Warszawa 1956, t. II, s. 634):

> Każdy szlachcic ma Żyda na wsi lub w mieście, którego nazywa faktorem i który załatwia dla niego wszystkie zlecenia, zakupy, sprzedaże, zasięga informacji itd. Oryginalna instytucja, która jaskrawo wskazuje na zamiłowanie do wygody wśród polskiej szlachty.

– Pisze też Heine o karczmarzach, nędzy pospólstwa żydowskiego, jego zapóźnieniu kulturowo-cywilizacyjnym na tle Żydów niemieckich. Przy obrazie, jaki kreśli Heine, zwiedzając gospodarną Wielkopolskę, Jankiel litewski Mickiewicza to prawdziwie świetlana, utopijna figura.

mesjańskich Boga; obietnicach, które reinterpretowała wtedy na własny użytek wyobraźnia i myśl polska. Peroruje bowiem do Dąbrowskiego:

„Jenerale! – rzekł – ciebie długo Litwa nasza
Czekała... długo, **jak my Żydzi Mesyjasza**.
Ciebie **prorokowali** dawno między ludem
Śpiewaki, ciebie niebo obwieściło cudem.
Żyj i wojuj, o, ty nasz!..."
Mówiąc, ciągle szlochał.
Żyd poczciwy Ojczyznę jako Polak kochał!
Dąbrowski mu podawał rękę i dziękował,
On, czapkę zdjąwszy, wodza rękę ucałował. (XII, w. 754-761).

„O, ty nasz"... – zapewne zbawicielu, mesjaszu. Doskonale więc zdawał sobie sprawę Mickiewicz z paralelizmu między żydowskim sposobem religijnego myślenia – zwróconym w oczekiwaniu na przyszłość – a mesjanistycznie uwrażliwioną wyobraźnią Polaków. Wiedział o genetycznej zależności mesjanizmu polskiego od judaistycznego. Jest to w poemacie chwila, gdy do Soplicowa przybywa cała armia „mesyjaszów", wyzwalających w imię Bożej Sprawiedliwości te wszystkie plemiona Izraela, zakładników Babilonu. Dlatego owo myślenie Jankiela trzeba wiązać także z losami Tadeusza i Zosi – jako nadzieję na inne stosunki między ludami nowej Rzeczypospolitej, na przemianę starych wzorców obywatelskich, porzucenie antagonizujących stereotypów (szlachcic-pieniacz, Żyd-kramarz, lichwiarz, rozpijający lud).

Bardzo rzadko przywołuje się w pracach o *Panu Tadeuszu* – nie czyni tego i autorka *„Z matki obcej..."* – inicjalny moment koncertu Jankiela. Zanim zabrzmi i przeniknie dusze, wyobraźnie słuchaczy Jankielowe misterium nadziei (*Polonez Trzeciego Maja!*), zdrady judaszowej („to jest Targowica!"), śmierci („Rzeź Pragi") i zmartwychwstania (*Jeszcze Polska nie zginęła!...*), misterium paschalne, mesjańskie[250] – pokazuje Mickiewicz niezwykle ciepły, serdeczny stosunek Jankiela do Zosi i Zosi do Jankiela. Bowiem cymbalista nie chciał grać – a wtedy...

Proszą, ażeby zagrał, podają cymbały;
Żyd wzbrania się, powiada, że ręce zgrubiały,
Odwykł od grania, nie śmie i panów się wstydzi;
Kłaniając się umyka; **gdy to Zosia widzi**,
Podbiega i **na białej podaje mu dłoni**
Drążki, któremi zwykle **mistrz** we strony dzwoni;
Drugą rączką po siwej brodzie starca głaska
I dygając: „Jankielu – mówi – jeśli łaska,
Wszak to me zaręczyny, zagrajże, Jankielu!
Wszak nieraz przyrzekałeś grać na mem weselu!"

Jankiel nieźmiernie Zosię lubił, kiwnął brodą
Na znak, że nie odmawia; więc go w środek wiodą... (XII, w. 647-658).

[250] J. Kleiner (dz. cyt., t. II, cz. 2, s. 394) nie zauważa mesjanistycznego, mitycznego wzorca koncertu, czyta go jako „ujęcie w tony" legendy dziejowej. Szybko też przechodzi do interpretacji poloneza. Powtórzymy: stoimy tu na stanowisku, wypowiadanym dawniej przez K. Górskiego, a które dziś dobitnie artykułuje J. M. Rymkiewicz (*Mickiewicz czyli wszystko...*, s. 175):

> Całkowicie uprawniona jest wobec tego lektura *Pana Tadeusza* w kontekście *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa*, i odwrotnie: lektura *Ksiąg* w kontekście *Pana Tadeusza*.

Celniej niż Kleiner rzecz ujął K. Wyka, który w koncercie Jankiela dostrzegł nie tyle muzyczno-misteryjne elementy, co transformację sztuk (dz. cyt., t. I, s. 294): „Jest to [w księdze IV-ej] próba zmiany gatunku sztuki: muzyka w miejsce literatury. Po raz drugi Mickiewicz ten chwyt wysokiej apoteozy powtórzył, o ileż doskonalej, w polonezie".

To niezwykłe to zestawienie postaci, rzucające światło na cały soplicowski światek. Ta rzekomo nic nie mająca do powiedzenia, „bierna" Zosia ratuje oto – tak chciał Mickiewicz – ten najwznioślejszy może moment patriotycznego uniesienia, gdy wszyscy przeżyją traumę narodowej tragedii i misterium nadziei odrodzenia. I czyni to, okazując (czy na pewno niemożliwą wtedy?) czułość, zażyłość wobec „mistrza" Jankiela, któremu widać nie wzbraniano kontaktów z Zosią. Jankiel gra więc **dla Zosi**, dla przyszłości, dla tej, którą „nieźmiernie lubił". By jednak odrzucić wątpliwości co do podwójnego charakteru tego „wesela" – osobistego i narodowego – porównuje jeszcze Mickiewicz Jankiela, któremu uczniowie przynoszą instrument do... wojownika, rycerza[251]. Zabrzmi tu, w tym czasie wojny-wiosny, muzyka jak oręż:

> On patrzy z rozkoszą
> I z dumą; jak weteran w służbę powołany,
> Gdy wnuki ciężki jego miecz ciągną ze ściany,
> Dziad śmieje się, choć miecza dawno nie miał w dłoni,
> Lecz uczuł, że dłoń jeszcze nie zawiedzie broni. (XII, w. 660-664).

Instrument-miecz, muzyka-broń, muzyka wyzwalającej nadziei – te wszystkie militaria mesjanistyczne Mickiewicz powierzył Żydowi Jankielowi, który usłuchał prośby lubianego dziewczęcia. Jankiel jest tu zresztą – co znaczące – porównany do „dziada", „weterana" wojen narodowych, któremu raz jeszcze każą stanąć do walki. To ktoś już zasłużony dla narodowej sprawy. Jego znajomość patriotycznego kanonu pieśni, melodii oddala wszelką wątpliwość co do patriotycznego zaangażowania. Bez wątpienia w tym zdarzeniu, jak i w całym koncercie Jankiela, ukrył poeta myśl o prowidencjalistycznie ustanowionej wspólnocie losów Polaków i Żydów, wyraził świadomość, iż nadszedł czas, gdy Sarmaci – z woli Boga – zaznają goryczy diaspory, że wreszcie do Nowego Jeruzalem, do wolnego Soplicowa, Wilna – tej „Jerozolimy Litewskiej", do Litwy wrócić można tylko razem[252]. Stąd ten obraz dziewczęcia czule wypraszającego u Jankiela muzyczne misterium. Zosia i Jankiel (rozjemca!) są już w nowym Soplicowie, wyobrażonym przez poetę.

Bez Zosi wstrzymującej czmychającego muzyka rozległby się wprawdzie polonez, lecz... tańczyłyby go tylko postaci z idylli przeszłości, zapamiętałe w kulcie narodowej tradycji i nieświadome, że z każdym ruchem hieratycznego tańca czas pogrąża, powleka ich patyną świetnej, lecz tlejącej, nicestwiejącej przeszłości, takiej przeszłości niestety, co w porę nie spojrzała w przyszłość![253]. Ażeby nie obumrzeć w powolniejącym rytmie grote-

[251] Jest to zastanawiające – jakby rewolucyjne – porównanie, bo Żydzi nie kojarzyli się w Polsce – z wyjątkiem walczącego w Legionach Dąbrowskiego pułku żydowskiego Berka Joselewicza – z wojskiem. Zob. Z. Libera, *Berek Joselewicz w legendzie literackiej*, „Wiek Oświecenia", nr 11, Warszawa 1995, s. 169-187. Dodajmy, iż cymbały (podobnie jak harfa i cytra) to instrument znany od tysięcy lat, wywodzący się z Małej Azji, ze Wschodu. Razem z rogiem, trąbą, bębnem, fletem tworzą całą gamę instrumentów, które pojawiają się w Biblii.

[252] Por. opinię badacza wyobraźni na temat ekstrawaganckich, jak się wtedy mogło wydawać, marzeń Mickiewicza o wspólnej, polskiej i żydowskiej walce o wyzwolenie Ojczyzny: S. Schama, *Landscape and Memory*, New York 1996, s. 34.

> It was an extravagantly Polish fantasy, this dream of the Jewish-Polish-Turkish-Cossack, a thousand cavalrymen astride shiny black mounts, brilliantly kitted out in gold braid and shakoes, brandishing their sabers at the Russian hordes. Yet it was not, perhaps, any more lunatic than the visions that the Viennese Theodor Herzl would have, forty years later, of equestrian pioneers, Zionists on Lippizaners surveying the Galilean „fellahin".

Podobną próbę wszczepienia „starego" mesjanizmu Żydów w mesjanizm Polaków poniekąd podjął też Julisz Słowacki w *Księdzu Marku*, kreśląc postać Judyty-Salomei.

[253] Por. opinię, trafną i dobitną, Z. Stefanowskiej: *Mickiewicz „śród żywiołów obcych"*, w: *Próba zdrowego rozumu...*, s. 186:

> Żeby zrozumieć to osobliwe skojarzenie powiatowego patriotyzmu z poczuciem obywatelstwa europejskiego, trzeba pamiętać, że Mickiewicz protestował przeciw pojmowaniu narodu jako „stada jednoplemiennych osobników" (XI, 44). Naród był dla niego wspólnotą opartą nie na etnicznej wyłączności, lecz na sile atrakcyjnej syntetyzującej różne pierwiastki.

skowej fety[254], nie zasnąć na „łonie przeszłości", w świecie szczęśliwym, ale nieistniejącym już realnie, trzeba było wprowadzenia, inicjacji w symboliczną przyszłość, w nowy, odzyskany świat, który byłby kontynuacją, ale i metamorfozą szlachecko-sarmacko-ziemiańskiej arkadii. Pomiędzy „było" a „będzie" stanął oto Żyd-Polak, przedstawiciel religii, która czeka na Mesjasza i narodu, który oto właśnie nie jednego, lecz wielu narodowej sprawy Mesjaszów się doczekał. Było w tym coś wzniosłego i zarazem irrealnego: Żyd-Polak, co obwieszcza muzycznie przemianę przeszłości w mesjańskie obietnice przyszłości. *Pan Tadeusz*, powtórzę, dzięki narzeczonym, dzięki tym wszystkim, którzy powtarzają ich rytualną wiarę w przyszłość, w Ojczyzny odzyskanie, w odnowioną Rzeczpospolitą – żyje jako dzieło przyszłości.

Myli się interpretator, wskazując, iż w koncercie Jankiela „autor posługuje się formą opisu muzycznego jako konwenansem dla obudzenia przeżyć nic wspólnego z muzyką nie mających", że jest to tylko „syntetyczny rys dziejów Polski od chwili uchwalenia konstytucji majowej aż do rozbudzenia nowych nadziei przez wiosnę 1812 roku"[255]. Muzyka – w ujęciu, jakie tu proponujemy – wpisuje się znakomicie w ów rys obrazu świata, który nazywamy *eidosem*, ładem straconym i wyobrażonym w przyszłości. Muzyka jest jednym ze sposobów ekspresji tej z natury nie poddającej się racjonalizacji sfery. To nie prosty „konkurs muzyczny" ten koncert Jankiela. To płynący od przeszłości do przyszłości, dźwiękowy, noumenalny, rytmiczny zapis esencjalny eposu-misterium – dziejów Ojczyzny, która oto po ofierze śmierci odradza się, a także jest on rejestracją rodzącej się po chaosie eidetycznej, lirycznej, Boskiej Harmonii. Horyzontalna, epicko-misteryjno-epopeiczna struktura muzycznej opowieści ma tu nie tylko „programowy", lecz zarazem wertykalny, wielce romantyczny, wprost religijny sens. Sens, który pokazuje eschatologiczny, wprost zbawczy, Boski (wątpiący powie: utopijny, eupsychiczny) wymiar doświadczenia nie słowem wypowiedzianego, lecz wygranego. Muzyka – ona jedna i poezja – może opowiadać i zarazem „wznosić", w Bremondowskim sensie porywa muzyka słuchaczy do nieba *Eidosu*[256], w sferę Arche. Koncert Jankiela stanowi arcyromantyczne doświadczenie przemiany, rewitalizacji, oczyszczenia, wprost przebóstwienia doświadczeń dziejowych, których misteryjny, niewyrażalny słowem sens wydobywa muzyka.

Pan Tadeusz to nie mesjanistyczna publicystyka. To mesjanizm, którego poetycki kształt zmienia jego funkcjonowanie: ze sfery „wierzę, chcę, czynię", choć „nie rozumiem", epopeiczny mesjanista wkracza w sferę „czuję, pojmuję, słyszę, odbieram w zachwycie, uniesieniu". Wzniosłość profecji zostaje zastąpiona przez wzniosłość wiary muzycznej, irracjonalnej, niewysławialnej, lecz najsilniej przeżywanej, jednoczącej ponad aporiami rozumu. By tak mówić, mówić w nowy sposób, trzeba było doświadczenie mesjańskie najpierw przełożyć na język natury, historii, zalegoryzować, potem wprost splatonizować (panenteizm, symbolizm, luminizm). Trzeba było powierzyć ekspresję tego doznania Harmonii, Przemiany, opis Przeszłości-Przyszłości nie wywo-

[254] Ten sen polskości, zniewolenie Sarmacją najlepiej chyba i najostrzej widział Witold Gombrowicz. Zob. M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, szczególniej s. 44-59, 265-278.

[255] K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 266.

[256] B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa – Poznań 1989, r. *Romantyczne apogeum*, s. 97:

> Apoteozę wszechświatowego języka – muzyki – głosi w wielu swych dziełach Novalis. Język artykułowany wyobcował człowieka z przyrody, zamknął go, jak to określa myśliciel, w jego własnym ograniczeniu, uczynił go dla przyrody czymś obcym, przyrodę dla niego czymś niezrozumiałym.

dom ideowym, sporom, lecz mowie cyklów natury (wiosna-wojna), rytmowi wschodów i zachodów, odbiciom nieba i ziemi (hierogamie), obrzędom zaręczynowym, irracjonalnej funkcji liturgii (msza), doznaniom święta („kościelnego" i narodowego), wreszcie muzyce i tańcowi.

Nie trzeba dodawać, iż te wszystkie sfery kosmicznych rytmów są tu zsynchronizowane, grają jedną melodię. Należy dodać, iż największą z tych sztuk objawienia kosmicznego rytmu jest Poezja, wielka, romantyczna poezja mesjańsko-epopeiczna, która w koncercie Jankiela i w finałowym polonezie, w wielkim, wzniosłym akcie – porywa się na to, by wchłonąć, złączyć, zgrać, zharmonizować rytmy natury (cykle), dziejów (misterium), muzyki i tańca.

Finał *Pana Tadeusza* to właściwie metapoezja, poezja poezji, zbierająca w sobie wszystkie – hołubione przez romantyzm – *modi* istnienia Boga w kosmosie[257], który jest raczej czymś irracjonalnym, niż zmysłowo realnym i fenomenalnym, muzycznym i niewysłowionym, niż zwerbalizowanym. *Eidos* Ojczyzny jest tu poniekąd muzyczną syntezą epickiego, misteryjnego żywiołu i żywiołu lirycznego. Rola koncertu Jankiela to rekapitulacja przeszłości, ale rekapitulacja muzyczno-mesjańsko-misteryjna, przezwyciężająca przeszłość, inicjująca słuchaczy w nową rzeczywistość. Oto zdarza się tu coś zupełnie niezwykłego: wzniesienie – oczyszczenie – ożywienie zarówno muzyka, grającego Jankiela, jak i zebranych patriotów:

> Muzyk, jakby sam swojej dziwił się piosence,
> Upuścił drążki z palców, **podniosł w górę ręce**,
> Czapka lisia spadła mu z głowy na ramiona,
> Powiewała **poważnie** broda podniesiona,
> **Na jagodach miał kręgi dziwnego rumieńca**,
> We wzroku, **ducha pełnym**, błyszczał żar młodzieńca,
> Aż gdy na Dąbrowskiego starzec oczy zwrócił,
> Zakrył rękami, spod rąk łez potok się rzucił: (XII, w. 746-753).

To muzyka, wydobywając ze skupionych wokół źródła dźwięków słuchaczy ich ducha, jednoczy i przeistacza. Z pewną przesadą: dokonuje wewnętrznej apokatastazy, wzniesienia, przemiany. Wyjawia obraz i podobieństwo. Słuchający widzą w sobie to, co idealne czy Boskie. To ich jednoczy – poza, ponad sferą partykularyzmów narodowych, klasowych, osobistych, płciowych. Tak przygotowani – z wyższego już piętra – mogą stopić się w korowodzie tańca.

VIII. Radość bez końca

Ostatnim wielkim wydarzeniem *Pana Tadeusza* – nim ukaże się demiurg, poeta – jest polonez. W istocie to zjawisko podwójne – muzyczne i taneczne. W immanentnym świecie dzieła można mu przypisać rozmaite znaczenia: od psychologicznego (bo zapewne to rodzaj *quasi*-ekstatycznego doznania), przez estetyczne (percepcja piękna wynikającego z harmonii), poprzez historyczno-kulturowe (wspólnota ujawnia się jako świadoma reprezentacja epoki, grupy społecznej, rygorów, gustów, mód, obyczajów

[257] Tamże, s. 103:

> Poezja potrafi ponadto – zdaniem Novalisa – „leczyć rany" zadane przez rozum. Posiada ona odmienne od intelektu atrybuty – są nimi przede wszystkim „wzniosła prawda" oraz „przyjemna ułuda", które pozwalają człowiekowi zapomnieć o złej rzeczywistości i o bezdusznej prawdzie racjonalnej.

Lecz dla Mickiewicza poezja jest tu czymś znacznie więcej – w porywach – niż idealistycznym eskapizmem. Jest przemianą świata, wezwaniem do odnalezienia Boskiego wzorca bytu, dziejów, człowieka.

nią rządzących), aż po znaczenia symboliczne (gdy próbuje się nadać – z pomocą poety – sensy generalizujące). Rozpatrując Mickiewiczowskiego poloneza należy jednak pamiętać o dwóch aspektach jego znaczenia: dla postaci poematu nie jest to dokładnie takie samo zjawisko, jak dla czytelników[258]. I choć większość znaczeń się zgadza, jest ta sama – to jednak te najważniejsze odkrywa czytelnikowi sam poeta, uczestnik wydarzenia. On je – dopowiedzmy – symbolizuje, wpisuje w inne znaczenia, które ujawniają się np. w opisach natury, a jeśli poszukiwać sensów jeszcze innych – sygnalizuje na przykład pewne związki autobiografii z dziełem. Druga uwaga – trzeba pamiętać o tekstowym miejscu poloneza: poprzedza on bezpośrednią kodę dzieła, czyli zmierzch słońca i „baśniowe" pożegnanie.

Polonezowi z dzieła Mickiewicza przydaje się zazwyczaj znaczenie estetyczne i psychologiczne – miałby być, jak u Kleinera, ewokacją „piękna tańca" oraz „wyrazem zbiorowej radości".[259] Jakkolwiek jest to interpretacja słuszna, chcielibyśmy własną poprowadzić w inną stronę – włączyć poloneza w ów ikoniczny, eidetyczny (lub – mityczny) wymiar dzieła nadbudowany w słowie poetyckim. Opis muzyczno-tanecznego finału to złożona kompozycja obrazowa, której dominantę znaczeniową stanowi Wielkie Święto jako uobecnienie w świecie poematu aksjologicznych fundamentów Mickiewiczowskiego światopoglądu: Dobra, Harmonii, Miłości, a także wynikających z nich: Aktywności, Poświęcenia, Wiary. Ich symbolicznym wyrazem są zgoda, taniec, uczta.

Polonez, to istotne, następuje bezpośrednio nie po koncercie Jankiela, lecz po jego mesjańskich wypowiedziach i odpowiedzi Dąbrowskiego. Taniec Podkomorzego i Zosi można rozumieć jako figurę jedności przeszłości i przyszłości, tego, co męskie, i tego, co kobiece[260], a w końcu także dojrzałości i młodości. Kiedy ruszają do tańca – dodajmy: korowód formuje się płynnie, bezszelestnie, harmonijnie – odsłania poeta idealność, nadrealność tańczących. Korowód połyskuje, błyszczy, świeci się, jak gdyby był zjawiskiem fantomicznym, może nieogarnionym w swej połyskliwości, wymykającym się li tylko rozumowej percepcji. I w końcu jego kształty porządkuje poeta w symboliczny obraz sunącego węża:

> I szły pary po parach hucznie i wesoło,
> **Rozkręcało się**, znowu **skręcało się koło**,
> **Jak wąż olbrzymi**, w tysiąc łamiący się zwojów;
> Mieni się centkowana, różna barwa strojów
> Damskich, pańskich, żołnierskich, jak łuska błyszcząca,
> Wyzłocana promieńmi zachodniego słońca
> I odbita o ciemne murawy węzgłowia.
> Wre taniec, brzmi muzyka, oklaski i zdrowia! (XII, w. 800-807).

Chwyta Mickiewicz i ujmuje w jedną obrazową figurę nie do końca przystające elementy ruchu: oklaski, toasty, rozhukanych obserwatorów i kolisty, łamiący się (ale nie ostro), swobodny, ale hieratyczny, wzniosły, ale subtelny ruch tańczących, obwija-

[258] M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, w: *Prace wybrane*, t. II, Kraków 1997, s. 216-217:
Rozgraniczając muzyczne symbole dla bohatera i dla czytelnika, dokonałem schematyzacji, w przeważającej bowiem większości przypadków to, co jest symbolem dla bohatera, ma być również symbolem dla czytelnika. Nie zawsze wprawdzie, ale często tym samym symbolem. (...) Czytelnik poematu [*Pana Tadeusza*] ma się zachowywać właśnie tak jak słuchacze, ma wraz z Klucznikiem pojmować mistrza.

[259] J. Kleiner, dz. cyt., t. II, cz. 2, s. 395: „Piękno tańca to najbardziej naturalny wyraz zbiorowej radości, którą tchnie zakończenia dzieła".

[260] Tamże. Badacz zauważa, iż „w polonezie dopiero uprzytomnione zostaje również piękno malarskie postaci męskiej i malowniczość strojnego, rytmicznym ruchem ożywionego tłumu".

jących się, krzyżujących, przeplatających się wzajem. Gwar obserwatorów, ich statyka (i entuzjazm) jednoczy się z wężowym, czyli posuwistym, płynnym ruchem. Jakże dwudzielna jest – gdy idzie o wartościowanie – wyobraźnia Mickiewicza: nie kojarzony, także w *Panu Tadeuszu*, dodatnio „wąż" – staje się symbolem pozytywnym. Nie należy tu zapewne dopatrywać się mitologicznej podbudowy – jest raczej tak, iż połyskujący wąż trafił na karty poematu dzięki Mickiewiczowskiemu oku malarza, kolorysty, który wielobarwność, połyskliwość korowodu ujął w relacji z zachodzącym słońcem (złota jasność – jeśli wolno tak rzec) i ciemnym tłem ziemi („murawy")[261]. Stąd jeszcze jedna konsekwencja: wszyscy tańczący, z Zosią i Podkomorzym na czele, zdają się unosić między ziemią a niebem, jeszcze raz zdają się mieszkańcami niesprzecznych, płodnych żywiołów nieba i ziemi, które w owych „idealnych" obrazach Mickiewicza obejmują, przygarniają, tulą ludzki świat. Mamy tu także jakby figurę koła w kole. Kolisty – splatający się i rozplatający – wąż otoczony jest, jako centrum zainteresowania, przez innych biesiadników, spoglądających ciekawie **ku** tańczącym. Tak poruszając się harmonijnie – tańczący niepostrzeżenie **wkradają się w przyszłość**: ustrojona Zofija, kwietne bóstwo, umyka spojrzeniom samego poety, który wieloperspektywicznie obserwuje ją zarazem jakby z boku, z ziemi i z góry: „...**lecz choć w pierwszej parze, / Ledwie widna z daleka**..." –

> ... na wielkim obszarze
> Zarosłego dziedzińca, w zielonej sukience,
> Ustrojona w równianki i w kwieciste wieńce,
> Śród traw i kwiatów krąży niewidzialnym lotem,
> Rządząc tańcem, jak anioł nocnych gwiazd obrotem:
> Zgadniesz, gdzie jest, bo ku niej obrócone oczy,
> Wyciągnięte ramiona, ku niej zgiełk się tłoczy. (XII, w. 827-833).

Kwietne bóstwo nie jest tu w żadnym wymiarze tylko zjawiskiem realistycznym – jest centralną, pierwszą postacią tańca (bo to Zosię odbijają Podkomorzemu „zazdrośnicy"), staje się na wpół zdeifikowaną, idealną kobiecą figurą Mickiewiczowskiej wyobraźni, która się od niego znów oddala, umyka, uprowadzona przez młodość, radość, niewinność, harmonię, piękno. Zosia już nie stąpa, lecz krąży, nawraca, lata – powraca więc w sferę idealną, w której ujrzeliśmy ją na początku poematu:

> W rytmie tańca człowiek ukazuje w całej swojej pełni. Ze zniewolonego ciała wydobywa się cielesność wyzwolona. Wolna od ciężaru ziemskiego życia, kołysze się w niebieskim kręgu. Lecz jest to jedynie możliwe wtedy, gdy człowiek może przedstawić siebie samemu bogu[262].

– Tyle antropolog i teolog. U Mickiewicza Zosia jest zaś już czymś więcej, intymnym doznaniem duchowym – na powrót Animą, pragnieniem pełni, harmonii. Bowiem ten taniec – kosmiczny niemal – ma swój rytm dzięki tym, którzy go prowadzą, umykając wprawdzie sprzed oczu poety, odsłaniając jednak wprost boski wymiar zjawiska. Natura matka daje materiał do poetyckich porównań. Zofija „**rządzi tańcem**", lecz „**jak anioł nocnych gwiazd obrotem**". Znów – nie ma tu wizji nieba jako otchłani, czarnej przepaści, w którą wpada ludzkie spojrzenie. Sfera gwiazd – to nawiązanie do prastarych tradycji – ma swego anioła, który nią włada. Porządek ziemskiego tańca, święta, chwilowej

[261] S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*..., s. 125:
[u poety] Nie tylko barwy, lecz i kształty zawsze są w stosunku do wzroku zmienne, względnie do tego, czy je oświeca „słoneczna pożoga – czy noc lub dzień pochmurny ocienia".

[262] J. Moltmann, dz. cyt., s. 502.

harmonii w chaosie historii ma swój odpowiednik – niczym u Ptolemeusza – w „widowisku niebiańskiego tańca", harmonii, rytmu (oczywiście też relacja: mikrokosmos → makrokosmos)[263]. Taniec gwiazd, sfer, ruch na nieboskłonie ma więc tu symetryczne, lustrzane odbicie w ruchu weselników. Niebo pełne gwiazd i ziemia wypełniona ludźmi tworzą boską dziedzinę pełni. Zdeifikowana Zosia – tańczywszy też z „szczęśliwym Dąbrowskim" – zstępuje na ziemię w, powiedzmy, ramiona Tadeusza. I to ostatni jej czyn: otwiera kolejną fazę święta: „Idzie do stołu gościom nalewać kielichy...".

Poetycką wizję poloneza przerywa jednak, **niespodziewanie**, obraz fatalnie zakochanego kaprala Saka Dobrzyńskiego, adoratora Zofii, który nie zostanie już w poemacie jej narzeczonym. Skąd ten dziwny wtręt między idealnymi, symbolicznymi obrazami? Czy dlatego, by „z prawdziwości obrazu nie były usunięte cienie"?[264] Jeśliby tak było – mógł Mickiewicz pożegnać Saka wcześniej. Czy może dlatego, jak podejrzewał Pigoń, że będzie on następcą Tadeusza, gdyby ten zginął? Lecz to, zauważmy, nie ma potwierdzenia w tekście, byłoby wprost niestosowne. Nie znajduję dla tego fenomenu innego wyjaśnienia niż następujący: Mickiewicz przerywa nagle feeryczny, ruchliwy obraz, by skierować spojrzenie na zadumanego Saka, wspominającego też same amory, umizgi, które były udziałem innych: Tadeusza, Hrabiego... Ten obraz wyrzucenia poza nawias ucztujących wydaje się zakodowanym obrazem miłosnych nostalgii samego Mickiewicza, powracającego już zawsze tylko symbolicznie, poetycko do swej Marii, która wciąż w świecie dzieł wychodzi za innego. Podpowiada to sam poeta – Sak rusza ku kompanom, by oddać się kartom i „kielichem osładzać żałość". Dokładnie o takiej samej relacji na zawód miłosny mówić miał ukochanej przez Księdza Gustaw z IV cz. tuż przed „samobójstwem". Tam kochanek stara się udawać utracjusza, tu staje się człowiekiem wojskowego obowiązku, czyli już „kapralem". I w końcu komentarz: „Taka była dla Zosi Dobrzyńskiego **stałość**"[265]. Stałość Mickiewicza – czyżby resentyment miłosny nie został do końca pokonany? Czyżby ten, który dostał kosza, czarną polewkę – wciąż to pamiętał?

Jeśli przyjąć ten sposób interpretacji – istotnie finał poematu łączyłby nostalgię (osobistą) i pragnienie przyszłości. Polonez – jak go tu przedstawia poeta-malarz – nie jest, jak sądzę, związany bezpośrednio z romantycznymi teoriami (*á la* Hölderlin, Novalis)[266], mówiącymi o muzyce jako pierwotnym języku wszystkich ludzi, jako sztuce pierwszej, ewokującej najdoskonalej nieskończoność, istotę bytu, irracjonalne pierwiastki Psyche. **W strukturze epopeicznej, jaką jest *Pan Tadeusz*, która próbuje przezwyciężyć pierwiastki tragiczne (waśń, dzieje), po misteryjnym koncercie Jankiela, realizującym schemat mesjański (wybranie – upadek – zbawienie), jest on dopełniającym, szczytowym w swym wychyleniu ku przyszłości objawieniem Harmonii – kosmicznej (taniec między ziemią a niebem), miłosnej (po perypetiach), narodowej (wszyscyśmy Polacy, włościanie, Jankiel), rodowej (koniec sporu).** W przywołaniu arcypolskiego tańca, w jego wzniosłym i radosnym rytmie na powrót od-

[263] Zob. C. S. Lewis, *Odrzucony obraz*..., 83-88.

[264] J. Kleiner, dz. cyt., s. 395. Otóż sądzę, że nie chodzi tu w ogóle o „prawdziwość". Poemat czytamy raczej jako epos, mit, symboliczną nadrzeczywistość. Zob. J. Z. Brudnicki, *Powroty w „Panu Tadeuszu"*, „Poezja" 1984, z. 11-12.

[265] Byłoby naiwnością przyjąć, jak często sugerowano w XIX w., że Mickiewicz „wpisał się" tylko w postać Jacka Soplicy. Czemuż jednak Tadeusz nie miałby być spełnieniem marzeń dwunastoletniego chłopca o wyprawie wojennej z Napoleonem na Moskwę? Sak zaś echem miłości młodzieńczej? Hrabia – autoironicznym echem światowych przeżyć, odeskich doznań autora *Zimy miejskiej*?

[266] Zob. B. Andrzejewski, dz. cyt. Zob. także rozdział *Kopuła wzniosłości* z książki Stanisława Pigonia *„Pan Tadeusz". Wzrost, wielkość i sława*, też w istocie ujawniający „religijne znamię w najgłębszej istocie tej epopei" (s. 229, Kraków 2002).

słania się bosko-ludzka harmonia, logika święta znajduje wyraz nie w karnawałowym zgiełku, lecz w tanecznym rytmie. Polonez pozwala umajonej Zosi unieść się w eidetyczną sferę „Przed", w sferę tej wiecznej kobiecości, która znękanej duszy przyniosłaby spokój. Bohater Malczewskiego – powracając z wojennej wyprawy, wyważa drzwi, znajduje Marię martwą, odkrywa ostateczną pustkę i dysharmonię[267]. Mickiewicz – przeciwnie. Pozwala prowadzić się przez swą Marię (która jest w istocie wszystkim: domem, miłością, duszą, poezją, muzą, lirycznością, eidetyczną naturą, religijną i osobowościową pełnią, sferą matki, Litwą, Wolnością)[268]. **W Zosi fantazmat Ukochanej-Litwy zyskuje najczystsze, najpełniejsze, najgłębsze, bo wieloaspektowe, najbardziej zidealizowane spełnienie literackie**. Zapewne istotną rolę spełnia u poety wizja kosmosu, boskiej natury, która jak dobra opiekunka obejmuje, przygarnia, prowadzi twórcę i świat. I trzeba tu podkreślić pierwotny, niezliturgizowany wymiar spolicowskiego święta, które rozgrywa się w centrum świata, między niebem a ziemią; bowiem:

> W święcie celebruje się odnowienie życia. Czas jest odnawialny, przestrzeń jest uświęcona, ludzie zradzają się na nowo z pierwotnego życia. W święcie wieczność doświadczona jest w formie wiecznej teraźniejszości: „Czas bez celu" (jak mówił Nietzsche) i radość bez końca. Święto jest z samej swej istoty ekstatyczne[269].

Rzec by można, że życie i święto to jedno w wymiarze duchowym; kto nie ma święta, obumiera wykorzeniony, rozproszony, samotny, „na paryskim bruku". Święto to *signum* rzeczywistości zmityzowanej, a nie zmistyfikowanej. W Soplicowie święto zaczyna się wyzwalającą nadzieją wiosny-wojny-metamorfozy, ażeby apogeum osiągnąć w polonezowym rytmie, korowodzie, którego idealnym aksjologicznym rdzeniem jest Mickiewiczowskie: „Kochajmy się!". Przez XII ksiąg ludzie Soplicowa spierają się, walczą, flirtują, błądzą, grzeszą i przeżywają ekspiacje, tak, by w końcu zjednoczyć się w tańcu:

> Święto, taniec, teatr, muzyka i gra są symbolami świata, które obejmują, wyrażają w owej pierwotnej różnicy pośrednictwo przestrzeni, czasu i zabawy. Nie reprezentują one jedności w różnorodności przez regresję ku pierwotnej, wszechobejmującej Jedni, lecz szukają możliwości nowego z-jednania. Święto jednoczy, a ze świątecznego zjednoczenia wypływa nowe życie. Taniec jednoczy różnice przez rytm. Muzyka jednoczy przez czas uporządkowany metrycznie w taktach. Wreszcie gra daje wolność kształtowania jedności pośród bogactwa możliwości przez postrzeganie przypadku. W rytmie, melodii, teatrze, grze świat jest określany przez transcendentną immanencję i immanentną transcendencję[270].

Innymi słowy – Soplicowo trwa w istotowym wymiarze harmonii, której piewcą był Kazimierz Brodziński; w wymiarze, gdzie nawet zgrzyty historii, błędów i waśni nie są w stanie zatrzymać ruchu słońca i ziemi, gwiazd i księżyca, pór roku i cyklów historycznych upadków i wzlotów, zza których nieodmiennie, pewnie i stale wyziera Boskie spojrzenie[271].

---

[267] U Malczewskiego więc w tym momencie – gdy Wacław obejmuje, całuje Marię – obraz poetycki wyraża dezintegrację, dysonans pragnienia pełni i efektu pragnień, obwieszcza niemożność integracji tego, co męskie, i tego, co żeńskie. Ten poziom negatywnego doświadczenia zawarł Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie*.

[268] J. Z. Brudnicki (dz. cyt., s. 39) dopełnia zespół żeńskich personifikacji, istotnych dla świata *Pana Tadeusza*, o Wolność, przywołując słowa XI księgi o wiośnie-wojnie: „Ja ciebie dotąd widzę, piękna maro senna!".

[269] J. Moltmann, dz. cyt., s. 497-498.

[270] Tamże, s. 519. Por. bardzo interesujące rozważania o funkcjach, znaczeniu tańca w studium Z. Kaźmierczaka, *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa*, Kraków 2000, s. 158-242.

[271] K. Brodziński, *O idylli pod względem moralnym*, w: *Pisma estetyczno-krytyczne...*, t. 1, s. 254: „[poezja] Posłanka niebios rada głosi <<Królestwo Boga, pokój na ziemi>>; jeśli się zabłąka za namiętnościami ludzi na pola wojenne, i tam błaga o pokój". Zob. A. Witkowska, *Kazimierz Brodziński*, Warszawa 1968, rozdziały: *Na dwu katedrach dwa*

IX. „...*Świecisz...*"

Wielkie domknięcie arcydzieła powierzył Mickiewicz trzem partiom tekstu zawierającym po kolei: opis zachodu słońca, spojrzenie na wznoszących toasty i „baśniowo-ludową" formułę. By odczytać ich rangę, powrócić trzeba do początku poematu, do wizji matek: Ojczyzny, Litwy, Panny Świętej, matki poety. W finale słońce zachodzi, ma to być znak, podług strywializowanych interpretacji, ostatecznego pożegnania poety ze światem szlacheckiej idylli, dodajmy „ostatniej" i nigdy już niemożliwej do odzyskania. Wydaje się, że jest odwrotnie. Jak dowodziliśmy, świat litewski jest u poety wychylony ku przyszłości,[272] jest napełniony energią powrotu do krainy archetypów dzieciństwa, nachylony – mimo tragicznego piętna – ku pięknu stron rodzinnych, ku wyobrażeniom młodości[273]. Między końcem a początkiem poematu istnieje zasadniczy związek. Panna Święta w Inwokacji ukazana jest jako ta, która ochrania, broni, uzdrawia, przywraca do życia ciało i ducha – i daje natchnienie. Wszystkie te funkcje odnoszą się do tego, co Maryja **sprawia**. W Inwokacji jeden tylko czasownik odnosi się do jej **przedstawienia**. I to w tym miejscu, gdzie Mickiewicz mówi o tym wizerunku, który był mu najbliższy: „Panno święta..." – „I w Ostrej **świecisz** Bramie!". Niewątpliwie chodzi tu o arcymickiewiczowski symbol maryjny – o jutrzenkę, zorzę, o to niewielkie a stałe światło, które prowadzi pielgrzyma do domu. Matka Boska jako znak niebiański w całej poezji Mickiewicza – aż po *Słowa Panny* – ma tę samą, wysoką waloryzację: „każdemu dobremu duchowi zapalam się i świecę gwiazdą ranną". Maryjna Inwokacja nie jest przy tym – gdy uwzględnić jej symboliczną jakość (świecąca Jutrzenka, gwiazda) – żadnym bluźnierstwem. Cała ogromna tradycja poezji barokowej stoi za przedstawieniami Jutrzenki zapowiadającej nadejście mesjasza:

> Wstawaj, śliczna Jutrzenko, wstawaj niemięszkanie,
> Bo za Tobą zbawienie Słońce – Jezus – wstanie!
>
> Wespazjan Kochowski, *Aurora consurgens*[274]

Zwrócono już przecież uwagę na uderzające podobieństwo tego wiersza Kochowskiego do *Ody do młodości*: „Witaj, jutrzeńko swobody, / Zbawienia za tobą słońce!"[275] Podkreślić by należało zmianę treści symbolu: od ideałów oświeceniowych do Matki Zbawiciela. Zbawieniem, które zrodzi w *Panu Tadeuszu* Maryja [„Tak nas

---

przeciwne bogi oraz *Schyłek życia*. Dodajmy: Mickiewicz przekracza idylliczne wyobrażenie poezji jako posłanki niebios w mesjanistycznych obrazach wiosny-wojny.

[272] J. M. Rymkiewicz (dz. cyt., s. 157-158), wskazuje na inny aspekt poetyki eposu:

> Z drugiej jednak strony, czytając *Pana Tadeusza* mam poczucie, że Mickiewicz zapisuje coś wiecznego. (...) A więc zapisuje odwieczny i do dziś trwający polski obyczaj, którego pewne zewnętrzne przejawy uległy zmianie, ale którego istota zmianie nie ulega.

– To jest właśnie ów opisywany tu *eidos*, wieczny i idealny wymiar polskiego świata eposu.

[273] J. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza*, w: *Mickiewicz*..., s. 218:

> Mickiewicz oczywiście wie – i w *Panu Tadeuszu* też o tym pisze – że ziemska rzeczywistość raz po raz „wypada z formy", że historia w kształcie nadawanym jej przez despotyczne rządy lub władzę pieniądza narusza przyrodzony ład ludzki i urąga Boskiemu. Ale w tym poemacie daje zapanować nad historią swojemu **przekonaniu o świecie, jaki mógłby być i jaki być powinien, „gdy zemsty złe przehucą ryki"** [podkr.– J. Ł.].

[274] W. Kochowski, *Ogród panieński*, w: *Helikon sarmacki, wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wstęp i wybór tekstów A. Vincenz, Wrocław – Kraków 1989, s. 132.

[275] Tamże, s. 133, autor opracowania, A. Vincenz, dodaje nawet w komentarzu: „O tym, że Mickiewicz Kochowskiego czytał, wiadomo z jego listów".

(mnie) powrócisz cudem na Ojczyzny łono."] jest przecież i jakiś ziemski geniusz[276], który zmieni bieg historii, i oczywiście Jezus, który nadał cierpieniu narodów sens, właśnie ten mesjański. Świetlista Jutrzenka z Ostrej Bramy to u Mickiewicza symbol niezniszczalnej nadziei, najwyższa projekcja tego ideału kobiecego, który poeta przekształca w całej twórczości. Istnieje wyraźny symboliczny związek między przedstawieniami całego poematu:

→ Maryja jako jutrzenka z Inwokacji → Zosia-zorza-anioł → wschód Słońca w XI księdze → wiosna-wojna (mesjańskie nadzieje) → Zofija-Dyjana, bóstwo z XII księgi → Zosia-anioł rządzący tańcem → zachód Słońca („I ja tam z gośćmi byłem...") → nawiązania po *Panu Tadeuszu*: „jako jutrzenka świeci" (*Gdy tu mój trup...*) → „każdemu dobremu duchowi zapalam się i świecę gwiazdą ranną" (*Słowa Panny*).

W doskonały sposób logikę Mickiewiczowskich symbolicznych przeniesień (od ideału miłosnego do religijnego) uchwycił jeszcze w 1898 roku Włodzimierz Sołowjow, pisząc, że z ruin miłosnego marzenia wyniósł Mickiewicz „rozkwit swej cudownej poezji" oraz „przekonanie, iż prawda szczęścia osobistego winna być nie początkiem, lecz końcem drogi życiowej"[277]. Dodawał filozof, iż konsekwencją tego głębokiego samorozumienia – tu cytuje Inwokację – było przeniesienie uczuć na „drugą wybrankę", na ojczyznę, a następnie na trzecią, na religię, przeciwstawiające zewnętrznemu autorytetowi Kościoła zasadę *est Deus in nobis*. Wpatrzenie w to światło, pragnienie zbliżenia się do wszystkich wartości, które owa Jutrzenka symbolizuje, niezwykle przy tym intymne, owocuje mityczną, eidetyczną wizją świata we wrzeniu, oczekującego mesjańskiej wojny. Wpatrzony w Inwokacji w tę światłość, także w tę muzę swej poezji[278], kreśli poeta – na gruncie napoleońskich wydarzeń – epos przyszłości, a nie tylko przeszłości, epos zarazem realistyczny i wprost ikoniczny, nadrealny („boży")[279]. Zachód słońca, jeśli wczytać się w jego opis, jest domknięciem feerycznego wschodu, kiedy, jak pisał Witwicki:

Dla ducha, który chowa blask Twej chwały,
Obecność Twoja we wszystkim się kryśli
W stworzeniu światów, w samotnika myśli,
Stwórco! Tyś wszędzie widomy i cały.
Tak słońca oko lśni z niebios przestworza:
Tu w kropli, a tam w niezmierności morza[280].

Mesjański sens wiosny i wschodu apogeum ekspresji osiąga w uczcie, w tańcu, gdy chylące się już słońce powleka Soplicowo, jako znak całej Ojczyzny poety, nie szarością, lecz złotem, złocistością („wyzłocona"), a więc w jakiś niezwykły sposób podnosi korowód tańczących poloneza w wymiar niezniszczalności, tego, co wieczne i doskonałe. Słońce i złoto to symboliczne odpowiedniki. Wszystkie składniki obrazowania fragmentu

[276] Jak wiadomo, Mickiewiczowski człowiek dojrzewa duchowo pod opieką matek-wstawienniczek, nim stanie się godny świadomego udziału w wydarzeniach historii – np. Konrad.

[277] W. Sołowjow, *Mickiewicz. Przemówienie podczas obiadu ku pamięci Mickiewicza 27 grudnia 1898 r.*, w: *Wybór pism*, t. III, s. 171.

[278] Zauważono dość powszechnie w Inwokacji wpływ Tassa – poety, „pragnącego, by muzą jego poematu była Matka Boska" (Kleiner, dz. cyt., s. 237). Trzeba tu raz jeszcze przypomnieć Wespazjana Kochowskiego.

[279] A. Witkowska, *Mickiewicz...*, s. 173:

I jest zarazem taką próbą oswojenia bytu, aby niósł on nie tylko rozpacz i cierpienie, ale także ukojenie, radość, piękno. (...) Każda idylla jest opowieścią o domu-gnieździe, o łagodnym istnieniu, w którym byt i historia nie ranią człowieka.

[280] S. Witwicki, *Obecność Stwórcy*, w: *Piosenki sielskie, poezje biblijne i inne wiersze*, wstęp i opr. W. J. Podgórski, Warszawa 1986, s. 296.

opisującego zachód słońca („Słońce już gasło...") pozostają w kręgu pozytywnych, przyjaznych człowiekowi, makroantropicznych wyobrażeń: ciepły, cichy wieczór opisuje poeta, spoglądając w górę, kreśląc znów spojrzenie ze „środka niebokręgu":

Słońce już gasło, wieczór był ciepły i cichy;
Okrąg niebios gdzieniegdzie chmurkami zasłany,
U góry błękitnawy, na zachód różany;
Chmurki wróżą pogodę, lekkie i świecące,
Tam jako trzody owiec na murawie śpiące,
Ówdzie nieco drobniejsze, jak stada cyranek.
Na zachód obłok, na kształt rąbkowych firanek,
Przejrzysty, sfałdowany, po wierzchu perłowy,
Po brzegach pozłacany, w głębi purpurowy,
Jeszcze blaskiem zachodu tlił się i rozżarzał,
Słońce spuściło głowę, obłok zasunęło
I raz ciepłym powiewem westchnąwszy – usnęło. (XII, w. 843-855).

Tu „okrąg niebios" to barwny, prawie idylliczny obrazek barw (błękit, róż, złocenia, purpura, perłowość), a także pasterska scena, gdzie w roli owiec lub kolorowych cyranek występują „chmurki" (deminutyw). To nie, jak u Mochnackiego, chmury – „fantastyckie myśli ziemi", to nie, jak u Słowackiego, „korona chmur i gromów"[281] – lecz łagodny, pasterski prawie obrazek, Boska scenografia wielkiego święta, które (i niebo, i święto) ogląda poeta. Bóg i poeta spojrzeli tej soplicowskiej wiosny na świat pogodnie[282]. Co więcej, samo usypiając, słońce pozostawia wszystkich na uczcie, gdy po niej zaś zbudzą się, nastanie kolejny słoneczny dzień: „Chmurki wróżą pogodę..." Jak pięknie ujął to Czesław Zgorzelski, ono, to – nazwane tu przez nas „okiem Boga" – słońce:

> Jest wszędzie i widzi wszystko. Ład w życiu Soplicowa, tak jawnie odczuwany w czasie lektury, jemu właśnie, słońcu, harmonię swą zawdzięcza. I czujemy wyraźnie, że na nieboskłonie strefy znaczeń lirycznych *Pana Tadeusza* ten ład promieniuje autorowi i czytelnikom jak symbol słoneczności całego świata, który się Mickiewiczowi w wizji ojczystego kraju poetycko zrealizował. Słońce jest też – z nominacji nie tylko Sędziego, ale i samego narratora – artysty – wysokim dygnitarzem nieba, niestrudzonym „robotnikiem Pana świata". I zapewne z jego to pełnomocnictwa rozdaje promienie łask wszystkiemu, co piękne i szlachetne[283].

– Jak, dodalibyśmy, Jutrzenka, Zorza, Panna Święta, która także darzy świat światłem dobra, które zatryumfuje w Wielkim Święcie. Przedostatni obraz – zmierzchu – wykreował poeta na podobieństwo tak często pojawiających się u niego figur wspólnoty, gromady jednoczącej się już to na pomagającym przemianie, metamorficznym obrzędzie dziadów, już to na uczcie[284]. I ona ma właśnie metamorficzne sensy. Lecz tu właśnie – w *Panu Tadeuszu* – człowiek nie zabrnął jeszcze tak daleko w zło, grzech, by konieczny był obrzęd odpuszczania, oczyszczenia i ekspiacji: dziady, ten rytuał z pogranicza kultury pierwotnej i chrześcijaństwa. W eposie świat przesunął się dalej, dale-

[281] Sformułowania: M. Mochnackiego z rozprawy *O literaturze polskiej w wieku XIX* oraz z wiersza J. Słowackiego *Chmury* z 1835 r.

[282] M. Giergielewicz pisał o poemacie na emigracji (*Drogi Mickiewicza*, Londyn 1945, s. 135):

> Życie całe Mickiewicza złożyło się na jego epopeję. Wlał w nią najpiękniejsze, najbardziej wzruszające wspomnienia dzieciństwa, namiętne udręki młodości i opanowane skupienie wieku dojrzałego. Użyczył jej własnych złudzeń, nadziei i rozczarowań politycznych. Zawarł w niej sielankowe marzycielstwo księżycowych Świtezianek i niewyżyte pragnienie twardej walki orężnej. Uczynił ją odbiciem własnej przemiany wewnętrznej, której metę ostatecznie stanowiło bezgraniczne oddanie ojczyźnie, wtłoczone w żelazną obręcz pokory. Znalazł się wreszcie w poemacie cały żywy obraz ziemi ojczystej, który poeta uniósł pod powiekami na dożywotnie wygnanie.

Choć słowa brzmią nieco patetycznie, uważam je za jedną z ciekawszych opinii o tym, „ile z Mickiewicza jest w poemacie".

[283] Cz. Zgorzelski, *W strefie liryczności „Pana Tadeusza"*, w: *Obserwacje*, s. 76-77.

[284] W dużym stopniu obrzęd i uczta to przecież jedno.

ko ku dobru. Okres burzy i błądzenia pozostawił za sobą. Niechaj Soplica dokona rozjaśnienia przeszłości własnej, rodowej; niech dzieci podadzą sobie ręce – a obrzędowa uczta przypieczętuje ikonę świata takiego, jakim on być powinien i – kiedyś! – wreszcie musi stać się koniecznie:

A szlachta ciągle pije i wiwaty wznosi:
Napoleona, Wodzów, Tadeusza, Zosi,
Nareszcie z kolei wszystkich trzech par zaręczonych,
Wszystkich gości obecnych, wszystkich zaproszonych,
Wszystkich przyjaciół, których kto żywych spamięta
I których zmarłych pamięć pozostała święta! (XII, w. 856-861).

Przez całą XII księgę przewijają się Wodzowie narodu. Szlachta wznosi toasty za ówczesnego „mesjasza" Napoleona, za przywódców narodowych i zaraz potem za Tadeusza i Zosię. Narzeczeni złączeni w biesiadnym obrządku z wodzami to jasny sygnał mesjański. Wspólnota tego fragmentu jest przecież wspólnotą złożoną:

SAKRUM NARODOWE:
„WSZYSCY"

REPREZENTANCI:
- szlachta,
- Napoleon, Wodzowie,
- Tadeusz, Zosia, pary narzeczonych,
- „goście obecni",

„przyjaciele, kto żywych spamięta",
„I których zmarłych pamięć pozostała święta!"

SYMBOLICZNY SENS REPREZENTACJI:
– przeszłość – przyszłość, zgoda, nowy porządek,
– nadzieje mesjańskie, figury mężów bożych,
– młodość, przyszłość, witalność, aktywność,
– reprezentanci narodowej wspólnoty: żyjący i obecni, rozproszeni po świecie, zapamiętani, wspominani i ci, „narodowej sprawy męczennicy", zmarli, ale żyjący w sakralnej pamięci narodu.

Naród soplicowski jest jednością przeszłości i przyszłości, utraconych nadziei i nadziei żywych, obecnych i rozproszonych po świecie pielgrzymów, żywych narodowej sprawy bojowników i zmarłych „męczenników", takich, jak ci, którym dedykował poeta III cz. *Dziadów*. W tej mikroformule zaręczynowe święto zamyka w niezniszczalnej ikonie pamięci całą narodową wspólnotę; obecność-wieczność-mityczność wypiera wszelkie pokusy waśni, racjonalnego porządkowania świata. Uczestników w wyimaginowanym cudzie uczty przeciwstawia się temu, co poeta widzi za oknem, „na paryskim bruku". Jednoczący obrzęd uczty, jakby nowe soplicowskie dziady, ale nie groźne, lecz radosne, nie komunikuje już ze zmarłymi, nie wdziera się w metafizyczną sferę, lecz oznajmia jedność tego, co było i będzie, zmarłych i żywych, starych i młodych, połączonych imperatywem służby Ojczyźnie. Obrzędową ekspiację zastępuje w *Panu Tadeuszu*, jak w przypadku Jacka Soplicy, działalność patriotyczna, owocna działalność, a nie gest, słowo obrzędu lub jakieś tortury nieskończonego cierpienia antycznej proweniencji[285].

Mickiewiczowski obraz bytu, światoobraz można by w całości – nawet w bitewnych odsłonach – nazwać (neoplatońskim) **„światłoobrazem"**, rozjaśniającym byt od środka i zarazem czytającym, notującym oznaki tej przebijającej się Boskiej Światłości na powierzchni natury. To optymalne, optymistyczne ujęcie istnienia – jakże jednak, mimo swej głębi, trudne do znalezienia w XIX-wiecznych realiach. To świat, jaki widzi

[285] W tym sensie była to kreacja „męska", realistyczna. Por. M. Tatara, *Romantyzm*, w: *Historia literatury polskiej w zarysie*, Warszawa 1983, t. I, s. 241:

> Silna męska uczuciowość zdecydowała o uniknięciu sentymentalnych żalów za utraconym rajem dzieciństwa. Natomiast dojrzałość pisarska kazała mu odrzucić przemijające akcesoria modnego stylu romantycznego.

wyobraźnia romantycznego poety, ale jakiego nie zobaczy jego oko. Dlatego po eposie, po chwili „widzenia" – jest pora na „realizację" Soplicowa. I na milczenie słowa.

W istocie wypełnia się tu owa zasada, którą wpisał poeta w *Zdania i uwagi* (zaczął je pisać w tym samym czasie co *Pana Tadeusza*) – zasada „Boga w nas" i „Boga w świecie", których – obu Bogów – trzeba pogodzić i zrodzić (tu archetypy macierzyństwa) w bólach[286]. W całości Mickiewiczowskiego „dojrzałego" światoobrazu jest to fundamentalne „żeńskie" wyobrażenie, przybierające postać złożonego ciągu wyobrażeniowego. W świecie, który zrodził w sobie i otacza wyobrażony panenteistycznie Bóg (Bóg → Natura → Człowiek ← Natura ← Bóg), okalający go i strzegący niczym ziarno, które ma się rozwinąć w pełnię formy, dokonuje się poprzez Marię inkarnacja Jezusa, który jest Chrystusem. *Per analogiam* człowiek w duszy (*Anima*) rodzi Boga - w - sobie (proces integracji osobowości). Naród cierpiąc – rodzi swe mesjańskie powołanie (tu: Polska – Mesjasz). Historia jak wyschnięta gleba – rozwinie te intuicje okres towianistyczny – oczekuje narodzin mężów bożych (od „40 i 4" do siedmiu mężów Towiańskiego). Wreszcie Kościół – jak Oblubienica – oczekuje Paruzji, nadejścia Chrystusa Oblubieńca. W innej dziedzinie znaczeń – to poeta, sługa Maryi, wpatrzony w wizerunek Bogurodzicy, tworzy, rodzi obraz utraconej Ojczyzny, ikonę celu. Idealna, eidetyczna rama Inwokacji oraz XI i XII księgi, oraz słowa *Epilogu* „O gdybym kiedy dożył tej pociechy...", spaja tę polifoniczną estetycznie, dynamiczną wewnętrznie (metamorfozy bohaterów), rozstrzeloną (przemiany społeczno-narodowościowe) między starym a nowym Soplicowem panoramę powieści szlacheckiej, gdzie w istocie odbył się już „ostatni" zajazd na Litwie; ostatni – to znaczy też „przezwyciężony", może nawet „niepotrzebny", choć obrazujący wiernie szlacheckie, polskie *panopticum* narodowe. Zajazd, co przeistoczył się w ucztę; i chaos, który wykształcił się w narodowy kosmos:

> I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem,
> A com widział i słyszał, w księgi umieściłem.

Znów – teraz właśnie – wrócić trzeba do Inwokacji:

> 1° Litwo! Ojczyzno moja! ty **jesteś** jak zdrowie.
>
> 2° [Piękność twą] **Widzę** i **opisuję**, bo **tęsknię** po tobie.
>
> 3° Jak mnie dziecko do zdrowia **powróciłaś** cudem...
> Tak nas **powrócisz** cudem na Ojczyzny łono.
>
> 4° **Tymczasem przenoś** moję duszę utęsknioną...

Czas przeszły „formułki tradycyjnej bajarzy i pieśniarzy ludowych"[287] to konsekwentne domknięcie temporalnych subtelności Inwokacji:

---

[286] M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, s. 286: [mariologii] Ważkość ta polega bowiem na zajmowaniu w sekwencji symbolicznej kluczowej pozycji; jest tam figurą człowieka powołanego do wcielenia Boga i stania się Jego partnerem w dziele nieustającego tworzenia świata. – Tu jako przykład „kluczowej pozycji" w „sekwencji symbolicznej" [przypis 35] przywołuje badacz Inwokację: „dzięki niej patronuje Ona całości obrazu świata tego utworu, czyli duchowym – <<drugim>> – narodzinom obrazu przeszłości narodowej, zbiorowej pamięci."

[287] Kleiner, dz. cyt., s. 396. Badacz idzie więc śladem Hugona Zatheya (*Uwagi...*, s. 88), podkreślającego że w „prostém i genialném" zakończeniu „dał poeta czysto ludowy zwrot, którym, jak to dobrze z dni naszych dziecięcych pamiętamy, każdy bajarz, każda piastunka powieść swoją kończyła". – Dziś nie jest to już chyba popularny w domowej pedagogii zwrot.

- (Litwo) jesteś – widzę – opisuję,
- Panno Święta – bronisz – świecisz – ochraniasz (wieczność),
- (Litwę) stracił – powróciłaś (do zdrowia),
- przenoś → (w lata 1811/1812, ale zmityzowane),
- powrócisz (na Ojczyzny łono) → czas przyszły spełnienia próśb i obietnic mesjańskich → kiedy?

Oczywiście czas teraźniejszy tu dominuje, niemniej jednak jest to nie teraźniejszość realiów, lecz wyobraźni. „Widzenie – opisywanie" okazuje się funkcją straty, zaś powrót warunkowany jest przez pamięć, w której skarbcu spoczywa przeszłość i wzór przyszłości. Pamiętam – widzę – opisuję to kategoria należąca całkowicie do sfery wyobraźni. Kategoria posiadająca aspekt futurologiczny, przyszłościowy – słowem: mesjański. Uruchomienie procesu kreacji początkuje prośba, wezwanie o natchnienie: „tymczasem przenoś..." Czas przyszły pojawia się też w niezwykłym wymiarze: jako czas cudu, a nie jako jakieś tam oczekiwane jutro wydarzenie, lecz jako pewne, opatrznościowe zdarzenie. I choć przenosi się poeta w rzeczywistość mającą historyczne kształty 1811/1812 r., jest to wyprawa w czas mityczny, czas mesjańskich nadziei, który zakończyć może tylko jakaś formuła łącząca ze sobą typowość (w sensie bycia toposem) z ekspozycją podmiotowości autora eposu, „ja" poety, który w całej intymności pojawił się w Inwokacji (moja, mnie, moją). Nie mógł więc zamilknąć słowami „Na tym rzecz się skończy..."[288] Jeśli, dzięki Pannie Świętej – trochę niczym Dante dzięki Beatrycze – dostał się w sferę *eidosu*, mitu, to musiał ją też opuścić, eksponując swą kreacyjną moc, potwierdzając swe uczestnictwo w uczcie i pieczętując tą wcale niebłahą formułką obraz polskiego kosmosu, który stworzył, któremu pozwolił żyć, antagonizować się i który zjednoczywszy, w końcu przemienił w ikonę przyszłości.

Mickiewicz przestąpił symboliczny próg Ostrej Bramy. Wszedł głęboko w zbiorową i własną, indywidualną sferę archetypów. Przeżył raz jeszcze i mitycznie opowiedział „istotę polskości" wrócił w intymną sferę *Arche*. Teraz spojrzawszy jeszcze w niebo, wycofał się na powrót w świat, jaki opisuje *Epilog*, świat tragiczny.

Trudno przecenić rolę symboli związanych z kobiecością w *Panu Tadeuszu* – zarówno tych spersonifikowanych (Zosia, Telimena...), tych zbiorowych (natura, Litwa...) jak i tych czynnościowych (wewnętrzna integracja, zrodzenie boskości). Wszystkie one służą tu jednemu – kontemplacyjnemu powrotowi[289]. Do przeszłości i zarazem – jak to możliwe? – powrotowi do przyszłości.

Jeszcze teraz w dziele jest to imaginacyjny powrót - kontemplatacja do lat 1811/1812, lecz już wkrótce może przeobrazi się w podróż ku tej rzeczywistości, która prześwituje, wyłania się z Soplicowa, gdy misterium pamięci przekształca się w Nocy Wielkanocnej oczekiwania na cud, na zmartwychwstanie. Do 1855 r. poeta konsekwentnie, choć prawda że nie bez życiowych meandrów[290], do swojej Litwy dążył, prowadzony przez to „Światło"[291], o

[288] Por. E. Curtius, dz. cyt., s. 96-99. Jak wiadomo, elementem toposów zakończenia był też zwrot o tym, że pieśń należy kończyć, bo kończy się dzień. I to też jest w poemacie.

[289] H. Krukowska, *„Pan Tadeusz" jako poezja czysta*, w: *Mickiewicz...*, s. 231:

> Między Mickiewiczowskim „tęsknię", „widzę", „opisuję" piękność ziemi-ogrodu, a tradycyjną epiką zachodzi różnica bardzo istotna, jaka ujawnia się między *narracją* a *kontemplacją*. Litwa Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* nie jest bowiem opowiadana czy tradycyjnie opisywana, ale jest kontemplowana. To dzięki „epoce genialnej" dany został poecie bezpośredni udział w tym, co święte i czyste, a co jest odblaskiem pierwszych dni stworzenia z Księgi Rodzaju, z Księgi Genezis.

[290] Punktem wyjścia tego szkicu o *Panu Tadeuszu* były intuicje Mickiewiczowskie z dziennika *Kłopoty z istnieniem* Henryka Elzenberga. Również, jeśli chodzi o stosunek do biograficznych meandrów – przy całym zainteresowaniu dla demaskatorstwa w stylu Boya czy Walca – prezentuję raczej stanowisko wyrażone w artykule Elzenberga: *Wielkość i my. Z powodu dyskusji o Mickiewiczu*, w: *Próby kontaktu. Eseje i studia krytyczne*, Kraków 1966.

którym tu tyle pisaliśmy. Wierny pamięci, etycznemu imperatywowi czynu, nawet wtedy gdy – posłużymy się słowami Czesława Miłosza z *Kronik* – w Soplicowie:

> Wielki zgiełk ustaje.
> Pamięć zamyka swoje ciemne wody.
> A tamci, jak za szkłem, patrzą, milczą[292].

W *Panu Tadeuszu* przełamał poeta tę barierę oddzielającą „było" i „będzie". W obliczu świetlistej Matki z Ostrej Bramy, która wysłuchała niegdyś próśb jego matki i przywróciła dziecko do życia, otarła łzy cudownym ozdrowieniem syna – wzniósł się poeta w tak wysoką sferę projekcji, wizji, wydobył z konkretu tak idealny, eidetyczny obraz, grunt narodowej rzeczywistości, iż trzeba było z tych dziedzin dzieła-maryjnego *votum*, złożonego z suplikacyjną pokorą i nadzieją, powrócić potem trzeźwo do rzeczywistości, której każdy szczegół, nie mówiąc o całości Dziejów, domagał się pracy, dzieła, czynu, by choć przybliżyć o dzień, dwa, jeśli nie swój, to rodaków powrót na Litwę, na ten własny, jedyny, zobaczony wyobraźnią w Soplicowie, na ziemi – jak czule pisał poeta – **kątek**.

To dążenie, marzenie o powrocie miało też swoiście intymny, indywidualistyczny wymiar, o którym w 1855 roku, tuż przed końcem prac i dni mówił emigrantom – wymiar eschatologiczny: „**tam chciałbym być sam**".

[291] Zob. hasła: *Świecący, Świecący się, Świecić, Świecić się* w *Słowniku języka Adama Mickiewicza*. O pewnym szczególnym aspekcie polskiej duchowości maryjnej zob. esej A. Lubaszewskiej: *Notatnik i marmurowa tablica*, w: *Lustra historii...*, s. 221-232.

[292] Cz. Miłosz, *Kroniki*, Paryż 1987, s. 72.



Matka Boska Częstochowska



Matka Boska Ostrobramska



Żyrowicka Ikona Matki Bożej



Matka Boża z Poczajowa

CZĘŚĆ CZWARTA. PODMIOT I IKONA EPOSU

Trudno znaleźć chyba poemat, o którym wypowiedziano by tak wiele i to tak sprzecznych sądów, w którym jednocześnie widziano by wzniosłą wizję przebóstwionego w wyobraźni bytu i pochwałę niskiego, prozaicznego wymiaru. Gdzie jeszcze znajdziemy utwór, którego badacz, znakomity zresztą Walery Gostomski, analizując opisy przyrody, mówiłby równocześnie o dwóch, nie dających się pogodzić tendencjach jej obrazowania: „dziecięco naiwnej nieomal świeżości i żywości poczucia przyrody" i równocześnie „na wskroś konkretnym umyśle" poety[293]. Z innej strony: jak pogodzić „poezję czystą" z agonistyczną i bellicystyczną tonacją całego dzieła, opisującego spór i „wiosnę-wojnę"[294]. Jak połączyć tę „dziecinną świeżość" umysłu, wyobraźni poety[295] z pełną swobodą w żonglowaniu – niczym mistrz ironii kreacyjnej – dziesiątkami intertekstualnych czy – lepiej rzec – interstylistycznych nawiązań: od Homera do Woltera, od Scotta i Sterne'a po Tassa-Kochanowskiego. Z innej jeszcze problematyki: jak to się dzieje, że dla jednych poemat może być dziełem oczyszczenia, ale i rezygnacji[296], dla innych, obrazem nowego Soplicowa[297], nowego świata Mickiewiczowskiego dzieciństwa, które na pewno wkrótce nastanie. Dlaczego można napisać to dzieło, a potem nieco lekceważąco, jak Mickiewicz, uznać je za zejście z głównego toru myśli, życia duchowego.

Rozpiętość sądów czytelników *Pana Tadeusza* więcej jednak mówi o przemianach upodobań na przestrzeni epok, preferencyjnych ich samych, niż o eposie. Dobrym przykładem tej ewolucji patrzenia na dzieło są poglądy Słowackiego czy Norwida, zmieniające się od skrajności do skrajności wraz z ewolucją ich postawy duchowej, intelektualnej, religijnej. Im bardziej ironiczno-tragiczna wizja świata Słowackiego, tym potężniejszy, idealniejszy jest dlań świat *Pana Tadeusza*. Gdy Słowacki w swoich własnych pismach – w okresie genezyjskim – przekracza poziom idealizmu, „platoniczności" świata zawarty w eposie, wtedy i *Pan Tadeusz* zaczyna mu się jawić jako egzemplum przyziemnej, materialnej kondycji wyobraźni Mickiewicza. Odpowiednio nastawiony badacz – na przykład na odnalezienie elementów epitalamium w XII księdze – i zupeł-

[293] W. Gostomski, *Arcydzieło poezyi polskiej. Adama Mickiewicza „Pan Tadeusz". Studyum krytyczne*, wyd. II, Warszawa 1898, s. 258-259. Tamże, s. 261:

> Tak umieją patrzeć na przyrodę wielki myśliciel i wielki poeta: pierwszy patrzy rozumem, drugi sercem, tamten uczy ją pojmować głęboko, ten żywo i silnie odczuwać; – Newton w spadającym jabłku pojął wszechświatowe prawo natury, Mickiewicz w przyrodzie Nowogrodzkiego powiatu odczuł tętno powszechnego jej życia.

[294] Zob. J. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza*?; H. Krukowska, *„Pan Tadeusz" jako poezja czysta*...; obie prace w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*...

[295] Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, s. 265:

> Uczony amerykański, prof. George R. Noyes, zapewne był bliski prawdy, kiedy mówił o <<dziecinnej świeżości>>, jaką Mickiewicz obdarzył swoje krajobrazy i swoich ludzi – dziecinnej świeżości i zdumieniu takim, jakie w języku angielskim zostały najlepiej wyrażone w niektórych wierszach brytyjskiego poety metafizycznego, Thomasa Traherne'a.

[296] S. Vincenz, *Outopos. Zapiski z lat 1938-1944*..., s. 97:

> Słowacki – wspaniały i /ludzki/, ale mniej z jednego odlewu. Życiorys idei /Polski/ jako tej formy platońskiej. „Gody" w *Panu Tadeuszu*; w braku wyzwolenia, oczyszczenie i wzniesienie, [poemat] prześwietlony pobłażaniem i rezygnacją.

Zob. także: S. Krzemień-Ojak, *Goethe, Faust i Vincenz*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. II, s. 279-288; *Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza (1888-1971)*, red. J. A. Choroszy, J. Kolbuszewski, Wrocław 1992.

[297] H. Zathey, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem" Adama Mickiewicza*..., s. 24: „Wojny więc napoleońskie są tłem obrazu a pragnienie wyswobodzenia się z obcego jarzma nadaje główny koloryt i barwę całemu przebiegowi rzeczy".

nie naiwny czytelnik posiadający jasno określoną wizję świata – otóż każdy z nich znajdzie w *Panu Tadeuszu* to, czego szuka. Ten pierwszy odkryje element estetyczny, motyw, symbol, którego obecność przewidział. Ten drugi, jeśli jest człowiekiem chłodno myślącym – zobaczy w nim sielankę, jeśli idealistą czy mistykiem – odkryje wizję sobie pokrewną (idealistyczną) lub, przeciwnie, wizję wrogą (realistyczną).

Równie wiele kłopotów sprawi *Epilog*. Oczywiście – jest on częścią poematu[298]. Kultura romantyczna znosi opozycję nie tylko pełni i fragmentaryzmu, ale także statusu dzieła opublikowanego i wykończonego oraz niedokończonego, niopublikowanego, fragmentarycznego. *Epilog* jest jak księżyc krążący wokół planety: można go zobaczyć w ruchu z jednej (Inwokacji) czy drugiej, końcowej strony (XII księga). Można go czytać w takim czy innym układzie fragmentów, które – nie mieszajmy jednak różnych rzeczy[299] – tworzą całości obrazowo-refleksyjne, nie są zaś zbiorowiskiem pojedynczych wersów, co do sensów, układu których nie byłoby żadnej wiedzy. Status *Epilogu* jest jednak pewny, gdy spojrzeć nań z innej strony.

Pan Tadeusz „dzieje się" w *praesens* wiecznościowym, mitycznym eposu, który to czas jest zarazem czasem przeszłym historii zmityzowanej (1811/12), czasem opowiadanego mitu i czasem przyszłym mesjańskich nadziei. *Epilog* w oczywisty sposób pozbawiony jest tego środkowego wymiaru: czasu mitu, który rozwija się *oto teraz* w Soplicowie. Zwiera za to czas przeszłości mitycznej i czas przyszłości mesjańskiego spełnienia. Nawet poszerza te czasy, sięga opisowo w ich głąb. I zawiera jeszcze coś: zamiast czasu mitu, poetycka świadomość ujawnia *praesens* rzeczywistości, ukazuje straszny moment tragicznego „teraz", z którego poezja transcenduje świadomość w mityczne „było" dzieciństwa i „będzie" dojrzałości, starości, gdy *kiedyś* wszyscy wrócą do Ojczyzny.

W takim sensie – miejsce *Epilogu* jest obok każdej księgi *Pana Tadeusza*; jest miejscem - kontekstem - światłem każdego fragmentu XII ksiąg. Krążący wokół centrum epopeicznego tekst, z jego tragiczną wiedzą świadomości poety, z epopeicznym wspomnieniem świata - okolicy, domu i z nadzieją mesjańskiego *futurum* – nie zaciemnia jednak całości, lecz pozwalając żyć, rozwijać się mityczno-epopeicznej wizji świata, zarazem na chwilę, przez ten jeden, krótki, właściwy moment swej innej i zarazem takiej samej jak ta z *Pana Tadeusza* świadomości-wiedzy oświetla całych XII ksiąg, a raczej każdy fragment przez moment; oświetla tym wymiarem, w którym mieści się tragiczny „paryski bruk", ale przecież też znaczeniowo nie dominuje zupełnie (jakkolwiek poustawiamy fragmenty).

Epilog w mityczną przeszłość dociera dalej niż poemat, bo do dzieciństwa (słowami Stanisława Vincenza: „Mickiewicz: *Pan Tadeusz,* dzieciństwo / genialnego / dziecka")[300]. W przyszłość mesjańsko-mityczną także wgłębia się dalej, ale bez tego, co można by nazwać poezją mesjańską (*poesia messianica*) dwóch ostatnich ksiąg, bez

[298] Zob. I. Opacki, *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem?*, w: tegoż: „*W środku niebokręga*". *Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995. Polemika z tym stanowiskiem – polemika, której tez nie podzielamy – w: J. Paszek, *Ciało i słowo w pierwszej księdze „Pana Tadeusza"*, w: „*Pieśni ogromnych dwanaście...*" *Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*..., s. 79: „Moim zdaniem, piękny, ale tylko brulionowy (!) *Epilog* niszczy tę strukturę, prowadząc do myśli o nie zamkniętej kompozycji *Pana Tadeusza*".

[299] J. Paszek, dz. cyt, s. 79: „(...) mamy w zasadzie tyle tekstów *Epilogu*, ilu wydawców próbowało się zmierzyć z brulionowym rzutem słów Mickiewicza (z ważniejszych: Pigoń, Kleiner, Górski, Nowak)". Ależ *Epilog* to nie *Król-Duch*, nie ta skala. A naukowe edytorstwo musi znaleźć formułę na takie miejsce tekstu Epilogu, które jest ani tylko po, ani tylko przed XII księgami; lecz tuż przy każdej z nich.

[300] S. Vincenz, dz. cyt., s. 96. Chciałoby się rzec: nie „dzieciństwo genialnego poety", lecz „genialne dzieciństwo poety / poezji / poetyckie".

fanfar Wielkiej Wojny, ale za to już z pełnym nadziei, ale też z melancholijno-suplikacyjnym, imitującym ciężkie westchnienie nadziei, duszy zwrotem: „O, gdybym kiedy dożył tej pociechy...". To *kiedy* jest jednak nieznane przynajmniej w perspektywie życia poety, lecz zarazem pewne w perspektywie opatrznościowej wiary i nadziei eschatologicznej. Poeta ma jednak świadomość, iż zapewne tylko czytelnikowi dane będzie porównać wizję, zwrócić jego, czyli poety spojrzenie na kraj szczęśliwy zawarte w eposie; zwrócić w jego, czyli czytelnika, spojrzeniu ten poetycki obraz realnej, wolnej ojczyźnie; „zwrócić" oznacza tu jednak o wiele więcej niż „porównać". Tak czy inaczej – jest tu owo pęknięcie: widzę i opisuję, tęsknię, tworzę, ale już nie zobaczę, nie porównam, nie przestanę tęsknić, nie wrócę do kraju, gdzie szczęśliwego śpiewaka „pieśni" czyta się „pod lipą na trawie". Gdzie eidetyczny wymiar świata – ten zawarty w eposie i ten wyzierający z natury, z ludzi – jednoczą się w akcie harmonicznej lektury, melodii słowa, wznosząc dusze ku eschatologicznym wymiarom *eidosu*. Dostrzegam więc tak dynamiczne położenie *Epilogu*: jako wciąż ruchomego, przed i po, pośród XII ksiąg zjawiającego się miejsca zarówno źródłowego (tragedia), jak też eidetycznego, teleologiczny sens posiadającego miejsca każdego słowa eposu[301]. Epos i *Epilog* – jak planeta i księżyc – zawieszone są więc w kosmosie wyobraźni, sprzęgnięte w relacji przyciągania i odpychania; przy tym krążący wokół eposu *Epilog* niesie w sobie źródłową wiedzę o prehistorii planety, o narodzinach XII ksiąg w katastrofie historii XIX-go stulecia.

Eidos i ironia. Czy możliwe jest połączenie obu wymiarów? Jeszcze często, gdy przywołuje się słowo „ironia", słychać oburzenie tych szczególniej czytelników *Pana Tadeusza*, którzy widzą w nim głównie heroiczne, również epopeiczne wymiary. Bez niego jednak – jak bez słów: mesjanizm, idealizm, realizm, epos – rozumienie dzieła zdaje się niemożliwe. Obawiam się też, iż „badania" nad *Panem Tadeuszem* nie posuną się daleko bez wielostronnej: psychologicznej, filozoficznej, estetycznej refleksji – wymagającej odwagi przedstawienia obrazu, myśli, koncepcji własnej – nad tym niezwykle złożonym „ja" piszącym epos, wielowymiarowym i wielostronnym, integralnym, całościowym, spójnym i zawierającym w sobie prawdziwy kosmos myśli i stylów, kategorii estetycznych, idei, symboli *etc.* „Ja" spójnym i pełnym, w tym sensie, iż wypełnionym obrazowo-symboliczno-estetycznym materiałem, z którego, dobywając obraz po obrazie, wyobraźnia kształtuje mit-świat eposu.

Nie obędzie się może kiedyś zapewne bez wzbogacenia, odświeżenia aparatu pojęciowego, dotychczasowe bowiem kategorie trzeba by za każdym razem redefiniować, łączyć, tworząc wciąż nowe konstrukcje hybrydyczne[302]. *Pan Tadeusz* – to nie jest szlachetna nawet i narodowa potrawa z rozmaitych jakości złożona („tekst-bigos")[303]. To znacznie więcej. Dzieło mające wymiar sakralny, w istocie religijny, eidetyczny, idealistyczny – i równocześnie świat posiadający elementy ironicznej poetyki. Kiedy jednak piszę „ironia", nie używam tego słowa w takim znaczeniu, w jakim ta kategoria estetyczna może być niekiedy odnoszona do Telimeny czy innych postaci (a zdarzają

[301] *Epilog* ukazuje ciemną przestrzeń doświadczenia, z którego wyrasta każde słowo eposu (nie będąc tym doświadczeniem); ukazuje też świat, ku którego obrazowi eidetycznemu kieruje się wyobraźnia poety w momencie kreacji. Tragiczna rzeczywistość paryska z *Epilogu* nie ma nic wspólnego z pozytywnie przemienioną tragicznością takiego Jacka Soplicy. Zob. uwagi Zatheya (dz. cyt., s. 28-29).

[302] O „fenomenie zmartwychwstania uśmierconego w klasycyzmie eposu", o „dramatycznych epopejach" (vide: *Irydion*, *Balladyna*), zob. studium: K. Trybuś *Dramat romantyczny i romantyczne marzenie o epopei*, w: *Dramat i teatr romantyczny* I, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 45-62.

[303] Por. K. Kłosiński, *Bigos*, w: *„Pieśni ogromnych dwanaście..."*, s. 192-207.

się tu fragmenty sternowskiej ironii). Także nie w takim sensie, w jakim mówimy o ironii kreacyjnej, choć jej elementy są tu wprost manifestacyjnie obecne, gdy Mickiewicz-sztukmistrz bawi się tym czy innym stylem, pisze pastisz, imituje parodystycznie *etc.* „Ironia" w znaczeniu, jakie tu opisuję, doskonale wpisuje się w ten idealno-religijny wymiar[304], w *eidos* bytu eposu, a przy tym świetnie ożywia, ocala realistyczny, materialny, prozaiczny wymiar świata, ludzi.

Ironia ta jest wewnątrzpodmiotową świadomością, samoujęciem, zawieszeniem całej pamięci, doświadczeń podmiotu, także jego pisarskich osiągnięć, odbytych lektur. W tym zawieszeniu zostają one wszystkie przywołane, zrekapitulowane i poddane ze strony transcendentalnej wobec nich świadomości *sui generis* puryfikacji, oczyszczeniu, polegającemu na złożonym zdystansowaniu się wobec niektórych, na odrzuceniu lub wyparciu innych, selekcji, wyborze, ale przede wszystkim na rozumieniu, rozpoznaniu, empatycznym wniknięciu w nie pojęcia „sensu", znaczenia tego, co dokonało się i w życiu, i w pisaniu Mickiewicza. I co teraz, oczyszczone, zrozumiane, poddane ironicznej liryzacji, może być w poemacie ukształtowane na nowo, „powtórzone"[305] w głębszym sensie, bo zmieniającym sens wypadków na prospektywny, pozytywny, optymistyczny. Taki ironista okazuje rozumiejący dystans wobec wszelkich osobistych doświadczeń, wobec własnych kreacji poetyckich, a nawet wobec tego sposób posługiwania się cudzym tekstem, który nazywam ironią kreacyjną[306]. Ironia transcendentalna Mickiewicza wpisuje się – jako narzędzie – w wyższy poziom kreacji epopeicznej wizji bytu, który osiąga już w wyobraźni poety i na poziomie tekstu wymiar sakralny.

Eidos Soplicowa może być zbudowany, bowiem dokonała się wewnątrzpodmiotowa apokatastaza, oczyszczenie, ironiczno-liryczna przemiana materii i słowa, bytu i idei, pamięci o dzieciństwie, młodości, wieku męskim i literatury traktującej o wieku sielskim, anielskim, młodości górnej i durnej. Także część wzorów osobowych, estetycznych, służących zapisowi tej „romantycznej" fazy, miała, oględnie mówiąc, charakter niezbędnej, koniecznej pomyłki, szaleństw młodości, które nieodzownie zostają zrozumiane, przyswojone, ale już nie będą powtarzane. Ten duchowy związek podmiotu, ducha i egzystencji dobrze oddaje, tak ekspansywnie uwydatniony w liryku *Polały się łzy me...*, zaimek dzierżawczy *mój, me, moją*.

To wszystko było „moje", i będzie jeszcze, ale już nie takie jak niegdyś. Dlatego na każdy konflikt, agon w poemacie trzeba patrzeć *sub specie* jego końca. Na każdą zmysłowo konkretną, przyziemną rzecz – z punktu widzenia jej sensu w kontekście eidetycznej Pełni. Na każdy błąd człowieka – poprzez jego definitywne konsekwencje. Na każdą aluzję, styl, symbol, na każdy żywioł estetyczny patrzeć trzeba z punktu widzenia tego „ja", które to ogarnia, organizuje ze swobodą kreacjonisty. Który bawi

[304] Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna i symbol*, w: tegoż, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 99-111.

[305] Myślę nawet o powtórzeniu w sensie Kierkegaardowskim. Zob. J. Sløk, *O pojęciu powtórzenia*, w: S. Kierkegaard, *Powtórzenie*, przeł., wstęp, przypisy B. Świderski, Warszawa 1992, s. 19: „Człowiek etyczny zasługuje na swój przymiotnik dlatego, że wybrał ciągłość i konkret w życiu. Chce tego całym sobą. Dzięki Najwyższej Instancji, owej wiecznej mocy pojedyncze chwile jego życia zostały wypełnione wiecznością i człowiek etyczny nie musi już ich ścigać, gdyż one powrócą w powtórzeniu". Kontekst tej refleksji: B. Skarga, *Historia i metafizyka*, w: *Granice historyczności*, Warszawa 1989, s. 211-229.

[306] Pięknie o dystansie H. Zathey (dz., cyt., s. 88):

> Ztąd też w żadnym innym rodzaju sztuki nie zrasta się artysta ze swojém dziełem tak głęboko i żywo jak w poezji – a pomimo to, o ile tylko wymagać wolno, usunął się autor *Pana Tadeusza* w głąb, i dając nam dzieło mistrzowskie, nigdy nie chce zwracać na siebie uwagi, nigdzie nie mówi: <<Patrzcie, ja mistrz!>>. Słyszymy natchnione słowo poety a nie widzim jego twarzy; czujemy ciepło, jednostajnie rozlane po całém dziele, a nie widzim ani piersi ani serca poety, dotykamy się kształtów, które wyrzeźbił, a nie znać ręki rzeźbiarza.

się tym, czym pisze, stylami itp., ale jeszcze „znosi"[307] i tę zabawę, gdy już moc ironisty zademonstruje, i potrafi „wznieść" ten fragment obrazu bytu, cudzej techniki na poziom, gdzie stają się one integralnym elementem świata-mitu, świata-eschatonu.

Pana Tadeusza nie napisał ani realista, ani idealista tylko. Nie tworzył go zdziecinniały chwilowo starzec, ani eskapista, marzyciel, który rejteruje ze strasznej rzeczywistości: w istocie manifestuje się tutaj – tyle że mocniej – ta sama świadomość, co potem w liryce lozańskiej. W „ja" piszącym – tworząc jakby dynamiczną przestrzeń, zmienną, wciąż się przenikającą jednej świadomości, wyobraźni, jednej duchowości – łączą się trzy wymiary, etapy, strony. Czego? Rozwoju, świadomości, pamięci, nadziei, pragnienia.

Pierwszy wymiar – jego figurą mogłoby być dziecko, rządzącym nim żywiołem: liryzm; kręgiem archetypicznym go opisującym – „krąg archetypów żeńskich" (matka). Ta część świadomości ma do dyspozycji wcale nie małą aparaturę technik właściwych epifaniom przeszłości: baśniowość, balladowość, idyllliczność, epod, bajkę (i wiele innych). Kategoriami opisującymi tę stronę byłyby: idealizm, harmonia, irracjonalna więź. Główną figurą symboliczną świata: rodzina, dom.

Drugi aspekt – tego figurą jest człowiek młody, lecz szybko dojrzewający już, zmieniający się. Żywiołem jego ekspresji są epika i dramat. Kręgi archetypiczne, jakie w sobie łączy, żeński i męski, pojawiają się w dysharmonicznym (Soplica) lub harmonicznym, ale zawsze zdramatyzowanym, dynamicznym stosunku (Tadeusz i Telimena → jednak Zofija). Ta część świadomości rozporządza do opisu tych epicko-dramatycznych przemian potężnym arsenałem środków: elementami rozmaitych technik, stylów literackich (zironizowany byronizm, scottyzm, sternizm, techniki epopeicznego i dramatycznego obrazowania, prowadzenia narracji – i tak dalej). Wymiarem, kategorią znamionującą ten aspekt młodzieńczo-dojrzewającej i dojrzałej świadomości jest realizm, procesualizm przemian od doświadczeń chaotyzujących do pełni; a także wolicjonalno-racjonalny wymiar decyzji bohaterów. Figurą, sceną-płaszczyzną-symbolem tego świata jest Historia, określająca tak indywidualne, rodzinne, jak i zbiorowe życie ludzi.

Trzeci aspekt – jego figurą jest człowiek nadziei i przyszłość (czy to starzec, czy „zaledwie" dojrzały). Żywiołem nim rządzącym – symboliczna profecja, która ma charakter figuralny: obraz przeszłości utrwalony w dziele jest zapisem przyszłości[308]. Jest to wymiar, w którym oba kręgi archetypów koegzystują harmonijnie w religijnym wymiarze wiary, nadziei, miłości, w przyszłości mającej znamiona eschatologiczne, rajskie. Ta część świadomości czy raczej duchowości ma do dyspozycji – wcale świadomie, a nie tylko „emocjonalnie", zastosowane przez poetę – elementy poezji suplikacyjno-wotywnej (Inwokacja), elementy struktury misterium, liturgii (msza), mitycznie wykorzystywane, kształtowane cykle natury (wiosna-wojna), elementy profecji, figu-

[307] Myślę tu o Heglowskiej kategorii *Aufhebung* (znoszenia). Z. Kuderowicz, *Filozofia nowożytnej Europy*, Warszawa 1989, s. 628: „Zapośredniczenie oznacza zawsze znoszenie, w którym zachowane zostają przeciwstawne sobie strony i zanika konflikt między nimi. Znoszenie okazuje się możliwe tylko dzięki utworzeniu czegoś nowego, czego nie było ani po stronie podmiotowej, ani przedmiotowej".

[308] Z. Stefanowska, *Historia i profecja...*, Kraków 1998, s. 44:

> Wykład figuralny tłumaczy jedno realne, historyczne wydarzenie drugim realnym, historycznym wydarzeniem. Pierwsze z nich zapowiada drugie, drugie „wypełnia" (*figuram implere*) pierwsze; oba wskazują na przyszłe, doskonałe wypełnienie zapowiedzi. W tym sensie pisarze chrześcijańscy uważali Stary Testament za figurę Nowego, a Nowy za figurę przyszłego królestwa bożego.

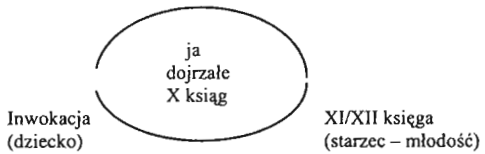
ralizmu itd[309]. Kategorią opisującą ten wymiar jest realizm, gdy myślimy o poemacie jako ziemskim uniwersum, lub idealizm, gdy traktujemy go już jako wizję eschatologiczną, intymny obraz Litwy-Edenu. I to nie dramatyczne katharsis, nie epickie rozwikłanie agonu, akcji, lecz epopeiczne wzniesienie, wzniosłe przemienienie symboliczne świata, człowieka, niemal religijna matanoia jest końcem takiego procesu pisania i czytania *Pana Tadeusza*. Figurą tego świata jest jednostkowy i narodowy eschaton, raj.

Te trzy aspekty świadomości nieustannie, choć w różnym natężeniu w poszczególnych księgach, się przenikają[310]. Tworzą razem złożoną strukturę mityczną, mitopeiczną. Świadomość dziecka i tęsknota mesjanisty łączą się w obrazie „straconego-upragnionego", symbolicznego domu, który ma i idealne, ale przede wszystkim realne, w naturze zmysłowej umocowane miejsce. Dorosły, samoświadomy, wchodzący w wiek męski narrator jest i dzieckiem, i projektantem wiosny-wojny. Ten sam człowiek na epicko-dramatycznej scenie eposu pozwala paradować z równym zrozumieniem pstrej Telimenie i niosącemu swą ważką historię Jackowi Soplicy. By to było możliwe – musiał Mickiewicz patrzeć z tego punktu widzenia na Soplicowo, który odsłania się jako: meta-idylliczny (dziecko), meta-ironiczno-kreacyjny (dojrzały sztukmistrz słowa), meta-realistyczny i nawet meta-mesjański (starzec). Także meta- (liryczny, epicki, dramatyczny), znoszący-wznoszący wszystko na istotowo wyższy poziom samowiedzy.

Z punktu widzenia kręgu symboli, który w tej pracy interpretujemy, jest *Pan Tadeusz* dziełem, w którym męska, epicko-dramatyczna historia została ujęta w ramę lirycznej, kobiecej strony wyobraźni, w ramę Inwokacji – XI/XII księgi. Między suplikacją Inwokacji – gdzie cud ocalenia dokonuje się jakby figuralnie, zarodkowo, gdzie matka płacząca niesie dziecko do Maryi, a ono zdrowieje[311] – rozpostarł Mickiewicz wielki obraz soplicowskich *confessiones*, przemian, błędów i błędów naprawiania, by domknąć rzecz całą narodowym, zbiorowym uczynieniem zadość błędom przeszłości przez odmienionych Polaków, przez znów zjednoczoną Wielką Rodzinę, która kiedyś gadała już z zaświatami w II cz. *Dziadów*. Teraz zgromadziła się i pojednała znów. I wiemy, że Bóg nie odmówi proszącym i ta wiosna-wojna przyjdzie: kiedyś... W Inwokacji dominacja liryczności, sakralnego wymiaru, wiecznej maryjności jest ogromna. W X księgach walczą, wspominają, spierają się, zmieniają głównie męscy bohaterowie. W finale XI/XII księgi to, co męskie i żeńskie, stanowi już ziemski obraz Boskiej Harmonii, gdy wszyscy bujają w polonezowym rytmie między ziemią a niebem. To

[309] Zob. J. Kułakowska, *Religijno-kulturowe elementy obrazu tradycyjnej społeczności w „Panu Tadeuszu"*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo...*, s. 352-363;

[310] To świadomość / wyobraźnia niezwykle dynamiczna, jakby kolista, swobodnie zmieniająca perspektywę od dziecięcego zachwytu do ironii czy obrazów symboliczno-mesjańskich:



Dodajmy, iż w tego typu świadomości / wyobraźni erudyty istnieją jakby naturalne miejsca przejścia między skrajnymi biegunami: dlatego pisana z wnętrza Dzieciństwa pisarza Inwokacja łączy się płynnie z XI/XII księgą.

[311] W Wielkiej Improwizacji porównuje poeta Konrada do „matki", co „czuje w łonie bole swego płodu", lecz w imię tego bolu podejmuje szaleńczy akt detronizacji Boga Ojca („–jeżeliś Ty kochał świat rodząc, / Jeśli ku zrodzonemu masz miłość ojcowską"; w. 272-273), akt agresji przeciw Niemu. W *Panu Tadeuszu* perspektywa jest inna: poeta ofiarowuje soplicowski świat – tak jak matka ofiarowała chore dziecko – Maryi; i zostaje wysłuchany. Zob. uwagi J. Nagrabieckiego z *Posłowia* do antologii: *Do matki*, wybór J. Nagrabiecki, Warszawa 1977, s. 302-308.

familia idealna narodu, gdzie nie ma ani matriarchatu, ani patriarchatu – gdzie zgodnie kobieta, Zofija, wyznacza idealny wymiar duchowości, miłości, a mężczyzna wzorcowy, Tadeusz, spełnia wymiar czynnego udziału w zmianie oblicza historii. By tak się stało starsi musieli ustąpić miejsca młodym – wszyscy zaś musieli ulec duchowej przemianie. Soplicowski świat musiał odmłodnieć – lecz nie podług młodoromantycznych reguł cudownej przemiany starca w dziecię przez pakt z Lucyferem, ale odmłodnieć musieli realistycznie: jako Ludzie, którzy w wielkiej przez świat idącej powieści pokoleń, rodów, rodzin i śmierci, dojrzeli do tego, by wyznać błędy, przekazując depozyt dziedzictwa – młodym: Zofii i Tadeuszowi[312].

Mickiewicz zjednoczył Polaków nie na poziomie polityczno-racjonalnych racji, lecz na poziomie symboliczno-archetypicznego przywiązania do tego wyobrażenia Ojczyzny, Litwy, Polski, Rzeczypospolitej, która jest Dobrą Matką, Wielką Matką, garnącą do swego łona wszystkie swoje dzieci, które w tej chwili opresji i przełomu, wiosny-wojny potrafią się zjednoczyć w figurze idealnej wspólnoty, Wielkiej Rodziny. Ich próśb posłucha rodzina niebiańska, wysłuchają Matka i Syn.

Tymczasem Duch św. Natchnienia spadł na poetę, co pisze *Pana Tadeusza* (a nie *Jacka Soplicę*, czy...). Symbol pochłonął swarliwą myśl i straszną rzeczywistość, odsłonił *eidos*, unieruchamiając na chwilę duszę, unosząc ją w wyższy wymiar. Soplicowo-symbol – w momencie lekturowej percepcji i pewno w chwili tworzenia – nie tyle daje do myślenia[313], co pobudza, ożywia, tworzy w odbiorcy zmysł etycznej, estetycznej, duchowej pełni, mającej charakter doświadczenia niemal religijnego. Działa jak Ikona. Którą w istocie jest. Jest równocześnie *obrazem*, jak XII ksiąg, i *obrazem patrzącego*, jak *Epilog*. Zapatrzeniem. Modlitwą. Najdłuższą modlitwą – summą kultury staropolskiej napisaną-wymówioną przez poetę, który zdobywszy naówczas najwyższą, „oświeconą", dziewiętnastowieczną nowoczesną, podmiotową samoświadomość, nie zapomniał o eidetycznym, wspólnotowym, ludzko-boskim wymiarze świata Wielkiej Rodziny noszącej dlań imię Litwy.

[312] W istocie w *Panu Tadeuszu* dzieje się inaczej niż w pełnych tęsknoty, ale i rezygnacji czasem *Żalach* tak bliskiego Mickiewiczowi Owidiusza, wygnańca przebywającego w czarnomorskim Tomis. Publiusz Owidiusz Nazo, *Żale. Wybór*, pod red. E. Wesołowskiej, przeł., przypisami i słownikiem opatrzyły: M. Puk, E. Wesołowska, wstęp A. Wójcik, *Elegia IV 8*, przeł. E. Wesołowska, Poznań 2002, s. 143-144:

Tak ja myślałem niegdyś (kiepski prorok!),
Że starość swoją w spokoju przeżyję.
Los się sprzeciwił. Kiedyś mi darował
beztroską młodość, więc starość mam smutną.
Już pięć dziesiątków lat w szczęściu poza mną,
dzisiejsze chwile gorzkie są i bolą.
Już blisko meta, już niemal ją muskam,
Lecz wóz przewraca się i leży w szczątkach.

[313] W istocie – że „symbol daje do myślenia" (tylko!) – to mógł pomyśleć jedynie dziedzic Oświecenia, wieku filozofów. Symboliczny świat Mickiewicza uruchamia w czytelniku inną skalę doświadczeń, wśród których, ale nie na pierwszym miejscu, jest także myślenie. To doświadczenie jednocześnie emocjonalnej, etycznej, imaginatywnej i myślowej jedności podmiotu.

Że to dzieło nieprzekładalne na inne języki (bo polszczyzna to także jakiś *eidos*, dla którego nie ma odpowiednika), że Mickiewiczowski świat najmniej pasował do kultury francuskiej – to potwierdza już tu cytowana opinia profesora literatury w Collége de France, Louisa Loménie (1815-1878): *Pan A. Mickiewicz*, Paryż 1841, w: *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, wybór, opr., wstęp Z. Mitosek, przeł. R. Forycki, Warszawa 1999; s. 123.

CZĘŚĆ PIĄTA. KU PEŁNI FANTAZMATYCZNEJ

I. Hrabina, Henrietta, Klara, Księżna...

Twórczość Mickiewicza – w tym wymiarze, w jakim ją tu interpretujemy – nie ogranicza się li tylko do religijno-mistycznych realizacji wątków kobiecych. Owszem – zawiera kilka takich inspiracji, które wiodą w innym kierunku. Niemniej – i należy to wyeksponować – żadnego z wątków realizujących tę tematykę nie można uznać za pierwszorzędny wobec owych mistycznych, „maryjno-duchowych" nawiązań. Wszystkie one stanowią ich dopełnienie, jakby alternatywne (choć niesprzeczne z nimi) spełnienia.

Inne perspektywy w spojrzeniu na „tragiczną" wizję kobiecości, na cały z nią związany zestaw archetypowych wyobrażeń otwierali *Konfederaci barscy* z 1836 r., dramat niedokończony, pisany po francusku. Pisany z jednej strony przez twórcę, który wyczerpał już lub ujawnił, objawił jako w pełni ukształtowane pewne zespoły wyobrażeń osnutych wokół kobiety, Natury, Ojczyzny, z drugiej strony jednakowoż pisany przez twórcę mającego szansę ukazać je w nowym, tragicznym świetle. Dramat – przeznaczony dla popularnych scen paryskich – kreowany był w poetyce, nazwijmy ją nieco ironicznie, narodowego skansenu, bulwarowych anachronizmów, które miały trafić w wyobrażenia Francuzów o Polsce, o związkach „siostry" Francji i „siostry" Polski. Usiłował to dzieło stworzyć – wyraźmy to tak – „autor paradoksalny": ktoś, kto chce dotrzeć do obcej publiczności, osiągnąć sukces sceniczny, także finansowy, a z innej perspektywy ktoś, kto głęboko zinternalizował myślenie mesjanistyczne, ideolog, głoszący prowidencjalistyczną, polonocentryczną wizję dziejów. Pogodzenie obu stylów wyobraźni: tej, która miała dotrzeć z obrazem polskości, Mickiewiczowskiej Sarmacji do Francuza, i tej, która w żadnym słowie nie chciała się wyrzec głoszenia własnej wizji prowidencjalistycznej – było zadaniem karkołomnym, skazanym na niepowodzenie... ale też może twórczym w kontekście rozwoju wyobraźni Mickiewicza. A jednak nawet tworząc ów zestereotypizowany obraz polskości, „walecznej i odważnej do przesady", przystrojonej w konfederatki, „golone łby", „baryłki z prochem i beczułki z miodem"[314] – nie wydostał się poeta poza dychotomię swoich symboliczno-teatralnych wyobrażeń.

Gdyby porównać utwór z III cz. *Dziadów,* da się zauważyć swego rodzaju transpozycję teatralnej przestrzeni. W *Dziadach* rzecz cała dzieje się w rozmaicie waloryzowanych przestrzeniach miasta, kultury (więzienie-klasztor, cela, domek, salon) i tylko w finale opuszcza zamkniętą dziedzinę, w obrębie obrzędu dziadów (sc. IX) otwiera się na dal-przestrzeń wielorako nieznaną, gdy Konrad wjeżdża do Rosji. Lecz – o czym już tu pisano – w świadomości bohaterów raz po raz (na tle antyprzestrzeni Sybiru) przyzywana jest święta przestrzeń Matki Litwy. W *Konfederatach barskich* znów poeta przywołuje najpierw złowieszczą przestrzeń historyczno-obyczajowo-moralnych ambiwalencji – Salon; później zaś dokonuje przeniesienia – czy raczej: poszerzenia sakralnego dominium polskości (owa *terra repromissionis*) o Kraków i

[314] Z. Trojanowiczowa, *Dylematy romantycznego patriotyzmu. Uwagi na marginesie „Konfederatów barskich" Mickiewicza,* w: *Nasze pojedynki o romantyzm...,* s. 153:

Zreasumujmy, odwołując się do stereotypowych wyobrażeń Zachodu w pierwszych dwu zachowanych aktach dramatu przedstawił poeta Polaków jako naród patriotyczny i waleczny, przywiązany do własnej tradycji, wierzący w historyczną misję, jaką ma do spełnienia, ale równocześnie programowo niechętny trzeźwej kalkulacji środków i sił, ksenofobiczny – zarówno wobec Zachodu, jak wobec pobratymców ze Wschodu, tworzących dawną Rzeczypospolitą Obojga Narodów; krytyczny wobec zachodniej cywilizacji i niewdzięczny wobec zachodnich sprzymierzeńców, także Francuzów.

okolice, o góry, Tatry, których poeta nigdy sam nie widział[315]. Salon Hrabiny to pogłos owych salonów warszawskich, gdzie, jak w III cz. *Dziadów,* odbywa się lizusowski spektakl „fraternizacji" kunktatorsko nastawionej części społeczeństwa polskiego i okupantów, Moskali. Dla przeciwwagi góry stają się więc symboliczną, zawieszoną ponad „upadłym" rewirem najeźdźców i serwilistów, wysoko nad krakowskim salonem wznoszącą się przestrzenią, z której niejako zstępują „mesjasze", konfederaci. Jakże w akcie drugim „nienaturalnie" symboliczna to konstrukcja:

> Dzika okolica w Tatrach. Na lewo skała z kaplicą na szczycie; na prawo łańcuch gór; w głębi dom myśliwski, punkt zborny polowania; nieco dalej olbrzymi dąb. Słońce zachodzi.[316]

Czytelnik-erudyta odnajdzie tu sentymentalny landszaft i jakiś element „manfredowego" gotycyzmu, prawie operowej scenografii, symbolicznego sztafażu; wszystko to jednak pełni role bardziej dekoracyjne i emblematyczne niż głęboko symboliczne.

Dzikość ma aspekt niewinności, świeżości, niezepsucia. Kaplica (na lewo) wznosząca się na skale i góry (na prawo) tworzą – czy na pewno? – obraz nowej sfery narodowego sakrum, łączącego to, co pierwotne, naturalne i to, co jest z tradycji chrześcijańskiej. Jeszcze raz zachodzi tu – lecz czy symbolicznie? – słońce. Myślistwo zdaje się akcentem dobrze oddającym charakter „tych" Polaków: rześkich, uganiających się po kniejach i wierchach za zwierzyną raczej, niż za atrakcjami, jakie przynosi salon. Ten wielki dąb – to drzewo, które tak świetnie grało w *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego, w *Konradzie Wallenrodzie* i *Panu Tadeuszu* – stanowi tu już tylko dekorację, pozbawioną mocy znaczenia czegokolwiek głębszego. Jest raczej częścią scenografii mającej nieco – tak to dziś widzę – kiczowaty charakter, choć w realiach teatru XIX-wiecznego mogła ona mieć walor scenicznej ekspresji. Góry wreszcie w świecie konfederatów to przecież na nowo odkryta dziedzina wolności, empireum patriotów. Woła Pułaski:

> Przeklęte puszcze litewskie i stepy Ukrainy! Od siedmiu lat nie odetchnąłem ani razu tak swobodnie, lekko, pełną piersią, – prawdziwe tu powietrze polskie. Jakie tu niebo przestronne, patrz, Choisy, oko ogarnia stąd dziesięć razy większy widnokrąg[317].

W tym z pozoru oddzielającym Tatry od Litwy i Ukrainy spojrzeniu dokonuje się więc synteza, rzadko dostrzegana, kulturowej różnorodności ziem polskich i równoczesne ich przewartościowanie. Nie mroczna Litwa dzieciństwa Mickiewicza i nie ukraińskie stepy, jary, w których trwa i zarazem ulega znicestwieniu pamięć śladów okrutnej przeszłości[318], lecz wietrzna, skalista ziemia rodzinna Pułaskiego, gdzie Tatr „wierzchołki nagie jak golone łby naszych konfederatów", staje się matecznikiem nowej Polski. Tej, co nie wyjdzie już z puszcz, ni zmartwychwstanie z czarnomorskich kurha-

[315] Stąd słynny anachronizm: z okien domów krakowskich widać na co dzień szczyty Tatr. Stąd również sceneria tatrzańska przypomina raczej żywe obrazy, operę, wizję emblematyczną. A. Kowalczykowa silniej przeciwstawia *(Smutna porażka Mickiewicza – „Konfederaci barscy",* w: *Dramat i teatr romantyczny,* Warszawa 1997) teatralną i „świetną" wyobraźnię Mickiewicza w III cz. *Dziadów* i mizerię rozwiązań w *Konfederatach.* Jest to słuszne w odniesieniu do przestrzeni teatralnej, rozwiązań dramatycznych. Jednak na planie symbolicznym panuje i tu wyraźny, dualistyczny układ: niewoli i przestrzeni wolności, celi czy Salonu i „świętej" Litwy.

[316] A. Mickiewicz, *Konfederaci barscy,* przeł. A. Górski, w: *Dzieła,* t. III, opr. S. Pigoń, s. 385.

[317] Tamże, s. 386. Tatrzańskie „wniebowzbicie się" bohaterów oznacza zatem odkrycie (sztuczne) nowej polskiej przestrzeni mitycznej. Dodajmy, że słynny *Dziennik podróży do Tatrów* S. Goszczyńskiego we fragmentach publikowany był w latach 1834-52, w całości w roku 1853, choć powstał w roku 1832. Jest paradoksem, że to dramat Mickiewicza sięgnął po raz pierwszy po tatrzańską tematykę. Wydaje się, że to jednak echo alpejskich fascynacji romantyzmu.

[318] Zob. M. Kwapiszewski, *Wizja koliszczyzny w prozie romantycznej (Czajkowski – Grabowski – Fisz)* „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", sectio FF, 2002/2003, vol. XX/XXI.

nów, ale zstąpi na ziemię gwałtownie, zleje się jak wezbrane wody potopu na skażoną kolaboracją, bezsiłą, na gnijącą kulturę „nizinnych" Polaków.

Górskie przestworza i krakowskie doliny jednoczy jednak czynnik ponadprzestrzenny, supranaturalna więź, która spaja wszystkich „synów Maryi", oddanych w opiekę Królowej Polski. Pułaski i ukazany w dramacie niczym fanatyk Maryi Ksiądz Marek widzą oto:

> **Ksiądz Marek**
> A więc miasto jest tam?
> **Pułaski**
> Nie poznajecie kościoła Panny Marii, Królowej Korony Polskiej? Pokazywaliście go naszym żołnierzom. Stamtąd, mówiliście, Panna Najświętsza patrzy na nasze boje[319].

Entuzjazm religijny konfederatów barskich, personifikowany w wyobraźni poety przez Księdza Marka, absolutyzowany jako wartość – a przecież to utwór pisany po *Księgach..., Panu Tadeuszu...* – osiąga apogeum w akcie II, gdy ksiądz zostaje ukazany jako charyzmatyczny prorok i mentor, mąż boży wykładający trudną historiozofię mesjańskiego poświęcenia. Pułaski głosi wiarę w siłę „garstki" powstańców, która jak potoki tatrzańskie rzuciwszy się w dół, „wymiecie nieprzyjaciela aż po morze", ruszając „szlakiem" Wisły, wskazującej drogę „do Krakowa, do Warszawy, do Bałtyku"[320].

Powstańcy, owa garstka apostołów idei Księdza Marka, kreowani są zresztą na twardym, nowym fundamencie mitycznym, na wzorze heroicznej przeszłości, który po raz pierwszy z taką siłą pojawił się u Mickiewicza: to elementy tradycji piastowskiej, mitów założycielskich państwa. Stąd przywołanie mitycznej Wandy i odwołanie do króla Władysława Łokietka. Z gór ku morzu ma więc biec ów mityczny szlak odnowicielskiej nawały, hordy entuzjastów patriotycznych, którzy ruszą, by rozbić wreszcie skorupę narodowej obojętności, lenistwa, lojalizmu. Paradoksalnie – ma to być jednak w *Konfederatach...* nie uderzenie w czerep rubaszny, lecz cios czerepem rubasznym prastarych, „prapolskich" wartości, obyczajów, wzorów, co – jak imaginują sobie z poetą bohaterowie – w dziedzinę niejasnych układów z zaborcami, dwuznacznych wyborów, grzesznego żywota, jak ten Hrabiny, wniosą ożywiający, świeży powiew tradycji.

Mickiewicz „egzorcyzmuje" jednak tę hurraoptymistyczną wiarę słowami krytycznego profety. Nietrudno też rozpoznać, że pisząc dramat dla francuskiego teatru, nie porzucał poeta mesjanistycznych wyobrażeń. Więcej jeszcze – ulegały one wzmocnieniu. Biblijna topika, deifikacja i pewnego rodzaju hiperbolizacja zachowań ks. Marka, który staje się duchowym gigantem (niewiele różniącym się od tytułowego *Księdza Marka* Słowackiego), który już nie w cichości i pokorze, lecz w gwałtowności wołania o wstawiennictwo do N. M. Panny znajduje duchowe oparcie. Wszystko to uświadamia, jak paradoksalnego zadania podjął się pisarz, łącząc bulwarowe efekty teatralne i ton starotestamentowego proroka. Pijanym strzelcom ks. Marek przynosi wieść o „roztrzaskanych głowach" dzieci „o progi rodzinnego domu", wołając: „Nie dotykajcie mię! ten habit stał się świętym jak relikwia"[321]. Rozwijamy te wątki, by podkreślić, iż i tym razem rozwiązaniem historiozoficznych aporii staje się pierwiastek maryjny:

[319] *Konfederaci barscy*, s. 392.
[320] Tamże, s. 405. Powstańcy „piją i śpiewają" „pieśni o królowej Wandzie". Także więc mityczno-legendarna tkanka zasila koncepcję utworu. Czy byłaby zrozumiała dla Francuza? Pytanie to retoryczne.
[321] Tamże, s. 406.

Ksiądz Marek:

Bohaterzy! Mściciele! Tacyście silni, tacy dufni w siebie? A czemuż to szabla waszej szlachty strzaskała się jak trzcina o oręż rosyjski? Czemu rady waszych senatorów rozwiały się jak dym pod podmuchem Rosjanina? Bo nie szukały one mocy idącej od Pana. I Wiekuisty, Bóg Zastępów Zbrojnych podniósł swe ramię przeciw wam i to ramię wciąż jeszcze jest podniesione. Na kolana, bezrozumni! Wołajcie w niebo o łaskę, o zmiłowanie! Na kolana przed Panną Najświętszą, Orędowniczką waszą! (*wskazuje kaplicę*)

Strzelcy i Górale:

Boże, zmiłuj się nad nami! Na kolana! Mężu Boży, módl się za nami!

Ksiądz Marek (*na kolanach, z krzyżem w ręku*):

Panno Święta! W dniach grozy nasi królowie na Twoim ołtarzu składali swą starodawną koronę, a Tyś ją zwracała w ich ręce świetniejszą jeszcze niż przedtem. Oto składamy u Twych stóp życie nasze i nadzieje nasze. Twój Syn przyszedł na świat wśród pasterzy i objawił maluczkim to, czego wielkim odmawia. Spojrzyj na ten lud pasterzy! Patrz na ich ręce wzniesione ku Tobie, jak kwiaty powiędłe, spragnione kropli rosy miłosierdzia. Objaw nam sposób ocalenia naszej Ojczyzny. Nie ścierp dłużej, aby lud cały wyrzynano do ostatniego człowieka, Twój wierny lud Polaków. A jeśli zawinił, przyjmij w odkupie krew naszą: pokaraj nas, ale Polsce przebacz na koniec[322].

Mamy więc całą ewangeliczną epopeję Polski: grzech (lecz mówi poeta tylko: *a jeśli zawinili...*?)[323], karzącą rękę Zbrojnych Zastępów, niewolę babilońską (a w pamięci i Herodową rzeź niewiniątek), swoiście pojmowaną „bez – rozumność" Polaków, dufnych, ufających w siłę oręża, a nie w nadprzyrodzoną moc Ducha. Dostrzeżemy tu jeszcze wiarę w teologię łaski, miłosierdzie i maryjne orędownictwo. Wreszcie jest w tej oracji także powrót do nowotestamentowej ewangelii dzieciństwa: konfederaci to pastuszkowie, Maryja to matka pośrednicząca w objawieniu, zrodzeniu narodowi Bożego „sposobu ocalania", a Ksiądz Marek jawi się – niczym Mojżesz lub któryś z magów – jako jeden z królów składających hołd Nowonarodzonemu.

W istocie powtarza Mickiewicz pewien „gest wyobraźni", który towarzyszy jego twórczości niemal od zawsze. To wyobrażenie hierogamiczne, zaślubiny, komunikacja wymiaru niebiańskiego i ziemskiego. Czymże innym, jak nie takim rytem jest przypomnienie królów składających wota, korony w darze Maryi, która niesie je do nieba, a stamtąd przynosi odnowione, świetniejsze jeszcze insygnium panowania. Ten sam proces ofiarowania – przyjęcia darów i udzielenia łaski – obserwowaliśmy w Widzeniu Ewy, we mszy w *Panu Tadeuszu*; tylko że tam odbywał się na innym poziomie: wewnętrznych metamorfoz w *Dziadach*, zewnętrznych znaków łaski, owych powiewów wiatru w epopei. Tu jednak tryumfuje teologia dziejów – dodajmy: całkowicie sprzeczna z logiką wywodu historycznego. Broń, militaria, wojska, armie – są to bowiem, podług mesjanistycznej metalogiki, tylko narzędzia, w które siłę, moc odniesienia wiktorii zlewa, jako łaskę, Opatrzność. Bóg prezentuje się w tej wizji niczym wielki hetman, marszałek „Zastępów Zbrojnych". Historia jest tu bowiem bitwą misteryjną, bitewnym starciem Zła, Dobra, rytem ofiarnym, w którym krew ofiar, męczenników narodowej sprawy idzie prosto do nieba, w krainę Bożej odpłaty (jak w pierwotnych kulturach), ale też uruchamia transmisję Łaski Bożej dla żyjących jeszcze. Zginąć – znaczy tu więc złożyć się w ofierze. Zwyciężać – to czynić, czego chce Bóg. Przegrać – nie, tego właśnie nie można uczynić, gdy ma się wiarę i opiekę Maryi. I dlatego krew ofiarna patriotów, którzy po perorze księdza „formują się w oddziały i ruszają w po-

[322] Tamże, s. 406-407.

[323] Należy się zgodzić z tezą Z. Trojanowiczowej (dz. cyt., s. 159), że Mickiewicz, chłoszcząc pewne wady Polaków, zarazem apologetyzuje – i to w duchu mesjańskim – narodowość:

> Na znaną w różnych wariantach formułę Norwida – „Aby być narodowym – być nad-narodowym" – Mickiewicz, jeszcze nie tak dawno szczycący się mianem nadniemeńskiego Europejczyka, w latach 30-tych odpowiedziałby zapewne: aby być nad-narodowym, trzeba być wpierw narodowym. Rozumował bardzo pragmatycznie: najpierw być.

chód", przyniesie tryumf. Trudno doprawdy przypuszczać, ażeby była to ideologia, na którą podatni byliby francuscy czytelnicy i widzowie sztuki[324].

Z tej – przedstawionej w akcie II – zawieszonej wysoko w górach Jerozolimy polskiej przenieśmy się, jak Mickiewicz, w przestrzeń salonowych wieloznaczności z aktu I. W Tatrach duchową władzę sprawuje Maryja z wszystkich wizerunków sanktuaryjnych w Polsce; w domu patrioty Wojewody, w pokoju Adolfa, wisi portret jego siostry zdrajczyni, Hrabiny – [Adolf]

> Nie. Mam w swoim pokoju twój portret. Ojciec zatrzymywał się często przed tym portretem, patrzył nań ze smutkiem, a kilkakroć w zapamiętaniu ciskał nań obelgi. Było to w czasie, kiedy cię po raz ostatni wzywał, abyś powróciła do jego pałacu[325].

Hrabina ucieleśnia bowiem wizerunek dobrze zapowiadającej się szlacheckiej panny, która – wyrzekłszy się patriotycznych aspiracji – oddała się Generałowi-Gubernatorowi rosyjskiemu. Jest „*kobietą trzydziestoletnią, piękną, wytworną*", którą rodzina – czyż to nie jeden z rzadkich u poety przejawów obyczajowego realizmu – wydała za „*człowieka źle wychowanego, dzikusa, opoja, ażeby nie powiedzieć gorzej?*"[326]. W centrum konfliktu staje więc obyczajowy skandal, grzech rzucający cień na szlachetną familię: rozwód. Hrabina woła do wyrzucającego jej ten postępek brata: „Powtarzasz ich morały: rozwód, rozwód!" Trudno jednak nie zauważyć, iż surowy strażnik moralności, Mickiewicz, wróg rozwodów, jest zarazem przeciwnikiem niemoralnych, przymusowych związków małżeńskich, które, z autorytarną władzą, rodzina narzuca kobiecie. Mickiewicz świetnie – jednak! – wyczuwa gorszącą moc przymusu, rozumie moralny skandal życia z niechcianym mężczyzną, wyczuwa emancypacyjne zapędy epoki – ale... właśnie. Więzi go z drugiej strony moralny rygoryzm postawy patriotycznej, która nie może zaakceptować pożycia z carskim generałem w imię kobiecej wolności.

W Mickiewiczowskim języku już sama poślubna przemiana wojewodzianki w Hrabinę oznacza negatywną metamorfozę sarmackich wartości w kosmopolityczne salonowe antywartości (*vide*: Hrabia w *Panu Tadeuszu*, który ulega jednak propatriotycznej przemianie). Hrabina kocha patriotę Pułaskiego, ale... jest nałożnicą pięćdziesięcioletniego Generała. Wkracza tu w jej obraz – obecny już wcześniej u Mickiewicza – pierwiastek demoniczny, „sodomski". Hrabinę rodacy nazywają „małą Katarzyną, małą imperatorową Krakowa". Mickiewicz – i chciałoby się tu bronić jego zamysłu – próbował wszakże nakreślić **portret psychologicznie skomplikowany**. Konfederaci mają swe grzechy powszednie („bezrozumni"), ale i swą żelazną niezłomną wiarę. Hrabina to „kochanica rosyjskiego generała", lecz i bezbrzeżnie rozkochana w Pułaskim kobieta. Jej patriotyczny indyferentyzm łączy się z jej humanitarnymi czynami – wstawia się u Generała, ocala głowy patriotów. Szaleńczemu irredentyzmowi przeciwstawia naturalny pacyfizm, naiwną łagodność, romantyczny irenizm („Wojny skończą się wcześniej czy później. Nienawiści narodowe ścichną. A wówczas, gdy zmilknie szczęk broni, usłyszycie głos waszego sumienia (...)" – s. 359).

Grzeszna i wrażliwie kochająca, zdrajczyni i „wstawienniczka" byłaby, jak wiele wskazuje, doskonałym materiałem w dramacie na postać „metamorficzną", ulegającą metanoi. Nawet jeśli w rzeczywistości, według Juliusza Kleinera, *Konfederaci barscy*

[324] Byłoby to może jeszcze możliwe – przyswojenie tego typu ideologii przez paryską publiczność – tuż po klęsce listopadowej, gdy w teatrach wystawiano sztuki o tematyce polskiej, ocenione przez Słowackiego jako głupie i tandetne.
[325] A. Mickiewicz, *Konfederaci barscy*, dz., cyt., s. 361.
[326] Tamże, s. 359. Mąż Hrabiny jest więc zapewne jeszcze (owo „gorzej") rozpustnikiem, cudzołoży (?).

to „dramat propagandysty", to postać taka tylko uwiarygodniałaby „sprawę polską". Z innej strony wcale możliwe, logiczne byłoby – z punktu widzenia owego rygoryzmu – poświęcenie kobiety-zdrajczyni na ołtarzu narodowej przemiany, uczynienie z jej losu emblematu przestrogi, ilustrującego przesłanie, że nie tylko jawna zdrada, ale wszelkie zbliżenie z wrogiem prowadzi do unicestwienia. Dodajmy więc, iż jest to dramat mesjanisty, i... przynajmniej w tym zakresie, w jakim go znamy, byłby to tekst tragicznych sprzeczności skumulowanych w postaci Hrabiny i jej ojca. Byłaby Hrabina pełną, żywą – a więc etycznie też niejednoznaczną – postacią dramatyczną. Posłużył się Mickiewicz poetyką oniryczną, ażeby unaocznić bohaterce w iście makabrycznej wizji świadomość nadciągającej kary. Oto Hrabina śni, iż spaceruje z Pułaskim w Tatrach, gdy gwałtownie idylla zmienia się w koszmar – [Hrabina]

> Śniłam, że jestem w Tatrach razem z Pułaskim, takim jak go znałam z dzieciństwa, w kapeluszu góralskim, z toporkiem w ręku, prowadził mię ku górze pokrytej darnią, barwnej od kwiatów.
> (...) Wtem nagle widzę, jak mój Ojciec wynurza się spod ziemi, chwycił nas, rzucił oboje w rów, krzycząc: „Pogrzebać, pogrzebać!" – Ach, Boże, czułam, jeszcze czuję w ustach, na piersi, tę ziemię wilgotną, ciężką: czułam stopę mego Ojca, udeptującą ziemię. Boże! Co za sen![327]

Trudno nie nawiązać do śmierci Doktora czy losu Bajkowa w III cz. *Dziadów,* interpretując imaginarium poety. Tam jednak chodzi o pośmiertną apokaliptykę, o spotykany w tekstach moralistów i satyryków „horror zoologiczny"[328]. Tu zaś – o fantazmat winy, o upiorną wizję grzebania żywcem, wyrażoną w obrazach sennego koszmaru. Wilgoć ziemi – ten obraz rozkładu, agresji martwej materii wciskającej się w usta, materii rozpuszczającej (jakby żrącej i „obłej"), przywodzi na myśl także biblijne *„Tam będzie płacz i zgrzytanie zębów"* czy fantazmat pogrzebania żywcem tak efektowny w powieściach, opowiadaniach grozy (E. A. Poe). W ostatniej scenie (znanej) drugiego aktu Wojewoda – ojciec Hrabiny, szczery patriota, ale i „anachronicznie" bezwzględny wobec córki Sarmata – wydaje rozkaz zgładzenia „świty Generała". Sen stać się ma jawą, jawa horrorem śmierci:

> **Wojewoda**
> Wtedy rzucicie się każdy na swego, położycie trupem wszystkich, mężczyzn, kobiety, domowników. Wrzućcie ich do parowu, żeby z nich śladu nie zostało.
> **Jussuf i Seid**
> Tak, Jaśnie Panie!
> **Zbroja**
> Jak to? kobiety?
> **Wojewoda**
> Wszystkich!
> **Zbroja**
> Ależ Jaśnie Panie! ależ... Pani Hrabina? Pańska córka? Hrabia Adolf mówił, że i Pani także...
> **Wojewoda**
> Powiedziałem: wszystkich! Zbroja? ty rozprawiasz?
> **Zbroja**:
> Słucham, Jaśnie Panie! *(na stronie)* Boże mój, co się dzieje? Co się z nami stanie?
> *(koniec aktu drugiego)*[329].

[327] Tamże, s. 363. O propagandowym wymiarze dramatu – J. Kleiner, *Rekonstrukcja dalszego ciągu „Konfederatów barskich"*, „Pamiętnik Literacki" 1956, s. 183-198.

[328] Wyobrażenia tworzące owo bestiarium zoologiczne służyły (w średniowieczu) celom moralistycznym, a w epoce nowożytnej karykaturze i satyrze. Na tym tle *Konfederaci* to dramat w porównaniu z III cz. *Dziadów* realistyczny, opisujący wizję kary w poetyce sennego koszmaru. Zob. także: B. Oleksowicz, *Abaddon (Joachim Lelewel w opinii Kajetana Koźmiana)*, „Ruch Literacki" 1999, z. 1, ss. 73-87.

[329] *Konfederaci...*, s. 410.

Zemsta Wojewody w swym krańcowym, orientalnym okrucieństwie – nie przypomina żadnego ze znanych biblijnych motywów eksploatowanych przez romantyków (śmierć od pioruna, pochłonięcie przez rozstępującą się ziemię jak w Sodomie i Gomorze). To raczej wysoce uwewnętrznione wyobrażenie, fantazmat samego Mickiewicza, mówiący o mrocznej, odrażającej, „pożerającej" – bo ma ze zgładzonych nie pozostać ślad – naturze ziemi. Już nie „matki", ale pochłaniającego potwora. Mickiewicz odwołał się do znanych wszystkim ludziom lęków przed uwięzieniem żywcem w grobie, przed otchłanią jamy, parowu, zarazem jednak do rozpowszechnionego na Zachodzie stereotypu „polskiego magnata": demonicznie chłodnego, „krańcowego zarówno w szlachetnych porywach, jak i w okrutnym pomyśle zemsty"[330]. Dodajmy: Wojewoda to i postać niczym z historii Mazepy, ale i z Malczewskiego, to magnat z *Jana Bieleckiego* Słowackiego.

„Dobre", to znaczy wierne wyobrażeniom o dzikości Polaków, przedstawienie Sarmaty znajdziemy w powieści historycznej Alfreda de Vigny *Cinq-Mars,* gdzie owi Polacy i ubiorem, manierami, i zapachem przerażają Francuzów:

> Towarzyszący mu polscy panowie ubrani byli w złote i srebrne brokaty, a z tytułu wygolonych głów zwisał pukiel włosów, przez co wyglądali jak Azjaci czy Tatarzy, tak samo nie znani na dworze Ludwika XIII jak bojarzy moskiewscy. Damy uważały, że to wszystko jest trochę dzikie i dość przerażające[331].

Niewątpliwie tę dzikość trzeba też było przekazać francuskiemu widzowi teatralnemu, jeśli *Konfederaci barscy* mieli przemówić do stereotypów.

Czy kreacja Hrabiny to kreacja otwierająca jakiś nowy etap przemian kreacji kobiecych? Odpowiedź jest paradoksalna – jeśli uznać, że uległaby w dalszych partiach dzieła „pro-patriotycznej" metamorfozie, byłaby wyjątkowym przypadkiem w twórczości Mickiewicza: kobietą ulegającą duchowej przemianie, lecz zarazem nie wiemy, czy tym samym stałaby się postacią artystycznie wiarygodną. Natomiast znamy moment, w którym urywają się jej losy w ocalałym fragmencie utworu – a odrzucając myślenie kontrfaktyczne „co by było, gdyby...", musimy interpretować tylko posiadaną przez nas część niedokończonego tekstu. Na tej podstawie go oceniając – trzeba podkreślić spory ładunek emocji wypływających z tej kreacji, zadatki na iście tragiczny splot zdarzeń. Jeden z bohaterów, reprezentujących sarmacką Polskę, mówi o Hrabinie:

> Moskal! – i córka krakowskiego wojewody! To tak, jakby nasz Ojciec święty poślubił schizmę. Koniec świata![332]

Mówi to jednak Stary Szlachcic, oczekując tej narodowej apostatki, wyczekując z nadzieją jej przybycia, gdy można będzie jej przedłożyć prośby o ułaskawienie patriotów: „ – Otóż to moi rodacy! – powie Hrabina – dopiero co mnie znieważyli, a tu czołgają się przede mną"[333].

---

[330] Z. Stefanowska, *Konfederaci barscy,* w: *Próba zdrowego rozumu,* s. 128-129:
Demoniczny chłód, pod którym Wojewoda skrywa gwałtowne namiętności, uwydatniony jest jeszcze obserwacją Doktora o jego niesamowitych oczach. Wszystko to dobrze przystaje do rozpowszechnionego na Zachodzie stereotypu polskiego magnata.

[331] A. de Vigny, *Cinq-Mars,* przeł. J. Karczmarewicz-Fedorowska, Warszawa 1994, s. 291.

[332] *Konfederaci...,* s. 353.

[333] Tamże, s. 355. Surowiej ocenia kreację Hrabiny w kontekście jej domniemanych przemian Z. Stefanowska (dz. cyt., s. 127):
Zapewne rozwój akcji zmierza do rozbudzenia uczuć patriotycznych Karoliny, w rezultacie jednak konfederatom przybędzie jeszcze jeden nawrócony zwolennik i znowuż nie będzie okazji do autentycznego starcia idei.

Dzieło takie, jak przeznaczeni na francuską scenę *Konfederaci barscy*, narzucało przymus zastosowania mocnych efektów scenicznych, a równocześnie w wyobraźni dramatopisarza-ideologa myślenie o świecie kształtowało się „jasno" podług prostych opozycji swój – obcy, dobry – zły, patriota – zdrajca, zbawiony – potępiony. W takim kontekście – powiedzmy rzecz zapewne dyskusyjną – kreacja Hrabiny jest nie tylko czymś nowym w twórczości Mickiewicza, ale stanowi niemałe osiągnięcie. Daleko odszedł tu poeta od wzoru heroiny (*Żywila, Grażyna*), ale i nie uległ tandecji do ujednoznaczniania postaci (kobiety III-ej części *Dziadów*). O Hrabinie nie sposób też powiedzieć, iż to bezcielesny symbol – to nieszczęśliwa żona, rozwódka, kochanka Generała i wrażliwa kobieta; to, jak złośliwie konstatuje Burmistrz: „Co mówię [to nie] wdowa; coś znacznie lepszego, bo rozwódka; to jakby na pół panna, a na pół wdowa" (s. 353). Tę postać – ocala jednak dla nas los, przypadek. Tragiczna Hrabina, którą okrutnie planuje zgładzić ojciec, patriota, Wojewoda, musiałaby w kolejnych partiach dramatu ulec de-tragizującej, reheroizującej przemianie w Polkę; patriotkę. Straciłaby ten romantyczny urok błądzącej wrażliwości, której zagraża okrutna szlachetność ojca.

W pisanym pod koniec 1836 r. po francusku dramacie *Jakub Jasiński czyli dwie Polski. Tragedia w pięciu aktach,* zachowanym w niewielkim fragmencie, raz jeszcze przejawił dramatopisarz zainteresowanie epoką przełomu, upadku Polski, momentem inkarnacji Zła w dzieje, którego jednym z finalnych aktów były rozbiory. W utworze panuje więc – zgodnie z sugestią tytułu – dualistyczny układ świata postaci. To, co sarmackie, przeciwstawia się „ obcemu" w wieloznacznym sensie: kosmopolitycznej obyczajowości, francuskim manierom i gustom, wreszcie rosyjskim wpływom i przekupstwu. Opozycję tę wyraża także obcość nostalgicznie przyzywanej wsi, ziemiańskiej Arkadii i „diabelskiego", zepsutego miasta... Wilna, którego duchowej świetności znakiem jest jeszcze tylko sakralna symbolika. Mickiewicz, rzecz dość niezwykła u nie lubiącego raczej Warszawy pisarza, pokazuje oto Wilno zdeprawowane, oddane w ręce takich figur, jak biskup inflancki Józef Kossakowski. Stary służebny mówi o tym dosadniej: [Stanisław]

> (...) Ale jeżeli wolno mi doradzić Pani... wracajmy razem, rzućmy to diabelskie miasto. Po prawdzie, tak mi zda się, jakbyśmy zabrnęli w jakieś trzęsawisko, a wszystko, co widzimy naokół, jakby było jednym czartowskim mamidłem, jakimś sztucznym Wilnem... gdyby nie te kościoły i krzyże, które widzę.[334]

Wilno zostaje tu symbolicznie zdegradowane, infernalizuje się. Dlatego może też w zachowanym fragmencie nie ma już Matki Boskiej Ostrobramskiej. Mickiewicz ukazał miasto wydane w ręce kosmopolitycznych diabłów, takich jak biskup, łabuś, któremu niewielu dostaje w znajomości „strojów kobiecych". By tak jednak uczynić, by tę przestrzeń świętą ukazać w ciemnej aurze, pisarz musiał się cofnąć do epoki upadku, do XVIII w., gdy ważyła się zguba bądź ocalenie Mickiewiczowskiego „kraju lat dziecinnych" i miasta jego młodości. Potem zło przeniesie się już w wyobraźni poety na stołeczne salony.

Tak jak Hrabinę można by nazwać rozwinięciem pewnego typu „anty-Polki" z balu u senatora, tej sprzedajnej, łaszącej się do nóg urzędników carskich, tak główna postać z fragmentu o Jasińskim – Klara – jest kontynuacją tego arcywzoru kobiet polskich, który wyłania się z dialogu Starosty i Gubernatora w III części *Dziadów*. Ideału

[334] A. Mickiewicz, *Jakub Jasiński czyli dwie Polski*, przeł. A. Górski, w: *Dzieła*, t. III, s. 415.

dobrego dziecka, panny posłusznej rodzicom, którzy z kolei dla pozycji i wątpliwych korzyści nie narażają reputacji córek:

Gubernator
(podchodzi do Starosty)
A żona Pańska?
Starosta
W domu siedzi.
Gubernator
A córki?
Starosta
Jedną tylko mam.
Gubernatorowa
I córka balu nie odwiedzi?
Starosta
Nie!
Gubernatorowa
Pan tu sam?
Starosta
Ja sam.
Gubernator
I żona nie zna Senatora?
Starosta
Dla siebie tylko żonę mam.
Gubernatorowa
Chciałam wziąć córkę Pańską wczora.
Starosta
Usłużność Pani znam.
Gubernator
Tu w menuecie para zbywa, Senator potrzebuje dam.
Starosta
Moja córka w parach nie bywa,
Jej parę znajdę sam[335].

Bohaterka *Jakuba Jasińskiego* kontynuuje ten cnotliwy wzorzec panny pozostającej w domu, unikającej szelmowskich awansów. To Klara – czyli „jasna" „czysta", czyli panna nosząca imię założycielki jednego ze zgromadzeń zakonnych (w dramacie pojawi się zresztą Siostra Szarytka)[336]. Cały system wartości utworu to jakby odwrócony świat postępowego *Powrotu posła* J. U. Niemcewicza. U poety to, co szlacheckie, oznacza to, co rozpoznawalne aksjologicznie, swojskie, zadomowione. Klara zna i ceni pieśni narodowe, z nostalgią wspomina, podobnie jak służebny Stanisław, cichą, nieskażoną, prostą wieś... To jakby kolejna Zosia, co z Peterburka chciałaby wrócić do domu, z jedną istotną różnicą: jest patriotycznie uświadomiona, wyraża prawie ideał bohaterskiego... Polaka w ogóle: [Stanisław]

> (...) Gdzie spotkać teraz takiego Pułaskiego o sokolim oku i piersi lwa? Gdzie taki Sawa, który zabijał byka uderzeniem pięści? Ach, pomarli oni wszyscy. Moja dobra Pani Klaro! Miałem Panią za ostatnią Polkę, obawiam się bardzo, czy nie jesteś ostatnim Polakiem. Widzę w tym całym tłumie tylko twoje oblicze, przypominające mi rysami owych dawnych bohaterów – a duszę Pani znam![337]

[335] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, w. 425-435 (*Bal. Scena śpiewana).*
[336] Może chodziło Mickiewiczowi – lecz to dalekie nawiązanie – o skojarzenie ze św. Klarą, towarzyszką św. Franciszka, żyjącą w latach 1194-1253 założycielką zakonu Klarysek?
[337] *Jakub Jasiński...*, s. 416

Klara to Polska cała, polskość sarmacka – silna, wzniosła – w stanie czystym, pochwycona jednak w sidła intrygi przez znieprawionego Biskupa. Klara ma stać się przedmiotem symbolicznych targów – przyobiecana utracjuszowi Komandorowi, synowi Referendarza Wielkiego, stać by się mogła kolejną... Hrabiną wydaną za łajdaka? Chyba nie. Stopień czystości, chciałoby się rzec „klarowności" duchowej zdeponowany w tej postaci, czyni z niej raczej niedościgły ideał i warowną twierdzą cnoty, której nie zdobędą knowania rozpustników: [Stanisław]

> (...) Cały nasz lud, cała nasza szlachta kocha pannę Klarę! Trzeba widzieć, w jakim szacunku jest pani Klara u całej szlachty. Osoba to zbożna, cnotliwa i zna na pamięć wszystkie opowieści, które ja znam, a znam ich sporo. Jeżeli nie skacze dość wysoko, jeżeli nie mówi tuzinem języków jak opętana, to dlatego, że Książę nieboszczyk, jej ojciec, świeć mu Panie, nie chciał czynić ze swej córki, Mości Księże Biskupie, ani wieży Babel, ani komediantki[338].

Przedziwny ideał kobiety kreśli Mickiewicz: wychowanej w posłuszeństwie, a więc godzącej się zrazu na związek z Komandorem, człowiekiem „lekkim i nieosobliwego prowadzenia się". Konflikt cnoty, posłuszeństwa z wartościami, jakie reprezentuje przyszły mąż, jest tu pozorny. Patriotka, czysta jak łza panna polska, co nie zna języków obcych, nie jest chodzącą wieżą Babel, ale snuć potrafi godzinami opowieści szlacheckie rodem z własnego powiatu – to oczywiście bastion narodowych wartości, nowe wcielenie kobiecego heroizmu, bliższe rzeczywistości niż Emilija Plater, ale jakże dwuznaczne zarazem, gdy poeta przeciwstawia zbyt ostro: swoje – obcemu.

Klara, ta staropolska skromność, nie sięgająca ambicją salonu, nie poliglotka, ale depozytariuszka szlacheckich wieści (gawęd), ma – rzecz jasna – w czarno-białym uniwersum negatywne odbicie: kuzynkę Biskupa, siostrę zdrajcy Hetmana Szymona Kossakowskiego, której portret, zgodny z „wzorem" wyobraźni Mickiewicza, to kobieta, stworzona na obraz i podobieństwo Mickiewiczowskiej „antykobiety": carycy Katarzyny i dam jej dworu.

> Jest pełna krasy, dowcipu, zresztą sam Waszmość ją znasz. W Petersburgu dość jej było się zjawić, żeby zaćmić wszystkie damy dworu Imperatorowej, dworu, który nadaje teraz ton Europie, od czasu jak Wersal stał się jaskinią jakobinizmu. Muszę Waszmości powiedzieć, że hrabia Zorycz, obecny faworyt Imperatorowej, chciał ją poślubić[339].

Świat Mickiewiczowskich „odbić" wizerunku Katarzyny to oczywiście świat rozpustny, diabelski. W pisanym pod koniec życia, nie zachowanym dramacie polskim *[Jasiński]* znów pojawia się w pałacu biskupa Kossakowskiego, w towarzystwie Hetmana postać kobieca – Henrietta. Nieufność wzbudza jej imię – obco brzmiące, a jednak w pamięci samego Mickiewicza przyzywające pamięć o jednej z kobiet, które podziwiał: Henrietcie Ewie Ankwiczównie. Jednak Henrietta dramatu to raczej zaprzedana zdradzieckiemu Hetmanowi kosmopolitka. Na wieść o wypadkach „rewolucji", „rzezi" warszawskiej reaguje impulsywnie, zdradzając raczej monstrualną bezmyślność, by nie rzec diaboliczną głupotę:

1. [Henrietta:] Więc to rewolucja? Cóż oni chcą tam? Musi Pan przecie wiedzieć!
2. [Henrietta:] Ależ Pan tu masz dużo wojska! Cóż Pan myślisz? Cóż to z tego wszystkiego będzie? Co będzie z nami?[340]

[338] Tamże, s. 422. Odżywa też w tych słowach staropolski ideał wychowawczy panny. Wydaje się, że jest to w tym wypadku wzór anachroniczny.
[339] Tamże, s. 423.
[340] A. Mickiewicz, *[Jasiński]*, w: *Dzieła*, t. III, s. 340-341.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że na postaciach, tak krańcowo odmiennych jak Klara, siostra Hetmana czy Henrietta wyczerpały się możliwości Mickiewiczowskiej wyobraźni, podporządkowanej już teraz mesjanistycznej ideologii, która przeszłość czytała z punktu widzenia walki wolności i despotyzmu, zła i dobra, swojskiego i obcego, religii i ateizmu, mądrości i mędrkowania. Która miała raz ustanowiony antywzorzec – kobietę typu Katarzyny, wcielenie arcycynizmu, personifikację przewrotności i rozwiązłości. Z drugiej zaś strony stanęło: dobre, patriotycznie usposobione dziewczę polskie. Klarze brak jednak metafizycznej głębi, jak wszystkim postaciom będącym personifikacją jasno określonych treści ideologicznych.

Właściwie nie do końca wiadomo, co czyni Klarę aniołem polskości, a siostrę Hetmana wielkoświatową nierządnicą. Wychowanie – ? Zapewne tak, ale przecież model narodowej edukacji kobiet, który wyklucza naukę języków, poznanie aspektów światowego życia, by pielęgnować tylko tę nieskażoną mądrość i dobroć polskiego dziewczęcia, uznać trzeba za przeżytek. W Mickiewiczu odzywają się echa poglądów na temat wychowania Zofii, tych z *Emila* Rousseau, tyle że zsarmatyzowanych, przystosowanych do polskich warunków. Mickiewicz podziela pogląd o zgubnym wpływie światowego życia, wytwornej strojności kobiet, a jednak chyba nie byłby już zwolennikiem modelu, w którym: „Skoro jednak młode dziewczęta wychodziły za mąż, już nie ukazywały się publicznie. Zamknięte w domu zajmowały się teraz wyłącznie rodziną i gospodarstwem". Zdaniem Rousseau – i w Grecji, i w Rzymie – wychowanie dziewcząt osiągnęło szczyty: „Nigdy już uroda i cnota nie znajdowały się w tak doskonałej harmonii"[341]. Tego jednak także i autor *Grażyny* nie postulował. W istocie trudno o postać bardziej pełną sprzeczności. Mickiewicz pragnąłby kobiety zarówno wolnej od przymusu narzuconego małżeństwa, jak i cichej, pokornej, posłusznej familii. Chciałby kobiety-patriotki, a więc aktywnej, działającej, ale aktywnej nie tak jak mężczyzna, jak żołnierz. Zadowoliłby się kobietą inteligentną, obdarzoną dobrą wyobraźnią i pamięcią, zmysłem narracji, lecz... zarazem niesamodzielną myślowo, niebuntowniczą, znającą natomiast od początku do końca kanon narodowej tradycji. Chciałby kobiety mówiącej pięknie – wszelako tylko po polsku. Taka pokorna, święta panna polska zyskała w *Jakubie Jasińskim* realny, a nie tylko realno-symboliczny, jak w *Panu Tadeuszu*, kształt.

W innym tonie, choć z satyrycznym żądłem, przedstawił Mickiewicz kobiece portrety w dwóch utworach niedokończonych, o niejasnym statusie i czasie powstania: w [*Panu Baronie*] i [*Królewnie Lali*]. Utwór pierwszy, liczący 168 wersów fragment, wiązano z próbami kontynuacji *Pana Tadeusza*. Jest to ironiczny obrazek – tak typowy dla Mickiewiczowskiej awersji wobec nowoczesności i cudzoziemszczyzny – próżniaczego żywota, obyczajowej rozwiązłości i duchowej pustki jakiegoś barona, który przypomina nieco doprowadzony do skrajności portret kosmopolitycznej światowości Hrabiego z *Pana Tadeusza*:

> Gdzie dobrze tam ojczyzna; a gdzież kiedy było
> Komu lepiej, gdzie kiedy komu się przyśniło
> To wszystko w co pan Baron, na jawie opływa?
> Przychodzień, dóbr książęcia jak swoich używa,
> I wkrótce pojmie wdowę, panię dóbr, za żonę,
> A z nią księstwo i hrabstwa dwa uksiążęcone,
> I ten zamek wspaniały, tak sławny z piękności

[341] J. J. Rousseau, *Emil czyli o wychowaniu*, wyd. cyt., t. II, s. 233-234.

Po świecie całym że doń co rok mnóstwo gości
Z Angliji, z Niemiec, z Polski przybywa tłumami,
Jakby na miejsce jakie słynące cudami. (w. 1-10)[342].

Początek powiastki zawiera więc jasną aluzję do libertyńskiej atmosfery zamku Barona, jest może nawet nawiązaniem do literatury XVIII w. Z jej obrazem (jak w zamku Williama Beckforda czy w jego powiastce *Wathek*) erotycznej swobody, frywolnych, niezobowiązujących, wyzutych z miłości, ale podporządkowanych sprawom majątkowym i erotyce gier. Czy nie odkrywamy śladów salonowej perwersji i równocześnie autorskiej do niej awersji w obrazie Księżnej:

Wtem jedna z rączek co mu więziła powieki,
Rozsunęła się zwolna jako obłok lekki.
Baron podobien temu, co się cuci z mdłości,
Wydobywał wpółsenne oko z tych ciemności,
Aż dojrzał śród nich postać, która jak królowa
Nocy wdzięki swe w szatach zaciemnionych chowa,
Suknia długa i czarna, nad głową się sępi
Czarny kapelusz i w krąg strusie pióra strzępi.
Tym jaśniej na dnie takim odbijały lica
Jako przedzierający chmury nów księżyca.
Była to Księżna, w stroju który zwykle służy
Wielkim paniom niemieckim do konnej podróży.
W ręku trzymała biczyk z szykretowym prętem,
Którego skórkę gryzła, strojną dyjamentem.[343]

Takie wyrafinowanie – kapelusz z strusimi piórami na głowie „królowej nocy", czarna suknia niemieckich pań – nie jest u Mickiewicza znakiem akceptacji: raczej rodzajem erotycznej zachęty, podkreślonym przez zachowanie i pozę Księżny, która najpierw zasłania „rączkami" oczy bawiącego się cygarem Barona, a potem „gryzie" skórkę biczyka, mimo iż o jeździe konnej mowy nie ma. W ogóle ów „biczyk" jest tu wielce niepokojącym rekwizytem. Przybywający za chwilę Hofrat wita się „z biczem w ręku", po czym rozpoczyna się – jakże przypominająca libertyńskie powiastki francuskie i angielskie – biesiada marzycieli w orientalnej scenerii:

Tymczasem się krząta
Służba; lokaj w milczeniu pospiesza do kąta,
Gdzie na kształt hodowanych w donicy cybulek
Wschodnich kwiatów, sterczały główki wschodnich lulek
Bursztynowe, natkane w stolik cyndałowy.
Lokaj wybrał z nich cybuch półtrzecia - łokciowy,
Nasadził piankę, nabił, zapali [wszy] wtyka
Cybuch w usta Hofrata, a sam jak wszedł znika[344]. (w. 116-123).

Portret Pana Barona wypada u Mickiewicza jednak... dwuznacznie. Niechęć do kosmopolityzmu, który wyraża tu kilkakroć powtórzona sentencja „gdzie dobrze tam ojczyzna" (*ubi bene, ibi patria*), miesza się z jakąś fascynacją sybaryckim, hedoni-

[342] A. Mickiewicz, [*Pan Baron*], w: *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. III, s. 85. Zob. J. Kleiner, *Satyra i humor w wierszach pisanych po „Panu Tadeuszu"*, w: *Studia inedita*, Lublin 1964. Por. szczególnie koncepcję wskazującą na emigracyjny kontekst utworu: W. Weintraub, *„Mickiewicz – mistyczny polityk" i inne studia o poecie*, opr. Z. Stefanowska, Warszawa 1998.

[343] Tamże, s. 87.

[344] Sugestię o „powiastkowej" i „libertyńskiej" atmosferze fragmentu należy traktować tylko jako hipotezę interpretacyjną. Gdyby jednak tak w istocie było, można by zrozumieć, dlaczego Mickiewicz nie chciał w tym okresie rozwijać tej tematyki. Byłoby to niesprzeczne z – sugerowaną przez Wiktora Weintrauba – „doraźną", polityczną funkcją tekstu.

stycznym, libertyńskim światkiem. Ma on dość typowe cechy: ludzie żenią się tu tak, jak Baron z „wdową, panią dóbr", więc dla pieniędzy. Żyją nie ideą, lecz pustką, karmiąc się wprawdzie obficie, wytwornie, ale nie znajdując w tym nadmiarze żadnego z wyższych sensów, jakie przypisywał egzystencji Mickiewicz. Przeciwnie – zmysłowe zaspokojenie, przyjemności „hawańskich dymów" prowadzą raczej do otępienia; rujnują osobowość, czego widomym świadectwem jest rozdźwięk między ich „duszą" a słowem, uśpionym duchem a leniwym, pustym, wydrążonym znaczeniowo językiem:

Rozwałęsana jego w tych dymach się błąka
Samotna i ponura myśl na kształt pająka,
Lecz widno że gdzie indziej myśl, gdzie indziej dusza,
Bo z ust którymi puszcza dym i ledwie rusza,
Wychodził głos i słowa i zdania, lecz rzeczy
Trudno w nich znaleźć, jedno drugiemu więc przeczy;
Na przykład takie słowa: „Gdzie mi dobrze będzie,
Tam i ojczyzna moja, tam dom. – Dobrze [wszędzie],
W domu lepiej! – Ten nie żył po kim nie zostawa
Sława! – Chleb to grunt a sława zabawa. –
Mądry Baron po szkodzie. – Żyj pókiś na świecie,
Po mnie niech spadnie niebo i skowronki zgniecie!"
I tym podobne zdania. A jak zwrotka rymem,
Tak każde zdanie jego wiązało się dymem. (w. 62-75).

Oczywiście, wiemy, iż ta nagana bełkotu, logorei Barona ma krytyczny wydźwięk (zwróćmy uwagę na „fobię pająków" u Mickiewicza i metaforę „myśli pająka"). Że to dosadne odrzucenie postawy konsumpcjonistycznej, nagana libertyńskiego użycia, stylu egzystencji prowadzonej podług zasady „po mnie choćby potop". A jednak w 168 wersach rozsnuwa poeta – z dużą poetycką maestrią, z plastycznością – ten obraz bonwiwantów, zabawiających się orientalnie dymem, „kołysaniem", tworzeniem obłoków – arcydzieł godnych „fajkarzy chińskich". Zbytek, wygoda, beztroska – oto wszystko, czego Mickiewiczowi prawie zawsze brakło. Miłość ojczyzny, obowiązek, idea – oto wszystko, czego Baron, Księżna i Hofrat nie mają. Te postacie byłyby więc może reprezentantami pustego wyrafinowania, świata karykaturalnie wyzutej z sensu formy istnienia, libertyńsko podbarwionej, nieco epikurejskiej kultury.

Podkreślmy, iż Mickiewicz ironicznie ukazuje zamek Barona jako miejsce pielgrzymek różnych nacji – w tym Polaków. Tymczasem dusza tej budowli, ludzie ją zamieszkujący, to personifikacje istnienia bezwartościowego, władcy otoczeni tłumem służby, żyjący dobrze, lecz żyjący po nic, bez celu. Może więc dziełko miało być tekstem – zapewne dla publiczności emigracyjnej, dla tych mesjanistycznych pielgrzymów – ukazującym splendor bogactwa, który otaczał polskich emigrantów i nędzarzy we Francji, ale taki splendor, do którego nie powinni oni tęsknić. Prawdziwy świat – suponowałoby dziełko – jest tam, gdzie dusza, myśl i język stanowią jedno, gdzie jest „ubożyzna", ale szczęśliwa: w Ojczyźnie.

Wszelako opisał to poeta tak świetnie, wybitnie zmysłowo, iż trudno nie podchwycić wątku zazdrosnej tęsknoty również do takiego życia. Pisał satyrę – ale tak jak w przypadku Hrabiego czy Telimeny – nadał w niej tak plastyczne, malownicze rysy bohaterom, że niepodobna – o Księżnej na przykład – pomyśleć bez przekonania, iż i za tą kreacją kryje się odrobina posiadającej erotyczny charakter fascynacji.

Dodajmy: świat luksusu, przebudzenie w „pościeli edredonowych puchów", w miłym towarzystwie Mickiewicz już raz opisał: w młodzieńczej *Zimie miejskiej*:

Lekkie nareszcie oblokłszy nankiny,
Modnej młodzieży przywoływam koło,
Strojem poranne zbywamy godziny,
Albo rozmową bawim się wesołą.

Ten w ślniący kryształ włożywszy oblicze,
Wschodnim balsamem złoty kędzior pieści,
Drugi stambulskie oddycha gorycze,
Lub pije z chińskich ziół ciągnione treści. (w. 37-44).

Treść taż sama, choć to nie trzynastozgłoskowiec *Pana Barona*; choć nie sili się już Mickiewicz na tak skomplikowane figury poetyckie, by grę w bilard opisać jako zabawę tych, co „zręczni lekkim wykręcać oszczepem, / Pędzą po suknach wytoczone słonie" (w. 67-68 *Zimy miejskiej*). Nie wiemy, co to za zamek, jakie Ferney miał Mickiewicz na myśli, pisząc *Pana Barona*. Dość powiedzieć, iż duch epikureizmu, oświeceniowego sybarytyzmu panuje tu, w zamku, podobnie jak jakaś zmysłowo-libertyńska atmosfera, niepodzielnie. Można by pomyśleć i o *Watheku* Beckforda, i o *Niebezpiecznych związkach* Laclosa[345]. Może jednak właściwszym kontekstem okazałaby się filozofia Epikura w wydaniu Lukrecjusza, którą z dużym krytycyzmem przedstawiał Mickiewicz w wykładach lozańskich. Głosił tu, iż:

1° Atomistyczna filozofia Epikura prowadzi do antropologicznej wizji, podług której „człowiek powinien się starać o zachowanie swojego ciała i o nadanie mu położenia spokojnego i przyjemnego".

2° „Gdy człowiek stanie się niezdolny do używania, powinien przestać istnieć. Jednostka zawdzięcza szczęście sama sobie i powinna darzyć szczęściem społeczeństwo. Ta filozofia musiała owładnąć obumierającym społeczeństwem Grecji. Epikur był łagodnego usposobienia".

3° „Piśmiennictwo rzymskie – dowodził wykładowca – jest kapryśne; jeden Lukrecjusz stanowi wyjątek. Odebrał sobie życie, nie mogąc go używać. Najgłębiej odczuł brak religii".

4° Lukrecjusz rozpoznał schyłkowy, dekadencki charakter kultury Rzymu: „Widząc, jak kilka tysięcy bogatych używa przyjemności życia, sądził, że nadszedł okres używania".

5° System filozoficzny Lukrecjusza był „błędny", przeto i dzieło jego „nie znalazło rozgłosu".[346]

Miła dekadencja, ateistyczny, a może po prostu bezmyślny modus istnienia opisał Mickiewicz w *Panu Baronie* tyleż plastycznie, co krytycznie. To ten sam krąg wyobrażeń bogactwa, którego Mickiewicz nie potrafił akceptować nawet wtedy, gdy sam z niego korzystał: w okresie odeskim, gdy „żył jak basza". Można jednak z pewną przesadą powiedzieć, iż o ile używający mężczyzna pogrąża się u Mickiewicza w duchowo-cielesnym rozprzężeniu, o tyle zażywająca przyjemności życia kobieta nie traci fascynującej, atrakcyjnej strony. Mickiewicz nie był wyjątkiem wśród moralistów: kobiety z sonetów odeskich, Telimena i Księżna w tym samym momencie, gdy gani je poeta, chłoszcze biczem satyry – uwodzą jego wyobraźnię.

W *Panu Tadeuszu* jest jednak tak jakby wygnany na krańce świata, do barbarzyń-

[345] Zamek Barona przypominać może w istocie wszystkie te literackie zamki, gdzie ludzie oddawali się rozkoszom, grom miłosnym; może być więc zamkiem Beckforda, ale i zamkiem w Newsteed, gdzie młody Byron urządził istną jaskinię rozpusty. J. Żuławski, *Byron nieupozowany*, Warszawa 1964, s. 59:

> W zasadzie wstawało się około pierwszej. Ja – który wstawałem na ogół między jedenastą a dwunastą, nawet gdy źle się czułem, byłem zawsze pierwszy spośród towarzystwa i uważano mnie za rannego ptaszka. Zwykle dopiero po drugiej rozwiązywało się towarzystwo śniadankowiczów. Wtedy następowały zabawy: czytanie, fechtowanie się, palant lub wolant w wielkiej sali, strzelanie z pistoletów w hallu, spacery, jazda konna, krykiet lub żeglowanie po jeziorze, igraszki z niedźwiedziem albo drażnienie wilka.

[346] Wszystkie cytaty za: A. Mickiewicz, *Wykłady lozańskie*, zrekonstruował i przełożył J. Kowalski, w: *Dzieła*, t. VII, *Pisma historyczne. Wykłady lozańskie*, tom opr. J. Maślanka, Warszawa 1996, s. 220-224.

skiego Tomis wykwintny Owidiusz wspominał z wyrzutem, nostalgią, krytycyzmem, ale i fascynacją okres, gdy należał do stołecznych elit imperium rzymskiego. Jako wygnaniec widzi już jednak więcej. Stąd Mickiewiczowska przestroga (podszyta nieco zazdrością) przed konsumpcjonistycznym stylem życia baronów i księżnych, którym emigranci nie powinni niczego zazdrościć. Dlatego miast „żalów" powstaje powiastkowa, zatyryczna przestroga.

Kolejny z utworów powstał, według jednej z hipotez, pod koniec życia jako powiastka, baśń o królewnie Lali, córce króla Bobo (zinfantylizowane imiona), cierpiącej „Bo się żaden z kawalerów nie chciał w niej kochać" (w. 29)[347]. Nie byłoby w tym nic niezwykłego, gdyby nie fragment, w którym poeta zawarł, jak się zdaje, osobistą refleksję, reminiscencję, dla dziecka przecież zupełnie nie przeznaczoną, wymierzoną we współczesność:

I królestwo ma w posagu! warto się kusić!
Cóż gdy serca do kochania nie można zmusić.
A było to w owych czasach, gdy jeszcze ludzie
Nie wiedzieli o dzisiejszej brzydkiej obłudzie.
Nie rozumieli, że można pannę nie lubić,
A przecież ją dla pieniędzy tylko zaślubić.
A tak i swe, i jej serce na wieki zgubić.
Woleli iść na wygnanie, o wolnym sercu,
Aniżeli bez miłości stać na kobiercu. (w. 58-66)[348].

Tym razem pojawił się więc szczegół typowo obyczajowy, niezwiązany z problematyką narodową. I tu można by przypomnieć niektóre kwestie Telimeny, wyrzucającej mężczyznom hipokryzję, a zarazem wymagających, rygorystycznych moralistów wobec stłamszonych kobiet. Wypowiedź, dość nieoczekiwana, w *[Królewnie Lali]* sytuuje się przeto na linii tych wszystkich wypowiedzi Mickiewicza, w których poddaje on krytyce jednostronne męsko → kobiece relacje: obłudę mężczyzn, kosmopolityczne wychowanie kobiet i... ich upodrzędnienie (prawne, społeczne), z którego „rewolucyjny" wiek XIX zaczął je dopiero wydobywać.

Trudno nie zauważyć, że tam, gdzie Mickiewicz pisał o realiach i swoich wyobrażeniach o położeniu kobiety w XIX w., i zarazem tam, gdzie pisał o wizji „idealnej" Polki (a nie ma tych obrazów wiele) w jego myśleniu, wyobrażeniach tkwiła immanentna sprzeczność, tkwił nierozstrzygalny dylemat – jak pogodzić „równość", „wyzwolenie" kobiet z postulatem, by – jak owa Klara – były one strażniczkami przeszłości, pielęgnującymi, jak tego chciał Brodziński, polszczyznę i cnotę, ale unikającymi wielkoświatowego skażenia, kosmopolityzmu sawantek. Jednak dylemat „dama czy sarmacka panna" rozstrzygał poeta niekonsekwentnie: chcąc wyzwolonej kobiecości w ogóle, pragnął w niej enklawy tradycji dla Polek[349]. Mimo wszystko było to zrozumiałe z punktu widzenia jego wiedzy o historii niszczącej narodową tradycję i wysokiego

[347] A. Mickiewicz, *[Królewna Lala]*, w: *Dzieła wszystkie*, s. 90. Według hipotezy J. Kleinera (Z *Mickiewiczowskich drobiazgów. Król Bobo i królewna Lala*, „Pamiętnik Literacki" 1955, nr 4) utwór napisany został dla córki Marii w konwencji dziecięcej, baśniowej groteski.

[348] Tamże, ss. 90-91.

[349] Pod tym względem stanowisko Mickiewicza nie różniło się specjalnie od stanowiska jego w sprawach ogólnonarodowych, od postulatu pielęgnowania tradycji. Jednak – i trzeba to powiedzieć – w ideale wychowania, jaki przypisał Klarze, nie dostrzegam niczego, co tłumaczyłoby uczenie się przekazów, gawęd – zamiast języków obcych. Bliżej tu do *Emila* Rousseau. Lub, z innej strony, do sarmackich ideałów. Por. *Elementy treściowe ideału patriotycznego*, w tym: *Obywatelski ideał szlachcica, kobiety i rodziny*, w: ks. J. Szczypa, *Jan Paweł Woronicz. Kerygmat narodowy i patriotyczny*, Lublin 1999, s. 101-108.

miejsca, jakie *das Ewig-Weibliche* miała w jego wyobraźni, czy, jak by sam może rzekł, jakie kobiecość zajmowała w życiu jego Duszy. (Do jednego z tych wątków powrócimy w samym zakończeniu szkiców).

II. Archesymbol: światło zorzy

Mickiewiczowskie przygody z „wieczną kobiecością" zaliczyć można do tego nurtu przemian motywu, który nie uległ nigdy patetycznej teatralności, był albowiem „zintymizowany", najgłębiej zinternalizowany; nie przerodził się także w eskapistyczny spektakl mistyczności, gdyż pierwiastek ów powiązał poeta z ziemią dzieciństwa. Nie dokonało się także w wyobraźni poety, mimo że wyobrażenia kobiecości ulegały powolnej dysocjacji na te idiosynkratyczne i interioryzowane („anielskie"), jakieś wyolbrzymienie negatywnych cech przedstawień wyobrażeń. Pewna awersja wobec – gnostycko nieco postrzeganej – cielesności nie przeobraziła się w kompleks, który zaowocowałby wizjami na miarę Schopenhauera, nie przyniosła nawet tak spazmatycznie okrutnych obrazów, jakie niesie poezja Słowackiego, nie wspominając już o Baudelairze, Lautreamoncie czy XX-wiecznym malarstwie Jana Lebensteina[350]. Poeta osiągnął, powróćmy do tego słowa, eidetyczną jedność swojej wyobraźni i ziemi-matki, Litwy. Dokonało się to dzięki mediacyjnej funkcji pierwiastka żeńskiego. W jego aspektach: uwewnętrznionym (Anima, dusza), transcendentnym (Maryja – Jutrzenka), kobiecym (ukochane – anioły, Ewa), zbiorowym (naród, Kościół, Koło Sprawy Bożej), związanym z Naturą (Litwa – Natura – Matka).

Pan Tadeusz jest z tego punktu widzenia szczytowym osiągnięciem tej właściwości łączenia, spajania różnych bliskich, drogich poecie wyobrażeń. Zarazem w swej eidetycznej głębi wolny jest od sentymentalizmu, czarno-białych schematów, moralizatorskiego tonu. Dzieje się tak, ponieważ, jak tu pisano, warunkiem takiej głębokiej świadomości – wolnej od czułostkowości i przesady – są: autoironiczna samorefleksja (estetyczna, światopoglądowa *etc.*) oraz, przy zachowaniu mesjanistycznych przekonań i wiary, metafizyczne ugruntowanie świata poetyckiego, nigdzie nie osiągające, czy wręcz unikające skrajności metafizycznych. *Pan Tadeusz* różni się pod tym względem od literackich świadectw XIX i XX w. – od literatury zesłańców syberyjskich, których pamiętniki, pełne egzotycznych opisów, nierzadko pisane są z pozycji dantejskiego piekła (*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate...*)[351]. Epos odróżnia się też od rozmaitych postyczniowych relacji powieściowych, opartych oczywiście na mityczno-sakralnej siatce czasoprzestrzennej (*Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, *Dewajtis*, *Czahary* Marii Rodziewiczówny), ale z kolei w swym pozytywistycznym ukierunkowaniu pozbawionych owego dramatyzmu nostalgicznego napięcia, oczekiwania na **nową wiosnę** Napoleona[352]. Różni się także od moralistycznie ukształtowanego świata powieści bie-

[350] To już bardzo dalekie skojarzenia, lecz może lepiej, ponad rygorami procesu historycznoliterackiego, uświadamiają jednak „stateczność", brak skrajności wyobraźni Mickiewicza. Różni się ona także od libertyńskich skrajności XVIII w.

[351] Mickiewicz żywo interesował się w wykładach paryskich pamiętnikami zesłańców, i jako człowiek zainteresowany syberyjską egzotyką (szamanizmem), i losem, postawą zesłanych, m. in. generała J. Kopcia.

[352] Wizja wiosny-wojny nawet u mesjanistycznie nastrojonych poetów, takich jak choćby Karol Baliński, nie osiągała nigdy tak optymistycznego wydźwięku, totalnego wymiaru kosmicznej metamorfozy, jak u Mickiewicza. Por. wiersz *Modlitwa wiosenna* autora *Męczeństwa Zbawiciela*; cyt. za: M. Kwapiszewski, *Karol Baliński (1817-1864)*, w: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988, s. 824, strofa pierwsza i ostatnia:

1. Ojcze nasz, Ojcze! znowu dajesz wiosnę,
Znów skarby sypiesz dłonią twą rozrzutną!

dermeierowskiej, od ziemiańskich arkadii powieściowych (jak *Soból i panna* Weyssenhoffa) czy literatury XX-wiecznej tych wszystkich narodów, które – z powodu „przesunięć" historycznych – pielęgnują, nierzadko w doskonałych artystycznie realizacjach, mitologię straty, wypędzenia, upadku (tu: Polska i mit kresowy, Niemcy i utracone prowincje wschodnie, państwa kolonialne: Francja, Holandia, Portugalia, Hiszpania, Anglia). W realizacjach literackich tego typu obrazu „straconego świata" znaczenie metafizyki w dziele nigdzie nie jest określone w taki sposób, jak u Mickiewicza.

Specyficzną cechą Mickiewiczowskiego świata wyobrażeń kobiecości jest także i to, że dąży on w swej istocie, ów świat, do autotranscendencji i równocześnie autoanihilacji werbalnej. Wyobrażenia Litwy, przybierając na sile, domagają się coraz bardziej ciała rzeczywistości, coraz mniej ufności pokładając w słowie. Stąd dialektyczne spięcie słowa i czynu finalizuje się u poety po *Panu Tadeuszu* w gwałtownym dość jednak upierwszorzędnieniu działalności, kreacji historycznej. Konsekwencją tego procesu staje się zarzucenie literackiej, poetyckiej „pseudokreacji". W *Panu Tadeuszu* słowo mesjańskiego profety zobaczyło litewskie empireum wyobraźni, musiało więc rychło je porzucić, by dotrzeć, by podjąć chociaż próbę dotarcia z wolnością ku sferze ojczyzny, domu, ku miejscom ukochanym[353].

W jednym z wykładów paryskich, żegnając rywala i przyjaciela, próbował Mickiewicz wytłumaczyć śmierć Puszkina czynnikiem, rzec można, „duchowym":

> Publiczność mówiła doń: <<Przepowiedziałeś w swych pierwszych poezjach krwawy spisek – nastąpił. Przepowiedziałeś rozczarowanie, klęskę pojęć zbyt wybujałych, zbyt romantycznych – wszystko to się ziściło. Ale teraz cóż nam przepowiesz na przyszłość? Co mamy czynić? Czego oczekiwać?>>
>
> A Puszkin nie wiedział już, co odrzec publiczności; Puszkin sam był w głębokiej rozpaczy; naokół siebie widział powszechną nicość; jako poeta wyzyskał już to wszystko, co tylko było w sercu oświeconej społeczności słowiańskiej: ideały polityczne młodzieży, szlachetne, romantyczne ideały znane z poezji Byrona, dawne wspomnienia Słowian. Wszystko to stawił był przed oczyma społeczności, wszystko przyoblókł w szatę pięknych poezji. Ale należało postąpić krok naprzód, a Puszkin nie miał już na to siły. Jego ostatnie dzieła tchną smutkiem[354].

Cały ten ustęp czytać przecież można jako niezamierzoną autocharakterystykę samego Mickiewicza – spełnionego proroka *(Konrad Wallenrod* – powstanie), romantyka, który wyczerpał już materię byronizmu, podań *(Dziady),* który jednak właśnie – inaczej niż Puszkin – „postąpił krok naprzód". Ku mesjańskiej profecji, towianizmowi, czynowi historycznemu. Czego nie mógł dopełnić Puszkin, nie mający dokąd dążyć, usidlony przez imperatora. Mickiewicz – trzeba to widzieć – ogłaszał tu przekroczenie romantycznego paradygmatu wyobrażeń, zapowiadał powrót. Dokąd?

Wszystko dokoła wesołe, radosne,
Ale nam, Ojcze! nam ... smutno!
2. Toż póki siły, póki tchu nam stanie,
Póki męczarniom nie wymodlim końca,
Głosem milionów wołamy: o! Panie!
Słońca nam! słońca! ach! słońca!

Wiersz pisany: *Dębicz, 3 marca 1849 r.* Można by go nawet odczytać jako polemikę z Mickiewiczowską epopeją, gdzie przecież mesjańskie słońce świeci w przeszłości, która stanie się też przyszłością.

[353] W żadnym wypadku nie oznaczało to „prowincjonalizmu", ani w wymiarze ideowym, ani kulturowym, ani też w wymiarze życia duchowego poety. Jeśli by wolno nazwać go „prowincjuszem", to w takim metafizycznym wymiarze, którego świadectwem jest Wielka Improwizacja, Widzenie Ewy, *Pan Tadeusz, Księgi narodu.* Zob. znaną rozprawę S. Strońskiego: *Znad Niemna... Polak, mieszkaniec Europy,* w: *Adam Mickiewicz. Księga w stulecie...,* s. 163-202.

[354] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi,* przeł. L. Płoszewski, w: *Dzieła,* t. X, Warszawa 1955, s. 359-360.

Na tej drodze symbolicznym obrazem celu była dlań kobiecość przedstawiona jako wyobrażenie, jakże stare, **Jutrzenki**, czyli bez względu na czasową „strukturyzację" nocy (zmierzch → północ → świt), bez względu na astronomiczną kwalifikację Wenus – wyobrażenie najjaśniejszej gwiazdy na nieboskłonie. Tej rozświetlającej w jego wyobraźni pustkę kosmicznego mroku, wskazującej cel: daleki, ale pewny cel – dodajmy – który należy rozumieć wielorako. Jako obraz dzieciństwa, kraju, lecz także jako duchową pełnię, wewnętrzne samo-ugruntowanie poety, pogodzenie sprzeczności, wstąpienie w świat pewnej i pokornej wiary. Niemniej jednak także wiary umykającej wciąż jak najjaśniejsza gwiazda nieboskłonu.

Oczywiście to wyobrażenie Jutrzenki lokować trzeba na szerokim tle poezji i kultur archaicznych. Na progu ludzkiej kultury, gdy bóstwa nieba i ziemi wyobrażały świat magicznych i eschatologicznych zachowań rytualnych. Mickiewicz jakby powrócił do tych najpierwotniejszych wyobrażeń z nocnej sfery wyobraźni. Jak gdyby ulokował się na powrót w miejscu, z którego zadziwione dziecko spogląda w pogodną noc w rozgwieżdżone niebo. Jeszcze raz udało mu się przekroczyć „noc duchową", „noc najczarniejszą" Konrada, ażeby na firmamencie kosmosu odkryć to symboliczne światło[355]. W postawie Mickiewicza, warto to zaakcentować, nie ma nic z poznawczego, naiwnego optymizmu. Światełko wiary, sensu, ten kumulujący w sobie wiele znaczeń symbol Jutrzenki ledwie przebija się w wyobraźni, migocze na czarnej tafli nocnego nieba, zawieszone między biegunami świtu i zmierzchu.

Grecy i Rzymianie przedstawiali ją jako Eos, Aurorę, jak wielekroć to potem w poezji powtarzano, różanopalcą boginię, otwierającą wrota dnia. Wyobrażali ją pod postacią nimfy w kwietnym wieńcu, z pochodnią w ręku, rozsiewającej róże[356]. Jakże komponuje się ten obraz z przedstawieniami Zosi jako Diany. W jednej z pieśni J. P. Woronicza jest ona – wyraźne to nawiązanie do antyku – „jutrzenką różaną", która „Nowe potwory lica swego blaskiem, / Do przeciwnogów [na antypody – J. Ł.] wygnała z trzaskiem"[357]. W arcypopularnych u progu XIX w. *Pieśniach Osjana* Macphersona niezliczoną ilość razy gwiazdy, księżyc, jutrzenki i słońce oświetlają celtycki praświat[358]. W utworze Stefana Witwickiego *Dziewczę* niemal identyfikowana jest ona z tytułową postacią, ujawnia – i to w zupełnie świeckim wydaniu – „zbrodnie miłości" dziewczęcia i młodzieńca[359]. W przełożonym przez Mickiewicza *Giaurze* Byrona wielekroć jutrzenka staje się obrazem ukochanej, „aniołem życia i światłości", „zaranną jutrzenką pamięci" (w. 1100-1103).

Jutrzenka jest przecież także symbolem ewangelicznym. W *Drugim liście św. Piotra Apostoła* czytamy:

---

[355] H. Krukowska, *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*, Białystok 1985, r. V, s. 268.

[356] Zob. *Mitologię* J. Parandowskiego (i innych autorów). Podobną funkcję spełniała u Rzymian. Pisze o niej Lukrecjusz w *De natura rerum*.

[357] J. P. Woronicz, *Pieśń XI*, w: Z. Libera, *Poezja polska w XVIII w.*, s. 396.

[358] Można powiedzieć, że Macpherson nadużywa nocnej i gwiezdnej symboliki. Por. słynną opinię, jaką wyraził H. Walpoe: „Na śmierć jestem udręczony czytaniem o tym, na jak wiele sposobów wojownik jest jak księżyc, albo jak słońce, albo jak skała (...)" (cyt. za *Wstępem* J. Strzetelskiego do: J. Macpherson, *Pieśni Osjana*, s. XXXIX). Zasługą Mickiewicza byłoby odtrywializowanie przed- i wczesnoromantycznej symboliki natury, nadanie jej własnego, wewnętrznego znaczenia.

[359] Gwiazdy odgrywały także kultową rolę w kulturach prasłowiańskich. Zob. *Słownik kultury dawnych Słowian*, pod red. L. Leciejewicza, Warszawa 1990, s. 133:

> Szczególną rolę przypisywano gwieździe Polarnej i Wenus. Pierwsza z nich uważana była za oś sklepienia niebieskiego lub miejsce, na którym niebo jest zawieszone. W Wenus widziano dwie odrębne gwiazdy: 1.) zaranną, jutrznię i siostrę Słońca, 2.) zorzę wieczorną i siostrę Księżyca.

– Były to więc wyobrażenia podobne, jak w innych kulturach pierwotnych.

W ten sposób słowa proroctwa stają się dla nas jeszcze pewniejsze. A wy dobrze uczynicie trzymając się ich. Bo są one pochodnią rozpraszającą mroki – aż zaświta dzień i wzejdzie jutrzenka w sercach waszych. (2P 1,19).

W *Apokalipsie* św. Jana – co tłumaczy się jako symbol władzy królewskiej – Syn Boży mówi:

Kto zwycięży i aż do końca czynić będzie to, co nakazuję, temu dam władzę nad narodami. Będzie nimi rządził żelaznym berłem i zostaną skruszone jak naczynia garncarskie. Taką władzę otrzymałem od Ojca mego. I dam mu gwiazdę poranną. (Ap 2,26-28).

Trzeci wątek chrześcijański to wzmiankowane już wyobrażenia Maryi, dawczyni słońca Mesjasza, tej, która zapowiedziała, spełniła pełnię soteriologicznych obietnic[360]. Nazywana jest zresztą w *Litanii loretańskiej* m. in. „różą duchowną" i „gwiazdą zaranną". Niezliczone ilości tekstów przyzywają imię Maryi Jutrzenki. Grzegorz z Nareku (przełom X/XI w.) wzywa ją słowami:

Aniele spośród ludzi,
Cherubinie w postaci człowieczej,
Królowo niebieska!

Jako powietrze czysta,
Jak światłość nieskalana,
Jaśniejąca jak gwiazda poranna,
Wyniesiona ponad przybytek
Nietkniętej świątnicy najświętszej[361].

J. B. Zaleski w oczywisty sposób stosuje już tę symboliczną kontaminację osoby Maryi i gwiazdy Wenus, ukazuje ich związek jako najnaturalniejsze zjawisko:

W prawo i w lewo ku wschodniej stronie,
Rumiane niebo w chorągwiach już płonie,
Pierzchają gwiazdki. Zaranna jutrzenka
Śliczna i świeża kraśnieje z okienka,
Garściami światła na niziny trysie,
Muska Maryję po czole, po rzęsie,
Niby niebiańska siostra rówiennica,
Daje dzień dobry i całuje lica.

Otwarła oczy Przenajświętsza Panna,
Ziemi, tej ziemi Jutrzenka Zaranna[362].

Do tej skonwencjonalizowanej wersji Zaleskiego dodajmy jeszcze Mickiewiczowską skłonność do oddawania pewnych właściwości duchowych za pomocą symboliki luministycznej. Światłość, świecenie „jak zorze" oznacza wtedy moc, potęgę duchową ufundowaną na pokorze, uniżeniu. W III cz. *Dziadów* przecież „krzyż błyszczy jak zorze", a Aniołowie mówią o księdzu Piotrze tuż po *Widzeniu*:

Usnął – Wyjmijmy z ciała duszę, jak dziecinę
Senną z kolebki złotej, i zmysłów sukienkę

[360] Nierzadko utożsamia się wyobrażenie Maryi-Jutrzenki z apokaliptyczną niewiastą obleczoną w słońce, depczącą zło, z malarskimi wyobrażeniami Maryi siedzącej z Chrystusem na księżycu, a nawet z Gwiazdą Betlejemską.

[361] Grzegorz z Nareku, *Księga śpiewów żałobliwych*, przeł. A. Mandalian, Warszawa 1990, s. 403.

[362] J. B. Zaleski, *Przenajświętsza Rodzina*, w: *Wybór poezyj*, wstęp B. Stelmaszczyk, wybór, komentarz C. Gajkowska, Wrocław 1985, s. 258.

Lekko zwleczmy; ubierzmy **w światło jak jutrzenkę**
I lećmy. **Jasną duszę** nieśmy w niebo trzecie,
Ojcu naszemu złożyć na kolanach dziecię; (scena V, w. 87-91).

I ostatni z kontekstów, być może najbliższy Mickiewiczowskim ujęciom, związany znów z motywem „spojrzenia", stwórczego, kosmogonicznego światła wydobywającego z bezkształtnej masy nocy kontury świata. Pojawienie się jutrzenki oznacza wtedy stworzenie świata:

Wszystko co rozpościerało się przed nami – pisze J. G. Herder w dialogu *O duchu poezji hebrajskiej* – nie miało jeszcze kształtu i spowite było płaszczem nocy. Wówczas ożywił się powiew nocy i pojawiła się jutrzenka. Ukazała się ona jak spojrzenie Boga budzące do życia ziemię. Wokół niej unosiła się chwała Pana, wyświęcając niebo na jego cichą, wspaniałą świątynię. A ona wznosiła się coraz wyżej, a wraz z nią rósł i oczyszczał się złoty błękit. Oddzielał się on od wód, mgieł i oparów, spadających ku ziemi, aż stał się niebieskim oceanem, jak szafir przetykany złotem. A ona wznosiła się coraz wyżej, a wraz z nią wznosiła się ziemia. Podzieliły się na niej urocze masy, aż zatrzymała się jak narzeczona, przyozdobiona ziołami i kwiatami, czekająca na błogosławieństwo Jehowy. Dusza człowieka rozpogadza się jak niebo o poranku, unosi się ze snu jak dziewicza ziemia. Jednak żadna z tych przyjemnych chwil nie jest tak uroczysta jak narodziny światła, początek, gdy, jak powiadają Hebrajczycy, łania jutrzenki walczy z cieniem, oczekując z pochyloną głową i zgiętymi kolanami chwili, która wybawi ją od strachu. Są to jakby narodziny dnia: łagodny dreszcz przenika wszystkie istoty, jak gdyby odczuwały one obecność Jehowy. Najstarsze ludy oddzielały światło jutrzenki od światła słonecznego i uważały, że jest ono istotą niestworzoną, blaskiem połyskującym od tronu Jehowy, który zostaje im odebrany jednak z chwilą przebudzenia się ziemskiego słońca. Ona jest namiestnikiem Boga, gdy sam Jehowa się ukrył[363].

Symboliczna wartość jutrzenki jest więc olbrzymia. To symbol, którego dzieje sięgają czasów, gdy człowiek po raz pierwszy zaczął wpatrywać się w niebo. Symbol to – poza użyciami blasfemicznymi – zawsze pozytywne odsłaniający znaczenia:

A. Jutrzenki światło ma charakter boski, święty. Często jest ona symbolizacją samej boskości, promieniem Boskiego Światła, istoty Boskiej, użyczonym człowiekowi – jak choćby u Herdera, gdzie przebija się, prześwieca przez kurtynę natury, ciemność materii.

B. Jutrzenka może być symbolem kosmogonicznym – cykl jej wzejść symbolicznie oznacza, zapowiada wtedy narodziny świata. W tej funkcji jest ona siostrą Słońca. Stałość jej pojawień się utwierdza wiarę w Boski, nadnaturalny porządek kosmosu.

C. Światło jutrzenki – pozostajemy wciąż w sferze niebiańskiej – symbolizuje także wszystko to, co można by nazwać dziedziną sensu; staje się więc ona dla człowieka zapisem symbolicznym nadziei, wiary, miłości, ufności, dobra, piękna, prawdy... Zapisem, który w księdze natury odkrywa każdy, kto spogląda w niebo w chwili wzniosłej kontemplacji.

D. W znaczeniu kulturowym symbolizuje Jutrzenka cały szereg bóstw o charakterze żeńskim, powiązanych w kulturach pierwotnych z naturą, płodnością, miłością, pierwiastkiem irracjonalnym: jest ona m. in. Wenus, Izydą, Astarte.

E. Dla chrześcijan staje się niebiańskim kodem nadziei związanej z wcieleniem Boga dzięki Maryi-Jutrzence, Matce Boga, którą tym samym identyfikuje się z gwiazdą zaranną, poprzedzającą wschód Słońca, Jezusa Chrystusa, a także z apokaliptyczną niewiastą zwyciężającą zło.

[363] J. G. Herder, *Wybór pism*, wybór i opr. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 411. Por. sąd (protestanta) Herdera z medytacją P. Florenskiego (prawosławnego):

A odejść by, tak jak się rodziłem – o zachodzie. I kiedy zabiorę się stąd, niech ktoś, kto pamięta o mojej grzesznej duszy, pomodli się za nią przy ledwie rozbłysłej zorzy, porannej czy wieczornej, ale właśnie wtedy, gdy niebo blednie jak usta konającego.

(Na Makowcu, przeł. R. Mazurkiewicz, „W Drodze" 1989, z.1, s.68).

F. Może być także jutrzenka symbolem – szczególniej w wyobrażeniach neoplatońskiej drabiny bytów – jednego z bytów pośrednich między Bogiem a człowiekiem: aniołem, duchem widzialnym właśnie jako jutrzenkowa jasność.

G. W sferze już ziemskiej oznaczać może byty nadprzyrodzone, których charakter istnienia określa epifaniczność, pozytywny, zbawczy charakter – może być, jak w Apokalipsie (J 22, 16), obrazem Jezusa, Mesjasza: „Ja, Jezus, posłałem mego anioła, aby zaniósł wam więc to świadectwo dla gmin. Jam jest korzeń i szczep Dawidowy, błyszcząca gwiazda poranna".

H. W najszerszym zakresie światło, świetlistość jutrzenki staje się sposobem zapisu wartości, właściwości istnienia tego, co duchowe, co niecielesne: duszy, ducha, umysłu. W myśleniu i wyobraźni romantyków, właśnie jako symbol duchowości, spełnia fundamentalną rolę.

I. Świetlistość jutrzenki staje się sposobem oznaczenia procesów duchowych: symbolizuje ona często zarówno to, co dobre, utracone, jak i sam powrót w pamięci ku temu (gwiazda pamięci); jest symbolicznym skrótem przełomu duchowego: gdy w duszy świta jutrzenka, rodzi się nowy człowiek. Jako symbolizacja narodzin użycza też światła opisom tego, ku czemu człowiek dąży: jest symbolicznym obrazem ziemskiego czy eschatologicznego, wewnętrznego czy zewnętrznego celu.

J. Będzie też nierzadko w XIX wieku, ale też wcześniej i później, alegorią pewnej idei, której realizacji podejmuje się jednostka lub zorganizowana wspólnota: to na przykład „jutrzenka swobody". Dlatego często jutrzenki, gwiazdy, światło pojawiają się w tytułach, nazwach pism, tajemnych stowarzyszeń, lóż masońskich, sekt.

K. Jutrzenkowe światło, sama jutrzenka – jak we fragmencie V sceny *Dziadów* – służy symbolicznej ekspresji – prostej i naturalnej – stanu pełni duchowej, szczęścia, metafizycznego uspokojenia duszy na łonie Stwórcy i może być symbolicznym skrótem *unio mystica*, zapisem wejrzenia w Boskie Światło.

L. Okazuje się jutrzenka, zorza, gwiazda symbolem autotematycznym: to Jutrzenka słowa lub, jak w *Dziadach*, „pieśń", co „jest gwiazdą za granicą świata!"

Ł. Zasób właściwości związanych z jutrzenką jest także – więc świetlistość, zjawiskowość, nadrealność, piękno *etc.* – sposobem opisu postaci kobiecej, która tym samym dla męskiej wyobraźni skupia w sobie niemal wszystkie tu opisane znaczenia. Jest owa „kobieta – zorza – gwiazda – jutrzenka" wszystkim po trosze: świętością, pięknem, nadzieją, sensem, duchowością, bezcielesnością, celem, wspomnieniem, stanem ducha wpatrującego się w nią obserwatora, jest czystą ideą w sensie platońskim i ideą wolności, rajem i niebem. Może być wreszcie – jak powiedziałby jungista – sposobem rewelacji pewnego aspektu męskiej rzeczywistości duchowej: Animy, żeńskiej strony psyche, której integracja jest nieodzownym elementem procesu indywiduacji, uzyskiwania duchowej harmonii i dojrzałości.

III. *Śniła się zima...* – Ewa

Wolno wysunąć przypuszczenie, iż najwyższym, najdoskonalszym dopełnieniem Mickiewiczowskich wyobrażeń jutrzenki są te przedstawione przezeń w wierszu-śnie-wizji *Śniła się zima,* w *Słowach Panny* oraz w liryku *Gdy tu mój trup...* W tym pierwszym utworze *das Ewig-Weibliche* przybiera postać Ewy, objawiającej się w scenerii Wiecznego Rzymu z „twarzą piękną jako Przemienienie Pańskie", a więc odwołującą się do Święta Przemienienia Jezusa (Mt 17, 1-9). Cud przemienienia jest

ostatecznym potwierdzeniem mesjańskiej misji Chrystusa, Jego Boskości, związku z Ojcem. Istotnie też Ewa zjawia się w utworze w „białej sukience" i „ubrana w róże", otoczona motylami, „wznosi się" i „nie tyka ziemi". Widzenie Mickiewicza należy wiązać z ikonicznymi obrazami przemienienia, z jego już w wyobraźni od dawna ugruntowanymi wyobrażeniami pierwiastka żeńskiego, metafizycznej kobiecości (czyż potem Zosia nie zjawi się podobnie w *Panu Tadeuszu?),* z Dantejską Beatrycze wiodącą go do Raju, na Litwę[364]. Zamieniona w jaskółkę Ewa – wcielając się także w ideał miłosny poety, wiedzie go wizyjnie nad Niemen[365].

Wizja ma wymiar uszczęśliwiający, jest zapisem zarazem bliskim Widzeniu Ewy, jak i wierszowi *Do M. Ł...,* ma cechy obcowania z doskonale czystym, uwewnętrznionym, przebóstwionym, wszechwiedzącym ideałem: „Za ręce wreszcie jak siostrę ująłem..."; czy dalej: „Ona mi rzekła z uśmiechem dziecięcia..." Jest on, sen poety, zapisem misterium na równi uszczęśliwiającej fascynacji, jak i trwożliwego (niczym na Sądzie Ostatecznym) odsłonięcia oblicza duchowego poety: „I przypomniałem nagle wszystkie błędy..." Ewa okazuje się więc, gdyby tak rzec, medium między duszą poety a empireum wyobraźni, najgłębszą samowiedzą, wewnętrznym światłem. Medium zrywającym zasłonę (wypieranych ze świadomości) mrocznych uczynków; jako taka spełnia rolę katarktyczną. Jej epifanię, oznaczającą także *coincidentia oppositorum* duszy poety, kończy jednak obraz śmierci:

[*ŚNIŁA SIĘ ZIMA...*]

Miałem sen w Dreznie 1832 marca 23,
który ciemny i dla mnie niezrozumiany.
Wstawszy zapisałem go wierszem. — Teraz
1840 przepisuję dla pamiątki. —

Śniła się zima, ja biegłem w szeregu
Za procesyją pod niebem po śniegu.
Nie wiém skąd wiemy że na brzeg Jordanu
Idziem, i w górze odgłos: „Chwała Panu,
Pokój trzem królom, ludy! do Jordanu!"
Ludzie obok mnie szli dwoma rzędami
Kobiety, starce, i dzieci parami;
W bieli ubrani ci co z prawej strony;
Ci co na lewo w żałobne opony,
Szli ze świecami w dół obróconemi,
Świece gorzały płomieniem do ziemi,
Jak złote strzały.
A ci bez światła szli co po prawicy:
Każdy z nich w ręku niosł kwiat zamiast świécy.
Spojrzałem w twarze, są i mnie znajome,
Zląkłem się: wszystkie jak głaz nieruchome.
Jedna osoba wyszła z prawej strony,
Kobieta, świeci okiem przez zasłony,
Stanęła przy mnie, wtem wybiegł chłopczyna
I o jałmużnę dla ojca zaklina.

[364] W duchu metamorfozy (czy kolejnego wcielenia) Beatrix interpretuje postać Ewy L. Zwierzyński: *Motyw łez w poezji Mickiewicza,* „Pamiętnik Literacki" 1998, z. 1, s. 42:
Ewa to dusza niebiańska, transcendentny „bliźniak" duszy ziemskiej, anielski przewodnik, bytujący w niebie i zarazem przenikający głębiny ludzkiej duszy, pomagający odnaleźć drogę do odrodzenia się, do Boga. A że droga ta wiedzie przez śmierć... Niezwykle trafne wydaje się nazwanie Ewy przez Czesława Zgorzelskiego „Beatrycze".

[365] W istocie mamy tu sytuację następującą: Poeta śni siebie w sytuacji, kiedy pod wpływem wybierającej się na Litwę Ewy, wraca on w śnie (myślą? wyobraźnią? pamięcią?) do kraju młodości. To więc – wyobrażanie (śnienie) wyobrażającego (marzącego), to zjawisko można nazwać snem we śnie.

Dałem grosz, ona dała tyle dwoje,
Znowu sześć dałem, ona znów we dwoje,
Zbiegli się widze, po złoto sięgamy,
Kto z nas da więcéj, dajemy, szukamy,
Wstyd nam! już wszystko daliśmy co mamy,
Lud łajał chłopcu: „Oddaj im, żartują!"
„Oddam – rzekł chłopiec – jeżeli żałują".
Lecz nazad przyjąć już mi się nie chciało.
Postać* mnie ręką przeżegnała białą.

* *

Wtem weszło słońce – lato – śnieg nie spłynął,
Lecz jak ptak biały dwa skrzydła rozwinął
I skacząc leciał, niebo się odkryło
I wkoło ciepło i błękitno było!
Uczułem zapach Włoch, róż i jaźminu,
Różą pachnęła góra Palatynu.

Ujrzałem Ewę

Jaką widziałem na Albańskiej górze
W białej sukience i ubraną w róże,
Motyle wkoło, ona między niemi,
Zdała się wznosić i nie tykać ziemi,
Twarz piękna jako Przemienienie Pańskie.
Wzrok utopiła w jezioro Albańskie;
Ciekawie patrzy, nie ruszy powieki,
Jakby w tej głębi modrej i dalekiéj
Odbite swoje oblicze widziała
I przed jeziorem róże poprawiała.
Chciałem przywitać, lecz siły nie miałem,
Z gwałtownej chęci mówić – oniemiałem,
Lecz rozkosz moja, ach, ta rozkosz senna,
Któż ją opowié? – mocniejsza niż dzienna,
Lżejsza i milsza, jawa ma żar słońca
A sen łagodność i ciszę miesiąca.
Za ręce wreszcie jak siostrę ująłem,
Spojrzała ku mnie okiem niewesołem.
„O siostro moja, patrząc w to twe oko,
Czuję me szczęście tak dziwnie głęboko,
Że mi się zdaje że jestem w kościele".
Ona mi rzekła z uśmiechem dziecięcia:
„Rodzice moi chcą mię z innym swatać,
Lecz ja jaskółka, chcę daleko latać,
Mam skrzydła dobre, patrz jaki ptak ze mnie!
Lecę popłókać pióra moje w Niemnie,
Wiem ja o twoich wszystkich przyjaciołach,
Znajdę ich, leżą w grobach po kościołach,
Muszę i w lasy, w jeziora przepadać
I drzew popytać i z ziołkami gadać,
One o tobie dziwne rzeczy wiedzą,
Wszystko, gdzieś chodził, co robił powiedzą".
Słuchałem – i mnie nie zdała się ciemna
Jéj mowa choć tak dziwna i tajemna.
I mnie się zdało że sam lecieć mogę,
I prosiłem ją by mnie wzięła w drogę,
Zląkłem się tylko że chce na doliny
Iść pytać o mnie drzewa i krzewiny.
I przypomniałem nagle wszystkie błędy,
Chwile pustoty, szaleństwa zapędy,
I czułem serce tak mocno rozdarte,
Tak jéj i szczęścia i nieba niewarte.
Wtem obaczyłem jaskółkę, z powrotem
Już leci; za nią, jakby wojsko czarne,
Sosny i lipy, piołuny i cząbry,

Świadczyć przeciwko mnie –

Przebudziłem się – z obliczem ku niebu,
Z rękami na krzyż, jakby do pogrzebu.
Sen mój był cichy – łzy jeszcze płynęły
Gęsto po licach i jeszcze wionęły
Świeżym zapachem i Włoch i jaźminu
I gór Albańskich, i róż Palatynu –[366]

Wiersze te były pisane, jak przychodziły, bez namysłu i poprawek.

Ten niesamowity wiersz z 1832 roku, przepisany dopiero osiem lat później, ma charakter wizji odsłaniającej osobistą, intymną, duchową eschatologię poety. Można go uznać za zapis przejścia w najdojrzalszą fazę życia wewnętrznego, kiedy symboliczno-obrazowe struktury wizji onirycznej odsłaniają skomplikowany proces transgresji z jednej fazy życia do drugiej. Wizyjny świat, wizyjna fabuła ma tu charakter wstrząsowy: rzec można, iż jest zapisem zarazem przemienienia, przebóstwienia duchowego, pełni wewnętrznej, jak i rejestrację towarzyszących temu przeżyć oczyszczenia, a nawet „małego" Sądu Ostatecznego, dojrzenia klęski i przyznania się do błędów i win w obliczu starości i śmierci.

Świadomość śmierci wiąże się z procesem przemienienia. W życie wykraczające poza lękową perspektywę śmierci wchodzi się właśnie przyswajając niezitegrowany do tej pory aspekt duchowości. Ewa symbolizuje tu zarówno żeńskie empireum stron rodzinnych, w tym ukochaną, jak i te wszystkie wartości życia duchowego, które odrzucał męski, prometejski rozum, intelekt: wiarę, duchowość, pełnię. To tryumf – gdy poeta w śnie chwyta Ewę za ręce – metalogiki poddania się Bogu, pokory, a nie logiki buntu, walki. Lot Ewy-jaskółki-duszy na Litwę jest więc wyznaniem win, takim oglądem pełni egzystencji, który streszcza całe życie, jego błędy (osobiste i „patriotyczne", jak chcieli Blüth i Kleiner). To, co dzieje się w tym wierszu-śnie, całkowicie potwierdza egzystencjalny, wewnętrzny charakter tego, co zdarza się w Widzeniu Ewy w *Dziadach*.

Zjawienie się Ewy oznacza równocześnie – w perspektywie życia wewnętrznego – sąd, katharsis, ale i przesunięcie celu egzystencji ze sfery historycznej w sferę eschatologiczną. Ten żeński symbol, który ściga, za którym goni Mickiewiczowska wyobraźnia w niemal wszystkich dziełach, ta Maria-Maryla-Aldona-Zofia-Ewa, jest tu już nie możliwą do odzyskania rzeczywistością: Litwą, gdzie „ona" realnie jest, lecz wewnętrznym, posiadającym religijny wymiar stanem spełnienia. Wiersz mówi rzeczy straszne i kojące: już cię nie ma, już nie żyjesz, już do niej i na Litwę nie powrócisz; ale też podpowiada: oto zyskałeś ją, ocaliłeś, osiągnąłeś cel, już na zawsze zostanie z tobą jako boskie światło twego ducha. „Już czuję starość" – pisał w *Żalu rozrzutnika* Mickiewicz, powstałym przecież między snem a jego zapisem, w latach 1833-1836. Pomiędzy śnieniem a momentem przepisania rozpościera się jednak wielka przestrzeń duchowego dojrzewania poety; tego, który w 1832 roku nie podołał jeszcze obrazowej próbie przejścia w dojrzałą fazę życia, „konfrontacji z Cieniem", jak powiada J.-Ch. Gille-Maisani.

Zapisanie czystopisowe oznacza już jednak w pewnym głębokim sensie zrozumienie, powrót do symbolicznej rzeczywistości duchowego przejścia, do inicjacji. Powrót człowieka, który już nie lęka się snu-wizji. Ten, który w wizji, spostrzegłszy Ewę zaniemówił, z odwagą mówi już teraz, pisze o swym milczącym zachwyceniu-

[366] A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. I, część trzecia, s. 51-54. Zob. R. M. Blüth, *Psychogeneza snu w Dreźnie*, „Przegląd Współczesny" 1935, nr 37; J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965, wyd. III; M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 49-69.

przerażeniu. W 1832 roku relacja Mickiewiczowskiej, męskiej podmiotowości i sfery żeńskich archetypów może być opisana jako relacja improwizującego bluźniercy Konrada i modlącej się zań, śniącej, widzącej Ewy. W *Śniła się zima...*, inaczej niż w dramacie, inaczej niż w liryku *Do mego cziczerone* obie rzeczywistości mogą się bezpośrednio spotkać. Gdy w IX scenie *Dziadów* Konrada żegna, choć on o tym nie wie, kobieta w żałobie, gdy epicko rusza on w niepewną otchłań zesłania – to w wierszuśnie tryumfuje liryczny wymiar nadnaturalnej komunikacji jej i jego, Ewy i Adama, kobiecego i męskiego, boskiego i ludzkiego. Ale to spotkanie jest już przesunięte – i tam tylko możliwe – w rzeczywistość symboliczną Ducha: dzieje się więc w nim, w Mickiewiczu; zarazem zapowiada spotkanie w rzeczywistości Boskiej, która, już po ziemskiej śmierci, pojedna wszystkie sprzeczności.

W śniącym dokonuje się tylko etap duchowej śmierci „starego <<ja>>", tego „ja" prometejskiego, wallenrodycznego, imaginującego sobie moc i tej mocy pożądającego. Ta śmierć duchowa indywidualisty ma tu właśnie skomplikowany, symboliczny zapis, przeradzający się w wizję narodzin pełnego człowieka, duchowo spełnionego, który przyswoił obraz Ewy, uwewnętrznił, pogodził ze swym głębokim „ja".

Zima to w wierszu nie tylko sfera trwożliwej rzeczywistości śmierci. Tu jest czymś więcej, jest tym, czym nie była, gdy poeta opisywał zimę rosyjską, „krainę pustą, białą i otwartą" w *Ustępie*. Ale istnieje w Mickiewiczowskiej wyobraźni obraz innej zimy: trzeźwiącej, ożywiającej, niosącej poczucie siły, ekstatycznej prawie mocy. Taka była *Zima miejska* w owym wierszu z 1817 roku, do którego poeta potem się nie przyznawał:

> Tu wszystko czerstwi, weseli, zachwyca,
> Czy ciągnę tchnienie co się zimnem czyści,
> Czy na niebieskie zmysł podniosę lica,
> Czyli się śnieżnej przypatruję kiści; (w. 13-16).

W *Śniła się zima...* nie następuje jednak odrzucenie zimowego krajobrazu wizyjnego, lecz jego płynna przemiana w słoneczny, ciepły, błękitny krajobraz włoski: „... śnieg nie spłynął, / Lecz jak ptak biały dwa skrzydła rozwinął / I skacząc leciał, niebo się odkryło / I wkoło ciepło i błękitno było !" (w. 30-33). Samogłoskowa tonacja tego „o" wyraża zarazem: zachwyt, ciepło, harmonię, rajskość wizji. Ten znakomity obraz symbolizuje przejście z jednej fazy snu w inną, z jednej rzeczywistości duchowej w drugą, ale już wyższą, głębszą. Zimna, biała sfera śmierci-śniegu „wzlatuje" w sferę Ewy, przemienienia, pełni, raju, gdzie duchowe sprzeczności zostają pojednane, gdzie lęk sądu i odejścia zostanie najpierw pogłębiony, a potem także pokonany, przekroczony. Obraz ptaka, którego skrzydła to białe, śnieżne przestrzenie, który unosi się, skacze, rozpędza i wzlatuje, to świetny zapis tej wertykalnej tendencji, etapów, przejść w sferę duchowej harmonii, która się tu dokonuje. Wplątywanie w ten wiersz filomatyzmu, rozliczeń z przeszłością konkretną, zdrady Marii przez zakochanie się w Ewie Henriettcie Ankwiczównie – to wszystko ma charakter poznawczo ograniczony. To sen-summa życia i sen-przejście, który w owym 1832 roku wywołał przerażenie. Ale osiem lat później przyszła już decyzja ponownego, ocalającego sen zapisu: poświadczająca, iż poeta spojrzał teraz w tę trumnę, zawierającą jego ciało, bez przerażenia. Chłód śmierci znaczony bielą śniegu przemienił się w ciepłą biel, która symbolizuje czystość i pełnię.

To niezwykłe zakończenie – przebudzenie się „z rękami na krzyż, jakby do pogrzebu" – wolno interpretować jako rodzaj odrodzenia przez śmierć, rytu inicjacyjnego, będącego przejściem przez symboliczną przestrzeń grobu-trumny, wkroczenia w

drugą, po „przesileniu" – zarazem będącą pełnią i schyłkiem, przygotowaniem do śmierci i nowego „bytu" – połowę życia. Inicjacja to także „rachunek sumienia":

> I to jest źródłowa sprawiedliwość, która nawet jeśli została utracona, to nie zniszczona, nadal warunkuje wyrzut sumienia i nakłania do pokuty. Obrzęd pogrzebowy mówi o tym jasno. Tak naprawdę nie pojmie się nędzy człowieka sprowadzonego do stanu trupa, jeśli się go jednocześnie nie ujrzy wyniesionego do chwały swojego pierwotnego przeznaczenia[367].

Katarktyczna funkcja płaczu jest w wierszu niepodważalna[368]. Rok 1832 to prawdziwie „iluminacki" rok w życiu poety: pisze *Dziady* i *Księgi narodu.* Od strategii duchowego „zazdrośnika" (*Do mego cziczerona, Do M. Ł...*) przechodzi poeta do egzystencji „fazy przełomu", gdy powstawać zaczną *Zdania i uwagi, Żal rozrzutnika,* liryki lozańskie, *Widzenie...* Wizja Ewy wydaje się momentem kulminacyjnym długiego procesu, jest, by tak rzec, odwróceniem oczu od przeszłości, i wkroczeniem w przyszłość, której duchowy wyznacznik to dojrzałość osobowości, godzącej się rozliczyć z przeszłością – oraz także, w świecie zewnętrznym, logika mesjańskiego czynu, ów Mickiewiczowski „krok dalej", którego nie uczynił Puszkin:

> Począwszy od połowy życia – pisze C. G. Jung – ten tylko pozostaje żywy, kto wraz z życiem gotów jest umrzeć. Albowiem to, co dzieje się w tajemnej godzinie południa życia, jest inwersją krzywej linii jego przebiegu, narodzinami śmierci[369].

Tajemna godzina Mickiewiczowskiego snu, doświadczenie tej nocy trwożliwej, i „nocy cichej"[370] oznacza jednak, trudno tego nie napisać, także przeżycie – w języku symboli opisane – kojącej rozkoszy, która przygotuje nadejście konstantynopolitańskiej Eutanazji. Poeta pisze o łzach „wionących" świeżym zapachem „i Włoch i jaźminu / I gór Albańskich i róż Palatynu –". Błogość przełomu zapowiada tu – w przestrzeni Italii – „nadprzestrzeń" *Aeternitas,* wieczności, eterycznego raju (wonie). Ewa – przypomnijmy: przedstawiona niczym przebóstwiona postać ikony Przemienienia – wraca na Litwę, jak Sędzia, pytać o Adama[371]. Lecz poeta, choć „zdało się", że sam lecieć może – na Litwę już nie dotrze, to Ewa-medium powróci lotem jaskółki, ciągnąc za sobą litewski świat, by świadczył przeciwko poecie. W tym kontekście, biorąc pod uwagę zapis święta Jordanu w pierwszej części dzieła, jego zimową scenerię, byłby to

---

[367] P. Evdokimov, dz. cyt., s. 84.

[368] L. Zwierzyński, dz. cyt., s. 44: „Łzy są nie tylko wodą chrztu, lecz także wodą życia, zachowującą w sobie obecność raju".

[369] C. G. Jung, *Dusza i śmierć,* w: *Rebis czyli kamień filozofów,* przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 275.

[370] H. Krukowska, *Noc romantyczna...,* s. 240:

> W świecie poetyckim Mickiewicza sen jest sposobem nawiązania przez człowieka kontaktu z metafizyczną stroną bytu (...). Już *Prolog* ujawnia, że istnieje dosyć rozległa skala stopni: od „życia duszy" do jej zupełnej głuchoty na ciche sny nocy.

– W *Śniła się zima...* poeta „usłyszał" – metafizycznie: „Sen mój był cichy – łzy jeszcze płynęły..."

[371] E. Trubieckoj *(Kolorowa kontemplacja...,* s. 45) tak opisuje XVI - wieczną ikonę *Przemienienia Pańskiego:*

> Pośród symbolicznego mroku nocy, otaczającej wszechświat, błyskawica Przemienienia budząca apostołów, głosi zorzę Bożego dnia i kładzie tym samym kres ciężkiemu snowi grzechu.

Owa gorejąca twarz Ewy przywodzi na myśl inny motyw: P. Evodokimov, dz. cyt., s. 235:

> *Metanoia,* której domaga się Królestwo Boże, przeobrażanie bytu ludzkiego, da się równie dobrze wyrazić za pomocą innego greckiego terminu: *sofrozyne,* który oznacza scalenie odpowiadające mądrości. Ikona świętej Zofii w Nowogrodzie (...) ukazuje sens tej idei pod postacią anioła o obliczu z płomienia. Tradycja ikonograficzna interpretuje to przedstawienie jako obraz dziewictwa, niewypowiedzianej ontologicznej czystości, którą najlepiej wyraża płonące oblicze.

Nic dziwnego, że *Śniła się zima...* – powszechnie wiąże się z *Przemienieniem Pańskim* Rafaela, a Ewę z wyobrażeniem androgynicznego anioła. (Zob. A. Witkowska, *Mickiewicz...,* s. 91.)

wiersz mrocznie profetyczny, oznajmiający losy poety już w kontekście przebóstwienia, ojczyzny „niebieskiej", a nie rzeczywistego kraju lat dziecinnych, do którego nigdy nie dotrze[372].

Warto może zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt snu-wiersza. Jeśli będziemy pamiętać, iż Ewa jest „kobietą-ptakiem, driadą", że ma cechy „*Animy* typowo Mickiewiczowskiej", „związanej z matką", w „białej sukni", tym „nieodłącznym niemal atrybucie wyidealizowanych kobiet zrodzonych w wyobraźni Mickiewicza"[373] – to nie zdziwi także teza, iż Mickiewicz przetworzył w wizji sennej fragment utworu, zapisującego obraz takiej właśnie kobiety-*Animy*. Taką latającą symbolicznie kobietą była – jakże silnie utożsamiająca się ze sferą matki, Litwy – Aldona z *Konrada Wallenroda*. To ona jest zbłąkaną duszą-gołębicą, która w chwili odjazdu Konrada desperacko wybiera klasztorne, chrześcijańskie mury (IV, w. 580-590). To ona jest wreszcie tą wielką kobietą-duszą, marzącą, by uciec z „poziomej łąki":

> I na najwyższym stanąwszy pagórku,
> Myśliłam sobie: gdyby te skowronki
> Ze skrzydeł swoich dały mi po piórku,
> Poszłabym z nimi, i tylko z tej góry
> Chciałabym jeden mały kwiat uszczyknąć,
> Kwiat niezabudki, a potem za chmury
> Lecieć wysoko! wysoko! i – zniknąć. (III, w. 149-155).

To niesamowite marzenie Aldony o locie spełnia Ewa-jaskółka, przylatująca w śnie-wizji nie z niezabudką samą, lecz z „jakby wojskiem czarnym"; za nią leciały: „Sosny i lipy, piołuny i cząbry, / Świadczyć przeciwko mnie –" (w. 80-82). Pytanie najbardziej oczywiste, które – przyjmując związek między tymi obrazami – postawić wolno, brzmiałoby: co takiego ów żeński, kobiecy element dostrzegł, jaką zdradę wypatrzył, jakie ujawnił grzechy w duchowej przestrzeni podmiotu, który się tu, w wizji-śnie ujawnił. W śnie trapiącym poetę długo, skoro po latach go pamiętał, przepisał. Dlaczego to „ja" nie jest już orłem, monarchą ptaków, który wzniósł „do siebie" ducha Aldony? To brzmi jak summa życia, ale nie summa pochwalna. Ewa-jaskółka: „One [drzewa, ziołka] o tobie dziwne rzeczy wiedzą, / Wszystko, gdzieś chodził, co robił powiedzą" (w. 66-68). **Wszystko** – to nie jest poziom wiedzy, który chcemy mieć o sobie. To brzmi strasznie, jak na Sądzie; czy już Ostatecznym?

IV. *Słowa Panny*

Drugim dziełem, które celowo, łamiąc rygory chronologii, chcielibyśmy omówić przed wierszem *Gdy tu mój trup* – utworem, o nieporównywalnie „jaśniejszym", bo „jutrzenkowym" obliczu, byłyby *Słowa Panny,* pisane w okresie towianistycznym, najsłuszniej jednak nie łączone bezpośrednio i wyłącznie tylko z tą inspiracją[374]. To, co

[372] J. M. Rymkiewicz, *Mickiewicz czyli wszystko...*, s. 218:
> Ktoś próbujący odczytać ten sen w duchu Junga powiedziałby, że Mickiewiczowi śni się archetyp kobiecości, element żeński, przeobrażenie bytu ludzkiego, czy coś tam takiego. Dla mnie to jest modernistyczne bajdurzenie, więc wolę myśleć, że wcielone w Ewę Henriettę Ankwiczównę śnią mu się właśnie Johasia, Marylka i Karolina, to znaczy wszystkie konkretne kobiety jego życia.
> –? Nie dla wszystkich jest to aż tak oczywiste. Podobnie jak nie dla wszystkich „Ta postać z *Gdy mój tu trup*... (...) to oczywiście Maryla Wereszczakówna".

[373] J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz...*, s. 358. Por. też rozdział o Aldonie, s. 269-271.

[374] B. Dopart we wstępie do cytowanego wydania *Słów Chrystusa. Słów Panny* zauważa: „Obydwa wznoszą się jednak bardzo wysoko ponad horyzont towiańszczyzny" (s. 2). Wypada podzielić tę opinię.



Albrecht Dürer, *Wniebowzięcie i koronacja Maryi*



Ołtarz Matki Boskiej Miłosierdzia w Ostrej Bramie w Wilnie

było wyrazem duchowego życia w *Śniła się zima...*, przybiera w tym utworze kształt soteriologicznego przesłania Matki Zbawiciela, co ważne, skierowanego do wszystkich. Poetykę lęku i trwogi zastępuje tu – bliska *Hymnowi na dzień Zwiastowania...* – poetyka wcielenia, błyskawicowego aktu inkarnacji Logosu w „oblubienicę" Izraela, stającą się w tym momencie już ogólnoludzką pośredniczką (*mediatrix*), a nawet, choć to już próg herezji, współodkupicielką ludzkości (*corredemptrix*)[375]. Potęga i moc, zgodnie z apokaliptyczną tradycją, są tu atrybutami obleczonej w słońce apokaliptycznej niewiasty, w sztuce chrześcijańskiej przedstawianej często jako niewiasta z dzieckiem na sierpie księżyca, otoczona blaskiem słońca. To ostatnie jest tu symbolem świetlistej Boskości (*lux mundi*), księżyc zaś, podnóżek niewiasty, to deptane zło.

U Mickiewicza, co istotne, dominuje specyficzna kategoria czasowa *praesens*, wiecznie aktualizującej dzieło teraźniejszości: „Unoszona miłością depcę zło i na dnie piekła roztłaczam je"[376]. Wcielenie jest tu – co prawda – aktem inwersji Zbawiciela w rzeczywistość historyczną, lecz także nieprzerwanie trwającą inkarnacją w duszach chrześcijan, narodzinami Boga nie tyle w ciele (bo na to wskazuje źródłosłów *incarnare*), co w głębi ducha. To aspekt indywidualny dzieła zbawienia: zrodzenie Mesjasza „na każdym miejscu, każdemu dobremu duchowi"; czytane w kontekście nieco wcześniejszych *Słów Chrystusa* właśnie *Słowa Panny* nabierają wymiaru wspólnotowego, eschatologicznego. Zrodzenie „Boga w sobie" okazuje się przygotowaniem do Paruzji: „A kiedy znowu przyjdzie do ciebie – *mówi Chrystus* – znowu z innym obliczem, poznasz głos Jego i oblicze Jego objawi się tym, którzy go miłują i noszą w sercu"[377]. Akt wiary uwewnętrznionej przygotowywałby więc człowieka do przyjęcia i Chrystusa Czasów Ostatecznych, i może kolejnych towianistycznych proroków. Na tym tle *Słowa Panny* – z ich dynamiką przemian od gromowładnych aktów do miłosiernego „świecenia" – urzekają bogactwem znaczeń:

> [1] Pamięć ludu mego obcisnęła serce moje dwunastu taśmami płomienistymi i czułam zawsze tkwiące w sercu dwanaście węzłów zawiązanych na pamiątkę ludu mego.
> 2. Żyłam Izraelem i w Izraelu całą, jako oblubieńcem i w oblubieńcu.
> 3. Przewiewały mię na wskroś westchnienia jego, łzy jego wszystkie ściekły w serce moje. Pełna byłam bolu jego. Ale nadziejami jego jak pierzem porastałam, nosiłam się po Izraelu, żądzami jego jako skrzydłami sięgałam Niebios.
> 4. Odtąd przez pierś moję jako przez noc letnią pogodną przechodziły łyskania, pierś moję oświecały łyskania bardzo szerokie i ciche.
> 5. Aż miłość moja zanieciła się w iskrę widomą i duch mój cały otoczył ją i tylko w nią patrzył.
> 6. I poczułam w łonie bijące dziecię, jako drugie serce, a dawne serce moje utuliło się i ucichło.

[375] Maryja , Oblubienica jest tu Panną: „Ona jest dziewicą, która rodzi <<Emmanuela>> (Iz 7,14 LXX; Mt 1,23), arką przymierza, którą zacienił obłok obecności Boga (Wj 40,35; Łk 1,35), i obrazem Córki Syjonu nowych czasów (Łk 1-2, według So i Mi)" – *Praktyczny słownik biblijny...*, s. 705. – Jest, mówiąc krócej, panną z proroctwa Izajasza: „Oto panna pocznie i porodzi Syna i nazwie go imieniem Emmanuel".

[376] A. Mickiewicz, *Słowa Chrystusa, Słowa Panny*, s. 5.

[377] J. Bolewski, *Wokół maryjnych intuicji Adama Mickiewicza i Czesława Miłosza*, „Przegląd Powszechny" 1989, z. 5:

> Zauważmy, że maryjna wizja poety styka się w tym miejscu z głośnymi już wówczas widzeniami z rue du Bac w Paryżu. Obraz Maryi przekazany w owych widzeniach i utrwalony na tzw. Cudownym Medaliku przedstawiał Ją jako Niepokalanie Poczętą – depczącą zło i promieniującą na świat światłem Bożej łaski.

– Chodzi o widzenie Katarzyny Labouré 27 listopada 1830 r. (zgromadzenie św. Wincentego á Paulo), która miała otrzymać od Marii słynny medalik. Był on przedmiotem czci i wiary u towiańczyków. S. Goszczyński *(Dziennik Sprawy Bożej*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1984, s. 23) relacjonuje 19 XI 1841r.:

> Rozmowa między innymi [z Mickiewiczem – J. Ł.] toczyła się o cudach Matki Boskiej odmalowanej z promieniami wytryskającymi z dłoni. Witwicki wyleczony przez nowennę do Niej (...). Dziwnie także wpływa ten medał na zdrowie Mickiewiczowej. Wszystko to z polecenia Towiańskiego. Mickiewicz utrzymuje, że malarz tego obrazu musiał mieć objawienie niebieskie. Bez objawienia, powiada, nie byłby wpadł na myśl tych promieni, strzelających z dłoni.

7. I wypowiedziałam światu całą miłość moję jednym słowem Pańskim, które stało się ciałem. Odtąd żyłam w Synie moim i Synem moim.

W noc Wszystkich Świętych 1842. Słowa Panny.

[8] Ale przez pierś moję jako przez dzień gorący zaczęły przebijać się pioruny, i serce moje stało się pełne mocy jako gromów. Rozpromienianie się moje siecze ciemności złe. Unoszona miłością depcę zło i na dnie piekła roztłaczam je.

[9] Otaczam ziemię dłoniami moimi jako niebem błękitnym, i w każdej chwili, na każdym miejscu, każdemu dobremu duchowi zapalam się i świecę gwiazdą ranną[378].

„Zapalam się i świecę gwiazdą ranną" – jutrzenkowy symbol zyskuje tu nieporównywalnie większą głębię, niż w poetyckiej realizacji J. B. Zaleskiego. Odsłania jakąś zarazem ukrytą i dostrzegalną opiekę Dobra na tymi ludźmi, których „dobre oko" potrafi owo Dobro dostrzec. Zobaczyć nadzieję i obecność (trzeba by napisać: Obecność), ujawniającą się ponad pandemonium świata. To obraz dobra (człowieka) oglądającego Dobro (Boga). Będących w istocie tym samym; w ten sposób boskość ducha Mickiewiczowskiego człowieka rozpoznawałaby swe źródło w obrazie *Theotokos*, Gwiazdy Zarannej i Gwiazdy Wieczornej.

Historia zbawienia została tu przedstawiona w niezwykle zwięzły sposób. Marię, Pannę kosmiczną ukazano jako ducha narodu wybranego, jego duszę odczuwającą ból i chwałę ludu Pana. Jest ona – jako personifikacja ducha – istotą mającą cechy ptasie: rozpościera żądze Izraela „jako skrzydła" „sięgające Niebios", porasta nadziejami „jako pierzem". Proces wcielenia ma tu charakter nadprzyrodzonej iluminacji, jest wyobrażeniem letniej, nocnej burzy, która narasta, zbliża się, rozświetla coraz mocniej niebo, aż w końcu „nieci się w iskrę widomą", wybucha płomiennym potwierdzeniem Maryi: „Otom ja służebnica Pańska, niech mi się stanie według słowa twego" (Łk 1, 38). Toż samo w *Słowach Panny* przybiera kształt Janowej teologii Logosu: „I wypowiedziałam światu całą miłość moję jednym słowem Pańskim, które stało się ciałem".

W *Słowach Chrystusa* czytamy o Bogu, który „obejmował duchem swoim świat słoneczny cały, jako ptak nosi w sobie jaje swoje". W *Słowach Panny* Maryja upodabnia się do Ptaka, Gołębicy obejmującej skrzydłami nieba i błękitu swe gniazdo, ziemskie domostwo człowieka, w którym to gnieździe rodzi Dziecię. Kosmiczna, przebóstwiona Panna-Gołębica, Żeńska Boskość została ukazana jako Ptak, który spełniwszy zbawczą misję Izraela, zrodziwszy Mesjasza, wzlatuje w metafizyczną przestrzeń, skąd przyświeca ludziom-duchom naśladującym Jej Syna.

Mickiewicz, jak wskazuje pierwotny zapis, po siedmiu częściach, które oznaczył datą, dopisał jeszcze części dwie. Ukazał chwałę Maryi, jej moc w Synu i z Syna płynącą jako błyskawicową grozę burzy, co trwa w „dzień gorący": gwałtownej, niszczącej zło, apokaliptycznie tryumfującej. Przeniósł, wzniósł, pozwolił wzlecieć Maryi w niebiosa, skąd rozprzestrzenia, rozpościera się dłońmi, skrzydłami nieba ponad ziemią. Znów wraca ten sam zestaw symboli: to, co święte jest w górze, ale zarazem obejmuje sobą, posiada w sobie, ogarnia to, co ziemskie. Jest wszędzie i ponad wszystkim, sprawując nieustającą opiekę. Ten rys symbolicznego panenteizmu jest także tutaj. *Słowa Panny* oznaczają więc przekaz obejmujący całe dzieje Izraela, wypowiedzenie-zrodzenie Chrystusa-Logosu, ale także całą teraźniejszość i przyszłość. Akcentują stałą, trwałą, pomocną człowiekowi Obecność Panny, wzoru ukazującego, jak wypowiedzieć Słowo, jak w duchu narodzić Zbawiciela.

[378] A. Mickiewicz, *Słowa Chrystusa. Słowa Panny*, s. 6.

Panna, ta Dusza całego rodu człowieczego, jako pierwsza wypowiedziała Słowo do końca: od niezmierzonego oczekiwania w nieznanej przeszłości, przez Wcielenie, aż po ostateczne krańce czasu, apokaliptycznego tryumfu nad złem. Poeta dostrzega to symboliczne światło gwiazdy rannej, w którym streszcza się żywot i czyn przebóstwionej Panny. Dostrzega je w drodze ku własnym chwilom „wypowiedzenia miłości jednym słowem".

W istocie – w egzystencjalnej perspektywie – modus istnienia Mickiewiczowskiego człowieka opierający się na *imitatio Christi* zostaje tu dopełniony przez nieodzowny element *imitatio Mariae*. Aktywność człowieka, któremu sam Bóg „przypasze miecz", każe zwyciężać zło, jak w *Słowach Chrystusa*, dopełnia duchowa głębia lirycznego czynu Marii, Panny. Życie, prace, boje człowieka epickiego, kreatora historii, pogromcy zła dziejowego i zarazem ucznia Chrystusa posiadają także tę „wniebowstępną", religijno-mistyczną, wertykalno-liryczną logikę rozwoju, która Pannę wzniosła do życia „w Synie i Synem". Dlatego *Słowa Chrystusa* i *Słowa Panny* to dwie dopełniające się strony tej samej chrystocentrycznej wizji antropologicznej. Pierwsza z nich otwiera „długą" drogę przemiany świata aż po czasy, „kiedy znowu przyjdzie do ciebie" Chrystus (*Słowa Chrystusa*). Druga już teraz włącza – przez głębie życia duchowego, gdzie rodzi się Logos, przez życie Maryi oraz aktywność duszy – w wymiar transcendentnego światła, co użycza swego blasku tym wszystkim (bo nie każdemu), którzy na nieboskłonie zdolni są je wypatrzyć, którzy osiągnęli łaskę bycia „dobrym duchem", życia Dobrem.

Mickiewicz mówi tu – podkreślamy – kobiecym słowem Panny. Tekst ten jest więc także zaprzeczeniem tych symbolicznych treści, które Mickiewicz wpisał w bunt Konrada z III części *Dziadów*. Tam „czuł jak matka bóle swego płodu" – tak Konrad czuł cierpienie ludzkości. Lecz reagował jak mężczyzna, jak figura ojcowska. Od Boga, którego podejrzewał, że jest nie Ojcem, ale carem, żądał ojcowskiej siły, władzy. W *Słowach Panny* ten sam człowiek pokazuje, jak ból, który wciska się w serce Panny, radzi nie bunt, nie żądanie mocy, władzy, lecz pokorną postawę, radzi tym samym zbawienie, owocuje dobrem. Logikę buntu zmiotła tu metalogika wiary, pokory, zawierzenia.

Niezwykle pięknie owe „nadziejotwórcze" intuicje *Słów Panny* potwierdzają, niech je tu będzie wolno przywołać, medytacje Pawła Florenskiego:

> Ale w okienku świeciła wtedy Gwiazda Wieczorna i w sercu znów wschodziła nie więdnąca radość jaskiniowego półmroku. Tajemnica wieczoru zlewała się z tajemnicą poranka i stawały się jednym. W tych krótkotrwałych chwilach przypomnienia czegoś, co było i co nadal żyje w łonie bytu, w tych okamgnieniach, promieniowała jutrzenka i jaśniało słońce. Te dwie tajemnice są krańcami życia. Śmierć i narodziny splatają się ze sobą, przechodzą jedno w drugie. Kołyska – grób, grób – kołyska. Rodząc się – umieramy i umierając – rodzimy się. I wszystko, czego w życiu byśmy nie robili, przygotowujemy narodziny albo zasiewamy śmierć. Gwiazda Zaranna i Gwiazda Wieczorna tworzą jedną gwiazdę. Wieczór i poranek przechodzą jeden w drugi. „Jam jest Alfa i Omega"[379].

Mówiąc językiem Mickiewicza: oto immanentna obecność Boga i to obecność dynamiczna, bo wyrażona w symbolu *Theotokos* – wschodzącej Jutrzenki. Transcendencja i immanencja stykają się wciąż w jednym i tym samym punkcie – w Maryi, która wypowiedziała Słowo. Jutrzenki Mickiewicza, albowiem można tak metaforycznie określić i Ewę w liryku *Śniła się zima...*, to, rzec by wolno, symbole najgłębszej pełni duchowości, pożądanej, traconej i utęsknionej, symbole jaźni, to gnostyckie części

[379] P. Florenski, dz. cyt., s. 71.

Ducha, Boga, dążące wzwyż, ku Niepoznanemu. Jutrzenka to dusza duszy (owa *anima animae),* obietnica pełni, zbawienia[380]. Panna, Maria, symboliczna Jutrzenka to symbolizacja Pełni Duchowej, celu egzystencji, który jest już jednak ponadegzystencjalny, Boski. Który oznacza powrót ku Stwórcy. Do takiego celu nie zmierza już tytaniczny heros, prometejski buntownik, dążący jak Faust Goethego, ale dziecko Opatrzności, które wciąż aktualizuje w sobie obraz i podobieństwo zarówno Stwórcy i Zbawiciela, jak też jego Matki, którą napełnił Święty Duch. Mickiewiczowska chrystologia, jej kolosalna rola, ugruntowała funkcję mariologii, której poetycki kształt tworzą: i Maria-Jutrzenka, i Ewa, i matka, i *eidos* Ojczyzny.

V. „*Tam widzę ją ...*"*Anima animae*

Mickiewiczowska Panna Maryja „otacza ziemię dłoniami". Jest w tym echo panenteistycznych wyobrażeń Mickiewicza, niemniej także pewność, stałości tej obecności, jej nieprzemijalność[381]. Różni to zasadniczo Mickiewicza od Antoniego Malczewskiego, który w *Marii,* wykorzystując tę samą symbolikę jutrzenki, pokazał pojawienie się na duchowym firmamencie byronicznego Wacława miłości, jutrzenki-Marii i jej nagłe, gwałtowne zniknięcie, powodujące tragiczny finał. Mickiewicz – znający byroniczne dylematy i rozwiązania egzystencjalne – uniknął jednak katastrofy. We wzmiankowanym już *Giaurze,* przetłumaczonym w latach 1832-33, więc już przez dojrzałego poetę, stale ukazywana jest Leila-Jutrzenka w trzech właśnie momentach – jako ukochana, gwiazda polarna, która znikła, i senne widmo:

I. Ach! był to anioł życia i światłości,
Widzę go dotąd, w oczach moich gości,
Krąży wkoło mnie, wabi mnie i nęci,
Moja *zaranna jutrzenka pamięci*! (w. 1100-1103),

II. Ach! ona była *mą gwiazdą polarną,*
Zgasła, któż teraz oświeci noc czarną!
Ach! gdyby jeszcze *weszła mi pogodnie,*
Wiodła mnie znowu, chociażby na zbrodnie! (w. 1117-1120).

Obrazowaniem rządzą tu (proste) opozycje nocy – światłości, wschodu – zachodu (zgaśnięcia), piękna zmysłowego – uwewnętrznionego wspomnienia, a ostatecznie: życia pełnego sensu niesionego przez miłość i beznadziei. To samo „zjawisko" niebiańskie w wyobraźni umierającego Giaura, spowiadającego się, jak powiedzielibyśmy po Mickiewiczowsku, ścigającego „myśli po przeszłych obrazach błądzące jako pasożytne ziele", a więc cienie zmarłych, przybiera znów postać gwiazdy, choć irrealnej, blednącej:

<<Wtenczas – widziałem, ojcze, – tak – tu była!
Widziałem dobrze – powstała – odżyła,
Białą, świecącą obwiana symarą,

[380] Należy w tym miejscu przywołać jeden z utworów ze *Zdań i uwag* (*Dzieła*..., s. 25), zawierający piękny obraz otwarcia ducha – doliny, która czeka na wypełnienie „duchem bożym":

Veni Creator Spiritus
Niech się twa dusza, jako dolina położy,
A wnet po niéj jak rzeka popłynie duch boży.

Obraz końcowy ze *Słów Panny* jest paralelny: każdy „dobry duch" napełnia się Boskim światłem „Jutrzenki", „zorzy", Maryi.

[381] Według J. Bolewskiego (dz. cyt., s. 253) i ten szczegół, gdy „Najświętsza Panna lekko trzyma glob w swoich rękach", został przekazany przez Katarzynę Labouré, ale ujawniony dopiero w 1841 r.

Jak widzę teraz, tam nad falą szarą,
Gwiazdę błyszczącą przez obłok zachodni –
Ona świeciła jaśniej i łagodniéj.
Dziś gwiazda świeci słabiej i tajemniej.
Jutro wieczorem wnidzie jeszcze ciemniej;
Ja nim doczekam jej promieni drżących,
Nieczuła bryła i postrach żyjących,
Ja umrę, ojcze. (w. 1243-1253)[382].

To, co u Byrona i u młodego Mickiewicza było nieodzowną tragedią losu zrodzoną z katastrofy miłosnej, rujnującej życie bohaterki i kochanka, co było zazwyczaj „chorobą na śmierć", nie znoszącą pociechy ni zapomnienia, otóż to wszystko Mickiewicz potrafił zamienić w twórcze centrum wyobraźni i pamięci, jeśli to nie nazbyt paradoksalne ujęcie, nastawionych na przyszłość. Przemienił w pierwiastek metafizyczny, w nie wymyślony „świadomie", lecz wyłaniający się z „naturalnego życia nieświadomej duszy" symbol religijny[383]. Zawsze przy nim – w nim – ponad nim obecny. Obecny intymnie i konkretnie. Gwiazdy, jutrzenki imaginacji poetyckiej to symbole subtelne i niezwykle konkretne. Są one wyrażeniem tego czegoś w istocie swej niewyrażalnego, dokonanym przez odwołanie do naturalnego, z natury zaczerpniętego konkretu obrazowego.

Źródło światła jest tu niedosiężnie odległe i w samej swej istocie – Boskiej – niezgłębialne. Lecz owo światło okazuje się symbolicznym znakiem obecności bądź nieobecności pierwiastka metafizycznego, medium docierającym poprzez przestrzeń pamięci, wyobraźni i rozumu do samych źródeł życia duchowego Mickiewiczowskiego podmiotu lirycznego. Jest, świeci ono „tam", u Źródła, u Boga – i jest „tu", we mnie, w moim duchowym interiorze, który sobą napełnia.

Między 1838 a 1840 rokiem, najpewniej w okresie lozańskim, zapisał Mickiewicz jeden ze swych najznakomitszych liryków *Gdy tu mój trup...* Zapisał niezwykle pośpiesznie, jakby jednym rzutem, z błędami, opuszczeniami. Świadczyłby on również o stałej a niezmiennej, przedstawieniowej obecności wyobrażeń symbolicznych: wyobrażenia domu, ojczyzny i owej odzianej w „biel" jutrzenki, świecącej, połyskującej w wyobraźni, jakże podobnej do tej z byronowskiej powieści. Z jednym wyjątkiem – nie zaciemnionej, nie słabnącej, blednącej, lecz świecącej „z gór", zlatującej radośnie, ożywczo w świat, napełniającej go rajskim spokojem, uspokojeniem, które jest tu zanurzeniem się w eidetyczną, idealną sferę, jakby złączeniem, zlaniem się tych dwóch światów: idealnego oraz wyobraźni. Marzył Mickiewicz o ucieczce z wielkiego świata do kraju dzieciństwa; może jest ten wiersz znakiem, iż bywał w nim, ponad historią i czasoprzestrzenią, mocą wyobraźni[384]. Liryk zapisał, jak wspomniano, niemal gwał-

[382] Wszystkie cytaty z *Giaura* według: A. Mickiewicz, *Powieści poetyckie,* wydanie cytowane.

[383] C. G. Jung, dz. cyt., s. 278.

[384] Celniej opisał, bo nie w kategorii biografii (jutrzenka = Maryla), wyobrażenie poety P. Hertz *(Domena polska,* Warszawa 1961, s. 212):

> Nieznany, cudowny kraj. Ani to Litwa, ani Krym, ani gwarny Paryż, ani Rzym w ogniu biwaków, ani Moskwa białokamienna, ani Szwajcaria śnieżnych gór i chłodnych jezior. (...) Tam iść nie można, tam jest tajemnica, tam światło i cień pochylają się ku sobie miłośnie, tam myśl, nie każdemu dana, i uczucie, większe, niż je mogą ogarnąć serca nasze, harmonijnie się ze sobą łączą. Z tej ziemi płynie wielka rzeka poezji, która gada przez wszystkie dnie i noce naszych dziejów.

Z kolei na jednak ten pesymistyczny ton wiersza zwróciła uwagę w 1963 roku W. Szymborska (*Mój wiersz,* „Poglądy" 1963, nr 9), dostrzegając w nim „uczucie obcości wobec wszystkich", „ucieczkę" w „kierunek najbardziej żałosny", czyli w przeszłość, i jeszcze to, iż poeta „pisząc arcydzieło, wyraźnie się garbił". Już się miało pod koniec XX wiekowi, kiedy M. Stala podjął polemikę z tym stanowiskiem: *Jako jutrzenka świeci. O jednym wierszu Adama Mickiewicza,* w: *Trzy nieskończoności,* Kraków 2001, s. 74:

townie, jakby chwytając chwilę poetycką. Popularne wydania, wygładzone, opuszczają pewien przekreślony fragment drugiej strofy, którą podajemy tu w wydaniu nieuporządkowanym, w odczycie z podobizny autografu:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i głośno gada,
Dusza w ten czas daleka, ach daleka,
Błąka się i narzeka, ach narzeka.

[strofa autografu] Jest u mnie kraj, <iest> <małe> [.....]
ojczyzna <mysli> mojej mysli
<Gdzie w dzień ja chociaz na chwilkę bywam,>
<Gdzie ciągle ja mieszkam>
Jest <towarzystwo> towarzystwo <duszy moiej ro[?]>
Rodzina mego ducha
I liczne mam serca mego rodzeństwo,
Piękniejszy krai niz ten co w oczach stoi
Rodzina milsza niz całe pokrewieństwo.

Tam wpośród prac i trosk i wśród zabawy,
Uciekam ja, tam siedzę pod jodłami,
Tam leżę wśród bujnej i wonnej trawy,
Tam pędzę za wróblami, motylami.

Tam widzę, ją jak z ganku biała stąpa,
Jak ku nam w las śród łąk zielonych leci
I wpośród zbóż jak w toni wód się kąpa,
I ku nam z gór jako jutrz[enka] świe[ci].[385]

Ten niezwykły liryk mógłby być mottem emigracyjnych lat Mickiewicza rozpiętych między prozą bycia „w pośrodku was" a wyobrażaną „ojczyzną myśli". Rozciągniętych między smutną realnością a przekreślonym w autografie, tak znajomym „towarzystwem" duszy czy, co bardziej niezwykłe, „rodziną mego ducha". Jest on zarazem świadectwem udręki, mową z ziemi wygnania, zbłąkania, narzekań, językiem człowieka zanurzonego „wpośród prac i trosk i wśród zabawy" – ale i witalnym, pełnym energii i młodzieńczym, marzycielskim niemal zjednoczeniem z naturą (uciekam, siedzę, leżę, pędzę), zachwyceniem, uspokojeniem. W końcu staje się spotkaniem, może już ostatnim w poezji Mickiewicza, tego ideału, idealnej *Sophii*, zbawiennej dla ducha rozkoszy-pełni, będącej zjednoczeniem wiedzy i uczucia, myśli i serca, wyobrażonym jako świecąca jutrzenka[386]. Zapisał te dwa ostatnie słowa, urywając je w pół,

Mówię tylko, iż widzę w nim próbę przekroczenia pustki i budowania od nowa tego samego życia, które wcześniej zostało odczute jako martwe i pozbawione sensu... Rezultat tej próby został opisany w języku pragnień, nie może więc być jasny ani jednoznaczny, w dodatku zaś nie unieważnia początkowego doznania, nie łagodzi jego bolesności. Mimo to owa próba jest dla mnie czymś więcej niż tylko ucieczką od świata rzeczywistego i zamknięciem się w obrębie przeszłości...

I konkluzja badacza: „światło jutrzenki jest obietnicą". To jest obietnica i poniekąd rzeczywistość duchowa; ten obraz jutrzenki jest przecież konsekwentnym punktem dojścia Mickiewiczowskiej wyobraźni, obrazową, integrującą rozmaite sensy pełnią. Podzielam więc sposób myślenia autora *Pejzażu człowieka*.

[385] Cytuję wersję autografową za: *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów. Część druga 1830-1855*, opr. Cz. Zgorzelski, redakcja naukowa Z. Stefanowska, M. Kalinowska, Wrocław 1998, ss. 125-126.

[386] Na poziomie podobnym swój ideał opisuje w prostym a pięknym wierszu Novalis *(Deutsche Mariendichtung...*, s. 311):

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
doch keins von allen kann dich schildern,
wie meine Seele dich erblickt.

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel

jakby pisał coś oczywistego, ale i coś, co ulotne, zwiewne. Jakby zwiewność ideału, „jej" – lotnej, bujającej, nadziemskiej, była też symbolem ulotności natchnienia, słowa, a najpewniej wyrazem urzekającego przeżycia pełni, ekstatycznego lotu wyobraźni. Która, jak czytamy, dociera w te rejony – „uciekając"... Lecz znajdujemy w tym liryku coś, co podważa smętny nieco nastrój eskapistycznej tylko wizji. Wyznanie, którego może uląkł się poeta, wyznanie, iż w swym intymnym empireum wyobraźni – to miara jego dojrzałości – bywa co dzień, wyrażone w tych pośpiesznie zapisanych, mocno przekreślonych, poetycko nieoszlifowanych słowach drugiej strofy:

<Gdzie w dzień ja chociaz na chwilkę bywam,>
<Gdzie ciągle ja mieszkam>
Jest <towarzystwo> towarzystwo <duszy moiej ro[?]>
rodzina mojego ducha

Prawdziwie – zasiadał Mickiewicz ciałem (gdy tu mój trup...) pośród „pokrewieństwa", duszą pozostając już całkowicie w sferze symbolicznego obrazu, terapeutycznej też pewnie idylli, pośród najbardziej „rzeczywistych konkretów", tworzących wysublimowanie idealny świat. Świat drugi w porządku oczekiwania na powrót; świat pierwszy w porządku wartości, ontologicznej realności – ponieważ Boski.

Ten urzekająco piękny liryk zdaje się bowiem rozwiązaniem egzystencjalnego zadania, które na różne sposoby zapisywał poeta w cyklach sonetowych, *Konradzie Wallenrodzie*, *Dziadach*, *Księgach narodu*, *Panu Tadeuszu*. Zadania polegającego na pogodzeniu lirycznego obrazu ukochanej, ojczyzny, pełni duchowej, którym w rzeczywistości historycznej zagraża zagłada; obrazu wartości – oznaczonego przez nas jako fantazmat Litwy-Ukochanej – nie tyle biernych, co wyznaczających religijny, wertykalny, wewnętrzno-duchowy modus egzystencji. Pogodzeniu z czym? Z rzeczywistą, historyczną koniecznością ocalenia realnej Ojczyzny; potrzebą domagającą się aktywności, czynu, działania. Romantyczny byt oksymoroniczny, kochanek, upiór, żywy trup przeobraził się więc w pielgrzyma, w mesjańską figurę, personifikację siły młodości, taką jak Tadeusz, zaś wcześniej jeszcze w wallenrodycznego mściciela. Ale liryk *Gdy tu mój trup*... pisany jest z innej perspektywy: z tej, która jest pomiędzy całkowicie symboliczną sferą żeńskich archetypów Litwy-Edenu a długą, niepewną perspektywą biografii człowieka czynnie działającego z zamiarem ocalenia, powrotu do empireum litewskiego. Liryk uruchamia tę niesłychanie pełną perspektywę, w której Mickiewiczowski podmiot – żywy, czynny: „zasiada", „w oczy zagląda wam i głośno gada" – ukazuje się w swym najgłębszym, najszerszym wymiarze: jako działający „tu" i stale pogrążający się w tej eidetycznej sferze, gdzie ojczyzna, myśl, dom, rodzina, rodzeństwo, kraj, natura i ukochana stanowią trudną do pojęcia symboliczną jednię, jedność, dziedzinę wartości „archeicznych".

Rzec wolno: to podmiot znów „upiorny": tu „trupi" – tam „żywy". Ale jest to oksymoron ontologiczny i egzystencjalny oznaczający nie rozprzężenie, dysharmonię martwego ducha i wciąż młodego, żywego ciała, lecz przedziwną jedność starzejącego się ciała, aktywnego człowieka, ojca i patrioty oraz wprost wiecznego, nieśmiertelnego, ożywianego energią archetypów dzieciństwa ducha. Ducha, co jak dziecko potrafi

seitdem mir wie ein Traum verweht,
und ein unnennbar süßer Himmel
mir ewig im Gemüte steht.

„pędzić za wróblami, motylami", jednoczyć się z eidetyczną naturą, wstępować w tę noumenalną warstwę rzeczywistości, gdzie człowiek czuje się <<wśród>>, gdzie zanika przeciwieństwo indywidualności i dążenia do szczęśliwego życia we wspólnocie. A jednakże owo „wśród", „śród", bycie-w-świecie archetypicznej pełni, w stanie duchowej jedności nie oznacza jeszcze, jak w *Widzeniu*, zatracenia się duszy w Boskości, która wiecznie już będzie się „rozżarzać, rozwijać, rozpływać, rosnąć, rozjaśniać, rozlewać się – stwarzać" (w. 41-44).

W *Gdy tu mój trup...* ruch znaczeń między biegunami oksymoronu, między „tu" (trup) – a „tam" („ja" i jutrzenka), jest inny niż odśrodkowa destrukcja: to ruch „od", ale i „do". „Od" życia, działania, egzystencji, która jest, od wewnątrz patrząc, martwa, bo pozbawiona dopełnienia przez ten idealny, eidetyczny element – „do" sfery symbolicznej pełni, w której się jednak nic nie kończy. Jutrzenka świeci, spływa co dzień, stale nadaje życie już nie jako „gwiazda pamięci", ale metafizyczne światło obietnicy, a nawet jako teraz w głębi ducha dostępny obraz tego, co „jest", „żyje", w takim jednak sensie, w jakim jest i żyje to, co Boskie.

To zapis tej rzeczywistości, która nadaje życie „trupiej" realności, lecz nie może być tu i teraz zrealizowana, spełniona: trwa zaś jako zespół czystych idei, noumenalny wzór rzeczywistości, niejako wydobyty spod powierzchni doświadczenia zmysłowego. Istnieje niczym zespół archetypów najpełniej wydobytych, zaznanych w dzieciństwie i młodości. Są one – jak dowodzi brulionowy zapis – niezmiennie, codziennie aktualizowane w życiu duchowym podmiotu, który w nich stale „jest", „bywa", „chociaż na chwilkę", albo „ciągle mieszka". „Tam" jest wszystko, co cenne – lecz nie sposób powiedzieć, iż „tu" jest tylko to, co martwe, bezwartościowe. Życie ma tu swą wartość, czas teraźniejszy egzystencji to czas życia. Ale „tam" jest to – zwróćmy uwagę na stopień wyższy przymiotnika – co jest „**piękniejsze**" („Piękniejszy kraj niż ten co w oczach stoi") i „**milsze**" („Rodzina milsza niż całe pokrewieństwo").

Ten liryk wyrasta z doświadczenia partycypacji w tej sferze bytu, a raczej w jego podstawie (*Eidos*), którą znajdujemy w kluczowych fragmentach *Pana Tadeusza*: Inwokacji, dwu ostatnich księgach, niemniej wiersz najbliższy jest tonacji *Epilogu*: z jego rozdwojeniem na tragiczne „teraz" i idealne „kiedyś-gdzieś" (było i będzie). Ocalająca ucieczka w „piękniejszy" kraj to nie utopia przestrzenna, czasowa, lecz powrót do Boskiego wzoru rzeczywistości, zapisanego w naturze, który odsłonił się poecie, został uwewnętrzniony i tak zapisany trwa jako ten Eden kraju dzieciństwa i młodości, przeciwstawiający się „głośnemu gadaniu", szumowi towarzyskiego, społecznego bycia.

„Tu" jest gwar, język rozproszony, jak człowiek, na tysiące celów – „tam" jest cisza albo płynie wprost jakaś boska muzyka harmonii. I choć nie słychać nic, to płynność ruchu, uszczęśliwiający ton tego „zlatywania" świadczy o obecności rytmu. Rytmu bliskiego rytmom, cyklom natury. Rytmu egzystencji zestrojonego z rytmem jodeł i traw, z rytmem ptasiego i motylego lotu, z płynnym, jakby zwolnionym stąpaniem, kąpaniem się wśród zbóż owej świecącej jutrzenki. Harmonia zabawy, poczucie bezpieczeństwa i zestrojenie duchowe z naturą, która ma ciepły, matczyny, opiekuńczy aspekt – to wymiary tego istotowego świata zanurzonego w zewnętrznej wobec podmiotu rzeczywistości oraz ukrywającego się w głębinach wyobraźni[387].

[387] W tym znaczeniu niepotrzebna jest tu muzyka ziemska, usiłująca „docierać do...", „wyrażać, ujawniać, wznosić...". W głębi eidetycznego obrazu rozbrzmiewa bowiem muzyka, którą słyszy św. Cecylia, melodia zachwycenia; tę zaś oddaje w języku Mickiewiczowskiej wyobraźni muzyka natury, symfonia ptasich głosów, dźwięk, który przybliża uszczęśliwiający szum lotu.

O wierszu tym można też jednak pomyśleć inaczej: oto mam coś, co przed wami skryte – podpowiada podmiot liryczny – czego nie znacie, czym mogę was obdarować. Znam wymiar, który i was uczyniłby szczęśliwymi.

Późne wiersze Mickiewicza mają pewien aspekt, przy całym ich liryzmie, archetypicznego uniwersalizmu: to liryki, które mogłyby być zapisem, przesłaniem i kobiety, i mężczyzny: *Snuć miłość...*, *Nad wodą wielką i czystą...*, *Uciec z duszą na listek...*, *Polały się łzy me czyste...*, *Drzewo*, *Wsłuchać się w szum wód...*, *Jak drzewo przed wydaniem owocu...* Liryk *Gdy tu mój trup...* jest na tym tle znaczącym wyjątkiem, odsłaniającym w tym integrującym symbolu jutrzenki owo centrum, krąg żeńskiego, archetypowego świata, w który po ucieczce, błąkaniu i narzekaniu dociera – jak do źródła istnienia po życie – ten, który „płynie, płynie, płynie". „Trup" żyje więc, gada, bo dusza żywi się światłem, które płynie – także właśnie jako obietnica[388] – z wnętrza tego centrum światła, z jutrzenki[389].

Tej figurze człowieka rozdwojonego, a jednak integralnie trwającego, egzystującego, będącego aktywnym uczestnikiem emigracyjnego życia, przeciwstawia się nierzadko obraz człowieka tragicznego, który w istocie nie ma dokąd wrócić; który być może, idealizując ów kraj stracony i upragniony, dokonuje samooszukańczej, z rozpaczy zrodzonej operacji symbolicznej: rekonstrukcji dzieciństwa. Byłoby to wtedy dzieciństwo „skłamane na piękne" i zarazem byłaby to idylliczna wersja eschatologiczna, centrum duchowych eskapad, którego nie było, nie ma, nie będzie. Koronnym dowodem zwolenników tej tendencji odnajdywania rys na idealizacjach Mickiewicza okazuje się niezwykły liryk-fragment:

Ach, już i w rodzicielskim domu
Byłem złe dziecie,
Choć nie chciałem naprzykrzyć się nikomu,
A przecie
Byłem między krewnymi i czeladzi gromadą
Przeszkodą i zawadą.
A choć wszystkich kochałem, ni w dzień, ni w nocy
Nie byłem nikomu ku pociesze ni ku pomocy.

[388] M. Stala, dz. cyt., s. 74: „Gdyż – bez względu na to, kogo widział Mickiewicz, zapisując te właśnie słowa – ta która najpierw <<z ganku biała stąpa>> (...), jest nie tylko symbolem trwającej ponad czasem miłości, lecz także symbolem duszy pragnącej Boga i wznoszącej się ku Niemu..." – Również tak to czuję i myślę podobnie.

[389] D. Seweryn (*O wyobraźni lirycznej Mickiewicza*, Warszwa 1996, s. 121) zwraca uwagę na podobieństwo liryku Mickiewicza do *Dumki* Kazimierza Brodzińskiego:

[...]
U światła potoku
Na wonnym obłoku
Patrzysz na mnie z gór
Przy śmierci opiece
Do ciebie polecę
Przez krainy chmur.
[...]
Gdy w niebo wzniósł oko,
Postrzega wysoko
Promienisty pas:
Halina w swym wdzięku
Z liliją na ręku
Dąży prosto w las.

Już w *Panu Tadeuszu* wyobraźnia liryczna Mickiewicza metafizycznie czytała idylliczne obrazy poezji Brodzińskiego. Zbieżność ta jest więc nieprzypadkowa, choć nie musi oznaczać świadomego nawiązania do tego utworu autora *Wieśława*.

To mocne wyznanie należy przecież – najpewniej, ale nie na pewno – do tego samego bloku tekstów powstałych w latach 1839-40, do liryki lozańskiej. Zapisane zaś zostało w tym samym „arkusiku", co autografy wierszy, którym poeta nadał jeszcze kolejność: „2" – to *Nad wodą wielką i czystą...*, „3.)" – *Ach, już i w rodzicielskim domu...*, „4)"– *Gdy tu mój trup...*[390] Zatem jest to tekst należący do tej samej grupy wierszy, wyznań, do tego samego bloku liryki, stanowiącej nie „rozliczenie z przeszłością", nie przejaw krytyczno-racjonalnego wartościowania faktów przeszłości, lecz zapis przekroczenia, pokonania, utożsamienia różnych faz i aspektów egzystencji. To liryka nie biografii[391], ale zjednoczenia z egzystencją, ze źródłowym, wewnętrznym nurtem bycia, trwania, samorozumienia i samotożsamości. Wymiar tego doświadczenia odsłania się w tej lozańskiej chwili przełomu, z której podmiotowa świadomość dokonuje przyswojenia, duchowego ogarnięcia tego, co było i co niechaj będzie („uciec...").

Częścią tego doświadczenia jest rozpoznanie własnej kondycji, rozpoznanie prawdy o swoim „teraz" rozumianym jako stan głębokiego zanurzenia w sferze *aeternitas*, w wymiarze wieczno-duchowym, a nie tylko w świecie wielości, form, zmienności – tak dzieje się w *Nad wodą wielką i czystą...* W tę samą rzeczywistość – z punktu widzenia procesualnej, perfekcjonistyczno-aktywistycznej wizji aksjologicznej, snucia miłości – odsyła liryk *Snuć miłość...* Najgłębszą tożsamość wszystkich faz egzystencji ujmuje kolista konstrukcja, przetykana wskaźnikiem jedności, tożsamości „ja" i egzystencji, zaimkiem dzierżawczym *me*, *moją*, *mój* – konstrukcja liryku *Polały się łzy me czyste...*[392].

Jaki czas, jakie doświadczenie wyraża ten ponoć deziluzyjny liryk *Ach, już i w rodzicielskim domu...* Otóż jest to doświadczenie „złego <<teraz>>", które odnajduje sposób refleksji, wyrażenia w zapisie „złego <<było>>"[393]. Znajduje ekspresję w opisie wyobcowania charakterystycznego dla dzieciństwa poety. Jest to dzieciństwo w „rodzicielskim domu" – a więc w tym centrum, do którego jako do oazy stabilności, do schronienia powraca potem poeta przez całe życie.

W tym empireum domowym rozgrywa się dramat. Jaki, czego? Dramat niekochania, odrzucenia, krzywdy?[394] Nie. To podmiot, który był kochany i „wszystkich kochał". A równocześnie „naprzykrza się", jest „przeszkodą i zawadą". Ale w czym? Czy jest przeszkodą i zawadą przez swe istnienie? Ontologicznym nadmiarem, egzystencjalnym zbytkiem? Odpowiem: tak może chciałaby to widzieć współczesna, skupiona

[390] Por. *Uwagi edytorskie i odmiany tekstu* Cz. Zgorzelskiego, w: *Dzieła wszystkie*, t. I, część trzecia, s. 329: „Usunięto oczywiste błędy ręki oraz opuszczenia liter w zapisach: *rodziciel* [s] *kim* (w. 1), *byłom* (w. 2, omyłka wynikła z dostosowania do *dziecie*), *zło* (w. 2, zam. *zle*), *napr* [z] *ykr* [z] *yć* (w. 3) i *wszyst* [k] *ich* (w. 7)". Liryk został więc zapisany gwałtownie, niemal niegramatycznie. Por. *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów. Część druga* 1830-1855, wyd., cyt., s. 128.

[391] Oczywiście oddzielam zewnętrzną biografię, ciąg powiązanych ze sobą zewnętrznych faktów mówiących o podmiocie – od wewnętrznego strumienia egzystencji, który, poza tymi lozańskimi epifaniami, niemal jest niedostępny dla słowa.

[392] Zob. rozprawy, wobec których kształtowały się wyrażone tu opinie: M. Maciejewski *„Ażeby ciało powróciło w Słowo". Próba kerygmatycznej interpretacji literatury*, Lublin 1991; Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976, D. Zamącińska, *Słynne – nieznane. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985; J. Brzozowski, *Fragment lozański. Próba komentarza do wierszy ostatnich Mickiewicza*, „Acta Universitatis Lodziensis" 1991, nr 31; M. Piwińska, *„I ziarno duszy nagie pozostało". Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 1.

[393] D. Seweryn, dz. cyt., s. 124:

> Punkt wyjścia refleksji to zatem odczucie mówiącego, że t e r a z jest z niego „złe dziecię", co nasuwa oczywiście skojarzenie z ewangelicznym dziecięctwem Bożym, które w tym przypadku jest „złe", czyli nie dopełnione, nie zrealizowane czy nie doświadczone w pełni.

Na owo „teraz" – w pełni zgoda; na perspektywę od razu biblijną – już mniejsza.

[394] Por. D. Danek, *Sernica i nieskończoność. Dyskusja*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm...*, s. 71-76. Byłby to liryk – ! – w perspektywie autorki o „niemiłości matki i ojca do dziecka", co więcej, „z tego właśnie rodzaju prawd, o których społeczeństwo nie chce w ogóle wiedzieć, że istnieją."

na sobie świadomość indywidualisty, zapewne jeszcze posiadającego psychoanalityczne narzędzia autoanalizy, znajdująca w liryku Mickiewicza sposób autoekspresji doświadczenia pustki, bezcelowości, ciężaru bycia. To jednak nie jest świat Mickiewiczowski, w którym konstytutywnym wyobrażeniem, powracającym potem przez całe życie, realizowanym we wspólnocie filomackiej, w emigracyjnym towarzystwie, także nieudolnie w domu, w towianistycznym Kole – jest archetyp wspólnoty-rodziny. Zderza się on wciąż z arcy-Mickiewiczowskim indywidualizmem, poczuciem osobności. To dlatego też w liryku *Gdy tu mój trup...* „ja" i „my" istnieje zamiennie („widzę ją", ale „ku nam leci").

Cóż więc za mikrodramat kochającej zawady, przeszkody rozgrywa się „tam", w „rodzicielskim domu" i dlaczego jest tak ważny, by powrócić z mocą „tu", w Lozannie, na uboczu, z dala od targowiska próżności, od młyna rzeczywistości, od kołowrotu zdarzeń. To ten sam dramat, który towarzyszy osobowiści Mickiewiczowskiej nieodmiennie przez całe życie. Bo kochany i kochający jest jednak zawsze „tym innym", odmieńcem zdolności, poetą potem, jest tym kimś obdarzonym spojrzeniem, jakiego nie zna matka, ojciec, krewni, czeladź; czy – w języku *Gdy tu mój trup...* – którego nie widzą ci z najbliższej rodziny i pokrewieństwa nawet wtedy, gdy On, poetycko „inny" jest z nimi razem. Nieustannie, od początku, od domu aż do Lozanny, i potem po kres dni, trwa dramat. Twórczy a nie niszczący dramat tego, który widzi więcej, a choć bezpieczny w grupie, kochający i kochany, to „ni w dzień, ni w nocy" nie jest „nikomu ku pociesze ni ku pomocy", bowiem musi zostać sam ze sobą, ze swoją świadomością, jak Mickiewicz w Lozannie, i tam szukać fundamentu istnienia.

Liryk ten nie jest zaskoczeniem dla nikogo, kto zna wizję dziecka, chodzącego na cmentarz, błogosławionego łaską szybkiej śmierci, dziecka-starca w *Widowisku* I cz. *Dziadów*, a nawet dzieci z IV cz. dramatu, które prędzej czy później podążą śladem egzystencjalnych doświadczeń Pustelnika.

„Złe dziecie" to dziecię, od którego oczekuje się pomocy, a ono, zwrócone ku sobie, skupione, autorefleksyjne marzy, myśli, wyobraża. Jest „inne". Jak Mickiewicz, który od trosk domowych i niedostatku chroni się w lozańskim azylu. Był już wtedy ojcem. Ale wciąż pozostaje tym, który – w niebiosach ducha – „pędzi za wróblami, motylami". Pozostaje – i pisze to – dzieckiem.

Dlatego wydobycie, zapisanie – nie niespodziewane u autora *Żalu rozrzutnika* – owego „**ach**" oznacza w inicjalnym momencie akt tożsamości, kolejny akt samorozumienia, związania się w głębi egzystencji ze swą kondycją, która taka sama była w „rodzicielskim domu" i jest identyczna w lozańskim schronieniu, gdzie na „arkusiku" papieru pisał Mickiewicz kolejne westchnienia, z różnych stron oglądając **kondycję „innego", poety**. Tu jest to doznanie, które łączy właśnie za pomocą prostego spójnika „i" całą teraźniejszość i całą przeszłość, głębią swą sięgającą aż do korzeni dzieciństwa.

Chciałoby się powiedzieć, pomyśleć jeszcze nim przeczytamy pierwsze słowa tego liryku: <<Ale i teraz, ja Mickiewicz, kim jestem? złym dzieckiem, zawadą, przeszkodą, kocham ich, ale nie mogę im pomóc. To źle, ale czy inaczej było już i w rodzicielskim domu?>>. Ta hipotetyczna figura myśli, podobne refleksyjne samoujęcie, niewerbalna samoocena poprzedza akt myśli, mowy, pisma, które inauguruje dopiero *„Ach, już i..."* Nie ma tu żadnej sprzeczności z „dzieciństwem sielskim, anielskim", z całą, ogromną przecież, sferą uobecnień poetyckich idealnych wyobrażeń domu, dzieciństwa, gdzie niemal króluje matka; gdzie jest rodzina, bracia, czeladź, także ojciec.

Ach, już i w rodzicielskim domu... jest głębokim spojrzeniem w rysę przecinającą idealny obraz dzieciństwa, w głąb nieodzownej skazy, rany, a może osobliwości, która umożliwia temu dzieciństwu potem poetyckie trwanie w całej twórczości: tą skargą, osobnością jest **świadomość**, jest „ja" tak skonstruowane, tak oglądające ten byt, czerpiące miłość, szczęście i darzące nimi, że zarazem określające swoją swoistość; mające wiedzę inności, poetyckiej wrażliwości, które w praktycznym świecie domu ziemiańskiego są niepraktyczne, odosabniają, skazują na błogosławione poczucie winy, dzięki któremu szczęście domu nie rozpływa się w niepamięci.

Wielkość i nieszczęście tej samotności budują tę samoświadomość poety, w którą nie sposób wniknąć. Osobność tego, który ma swą samoświadomość od zawsze niejako. I który – co dramatyczne, bardzo bolesne – ma prawo i dziś czuć się zawadą, naprzykrzeniem, przeszkodą. Ale akt wysłowienia ma tu znów moc **katarktyczną**. Mówi: więc tak było, jest, tak już zawsze być musi[395]. Nie ma dzieciństwa – obdarzonego potem nimbem szczęścia – bez samowiedzy, która u poety bywa bolesna, przerażająca nawet (chyba że jest to mistyk, permanentnie nurzający się w otchłaniach Boskości, ale...).

Liryka lozańska, te „czucia wieczności", potrafi zarysować taką perspektywę samoświadomości, która niczego – co świadczy o niezwykłej dojrzałości – nie odrzuca, nie wypiera. To nie jest dykcja utyskiwań, jęków egzystencjalnych, przełomu odcinającego „było" od „teraz". „Ja" transcendentalne tej liryki nie tkwi już nieruchomo w sferze „nad", „poza"; nie obserwuje egzystencji okiem chłodnego obserwatora. Potrafi wgłębić się w tę sferę, gdzie „trwać" oznacza „płynąć". Umie okazać procesualizm wspinania się szczebel po szczeblu do poziomu, gdzie będzie moc twa jako moc aniołów; i nawet większa jeszcze. Ogarnia swe bycie w etycznej perspektywie zawinienia, winy bycia sobą, bycia poetą, osobną osobą – ujmuje tu to „szczęśliwe nieszczęście", twórczą samotność, chwałę pełnej skruchy alienacji, w jakiej żyje poeta. Zagląda w sferę „domku i gniazdeczka"[396]; zagłębia się – ale też, czy bez poczucia winy? – w archetypiczną sferę, w „piękniejszy kraj" i „rodzinę milszą", w dominium *Animy*.

Wszystkie wiersze lozańskie projektują pewien, mający zbawczy, uwalniający, ocalający, eschatologiczny wymiar, ruch świadomości, która od „tu, teraz, oto" przechodzi nagle do wszechstronnej, rozbłyskującej, wybuchającej aktywności rozlewania się dobrem we wszystkie strony; w istocie oznacza to wzlot, lot w górę w hierarchii bytów, lot świadomości aż ku sferze Boskiej. Ta sama świadomości rozlewa się niejako horyzontalnie, faliście w słynnym „mnie płynąć, płynąć, płynąć". Również ona – jakby wbrew sobie, z marzeniem o pozbyciu się piętna osobowości, indywidualności, które wyrażają formy bezokolicznościowe – pojawia się w tym motylim locie „na li-

[395] J.-Ch. Gille-Maisani, dz. cyt., s. 93:

> Niewątpliwie dzieciństwo Adama, tak jak wszystkich dzieci, kryło w sobie również napięcia i trudności. O ile nie wierzymy już raczej w szczegół przytoczony w pewnej biografii z końca ubiegłego stulecia, że „często znajdowana Adama na osobności, gdzie ukryty, samotny, płakał, a zapytany o przyczynę, nie umiał jej wyjaśnić", o tyle trudno podważyć autentyczność i szczerość następujących wersów, napisanych przez poetę mającego wówczas około czterdziestki, wyraźnie świadczących o jego harmonicznym temperamencie, wyrażają bowiem uczucie nieprzystosowania do otoczenia i skłonność do poczucia winy: [*Ach, już i w rodzicielskim domu...*].

Bliższe nam to ujęcie.

[396] Zob. J. Brzozowski, *Fragment lozański...*, W. Owczarski, *„Uciec z duszą na Litwę". O Mickiewiczowskiej obsesji ucieczki i schronienia*, w: *„Pan Tadeusz", i jego dziedzictwo...*, s. 397-406. A. Nawarecki, *Arcydzieło Mickiewicza*, w: *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów-Sosnowiec 1996, s. 93: „(...) nie wiadomo, kto chce uciec, przed kim lub przed czym, ani dlaczego? Ucieczka to bezwzględna, bezosobowa, bezokolicznościowa i bezwarunkowa. Nie sposób dalej dociekać tych kwestii, chyba że poza tekstem; może w biografii albo podświadomości autora?" A w kontekście tej samej kartki papieru i tego, co na niej jeszcze jest?

stek", by „szukać tam domku i gniazdeczka". Ta świadomość sięga w sferę wieczności, „Tam" w wierszu *Gdy tu mój trup...*, więc gdzieś nie „tu", nie „ówdzie"; sięga „Tam", to znaczy w głąb.

Trudno pozbyć się wrażenia, że w lirykach lozańskich widzimy człowieka, którego życie jest obrachowane. Który odnalazł z nim istotową jedność, zgodził się na nie, rozpoznał w nim – ale to jest już w innych tekstach – teomorficzną metalogiką egzystencji, co jest „bojem", ale musi być i ukrzyżowaniem, co jest łaską pneumofanii, ale i musi być bólem świadomości, która wie, że czasem zdradza Mistrza. Tej, która wreszcie doświadcza już imaginacyjnego wniebowstąpienia w aktach lirycznej ucieczki: na Litwę, czyli do nieba.

Kiedy czytam wiersze poetów staropolskich poświęcone tym wszystkim porom żywota ludzkiego, zwraca uwagę – na tle Mickiewiczowskiej wizji egzystencji – ich prosty tetrachotomiczny układ. Cztery pory roku, cztery pory życia, cztery pory dnia. Ostatnia zwie się: zima, starość, noc. Pochodzący z Mickiewiczowskich stron Stanisław Samuel Szemiot, już tu przywoływany, pisze o niej w *Czterech punktach niebezpiecznych pożycia ludzkiego* ze zgrozą. Po *Dzieciństwie albo wieku niemowlęcym*, po *Młodości* i *Wieku męskim* przychodzi *Starość*, o której nawet pisać się nie chce:

O czwartym punkcie ja mowy nie biorę
I już swe żagle z masztu mego zbiorę,
Tylko posłucham poety owego,
Który wiersz złożył ujrzawszy starego:

Biedna starości, wszyscy cię żądamy,
A kiedy przydziesz, to zaś narzekamy.
I ja przyłożę: Tego byśmy chcieli,
Żebyśmy znowu, jak wąż, odmłodnieli.

Skąd poznać możem starość nieszczęśliwą,
Lubo poważną i dosyć szędziwą.
I rzec, że jeden sposób się urodzić,
Tysiąc zaś zginąć i na śmierć ugodzić[397].

Lecz u Mickiewicza właśnie jest inaczej: objawia się jakieś niezwykłe „ja", będące jednością egzystencjalną dzieciństwa – młodości – wieku męskiego, trwające „tu", ale będące już w pozatemporalnym „tam"; mające siłę, by między lichym „teraz", nędzną rzeczywistością a owym „czutym", oglądanym, promieniującym światłem jutrzenki, „tam" dziać się, egzystować, trwać na przekór wszystkiemu. Włączone w metafizyczny wymiar „tam", w wieczne światło – to „ja" ma zarazem moc, by przebrnąć stwórczo (ale już świadomie nietwórczo w sensie poetyckim) przez tę dziedzinę czasu, przez morze czerwone pisanej wielką literą „Historii" i egzystencji, szczególnie tej jej fazy, którą zwą starością. To „ja" znajduje siłę, ażeby dobrnąć na brzeg – takie te liryki otwierają perspektywy – którego linię przekraczając, linię śmierci, wchodzimy w dziedzinę „stwórcy Stworzenia".

W istocie pokazują już te wiersze złudność wszelkich tu i tam, było i jest, męskiego i żeńskiego, jedności i wielości, podmiotu i natury, czasoprzestrzeni i materii. Wszystkie zróżnicowania są bowiem tylko falą, zakrzywieniem, udającą znamię starości zmarszczką na twarzy tego, co jest Wieczne i Boskie.

[397] S. S. Szemiot, dz. cyt., s. 178.

VI. Zuzanna – *Urywek pamiętnika Polki*

Istnieje w twórczości Mickiewicza także taki wątek, którego obecność przeczy imputowanej kulturze romantycznej androcentryczności, fascynacji li tylko męską wyobraźnią, podmiotowością, osobowością. I nie chodzi tu bynajmniej o rewolucyjne „odkrycie *Animy*", jak powiedziałby badacz zorientowany psychoanalitycznie. *Animy*, której rozmaite realizacje śledziliśmy w kreacjach Ewy, Henrietty i Marceliny, jutrzenki. Nie tylko więc żeński aspekt psyche jest tu ważny. Nie to tylko jest istotne, że wymiar metafizyczny, sfera Boskości, ma u Mickiewicza elementy nie tylko męskie, lecz przede wszystkim żeńskie. Że można mówić o procesualnym w *Dziadach* przezwyciężeniu obrazu wzbudzającego lęk, nawet agresję Boga Ojca i oswojeniu Go, wprost uczłowieczeniu przez kobiecą figurę przebóstwionego człowieczeństwa: Marię, *Theotokos*.

Odnajdziemy u poety element wyobraźni, który pozwala mu powracać stale do postaci kobiecych z wyraźną intencją przekroczenia bariery między męską świadomością pisarza a żeńską bohatera. Innymi słowy – przez całą twórczość, na różnych poziomach: psychologicznym, symbolicznym, metafizycznym, próbuje Mickiewicz spojrzeć na świat okiem kobiety. I te spojrzenia nie są wolne na początku od męskiej perspektywy: to przede wszystkim spojrzenia w stronę mężczyzny, to kobieco → męskie relacje rodzące się z dramatu miłosnego, ujmowanego zrazu w symbolicznym wymiarze. Pasterka z *Dudarza*, Karusia z *Romantyczności*, Krysia nieszczęśliwa z *Rybki* – to przykłady tej świadomości zranionej przez zdradę kochanka z wyższych sfer, przez śmierć kochanka przerywającą i tak zakazane uczucie (Jasieniek), przez nieszczęśliwy finał uczucia (*Dudarz*).

Mickiewiczowska wyobraźnia balansuje w młodzieńczych dziełach między fascynacją kobiecością i lękiem wobec niej, potem waha się między tonem oskarżycielsko-mścicielskim w tych dziełach, gdzie „ona" zdradziła uczucia młodzieńca[398], a coraz silniej narastającą tendencją wysłowienia nieszczęścia z kobiecego punktu widzenia. Można by w tym widzieć mechanizm kompensacji: oto męskiej duszy winna odpowiadać kobieca, też poraniona uczuciem. Można się dopatrywać tęsknoty do takich stanów poznawczych, jakie otwiera – już po nieszczęściu miłosnym – kobieca wrażliwość. Z punktu widzenia rozumu – histeryczna, chora, szalona Karusia staje się w IV cz. *Dziadów* wzorem, *sui generis* normą antropologii, wrażliwości romantycznej, gdy poeta ukazuje Pustelnika jako kolejne wcielenie Karusi:

PUSTELNIK
(zrywa się i jakby przypomina się)
O dziatki, wy się ze mnie śmiać nie powinniście!
Słuchajcie, znałem pewną kobietę za młodu,
Tak jak ja nieszczęśliwą, z takiego powodu!
Miała takąż sukienkę i na głowie liście.
Gdy weszła do wsi, cała wieś nawałem,
Urągając się z jej biedy,
Pędzi, śmieje się, wykrzyka,
Podrzyźnia, palcem wytyka:
Ja się raz tylko, raz tylko zaśmiałem!

[398] M. Zielińska (*Opowieść o Gustawie i Maryli...*, s.83) tak kwituje treść wpisanego do sztambucha Maryli Puttkamerowej wiersza *Jak te imiona błogi los spotyka...*: „Można powiedzieć, iż ów zwięzły wierszyk pełen złośliwej ironii demaskuje teatralną pozę Maryli. Jest swoistą odmową dalszej wspólnej gry w romantyczną miłość. Gustaw gra już sam w zupełnie innej sztuce. Sztambuch zdradził Marię. Nie tylko Gustaw mieści się w jej pamięci i w jej sercu". W IV cz. *Dziadów* roi się od złośliwej ironii, sarkazmu.

Kto wie, jeśli nie za to?... słuszne sądy Boże!
Lecz któż mógł przewidzieć wtedy,
Że ja podobną sukienkę włożę?
Ja byłem taki szczęśliwy! (cz. IV, w. 107-119)[399].

Miłosne w-piekło-wstąpienie mężczyzny realizuje się tu tropem kobiecej wrażliwości, choć nie otwiera – jak w przypadku Karusi – na metafizyczny wymiar spotkania, widzenia ze zmarłym ukochanym. Męskie „ja" domaga się obrzędu, już nawet nie prostej spowiedzi, lecz spowiedzi samostraceńczego życia. Jeszcze w *Balladch i romansach* jest to jednak strategia podwójna: Mickiewicz bywa tym, który urąga niewiernej kochance, ale i tym, który pozwala przemówić jej tak jak Karusi lub tak jak owej Krysi, co z nieszczęścia popełnia grzech samobójstwa. Znów jest tu owo urąganie: „Niechże sobie żyją młodzi, / Niech się z nią obłudnik pieści, / Niech tylko tu nie przychodzi / Urągać się z mych boleści" (w. 17-20)[400]. Przypomnijmy: tego dnia ojciec dziecka Krysi, pan, bierze ślub z księżną. To istotna informacja.

U Mickiewicza bowiem wszystkie niemal próby wstąpienia, wczucia się w kobiecą psyche łączą się z nieszczęściem miłosnym, które rodzi się ze zdrady, z katastrofy historycznej (Aldona), z presji warunków określających małżeństwo, ślub z punktu widzenia statusu społecznego, majątku, sławy. W Mickiewiczowskiej wyobraźni daje się odkryć zarówno dystans, jeśli nie niechęć, wobec sakramentalnego małżeństwa, ujmowanego jako werteryczne nieszczęście, któremu przeciwstawia się wieczne, platońskie uczucie, jak również można dostrzec fascynację małżeństwem, oświadczynami, może też lęk wobec tego wydarzenia, wyraźnie posiadającego nie tylko egzystencjalne, ale i metafizyczne (sakrament!) konsekwencje[401].

Podkreślmy: wieczna kobiecość zbawia i jest samym zbawieniem męskiej duszy i wyobraźni bohaterów Mickiewiczowskich: dla niej działają, improwizują, giną. Lecz nie odmawia sobie poeta spojrzenia na siebie okiem kobiet. Zamknięte przed męskim, buntowniczym i narcystycznym, racjonalistycznym i groźnym „ja" wymiary metafizyczne odsłaniają się dopiero w *Widzeniu*. Ale odsłania się – strach rzec – przed Mickiewiczowską wyobraźnią także kobieca egzaltacja męskim bohaterem, ukazywanym, jak w *Konradzie Wallenrodzie*, przez Aldonę jako mąż wielki, personalne centrum świata. Warunki społeczne, obyczaj, status majątkowy nakładają na wolne uczucie „jej" i „jego" w *Balladach i romansach*, w II części *Dziadów* i w części IV klatkę przymusu, który rozdziela ukochanych. Jedno lub drugie wybiera „innego", najczęściej zdradza ona, jak w *Dudarzu*, jak pasterka w II cz. *Dziadów*: „Po kim ty nosisz żałobę? /

[399] Ta zamiana ról nie oznacza zmiany płci, lecz zmianę kondycji w nieszczęśliwą, która i kobiecie, i mężczyźnie otwiera tę rozjątrzoną perspektywę najgłębszej samotności. Gustaw jest tu **jak** Karusia w wielorakim stopniu: tak jak ona nieszczęśliwy, wrażliwy, zraniony, tak samo zraniony, ale... nie tak jak ona nieszczęśliwy, wrażliwy, zraniony, tak samo zraniony, ale... nie tak jak ona widzący. Również moralistyczne zakończenie, ironiczny język, polemiczne nastawienie odsłaniają męską psyche bohatera IV cz. *Dziadów*.

[400] Krysia jest samobójczynią. To znaczące, że kobiecość jest tu obdarzona zdolnością wykonania tego – wysoko waloryzowanego we wczesnoromantycznej kulturze – gestu odmowy i samounicestwienia. Ale jest to samobójstwo „kobiece": przez rozpłynięcie się w wodzie, naturze, dokonane z „boleści". Później ten wątek kobiety-samobójczyni już się nie zjawia; z wyjątkiem heroin (Żywila i Grażyna poniekąd), których poświęcenie, ofiarność odsłaniają jednak „horyzont wartości".

[401] Oczywiście: ślub to była „poważna sprawa", sakrament święty i nienaruszalny także dla romantyków polskich, którzy wyrastali w inspiracjach ludowego, prowincjonalnego katolicyzmu. Dopiero wielkoświatowość była progiem, za którym skandal rozwodu był możebny, ale nie był pochwalany (*vide*: Hrabina z *Konfederatów barskich*). Werteryzm dewaloryzował małżeństwo, ośmielał do bluźnierczych wiarołomstw, czudzołóstw, ale sakralizował związek dusz. W tekstach mistyków zaś – takich jak Swedeborg – poeci znajdowali poręcznie trwałości związku małżeńskiego poza granicami życia i śmierci. Zob. rozważania o stylizacji uczuć bratersko-siostrzanych: M. Piwińska, *Kochana siostra*, w: *Złe wychowanie...*, s. 292-311

Wszak mąż i rodzina zdrowa? / (...) Czegoż uśmiechasz się? czego? / Co w nim widzisz wesołego?" (w. 601-307). Pytania Guślarza określają moc miłości łączącej Pasterkę i Widmo, ale także pozasakramentalny, grzeszny jej wymiar, niepokojący przecież odprawiającego niechrześcijański obrzęd mistagoga[402]. Taż sama tonacja, przetykana gęsto złorzeczeniami zdradzonego Gustawa kierowanymi do ukochanej, ironicznymi aluzjami, dominuje w IV cz. dramatu.

Rewolucja *Konrada Wallenroda*, jak już wspominaliśmy, polega na tym, że w istocie po raz pierwszy uruchamia Mickiewicz postać kobiecą partnerską wobec męskiej, równie, choć inaczej tragiczną, mówiącą, ale własnym, lirycznym językiem. Jednakże: jest to kreacja obliczona na ekspresję lirycznej strony Mickiewiczowskiej wyobraźni. Poeta pozwala tu po raz pierwszy „mówić duszy" w wymiarze spersonifikowanym, ucieleśnionym w kreacji kobiecej. Głos Aldony jest zapisem tego, co stanowi cenny, zromantyzowany obiekt straty, jak też symboliczny wyraz pragnień, tęsknot, ku którym, jak ku religii, ledwie próbuje przełamać się świadomość Mickiewicza. Że Aldona modli się do bliżej nieokreślonego Boga i w dokładniej niezarysowany sposób, to przecież nie wynik nieznajomości przez Mickiewicza katechizmowych formuł, lecz konsekwencja tej własnej duchowej postawy, dostrzegającej w Bogu jeszcze tylko Wielkiego Pana, Kreatora, Męża Niebiańskiego, którego ziemskim odbiciem jest Konrad – Mickiewicz. Transgresja tej granicy wyobrażenia „władcy mocy" dokonuje się jednak przez Aldonę, przez wysiłek pisania tych ogromnych partii tekstu, gdzie Mickiewicz mówi za kobietę, jak kobieta, ale tylko częściowo – uczył się chyba tego z *Marii* – odczuwa, wierzy jak Aldona. Mówi jednak z nią także do końca. Aldonę wybierającą Boga i Konrada popełniającego samobójstwo łączy już tylko śmierć w tragiczności, wspólne odejście w symbolicznej jedni krzyku, rozdzierające ich zarazem. Ona wznosi się – ku Bogu, on – ku pamięci zbiorowej pogan i piekłu chrześcijan(?). Oboje tworzą kolejną oksymoroniczną figurę świadomości, co **już** zaczyna się dzielić, reorientować, rekonstruować wewnętrznie[403].

W *Konradzie Wallenrodzie* historia przesłania – to ważne – małżeńskie szczęście. W cz. III *Dziadów* indywidualizm bohatera znajduje medium przekroczenia, wstawiennictwa w matce, Ewie, ale zyskuje też potwierdzenie ważności tej drogi męskiego bohatera, co błąkał się, a teraz przeobraża się w mesjanistę-pielgrzyma; otóż potwierdzenie sensu swego losu znajduje w spojrzeniu Kobiety w żałobie, tej, którą wcześniej poznaliśmy w finale II cz. *Dziadów*:

[Kobieta] Chcę jednego widzieć ducha:
Tego, co przed laty wielu
Zjawił się po mym weselu,
Co pośród duchów gromady
Stanął nagle krwawy, blady,
I mnie dzikim okiem łowił,
I ani słowa nie mówił. (sc. IX, w. 6-12).

[402] Świadczy to po raz kolejny o tym głębokim uwewnętrznieniu drobnoszlacheckich, domowych wyobrażeń życia małżeńskiego jako stanu świętego i ostatecznego związku mężczyzny i kobiety. Przerażenie Guślarza wskazuje, iż u Mickiewicza kategoria pierwotności, rzec to oczywista tylko z pozoru, nie oznacza immoralizmu, swobody moralnej, erotycznej rozwiązłości, tym bardzie odrzucenia małżeństwa.

[403] W pewnym więc wymiarze „ocalone" (Aldona –Litwa) i „ocalające" (Konrad – Litwin) to aspekty tej samej osobowości. Ta pierwsza zostanie po 1830 roku przesunięta w sferę religijną, eschatologiczną – zbawca zostanie podporządkowany prowidencjalistycznej ideologii mesjanizmu. Wiara w Boga będzie więc elementem integrującym sprzeczne elementy konstytuujące Mickiewiczowską duchowość: bierne oddanie się stronie metafizycznej, marzenie o szczęściu, o Litwie-Raju i czynne działanie, ale już w imię Boże.

Kobieta wskazuje na ten element, który pokonał próbę czasu: na miłość przeobrażoną teraz w wierność, opiekę, w intuicyjną wiedzę o losach „ukochanego". Potwierdza to zresztą z wielką pewnością wyrażone wykrzyknienie Kobiety, gdy na dziadach pojawiają się trupie mary: „On nie będzie z tymi duchy!" (w. 149). On w ogóle nie będzie na dziadach, na obrzędzie duchów, w którym spodziewa się go zobaczyć kobieta, z jej wrażliwością, nadpercepcją „oka duszy". On tymczasem rusza w świat całkiem zmysłowego piekła Rosji i nadzmysłowych znaków apokaliptycznych. Rusza jako człowiek, nie jako duch, mara, upiór. Oksymoron ontologiczny uległ chwilowemu przezwyciężeniu: martwa dusza ożyła, krzycząc, improwizując; żywe ciało legło zemdlałe wysiłkiem. Na głowę bluźniercy spadły słowa egzorcyzmów i profecji; duszę przygarnęła Ewa, włączając w metafizyczną nadrzeczywistość. Ożywiony duch wstąpił więc w ciało. Konrad rusza, oznaczony symboliczną „raną na czole", co „zda się być czarną kropelką" – i to „jedną tylko i niewielką".

Lecz odjeżdża też pożegnany ostatnim słowem, prośbą, westchnieniem, wezwaniem, suplikacją potwierdzającą wartość, istotowość tego bohatera z punktu widzenia tej kobiecej, transcendentalnej, wznoszącej się, stałej, lirycznej duchowości. Ona „tu" pozostanie, wołając „Ach, ulecz go, wielki Boże!", gdy on przekraczać będzie granice kolejnych kręgów piekła. Kobiecość znów wznosi się tu wertykalnie ku Boskości; męski bohater zamienia się w pielgrzyma, egzystencjalnego wojażera w horyzontalnym wymiarze Historii. I jest to znów „wielki" bohater, ale „wielki w inny sposób", bo z Bogiem. Kobieta trwa tu wiernie, ale i realnie wpływa na losy Konrada. Lecz oddziałuje z tej innej, metafizycznej strony. Skandal złej miłości nie zginął, symbolicznie trwa w pamięci „jej" i „jego". Przyćmił go i zreinterpretował niejako skandal historycznego zła.

On, Mickiewicz, nie może tu jednak odmówić swemu bohaterowi zarazem trwożliwego i pełnego wzniosłego podziwu spojrzenia Kobiety w żałobie (po kim? po mężu? po dziecku? po Konradzie? symbolicznie po miłości?), która lapidarnie kieruje ciężar doświadczenia egzystencji swojej i jego razem – w owym „Ach..." – w wymiar „wielkiego Boga", co może wszystko, może na pewno, więc zapewne kiedyś ta odyseja rozdziału, pielgrzymki dobiegnie końca „tu", na ziemi, lub „tam", w niebie.

Należy zaakcentować – to już z innego punktu widzenia – iż Mickiewiczowskie personifikacje kobiecego heroizmu także wiążą się ze świadomością tragiczną. Żywila, Grażyna, Emilia Plater realizują jakby w działaniu warunki całkowitego heroizmu, które tak charakteryzował Stanisław Staszic w *Rodzie ludzkim*:

> Widzieć matki, w których natura milczy, chociaż patrzy na krew własnych dzieci przy obronie swobód ślacheckich *vel* swojego rodu poległych. Ta czterech synów straciwszy, prowadzi na plac boju piątego *vel* ostatniego. Ta pierwsza niesie kamień na śmierć syna, który przez nikczemność albo przez zdradę współrodaków stał się swojego urodzenia niegodnym.
>
> Widzieć takie, które dla dochowania ślubionej wiary okropną śmierć głodu poniosą. Inne rzucają się wesoło w płomień, który pożera ciało ich mężów. Inne dla zachowania czystości bogom zamykają się dobrowolnie na całe życie w więzieniu[404].

Tą drogę heroizmu wybieranego bez zastanowienia Mickiewicz ćwiczył w *Żywili*, przekraczał ledwie w *Grażynie*; tragiczne piętno nadał jej w postaci Aldony, zaś zupełnie już niezwykły wymiar w postaci Rollisonowej. Rys tragizmu pojawiający się w postaci Grażyny odnosi artystyczne zwycięstwo w *Konradzie Wallenrodzie* i w III cz.

[404] S. Staszic, *Ród ludzki*, wersja brulionowa po raz pierwszy ogłoszona drukiem według zachowanego rękopisu, opr. Z. Daszkowski, wstęp B. Suchodolski, Warszawa 1959, t. II, s. 322. Por. także wnikliwe analizy w książce: M. Nalepa, *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793-1806)*, Rzeszów 2003.

Dziadów. Heroizm nie tylko wiedzie ku śmierci, ale także drąży wewnętrzne, duchowe korytarze rozpaczy, o czym Mickiewicz, tak na dobrą sprawę, daje wyobrażenie tylko w kreacji, której już właściwie nie powtórzy: Aldony (i ona jednakowoż przezwycięża się ku Bogu)[405].

Raz jeden dał poeta wizję literacką, którą można by, na innym wszelako poziomie literackiej ekspresji, łączyć z Aldoną w głębi wyrażania kobiecej wizji świata. Chodzi o tak zwany *Urywek pamiętnika Polki*[406], napisany w ostatnich latach życia Mickiewicza, stanowiący zupełnie tajemniczą całość; żałować trzeba, iż tak wcześnie przerwaną. O ile jednak Aldona jest żoną, której męża odbiera Historia, o tyle bohaterka pamiętnika będzie panną, którą zmusza do niechcianego ślubu taż sama Historia. To nienowy wątek u Mickiewicza. Pasterka w *Dudarzu*, pasterka w żałobie i Kobieta w żałobie w *Dziadach* to kobiety poślubione innym mężczyznom, niż ci, których kochały. Jak wrażliwy jest poeta na ten aspekt duchowej przemocy, świadczy poniekąd „mistyczny ślub" Ewy-matki z duszą Konrada-sieroty. Potwierdza ten „kompleks wyobrażeniowy" oniryczna wypowiedź Ewy w wierszu *Śniła się zima...*: „Ona mi rzekła z uśmiechem dziecięcia: / <<Rodzice moi chcą mię z innym swatać>>", (w. 59-60). Dla miłośnika biografii będzie to po prostu echo nieszczęśliwego zakochania w Ewie Henrietcie Ankwiczównie[407]; dla badacza wyobraźni to jednak kolejny, bardzo głęboki, podświadomy przejaw pewnego uwewnętrznionego dramatu, który wprost rozwijał się potem w mityczną opowieść. O dobrej pannie, którą zmuszono do ślubu ze złym mężczyzną. O wykolejeniu, deprawacji, skandalu metafizycznym, duchowym, społecznym, jaki wzbudza kultura gwałtem wiążąca to, co sobie obce: niekochających się kobietę i mężczyznę.

Tak jest w *Konfederatach barskich*, gdzie Hrabina zmuszona do ślubu z mężem-hulaką, kochająca Pułaskiego, wpada w końcu w zdradzieckie sidła związku z Generałem rosyjskim. Podobnie w *Jakubie Jasińskim* – tu: posłuszna anielsko Klara ma się stać żoną rozpustnego Komandora. Cały konflikt i jego przekroczenie w *Panu Tadeuszu* ufundowane są na tym motywie nieszczęśliwego, dysharmonicznego doboru kobiety i mężczyzny (Ewa – Jacek), bądź właśnie na ustanawiającym harmonię związku – po perypetiach starszej Telimeny i młodziana Tadeusza – związku młodych (Tadeusz – Zofia), jakoś też charakterologicznie dopasowanych par starszych: Rejenta i Telimeny, Tekli i Asesora.

Z tego punktu widzenia *Urywek pamiętnika Polki* nie jest nowością. *Novum* jest medium: język prozy, pierwszoosobowa, pamiętnikowa perspektywa kobiecego podmiotu, odsłaniająca nie tylko *horrendum* narodowej historii, ale także tę właśnie anor-

[405] Staszic (dz. cyt., s. 323) zanotował pod tekstem głównym, mówiącym o heroizmie kobiet, taki przypis:
Między kobiety rzadkie umiejścij Bohuszową, żonę tego zacnego Bohusza, którego carowa na Syberię wysłała. Żona z dziecięciem rzuciła się do nóg carowej, żądała litości dla męża. Odrzucano wszelkie czucie. Ta cnotliwa prosiła, aby jej wolno było przynajmniej dzielić niewolę z mężem. Carowa dała za warunek, że za takie pozwolenie skonfiskuje jej własny majątek. Ta bez zastanowienia się przyjmuje tę srogość za łaskę. Uboga poszła z dziecięciem na ręku szukać w dzikich stepach północy męża. Dzieliła z nim nędzę i kajdany. Gdy Paweł wrócił im wolność, ona w drodze powrotu umarła.

[406] Wszystkie cytaty – stronę podają tuż za tekstem – z wydania: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. V, *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, tom opr. Z. Dokurno, Warszawa 1996, s. 72-77, tamże, s. 343-344: „Utwór powstał w ostatnich latach życia poety. Pierwodruk ogłosił Władysław Mickiewicz w *Żywocie A. Mickiewicza*, Poznań 1895, t. IV, *Dodatek*, s. CXXVI – CXXIX. Autograf, odnaleziony w Konstantynopolu po zgonie poety, zachował się w Muzeum Mickiewicza w Paryżu (rkp nr 53): 8 numerowanych stron, na pierwszej stronie u góry napis obcą ręką <<Przywiezione z Konstantynopola>>. Pismo bardzo niewyraźnie; w wielu wypadkach można tylko domyślać się intencji autora na podstawie sensu wskazanego przez kontekst". Por. J. Trypućko, *Jakiego Mickiewicza znamy*, „Scando-Slavica" 1954, t. 1.

[407] Nie można wykluczyć, iż imię bohaterki negatywnej Jasińskiego, Henrietty, to także echo tego miłosnego (?) dramatu Mickiewicza i Henrietty Ewy.

malną perspektywę przymusu, jaką wnosi historia, obyczaj, konieczność. Bohaterka pamiętnika to Zuzanna i trudno doprawdy nie pomyśleć o biblijnym wzorze tej postaci. Byłoby to zgodne z Mickiewiczowską tradycją łączenia realizmu z symbolizmem[408]. Urywek pamiętnika odsłania kobiecą świadomość w momencie narodzin samoświadomości. Lecz nie jest to myślenie odkrywane przed lustrem (jak u Zosi), lecz w katastrofalnej sytuacji „rewolucji", która nie tyle buduje, cementuje, wyzwala, co niszczy więzi rodzinne, społeczne. Myślenie tej Polki rodzi się więc w okolicznościach symbolicznie uniwersalnych, dla całej zbiorowości takich samych. Samoświadomość zyskuje się tu przez cały ciąg symbolicznych aktów zerwania: z dzieciństwem, ze światem matki i brata, z rodziną, której przedstawiciele jeden po drugim giną w wypadkach rewolucyjnych. Śmierć, wojna, opresyjność sytuacji i dominacja świata męskiego, siły, walki, przemocy – stanowią negatywne, wyzwalające „zranioną" samowiedzę tło biografii duchowej, która tym samym buduje się na poziomie symbolicznych ran, a nie rozwija się w harmonii z wykształceniem. To szczegół drastyczny: obserwująca wypadki dziejowe Zuzanna na pensji poznaje świat śmierci, płaczu, egzaltowanej, „krzyżowej" religijności, lecz nie uczy się pisać, pozostaje analfabetką:

> W czasie kiedy pierwszy raz zaczęłam coś myśleć o sobie, znalazłam się na pensji, miałam lat ośmnaście. Wspomniałam, że mię przywieziono ze dworu wielkiego od matki i brata Aleksandra. Od tego przyjazdu żyłyśmy na pensji w ciągłych strachach. Było to w czasie rewolucji, to jest przyjechałam na pensję w tym czasie, a potem żadnej wiadomości z domu. Na pensji co dzień płacz, odbierano wiadomość o śmierciach rodziców i braci, i krewnych. Co dzień modlitwy, nowenny. Leżałyśmy krzyżem często. Metresa we łzach ciągle, a jak pytałam o nowiny z domu, prawie mię nie słyszała. <<Ach! módlmy się, duszko, Dębiński żyje, Francuzi idą>>, i tym podobnie. Nie zajmowano się tam ani nauką, ani nawet pisaniem. Słowem, nie nauczyłam się pisać przez rok na pensji. (s. 72).

Także tużporewolucyjna rzeczywistość jawi się z jej perspektywy jako pogłębienie samotności. Śmierć ojca, matki, w końcu brata Adolfa, tego najmilszego towarzystwa dzieciństwa, wydaje bohaterkę na łup złowieszczych wyborów: świat zmusza do zamążpójścia – ale bez miłości[409]. Mickiewicz kreśli całkowicie mroczny obraz świata, gdzie smutni ludzie już nie płaczą, lecz „ryczą", wyglądają na „bladych, prawie czarnych", jak przyjaciel Adolfa. Ten świat dosłownie wymiera, gdy opuszczają go kolejni ludzie tworzący dzieciństwo Zuzanny. Obrazem ruiny, poniekąd reprezentantką tego zdestruowanego dawnego ładu szlacheckiego świata staje się „Babunia". Ten swojski deminutyw ma tu jednak znaczenie sarkastyczne. Samotna Zuzanna staje się nadzieją męskiego świata, świata „kultury samotnych mężczyzn", dzikich, nieopanowanych, hałaśliwych czy histerycznych nawet[410]. I sfrustrowanych, jakichś nawet zwierzęco brutalnych, erotycznie zarazem dla niektórych kobiet atrakcyjnych, lecz z kolei dla innych także odpychających, gwałtownych.

[408] Zob. oczywiście *Proroctwo Daniela*, postać Zuzanny pożądanej przez starców, lubieżników. To także popularny motyw literatury staropolskiej; por. *Zuzannę* Jana Kochanowskiego. Cytowany tu S. S. Szemiot pisał w *Młodości* (dz. cyt., s. 177): „Tak młodzi muszą gorzeć miłościami, / Kiedy i starzy są zuzanistami". Dodajmy – bohaterka *Urywka pamiętnika Polki* to nie pierwsza „Zuzia" w twórczości Mickiewicza: trzeba przypomnieć Zuzię z *Pani Anieli. Naśladowania z Woltera* z 1817 r.

[409] Zob. A. Nasiłowska, *Dziedzictwo Zofii. Szlacheckie wzorce obyczajowe w prozie kobiet XX wieku*, w: *Ciało. Płeć. Literatura...*, s. 187: „Władza okazywała się najczęściej ważniejsza niż miłość, a wszystko to działo się w czasach romantyzmu. Zakochanie się było ekstrawagancją, unikalnym wydarzeniem, ekscesem, bo wykraczało poza normę." Alternatywą bywał – straszy nim Babunia – klasztor...

[410] Zob. rozdziały: *Klub zamiast rodziny*, *Życie w skupieniu religijnym*, *Odosobnienie z konieczności* i *Emigracyjny pitaval*, w: A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.

W tych okolicznościach imię bohaterki gra znaczeniami, gdy pojawia się ona w rozgadanym, głośnym tłumie kilkudziesięciu mężczyzn. Gdy – także – ma zostać żoną jednego z nich, Pana Michała, Panicza, które to określenie w Mickiewiczowskim świecie symbolicznej onomastyki, tak jak Hrabia, Księżna, Baron, nie wróży niczego dobrego:

> Ja tedy sama z Ludwisią siedziałyśmy u stołu śród kilkunastu mężczyzn, a czasami kilkudziesięciu. Nigdy tam nic nie słyszałam nieprzyzwoitego, tylko głośna zbyt rozmowa, a prawdę mówiąc krzyk, bardzo mię trudził i straszył, po mojej cichej pensji i cichym dzieciństwie; najkrzykliwszy był śród nich Pan Michał.
>
> Pan Michał u nas prawie zawsze mieszkał. On pomagał Babuni prowadzić interesy. Kłócił się z ekonomem, komisarzem, odprawiał sługi, słowem, jak Pan. Nazywali go wszyscy Paniczem. Zawsze go było słychać na dziedzińcu, na wielkie moje utrapienie. Widziałem nieraz, że bił ludzi. Coraz to bardziej stawał się mnie nieznośnym. Mimo to lubili go wszyscy we dworze. Wszystko się koło niego kręciło i zasługiwali się jemu. Najbardziej go lubiły kobiety dworskie, a między nimi jeszcze z najbardzo najbardziej moja Ludwisia. (s. 74).

Odpychający Panicz, ale i swojsko się zwący „Michał" – podziwiany brutal – reprezentujący kulturę ról społecznych, patriarchalną dominację ma stać się, jak łatwo się domyślić, mężem Zuzanny. Która, oczywiście, ani myśli o takim wyborze. Świat bohaterki rozpada się na wrogie obozy. Ten pierwszy to miłośnicy, wyznawcy „woli Bożej i krewnych", ale także majątku Panicza. Tu należy owa Babunia i „jedyna powierniczka" dziewczyny, Ludwisia. Zdradzona przez ostatnich najbliższych, Zuzanna dokonuje porównań między ledwie skrystalizowanym wyobrażeniem mężczyzny, bohatersko-awanturniczym, osjaniczno-sentymentalno-heroicznym obrazem kochanka wyglądającego „niby Jan Potocki w śpiewie Niemcewicza" a realnym obrazem Pana Michała – Panicza:

> Kochanek pokazywał mi się skądsiś, jak widzenie niebieskie, jak cel mojego życia. Kochanek jakiś ze światłem księżyca, śród strumieni, były tam kwiaty i śpiewania ptaków, a czasem na siwym koniu, jak widziałam w dzieciństwie mego brata, z dodatkiem szyszaka i zbroi jasnej, niby Jan Potocki w śpiewie Niemcewicza.
>
> Małżeństwo zaś! co to jest? Domyślałam się wprawdzie, również nie wiem skąd, coś o stosunkach płci, domysły bliskie prawdy. Ale ach! wzdrygałam się na to, wyobraźnia moja cofała się przed tym jak przed opisem jakichś scen pijackich, czytanych w romansach. Mieć męża! a cóż spać z kimś, z mężczyzną! Podskakiwałam w łóżku na ten pomysł. A cóż dopiero z Panem Michałem! *Oh*! *horreur*! *horreur*! – wykrzyknęłam w duszy po francusku. (s. 76)

Zdumiewa realizm Mickiewicza, ukazującego przepaść między naiwnym marzeniem a domysłami nieposiadającej żadnej edukacji panny, która „stosunki płci", spanie „z mężczyznami", seksualność postrzega jako horror[411]. To jednak nie jest projekt Mickiewiczowskiej edukacji dla panien. Owszem, z *Urywka pamiętnika Polki* można wyczytać postulat – jakże z dzisiejszego punktu widzenia minimalistyczny – by panny uczyły się czytać, by może matki przekazywały im wiedzę o całym życiu małżeńskim, którego nie przesłaniałaby tylko ckliwa lub okropna konwencja romansów.

Lecz, jak sądzę, spojrzenie Mickiewicza jest tu podwójne. Pokazuje ludzi zdegradowanych przez historię, zniszczonych przez przeżycia. Pan Michał nie urodził się bogatym potworem. Jego psychiką wstrząsnęła wojna[412]; gospodarny „Pan", jak go

[411] J.-Ch. Gille-Maisani (dz. cyt., s. 49) tak ujmuje temat „horroru" w *Urywku...*: „W takiej właśnie sytuacji, wynikającej z XIX-wiecznych metod wychowawczych, był mały Adaś [tu: w przypisie cytat z *Urywka...*]. Jego matka urodziła troje dzieci, gdy miał kolejne dwa lata, pięć (okres największej dociekliwości seksualnej u dzieci) i sześć lat. Mógł zatem istnieć związek pomiędzy lękiem dziecka a zainteresowaniem zakazanymi tematami". Ten lęk odcisnąłby się więc na słowach Zuzanny, również niewtajemniczonej w świat erotyki, ciała.

[412] Czytamy w *Urywku pamiętnika Polki* znamienne zdania o tym brutalnym Panu Michale (s. 73-74):

Zuzanna określa, ustawia się jednak także w sytuacji okrutnego zarządcy, dominującej osobowości, która rzeczywiste spustoszenia wewnętrzne, psychiczne pokrywa pozą, władczym gestem, przywiązaniem do patriarchalnych wyobrażeń o pannach przeznaczonych przez ojców wybranym paniczom, którzy łaskawie je biorą, poślubiają. Babunia, Ludwisia i sam Pan Michał usiłują tu żyć tak, jakby to nie był wiek XIX, a owoczesne Zuzanny czekały tylko na ich skinienie; ale – paradoksalnie – argumentację za podporządkowaniem się Zuzanny jemu, męskiej woli stanowi tu arcypolski, XIX-wieczny wątek katastrofy. „Jesteś sierotą, nie masz nikogo, wyjdź za mnie, za tego, który widział bitewną śmierć twego brata, bohatersko mu pomógł" – tak mogłaby wybrzmieć ta litania zalet Pana i spis realiów majątkowych panny. W Mickiewiczowskim ujęciu – i jest tego wiele śladów w *Panu Tadeuszu* – nie istnieje eidetyczna harmonia bez duchowej zgody, bez atrakcji (= przyciągania) dusz.

Dysharmoniczny świat Zuzanny zostaje więc w zachowanym *Urywku pamiętnika Polki*, w jego finale, przeciwstawiony domyślnej harmonii świata, który reprezentuje mężczyzna pozytywny. Chyba pozytywny, bo obco brzmiące imię, jakaś delikatność czy nawet zniewieściałość, romansowa elegancja niekoniecznie oznaczać muszą u Mickiewicza bohatera akceptowanego[413]:

> Przeciwny Panu Michałowi obóz w duszy skupiał się około innego mężczyzny, na imię Roderyk. Ten Pan był także jeden z przyjaciół nieboszczyka brata, był z nim w bitwie, a choć nie widział go przy zgonie, dowiedział się o szczegółach. On mnie pierwszy wszystko opowiedział, to jest opowiadał ciągle o tym najdroższym bracie. Z czuciem opowiadał głębokim i żywo, jakby przed oczy wszystko stawił. Słuchałam i słuchałabym rada dzień i noc opowiadań Pana Rodryka. Co za różnica z Panem Michałem! Jaka postać wykształcona, jaka cera delikatna, każdy ruch pełen wdzięku. Nigdy wierzgań ani krzyków nieznośnych [...] (s. 77).

Zakończenie znanego nam fragmentu dzieła jest jednak znamienne. Mickiewicz-mężczyzna pisze pamiętnik Polki w ten właśnie sposób, iż mimo horroru wojny i horroru anomii społecznych więzi, mimo świata przymusu – relacje w tym świecie tworzą się nie z perspektywy dominujących wzorów patriarchalnych, ale także nie z punktu widzenia wyzwolonej, roszczeniowej, odkrywającej swe upodrzędnienie i z tego powodu nienawistnej wobec świata Paniczów, Ludwiś i Babuń kobiecej świadomości. Archetyp szczęścia wpisany i w to dzieło-fragment to ani izolowana męsko-męska solidarność, tryumfująca aż po grób na polu bitwy, ani nie kobieco-kobieca jedność we wrażliwości i uległości, bo Babunia i Ludwisia z jednej, i Zuzanna z drugiej strony wspólnego języka nie znajdą. Lecz jest to archetyp kobieco-męskiej pełni, symfonii dusz, powiedzmy patetycznie, która w emigracyjnym świecie stanowić musiała wizję nie lada pociągającą, uroczą i zbawczą w wymiarze egzystencjalnym, a nawet eschatologicznym.

Dlatego dla świata odumarłych rodziców, zamęczonych przyjaciół, kolegów, dla duchowej jedności z ukochanym bratem Zuzanny alternatywę stanowi: dla mężczyzny – jego Ewa, Maria, Zosia; dla Zuzanny – ukochany, którym nie może być wprawdzie zasłużony patriotycznie, ale brutalny Pan Michał, lecz którym może być mógłby jakiś męż-

Potem z boku dowiedziałam się, że Adolfa rannego on, Pan Michał, także bardzo ranny, uwiózł z pola bitwy do wsi, gdzie umarł. Długo to trwało,że jak spotkaliśmy się z Panem Michałem, ja zaczynałam płakać, a on bladnąć i czerwienieć, i na tym się kończyła rozmowa o bracie moim

[413] Chyba jednak sytuacja miała się rozwinąć w kierunku dezilu zji: Rodryk i Michał, domyślam się, mieli zawieść. Każdy z innego powodu. A może Roderyk się skompromituje, a Pan Michał poprawi? Może Zuzanna i Michał, oboje zranieni przez życie i historię, to projekt terapeutycznego związku, który jego wyzwoli z traumy wojny (brutalność), a jej da spokój wewnętrzny. To byłoby bardzo Mickiewiczowskie zakończenie, gdy pomyśleć, że miał ten tekst w Konstantynopolu, a więc... w drodze na Litwę.

czyzna łączący gospodarność Michała z wrażliwością Roderyka. Urywkowość „pamiętnika Polki" ma tu symboliczne, ponad tekstem zbudowane znaczenie: oto ni tekst, ni życie nie dopisują znanych nam, szczęśliwie w jakimś nowym Soplicowie dopełnionych losów Zuzanny. Wszystko – w tym los kobiet i mężczyzn – pozostaje fragmentem.

Bowiem uniwersalnym słowem-hasłem – zarazem intymnym, osobistym, jak zbiorowym – którym porozumiewać i rozpoznawać mogliby się w XIX wieku Polacy, kobiety i mężczyźni, wśród nich Mickiewicz – byłoby owo lapidarne: „Ach"... Indywidualną i zbiorową grozę istnienia wyrażające, ale i wzywające do solidarności: Polaków i nie-Polaków, kobiety i mężczyzn.

VII. Od *Theotokos* do *Christotokos*

Z przedstawionych – prawda, że nieszczegółowych, wybiórczych – analiz, ujęć wynika wszakże, iż świat Mickiewiczowskich kreacji związanych z kręgiem archetypów żeńskich, z kobiecością ujmowaną od negatywnego bieguna demonizmu aż po „wieczną kobiecość", cechowała zawsze niezwykła dynamika metamorfoz przedstawieniowych, zmienność, ale i pewna stałość, przywiązanie do kompleksu wyobrażeń pozytywnych.

Poeta zaczynał swą drogę od etapu krytycyzmu wobec wzorców maryjnych, kultury ludowego kultu świętych, od ironii wobec typu kobiety heroicznej. Działo się tak pod wpływem racjonalizmu oświeceniowego, wolterianizmu, zainteresowania wątkami libertyńskimi (*Noce paryskie* Restifa de la Bretonne). Wpływ tej formacji ocenić należy jednak w wielu wymiarach. Mickiewicz mógł po latach odrzucać stworzone wtedy wzorce zachowań, ideały osobowe (*Darczanka*, *Zima miejska*), ale tymczasem uczył się krytycyzmu, ironii, satyry, obyczajowej śmiałości, odwagi formułowania heterodoksyjnych myśli religijnych, a nawet blasfemicznych gestów. Tę szkołę transgresji drobnoszlacheckich wzorców myślenia, zachowań – także wobec kobiet – wykorzysta potem literacko, kreśląc typ kobiety salonu, damy, czasem serwilistki lub kosmopolitki, słowem: kobiety takiej jak Telimena.

Wzorce osobowe postaci w tym najwcześniejszym okresie nie mają nic wspólnego z figurą *Theotokos*, są ironiczną jej kontestacją. Wkrótce potem pojawia się jednak wzór mający wiele związków symbolicznych z Maryją: to typ *quasi*-sakralnej pani serca, ukochanej, Laury czy Beatrycze, realizowany w liryce. Lecz i on tylko w pewnym stopniu może być uznany za zbliżenie do wzorca maryjnego. Będzie nim natomiast *Hymn na dzień Zwiastowania N.P.Maryi*, tak wiele wywołujący kontrowersji, bowiem łączący temat maryjny z tematem kobiety mitycznej, świeckiej zupełnie piękności – najpewniej Afrodyty. To sprzężenie obcych wzorców jest tu istotne jako gest romantycznej odwagi, transgresji wzorców kulturowych, jako nawiązanie – w nowym, nieortodoksyjnym duchu – do Biblii i malarskich przedstawień. Maryja Mickiewicza – może lepiej trzeba by mówić raczej *Maria* lub *Marya* – pozostanie już na zawsze piękną, dobrą i jakoś także „silną" kreacją symboliczną, obdarzoną nadnaturalną mocą duchową, której używa, by pomóc w metanoi człowieka, poety i jego bohaterów lirycznych, epickich, dramatycznych.

Świat *Ballad i romansów* okazał się rzeczywistością wielkiego dysonansu, rozdwojenia w kreacjach symbolicznych, ewokujących fantazmatycznie sferę demonizmu, pokusy erotycznej, lęków bądź, przeciwnie, zmierzających w stronę suplikacyjnego wsparcia od Maryi, która odsłania twarz dobrej matki, opiekunki, ale odsłania ją... dzieciom (*Powrót taty*). To zapewne także echo domowej pobożności familii Mickie-

wiczów. W centrum balladowego świata pozostają personifikacje poznania, kobiety-rewelatorki (Karusia), heroiny (*Świteź*) bądź bohaterki nieszczęśliwe (*Kurhanek Maryli, Rybka*). Dualizacja świata – na absolutne dobro i całkowite zło – otwiera przed wyobraźnią Mickiewicza pole wyboru: rysuje się, trudno powiedzieć, czy i jak uświadamiana przez poetę, możliwość obrania drogi poety, rewelatora ciemnej strony bytu i wizja obrania statusu „poety wartości". Przyszłość determinują jednak fakty biografii nieszczęśliwej: realny finał, fiasko idealnego związku z Marią-Marylą i traumna oderwania od tak głęboko uwewnętrznionej – czego świadectwem ballady – przestrzeni Litwy, Ojczyzny, Polski, wstrząs zniszczenia świata domowych wartości, w którym właśnie zakorzeniony, „zamieszkały" był młody poeta.

Tymczasem II, IV oraz I część *Dziadów* jest świadectwem coraz głębszej internalizacji ideału antropologicznego *Theotokos*, przejawiania się go w bezpośredniej konfrontacji z kobiecymi postaciami: ukochaną z *Upiora*, Zosią, pasterką, ukochaną Marią Pustelnika-Gustawa. Nasilenie obecności symboli maryjnych – właśnie w takiej ich realizacji, gdzie wskazują one na wzór antropologiczny (obraz Najświętszej Panny Maryi w części IV) – służyć ma wspomaganiu obrzędowego uwolnienia, ekspiacji maryjnej, oczyszczenia od „złej pamięci", od symbolicznej rany miłosnego resentymentu. W tym kontekście jako świat bezalternatywny, bezwyjściowy, zakleszczony w negatywnym doświadczeniu egzystencji pragnącej, marzącej, ale już emocjonalnie wyjałowionej – jawi się kosmos *Widowiska*, I części *Dziadów*, prowadzący bohaterów raczej w stronę demonicznego omamienia, uwiedzenia, paktu z jakimś antyideałem.

W obu z kolei cyklach sonetowych dokonuje się przewartościowanie dotychczasowych doświadczeń. Idealną miłość zastępuje erotyka sonetów odeskich, odrzucona jednakże gwałtownie w ich finale jako projekt egzystencji sycącej zmysły, lecz paraliżującej ducha. W cyklu krymskim wyraźnie dokonuje się równoczesna samoidentyfikacja Mickiewicza jako poety – eksploratora tajemnic natury, historii, egzystencji – ukazywanych wciąż z innej, ale labilnej, pielgrzymiej perspektywy. Tak rodzi się – w Rosji właśnie – fantazmat, złożone symboliczne wyobrażenie Ukochanej, Kobiety – Litwy, Natury, Matki *etc.* To, co w *Balladach i romansach* było przestrzenią poznawczo-etycznych ambiwalencji: a więc rodzima natura, także sfera uczuć, zmysłów, natury człowieka, staje się od teraz straconą ojczyzną, przy czym w słowie „ojczyzna" kumuluje się ów ogromny, symboliczny cykl wartości, któryśmy opisywali tu szkicowo. Strażnik „utraconego", pamięci – Mickiewicz zesłaniec i emigrant – zmienia się w rewelatora obrazu kraju realnie odzyskiwanego i wreszcie kiedyś w wyobraźni odzyskanego, w kreatora nowego, idealnego jego wizerunku.

Przełomową tego procesu literacką konceptualizacją okazuje się *Konrad Wallenrod*, to dzieło, gdzie, jak słusznie podkreślał Artur Górski, poeta podjął „pierwszą próbę rozwiązania zagadnień narodu – bez narodu"[414]. Kreacja Aldony zdaje się wszakże konsekwentnym zaprzeczeniem prometejskich, samozbawczych roszczeń wallenrodycznego indywiduum, reprezentującego męską, tragiczną siłę. Aldona – wypełniając swą egzystencją, przez separację i tęsknotę, modlitwę i miłość, figurę kobiety tragicznej – przesuwa się powoli z planu wyobrażeń heroicznych, przedstawień kobiet walkirycznych na plan wyobrażeń idealno-duchowych. Zamiast amazonki, *Grażyny*-bis czy odważnej i okrutnej Judyty biblijnej, zamiast pomocnicy zemsty, jak zrazu planował

[414] A. Górski, *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, Warszawa 1919, wyd. III, s. 82. Pisze dalej Górski: „Mickiewicz stawiał je tu jako zagadnienie osobiste i tak też je rozwiązywał. Znał siebie i wierzył w siebie; narodu nie znał i wiarą objąć nie umiał".

poeta[415], otrzymujemy obraz kobiety, która w wieży-grobie buduje duchową utopię niebiańskiego szczęścia, platońskiej jedni duchów – ale realizowanej już z Bogiem, a nie mimo Boga, jak chciał Wallenrod. Izolacja Aldony – jako wyraz tendencji „życia wyobraźni" poety – jest symptomem dokonującego się z wolna uwewnętrznienia ideału kobiecej postawy duchowej i tych wartości, które owa postawa preferuje. Tworzy się Mickiewiczowska, dojrzała „rzeczywistość duchowa"[416]; lub – jak odnotuje wątpiący – konkretyzuje się obraz duchowej utopii, eupsychii, w której w jednym symbolu, w kobiecej postaci objawia się wszystko to, co utracone, ale i utęsknione, kochane, „boskie". Ten wewnętrzny świat ma swą hierarchię – a owego wszechobejmującego fantazmatu prymarnym, najistotniejszym zapisem jest zawsze postać ukochanej: kobiety-kochanki, kobiety-jutrzenki.

Mickiewiczowski bohater nie jest wprawdzie wolny od zasadniczej sprzeczności. Ideał, fantazmat, który animuje jego życie duchowe, jest jakością liryczną i jako „coś" utęsknionego domaga się realizacji, urzeczywistnienia, słowem: powrotu na wolną Litwę, w krainę dzieciństwa i młodości. Jednak w naturę tego fantazmatu wpisane jest metalogiczne, ofiarne podporządkowanie się wyrokom Opatrzności, bierność, zgoda na los. Ukochana-Litwa jest więc symboliczną sprzecznością: nakazem tęskniącego, który mówi mu: „wróć", „uczyń coś, by wrócić"; i dyrektywą skierowaną do męskiej, prometejskiej wyobraźni: „podporządkuj się woli nieba", „pogódź się", „ukórz". Odwzorowaniem tej sprzeczności są Aldona i Konrad. Ci, którzy muszą zostać symbolicznie rozdzieleni, by spełniła się jednak na męską modłę dokonana misja ocalenia kraju lat dziecinnych.

Charakterystyczną cechą okresu poetyckiej pełni (*Dziady* III-cie, *Pan Tadeusz*) jest wykształcenie się i całkowita dysocjacja czterech sfer: świata demonicznego (dziewica-trup z *Ustępu*, caryca, Nierządnica Babilońska), realistycznego (pozytywnie bądź negatywnie waloryzowane kobiety salonów), świata symboliczno-idealistycznych personifikacji tęsknoty do pełni duchowej (kobiety zbliżające się do ideału Maryi: *Do M. Ł.*, Ewa, matka Konrada, Rollisonowa, niewiasta z *Ustępu*, Zosia, Ewa Horeszkówna, Klara z *Jakuba Jasińskiego*, jutrzenka z liryków) i sfery maryjnych przedstawień (obrazy Maryi, Inwokacja, *Słowa Panny*). Można rzec, iż podział aksjologiczny jest tu „nareszcie" klarowny: zło to figury demonizmu; świat kreacji „realistycznych" już to przechyla się w stronę zła (kochanki Senatora), waha się (Hrabina z *Konfederatów barskich*), już to zyskuje poetycką absolucję (Tekla, Telimena).

Jest także istotne, iż postać matki poety, jej obraz, wspomnienie, zostaje już w III części *Dziadów* przesunięta w sferę metafizycznego patronatu. Także dlatego nie ma jej w *Panu Tadeuszu*, poza, oczywiście, przejmującym obrazem płaczącej matki w Inwokacji[417]. Przedstawienie matki, archetyp macierzyństwa nie należy w eposie do

[415] Zob. hasło D. Siwickiej *Aldona* w: *Mickiewicz. Encyklopedia...*, s. 18:
Wedle pierwotnego pomysłu poematu rola Aldony zamierzona była prawdopodobnie inaczej: to bohaterka miała sprawić, że Konrad przez swe wielkie czyny będzie „trony wroga" obalać, ona zaś (niczym heroiczna Grażyna) wspierać miała i krzepić swego małżonka, a może nawet towarzyszyć mu w przebraniu jako giermek. Tak właśnie było w *Larze* Byrona, gdzie kobieta-paź wiernie trwała przy boku bohatera.

[416] Por. studium A. Sulikowskiego, *„Pan Tadeusz" a zagadnienia życia wewnętrznego*, w: *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo...*, s. 379-398.

[417] Interesująco o postaci matki w eseju poświęconym tomikowi *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza pisze A. Czabanowska-Wróbel, *Powrót Zmarłych*, „Życie Duchowe" 2001, nr 28, s. 147:
Język Poety jest więc językiem Matki, nie Ojca. Nie trzeba przypominać, że w poezji polskiej jest tak od Kochanowskiego, u którego przemawia właśnie Matka, poprzez Mickiewicza, którego epopeja zaczyna się przywołaniem zarówno „płaczącej matki", jak i tej Matki, której poeta zawdzięcza swe ocalenie, a kończy się w epilogu obrazem ojczyzny jako „krainy matki", aż do Miłosza, u którego to matka uczy dziecko pierwszych liter (...).

przeszłości czy teraźniejszości eposu – jest czymś z przyszłości, w którą dotrą może Zofia i Tadeusz.

Jest rzeczą ważną zaakcentowanie zmiany, jaka dokonuje się po 1830 roku w przedstawieniach ideału maryjnego. Faworyzowane dotąd przedstawienie *Theotokos*, pięknej i dobrej Matki Boga, z którą równał poeta swe ziemskie Marie, zostaje zastąpione przez wzór antropologiczny *Christotokos*, cierpiącej Matki Mesjasza, wpisujący się w nową, mesjanistyczną wizję świata. W ostatnim okresie figurę *Christotokos* zastępuje znów jednak Panna, ta która przemawia *Słowami Panny*.

Postać Telimeny zostaje przez poetycką świadomość wprowadzona – choć nie bez ironicznych przytyków – do rzeczywistości akceptowanej, ale oficjalnie minionej. Świadczy jednak ta kreacja o niesłabnącej fascynacji Mickiewiczowskiej wyobraźni tym niejednoznacznym wzorcem kobiety; fascynacji wprost wymykającej się władzom racjonalizującym doświadczenia zmysłowo-erotyczne, owemu „rozsądkowi". Natomiast na biegunie spersonifikowanego dobra dostrzegamy krąg maryjnych symboli, do którego przybliża się grupa uduchowionych (mniej – Klara, więcej – Zofia czy Ewa) postaci kobiecych, stanowiących najgłębszą wewnętrzną przestrzeń „uspokojenia duchowego", otwierających wymiar spojrzenia w dal przyszłości, w przestrzeń celu, który zarazem jest tuż obok, jako wszechrozpościerająca się Obecność Boska, jest „we mnie", w duchu, w symbolach maryjnych i chrystocentrycznych, jak też jawi się jako cel oddalony, będący „tam": na Litwie, gdzie ona, ukochana jako jutrzenka świeci. Pełnia duchowa możliwa jest więc tylko „tam", na Litwie, gdzie epickie i liryczne wartości, czasoprzestrzeń i wieczność, on i ona, stanowią jedno. Bądź – osiągalna jest jeszcze... aż w niebie, w którym nie brak też pewnie litewskiej polany. To cały świat – pełny i harmonijny – archetypów, opisujących w tym samym stopniu rzeczywistość kosmiczną – z jej polsko-litewskim centrum – jak też eschatologiczną, z *expressis verbis* wyrażonym pragnieniem boskości, poniekąd spełnionym w *Widzeniu*, zapisanym w *Snuć miłość*: „A w końcu będzie [„moc twa"] jako moc Stwórcy stworzenia"[418].

Artystycznie najpełniejszy obraz uzyskał Mickiewicz dla tej duchowości w kreacji Ewy, Zosi i przedstawieniach kobiecego wzoru idealnego (Ewa ze *Śniła się zima...*, jutrzenka z *Gdy tu mój trup...*). To szczyty poetyckiej, symbolicznej głębi. Choć jakże odmienne. Powiedzmy rzecz kontrowersyjną: bez tej energii fascynacji i rozliczeń z przeszłością, które skupiła w sobie Telimena, ta drapieżna, choć arcyludzka kokietka, nie byłoby Zofii. Telimena jest hołdem złożonym przeszłości i wciąż pulsującemu życiu wyobraźni (także tej erotycznej). Zosia okazuje się od tego w każdej sferze realistycznego życia odejściem, nawet ucieczką w sferę rzeczywistości duchowej. To nie kreacja jednakowoż czysto eskapistyczna, lecz najkonsekwentniej – przez lata – tworzący się obraz symboliczny, fantazmat, który w *Panu Tadeuszu* i w tych kilku lirykach, gdzie poeta „**tam** widzi **ją**", osiągnął pełnię obrazową. I w tym momencie uzyskał też apogeum żywioł liryczny Mickiewiczowskiej wyobraźni. Logos poezji, jej epicki żywioł także osiągnął pełnię, ale – paradoksalnie – taką, która oznaczała metamorfozę pisania w działanie, życia artystowskiego w wieszczy żywot człowieka czynu. Im bardziej li-

[418] Nieco inaczej chciałby widzieć sens *Snuć miłość* M. Stala (*Trzy nieskończoności...*, s. 68):
Mówiąc inaczej: lozańskie wersy o miłości można czytać razem z przywoływanymi poprzednio utworami Mickiewicza i traktować jako swoisty „program mistyczny", obiecujący przebóstwienie człowieka. I zarazem można ten wiersz zestawić z innymi lozańskimi brulionami, takimi jak *Gdy tu mój trup* i *Polały się łzy me*; wtedy zniknie wrażenie programowości i atmosfera nakazów, a perspektywa mistyczna zmiesza się z perspektywą egzystencjalną, zabarwioną niepewnym klimatem nadziei... Czy muszę dodawać, że właśnie takie odczytanie jest mi dzisiaj bliższe?

ryczny był poeta, im większe szczyty symbolicznej poezji zdobywał, tym bardziej zanikał w nim – odzywał się po *Panu Tadeuszu* rzadko, coraz rzadziej – zmysł pisania, narracyjnej projekcji myśli o działaniu. Wyobraźnia poetycka nie zanika. Może milczeć. Tu przekształca się w wyobraźnię związaną ze sferą *praxis*, z czynieniem, a nie projektowaniem. *Ethos* poetycki, wzorce bohaterskie, żywioł epicki zostają zaprzęgnięte do nieliterackiej, ale rzeczywistej działalności. Mesjanizm rozwiązuje sprzeczność między metalogiką ofiary, zgody (symbolicznie: kobieta) a logiką działania, czynu (symbolicznie: mężczyzna). Późny Mickiewicz to Konrad, ale już nie Wallenrod, lecz ten, który włączył – dzięki mediacyjnej funkcji symboli kobiecych (Widzenie Ewy) w swoje życie duchowe obrazy i Soplicowa - Pełni, i Królestwa Bożego na Ziemi.

Ostatnie liryczne arcydzieła Mickiewicza aktywizują krąg archetypów związanych z żeńskim kosmosem[419]. Już tylko o nich poeta sobie przypomina, marzy. Nosi je w sobie. Spełnia marzenie Goethego, by zrozumieć, czym jest ów zmysł religijnej wrażliwości, pokornego poznania, mistycznego zaznania boskości, hojnie udzielony kobiecie.

Lecz im silniej go uwewnętrznia, tym mocniej dostrzega jego irrealność historyczną i tym silniej rzuca się w najrozmaitsze, czasem szalone „projekta" realizacji już teraz i tu Bożego Królestwa. W imię intymnego, duchowego wyobrażenia litewskiego empireum podejmuje wcale nie subtelne, ciche, spokojne, ale niekiedy krzykliwe, hurraoptymistyczne działania, akcesy, konwersje, role: Legion, towianizm, Konstantynopol. Ale nawet jadąc do miasta nad Bosforem, wspomina o tym żywym marzeniu, by wreszcie być już samemu na Litwie i – brzmi to jak dziecinne rojenia – „z ptaszkami rozmawiać". Po przeobrażeniach bohaterów – w istocie jednego „ja" – po własnych metamorfozach, po epopei soplicowskiej poeta egzystuje w świecie, który można by nazwać światem na dwa podzielonym: na dynamiczną rzeczywistość epickiej Historii, na świat dookolny, sferę aktywności – i na statyczną, eidetyczną syntezę światoobrazu lirycznego, skonkretyzowaną najpełniej w *Panu Tadeuszu*.

Poeta przeobrażeń, nie kończących się nigdy zmian, perfekcjonistycznych celów i działań, poszukiwacz strategii historycznej – istnieje, trwa w tym samym człowieku obok poety syntez symbolicznych, syntez o zarazem realnych, polsko-literackich, jak i supranaturalnych, eschatologicznych wymiarach. Ten drugi powiedział już wszystko; ten pierwszy aż do 1855 roku, nie pisząc, lecz głosząc i czyniąc, dąży do celu. Poeta egzystencjalnych, uczuciowych, wolicjonalnych sprzeczności podporządkowany jest jednak człowiekowi posiadającemu symboliczny, całościowy, eidetyczny czy ikoniczny, epopeiczny wizerunek, obraz świata i człowieka.

Także rodzinna biografia Mickiewicza nie tylko nie wypiera i nie przekreśla wzorca-syntezy, fantazmatu, ale go utwierdza: czasem im gorzej bywa w domu, tym lepiej „tam", na Litwie. Ta jutrzenka-Litwa wpływa realnie na życie poety (też uczuciowe), mityzuje je, heroizuje, każe wcielać się we wzorzec osobowy wieszcza, profesora-profety, polityka, ale też każe nadać córce poety – ku zgorszeniu plotkarzy – imię *Maria*.

Po *Panu Tadeuszu* próbował pisarz tworzyć wzorce kobiece, którym rzadko przydawał idealny wymiar – jak Klarze, łączącej idealizm z praktyczną aktywnością patriotyczną. Lepiej może szło poecie – tak to oceniamy – gdy tworzył kreacje niejedno-

[419] Zob. teksty z księgi *Wiersze Adama Mickiewicza...*, s. 155-244 (J. Lyszczyna, *„Broń mnie przed sobą samym"*; J. Duk, *„Widzenie"*; I. Jokiel, *O funkcji symbolicznej wizji przestrzennych w „Widzeniu"*; B. Zeler, *„Widzenie"*; M. Kalinowska, *„Zdania i uwagi" i tzw. „Trzy urywki" Mickiewiczowskie*; B. Stelmaszczyk, *Sfera miłości – o wierszu „Snuć miłość"*; L. Libera, *Jak czytać „Nad wodą wielką i czystą..."?*; A. Kuik-Kalinowska, *Woda, wiatr i dźwięki świata – „Wsłuchać się w szum wód głuchy...*, J. Brzozowski, *„Jak drzewo przed wydaniem owocu..."*).

znaczne, takie jak Hrabina. Lecz i w tym przypadku trudno się doszukać jakiejś innej, niż życiowa (pisanie dla chleba), motywacji w tworzeniu *Konfederatów barskich, Jakuba Jasińskiego*. Z punktu widzenia, jaki tu prezentujemy[420], nie mógł się już narodzić Mickiewicz naukowiec-historyk i autor *Historii polskiej*, ani Mickiewicz dramatopisarz, tworzący na scenę,[421] ani też zaspokajający pragnienia publiczności autor kolejnych części *Dziadów*, *Pana Tadeusza* itp. Poeta nie potrafił tworzyć i nie widział w tym chyba sensu – dramatycznych konstrukcji bez lirycznego centrum, elementu, który wpisany byłby w metanoiczną konstrukcję symbolicznej biografii męskiego bohatera. A taką pełnię dały *Dziady* (Konrad → Ewa), ukazał *Pan Tadeusz* (Jacek → Ewa → Ojczyzna, Tadeusz → Zosia). Trudno wymagać, by pisarz udawał liryczny tragizm rozdartej Hrabiny z *Konfederatów barskich*, czy żeby się dało wyłuskać jakieś obrazy liryczno-symbolicznej poezji ze zrealizowanych fragmentów *Pana Barona*.

Można obrazowo stwierdzić: kiedy i Mickiewicz, i jego bohaterowie uwewnętrznili, odkryli najpierw, a potem opisując, poetycko stworzyli i powołali do życia eidetyczny obraz Ojczyzny, Pełni, Litwy, Świata Matki, Ukochanej – zbędna stała się wtedy literatura jako medium ich krystalizacji, jako sposób dochodzenia do ich obrazu. Tam gdzie egzystencja, życie duchowe i biografia stanowią tak głęboką, pogłębiającą się jedności, jak u Mickiewicza, tam artystowskie pozy, akty kreacji poetyckiej muszą w pewnym momencie się skończyć. „Romantyk" kończy się w Mickiewiczu szybciej, niż człowiek piszący i mówiący; pisarz jednak umiera w nim szybciej jeszcze niż romantyk. *Pan Tadeusz* to i pełnia, i zaprzeczenie „postawy romantycznej"; człowiek czynu – także. Aldonę z *Konrada Wallenroda* więzi w pewnym sensie nie mur wieży, lecz wieża literatury, literackości. Kiedy Aldona ulega sama „uduchowieniu", poeta uwewnętrznia jej obraz, przenosi ze sfery znaków w dziedzinę duchowego życia. Wtedy zbędne stają się: słowa, formy epickie i dramatyczne.

Poręczne okazują się formy dystychu (perfekcjonistyczne, moralno-mistyczne *Zdania i uwagi*), publicystyka podszyta mesjanistyczno-millenarystyczną myślą religijną (artykuły, memoranda, polemiki) i coraz rzadziej już realizowane liryczne formy, służące na przykład lozańskiej ekspresji egzystencjalnych, ontologicznych, aksjologicznych przełomów, pragnień. Aktywistyczna kwintesencja mesjanistycznego projektu zbawienia świata, mającego charakter zarówno egzystencjalny, jak i historiozoficzny, projektu z III cz. *Dziadów*, *Ksiąg narodu*, Inwokacji i dwóch ostatnich ksiąg *Pana Tadeusza,* miała się konfliktowo wobec stylu, *ethosu* nowoczesnego, funkcjonującego sprawnie na rynku czytelniczym w dobie rodzącej się kultury masowej „literata", „pisarza", „romantyka" czy nawet „skandalisty".

Kosmos Mickiewicza otrzymał po *Panu Tadeuszu* jasną, wielostopniową konstrukcję, domagającą się realizacji tej idealnej hierarchii. Był to świat panenteistycznych wyobrażeń relacji stworzenia i Stwórcy, który obejmuje sobą całą sferę ludzkiego

[420] Zob. J. Brzozowski, *Milczenie Mickiewicza*, „Miscellanea Łódzkie" 1(10) 1993, s. 49:
W tym miejscu mogę postawić hipotezę: ziarno tego milczenia, jego zaród, jego korzenie muszą istnieć w poezji, w twórczości Mickiewicza. Musi bowiem istnieć, istnieje przecież w granicach jednej osobowości elementarna ciągłość jednego z „ja" tej osobowości, „ja" romantycznego poety, „ja" poety.
Tę opinię podzielam.

[421] A. Kowalczykowa, *Smutna porażka – „Konfederaci barscy" Mickiewicza*, w: *Dramat i teatr romantyczny...*, s. 185:
Podejrzewam że *Konfederaci barscy* byli pierwszym dziełem na tej nowej drodze, próbą wykorzystania teatru dla propagowania sprawy polskiej na forum Europy. Sztuka ta była pisana nie tylko „dla opędzenia potrzeb", lecz tak, jak na polskiego poetę przystało: miała uczyć Francuzów szacunku dla Polaków i polskiej przeszłości. To by wyjaśniało również uderzający nadmiar informacji historycznych, informacji – powtórzymy – zupełnie zbędnych z punktu widzenia rozwoju akcji na scenie.

bytu, kosmos, naturę; który tworzy je nieustająco, podtrzymuje w istnieniu, współcierpi z nimi, ale – to istotne – arbitralnie nie zmienia historii, nie łata szczelin zła, jakie ciągłe otwiera w bycie człowiek swą aktywnością.

I to w historii Mickiewicz odkrył powołanie człowieka stworzonego na obraz i podobieństwo Boga, który podjął czyn zbawienia, wcielając się w Jezusie Chrystusie. Między „tu" Paryża, piekłem teraźniejszości a „tam" Litwy, tej Ukochanej, w której jest wszystko to, co wymarzone, rozpościera się przepaść. Lecz zmiany, przejścia od „tu" do „tam", dokonać może tylko człowiek naśladujący Chrystusa w głębi ducha i na zewnątrz, w świecie, człowiek reaktualizujący uniwersalną matrycę Jego eschatologicznego, soteriogicznego dzieła. Wykupić Litwę od złej historii, odkupić mógł tylko aktywny realizator – zbawca, któremu przyświeca, najdosłowniej, jutrzenka wyobraźni i jutrzenka Bożej Obecności, symbolizowanej przez Maryję[422]. Zrodzić w sobie Chrystusa, upodobnić się do soteriologicznego wzoru – oznaczało też wyjść poza swoje „ja", poza ten głęboko skryty wymiar pychy, egoizmu, narcyzmu artysty; oznaczało: czynić słowem i życiem, a nie poetyzować.

Jednakże nie sposób zapomnieć o tej drodze, jaką przebył młody chłopiec z odległego „kątka" Europy, naigrywający się z bigoteryjnego kultu „Matki z Borun", który u kresu swych pisarskich doświadczeń mówi już *Słowami Panny*, Maryi, co „każdemu dobremu duchowi zapala się i świeci gwiazdą ranną". Świeci także jemu, Mickiewiczowi, gdy z wnętrza swej największej samotności spogląda w niebo z paryskich gościńców czy z konstantynopolitańskiej ulicy, skąd miał dotrzeć prosto na Litwę, a dotarł w ciemność, w głąb samego światła.

[422] Zob. znane studium S. Pigonia, „*Wiek klęski*", w: *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, wyd. cyt., s. 520-547: Wszystkim nadziejom politycznym Mickiewicza przyświecała ta sama wciąż kierunkowa: plany swe i wiary wiązał on zawsze z ideą napoleońską. (...) Jak nicią złotolitą przetkał on nią osnowę *Pana Tadeusza* i nić ta nie miała się zerwać nigdy; *dirum superbis Casearem avunculum* wielbić będzie jego ostatni w życiu wiersz.



Giorgione, *Burza*



Georges de la Tour, *Św. Irena z ciałem św. Sebastiana*

ROZDZIAŁ CZWARTY

DLACZEGO *MARIA*? SYMBOLICZNE EWOKACJE KOBIECOŚCI W POEMACIE ANTONIEGO MALCZEWSKIEGO

I. *Das Weib auf dem Monden*

Was sinnestu su tief? Das Weib im Sonnenschein,
das auf dem Monden steht, muß deine Seele sein.

II. *Die geistliche Maria*

Ich muß Maria sein und Gott aus mir gebären,
soll er mich ewiglich der Seligkeit gewähren.

III. *Wann Gott empfangen wird*

Alsdann empfahstu Gott, wann seines Geistes Güte
beschattet seine Magd, die Jungfrau, dein Gemüte.

Johann Scheffler (Angelus Silesius)[1]

[1] J. Scheffler, *Das Weib auf dem Monden, Die geistliche Maria, Wann Gott empfangen wird*, w: *Deutsche Mariendichtung aus neun Jahrhunderten*, herausgegeben und erläutert von E. Haufe, Berlin 1961, s. 261-262.

I. Księga niegenezyjska

Maria Malczewskiego sprawia wrażenie Księgi Genezis napisanej od końca, na odwrót, na wspak. Radosne *fiat lux* wypowiedziane przez Boga w momencie kreacji zastępuje poeta obrazem rozbitego *universum,* dysharmonicznego, które od stanu połowicznego, tragicznego istnienia stacza się ku nieistnieniu; którego mieszkańcy na ukraińskim stepie-pustyni, na wschód od Edenu, mogą już tylko rozegrać, powtórzyć archetypiczny dramat Kaina, praryt mordu na braciach. Kain biblijnej wersji mitu zostaje napiętnowany, skazany na życie w winie, w przeżywaniu tragicznego czynu na jałowej, pustynnej ziemi, którą w znoju zmuszony jest uprawiać. Niezliczeni bohaterowie romantyczni – i Kordian, i Balladyna, i Konrad – zostają przez poetów naznaczeni tym kainowym piętnem. Postaci z arcydzieła Malczewskiego różni od nich wszystkich to właśnie, iż ze świadomością zbrodni, z wiedzą o niebie, które nie jest puste, ale głucho milczy – otóż, iż z tym wszystkim, z tym bagażem losu nie mogą wyruszyć ku jakiejś ziemi skruchy, kary, pokuty. Muszą – i to ich tragicznie wyróżnia – poddać się fatalnemu mechanizmowi iluzji, podstępów, emocji, wreszcie zabójstw, które przyniosą zagładę najpewniej wszystkim postaciom dramatu. Ich piętna nie odciśnięto na twarzy, na czole. Ono unosi się nad nimi i w nich – jak fatalny stygmat bratobójcy, będący wyborem zabójstwa i koniecznością tragiczną. Miast aktu oswojenia bytu, nazwania rzeczy, przeżywają traumatyczne chwile deziluzji i alienacji, postawienia oko w oko z Naturą toczoną przez śmierć.

W porównaniu z *Marią* starotestamentowa Księga Koheleta – ze swym wezwaniem do korzystania z radości przemijającego, nicestwiejącego świata – wydaje się tekstem optymistycznym. *Vanitas* jest pierwotną rysą kosmosu Malczewskiego; iluzyjna, fantasmagoryczna wizja ziemskiego szczęścia, które „można" zbudować, staje się osnową i motywem działań bohaterów. A jednak „dziki" (jakże często pojawia się to słowo w poemacie), ekstatyczny ruch inaugurującego dzieło kozaka zamieni się w jego zakończeniu w przejmujący, głuchy koncert melancholii.

Oczekujący zbawienia i zbawiany, poszukujący sensu trwania w przymierzu z Bogiem świat Biblii zastąpi Malczewski nie horrorem apokaliptycznej katastrofy, lecz trwożliwym, „posępnym" spokojem uniwersum, które okazało się pomyłką. Czyją? Ludzi? Boga? Natury? Chybiony świat powraca w wymiar przedkosmogonicznego trwania, może chaosu, może znicestwienia, z którego – w kolejnych wydaniach historii Marii, Wacława, Miecznika i Wojewody – nic lepszego wyrosnąć nie może, powstać już nie jest w stanie. Z wyjątkiem kolejnego „drzewa śmierci"[2]. Bo też jest *Maria* arcydziełem *par excellence* finalistycznym: ani teatr wiecznej Natury – kreujący i unicestwiający byty – ani tradycja czy dziedzictwo kultury nie powstrzymają entropicznego rozkładu spętanego „kajdanami ziemi" uniwersum. Kontrast kosmicznej pustki i płod-

[2] Por. M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny". O „Marii" Malczewskiego,* „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 3, s. 101: „Świat poetycki *Marii*, poza ofiarami i epizodycznymi postaciami tła, zamieszkują zamaskowane trupy, które czynią zło, zasiewają skażone ziarna, wzrastające jako drzewa śmierci, symbole ludzkiej kondycji". Zob. także: J. Tischner, *Filozofia dramatu,* Paryż 1990, s. 187:

> Mamy – jak powiedziałem – cztery podstawowe miejsca: dom, warsztat, świątynię, cmentarz. Miejsca te znaczą główne zręby dramatu człowieka z drugim człowiekiem. Dzięki tym miejscom w świecie człowieka istnieje podstawowy ład. Gdzie znika miejsce, pozostają bezdroża.

– Trzeba by dopowiedzieć po tej lekturze: Malczewski pokazuje świat, w którym zniszczone domostwa, zarastające cmentarze, odległe świątynie, wypełnione gwarem ciekawskich, i nęcąca mirażami sławy historia – zwodzą człowieka na bezdroża absolutnej pustki.

nej bujności w zakończeniu poematu („I pusto – smutno – tęskno w bujnej Ukrainie"[3]) jest bowiem nieprzekraczalnym dystansem między „tak oto jest", „oto doświadczyliśmy śmierci" tragicznego finału a „tak być mogło", „tak chcieliśmy, żeby było", deklarowanym przez bohaterów na początku. Pomiędzy tymi biegunami rozciąga się powieść Malczewskiego. „Pomiędzy" są groby tych, którym odebrano nadzieję. Lecz – czy odebrano miłość?

Wszelako – dzieł takich jak *Maria* nie pisze się bez powodu. Żaden też dramat postaci nie jest możliwy w świecie bez wartości. Prawdziwa groza egzystencji – chyląca się ku kresowi – ujawnia się wtedy, gdy istnienie ponosi klęskę w obliczy nieśmiertelnych wartości (miłości, piękna, prawdy...), bądź ich milczącego „opiekuna, źródła" – wobec Boga. W poemacie tą centralną, „rdzeniową" wartością jest miłość, „prowadząca" ku katastrofie wszystkich uczestników historii. **Postacią, wokół której tragedia się zawęźla, rozgrywa – jest Maria**. A jednak łatwo spostrzec, że dzieła ani nie otwiera, ani nie kończy obraz tytułowej bohaterki. Dopiero w dziesiątej części pierwszej pieśni (która liczy części 19), a więc w samym jej centrum, pojawia się Maria. Jej wypowiedzi usłyszymy jeszcze zaledwie w trzech fragmentach pieśni I. W pieśni II ujrzymy już tylko martwą Marię – we fragmentach XVI i XIX. Jeśli więc przyjąć czysto statystyczne kryterium oceny udziału Marii w opowieści (jej opisy, wypowiedzi), to z pewną przesadą rzec by można, iż *Maria* nie jest powieścią o Marii. Epizody związane z bitwą z Tatarami obejmują bowiem w II pieśni aż dwanaście fragmentów. Jest to jednak wrażenie fałszywe.

Dramat świata Malczewskiego nie rozgrywa się na fenomenalnej powierzchni zjawisk – jest zinterioryzowany, to tragedia serc i dusz wzajemnie związanych, splątanych miłością i szaleństwem skrytej nienawiści. A zatem to nie obrazowe lub werbalne kryterium obecności bohatera decyduje o jego randze w opowiadanej historii, lecz jego funkcja aksjologiczna i symboliczna w porządku dzieła. Bohaterka tytułowa ustanawia w *Marii* sensotwórczy ład, który z kolei umożliwia zmagania Wacława i Miecznika z historią. Tym ładem jest miłość. Inna rzecz, iż jest to porządek wyjątkowo kruchy i iluzoryczny.

Jeśli nośnikiem, centrum czy fundatorem tego ładu jest postać kobieca, wolno zapytać, czy fakt, iż nadał jej Malczewski imię Maria, jest czymś przypadkowym i nic nie znaczącym? Można przypuszczać, że tak nie jest. **Po pierwsze** będzie ono eksponowane w pewnych – kluczowych – partiach tekstu: we fragmentach XII–XIX pierwszej pieśni, przy czym apogeum tej ekspozycji przypada we fragmencie będącym rozmową Marii i Wacława (I, XVII); tytułowa bohaterka wymienia swoje imię aż siedem razy, częściej niż Wacław:

> Czy Maria ciebie kocha? Mój drogi, mój miły
> Więcej niż kochać wolno i niż mogą siły;
> [...]
> Czy Maria ciebie kocha? Pytaj się jej cienia,
> Czym dla Marii świat cały bez twego spojrzenia?
> Czym dla Marii świat przyszły – bez twego spomnienia?
> [...]
> Oh! niechaj pierwej Marią w ciemnościach zagrzebie!
> [...]
> A gdy nie wolno z tobą, żyć w twojej pamięci –
> To Marii cała miłość, wszystkie Marii chęci. (I, XVII).

[3] Wszystkie cytaty z *Marii* pochodzą z wydania: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1995. Cytaty porównane zostały z wydaniem II, poprawionym, Białystok 2002. Lokalizacje wersów podajemy podług numeracji tego wydania. Tu: wers ostatni.

Po raz wtóry, co naturalne, imię to wymawia kilkakrotnie Wacław we fragmencie, w którym Malczewski ukazuje Marię martwą. **Po drugie**: jest to imię w XVII w. bardzo rzadkie i także w epoce Malczewskiego nieczęsto spotykane[4], prowokujące jednak w dojrzałej fazie romantyki, jak w twórczości Mickiewicza, przemyślne gry między jego sakralnym kontekstem (Maria – matka Chrystusa) a ideałem świeckim kobiety.

Po trzecie: pobieżny choćby przegląd tytułów powieści poetyckich każe zauważyć, iż z eksponowaniem imienia kobiecego mamy do czynienia niezmiernie rzadko. Prócz Mickiewiczowskiej *Grażyny* wymienić tu można tylko dzieła późniejsze – Włodzimierza Wolskiego (*Halka, Połośka*), czy opartą na wątku walk Czeczenów z Rosjanami orientalną powieść Wincentego Dawida *Tehe, czyli Zburzenie aułu Dubby*. Funkcję tytułowego bohatera zdominowała za to cała plejada typów męskich: Arabów, Mnichów, Kirgizów, Żmij, Brunonów, Ojców Hilarych, Ognistych Lwów itp.[5] Znamienne, że i tu samo imię nie pojawia się zbyt często. Także Byronowski model tytułu, eksponujący raczej postaci męskie, nie może być bezwzględnym wzorem (*Kalmar i Orla, Wędrówki Childe Harolda, Giaur, Narzeczona z Abydos, Korsarz, Lara, Oblężenie Koryntu, Paryzyna, Więzień Czyllonu, Żale Tassa, Manfred, Beppo, Mazepa, Don Juan, Proroctwo Dantego, Marino Faliero, Dwaj Foskarowie, Sardanapal, Werner, Kain, Wyspa, czyli Chrystian i jego towarzysze* – by wspomnieć niektóre).

Obficie natomiast imiona kobiece eksponuje w tytule tradycja sentymentalna – choć i tu zaznaczają się tendencje do zestawiania imion obojga kochanków: Pawła i Wirginii (Bernardin de Saint-Pierre), Julii i Adolfa (Ludwik Kropiński), Hermana i Doroty (J. W. Goethe); lub do ekspozycji imienia jednego tylko bohatera, bardzo często kobiety; szczególnie silna jest ona w powieściach pani Cottin (*Klara, Malwina, Amelia, Matylda, Elżbieta*) i pani de Staël (*Delfina, Korynna*), w utworach Samuela Richardsona (*Pamela, Klarysa*) czy w sławnych powieściach George Sand (*Indiana, Lelia*). Należy jednak pamiętać, iż poza sentymentalizmem, preferującym w istocie tytuł z, nazwijmy ją tak, kobiecą sygnaturą, podobnie sfeminizowane tytuły nosić mogą dzieła z najrozmaitszych tradycji estetycznych i filozoficznych, by przypomnieć wolnomyślicielską *Zakonnicę* Denisa Diderota, libertyńską powieść *Alina i Valcour* de Sade'a, demoniczną *Carmen* Prospera Merimée czy *Pannę de Maupin* Theophile'a Gautiera. Często zresztą to nie imię kobiety, lecz sygnalizowany w tytule temat jednoznacznie wskazywały „miłosny", uczuciowy dramat, w którego centrum znajdzie się kobieta (*Niedyskretne klejnoty* Diderota, *Nierozsądne śluby. Listy dwojga kochanków na brzegach Wisły mieszkających* Bernatowicza)[6].

To zbliżenie tytułu dzieła Malczewskiego do wzorca sentymentalnego nabiera szczególnego znaczenia, jeśli rozpatrywać go głębiej – nie tylko jako specjalny „meta-

[4] Zob. J. Brzozowski, *O pacholęciu w „Marii" raz jeszcze*, w: *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002, *Nota druga: O bohaterach i ich imionach*, s. 158-163. Malczewski jest jeszcze autorem francuskiego utworu z „kobiecym" tytułem *Portrait de la petite Ida (Portret Idalki)*, związanego z jego ukochaną Franciszką Lubomirską. Piszę o tym wizerunku kobiety we wstępie do *Marii* pod tytułem *Malczewski – iluminacje i klęski melancholijnego wędrowca* (dz. cyt., s. 74-76). Zob. także na ten temat: S. Pigoń, *„Uciec od rozpaczy...". Nowe materiały do twórczości i biografii Antoniego Malczewskiego*. „Blok-Notes Muzeum Mickiewicza" 1963, nr 1(2).

[5] Zestawienie tytułów powieści poetyckich znaleźć można w pracy: J. Lasecka-Zielakowa, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990, s. 192.

[6] Oczywiście dokonuję tu uproszczenia. Tytuły XVIII-wieczne i z początku wieku XIX-go są często znaczeniowymi budowlami o złożonej strukturze. Por. sądy D. Danek, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980, s. 11-39. Źródeł XVIII i XIX-wiecznych tendencji w kształtowaniu tytułów należy szukać w XVI i XVII-wiecznej literaturze, w romansie uprawianym u nas przez m.in. Wacława Potockiego (tytuły: *Wirginia, Judyta, Historia Tressy i Gazeli, Lidia, Argenida, Libusza*) czy Francuza Honoré d'Urfe, którego liczący pięć tysięcy pięćset stronic romans *Astrea*, niezmiernie zresztą popularny, wpłynął na samego J.J. Rousseau, autora *Nowej Heloizy*.

tekst" służący identyfikacji utworu oraz będący „inicjalną metawypowiedzią"[7], służącą wprowadzeniu do dzieła. W *Marii* oto mamy do czynienia z tytułem eponimicznym, a więc stworzonym od imienia bohatera, co wydaje się znamienne w świetle faktu, iż rzecz dotyczy jednego z dwojga bohaterów (Wacław i Maria), którym poeta w ogóle nadał imiona. Malczewski stworzył misterną konstrukcję: wykreował szereg par bohaterów, którzy w jakiś sposób sobie odpowiadają: Maria – Wacław, Miecznik – Wojewoda, Kozak – Sługa, Pacholę – Maski. Jak widać, tej symetryzacji par postaci towarzyszy pewien porządek znaczeń – określają one albo ich miejsce w porządku historycznym, obyczajowym (Miecznik, Wojewoda), albo w porządku wartości (Wacław, Maria), lub też są symboliczne i odpowiadają wyższemu planowi znaczeniowemu (Maski – Pacholę).

Jeśli więc poeta – tak obficie czerpiący z dzieł Byrona – nadaje swemu poematowi tytuł odwołujący się raczej do tradycji sentymentalizmu (a może także innej?), wolno podjąć – szkicowy choćby – namysł nad następującymi kwestiami: 1. czy tytuł dzieła, eksponujący imię Maria, nie ma koneksji sakralnych i symbolicznych; 2. czy nie służy kreowaniu romantycznego mitu miłosnego, kreacji idealnej kobiety – tak, jak wcześniej działo się to w poezji Dantego, Petrarki, w liryce miłosnej średniowiecza; 3. czy istnieje taka symboliczna, archetypiczna funkcja kobiecości w ogóle, która usprawiedliwiałaby nadanie powieści poetyckiej tego właśnie tytułu; 4. czy zachodzi związek pomiędzy tytułem a podtytułem, wyróżniającym przestrzeń akcji, także jej strefę telluryczną: „powieść ukraińska", co zresztą buduje kontekst dla paraleli z tytułem utworu Mickiewicza – *Grażyny. Powieści litewskiej.* Wreszcie spróbujmy może – analizując obrazowanie, symbolikę oraz idee poematu – dać odpowiedź na pytanie, które narzuca się bezwiednie po każdej jego lekturze: 5. czy jest to dzieło, którego ostateczną perspektywę antropologiczną i eschatologiczną wyraża już nie pesymizm, lecz nihilizm, jakiś rodzaj odrazy, *contemptus mundi* (pogardy świata)? Trudno podjąć tę próbę, nie namyślając się nad rolą owej „maryjności" czy „mariologii", wyakcentowanej przez poetę w tytule.

Życie Antoniego Malczewskiego – w młodości światowca i „pogromcy" sentymentalnych sawantek w buduarowych, miłosnych grach – biegło rytmem egzystencjalnej apokaliptyki, której kolejne etapy wyznaczały niepowodzenia miłosne (z zamężną Franciszką Lubomirską), klęska zaangażowania patriotycznego (ledwie udział w obronie oblężonego Modlina), ruina finansowa oraz – w końcu – nędza, infamia towarzyska po „skandalicznym" związaniu się z mężatką, Zofią Rucińską i... wreszcie śmiertelna choroba. Doświadczenie autora przeniesione na karty *Marii* wyrasta jednak ponad barokowy banał, że w każdym życiu ukryta jest śmierć, a w każdej śmierci tkwi nowe życie. W obliczu miłości, której personifikacją zarówno w wymiarze świeckim (*amor profano*), jak i sakralnym (*amor sacro*) jest piękna Maria, śmierć okazuje się „wynalazkiem" nie na ludzką miarę, świat zaś prawdziwie niegenezyjską opowieścią. Czyją więc?

Nie byłby też Malczewski ani pierwszym, ani ostatnim twórcą inicjującym specyficzne gry imionami. Ich liczne przykłady spotkać można już w literaturze patrystycznej, w zbiorach apoftegmatów, gdzie paralela Maria-kobieta świecka – Maria-matka Chrystusa snuta bywa z niezwykłą lekkością, jak w *Pierwszej Księdze Starców* z V wieku n.e., opowiadającej taką m.in. alegoryczną przypowieść:

[7] D. Danek, dz. cyt., s. 76-77.

Ten sam opowiadał, że był w Aleksandrii pewien woźnica, którego matce było na imię Maria. Ten podczas wyścigów spadł z rydwanu, ale podniósł się, przegonił tego, który go przewrócił, i zwyciężył. A tłumy wołały: *Syn Marii upadł i powstał, i zwyciężył!*[8]

Sekularyzacja sakralnych motywów oraz tematów w malarstwie, ale i w literaturze, sprawiła, iż na progu XIX wieku tego typu paralele nabrały, o czym już pisaliśmy, zgoła świeckiego lub bluźnierczego znaczenia[9]. „Autor" *Gerontikonu* wydarzenie ze sfery profanum – cyrkowe wyścigi rydwanów – puentował jeszcze, odwołując się do motywu ewangelicznego (zmartwychwstania). W wieku XIX Marie romantyków będą już niebiańskimi anielicami, które dla ich adoratorów, czcicieli same personifikują wszystko to, co święte. Gry imionami wydają się ulubionym chwytem „dzieci wieku": dość przypomnieć interpretowane tu wcześniej egzystencjalne metanoie bohatera *Dziadów* i przeobrażenia jego imienia, takież transformacje u Słowackiego (Judyta – Salomea w *Księdzu Marku*), „imieniotwórczą" inwencję autora *Lilli Wenedy* (pokolenie Balladyn, Kordianów, Fantazych) czy imię tytułowej bohaterki preromantycznej powieści pani de Staël – *Korynny* – będące imieniem poetki greckiej z czasów Pindara (VI – V w. p.n.e.). Z kolei szczególną predylekcję Fiodora Dostojewskiego do nadawania swym bohaterom imienia *Zofia* – wspominaliśmy o tym – Czesław Miłosz tłumaczyć będzie prawosławnym kontekstem kultury duchowej pisarza, która przywiązuje szczególną rolę do boskiej *Sophii*, „utożsamianej" już to z Mądrością Bożą i z Matką Boga, już to z „obrazem idealnej, ponadcielesnej kobiecości".

Lecz także kiedy – wychowany w tradycji protestanckiej – Friedrich von Hardenberg (Novalis) pisze po śmierci swojej ukochanej Sophie *Hymny do Nocy*, to temat maryjny nabiera w nich głębokiego, intymnego, osobistego znaczenia, znaczenia bliskiego temu, jakie nada mu Malczewski – z jego pragnieniem śmierci, melancholią i wpatrzeniem w ideał, w ikonę wyzwolenia, w Marię. Woła Novalis:

Ku tobie, Mario, spragnieni,
Ku tobie tysiące serc,
W tym życiu, które jest cieniem,
Bez ustanku się rwie.
Mają nadzieję ozdrowieć,
Radość ich wiedzie natchniona,
A ty ich przyzywasz ku sobie,
Do swego wiernego łona.

Tych, którzy pośród płomieni
Męczarni gorzkiej trwali,
Aż z tego świata udręki
Ku tobie się udali,
Któraś nam ukazała
Swoją pomocną postać,
Ku nim przyjdziemy niebawem,
By tam na wieki zostać.

Dla obu poetów owo spełnienie i uspokojenie, wyzwolenie z „męczarni gorzkiej", z sideł kruchych nadziei i pewnych katastrof jest więc „Tam", czyli w sferze, gdzie imię „wiecznej kobiecości" już po życiu, za życiem wybrzmiewa najpełniej w symbo-

[8] *Pierwsza Księga Starców. Gerontikon*, przeł. s. M. Borkowska OSB, wstęp, opracowanie i redakcja ks. M. Starowieyski, Kraków 1992, s. 91. Por. też s. 95.

[9] Por. J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały Sesji Historyków Sztuki*, Warszawa 1967.

licznym, wprost magicznym imieniu: *Maria*[10].

Imię pełni i w kulturze, i w literaturze wielorakie funkcje: 1. podstawową funkcję symboliczno-archetypiczną: w zależności od płci włącza postać, osobę w szeroki kontekst archetypów i symboli zawiązanych z „kobiecością" lub „męskością"; 2. swoistą funkcję genezyjską, kreacyjną – mieć imię, to istnieć, nadawać je – to „tyle, co stwarzać"[11]; 3. funkcję rozpoznawczą i charakteryzującą – jest ono jak gdyby duchem osobowości, „streszczeniem" specyficznych właściwości tego „ja", które określa; 4. funkcję mitotwórczą , mitologizującą, gdy równocześnie jest ono imieniem o znanym i rozpoznawalnym znaczeniu kulturowym (np. Maria); 5. funkcję magiczną – znać i wypowiadać imię, to mieć nad kimś pewną władzę[12]; 6. funkcję profetyczną, często związaną z etymologią – imię przepowiada przyszłość tego, który je nosi, bądź określa jego rolę we wspólnocie, relacje z Bogiem[13]; 7. funkcję kulturotwórczą, „socjologiczną" – imiona są często wynikiem mód, trendów w ich wyborze, ale też znakiem popularności pewnych dzieł w epoce; wprost pewne epoki rozpoznać można po tym, jakie imiona nadawano, a jakich unikano.

Imię tytułowej postaci w dziele Malczewskiego ma więc z jednej strony walor porządkujący, bo koncentruje uwagę na głównym podmiocie tragicznego konfliktu, z drugiej zaś otwiera przestrzeń najrozmaitszych kontekstów i asocjacji.

Najprostsze z nich mają genezę etymologiczną i wiemy, iż imię Maria pochodzić ma od hebrajskiego *miriam*, co, przypomnijmy, tłumaczy się (niepewnie) jako „gorycz, smutek", ale także i „ukochana"[14]. Etymologia wpisywałaby się więc doskonale w dwoisty nastrój miłosnych uniesień i tragicznych splotów losu w poemacie. Także w kontekście dzieła Malczewskiego nie sposób pominąć skojarzenia ewangeliczne – Najświętszą Maryję Pannę (określaną w dyskursie teologicznym najpierw jako *Christotokos* – Matka Chrystusa, a potem *Theotokos* – Matka Boga), ale też wzoru innej Marii – siostry Marty i Łazarza, którą jako ideał życia kontemplatywnego (*vita contemplativa*) przeciwstawia się w Ewangelii Łukasza Marcie – reprezentującej życie aktywne (*vita activa*)[15]. Maria poematu to raczej kobieta kontemplacji, chociaż tradycja mistyczna każe łączyć oba ideały tak, by nie wyrzec się całkowicie „ziemskiej aktywności" (*vita mixta*). Motyw Marii i Marty wykorzystał w swej *Legendzie* C. K. Norwid[16]. Trudno będzie zlekceważyć w tej

[10] Zob. Cz. Miłosz, *Przedmowa*, w: *Księga mądrości*, dz. cyt., s. 27-38. Cytat z Novalisa: *Hymny do Nocy*, przeł. K. Lipiński, Kraków 1995, s. 20-22.

[11] Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 58.

[12] *Praktyczny słownik biblijny*, Warszawa 1994, s. 457: „Pytając o imię, pyta się o osobę, jej egzystencję i siłę, a znając imię, ma się władzę nad tym, który je nosi (por. Rdz. 32, 30; Sdz 13, 17)".

[13] Tamże, s. 458.

Często spotyka się [w Biblii – J. Ł.] imiona rozpoczynające się od sylaby Jo, która jest skróconą formą słowa Jahwe (por. Joram-Jahwe jest wspaniały; Jonatan-Jahwe dał), albo przedrostkiem „el", który znaczy Bóg (por. Eliasz-Bóg okazał pomoc, Elkana-Bóg powołał do życia).Za pomocą tych imion chce się określić stosunek między tym, kto je nosi, a Bogiem (por. Rdz 29, 31 nn.). Podobna intencja towarzyszy nadawaniu imion, które zapewniają o łasce Jahwe (por. Iz 7, 14: Emmanuel-Bóg z nami: Iż 9, 6; Ir 23, 6: Jahwe naszą sprawiedliwością).

[14] Tamże, s. 703.

[15] Por. W. Słomka, *Medytuję, więc jestem*, Warszawa 1981, s. 161-164.

[16] Por. *Matka Boska w poezji polskiej*, t. II, s. 102: [tekst utworu Norwida]

Oto siedzi na tronie Królowa w kolorach narodu. Po lewej stronie kądziel – M a r t a .
Po prawej stronie te lilie które n i e p r z ę d ą , ale piękniejsze od Salomona w chwale swojej – M a r i a .
A Królowa-Korony-Polskiej przędzie nić czynnego życia Marty w stronę Marii...
I doprzędła już do połowy...
I zadumała się...
I nachyliły się lilie pączkami swymi ku lewej stronie, ku kądzieli...
I zadumały się tak, jak sama P r z ą d k a , i są w pełności rozwinięcia.
I obrócona jest książka, jakoby czytania period nastąpił...

analizie jako kontekst dzieła sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej, nadbudowujące jakże często sferę znaczeń sakralnych nad wzorem *profanum*, jak choćby w Rafaelowskim *Wniebowzięciu Marii* namalowanym „pod wpływem posągu Minerwy"[17]. Podobnie dzieje się w *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła, gdzie „Chrystus przypomina gromowładnego Jowisza", a „Diabły ciągnące potępieńców to antyczne fauny"[18].

Wreszcie – uwzględnić trzeba cały kompleks wyobrażeń symbolicznych związanych z imieniem Maria i postacią Maryi. Ich rozległość i skomplikowany charakter każe przypomnieć o złożonym szeregu symbolicznych przedstawień kobiecości, waloryzowanej pozytywnie bądź negatywnie. Treści związane z szeroko rozumianą kobiecością wyrażają przeto, jak twierdziliśmy, pragnienia człowieka (duchowej przemiany, metanoi, tworzenia, wiary, oswojenia obrazu „groźnej" Transcendencji), jak i lęki (przed materią, śmiercią). W *Marii* Malczewskiego odnajdziemy zarówno kontekst sakralny imienia Maria („Święta Rodzina"), jak też wielce dwuznaczne napomknienia o postaciach matek, a ponadto również złowrogą wizję „upiornej" cielesności Marii oraz Naturę – jako groźną, posępną matkę. Już tu chcemy zaznaczyć, że nie jest naszym celem rozstrzyganie biograficznego i nierozstrzygalnego w istocie sporu wybitnych badaczy: Józefa Ujejskiego, dla którego Maria poematu jest ucieleśnieniem ideału *des ewig Weiblichen*[19] (czyli „anty-Zofią Rucińską"), oraz Eugeniusza Kucharskiego, dostrzegającego w niej „ruinę kobiety" – słowem: fizyczne i duchowe odwzorowanie Zofii Rucińskiej właśnie[20]. Kim zatem mogłaby ona być w świecie poematu?

II. Ewangeliczna mitologizacja – remitologizacja Ewangelii

Pierwszym z elementów tekstu *Marii*, który prowokowałby myśl o szczególnej polisemii tytułu i symboliczności imienia, jest dwukrotnie wzmiankowana w tekście głównym szabla z wizerunkiem Najświętszej Marii Panny, przypisana – jako rekwizyt symboliczny – Miecznikowi, czyli, w znaczeniu etymologicznym, „temu, który nosi miecz". On sam ukazywany jest stale jako jej pan i władca. Szabla, karabela to jakby sam Miecznik:

I. Dla **starej karabeli** zbyt to wielkie dziwy,
Znosić tak ciężkie razy, los tak obelżywy. (I, XII)

[17] J. Siblik, *Rafael. Rysunki*, przeł. A.M. Konopacka, Warszawa 1985, s. 22.

[18] M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1976, s. 41. Dobrze wiedziała o tej pogańskiej genezie malowideł oglądająca je w Rzymie pani de Staël, o czym często wspomina w *Korynnie*.

[19] J. Ujejski, *Antoni Malczewski (Poeta i Poemat)*, Warszawa 1921, s. 263-266. Jak wiadomo, *Marię* Malczewskiego rychło skojarzono z historią zamordowania Gertrudy Komorowskiej, porwanej i utopionej przez nasłanych zbrodniarzy. Hipotezę tę sformułował A. Bielowski w 1838 r. Należy jednak podchodzić do związków dzieła Malczewskiego z tą historią ostrożnie, co najwyżej jako do poetyckiej metamorfozy wydarzeń. Natomiast bezspornie istnieje związek historii Komorowskiej i Stanisława Szczęsnego Potockiego z dramatem Józefa Korzeniowskiego *Dymitr i Maria* z 1828 r. Zob. omówienie dramatu: J. Skuczyński, *Niemiecka tragedia losu a dramat polski*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby Romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001, s. 131-135.

[20] E. Kucharski, *Kilka uwag o życiu i pismach Antoniego Malczewskiego*, w: *Między teorią a historią literatury*, wybór i opr. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1986, s. 365-366. Oto esencja poglądów Kucharskiego:

I. Tak nie wygląda kobieta do życia i kochania. To jest życie, które się dopala, które budzi najtkliwszy żal i serdeczne współczucie, jak wszystko, co w naszych oczach dogasa, ale wobec którego uczucie erotyczne Wacława wydaje się nam już czymś spóźnionym. Fizycznie i duchowo biorąc, jest to – ruina kobiety.

II. W takim położeniu moralnym [Malczewski] nie ideał erotyczny stwarzał w Marii, ale duszę pokrewną i siostrzaną, tak biedną, rozbitą i znękaną, jak jego własna.

III. W Marii nie tylko nie ma nic z *amor profano* i *des ewig Weiblichen*, nie tylko nie ma nic z takiej kobiety, jakiej rzekomo „nigdy w rzeczywistości nie spotkał", ale owszem, twierdzimy, że jest w niej wiele z tej kobiety, którą właśnie spotkał. Jest ona wyidealizowaniem takich stosunków i takiego typu kobiecego, takiego modelu życiowego, jaki poeta znalazł w – Rucińskiej.

II. Jak tylko wyszli za wieś – **mieczem z pochwy świsnął**; (II, IV)

III. O! poki czarny żupan żywe członki ciśnie,
Wyschła ręka w potrzebie **starą szablą błyśnie**! (I, IX)

IV. Czapka, wąsy, dla Polski straszydło na wrogi –
I żupan ten sam czarny – tylko że gdy trwogi
Odgłos z trąby wojennej dochodził daleki,
Nie porwał się do korda – już spał – spał na wieki. (II, XX).

W kluczowym fragmencie tekstu pojawia się jednak element niedopowiedzenia; znacząca, wieloznaczna analogia między imieniem córki a wizerunkiem na szabli, nieobecna w innych enuncjach o Mieczniku i jego broni:

Nie, **Mario**! Nie trza wzdychać – twego nie obrażam;
Lecz mnie jego rodzica pycha niecierpliwi –
A kiedy łzami **Marii** swoje serce żywi,
Ha – toć i u mnie **szabla** nie czczym tylko blaskiem
I mignie mu pod oczy **święconym obrazkiem**; (I, XII).

W kontekście dwukrotnego powtórzenia imienia Maria wzmianka o „święconym obrazku" okazuje się zupełnie niejasna bez przypisu. Jak zauważa Marian Maciejewski: „Przypis ostatecznie istnieje poza strukturą tekstu głównego i ma kompozycyjnie charakter doczepki, a nie członu związanego z poematem organicznie"[21]. W tym wszak przypadku jest on niezbędną, dopowiadającą częścią tekstu. I poeta, świadom tego, opatruje cytowany fragment takim wyjaśnieniem czy raczej wspomnieniem:

> Zdarzyło mi się widzieć – pisze Malczewski – szczególną w tym rodzaju pamiątkę. Na szabli tureckiej, gdzie wzdłuż klingi wypisane były zdania z Alkoranu, znajdował się wyryty przy rękojeści wizerunek N. S. Panny z napisem polskim gockimi literami. Szabla ta należała do jednego Anglika, który ją we Włoszech nabył; dalekie więc, a zapewne nieraz i krwawe odbywała podróże. Szkoda tylko, iż w napisie nie było ani roku, ani przez kogo zdobyta[22].

W tej wypowiedzi intrygujące jest i to, że poeta jak gdyby zwodzi czytelnika – analogia między Najświętszą Panną (nie nazwaną zresztą Najświętszą Marią Panną) a Marią poematu narzuca się sama i w pełni eksplikuje też sens tekstu. Jednak autor prowadzi czytelnika w stronę refleksji o „jednym Angliku" i tajemnicy pochodzenia broni. Informacja jest więc dość bałamutna i niczego poza doświadczeniem autorskiej niewiedzy nie wnosi. Przecież – spostrzegł badacz *Marii* – Malczewski stosuje dwukrotnie parentezę, ów przypis wpisany w strukturę narracji, jak choćby w opowieści o kozaku[23]:

Przyleciał do figury (Co jej wzgorek znany,
Bo pod nią już od dawna upior pochowany), (I, III).

[21] M. Maciejewski, *Poezja Północy w „Marii" A. Malczewskiego*, w: *Literatura i metodologia. Konferencje teoretyczno-literackie w Spale i Ustroniu*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1970, s. 46.

[22] A. Malczewski, dz. cyt., s. 161.

[23] M. Maciejewski, *Poezja Północy w „Marii"...*, s. 46. Retoryczne znaczenie parentezy: M. Korolko, *Sztuka retoryki*, Warszawa 1990, s. 120: „Figurę <<nawiasową>> tworzy się najczęściej ze zdań wykrzyknikowych i pytajnych, uwydatniających uzasadnienie tematu lub jego kwalifikację emocjonalną". Zdaniem M. Maciejewskiego jednak Malczewski wykorzystał parentezę „do celów antyretorycznych", pełni rolę przypisu „wtopionego w poemat", zaświadczając „etnograficzny charakter informacji przekazywanych przez oba typy wypowiedzi" (tamże).

Wolno więc zasugerować tu i takie wyjaśnienie, że poeta celowo komplikuje rozumienie tekstu. Analogia Matka Boga – Maria poematu jest przejrzysta, przejrzyste jest połączenie sakralnego wizerunku Marii z Miecznikiem – ojcem Marii z poematu. Jasno jawi się także intencja budowania staropolskiego autentyku przez opis „tureckiej" szabli, w swym ornamencie łączącej Koran i chrześcijański wizerunek, co byłoby zresztą zgodne ze staropolską modą na turecczyznę.

Intryguje zaś fakt, że owa szabla z wizerunkiem N. S. Panny pojawia się w poemacie raz jeszcze w II pieśni, gdzie Miecznik ukazany jest niemal w apokaliptyczny sposób. W kluczowym momencie na pole bitwy wkracza dzielny ojciec z wojskiem, by tu bronić najświętszych, domowych wartości:

I. Jakiż to nowy rycerz, krzyżowym zamachem,
Drogę sobie toruje śmiercią i przestrachem?
Koń ledwo ziemi tyka; włosy rzadkie, siwe,
Wiatr z światłem rozwijają jak komety grzywę;

II. **Z kordem świecącym w ręku**, z lotem błyskawicy,
Zdziwionym, zlękłym oczom gdyby jakiej mary,
Obok swojego zięcia, Miecznik stanął stary.

III. Aż wybrawszy swą porę, w odwet, silnym razem,
W kark niewierny **święconym utopił żelazem.** (trzy cytaty: II,XI).

Szabla Miecznika jest teraz święcącym i „świeconym żelazem", którego z rozmachem używa, by bronić córki, także po to, by Wacław, zaznawszy bitewnej glorii, jako zwycięzca okazał się godny Marii. W ten sposób – rzec można – Maria jest wciąż przy Mieczniku, zarówno gdy myśli o konfrontacji z Wojewodą jak też gdy rusza bronić córki i ojczyzny. Znów jednak sens owego „święcenia" nie byłby jasny bez wcześniejszego przypisu. Konkludując: sposób łączenia z postaciami odniesień kulturowych, doświadczeń i przeżyć autora poematu wydaje się nieprzypadkowy, stanowi specjalną część znamiennego planu analogii. Z postacią Wacława łączą się przypisy dotyczące: przeczuć (tu spuentowane cytatem z Szekspira) – nr 9, zachwycenia (św. Cecylia namalowana przez Rafaela) – nr 2; oraz egzystencjalnej udręki (Laokoon) – nr 13. Z postacią Marii powiązał autor obszerny przypis dotyczący swej bytności na Mont Blanc (nr 4), ale też przypis (nr 3) raz jeszcze odsyłający do przestrzeni sakralnej, do Ziemi Świętej, gdy została ona porównana do „owoców Umarłego Morza" (Morza Martwego) – Malczewski powołuje się tu na cytaty z dzieł Byrona i Moore'a. Ani jeden przypis nie dotyczy Wojewody.

Przypisy lokalizują zatem postaci na szerokim tle kulturowym (literatura i malarstwo), egzystencjalnym (przeżycia Malczewskiego na Białej Górze), symboliczno-sakralnym (np. Ziemia Święta, Morze Martwe; dopowiedzmy, iż w Księdze Ezechiela morze jest żywiołem śmierci i zniszczenia; 26, 19-21), a także historycznym (opis bitwy). Podobny do przypisu o szabli w *Marii*, ale bardziej złożony charakter ma późniejszy przypis do wersu 155 w *Konradzie Wallenrodzie*, gdzie pojawia się szabla, „na której było imię Jezus, imię Maryja"[24]. Motyw szabli ze świętym wizerunkiem

[24] Chodzi o objaśnienie poety do wersu 155 i balladę o „morowym powietrzu": „Staje widomie morowa dziewica". Mickiewicz, opisując ludową wiarę w postać dziewicy, przynoszącej morowe powietrze i śmierć, na poparcie przytacza „ludową balladę". Jej kluczowy fragment opowiada o odwadze pewnego szlachcica, który, gdy inni „zamykali się warownie", wyszedł naprzeciw śmierci:

Pewny szlachcic, lubo dostatecznie opatrzony w żywność i mogący najdłużej wytrzymać to dziwne oblężenie, postanowił jednak poświęcić się dla dobra bliźnich; wziął szablę zygmuntówkę, na której było imię Jezus, imię

pojawiał się zresztą w romantyzmie dość często[25]. Zatem analiza tekstu głównego i przypisów wskazuje na dwa tropy w kreacji postaci Marii: związek Miecznika ze „święconą" karabelą i porównanie bohaterki do „owoców Umarłego Morza", leżącego przecież w przestrzeni Ziemi Świętej.

Bez wątpienia mamy też w poemacie zupełnie oczywiste porównanie Ukrainy, jej ludzi do Ziemi Świętej i „Hebrajskiej Rodziny" (ale też Italii!). By ująć znaczenie słynnego fragmentu XI pierwszej pieśni, przedstawiającego mistyczne zachwycenie głównej bohaterki, przyjrzeć się należy sposobowi opowiadania i obrazowania w *Marii*. Opowiadanie kreowane jest w poemacie na trzech – znaczeniowo nierównoważnych – planach. Pierwszy – nazwijmy go **planem akcji** – obejmuje:

a) części historii dotyczące działań i dialogów głównych postaci (Marii, Wacława, Wojewody, Miecznika, Tatarów),

b) części historii dotyczące działań i wypowiedzi (tu: dialogi, ale i refleksje) postaci symbolicznych, będących na wyższym poziomie znaczeń, uogólnień egzystencjalnch (Maski i Pacholę).

Ten plan akcji przerywany jest stale przez części obejmujące plan drugi – **plan sentencji i gnom**[26], myślowych uogólnień odautorskich, pośród których z kolei można wyodrębnić: a) refleksje „autora-narratora"; b) refleksje, „rady" poety (nierzadko ironiczne) skierowane do postaci poematu: np. „A ty, Panie Mieczniku, spocznij – moja rada;" (I, XV)[27].

O ile dwa pierwsze plany – akcji i sentencji budują poziomą, linearną, horyzontalną strukturę opowiadania, o tyle plan trzeci – **plan analogii** – buduje strukturę pionową poprzez odesłania, aluzje do nieukraińskiej, symbolicznej, zmityzowanej rzeczywistości (Ziemia Święta, Włochy), tworzącej głębszy poziom uniwersalnych znaczeń, na który rzutowana jest historia Marii i Wacława. Z tym planem analogii – przestrzenią Ziemi Świętej i Włoch – mają właśnie związek postaci symboliczne: Maski to – Wenecja, Pacholę to – Ziemia Święta, główni bohaterowie w XI ustępie I pieśni, czyli Maria i Miecznik, to znów związek – z Ziemią Świętą. Również narrator ujawnia swój głębo-

Maryja, i tak uzbrojony otworzył okno domu. Szlachcic jednym zamachem uciął straszydłu rękę i chustkę zdobył. Umarł wprawdzie i cała jego rodzina wymarła, ale odtąd nigdy we wsi nie znano morowego powietrza.

– Jak przeto widać, symboliczne funkcje świętych imion udzielają się broni, która oznaczona imionami Jezusa i Maryi staje się albo **sygnaturą Bożej Opatrzności** chroniącej polskiego żołnierza, albo spełnia **funkcje magiczno-egzorcystyczne** wobec złych mocy. Na tym tle zabieg Malczewskiego, który połączył szczegół historyczny i osobistą motywację Miecznika (ma córkę Marię), jawi się jako oryginalny i głęboki. Niesie egzystencjalne, a nie tylko historyczne czy folklorystyczne treści.

[25] *Matka Boska w poezji polskiej*, t. I, tu: A. Paluchowski, *Matka Boska w poezji czasów stanisławowskich i okresu romantyzmu*, s. 83:

W piosence Edmunda Wasilewskiego *Halko miła! tyś pobożna*, należącej do popularnego cyklu *Krakowiaków*, słyszymy, że dawny Polak:

Imię Marii miał na szabli,
wroga rąbał diablo.
Z wojny zawsze wracał zdrowo,
bo się żegnał szablą!

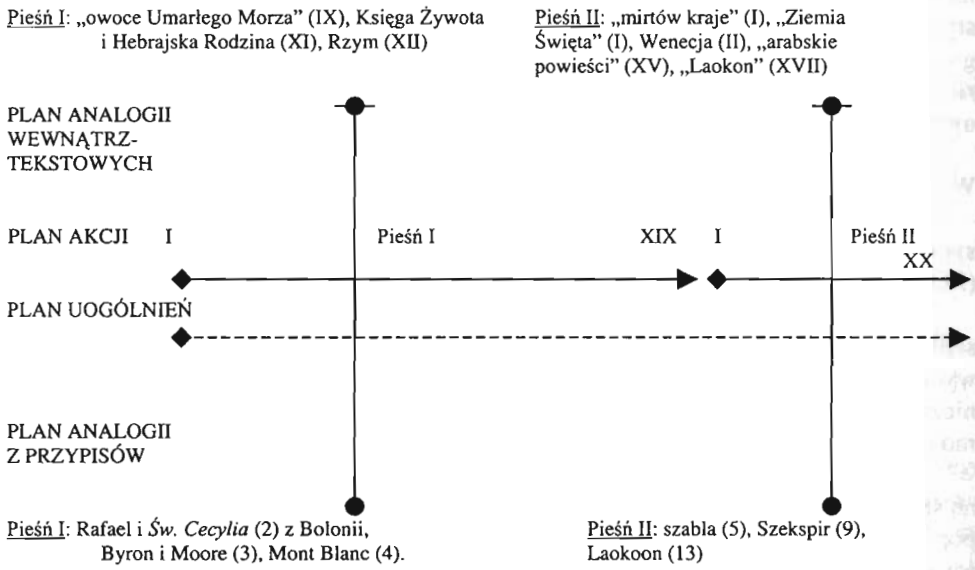
Także historiozoficzna *Katedra na Wawelu* tego poety nie pominie interesującego nas elementu w wizji przeszłości:

[...] szabla z Rodzicą Boga
Takt daje na karkach wroga!

[26] Por. W. Szturc, *„Maria" Antoniego Malczewskiego w malarskim dominium vanitatis*, „Ruch Literacki" 1985, z. 4, s. 263-264: [uogólnienia] „Podane jako zwięzłe maksymy, funkcjonują jako zwierciadło prawdy, w którym wszyscy mamy się odnaleźć".

[27] Narrator w *Marii* przyjmuje rozmaite konwencje spojrzenia na świat przedstawiony: ironiczną, melancholijną, ale też naznaczoną współodczuwaniem. To także swoisty narrator empatyczny.

ki związek z planem analogii, wskazując na „piękne mirtów i cyprysów kraje" (II, I)[28]. Ten sposób prowadzenia opowieści – poziomo, linearnie oraz pionowo, paralelnie – sprawia, że historia ludzi z Ukrainy nabiera cech mityczno-symbolicznych, staje się **opowieścią symboliczną, mitem**. Przenikanie się różnych planów ująć można schematycznie tak:



Przypisy batalistyczne, etnograficzne, historyczne: nr 1, 6, 7, 8, 10, 11, 12.

Ów model opowiadania prowadzi do tego, że akcja (plan akcji) zostaje niejako zdominowana i refleksyjnie zsemantyzowana przez plan sentencji, a oba nabierają właściwego sensu na najgłębszym tle planu analogii. Co więcej, plan filozoficzno-egzystencjalnych uogólnień rozwija się od samego początku, równolegle z planem akcji. Nim jeszcze dowiemy się, po co i dokąd jedzie kozak, już wiemy o pamiątkach przeszłości, które trawi ziemia, zżera czas. Poeta przystępuje do opowieści z kompletną, pesymistyczną wizją świata. Dlatego nie można odczytać właściwego sensu śmierci Marii, tragedii Miecznika i Wacława bez zrozumienia analogii Ukraina – Italia – Ziemia Święta. W ustępie XI snuje więc Malczewski wyraźną, obrazową analogię Ukraina – Ziemia Święta, rodzina Marii i Miecznika – Hebrajska Rodzina. Podkreśla znawca utworu:

> W tym jednorazowym błysku Wyobraźni Dom Miecznika zbawiony od śmierci ontycznej ukazuje się jako realizacja biblijnej figury „Ziemi Świętej" w opozycji do królestwa śmierci, szeolu, którym zdaje się być zamek Wojewody [29].

Czy jednak jest to tylko „jednorazowy błysk Wyobraźni"? Złożony, wielopoziomowy okazuje się sposób opowiadania, zawiłe są relacje między autorem-narratorem a światem przedstawionym; z elementami tymi łączą się jeszcze przemyślne i regularnie sto-

[28] Kategorią tą, wskazującą zasadniczo na jedność doświadczenia – postawy autora i narratora, posługuje się M. Maciejewski w artykule *Śmierci „czarne w piersiach blizny..."* (dz. cyt.).
[29] M. Maciejewski, *Śmierci „czarne w piersiach blizny..."*, s. 97-98.

sowane sposoby czy też zasady poetyckiego obrazowania.

Pierwszą z nich można by nazwać **zasadą wynikania,** bowiem zarówno na płaszczyźnie przestrzenno-obrazowej, jak i (w konsekwencji) refleksyjnej obrazy rejestrujące fenomenalną powierzchnię zjawisk, zamknięte najczęściej we fragmencie będącym częścią planu akcji , poprzedzają następujące po nich obrazy będące sentencjonalnym uogólnieniem, dotyczącym tego, co już niedostępne jest oku, zmysłom (np. umarli rycerze – I, II, znikłe wojsko – I, VII).

Takiej kreacji przestrzeni towarzyszy zwykle następowanie obrazów tego, co niskie, zniżone, a nawet podziemne, chtoniczne po obrazach tego, co górne, lotne, wzniosłe[30]. Po wizji pędzącego na stepie kozaka następuje obraz tych, „co śpią na zwiędłych wieńcach swojej starej sławy", śpią pod ziemią. Po obrazie zamku Wojewody wstępujemy w mroczny interior jego serca. Zaraz potem „bujające wesoło", niemal roztańczone i „roztęczone" wojsko pochłania mroczna, meandryczna przestrzeń jaru. Wszystko po to, by ustęp kolejny mógł być refleksyjnym objawieniem natury pożerającej (*natura devorans*), ciemnej sfery chtonicznej, toczonej przez robactwo. Z pewną przesadą można tę technikę obrazowania uogólnić tak: obrazy tego, co górne, mają aspekt dynamiczny (plan akcji),wizje tego zaś, co niskie, zniżone - aspekt statyczny (plan sentencji). Skutkiem takiej modulacji opowiadania są **efekty retardacyjne** i pewna statyczność całej I pieśni[31]. Ale równocześnie w znakomity sposób osiąga za to Malczewski inne cele: pokazując kontrastowe pary obrazów (łączących się na zasadzie: górne – dolne): pędzący kozak – kości bohaterów, świetność zamku Wojewody – męczarnie duszy, bujające – znikające wojska – otóż konstruuje poeta **wanitatywną topikę deziluzji,** niejako podpowiadając: „zobacz: to, co było – już nie jest"[32]. Budowany w ten sposób nastrój niepokoju służy prefigurowaniu nadciągającej katastrofy. Mit egzystencjalny, który poeta kreuje, będzie więc miał wymiar katastroficzny. Zasada wynikania jednego obrazu z drugiego okazuje się w istocie zasadą wnikania w skryte przed człowiekiem, głębokie reguły, zasady, prawa bytu, egzystencji, losu.

---

[30] W tym sensie horyzontalna otwartość stepu okazuje się przesłanką zagubienia w tej zupełnie otwartej przestrzeni. Por. W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego,* Kraków 1992, s. 124:

> Natomiast bardziej znany motyw romantyczny, przestrzeń rozległa, otwarta – step, morze, widok z gór są synonimem wolności, swobody, nieograniczenia, ale również tego wymiaru świata, w którym można się zagubić, zginąć, gdzie jednostka osiąga świadomość własnej znikomości, jak widzimy to w obrazach Rosji Mickiewicza i Gogola.

[31] Z pewną przesadą rzec można, że teatralna statyka poematu wyraża się w kolistym i dośrodkowym aspekcie ruchu, którego centrum jest postać Marii. To, co obok, peryferyjne (zamek Wojewody, bitwa) istnieje, dzieje się jak gdyby „ku Marii".

[32] Opublikowany w roku 1828 poemat opisowy Maurycego Gosławskiego *Podole* – zawiera przecież zupełnie odmienną perspektywę czytania znaków przeszłości:

> Wszystko synu minęło – dziś już rody nowe
> Depcą równin podolskich głazy nagrobowe;
> Pomniki zapomniane zapomnianej chwały,
> Co zatarte głęboko w ziemię powrastały;
> Lecz postać ich milcząca, wymowna i tkliwa
> Głosem się wszechmogącym do duszy odzywa.

Pisze autor monografii Gosławskiego:

> Przeszłość jest tu odczuwana jako coś wciąż jeszcze żywego, jak w świecie bardów Osjana, gdzie nad ziemią kryjącą groby bohaterów wędrowały – ukazując się czasem żywym – duchy przodków, których imiona kolejne pokolenia przekazywały sobie w pieśniach sławiących ich czyny i męstwo

– J. Lyszczyna, *Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego,* Katowice 1994, s. 40. Takiej, dodam, relacji osjanicznej z przeszłością brak w *Marii,* gdzie przeobrażoną pamiątką historii jest co najwyżej natura (kwiaty na stepie, trawy porastające „zbroje dawne, co zardzałe leżą"), ale i tę już to depce, niszczy, już to użyźnia swą krwią człowiek.

Drugą zasadę obrazowania można określić jako **zasadę symetrii**: różnym – ale symetrycznie sobie odpowiadającym – partiom tekstu odpowiadają w poemacie podobne, semantycznie powiązane grupy postaci, „bliźniacze" obrazy, symbole. Świat pierwszej pieśni został koncentrycznie zawęźlony wokół owych lip, pod którymi spotykamy bohaterów. Ku nim właśnie przybywa najpierw Kozak, a potem Wacław. Mogą być one nawiązane do mitu czarnoleskiego lub tradycji sentymentalnej – spotkania kochanków pod lipą, jaworem, topolą... – choć jest tu pewien niepokojący element, który do obu tradycji nie przystaje: „(...) – gdzie lipy z okopu / Są i **cieniem** i **trwogą** poziomemu chłopu –" (I, XIII). Brak zaś w ogóle – co szczególnie wymowne – w tym obrazie przestrzeni domu. Świat pod lipami, cały świat wokół lip znajduje odbicie w świecie „świętej historii", w obrazie Hebrajskiej Rodziny odpoczywającej „pod palmy drzewiną". I tu (Ukraina), i tam (Palestyna) nastał oto moment szczególny – przed męką, przed ofiarą, przed katastrofą. Inna rzecz, że czas opowieści ewangelicznej został już dopełniony, doprowadzony do końca. Świat Marii i Miecznika podąży jego śladem. Dlatego nie lipy, ale dom - grobowiec, w którym Wacław odnajdzie ciało Marii, stanie się już (aż) w II pieśni centrum świata poematu. Odbicie, niezwykła symetria, paralela: *Rodzina Maryi, Jezusa, Józefa – Rodzina Marii, Miecznika, Wacława*, prowadzona jest na poziomie uniwersalizującego ludzkie doświadczenie planu analogii oraz na poziomie planu wydarzeń, akcji, gdy poeta przedstawia mistyczną ekstazę Marii:

Przy nim młoda niewiasta nad Księgą Żywota,
Jak trwożna gołębica, pod jasności wrota
Wzbijała ducha wiary;
(...)
A kto by widział wtedy jej twarz promienistą,
I smutnego Miecznika duszę przejrzał czystą,
Te lipy rosochate – starodawne stroje,
Których dla Wyobraźni tak przystoją kroje;
A kto by widział jeszcze, jak jasność i wonie
Męczeńskim wieńcem nagle oblekły im skronie –
Oh! może się przenosząc w odleglejsze wieki,
Świetniejsze okolice, kraj sławny, daleki,
Nad brzegami Jordanu, pod **palmy drzewiną,**
Usiadłby zamyślony z Hebrajską Rodziną:
I w spólnictwie niedoli, czując **trwogę świętą,**
Poznał – tęż **samą rękę, wieczną, niepojętą,**
Co swe laski i kary zsyla lub odwleka;
Też same zawsze troski **wygnańca – człowieka,**
Któremu nawet w szczęściu jeszcze czegoś trzeba,
I tylko wtenczas błogo – gdy westchnie do nieba! (I, XI).

Znów – prymarny jest tu ruch tego, co uwzniośione („wzbijała ducha wiary"). Po mistycznym *extasis* następuje, jak sądzimy, fragment metapoetycki, ukazujący umowność historycznego kostiumu w poemacie, ale i jego wagę: „A kto by widział (...) / Te lipy rosochate – starodawne stroje, / Których dla Wyobraźni tak przystoją kroje"[33]. Wreszcie: nastąpi wizyjna translokacja, przeniesienie świata „pod lipami" w świat „nad brzegami Jordanu". Przy tym – co chcemy podkreślić – poprzez ową analogię także rodzina Marii, Chrystusa i Józefa zostaje w swoisty sposób uczłowieczona, sprowadzona do wymiaru ziemskiego, poddana tym samym wyrokom odległego Boga. Ta kontaminacja obu historii dokonuje się na trzech poziomach: **egzystencjalnym** – bo wspólne

[33] Pseudohistoryzm *Marii* opisywał także J. Ujejski, dz. cyt., s. 278-280.

są tu sposoby przeżywania tragedii, owo „spólnictwo niedoli", „troski" i „trwoga święta". Dalej – na poziomie **prowidencjalistycznej zależności** od „kaprysów" ukrytego Boga, co „swe łaski i kary zsyła lub odwleka". W końcu – na poziomie **symbolicznym** (palma, męczeński wieniec, Jordan). Palma jest u Malczewskiego „drzewiną", czyli małym, może zmarniałym drzewem (wcześniej pojawił się deminutyw „ptaszyna") i poprzez to zdrobnienie wyraża się swoiste empatyczne (sympatetyczne) podejście poety do rzeczywistości, stanowiącej symboliczną scenografię dramatu.

Motyw palmy pojawiał się w sztuce w różnych znaczeniowo nawiązaniach – oczywiście jako symbol męczeństwa, związany z wjazdem Chrystusa do Jerozolimy; dalej – jako symbol maryjny w *Pieśni nad Pieśniami* czy obraz człowieka sprawiedliwego w psalmach („Sprawiedliwy zakwitnie jak palma (...)" – 92, 13). W przedstawieniach malarskich także eksponowany był często: np. w ikonografii przybycia trzech mędrców ze Wschodu (piękny obraz *Orszak Królów-Mędrców* Benozzo Gozzolli)[34]. Na obrazie Beato Angelico – przedstawiającym zdjęcie z krzyża – artysta wyeksponował tuż za drzewem krzyża właśnie wysoką, strzelistą palmę[35]. W znanym cyklu rycin Albrechta Dürera *Życie Maryi* nad przedstawieniem ucieczki do Egiptu dominuje na pierwszym planie palma[36]. W symbolice „męczeńskiego wieńca" dopatrywać się wolno z kolei ewangelicznego motywu cierniowej korony – symbolizującej tak cierpienie, jak i szyderstwo z uroszczeń Mesjasza bądź tego człowieka, który wedle innych – nie dowierzających mu – uznał się za Chrystusa. Dlaczego zatem pomieścił poeta Świętą Rodzinę nad brzegami Jordanu? To w nim Jezus zostanie ochrzczony przez św. Jana. Jordan jest tu symbolicznym skrótem, reprezentantem Ziemi Świętej, źródłem wody wiecznego życia, przeciwstawiającej się „owocom Umarłego Morza", Morza Martwego. Posiada także odpowiedniki tekstowe, symboliczne w przestrzeni Ukrainy. Maria poematu zginie w żywiole akwatycznym, w stawie. Jeśli traktować śmierć jako „inicjację w kosmos duchowy" (powrót do Źródła)[37], to w *Marii* z procesem takim, z rodzajem chrztu przez śmierć mamy do czynienia. Godzi się jeszcze dodać, że to nad rzeką – a symbole akwatyczne pojawiają się w poemacie około piętnastu razy – wiozą-

[34] Por. *Życie Matki Bożej w sztuce*, dobór ilustracji i komentarz Ornella Casazza, Firenze 1984, s. 82-83. Obrazu tego oczywiście nie wiążę bezpośrednio z Malczewskim.

[35] Tamże, s. 120-121. Dzieło, podobnie jak fresk poprzedni, znajduje się we Florencji.

[35] A. Dürer, *Życie Maryi*, opr. ks. M. Janocha, Warszawa 1991, s. 34-35. B. Burdziej (dz. cyt., s. 98-99), komentując prezentowaną tu interpretację, suponuje jeszcze inną:

> Wydaje się, że topikę *Super flumina Babylonis* wykorzystuje Antoni Malczewski w tym fragmencie *Marii*, w którym tytułowa bohaterka „nad Księgą Żywota" wraz z ojcem zostają zestawieni z obrazem „Hebrajskiej Rodziny" „nad brzegami Jordanu". (...) Przekładana tu hipoteza stanowić może alternatywę dla dotychczasowych odczytań. W obrazie Hebrajskiej Rodziny widziano bowiem np. paralelę z motywem ucieczki Świętej Rodziny do Egiptu (dlaczego więc Jordan?) lub związek z ewangeliczną sceną Zwiastowania.

Trudno mi zgodzić się w pełni z autorem i jego interpretacją, choćby dlatego, że pomija wszystkie pasyjne momenty obrazu poetyckiego. Pisze badacz dalej, powołując się na komentarz ks. Bazylego Popiela do Ps 136:

> (...) przykład Żydów w niewoli ma uzmysławiać każdej duszy chrześcijańskiej, że jest wygnanką na ziemi. Hebrajska Rodzina Malczewskiego – *naturaliter christiana* – po powrocie z Babilonii nad Jordan w doświadczeniu niewoli rozpoznaje nie tylko karzącą rękę Boga, ale i Bożą naukę o pełnej szczęśliwości w niebie.

– O ile należy uznać, że przywołanie w tym miejscu topiki *super flumina Babylonis* wzbogaca kontekst interpretacyjny, o tyle trudno zaakceptować tendencję do szukania optymizmu eschatologicznego w dziele. W perspektywie wiary ugruntowanej wszystko można ujrzeć w radosno-zbawczym świetle. Lecz w perspektywie wiary Malczewskiego jest to niemożliwe. Jednak coś różni wiarę Malczewskiego od tej ks. Piotra czy Ewy. Nadto – o żadnej „pełnej szczęśliwości w niebie" z *Marii* niczego się nie dowiemy...

[37] P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991, s. 137:

> Śmierć w języku liturgicznym nazywana jest zaśnięciem – w istocie człowieka jest pewna część, która śpi, i część, która zachowuje świadomość. Na tym polega oddzielenie ducha od ciała. (...) Już w czasie istnienia tu, na ziemi, nasze życie w Chrystusie wprowadza w komunię ze światem niebieskim (por. J l, 51), a śmierć jest wielką inicjacją w kosmos duchowy.

cy zgubną wieść Kozak rozpozna dramatyczną przyszłość: „Ciemny Boh po granitach srebrne szarfy snuje, / A śmiały wierny kozak myśl pana zgaduje –" (I, III).

W istocie analogia „Hebrajska Rodzina – rodzina Marii" może mieć sens wieloraki: służyć wyakcentowaniu postawy świadomej lub – lepiej – coraz mocniej uświadamianej przez Marię i Miecznika konieczności niechcianej ofiary z życia, metalogicznej akceptacji porządku wyższego, niż porządek budowania sensu egzystencji ziemskiej, porządku **kenozy.** Pojęcie to odnosi się w myśli patrystycznej do ofiary Chrystusa, który doznaje – wyrzekając się swej woli – wyniszczenia człowieczej, cielesnej istoty. Inne aspekty tego procesu to „poniżenie" i „rezygnacja z bycia dla samego siebie"[38]. Jezus, jak czytamy w Piśmie, „bytując w postaci Bożej, nie obstawał nieugięcie przy tym, by trwać w równości z Bogiem, a raczej wyniszczył siebie [*ekenosen*] i przyjął postać sługi, stając się podobnym do człowieka. A gdy zjawił się w ludzkiej postaci, upokorzył się [lub „uniżył" – *etapeinosen*] i stał się posłusznym aż do śmierci" (Flp 2, 6-9). Kenotyczny dramat bohaterów *Marii* polega na rozdarciu pomiędzy perspektywą realizacji „bycia dla samego siebie" w („dzięki") ziemskiej miłości a przeczuwanym dramatycznym kresem życia. Tak pojawia się w poemacie **idea ofiary.** Tylko w ten sposób wytłumaczyć można słowa Marii w dialogach z Miecznikiem i Wacławem:

I. „I tę **straszną ofiarę** – i to rozdzielenie –
Zniosę – cierpliwie zniosę – poki nasze **cienie**
W słodkich czystych krainach złączone na zawsze,
Ludzi już nie zobaczą – lecz **niebo łaskawsze**!" (I, XII)

II. A gdy już moje oczy **wdrążone zgryzotą,**
Długo patrząc w **swój żywioł,** swe **życie rozplotą;**
Gdy serce wytchnie z trwogi przy piersiach bez stali –
To może się na miłość Wacław nie pożali? (I, XVII).

To, co z punktu widzenia Wacława (jego „rozpasany" byronizm) będzie skandalem egzystencji – z punktu widzenia Marii jest tragicznym, kenotycznym misterium ofiary. Maria mówi o przyszłym szczęściu, lecz w istocie słownictwo, symbolika, frazeologia sugerują tu w ironiczny sposób coś odwrotnego: znajdziesz spokój w śmierci.

Drugi aspekt analogii – tu pojawia się motyw „wygnańca człowieka" – odwołuje się do toposu bycia-w-drodze, okazującego się w swej istocie wygnaniem w sferę *hylé,* materii, dramatyczną wędrówką - ucieczką przed Rozpaczą do Egiptu lub ucieczką przed powtórzeniem losu Świętej Rodziny. Nie wydaje nam się natomiast, by w *Marii* obecna była idea *imitatio Christi,* zakładająca wolne, świadome podążanie duchowym śladem pasji Mesjasza. Czy mogłoby istnieć naśladowanie „narzucone" przez los? Zdeterminowane tragicznie?

W interpretowanym ustępie XI zasada wynikania łączy się w obrazowaniu z zasadą symetrii. Czasoprzestrzeń poematu nie tyle zostaje odniesiona do przeszłości, ile odbija się w uniwersalnej matrycy ewangelicznej opowieści. Odbicie to jest dwustronne, bo i Święta Rodzina staje się tu „spólnikiem" ludzkiego losu – obie istnieją wszelako wobec rzeczywistości, którą odsłaniają symbole źródła i gniazda. Trwają wobec milczącego Boga. Maria przecież „szukała swego gniazda daleko od ziemi" w mistycznym zachwyceniu. Dlaczego? Bo ziemski dom-gniazdo okazał się iluzją:

I. O! poki tchu przynajmniej, tak łatwo i marni
Płomień zawziętej pychy gniazda nie ogarnie! (I, IX)

[38] W. Łosski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego,* przeł. M. Sczaniecka, Warszawa 1989, s. 127.

II. A gdy znikł pałac szczęścia... (I, XII)

III. Aż w nim powstała wreszcie ta Chciwość szalona
Krwi – krzyku – dzwonów – płomień popsutego łona,
Co domowej niezgody rozpala pochodnię,
I w własnym swoim gnieździe – zbrodnią karze zbrodnię! (II, XVII).

Również źródło jest w *Marii* symbolem preegzystencji, istnienia pierwotnego, trwałego, przedstawieniem rzeczywistości Boskiej. Gniazdo ujmuje jej aspekt statyczny (spokój, bezpieczeństwo), podczas gdy źródło odsłania wymiar dynamiczny (konieczność opuszczenia gniazda-domu i powrotu ku niemu).[39] „Tęsknić szlachetnej duszy do swojego źrzódła!" (I, XI) – te słowa odnoszą się w poemacie do ogarniętej „pragnieniem nieba" Marii oczywiście.

Maria ukazana została również jako „zżółkły parość" i można by się tu doszukać zarówno echa przypowieści o krzewie winnym (J 15, 1-8), jak i symboliki koloru. Żółcień łączona bywa z materią, a więc i z nietrwałością, chorobą[40] – czytamy w *Marii:* „Jej lica płomień zajął, spod serca zapory, / Pięknym, lecz przykrym blaskiem, jak **suchot kolory**". Ten kontrast piękna i choroby, rozpromienionego ciała, równocześnie zdradzającego symptomy cierpienia, jest stałą cechą obrazowania poety. – To **zasada kontrastu.** Malczewski kontrastuje nie tylko światło i ciemność, barwy, ale też stany emocjonalne, rodzaje ruchu, a nawet figury losu:

I. Ah! jakże to boleśnie nazad się obrócić,
Widzieć Rozpacz grożącą, **i nie móc się wrócić.** (I, XII)

II. „Wacław!" – krzyknęła Maria – i prędzej niż strzała,
Kirem okryta postać do niego leciała. (I, XIV)

III. **A prychające konie i schylone ciała**
Jednym pędem uniosła i **Zemsta, i Chwała.** (II, VIII)

IV. I tak to leciał Wacław – **szczęśliw, trwożny razem,**
Śliczny, straszny – był wiernym śmiertelnych obrazem. (II, XIV).

Świat *Marii* jest w swym najgłębszym znaczeniu dwoisty, rozdwojony. Dualistycznej naturze człowieka (duch – ciało), czy lepiej jego dwunaturowości, teandryczności towarzyszy dwoistość refleksji, kierującej się ku milczącemu niebu lub nicestwiejącym kościom współbraci, dwoistość zmysłowych właściwości świata (kolorystyka, opozycja dzień – noc, muzyka) i dwoistość ruchu. Momentom szczególnego napięcia wewnętrznego Marii towarzyszy cisza, tak jak iluzji sensotwórczej działalności historycznej, słowem wojnie przygrywają apokaliptyzujące nastrój „trąby" i surmy. Wszelako potrafią też one mile „grać", gdy Miecznik przybywa z odsieczą.
Tę podwójność i jedność, spięcie przeciwstawnych, różnowartościowych, jawnie kontrastowych stanów doskonale obrazuje głęboki w swej symbolicznej wymowie finał pierwszej pieśni:

Wzniosła swą lekką postać, do góry, do góry,
Nic nie widać – tylko wiatr szare goni chmury:

[39] Por. *Leksykon symboli*, Warszawa 1992, s. 45: „Gniazdo – symbol bezpieczeństwa i spokoju; ptaki w gnieździe symbolizują często w sztuce średniowiecznej pokój Raju". Trzeba jednak pamiętać, że tam, gdzie brak bezspornych argumentów, interpretacja szczegółu symbolicznego przez tak wielkie struktury semantyczne, jak przypowieść ewangeliczna, niebezpiecznie zbliża analizę ku granicy nadinterpretacji.
[40] M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1970, t. II, s. 217.

Zniżają się kolana, prośba ręce składa,
Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada;
I cicho – jak modlitwa w łono Boga płynie –
I pusto – smutno – tęskno – jak gdy szczęście minie. (I, XIX).

To obraz kosmicznego rozdarcia, wizja świata, który kieruje się ku odległemu Bóstwu. Ruch Marii ujawnia to bolesne rozdarcie: cała postać, modlitewnie złożone ręce, oczy kierują się ku niebu – jednak łzy i kolana łączą jej sylwetkę z ziemią. W tym momencie wszystko się już dokonało: Maria zna swój tragiczny los i przeżywa go **tragicznie,** w rozdarciu, bez wzniosłości właściwej „szaleńcom Bożym", świętym, bezgrzesznym ascetom, bez eschatologicznego *happy endu,* ale z wiarą, że niebo wyzwala **choć** z cierpień, jakich zaznaje się na ziemi. Słowo „teandryczny" – posiadające dwie natury – odnosi się pierwotnie do postaci Chrystusa, łączącego zgodnie naturę ludzką i Boską. Barokowi niemal ludzie *Marii* żyją w ontycznym rozprzężeniu, miotani sprzecznymi porywami ducha i ciała. Może aż nazbyt łatwo – interpretując ten fragment – o analogię z modlitwą w Getsemani: „A gdy rozgorzała w nim walka śmiertelna, modlił się najgoręcej" (św. Łukasz)[41]. Obraz Marii w postawie modlitewnej, klęczącej ma swój symetryczny odpowiednik w obrazie Miecznika klęczącego na cmentarzu dokładnie w zakończeniu pieśni II. To do Marii – a nazwaliśmy poemat „niegenezyjską księgą" – należy pierwszeństwo w uświadamianiu nadciągającego nieszczęścia. Jak można by powiedzieć za Simon Weil – jej los służy unaocznieniu, wewnętrznemu uświadamianiu procesu *dekreacji,* polegającego na „przechodzeniu od tego, co stworzone, do tego, co przed-stworzone" (źródło – gniazdo)[42]. Żywiołem Wojewody jest *destrukcja* , czyli „przejście od tego, co stworzone, do nicości"[43]. W *Marii* – nie pozbawia to poematu tragicznego wymiaru – następuje przejście od perspektywy wszechogarniającej destrukcji, nicości, śmierci do perspektywy kenotycznego, dekreacyjnego usensownienia kresu, śmierci. To zrozumienie jej sensu nosi całkowicie irracjonalne rysy wizji „śmierci - wyzwolicielki", lecz nie tej łagodnej, spokojnej, dokonującej się w pokoju ze światem, lecz gwałtownej, „wstrząsającej" podstawami wiary (Wacław).

U Malczewskiego nie ma krzyży. Z jednym wyjątkiem. W ostatnim fragmencie poematu początkowemu, wertykalnemu obrazowi **„trzech** błyszczących" wież cerkwi, niemniej jednak w obrazowaniu poety pozbawionych krzyży (co potem nadrabiali ilustratorzy)[44], odpowiada obraz Miecznika „przy córki i żony / Przyległych dwóch mogiłach". Wreszcie – co za wspaniała symetria – kończy poeta dzieło słynnym wersetem: „I cicho – gdzie trzy mogił w posępnej drużynie". Przejście od tego, co strzeliste, wzniosłe, do tego, co przyziemne (klęczący Miecznik – mogiły), dokonuje się poprzez przestrzeń cerkwi, gdzie figura *krzyża* pojawia się w przedziwnym, w zindywidualizowanym wydaniu:

Czyjaż tam **wzniosła postać,** wśrzód **ciekawych grona,**
Leży **długim i martwym krzyżem** rozścielona?

[41] Nie wykluczałbym, że Malczewski przetworzył tu motyw ewangeliczny. Czytamy dalej u św. Łukasza: „Pot wystąpił na niego podobny do kropel krwi i spływał na ziemię" (Łk 22, 44-45).

[42] S. Weil, *Wybór pism,* przekład i opr. Cz. Miłosz, Kraków 1991, s. 119.

[43] Tamże.

[44] Por. A. Malczewski, *Maria,* z 10 autolitografiami Teodora Rożankowskiego, tekst według rękopisu opracował dr Stanisław Lam. – W wydaniu tym ilustracje mają już nie tylko artystycznie niedoskonały kształt, ale nawet nieco kuriozalny. W obrazie Miecznika na grobach córki i żony nad dwoma dużymi krzyżami grobów wznosi się *brzoza* (wierzba?-płaczka), a ponad nią górują trzy zwieńczone krzyżami wieże (a są jeszcze i wieńce na grobach...).

Czyjaż tam pierś rycerska w **kurzawie się wala?**
I z tą cichą pokorą co się nie użala
Choć i najsroższych kaźni ciężkie dźwiga brzemię,
W swej **niemej pobożności jakby wbita w ziemię?**
Blady – jak łysk od gromnic co mu na twarz wbiega,
Smutny – jak śpiew umarłych co się tam rozlega,
Z poziomego zniżenia gdzie go wiara tłoczy,
Jak robak świętojański **świecą jego oczy.**
Ah! to Pana Miecznika siwa, nędzna głowa,
Niedawno żonę stracił – teraz córę chowa; (II, XX).

Nagromadzenie kontrastów osiąga tu apogeum: wzniosłość łączy się z poniżeniem i uniżeniem. Bladość i smutek w przedziwny sposób harmonizują z świętojańskim, migotliwym jak u robaków świętojańskich rozświetlających mrok blaskiem oczu. Nędza, rozpacz spaja się (i jednocześnie przeciwstawia) z siwizną, symbolizującą doświadczenie i mądrość. Ale przecież jest tu figura „długiego i martwego krzyża", którym *staje się* Miecznik. To krzyż leżący, co więcej, jakby zrośnięty z ziemią, bo „pierś rycerska" herosa „jakby wbita w ziemię". W *Marii* figura tego rozścielonego, powalonego, zrośniętego z ziemią krzyża, człowieka-krzyża będzie, naszym zdaniem, fundamentalną figurą egzystencji Miecznika. Ze *scandalum crucis* wyciąga Malczewski wniosek skrajny: tak po prostu być musi. W tym momencie splatają się też wszystkie wątki, a analogia rodzina Miecznika – trójca ziemska (Maria, Jezus, Józef) w przestrzeni cerkwi (trzy wieże – obraz Trójcy Św.) nabiera wymiaru egzystencjalnego *consummatum est*. To, co było domeną życia wewnętrznego Marii (cicha pokora), staje się udziałem Miecznika.

Malczewski – jakże tego nie widzieć – eksponuje „tragiczną wiarę" Miecznika: „z poziomego zniżenia, gdzie go wiara **tłoczy**", czy: „Jakby już dusza jego była z córką w niebie", czy: „Mniej z ludźmi, więcej z Bogiem, a zresztą – jednaki". Bohater zostaje doświadczony wiarą, która „tłoczy". W *Marii* nie ma księży (raz pojawiają się marginalnie i raz w kontekście groteskowym), nie ma ceremonii, rytuałów kościelnych; pojawia się za to ambiwalentna wizja bezmyślnego tłumu, który do kościoła „czy pogrzeb, czy to chrzciny – śpieszy". Kenotyczny obraz Miecznika kreowany jest w opozycji do obrazu ukraińskich „bab"(!),[45] co „szepczą swe pacierze", „żaków", co „zysk sobie krzeszą", wreszcie natrętnego tłumu ciekawych („wśród ciekawych grona"). Nawet śmierć w *Marii* staje się dziedziną zawłaszczaną przez hipokryzję, maskę, pozór: [Wacław] „Jej członki, włosy, szaty w porządek układa, / Bo ciekawa Złośliwość i w śmierci ogada" (II, XIX).

Ludzie poematu nie są idealnymi istotami – w ich świecie jednak wiara jest możliwa tylko przez tragiczne przeżycie. W roku 1825 brat Franciszki Lubomirskiej, Józef Załuski, widział Malczewskiego w Warszawie. Częścią relacji z tego spotkania jest zdumiewające spostrzeżenie, że poeta wyglądał „na pastora luterskiego w jakimś żałobnym, półduchownym stroju, lecz nie katolickich księży"[46]. Istotnie – ten typ wiary, który poeta prezentuje w *Marii*, nosi cechy protestanckie, może augustyńskie, jansenistyczne, co spostrzegła Maria Żmigrodzka[47]. **„Jest on nawet straszniejszy i okrop-**

[45] Słowo to miało znaczenie pejoratywne także w ustach Jana Śniadeckiego, gdy polemizował z K. Brodzińskim: „Nie wiem, czy takie zgromadzenie przystoi bawić dubami bab wiejskich?" – *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: *Polska krytyka literacka 1800-1918. Materiały*, opr. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1959, t. 1, s. 161.

[46] *Maria i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, opr. H. Gacowa, przedmowę napisał Jarosław Maciejewski, Wrocław 1974, s. 276.

[47] M. Żmigrodzka, *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 1, s. 86:

niejszy niż diabły – powie Luter o Bogu – **Postępuje bowiem i obchodzi się z nami z mocą, dręczy i katuje nas i nie zwraca na nas uwagi"**[48]. Czy jednak wolno Go nazwać Bogiem ponad wszystko „groźnym"? Człowiek Malczewskiego – romantyczny *Grenzengänger* – do wiary dociera nie przez wspólnotę, lecz przez tragiczną grę z losem, tak by mógł powiedzieć za Jakubem Böhme: *„Sein Hertz ist die wahre Kirche"*[49]. Podąża śladem Pascala, z którego jeszcze kilkadziesiąt lat wcześniej drwił przekorny materialista Julien de La Mettrie: „Znajdując się w towarzystwie lub przy posiłku musiał on [Pascal] mieć z lewej strony ogrodzenie z krzeseł lub sąsiedztwo jakiejś osoby, aby nie widzieć straszliwych przepaści, do których bał się wpaść, jakkolwiek doskonale zdawał sobie sprawę, że są to tylko złudzenia"[50]. Jednak do finału *Marii* znakomicie dostraja się właśnie Pascalowska wizja konwersji:

> Prawdziwe nawrócenie polega na tym, aby się unicestwić wobec tej Wszechistoty, którą pogniewaliśmy tyle razy i która może sprawiedliwie zgubić nas w każdej godzinie; aby uznać, że nie możemy nic bez niej i że nie zasłużyliśmy u Niej na nic prócz niełaski[51].

Wiele lat potem Kierkegaard powie, że „bycie chrześcijaninem", jest „po prostu męką, taką męką, w porównaniu z którą wszystkie ludzkie cierpienia wydają się dziecinną igraszką"[52]. Wiara jako unicestwienie, męka, wiara uwewnętrzniona staje się udziałem Marii i Miecznika, wypełniającego samym sobą figurę krzyża. Istnieje też stary ryt chrześcijański związany z taką postawą, ryt konsekracyjny (wyświęcanie na kapłana). Tu jednak adekwatny wydaje się ryt inny: krzyżowa postawa pokutna, błagalna lub wprost ukrzyżowanie, poniżenie, uniżenie, ogołocenie.

Nawet Wacław, który realizuje raczej byrońsko-platoński model wiary (zemsta, połączenie duchów kochanków w zaświatach), przyjmuje postawę ekspiacyjną w zakończeniu: „To w krótkim zamyśleniu korząc się przed Bogiem –", (II,XIX). Trudno ukryć, że istnieją też odmienne – przywodzące raczej na myśl „teologię śmierci Boga" – odczytania finału arcydzieła: „Poemat jednak kończył się patetycznym obrazem starca, któremu pozostało tylko przeżycie bezmiernej ohydy świata, tylko ukorzenie się przed sarkazmem i ironią losu"[53]. *Contemptus mundi*? Nie.

Zamiast akcentowania pogardy dla świata, należałoby chyba mówić o rezygnacji ze świata. W *Marii* bowiem Transcendencję, której hieroglify czy pola hierofanii to Natura, wspólnota mistyczna (Kościół), zastępuje wizja Transcendencji nie „pustej", lecz – według słów Karla Bartha – „radykalnej": „Wiemy, że Bóg jest tym, o którym

W tej wizji Boga występują cechy jansenistycznej niemal surowości, która ukształtowała filozofię Pascala i atmosferę tragedii Racine'a. Bóg jest zaborczy i zazdrosny.

[48] Cyt. za: J. Piórczyński, *Absolut. Człowiek. Świat. Studium myśli Jakuba Böhmego i jej źródeł*, Warszawa 1991, s. 83.

[49] Tamże, s. 250, przypis 78.

[50] J. de La Mettrie, *Człowiek-maszyna*, przekład i przedmowa S. Rudniański, Warszawa 1984, s. 54, przypis l. Autora.

[51] B. Pascal, *Myśli*, przekład T. Żeleńskiego, w układzie J. Chevaliera przygotował do druku M. Tazbir, Warszawa 1989, s. 372-373. Pamiętać jednak należy, że takie myślenie prowadzi Pascala do apologii chrystianizmu: „Żadna sekta ani religia nie istniała zawsze na ziemi prócz jednej religii chrześcijańskiej" (tamże, s. 374). Malczewski usunął w cień rytualno-eklezjalny wymiar wiary, pozostawiając jej symboliczny wymiar: Biblię, cerkiew, cmentarz – i samotnych wobec tego wszystkiego ludzi.

[52] S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne.Chwila*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył K. Toeplitz, Warszawa 1988, *Chwila* nr 5, s. 247: I dalej dowodzi filozof:

> **To, o czym mówi Chrystus – albowiem nie robi z tego tajemnicy – oznacza ukrzyżowanie ciała, nienawidzenie siebie, cierpienie za naukę, płacz i zgrzytanie zębów; w czasie gdy reszta świata się raduje, on mówi o rozdzierających serce cierpieniach, takich jak nienawidzenie ojca i matki, żony i własnego dziecka; o tym, co Pismo mówi o wzorcu – a bycie chrześcijaninem ma przecież odpowiadać wzorcowi – by być robakiem, nie człowiekiem (por. Ps XXII, 7).**

[53] R. Przybylski, *Wstęp*, w: A. Malczewski, *Maria*, Warszawa 1976, s. 21.

nie mamy wiedzy, i że właśnie ta niewiedza stanowi problem i źródło naszej wiedzy"[54]. W młodzieńczym wierszu pisał przecież Malczewski o dwóch różnych obliczach Boga:

> Tak jest **Bóg niewinności,** co wsparcia użycza
> I przed którym napaści drży ręka zbrodnicza,
> Jest **Bóg zemsty** i którą pobłażywszy chwilę,
> Wnet da uczuć swe razy najezdnika sile![55]

Być może zatem milczenie bohaterów stanowi w poemacie znak ostatecznej inicjacji w świat trudnej wiary, która w sensie kościelnym, eklezjalnym: „nie wierzy". Nie istnieje za to w *Marii* żadna perspektywa – jak w mistyce Słowackiego – spirytualizacji materii. To, co istotowe – logos, duch człowieka – istnieje w opozycji do tego, co przygodne, do sfery demiurgicznego upadku, dziedziny materii. Droga do wyzwolenia wiedzie przez bolesny i paradoksalny tryumf tego, co ciąży – dekomplikującej się, entropicznej materii.

W aspekcie owej radykalnej transcendencji Boga człowiek poematu okazuje się istotą dwuznaczną: demoniczno-tragiczny Wojewoda w kategoriach chrystianizmu manifestuje fałszywą skruchę: „żałuje za grzechy", „wyznaje się winnym". Wewnętrzny pejzaż bohaterów Malczewskiego i jego samego też rysuje się ambiwalentnie: „Bo w życiu choć ta jedność – że rozkosz z cierpieniem, / Trud, nuda, wstyd i sława, kończą się – znużenieniem" (II, XIII). A więc – częścią egzystencji jest zawinione przez człowieka zawstydzenie, ale i nieznośna, głęboka nuda[56]. Historycznym – i to jakże krwawym – rzemiosłem, „pracą" człowieka jest w *Marii* wojna. Nawet Natura bez człowieka, żyjąca rytmem siewu i obumierania („Gdzie wiatr ziarna zasiewa, Czas płody przewraca,"), okazuje się w swej monotonii cyklów jakby lepsza od człowieka: „Nie zbiera plonu Chciwość, ni schyla się Praca –" (II, V). U Malczewskiego chore, zepsute drzewo natury (*natura corrupta*) zaraża jeszcze swym zepsuciem istota ludzka: „Samotne – ciche – błogie – dziewicze ich wdzięki / Kwitną skrycie, **od człeka nieskażone ręki**" (II, V).

Stoicka, renesansowa wizja człowieka - mikrokosmosu, który odbija harmonię makrokosmiczną (Bóg, *anima mundi*), jest w kontekście *Marii* równie egzotyczna, jak wywodząca się z mistyki protestanckiej (Böhme) wizja Schellinga: Boga, który przez Naturę „staje się", który – jak wcześniej u Angelusa Silesiusa – współzależy od człowieka. XVII-wieczne „systemy przyrody", choćby d'Holbacha, w porównaniu z konterfektem kosmosu w poemacie Malczewskiego wydają się zarażone naiwnym stoicyzmem, bezproblemową niewiarą, prostym materializmem, mechanicyzmem, nadmiarem dydaktyzmu, są retuszem tragedii spotkania z prawdziwym obliczem egzystencji. Ale – w takim razie – czy może pojawia się w poemacie chrześcijańska perspektywa „umierania śmierci przez zmartwychwstanie"?[57]. Ten wymiar dobrej nowiny, ewangelii w *Marii* nie istnieje. Śmierć jest tu paradoksalnie i „wyzwoleniem", i zbawieniem, i może nawet „zmartwychwstaniem", lecz już w zupełnie innym wymiarze, nie poddającym się antropomorfizacjom niosącym zbyt łatwe pocieszenie.

[54] K. Barth, *Noc*, przeł. G. Sowiński, „Znak" 1987, nr 7, s. 33.
[55] A. Malczewski, *Oda do wojny*, cyt. za: *„Maria" i Antoni Malczewski*, s. 116.
[56] Nie wspominam tu już o tej arcypesymistycznej wizji człowieczeństwa z XVIII fragmentu drugiej pieśni *Marii:* „Gdzie zgon starych rodziców korzyścią ich dzieci..." (w. 1379).
[57] Wyrażenie K. Rahnera, *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. T. Mieszkowski, Warszawa 1987, s. 218.

Fundamentalną kategorią jest w dziele maska. Pojawienia się masek w II pieśni nie powinno się pojmować tylko w planie akcji. Józefa Ujejskiego gorszyło już dawniej, że muszą być one sprawcą śmierci Marii i zarazem wygłaszają w swej drugiej pieśni niezwykłe eksklamacje o „sądzie ostatecznym" w niebie. Otóż, nie ma tu sprzeczności, jeśli pojąć, że *Maria* – pisana przecież w obliczu śmierci – nie rozgrywa się na planie akcji, lecz na planie egzystencjalnych uogólnień, które dominują w całej II pieśni dzieła. Maska ma w *Marii* wymiar ontologiczny, bowiem fenomenalna powierzchnia zjawisk, Natury tylko maskuje panoszące się: śmierć, nicość, pozór. Kultura staje się maską instynktów, pychy Wojewody, po prostu zła. Historia – dwukrotnie wojna – okazuje się zasłoną, która kryje czającą się śmierć[58]. Dopiero na końcu twarz-maska ojca Wacława okazuje się znakiem tego „nieludzkiego" – zła. Jak pisaliśmy, chodzi w *Marii* o logikę deziluzji – jednakże jest ona zawsze pochodną pierwotnej, naiwnej świadomości nieiluzoryczności świata, tak charakterystycznej dla młodych, zachłyśniętych wolnością, jeszcze nie zranionych przez świat bohaterów romantyzmu. Dynamikę zdzierania maski ilustruje paradoksalnie demoniczna karnawalizacja. Za tańcem Masek czai się śmierć, ale przecież świat na wspak, świat nierozpoznawalnych ról i intencji to permanentna wizja kosmosu Malczewskiego. Nawet zakochany Wacław – „dzięki" miłości – jakby wdziewał maskę naiwności, którą zaraz traci, pogrążając się w „umysłu pustyni". Bo też jedynym schronieniem postaci jest ich własne serce. A potem, po katastrofie – ten *homo absconditus* Malczewskiego – może już tylko liczyć na ową „wiarę, która nie wierzy". Bóg także nosi maskę? Niepoznawalności?

Dzieło Malczewskiego tworzą trzy opowieści: ewangeliczna, ukraińska i ta karnawałowa, będąca w istocie rodzajem intermedium czy mediacją między pierwszymi dwiema. Karnawał istnieje tu jako zasada destrukcji, odsyłając zarazem do przestrzeni zrytualizowanego karnawału w Wenecji. Ukraina Malczewskiego istnieje na tle dwu przestrzeni: Ziemi Świętej (tu odniesienie Pacholęcia, Marii, Miecznika) oraz Italii (tu: Maski i cała Ukraina). Maski – a to właśnie ich rola mediacyjna – egzystują w dwóch rzeczywistościach: weneckiej („Czy znasz weneckie zapusty?") i ukraińsko-polskiej („Czy znasz ty polskie zapusty?"). Postać Pacholęcia w pierwszym fragmencie II pieśni ukazuje się, wynika na tle, czy z tła zarówno obrazu ruin kraju Południa, ziemi „mirtów i cyprysów" (Włochy), jak i smętnej wizji Ukrainy. Pojawia się ono w figurze pytania, które zadaje sługa Miecznika: „Czy z Ziemi Świętej wracasz, że tak utyskujesz?". We-

[58] Już po napisaniu tej pracy, po opublikowaniu jej części, ukazała się książka E. Feliksiak, *„Maria" Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1998, której Autorka, rozwijając analogię między dziejami Wenecji i Polski, dochodzi jednak do wniosku, że Malczewski wpisał w swój poemat, na przekór mortualnej tonacji „stepowego teatru świata", pierwiastki swoistego optymizmu historiozoficznego. W jaki sposób? Przywołajmy trzy fragmenty pracy:

1. Polskę i Wenecję spotkał podobny los: rozwój i zmierzch potęgi, a wreszcie upadek i długie lata życia bez niepodległości. Przeznaczeniem jednej i drugiej okazało się przetrwanie w tym, co transcendendując przemijającą doraźność kształtów może ocalać byt historyczny. Zależnie od wyznawanej filozofii, bywa to nazywane rozmaicie: ethosem, ciałem mistycznym, kulturą (s. 231).
2. Malczewski napisał *Marię*. Podobnie jak Pacholę „chciał uciec od rozpaczy" i spróbował dokonać tego tworząc dzieło sztuki, które zawsze i wszędzie jest w ostatecznym rachunku wzbogacającą radością. Czyż autor *Marii* nie był w tym podobny do Wenecji, która swoją tożsamość i godność ocalała w sztuce (s. 235).
3. I może jednak jest rzeczywiście tak, że jedyna szansa przetrwania leży w idei nieśmiertelnej wspólnoty? (s. 236).

Bliskie mi bardzo poglądy badaczki na religijność Malczewskiego, nawet interpretacyjne szlaki („her-meneutyczne") są tu niezwykle zbieżne, podobnie jak uwydatnianie roli karnawału – niemniej znów rzekłbym: nie sposób unieważnić jednostkowego doświadczenia poety na rzecz ocalającej, trwającej poprzez historię wspólnoty. Elementy, które badaczka eksponuje, najwyraźniej obecne są w poemacie, lecz nie absolutyzowałbym ich roli w pełni znaczeniowej dzieła. Dlaczego? – wyjaśnia to dalsza część tego szkicu. Nie zmienia to faktu, że poruszam się w dużym stopniu podobnymi tropami, co Autorka cytowanej książki, wyciągając nieco inne wnioski, starając się ocalić znaczenie indywidualnego, niepowtarzalnego „spotkania ze światem" poety i stworzonych przezeń postaci.

necja i Włochy to przestrzeń usytuowana między Ziemią Świętą a Ukrainą, na symbolicznym i rzeczywistym szlaku[59] pielgrzymek do ziemi Świętej Rodziny. Zamaskowane zło – owe „świata gorszkie, zatrute kołacze" – dotyka bowiem w tym samym stopniu Ukrainę, Italię i Ziemię Świętą („spólnictwo niedoli"); jest skazą przewrotnego człowieka, który w obliczu śmierci ocala raczej łotra, niż Mesjasza. Co ciekawe, centrum chrześcijańskiego świata – „wieczny Rzym" – pojawia się w *Marii* w kontekście zabiegów demonicznego Wojewody: „I teraz w Rzymie szuka szlubów rozwiązania!" (I, XII). Jeszcze raz ujawnia tu poeta swój dystans wobec instytucjonalnej machiny Kościoła, zapewne kurii rzymskiej, gdzie – jak się słyszy – nawet nierozwiązywalne śluby można było rozwiązać, o ile zanoszący prośbę o stwierdzenie, iż małżeństwo nigdy nie zostało zawarte *de jure,* mógł poprzeć swą argumentację ofiarnym „groszem". Jak pamiętamy, Malczewski, związany już z zamężną Rucińską, był zbyt biedny, zrujnowany, by w Rzymie szukać ślubów rozwiązania. Stąd pewnie ta poetycka przymówka.

W *Marii* opowieść rzutowana jest na dwie symboliczne płaszczyzny: ewangelicznej historii oraz historii ludzkiej, a poprzez analogię właśnie z Hebrajską Rodziną ulega ewangelicznej mitologizacji. Jednakże i opowieść ewangeliczna poprzez owo „spólnictwo niedoli" ulega remitologizacji, przeniesieniu w wymiar żywej, ludzkiej tragedii, pod niebo, którego „Twórca" okazuje się radykalnie niepojęty i niedostępny. *„Illud tempus"* bohaterów *Marii* odbija się w świętym czasie Hebrajskiej Rodziny i na odwrót. Święta opowieść współkreuje mit egzystencjalny i on ją równocześnie modyfikuje, uczłowiecza, swoiście „romantyzuje".

Tragedia świata *Marii,* rzutowana na obszar historii (ruiny tlejących imperiów) i przewrotnego obrzędu (maska), pozwala odsłonić rysę bytu – *vanitas* – oraz zdemaskować człowieka, przyczajonego za maską natury, kultury, historii, by, korzystając z irracjonalnej nieprzejrzystości ról, twarzy, intencji – siać zło, „zdradzać". Pacholę – „utyskujące" Pacholę – nie musi wracać z Ziemi Świętej: „Oh! nie – ja wszystkim obcy wśrzód mojej ojczyzny – " (II, I). Dlaczego? Ponieważ biblijna opowieść dzieje się wszędzie i zawsze. W ten sposób nie tylko Maria, Miecznik, tajemnicza matka Marii, ale człowiek w ogóle rozpatrywany być winien w kontekście ewangelicznej przypowieści, ze szczególnym akcentem na jej wymiar pasyjny. Natomiast postać Wacława została „rozegrana" na płaszczyźnie odniesień antycznych (Laokoon), platońskich („obietnica prędkiego połączenia" z Marią po jej śmierci) i chrześcijańskich (zachwycenie *á la* św. Cecylia). Mimo tych symbolicznych koneksji pesymizm poety jest i przerażający, i urzekający: „Takie jest drzewo życia – powie później Włodzimierz Sołowjow – w rozpadłej przyrodzie: jego korzeniem jest grzech, jego wzrostem – choroba, jego owocem – śmierć"[60].

III. Dotknięcie Śródziemnomorza

W 1840 roku Zygmunt Krasiński swój list pisany z Karlsbadu do Edwarda Jaroszyńskiego, w którym zawarł emfatyczną wizję Włoch („Rzym jak archanioł zwa-

[59] Wiele informacji o Wenecji jako etapie podróży do Ziemi Świętej zawiera artykuł A. Sajkowskiego, *Łukasz Górnicki, Radziwiłł zwany Sierotką i Wenecja,* w: *Łukasz Górnicki i jego czasy,* pod red. B. Noworolskiej i W. Steca, Białystok 1993, s. 5-30.

[60] W. Sołowjow, *Duchowe podstawy życia,* w: *Wybór pism,* przeł. J. Zychowicz, t. 1, s. 60. Tamże: „Sedno światowego zła polega na wyobcowaniu i niezgodzie wszystkich istot, na ich wzajemnej wrogości i dysharmonii. Ale na tym samym polega też bezsensowna (irracjonalna) egzystencja świata".

lony") i refleksję o „Beatrix niewidzialnej", i symboliczną aluzję do Rafaelowskiego obrazu *Koronacji Matki Boskiej,* zakończył niezwykłym wezwaniem:

> Możesz tym słowom, co się pod niebem włoskim urodziły, kazać dorobić muzykę jaką ukraińską, muzykę brzmiącą jak ten wiersz Malczewskiego: „I smutno, pusto, tęskno w dzikiej Ukrainie!". I zawołaj kozaka, i każ mu grać na teorbanie i śpiewać tę piosnkę moją, i wspomnij wtedy o sercu, które znasz, które znałeś dawniej, bo jego prawda jest w tych słowach[61].

Wszakże nie stany wewnętrzne Krasińskiego, ale jego zmysł naturalnego kojarzenia Italii, Dantego, Rafaela ze światem Ukrainy i *Marii* są tu fascynujące. Bowiem trzeci trop wskazujący na sakralne koneksje kreacji Marii wiedzie poprzez malarskie motywy w poemacie. Jest w nim fragment – nie odnoszący się do samej Marii – w którym poeta sugeruje ikonograficzne odniesienia. Pisząc o Wacławie i Mieczniku, Malczewski zauważa:

> Słuchał zajęty Wacław – gdy ręka i głowa,
> I każdy rys Miecznika, popierały słowa;
> Rzekłbyś, patrząc w ich obraz, że **sztuka malarza**
> **Z dobranych przeciwności** czarowną myśl stwarza,
> **W starcu Żywość, w młodzieńcu Rozwagę wyraża**. (II, IV).

Malczewski jeszcze kilkakrotnie wspomina o „rozfarbionym" świecie poematu. Owa zasada „dobranych przeciwności", kontrastu w obrazowaniu najpełniej ujawnia się jednak w kreacji postaci Marii. Inny wszakże jest tu jej sens – gdy obrazy Wacława i Miecznika ewokują nastrój harmonii, to obrazy Marii wskazują na wizję bytu dwunaturowego, gdy idzie o spojrzenie *sub specie aeternitatis* (duch przeznaczony „dla nieba", a ciało dla ziemi) lub bytu oksymoronicznego, gdy chodzi o aktywność ziemską. Maria jest posągowa, jakby witrażowa; jej oksymoroniczny status oddają pary przeciwstawnych pojęć: „posępna słodycz", „uśmiech Cierpliwości". Zasada kontrastowania przeciwnych walorów wizualnych i emocjonalnych całkowicie dominuje w obrazowaniu w dziesiątym fragmencie pierwszej pieśni. Witrażową statykę postaci dynamizują zewnętrzne i wewnętrzne pary skontrastowanych jakości:

> Przy nim młoda niewiasta – czemuż, kiedy młoda,
> **Tak zamglonym promieniem świeci** jej uroda?
> Ni ją ubior udatny, ni ją stroją kwiaty;
> **Czarne** oczy spuszczone, i **żałobne** szaty;
> A w twarzy **smutek,** czoło co schyla w **cichości,**
> Którego całym **blaskiem – uśmiech Cierpliwości!**
> Lub jeśli kiedy nagle, wpośrzód **gęstych cieni,**
> Jaka myśl, czy pamiątka, jej lica **zrumieni,**
> **To tak mdłym, bladym światłem – jak gdy księżyc w pełni**
> **Niezwykłym życiem rysy posągu napełni.**
> (...)
> **Serce nosi uschnięte, a świeci jak zorza.**
> Podobna do owoców Umarłego Morza,
> Pod których **śliczną farbą,** wśrzód trudu, mozoły,
> Podróżny **widzi nektar, znajduje – popioły.**
> Jakaś **posępna słodycz** w jej każdym ruszeniu;
> Ani łzy, ani żalu, w jej **mglistym spojrzeniu;**
> O! nie – przeszłych już zgryzot nie widać tam wojny,

[61] Z. Krasiński, *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego,* opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1988, t. II, s. 57-58.

Tylko znikłej **nadziei grobowiec spokojny,**
Tylko się lampa szczęścia w jej oczach paliła,
I zgasła, i swym dymem całą twarz **zaćmiła.** (I, X).

Dynamika opisu jest tu podwójna – przemienności rytmu zmian życia duchowego (od apatii do „myśli czy pamiątki") towarzyszy dwoista natura objawów samego życia: światło w oczach i uśmiech na twarzy jawią się oku poety jako zamglone, mdłe; życie objawia się w ociężałości, w statyce posągu (= nie-życia). To, co jawne, cielesność, kryje to, co duchowe, przesłonięte, co już skażone zostało przez „chorą" cielesność. Malczewski jest bowiem filozofującym poetą-malarzem. Dlatego obrazowanie nie stanowi zasadniczo innej struktury semantycznej niż plan sentencjonalnych uogólnień. W obrazie Marii tropi poeta ślady *vanitas*, wnika w ukryte sensy, pokazuje już na początku poematu – śmiertelnie – zranioną bohaterkę, wspominając zaś o grobowcu nadziei, dyskretnie i niepokojąco odsyła czytelnika do planu akcji, na którym przecież nic się jeszcze nie zdarzyło, którego finałem będzie grobowiec rzeczywisty.

Malarskość tego ujęcia uchwycił w XIX w. Władysław Chodźkiewicz, odnosząc ten typ przedstawiania urody kobiecej do arcywzoru madonn Leonarda da Vinci i Rafaela oraz efektu malarskiego zamglenia, „zadymienia" postaci – *sfumato*[62] – służącego „nadaniu obrazom Leonarda jedności, wspólnoty pomiędzy tym, co pełne, a tym, co puste, pomiędzy rzeczami a przestrzenią"[63]. Malczewski – rzecz to pewna – inspirował się dziełami sztuki włoskiej, lecz poza *Św. Cecylią* Rafaela skazani jesteśmy na domysły, jeśli chodzi o wskazanie konkretnych dzieł, które mógł widzieć. Hipotetycznie przyjąć by tu można najszerszą perspektywę. Tezę, że oddziaływało nań malarstwo *cinquecenta* oraz może *quattrocenta i trecenta.* Obraz Marii – w interpretowanym fragmencie przedstawionej *en face*[64] – zarówno doskonale przypomina owo *sfumato,* jak też realizuje inne postulaty malarstwa XVI w. Postać kobieca wypełnia tu całkowicie „pole obrazu, spychając wszystko inne do roli szczegółu"[65], jest to przy tym postać „pełna, ociężała nieco"[66]. Maria sprawia swą pozą wrażenie „statyczności i monumentalności"[67], jej cierpienie zaś (i Miecznika w finale) jest pozbawione jakiej-

[62] Por. J. Ujejski, dz. cyt., s. 305-306. O tym, jak poetycko mistrzowskie jest kontrastowanie Malczewskiego, można przekonać się, porównując skondensowany symbolicznie wizerunek Marii z obrazem pięknej, szalonej kobiety w poemacie A. Czartoryskiego, który pragnął osiągnąć w tym dziele z 1795 roku ten sam efekt poetycki, co Malczewski. A. Czartoryski, *Bard polski*, wstęp i wydanie J. Kallenbach, Brody 1912, s. 49, wersy 247-268:

„Jak-eś tu zaszło nadobne stworzenie
W dzicz głuchą, w smutne samoty siedliska?
Czemu tak piersi twoje ciężkie nagli tchnienie,
I śnieżne ciało ledwie otula odzienie?"
Żaden ją głos z dumaniem, widzę, nie rozdzieli,
Między ciemnym warkoczem ręka się jej bieli.
Na niej się chyląc, siedzi w myślach zanurzona;
Białość cery bezfarbnym smutkiem powiększona
Czasem się wnętrzną duszy boleścią rozżarzy,
Nieład wzruszeń objawia na jej pięknej twarzy
Ten bliski obłęd, gdy myśl już sobą nie włada,
Gdy widząc jeszcze przepaść, czuje że w nią wpada.

Por. ostatni wers z Barda i wers z *Marii*: „Widzieć rozpacz grożącą, i nie móc się wrócić" (I, II).

[63] M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1976, s. 28.

[64] R. Przybylski zauważa: „Drugą szczególną cechą sposobu opowiadania jest w *Marii* niesłychana ruchliwość narratora epickiego" (*Wstęp*, dz. cyt., s. 30). Można spostrzec, iż na przykład we fragmentach IX, X, XI pierwszej pieśni narrator ów niejako „ustawia" swoje postaci w zastygłych, nieruchomych pozach, przy czym kolejne obrazy ujmują inny fragment rzeczywistości: Miecznika, potem Marię, potem Marię i Miecznika.

[65] M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, dz. cyt., s. 15.

[66] Tamże, s. 15-16.

[67] Tamże, s. 18.

kolwiek konwulsyjności – okazuje się „godne i szlachetne"[68]. Ponadto – o ile Maria Rzepińska dostrzega w malarstwie *cinquecenta* „elementy teatralności"[69] – o tyle cała I pieśń *Marii* nosi po prostu znamiona widowiska teatralnego lub przypomina „żywe obrazy", tak popularne w XVIII i XIX stuleciu. Ku centralnej przestrzeni sceny „pod lipami" podążają i Kozak, i Wacław z wojskiem. Jej treść wypełniają niemal zainscenizowane „żywe obrazy" i statyczne dialogi bohaterów – wszystko zaś, jak w XVI-wiecznym malarstwie, służy „wyrażeniu *moti d'animo,* ukazaniu przeżyć wewnętrznych"[70]. Choć, być może, oddziaływała na poetę również tradycja malarstwa barokowego, lubującego się w grze światła, ciemności i cienia (wielokroć pojawia się on w poemacie).

Z kolei fragment XI pieśni I – obraz mistycznego zachwycenia Marii – łudząco przypomina malarskie przedstawienia motywu zwiastowania[71], którego elementy to: a) postać Marii („przy nim młoda niewiasta"); b) Biblia („nad Księgą Żywota"); c) Duch Święty – symbolicznie gołąb („jak trwożna gołębica"); d) czasem promień biegnący od Boga Ojca, ukazanego w niebie, do Marii, promień oświecający postać („I wznosząc w górę oczy... Gdzie Przyszłość do Przeszłości po jasnym promieniu / Biegnie..."). [72] Brak tu symboli florystycznych (lilie) i postaci archanioła – lecz w *Marii* motywy angelologiczne pojawiają się kilkakrotnie, zaś pędzący Kozak został przez poetę, co wielce zastanawiające, porównany „do jakiego od Niebianów gońca". Jeśli poeta odwołał się do malarstwa, to mogło być i tak, że przeobraził w obraz poetycki część jakiegoś dyptyku malarskiego przedstawiającego Zwiastowanie. Zazwyczaj jedna jego część przedstawiała Maryję, druga zaś przybywającego z niebios anielskiego gońca. Aniołów wszakże – w malarstwie europejskim do XVIII w. nigdy nie brakowało: na obrazie Pedro de Cordoby z XV w., przedstawiającym zwiastowanie, archanioł przewyższa znacznie rozmiarami i strojnością postać Marii. Podobnych przykładów dominacji sylwetki Niebiańskiego Posłańca nad Marią znajdziemy wiele. W *Życiu Maryi* Albrechta Dürera motywy gołębicy, Księgi, niewiasty zostały dopełnione przez symboliczne przedstawienie czyhającego zła (zwierzę) oraz Judyty z odciętą głową Holofernesa, a więc motywem zwycięskiej biblijnej niewiasty, prefigurującej ostateczny tryumf syna Maryi[73].

Pośród obrazów madonn z dzieciątkiem *cinquecenta* (Leonardo, Rafael, Masaccio) łatwo postrzec ową dwoistość obrazu twarzy Marii, rozdarcie wynikające z zarazem radosnego uświadomienia sobie momentu inkarnacji Boga, uczuć macierzyńskich oraz z bolesnej konieczności spełnienia proroctwa starca Symeona z Ewangelii św. Łukasza („Duszę Twoją miecz przeniknie"). Natomiast ikonografia zwiastowania wykreowała cztery wzorce, postawy Marii w momencie, gdy przybywa do niej Anioł –

[68] Tamże, s. 20.

[69] Tamże, s. 17.

[70] Tamże, s. 29. Oczywiście są to tylko zbieżności hipotetyczne.

[71] Pisałem o tym we *Wprowadzeniu* do *Marii* (dz. cyt., s. 86). Podobną hipotezę wysunęła niezależnie G. Halkiewicz-Sojak. Por. tejże, *Autokomentarz Malczewskiego do „Marii"* w: *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości"*, Toruń 1998, s. 20-32.

[72] Por. T. Wehli, *Malarstwo hiszpańskie w średniowieczu,* Warszawa 1983, s. 13: „Rola zapożyczonej z malarstwa flamandzkiego wiązki promieni pozostaje w sprzeczności z praktyką stosowaną w Katalonii, a zmierzającą do realizmu. Wychodząca od Boga Ojca, widocznego w oknie po lewej stronie obrazu, wiązka promieni z gołębicą akcentuje nadprzyrodzony charakter przedstawionego wydarzenia."

[73] A. Dürer, *Życie Maryi,* s. 22. Owo zło u Dürera to schowany, przyczajony pod schodami borsuk! Jeśli chodzi o przedstawienia malarskie zob.: I. Frühling, H. Oleschko, *Ewolucja ikonografii anielskiej w malarstwie europejskim*; a także A. Naumow, *Aniołowie w prawosławiu*, obie prace w: *Księga o aniołach*, pod red. H. Oleschko, Kraków 2002, s. 514-538 i 264-270.

medytacji, pytania, zatrwożenia, pokory[74]. W tej gamie stanów emocjonalnych kreowana jest też tytułowa bohaterka Malczewskiego. Można więc uznać, iż XI fragment pierwszej pieśni to poetycka transkrypcja malarskiego wzoru Zwiastowania. Oczywiście tytułowa bohaterka to Maria, zatem prowadzi tu poeta znamienną grę znaczeń. Nie możemy – chyba na szczęście! – wskazać konkretnego dzieła tego czy innego malarza, które miał przed oczyma Malczewski, kreśląc tę scenę. Możemy przyjąć, iż odcisnęły się w wyobraźni jego doświadczenia bywalca galerii, pinakotek europejskich (Drezno może, Paryż, Włochy na pewno). Lecz ostrożność nie pozwala też całkowicie wykluczyć bezpośredniej inspiracji jakiegoś obrazu zwiastowania pochodzącego z kraju, z Ukrainy, a może wprost z Warszawy. Wpływ podróży byłby wpływem pośrednim: w Italii odkryłby Malczewski w sobie miłośnika malarstwa, zaś dowód tego procesu dojrzewania estetycznego dałby w kraju, tworząc wizję poetycką, będącą przetworzeniem wizji malarskiej z jakiegoś krajowego obrazu. Takie interpikturalne, międzyobrazowe gry między poezją a malarstwem, muzyką, rzeźbą stawały się wtedy modne.

Istnieje jeszcze jeden motyw malarski, który mógł w I pieśni przetworzyć poeta: zwiastowania śmierci Marii – gdy anioł-goniec, jak na obrazie Duccia (początek XIV w.), przybywający do Maryi pogrążonej nad Biblią w medytacji, zwiastuje jej śmierć. W tym apokryficznym motywie pojawia się jeszcze symbol kwitnącej palmy, przyniesionej przez anioła. Ta dwuznaczność motywu zwiastowania jeszcze bardziej przybliża go semantycznie do poematu, podobnie jak tendencja ukazywania Marii „okrytej kirem"[75]. W malarskich przedstawieniach madonn utrwalił się zwyczaj, że płaszcz ma kolor niebieski, niemniej często jest to szata bardzo ciemna, wręcz prowokująca wrażenie czerni. Nie można zatem wykluczyć, iż treści ewokowane przez malarskie realizacje motywu zwiastowania śmierci Marii poeta przedstawił, wykorzystując elementy bliźniaczego motywy zwiastowania narodzin.

W postaci Marii została wyeksplikowana myśl o akcydentalności materialnej natury człowieka i świata. To, co esencjonalne, wznosi się ku swemu źródłu (Bóg); to, co akcydentalne, sfera pozoru, materia – opada, ciąży. Bohaterom poematu nie jest dana sposobność dezercji z tragiczności, miłość nieodwołalnie zwiastuje śmierć. Jest owa miłość, jak w wizerunkach Marii, światłem i pięknem o właściwościach sakralnych, promieniującym od wewnątrz światłem boskim XVI-wiecznych malarzy włoskich (*lume divino*), które objawia się – zamglone – w nicości „chorej" natury[76]. Maria okryta kirem – w czerni – to obraz sfery iluzji. Już neoplatończyk Marsilio Ficino łączył czerń z żywiołem materii[77]. Deziluzja w poemacie wiąże się przecież z obrazem – skreślonym niemal naturalistycznie – martwej Marii. To, co w kobiecości zdawało się zapowiadać kontaminację czasu i wieczności, ducha i ciała, okazuje się istotowo odmienne od tego, co jest materialną „szatą" człowieka:

> W jakież okropne ruchy jej kibić się łamie!
> Nie z tą giętką lotnością co w dół nie przyciska,
> Lecz w całym opuszczeniu świeżego zwaliska.

[74] O. Casazza, *Komentarz*, do: *Życie Matki Bożej w sztuce*, s. 169: „Większość obrazów Zwiastowania wyraża **postawę medytacji** (Maryja rozmyśla nad niezwykłością nawiedzenia) **lub pytania** (...), albo też **postawę zatrwożenia** (...), utożsamiając się z **postawą pokory**, (...)".

[75] Co ciekawe, na obrazie Duccia Maria nie jest starą kobietą.

[76] M. Rzepińska, *Historia koloru...*, t.1, s. 235: **„Lume divino** to jasność promieniejąca w obrazie od osób boskich, jasność pochodząca nie od źródła światła naturalnego, lecz metafizyczno-teologicznego."

[77] Tamże, s. 201.

Zwieszone ręce, głowa, zdrętwiałe już nogi
Czynią z niej przedmiot straszny, jemu jeszcze drogi. (II, XVI).

Komponenty obrazu martwej Marii: sine usta, „dzika tkliwość", bezwładność ciała i wreszcie porównanie przymrużonych oczu do mizgu upiorzycy, gdy „kochanka zoczy" (w. 1274), służą podkreśleniu zupełnej deziluzji – ciało, sfera telluryczna to obraz materii w ogóle, „w której" i „poprzez którą" bohaterowie usiłują artykułować swą miłość. Symbole zataczają koło: od pięknej kobiety – do ukochanej upiorzycy. Gnostycki i stoicki wątek ciała-więzienia duszy (skądinąd musiał to być rys świadomości Malczewskiego oraz jego syna – obu dotkniętych chorobą)[78] ma u poety wymiar nieledwie demoniczny. W jego dziele ani zbudowanie archetypicznej przestrzeni domu, ani praca, wojenne rzemiosło uprawiane w przestrzeni Historii, nie są możliwe i sensowne. Świątynia okazuje się dla Miecznika przestrzenią uświadomienia kenotyczności istnienia, podczas gdy cmentarz przestrzenią rozdzielenia ducha i ciała. Kosmos nie jest w *Marii* świątynią Natury, lecz ołtarzem niechcianej, niepojętej, ale nieuchronnej ofiary. Obraz kobiety martwej służy zniszczeniu zasłony złudzeń. Miłość – ta drabina Jakubowa do nieba byronicznego samotnika – wraz ze śmiercią Marii ujawnia wymiar złudzenia: „Karykatura nabiera rysów demonicznych wyłącznie przez ontologiczny kontrast ze swą opozycją – ikoną"[79]. Także dla tego obrazu bezwładnego ciała kobiety i ofiary można by znaleźć pokrewne przedstawienia malarskie. Choćby w obrazach ilustrujących modne lektury, np. *Pawła i Wirginię* Bernardina de Saint-Pierre'a (tu: pędzla Prud'hona, ryciny Girodet-Triosona), w motywie Ofelii (tu: późniejszy obraz Eugène Delacroix).

Tak wyeksponowane opadanie-ciążenie ciała przywodzi na myśl malarską i rzeźbiarską tradycję przedstawień martwych postaci: np. ciała ukrzyżowanego Chrystusa w niezliczonych wersjach czy antycznego *Menelaosa z ciałem Patroklosa*[80]. Sam Malczewski kilkakrotnie suponuje takie skojarzenia, pisząc o „posągowatości" i Marii, i Wacława; przy jej zwłokach Wacław to: „Jakby z kamienia posąg przy kochanki grobie". Może więc wyobraźnia poety potrafiła tu dokonać transformacji – zapewne widzianej w Bazylice św. Piotra *Pietá* Michała Anioła – może jakiejś rzeźby nagrobnej, bo przecież nie należy do typowych przedstawień obraz ojca, starca, śpiącego na kolanach schylonej nad nim (!), płaczącej córki:

Oh! czemuż już nie spocznie twoja głowa siwa?
Tu – na łonie; nie bój się – teraz żal nie spływa,
Jak wtedy, coś w mych rękach usnął zmordowany
I wstał, **schylonej córki** łzami zapłakany! (I, XII).

I ostatni motyw, który pojawić się mógł w *Marii* za sprawą włoskiej peregrynacji w świat sztuki – motyw *Sądu Ostatecznego* w realizacji Michała Anioła z Kaplicy

[78] O chorobie Malczewskiego wiadomo tyle, że była długotrwała i nieuleczalna. Także jego syn zapadł w Ameryce na chorobę, która spowodowała fizyczne upośledzenie. Pisze o tym J. Maślanka we *Wstępie* do: A. A. Jakubowski, *Poezje*, Kraków 1979. Awersja do materii jest rysem wyobraźni spotykanym dość często. Por. tekst D. Siwickiej, *Hańba i ohyda. O autobiografii Jadwigi z Działyńskich Zamoyskiej*, „Teksty Drugie", z. 4/5/6, 1993, s. 59 (Autorka porównuje postawę Zamoyskiej z „postawą wycofania się ze świata" w *Marii*).

[79] P. Evdokimov, dz. cyt., s. 84. Motywem Ofelii zajął się – w odniesieniu do poezji M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – A. Nawarecki (*Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 99 - 119.), podkreślając, iż „obraz rozpuszczonych włosów prowokuje erotyczne marzenia, szczególnie wtedy, gdy zanurzone są w płynnym żywiole" (s. 113). U Malczewskiego to już raczej Evdokimovska „karykatura", chaotycznie ułożone, niezborne włosy, prowokujące raczej miłosną deziluzję.

[80] Zob. M. L. Bernhard, *Sztuka grecka*, Warszawa 1981, s. 231.

Sykstyńskiej, którą zachwycali się m. in. Cyprian Norwid i Konstanty Gaszyński[81]. Wprowadzają go do tekstu Maski: „Choć złe i dobre w grubej zasłonie, / Sąd ostateczny jest w niebie;" (w. 760-61). Średniowiecze miało tu wspaniałą tradycję ikonograficzną: sądzący Chrystus – *Salvator Mundi* – w gronie swej Matki i tłumu świętych wstawiających się za ludzkością – górował nad stosami nagich ciał potępieńców, wśród których łatwo było rozpoznać występnych królów i biskupów, grzeszne niewiasty i oczywiście hordy diabłów , harcujących w tym makabrycznym tłumie, na otwartych grobach[82]. (A przecież Maski karnawału to także twarze diabłów, świeckich i świętych – „świat na opak", który błyskotliwie opisywał Roger Caillois[83]). *Sąd Ostateczny* Michała Anioła tchnął prawdziwą grozą: „Tutaj zbawieni dziwnie mało różnią się od potępionych; nagie ciała miotane niepokojem, splątane w olbrzymie grona, unoszące się wzwyż z największym wysiłkiem"[84]. Na średniowiecznym obrazie szafarzem piekielnych mąk – choćby w *Sądzie Ostatecznym* Hansa Memmliga – był już to jaszczurowaty, już to przypominający nietoperza hybrydyczny diabeł[85]. Tę tradycję przedstawień podtrzyma powieść gotycka (świetny *Mnich* Lewisa). W *Marii* jego rolę podejmuje „zdradzający", zamaskowany człowiek. Może figura nagości w ikonografii *Sądu Ostatecznego* jest antytezą dwulicowości? Tyle, że mówią o niej, wskazują na nią maski, te figury dwuznaczności, nieprzejrzystości, zdrady. Ironia?

W wizjach *Sądu Ostatecznego* Buonarrotiego na potępionych czekają już łodzie Charona. W *Marii,* gdzie karnawałowe maski śpiewają, że sąd ostateczny jest w niebie, rozbawione towarzystwo zapustowe także przesiądzie się wkrótce na łodzie Charona, tego namiestnika piekieł, przesiądzie się na gondole, czarne łodzie z Szeolu: „A kryte łodzie / Czernią na wodzie" (w. 693-4). Przypadkowa zbieżność? Nie sądzę.

IV. Heroiny i madonny

Umierająca dla „żywego trupa" materialnego świata i rodząca się dla niepoznawalnego „nieba" Maria łączy w sobie – śladem tradycji poezji europejskiej (Klara, Beatrycze, Laura, Fiametta)[86] – obraz tego, co ocalające, wyzwalające pasję życia, z tym, co zgubne, odsłaniające ulotność ideału świętej miłości do Damy. Sakralna personifikacja miłości – obraz kochanki – przyzywa perwersyjną i natrętną obecność banalnego w swej nieustępliwości Thanatosa, a zło, jak pisał Georges Bataille, staje się „najsilniejszym środkiem dla przedstawienia namiętności"[87]. U Malczewskiego wizja ukochanej-anioła nie zostanie – jak u Petrarki po jego przemianie duchowej – wyrugowana przez postulat rozsądku: „Stronę rozsądku trzeba wreszcie trzymać / I wyrywać z

[81] S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 366-370.

[82] Prawdziwe wrażenie robi *Sąd Ostateczny* Rafaela Destorrentsa z missale kościoła św. Eulalii w Barcelonie – por. *Malarstwo hiszpańskie w średniowieczu,* s. 18.

[83] Por. R. Caillois, *Żywioł i ład,* wybrał A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.

[84] M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, s. 46.

[85] W istocie galeria tych hybrydycznych (niemal schizoidalnych) stworzeń, jakimi są średniowieczne diabły, była bardzo bogata. Niezły jej przegląd daje cykl rycin z tematem „dobrej śmierci" pomieszczony (wraz z opisami) w pracy M. Włodarskiego, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987.

[86] Por. M. Scheler, *Istota i formy sympatii,* wyd. cyt., s. 155:

> Klara, Beatrycze, Laura, Fiametta – oto szereg typów kobiecych, bardzo znamiennych pod tym względem dla emocjonalnych faz Renesansu, oznaczających to, co dobre i co złe, co szczytne i co przyziemne tej wielkiej epoki, które jednak razem nie mogły się pojawić ani **przedtem,** we wczesnym średniowieczu, ani **potem.** Wzmagający się **dualizm** ducha i życia jest w przeciwieństwie do Średniowiecza, założeniem zarówno Beatrycze, jak Fiametty, a zarazem podstawą rozbieżności między marzeniem a zakosztowaną zmysłowością.

[87] G. Bataille, *Literatura a zło,* przeł. M. Wodzyńska-Walicka, przedmowa Z. Bieńkowskiego, Kraków 1992, s. 21.

serca korzeń tej rozkoszy, / Która nie może nigdy darzyć szczęściem" [88]. Nie przedłuży tu także idealnej miłości, jak u Dantego w *Boskiej komedii,* wizyjne obcowanie z niebiańską już Beatrycze, która u boku Matki Mesjasza, Marii, pośredniczy w wędrówce ku sferze Trójcy Świętej[89].

Bowiem opowieść Malczewskiego, brnąc ku Kresowi, porywając ku niemu „ofiary miłości" (Wacław, Maria, Miecznik), urywa się na granicy Nieznanego. Radykalna Transcendencja Boga implikuje mroczny dystans między stworzeniem i Stwórcą. Wątła ekspozycja motywu platońskiego *happy endu* staje się konsekwencją świadomości, iż człowiek „posiada" w istocie i nietrwale jedną jedynie „rzecz" – swą własną egzystencję, która jednak nie może umocować się w obumierającym teatrze natury i kultury, która stoi bezsilna wobec milczenia „oddalonego" Boga. Utrata zwiastuje śmierć i oczekiwanie Kresu – w furii i pogodzeniu, w apatii, w niszczącej aktywności jak u melancholików – staje się zawieszeniem pomiędzy „tu" kosmosu i „tam" Boga. I nic w tym czasie dopełnienia losu nie zostanie bohaterom (i czytelnikowi) wyeksplikowane. Bowiem potrzebę Domu zaspokaja dopiero śmierć. Romantyczne zstąpienie do piekieł egzystencji przez piekło miłości kończy się nie moralistyką, nie ekspiacją czy konwersją, także nie totalnym buntem, lecz melancholią i tragiczną świadomością spotkania z losem, każącym skapitulować rozumowi i przyjąć sentencjonalną mądrość agnostyka, którą tak ujęła bohaterka pani de Staël: „Z tej strony grobu nic nie poznamy". Wersja nihilistyczna fantazmatu gnoseologicznej bezsilności brzmiałaby chyba tak, jak u Oskara Miłosza w *Miłosnym wtajemniczeniu:* „Trup nie wie o życiu, grób nie wie o zmarłym"[90].

W literaturze preromantycznej motywy petrarkowskie i dantejskie, obrazy boskiej kochanki, anioła, kontaminujące się z wizerunkami Matki Boskiej, pojawiają się często na tle mrocznych przedstawień kosmosu, Boga oraz ich niejasnych wzajemnych powiązań. Lekturą kręgu ukochanej Malczewskiego – Franciszki Lubomirskiej – była zapewne *Korynna czyli Włochy* (1807) pani de Staël, kreśląca pośród afektowanych, patetycznych dialogów Korynny i Oswalda (dziś one nieco śmieszą...) wizję Italii bardzo bliską wizji Ukrainy Malczewskiego[91]. Obie są „ziemią grobów":

> Płaszczyzna, Rzym opasująca, ma coś dziwnie szczytnego. Jest to bez kwestii pustynia. Nie ma na niej mieszkań ni drzew, ale cała jest pokryta roślinami, własną siłą ciągle się odradzającymi. Te pasożytne rośliny do grobów się wślizgują, ruiny w girlandy stroją, nie mają innego, jak się zdaje, przeznaczenia, jak zmarłych wieńczyć. Można by wnosić, iż od czasów jak Cincinnatty za pługiem już nie idą, dumna przyroda gardzi ludzką pracą. Tysiąc rodzi kwiatów, zbytkownych i nieużytecznych, nie pozwalając, by się ręka ludzka tych bogactw tknęła[92].

Można by pomyśleć – i tu, i tam step porasta groby, niema płodność Natury żywi się grobami przeszłości z dala od współczesnych twórców historii. De Staël, kreując

[88] Cyt. za: D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej,* przeł L. Eustachiewicz, Warszawa 1968, s. 154 (fragment *Pieśni o wielkiej zarazie).*

[89] Por. Dante Alighieri, *Boska komedia,* przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1990, s. 487: „Patrz, Beatrycze śród świętego wiana / Dla mej poparcia prośby składa dłonie". (Chodzi o możliwość kontemplacji Trójcy Św. przez Dantego).

[90] O. Miłosz, *Miłosne wtajemniczenie,* przeł. i posłowiem opatrzył A. Międzyrzecki, Kraków 1994, s. 61.

[91] Por. M. Dernałowicz, *Antoni Malczewski,* Warszawa 1967, s. 105:
Księżna Franciszka i Malczewski będąc w Niemczech musieli chyba poznawać ten kraj przez pryzmat jej słynnej książki; na stoliku Franciszki w Vevey leżała pewno *Korynna,* przewodnik projektowanej podróży po Italii.

[92] A. L. H. de Staël Holstein, dz. cyt., s. 108. Obszerny esej poświęcony czytaniu krajobrazu Kampanii Rzymskiej przez romantyków opublikował R. Przybylski, w istocie próbując też objaśnić
...dlaczego wszyscy Polacy, kiedy znaleźli się w tej krainie, natychmiast przywoływali na pamięć ukraińskie stepy. I dlaczego chciało się stamtąd uciec gdzieś, dokądś, w greckie *apeiron,* w platońskie *asomata,* w niepojętą, niematerialną transcendencję. („Twórczość" 1998, z. 10, s. 56).

swoją miłosną opowieść w pejzażu ruin, natury i dzieł sztuki, zachowuje pełną świadomość uniwersalnych związków miłości i śmierci; odważnie podkreślając, iż „starożytni zawsze pamiętali, że i myśl o śmierci nie jest bez właściwej sobie lubieżności; miłości i uciechy ją przyzywają, a uczucie wielkiej radości zdaje się zwiększone myślą o krótkotrwałości życia"[93]. Człowiek de Staël znajduje jednak swe ocalające odbicie – w obliczu świadomości, że to miłość prowokuje śmierć i na odwrót – w świecie sztuki, w interpersonalnej relacji „ja" – „ty" i w sakrum.

Korynna – pielgrzymując pośród fenomenów sztuki rzeźbiarskiej – „podniesieniem lub wyciągnięciem ręki" naśladuje „sławnych posągów i obrazów postaci"[94]. Maski rzymskiego karnawału czynią w powieści to samo[95]. Wiele lat po de Staël i Malczewskim sam Henryk Heine przedstawi w *Nocach florenckich* (1836) opowieść o konającej Marii, w której jej adorator zobaczył ożywiony posąg[96]. Bo też jest w idei „posągu" coś niesamowicie atrakcyjnego dla wyobraźni, skoro Malczewski pozwala Wacławowi zamierać w posągowych pozach, skalą wyrażanych uczuć przekraczających nawet ekspresję posągu Laokoona. De Staël, która każe swej bohaterce oglądać Laokoona, porówna jednak jej kochanka do neoklasycystycznej rzeźby Antonio Canovy, rzeźby grobowcowej, w której „geniusz boleści wspierał się na lwie, siły godle"[97].

W posągu bowiem – w sytuacji jego naśladowania przez człowieka – to, co żywe, naśladuje to, co martwe; nietrwałe i śmiertelne chce być tym, co trwałe (ale przecież nie niezniszczalne). Życie niezagrożone, ale rozpraszające się, pragnie otrzymać formę piękna, niechby i tragiczną. Tu właśnie bogactwo nieopanowanego ruchu dąży do wyrażenia swej estetycznej i egzystencjalnej pełni w zastygłej pozie, a zmienność czasu zyskuje esencjonalny, lecz także złudny, kształt niemal wiecznej chwili. Stąd w *Korynnie* taka moc peregrynacji w świecie sztuki: malarstwa (Rafael, Michał Anioł, Leonardo da Vinci, Pietro Vannucci zwany Perugino), rzeźby (Lorenzo Bernini, Canova, posągi Niobe, Apollina Belvederskiego).

Ten świat także został wpisany w doświadczenia autora *Marii* i częściowo w jego dzieło. Nie można wykluczyć, iż być może inspirującą rolę odegrał „modny" wówczas Szekspir – odgrywając rolę Julii z *Romea i Julii*, Korynna doznaje tych samych przeżyć, co bohaterka Malczewskiego marząca o boskim gnieździe, źródle: „Wraz z kochaniem była w nich [słowach] **religijna jakaś tajemniczość, jakieś nieba wspomnienia, przeczucie powrotu do niego, tęsknota jakby duszy na ziemię wygnanej,**

[93] Tamże, s. 114.
[94] Tamże, s. 126.
[95] Tamże, s. 221:

> W Rzymie był wówczas rodzaj masek, nie znany gdzie indziej. Było to naśladowanie starożytnych posągów, z daleka bardzo piękne. (...) Jednak to nieruchome przedrzeźnianie życia, te twarze jakby woskowe jakąś przerażały trwogą.

[96] Interpretację tego motywu dał R. Przybylski w pracy: *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 99-105. Bohater *Nocy florenckich* Heinego kocha się niczym jakiś Anty-Pigmalion tylko w kamieniejących wyobrażeniach kobiecych, m.in. w *Nocy* Michała Anioła, w wyobrażeniu nimfy greckiej, wreszcie – o czym opowiada bohaterce o imieniu Maria – w obrazie Maryi:

> Tylko raz jeden zakochałem się w malowidle. Była to cudownie piękna Madonna, którą poznałem w pewnym kościele w Kolonii nad Renem. Chodziłem wtedy bardzo gorliwie do kościoła i duch mój tonął w mistyce katolickiej. Byłbym wtedy chętnie, jak jakiś rycerz hiszpański, walczył co dzień na śmierć i życie o niepokalane poczęcie Marii, królowej aniołów, najpiękniejszej damy w niebie i na ziemi!

– H. Heine, *Dzieła wybrane*, przeł. L. Staff, t. II, s. 476-77.
[97] A. L. H. de Staël Holstein, dz. cyt., s. 200. Także w *Marii* ta klasycystyczna figura człowieka-lwa jest obecna w porównaniu. Por. wersy 1065-1080.

a już do niebiańskiej wzywanej ojczyzny"[98]. Słowa te padają w *Korynnie* w kontekście Oswalda, który, jak Wacław autora *Marii,* próbuje miłością zapełnić „umysłu pustynią": „Korynno, Korynno, nie trzeba było mnie opuszczać, twój urok zasłaniał mię od rozmyślania, zatapiania i zgłębiania życia!"; czy: „Jeszcze mocniej się przekonał, że Korynna duszą jego była, że jej nieobecność okropną zostawiła próżnię"[99]. Tak, patos tych słów bardzo niedzisiejszy. I nieczęsto współcześnie wizerunek kobiety i jej kochanka rzutowany jest na obraz Matki Boskiej. U pani de Staël dwa takie ujęcia zostały wyeksponowane:

> Oswald zobaczył ten portret, bardzo podobny i pięknie wykonany. Ten dowód silnego w jej sercu odbicia jego obrazu mile go wzruszył. Naprzeciw portretu wisiał szacowny wizerunek Matki Boskiej, pod którym stał Korynny klęcznik. To połączenie miłości z religią u każdej prawie Włoszki napotkać by można, z okolicznościami daleko dziwniejszymi niż u Korynny, która będąc całkiem niezależną wspomnienie Oswalda łączyła w swym sercu z najczystszą nadzieją. To wszakże umieszczenie portretu kochanka naprzeciw świątobliwego obrazu, to przygotowanie do rekolekcji całotygodniową nad tym portretem pracą jest rysem ogólnie cechującym kobiety włoskie raczej niż samą Korynnę[100].

Mamy zatem dwie miłości i dwie religie – kult Matki Boskiej łączy się z religią uczuć, rekolekcje wielkopostne kojarzą się z rekolekcjami miłości. Bardziej wyrafinowane połączenie z sakralną ikoną przypisała de Staël postaci Lucylli:

> Oswald zaprowadził Lucyllę do kościoła, gdzie jest jedno malowidło jego *al fresco,* zwane *Madonna della Scala*; osłania je firanka. Gdy podniesiono zasłonę, Lucylla wzięła na ręce Julcię, aby się lepiej przypatrzyć mogła obrazowi; w tej chwili postawa matki i dziecka przypadkiem stała się bardzo podobna do obrazu Najświętszej Dziewicy z synem. Postać Lucylli tyle miała podobieństwa do ideału skromności i wdzięku, jakie Correggio wystawił w obrazie, że Oswald przenosił ciągle wzrok to z Lucylli na obraz, to znowu z obrazu na Lucyllę. Ona to spostrzegła, spuściła oczy i podobieństwo stało się tym bardziej uderzające[101].

Tak oto ziemska heroina zostaje zsakralizowana – miłość ludzką oświeca miłość boska, matka z dzieckiem upodabnia się do ikony Arcymatki Zbawiciela. A jednak całkowity wyraz tego dzieła de Staël – choć schemat fabularny niemal 600-stronicowej powieści jest bardziej powikłany – okazuje się niezwykle podobny do idei *Marii.* W obu pretekstem śmierci jest miłość, treścią egzystencji cierpienie, a finałem dramatycznego żywota „nieśmiertelność": **„Szczęście, cierpienie, są tylko środkami do tego celu, a ty zostałeś wybranym, aby mię oderwać od ziemi, do której przez ciebie właśnie zbyt silnie przywiązaną byłam"** . Boska *Providentia* czuwa więc, by iluzja miłosnego szczęścia stała się w odpowiednim momencie przesłanką wanitatywnej deziluzji. Choć oba dzieła zgodne są w przyjęciu przesłania „I boli tylko życie...", wydaje się, że wizja Malczewskiego jest i bardziej drapieżna, i głębsza, i artystycznie doskonalsza. Nadto – pozbawiona wysilonego patosu, na jaki zdobywa się pełna wigoru pani de Staël, która każe swej bohaterce wyzionąć ducha w teatrze zainscenizowanego konania, służącego wspaniałomyślnej zemście na niegodnym ręki anioła mężczyźnie:

> Kazała się przenieść na krzesło obok okna, pragnąc jeszcze zobaczyć błękit nieba. W tej chwili wróciła Lucylla; nieszczęśliwy Oswald nie mogąc się dłużej powstrzymać, wszedł za nią i padł na kolana, zbliżając się do Korynny. Chciała coś mówić do niego, ale sił jej zabrakło. Podniosła oczy ku niebu i ujrzała księżyc,

[98] Tamże, s. 177. Por. także rozdział *O śmierci-wybawicielce* z neoromantycznej powieści Selmy Lagerlöf z 1891 roku pod tytułem *Gösta Berling.*
[99] Tamże, s. 230, 231. Oswald bez Korynny to mizantrop: „Pójdę lepiej w miejsce najsamotniejsze, najdziksze czekać jej powrotu" (s. 232).
[100] Tamże, s. 230.
[101] Tamże, s. 544-545.

okrywający się chmurą, tak samo jak wówczas, kiedy zwracała nań uwagę lorda Nelvil, gdy zatrzymali się nad brzegiem morza, udając się do Neapolu. Teraz ukazała go tylko Oswaldowi umierającą dłonią, która spadła wraz z ostatnim tchnieniem[102].

Nietrudno skonstatować, że tego typu wzniosła drama uczuć byłaby obca Malczewskiemu, u którego zabrakło miejsca na wszelkie przedśmiertne przesłanie. Cięcie, deziluzoryczne olśnienie między życiem a śmiercią, miłością i rozpaczą jest w *Marii* ostre, zdecydowane, wprost naturalistyczne, choć nie do końca pozbawione sentymentalnych, intertekstualnych odniesień.

Klimat uczuciowy i filozoficzny *Podróży sentymentalnej* Lawrence'a Sterne'a leży, zdawać by się mogło, na antypodach obrazu świata w *Marii*. Sternowska apologia czułości, humoru, ironii (sentymentalnej), kreślona jako polemika z XVIII-wiecznym, „bezdusznym" materializmem, mechanicyzmem, zawiera przecież motywy, które pojawiają się u Malczewskiego. Czuły Yorick spotyka w swej wędrówce „obłąkaną dzieweczkę", Marię, która „straciła rozum". Spotyka ją pod topolą, gdzie „u stóp drzewa sączył się mały strumyczek"[103]. (U Malczewskiego Maria porównana została do „czystego strumyczka", co „w jeziorze zginął"). Ta obłąkana Maria Sterne'a odbywała jednak wędrówkę do Rzymu, by obejść „raz dokoła kościół Św. Piotra i wrócić", a w chwili wzruszenia dobyła „piszczałki i zagrała swą modlitwę do Dziewicy"[104]. Aby wszystkie środki z sakralnej rekwizytorni sentymentalizmu zostały wyczerpane, w jej obrazie piękno ziemskie mieszać się musi z pięknem niebiańskim: „Boleść nadała jej wyglądowi coś nieledwie nieziemskiego – a jednak była kobieca i tyle w niej było tego wszystkiego, czego serce pragnie, a oczy szukają w kobiecie..."[105]. Ponieważ jednak ta obłąkana piękność o rysach nieziemskiej boleści jest u Sterne'a częścią wielkiego współczującego uniwersum (*sensorium* świata), jej udręczenie zostaje wyretuszowane przez afirmację wiecznego porządku natury, w którym nici współodczuwania czynią cierpienie na pół tylko anonimowym, skoro wszyscy współcierpią z wszystkimi poprzez zmysł czucia Natury: „Czułości miła! (...) To Ty przykuwasz męczennika swego łańcuchem do więziennego łoża – i ty unosisz go do NIEBA – wieczystej krynicy naszych uczuć!"[106]. Trudno się oprzeć wrażeniu, że czułość unosi tu Sterne'a do nieba patetycznego banału.

Dramatyczną i bardziej dynamiczną wizję sentymentalnej antropologii oferowały natomiast te dzieła, choćby Francois-René de Chateaubrianda, w których człowiek wpisany został w hieroglif egzotycznej Natury – amerykańskiej na przykład. Bogactwo czy nadmiar form przyrodniczych obiecuje w nich prostą ścieżkę „wytrwałości w cnocie" i chwalebnego żywota. Oczywiście tylko po to, ażeby zarysowane na fantastycznie barwnym tle przyrody złudzenia egzystencjalne mogły być przekreślone przez nieczuły los. Medium deziluzji jak zawsze jest miłość. U Bernardina de Saint-Pierre'a, przywoływanego już w tej pracy jako apologeta kobiecości, natura przypomina strojną dekorację naśladującą kosmos w chwilę po tym, gdy Bóg zwieńczył dzieło kosmogonii stworzeniem Adama i Ewy. Bohaterowie żyją już jednak w cieniu podstępnie nadciągającej katastrofy. Tytułowa bohaterka romansu *Paweł i Wirginia* (1787) w świat miłości

[102] Tamże, s. 557 (oderwanie od ziemi) i 572 (śmierć Korynny).
[103] L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, przeł. A. Glinczanka, Warszawa 1959, s. 144.
[104] Tamże, s. 146. Dodajmy, iż romantyczna bohaterka o imieniu Maria może też być, choć to przypadek wyjątkowy, intrygantką i czarnym charakterem. Tak jest w poemacie dramatycznym M. Gosławskiego *Tęsknota* (1826-1831), gdzie Maria „urażona odrzuceniem przez Bożydara jej względów" doprowadza poprzez intrygę do samobójczej śmierci rywalki i ukochanej Bożydara – Anieli (por. J. Lyszczyna, dz. cyt., s. 63).
[105] Tamże, s. 147.
[106] Tamże, s. 147-148.

wstępuje jak w świat choroby prefigurującej katastrofę: „(...) cera zżółkła, jakaś omdlałość zmagała jej ciało. Pogoda nie kwitła już na czole ni uśmiech na wargach"[107]. Ginąc w finale dzieła, w otchłani oceanu, nie mogąc dopełnić marzenia o szczęściu miłosnym z Pawłem, Wirginia dozna przecież podwójnej sakralizacji: „(...) widząc nieuniknioną śmierć, położyła rękę na sukni, drugą na sercu, i podnosząc w górę jasne oczy, **zdawała się aniołem,** który ma ulecieć ku niebu"[108]. I istotnie „uleciała" – ku swojej i współbraci przedziwnej chwale. Tu pisarz przesadził w deifikacji cnoty: „Gromadki dziewcząt z sąsiednich zagród cisnęły się, aby otrzeć o trumnę Wirginii chustki, szkaplerze i wiązanki kwiatów, wzywając jej imienia jak świętej"[109]. Dodajmy:

> Paweł zmarł w dwa miesiące po Wirginii, nie przestając powtarzać jej imienia. Małgorzata **powitała** nadchodzącą śmierć w tydzień po synu, **z radością właściwą jedynie cnocie**[110].

Przesada niweczy moralistyczne zapędy autora: wkrótce na zgliszczach domostw zanurzonych w bujnej, egzotycznej scenerii środkowoamerykańskiego raju rozpanoszy się wprawdzie zdziczała przyroda, ale ani tragizmu, ani cnoty czytelnik w tym się nie dopatrzy; koturnowy heroizm i jednowymiarowość postaci nasuwają raczej przewrotną myśl, że to Natura ma rację, pogrążając bohaterów w otchłani. „Śmierć jest największym dobrem – dodała – powinno się jej pragnąć" – w świetle i w przeczuciu tej myśli postaci Bernardina de Saint-Pierre'a zdążą jeszcze za życia obdarować się ikonami szczęścia i cnoty; umierająca Wirginia tuli portret św. Pawła, który jej podarował ukochany Paweł, a przecież nie jest to obrazek zwykły:

> Zdarzyło się nawet, iż [matka Pawła] nosząc w łonie syna, opuszczona od całego świata, tak usilnie wpatrywała się w oblicze błogosławionego samotnika, iż owoc nabrał pewnego doń podobieństwa; to ją skłoniło, aby dziecku nadać jego imię i dać mu za patrona owego świętego, co spędził całe życie z dala od ludzi, ludzi, którzy ją samą zawiedli, a potem opuścili[111].

Tym razem porównanie wydaje się niejasne, ryzykowne, a teoria „wpatrzenia", którą wykłada autor... Zmilczmy, mimo że źródło podobnych koncepcji dziedziczenia tkwi w Starym Testamencie (por. Gen 30, 25-43). Patronat św. Pawła jest jednak znaczący. To patronat tego, który – nie bez mizogynii – pisał, iż „dobrze jest człowiekowi nie łączyć się z kobietą" (1 Kor 7, 1), akceptował niechęć do uczynków zrodzonych z „ciała": „nierządu, nieczystości, wyuzdania" (Ga 5, 19). Czytelnik sentymentalnych powieści niejeden raz odkryje więc niechęć do cielesności, a jeśli i to go nie zdumi, to może wstrząśnie nim któraś z tyrad bohaterek przestrzegających przed miłością, a nawet kobiecością, jak czyni to matka Pawła. Bohatera, który zginie w ziemskim życiu, jak jego ewangeliczny patron, przestrzegający przed ziem-

[107] J. H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paweł i Wirginia*, s. 83. Czytamy tam dalej:
> Pogoda nie kwitła już na czole ni uśmiech na wargach. Na przemian ulegała napadom wesołości i smutku bez przyczyny. Stroniła od niewinnych gier, od lubych zajęć i towarzystwa ukochanej rodziny. (...) Niekiedy na widok Pawła biegła ku niemu w wesołych podskokach: naraz, gdy się znalazła tuż przy nim, chwytało ją nagle zakłopotanie, żywy rumieniec barwił blade lica, oczy tonęły w jego oczach. (...) Pieszczoty brata przejmowały nieszczęśliwą niepokojem. Paweł nie pojmował zgoła tych tak nowych i dziwnych kaprysów. Nieszczęście nie przychodzi nigdy samo.

[108] Tamże, s. 152.

[109] Tamże, s. 155.

[110] Tamże, s. 173. Dodajmy, iż przyjaciel Malczewskiego, z którym ten przeprowadzał w Warszawie eksperymenty chemiczne, generał Aleksander Chodkiewicz (1776-1838), był też autorem pięcioaktowej tragedii pt. *Wirginia* (Warszawa 1817).

[111] Tamże, s. 88.

skim, zmysłowym związkiem. Miłość do Wirginii okaże się śmiertelną chorobą, która uleczy wszystkich z życia i cielesności, by mogli do woli napawać się sobą w niebieskich sferach.

Dzieło Bernardina de Saint-Pierre'a – jak zauważył sam pisarz we wstępie do kolejnych wydań – przełożono także na polski, a szczęśliwy autor nie omieszkał pochwalić się, iż „wiele matek dało swym dzieciom imiona Pawła i Wirginii"[112]. I choć pewne motywy romansu odcisnęły się może w dziele Malczewskiego – odmienność, przepaść między tonem jednostronnej grandilokwencji romansu francuskiego a ponurą aurą romantycznej powieści poetyckiej jest ogromna. Autor *Marii,* umieszczając swój utwór na Ukrainie, w tym zakątku polskiego Orientu, szkicował wprawdzie pejzaż bujnej natury stepu (modalnie jawi się on jako pustynia, ocean, otchłań)[113], ale, przetwarzając też rozmaite motywy sentymentalne, nadał im ton egzystencjalnej autentyczności, stworzył dzieło symbolicznie zgęszczone, esencjalne, naznaczone grozą tajemnicy Boga. W przywoływanych dziełach sentymentalne heroiny i ich adoratorzy ulatują jednak do od zawsze i na zawsze otwartego nieba; i ulatują lekko, zbyt lekko.

W *Cierpieniach młodego Wertera* Goethego postać Lotty, jak zauważono, przypomina także Beatrix Dantego[114]. Werter ogarnia - percypuje świat sercem. Bo przecież już drugie zdanie powieści brzmi: „Najdroższy przyjacielu, czymże jest serce ludzkie!"[115]. Jeśli porównaliśmy modlitwę bohaterki z *Marii* do tej z Getsemani, to warto przypomnieć, że także śmierć Wertera rzutowana jest z ostentacją na ewangeliczne tło: „Jestem gotów, Lotto! Nie wzdrygam się – woła Werter – ująć zimnego, strasznego kielicha, z którego mam wypić odurzenie śmierci"[116]. Męczennik miłości zapragnie spocząć pod cmentarnymi lipami, „na miejscu, które on sam sobie wybrał". Cmentarnej uroczystości nie będzie „towarzyszył żaden duchowny". Podobnie u Malczewskiego, gdzie również brak sarmackich ceremonii funeralnych *pompa funebris*, choć w tym przypadku to zapewne osobiste doświadczenia poety stały się tego powodem (konflikt z Kościołem po związaniu się z Rucińską). Zgodnie z XVIII-wieczną tradycją Wertera pochowano w nocy – u Malczewskiego, jak wynika z tekstu, śmierć Miecznika na grobach żony i córki też dokonuje się tą porą. Noc odsłania jeszcze jedno oblicze: jest medium przejścia, krańcowego wtajemniczenia w śmierć.

Nocą spoczną pod rytualnymi drzewami (tu: pinie) zwłoki bohatera włoskiej werteriady Ugo Foscolo *Ostatnie listy Jacopa Ortis* (wydawanej w 1798 r. oraz w latach 1802, 1816, 1817). Autor tyleż niewolniczo, co twórczo naśladował Goethego. Punktem wyjścia refleksji staje się w powieści myśl o tym, że sam akt istnienia człowiek „zawdzięcza" tyranii obcej, anonimowej ludzkości – aktowi gwałtu na preegzy-

[112] Tamże, s. 7. Ten zwyczaj, jak wiadomo także z polskich doświadczeń, nadawania dzieciom imion bohaterów dzieł najczęściej niewysokich lotów, nieobcy był również w XX w. polskiej publice. *Vide*: losy abolicjonistycznej powieści Bernarda Guimaresa *Niewolnica Isaura* (1875 r.) i jej filmowej adaptacji w PRL. Również tytuły kilkuset -, kilkudziesięcioodcinkowych, telewizyjnych oper mydlanych, najczęściej latynoamerykańskiego pochodzenia, to pod koniec XX w. imiona kobiece (Marie, Zofie, Rozalindy, Krystyny). Seriale te zachowują zresztą – w skrajnie zmelodramatyzowanej i uproszczonej formie – schematy fabularne powieści sentymentalnych oraz romantycznych.

[113] W tym sensie Orient ukraińsko-polski jest też przestrzenią doświadczenia religijnego:

> Potwierdzeniem romantycznego przekonania o szczególnym w tym względzie charakterze Wschodu była stylizacja człowieka orientalnego jako człowieka wiary, człowieka czującego Boga w przestrzeniach pustyń i gór, a w życiu realizującego jego niepisane, ale odwieczne prawa.

– J. Bachórz, *O polskim egzotyzmie romantycznym,* w: *Problemy polskiego romantyzmu,* s. II, pod redakcją M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 258.

[114] Por. A. Witkowska, *Wstęp,* w: *Polski romans sentymentalny,* Wrocław 1971, s. XLIII.

[115] J. W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, s. 37.

[116] Tamże, s. 134.

stującym w łonie Natury istnieniu *in posse,* którego realizacja, narodziny istoty ludzkiej po prostu oznaczają inicjację w świat cierpienia, skonkretyzowanego w udręczeniu miłosnym, ale też historycznym. Ostateczny wybór – już żyjącego w świecie – człowieka znajdującego się w sytuacji bez dobrego wyboru polega na obraniu drogi grzesznej zmysłowości bądź samobójczym zanegowaniu egzystencji: „Ja sam czuję to w sobie, że kiedy cierpienie dojdzie do kresu, nie pozostaje człowiekowi nic, tylko grzech albo śmierć"[117].

„Mądrze" oczywistym rozwiązaniem okazuje się samobójstwo, oznaczające ontologiczny powrót *ad fontes,* do źródeł bytu, gdzie nie ma bólu i cierpienia. Włoski romantyk zafundował czytelnikom coś, czego brak w *Werterze* i w *Marii* – prawdziwy horror polegający na obecności wizerunku „świętej", ukochanej Teresy z Jacopem w chwili jego śmierci i... po niej. Oto „etapy" motywu:

I. **Sakralizacja kobiety**: „(...)Tereso moja; twoja cnota jaśnieje na twojej niebiańskiej twarzy i ja ją uszanowałem; ty wiesz, że kochając, uwielbiałem cię jak świętość".

II. **Obdarowanie adoratora symbolicznym portretem anielskiego oblicza Teresy**: „Malowałaś ten portrecik w dniu, kiedy cię po raz pierwszy zobaczyłem: przesuwają się przed moimi oczyma, jeden za drugim, wszystkie te dni, najgorętsze i najdroższe mi w całym mym życiu. Uświęciłaś ten obrazek, zawieszając go, mokry od twoich łez, na mojej piersi; i tak właśnie, na mojej piersi, pójdzie ze mną do grobu".

III. **Ostatnia wola kochanka, który powziął myśl o samobójstwie:** „Podobizna Teresy niech będzie pogrzebana razem z moim ciałem".

IV. **Przedśmiertna komunia rozpaczającego „ja" i anielskiego wizerunku:** „Stoję już jedną nogą w grobie, ale i w tej chwili powracasz, jak zawsze powracałaś, przed moje oczy, które umierając wpatrują się w ciebie, w ciebie, której święta dla mnie piękność lśni pełnym blaskiem".

V. **Postmortualne zjednoczenie ciała i symbolu:** „Z szyi Jacopa zwisał portrecik Teresy, cały poczerniały od zasychającej krwi, z wyjątkiem jednego miejsca pośrodku; a ślady krwi na wargach Jacopa świadczyły, że w agonii całował jeszcze wizerunek ukochanej".

U Foscolo kobieta nie jest wprawdzie (a może... dzięki Bogu) odbiciem Matki Boskiej, ale jej anielstwo, boskość sięgają wyżyn. W symbolicznym zaś wizerunku kontrast ideału i nędzy ziemskiej egzystencji wzmagany jest przez makabryczne, naturalistyczne i zarazem symboliczne przedstawienie związku Jacopa i Teresy. Zakrzepła na medalionie krew, przerażając świadków, poświadcza jedność kochanków, otwiera perspektywę niebiańskiego połączenia dusz, nawet wbrew temu, co naocznie potwierdza, wbrew śmierci. Foscolo żłobi w krwawej plamie „miejsce", które symbolicznie otwiera tajemną przestrzeń transgresji fizycznej kondycji człowieka. W „strasznym", „ohydnym", „przerażającym" każe widzieć „nieśmiertelne"; miłość. Malczewski ten wymiar tanatologii uchylił w przypadku Marii, przywołał w obrazie szlachetnej rzezi, wojny.

V. Malczewski czyta Mickiewicza?

Kończąc tę epizodyczną przechadzkę śladami motywu, przywołać trzeba kwestię intrygującą, choć nieco tajemniczą – czy z kolei pisząc *Marię* znał Malczewski I i II tomik Mickiewicza? Czy inspirowały go one?

[117] U. Foscolo, *Ostatnie listy Jacopa Ortis,* przeł. B. Sieroszewska, posłowiem opatrzył K. Morawski, Warszawa 1979, s. 168. Kolejne cytaty ze stron: 160, 171-172, 174. Por. J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość,* przeł. M. Perek, Kraków 1994, s. 33:

> Jej wyciek, ślady, które zostawia, dobitnie świadczą o zgonie. Na widok krwawych plam wyrokuje się, że miała miejsce śmierć, nie zranienie: gdyby rany nie były śmiertelne, usunięto by plamy.

Jak pamiętamy, w II cz. *Dziadów* na widok anielskiej (ale nie zbawionej) Zosi Guślarz zawoła: „A toż czy obraz Bogarodzicy / Czyli anielska postać?". W części IV dramatu w miłosnej afektacji Gustaw recytuje imię kochanki, co matka interpretuje jako wyraz egzaltowanej, litanijnej pobożności. W balladzie *Dudarz* imię ukochanej okazuje się imieniem „Panny Najświętszej". Przykładów Mickiewiczowskiej fascynacji maryjnością jest znacznie więcej. Józef Ujejski dostrzegł już i opisał wprawdzie analogie „batalistyczne" między *Marią* a *Grażyną*[118]. Ogólny zarys kompozycji bitwy w II pieśni *Marii* miał być podobny – według tej hipotezy – do tego przedstawionego w *Grażynie*. Niemniej już Eugeniusz Kucharski w recenzji monografii Ujejskiego dobitniej podkreślił, że *Marię* bez *Dziadów* pomyśleć trudno[119].

O ile jednak pasjonująca może być interpretacja Mickiewiczowskiej lektury *Marii*, o tyle zabieg odwrotny zdaje się *a priori* skazany na klęskę[120]. A przecież Malczewski mógł znać poezje „młodego" Mickiewicza. Od 1824 r. aż do śmierci autor *Marii* mieszkał w Warszawie. Jak pisał Witold Billip: „Mickiewicz był w Królestwie znany i popularny wcześniej jeszcze, zanim zajęła się jego twórczością romantyczna krytyka warszawska"[121]. Czy mógł Malczewski nie słyszeć już nie tylko o *Balladach i romansach*, ale i o ich naśladowaniu – wydanych w 1824 r. w Warszawie, ośmieszonych przez literacką publikę, balladach Stefana Witwickiego?[122] Lecz może było również tak, że z dziełami Mickiewicza zetknął się dopiero w momencie, gdy tekst *Marii* był wykończony? Józefa B. Zaleskiego pozna przecież Malczewski w chwili, gdy ukończona *Maria* trafi do drukarni.

Z wielką ostrożnością chcielibyśmy zwrócić uwagę na obecność kilku motywów, które, choć pospolite w epoce, pojawiają się w *Marii* i w *Dziadach* wileńsko-kowieńskich. Łączy więc II cz. *Dziadów* z *Marią* cytat z *Hamleta* Szekspira, który – jak pamiętamy – jest też mottem *Manfreda* Byrona – u Malczewskiego jest to zakończenie przypisu nr 9. do poematu, u Mickiewicza motto II części dramatu. Malczewski, dowodząc w owym przypisie, „iż granice władz naszych umysłowych bez wątpienia ścieśnione są niezmiernie w stosunku nieskończoności, która nas otacza", przywołuje w finale autorytet autora *Króla Leara*:

> Fizyków i Metafizyków o pozwolenie prosić wypada, do których powiedzieć by można z Shakespearem: *There are more things in heaven and earth, than are dreamt of in your philosophy.* Są rzeczy na ziemi i w niebie, o których wam się ani marzy w waszej filozofii.

Zauważmy przy tym, iż ten sam tekst Szekspira w wersji przekładu podanego u Mickiewicza zyskuje nieco inną formę, staje się jakby nieco bardziej radykalny, metafizyczny, gdy „rzeczy" zastępują „dziwy", a „marzenie" staje się „snem": „Są dziwy w niebie i na ziemi, o których ani śniło się waszym filozofom" (II cz. *Dziadów*). Wspólne

[118] J. Ujejski, dz. cyt., s. 228-229.

[119] E. Kucharski, dz. cyt., s. 363: „(...) naśladowcą nie był, to pewne, ale czy ważyłby się na *Marię* bez IV cz. *Dziadów*, *Lilii* i po części *Grażyny*, to już rzecz do dyskusji (...)". Znacznie ostrzej, złośliwie nawet, skomentował Kucharski możliwość wpływu poezji Zaleskiego na *Marię*: „Ten pusty światek ckliwych obrazków i szumnych, papierowych kozaczków, hasających na drewnianych konikach, jak nie ma nic z Ukrainy, tak nie ma nic wspólnego z Ukrainą Malczewskiego" [tamże].

[120] Sprawą stylu czytania *Marii* przez Mickiewicza zajęła się Z. Stefanowska – zob.: *Mickiewicz jako czytelnik „Marii" Malczewskiego*, w: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów" Adama Mickiewicza*, s. 246-254.

[121] W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818 – 1830. Antologia*, red. naukowy M. Żmigrodzka, Wrocław 1962, s. 9.

[122] Por. W. J. Podgórski, *„Żyw dotąd w młodej Chopina piosence"*, w: S. Witwicki, *Piosnki sielskie, poezje biblijne i inne wiersze*, Warszawa 1986.

u tak wielu twórców zainteresowanie jednym cytatem, aspektem dzieła Szekspira można by tłumaczyć „atmosferą epoki", zapotrzebowaniem na autorytet, który utwierdziłby młodych romantyków w ich przekonaniu o „istotności" metafizycznego wymiaru. Lecz nie można też wykluczyć, iż to nie bezpośrednio z Szekspira, lecz od Byrona przez Mickiewicza i Malczewskiego myśl ta wędrowała potem przez stronnice romantycznych dzieł: jako autukomentarz Słowackiego do *Snu srebrnego Solomei*, cytat-parafraza w *Czarnych kwiatach* Norwida.

Istotną część semantyki II i IV cz. *Dziadów* stanowi antropologiczna figura upiora, upiorności związana z oksymoronizacją świata romantycznej miłości, egzystencji, psychologii. Złączona z takim jej, owej miłości, wizerunkiem, w którym nieprzystawalne doznania, antynomiczne stany współistnieją w jednym, „oksymoronicznym" podmiocie, „ja" targanym przez ogień uczuć i sparaliżowanym równocześnie przez chłód, lód myśli. U Malczewskiego upiór pojawia się niemal jako kompozycyjna rama poematu oraz prefiguracja losów bohaterów – wiozący „dobrą nowinę" Kozak minie „figurę" stojącą na wzniesieniu, pod którym pogrzebano upiora (I, III). Z kolei pędzący ku Marii Wacław (zastanie ją martwą – będzie przypominać „upiorzycę") zostanie przez narratora uchwycony w owym pędzie w chwili, gdy postrzega go zdumiony i wylękniony wieśniak:

> Ah! dalej, prędzej! lekko przez chwasty i rowy
> Sunie koń wyciągnięty – a brzękiem podkowy,
> Hukiem pędu, błyszczącą postacią rycerza,
> Ocknionego wieśniaka pierwszą myśl uderza;
> „Ha! ha!" – nim otarł oczy i serca mógł dowieść,
> Znikł rycerz i zostawił o upiorach powieść.
> I tak to leciał Wacław – szczęśliw, trwożny razem,
> Śliczny, straszny – był wiernym śmiertelnych obrazem. (II, XIV).

Znów – odsłania się wspaniała symetria „architektury poematu". Zauważmy – obrazowi pędzącego kozaka i wzmiance o upiorze w pieśni I odpowiada obraz szalonego pędu Wacława-upiora z II pieśni. Fantomiczność, migawkowość, nierzeczywistość obrazu rycerza, przekształcona w oczach wieśniaka w o „upiorach powieść" (bo w ludowej, spontaniczno-naiwnej percepcji świata odsłania się prawda bytu i człowieka), zostaje podniesiona do rangi prawdy o statusie ontycznym ludzi w ogóle. „Śliczna straszność" śmiertelnych to ich fantasmagoryczny, oksymoroniczny, lecz także istotowy obraz. Kilkakroć daje Malczewski w poemacie dowód swej fascynacji „mocnymi" stanami egzystencji, ekstatycznym lotem, pędem, szaleńczym, wprost „narkotycznym", *quasi*-ekstatycznym spotęgowaniem wrażeń. W tym stanie, który wolno określić – w kategoriach Williama Jamesa – jako „doświadczenie parareligijne", rzeczywistość ulega przyśpieszeniu, emocje bohatera zostają doprowadzone do punktu kulminacyjnego. Oglądany z tej perspektywy jeździec („A step – koń – kozak – ciemność – jedna dzika dusza" – I, III) ulega z perspektywy obserwatora fantomizacji, staje się czymś zjawiskowym, naraz realnym i irrealnym, wyodrębnionym i rozmazującym się, „odkonturowionym", wtapiającym się w tło. Staje się poniekąd „upiorem", zjawą, duchem.

Z punktu widzenia jeźdźca stan ów oznacza przecież niemal mistyczne wtargnięcie w dziedzinę pozazmysłową. Zmysły – odczuwające eskalację ruchu – w pewnej jego skali „padają" przed nawałą wrażeń, umożliwiając wewnętrzne („ja") i zewnętrzne, niemal namacalne, dokonujące się przez skórę, wniknięcie „tego innego", odczucia transu, wyzwolenia, unii z bytem, wyniesienia wysoko ponad partykularyzmy codzien-

ności. Te ekstazy stepu, pustynne ogołocenia, panteistyczne modlitwy, loty ku jedni – to domena ludzi Ukrainy: kozaka, Wacława. Także Miecznika i tych wszystkich, którzy znają jeszcze jedną odmianę owego pędu: pełen najdzikszych emocji pęd szturmujących wojsk, atak jazdy, orgię wojny.

W obrazku pięknego i strasznego Wacława figura „upiorowatości" realizuje się nie tylko z zewnątrz. Bohatera – jak upiora Mickiewicza – rozdziera całkowita sprzeczność tworzących jego egzystencję stanów: szczęścia i trwogi, nadziei i rozpaczy. („Cóż to za człowiek? – Umarły", czytamy w *Upiorze* Mickiewicza). Nie jest tu więc ów jeździec ekstatykiem natury, lecz sparaliżowanym człowiekiem, który zmierza po swój los. Jest obrazem człowieczeństwa w ogóle: „wiernym **śmiertelnych** obrazem". Autor takiej wizji musiał już wiedzieć o tej kondycji śmiertelnika wszystko. Pisał *in articulo mortis*. Bohater Mickiewicza ma przed sobą ogromny kredyt czasu. Malczewski nie. Kozak, nabożnie i trwożnie, wschodniochrześcijańskim zwyczajem trzy razy żegnający się przed figurą, pod którą „od dawna upior pochowany", czyni to być może w istocie przed figurą oznaczającą miejsce spoczynku wszystkich podobnych, niespokojnych duchów jak Wacław: „duchów" – to znaczy ludzi wrażliwych jak on; to znaczy też: tych, w których świadomy byt wpisana jest śmierć.

W kręgu figur antropologicznych mieści się też obraz zepsutej, robaczywej duszy. W poemacie – w momencie po pożegnaniu z Wacławem – bohaterce przypisano taki oto stan: „A na odłogu szczęścia, Zgryzota korzeni / Swe kolczyste łodygi robaczliwej zdrzeni" (w. 611-612). To znaczy – „w szczęśliwej duszy zgryzota zakorzenia się kolczastymi łodygami o robaczywym rdzeniu". W IV cz. *Dziadów,* opisując śmierć Maryli, Mickiewicz porównuje jej oczy do – jak objaśnia badacz – „światła fosforycznego, jakie wydają w ciemności spróchniałe wnętrza niektórych drzew"[123], czyli, jeśli przełożyć to z kolei na język poezji: „Błyszczą one jak rdzeni spróchniałej światełka"[124]. Pamiętając o całkowitej odmienności techniki obrazowania i znaczenia całości obu dzieł, można zauważyć, że w opisie śmierci Maryli pojawiają się szczegóły obecne w opisie martwej Marii: bladość, sine usta, opadanie stygnącego ciała. Mickiewicz daje jednak słodki, „ucukrowany" obraz agonii:

> Podniosła głowę nad łóżko,
> Rzuciła na nas oczyma,
> Głowa opadła na łóżko,
> W twarzyczce bladość opłatka,
> Ręce stygną, a serduszko
> Bije z cicha, bije z rzadka.
> Już stanęło... już jej nié ma! (w. 425-31).

W cz. IV dramatu tanatyczny opis kończy dwukrotnie powtórzona para ironicznych rymów: **oczyma – nié ma.** U Malczewskiego w analizowanym opisie (II, XVI), gdy Wacław odnajdzie martwą Marię, zjawia się świetny rym: „O! moja droga Mario! ty zimna i **niema** – / A dla nas już jest szczęście" – echo mówi: **<<nie ma>>**. Zbieżność kontekstu mortualnego, obrazowania i rymu jest przeto zastanawiająca, choć o niczym nie przesądza (lecz – uwzględnijmy i ten fakt – w tym opisie odnalezienia ciała Marii Malczewski inspirował się także Byronem[125]). Nie tylko na leksykalną zbieżność wygląd-

[123] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. IV, w: *Dzieła*, t. III, *Utwory dramatyczne*, s. 452, przyp. do wersu 422 autorstwa S. Pigonia.
[124] Tamże, wers 422.
[125] Por. J. Ujejski, przypis do wersu 1284 (A. Malczewski, dz. cyt., Kraków 1947, s. 47): *„A dla nas już jest szczęście – echo mówi <<niema>>.* – Pomysł zapożyczony z *Narzeczonej z Abydos* (III, 27): *>>Hark! To the huried question of Despair:*

da pojawienie się u obu poetów słowa „larwa". W *Marii* larwy to Maski, które uśmiercają bohaterkę – w pejoratywnym znaczeniu pojawi się to słowo także w opowieści Gustawa: „Ach tak! tak ją kochałem! pójdęż teraz trwożyć / I na kochanka larwę potępieńca włożyć?". W *Marii* to Wacław włoży „larwę potępieńca", mszcząc się zapewne na ojcu.

Wspólna kreacjom obu bohaterów jest idea bezdomności, zapewne wynik doświadczeń Malczewskiego, który nie miał domu rodzinnego, lecz również i Mickiewicza od chwili, gdy został osierocony. Gustaw opowie więc o zrujnowanym domu rodzinnym, Wacław zostanie mieszkańcem pustyni po stracie Marii i zdradzie ojca. Na tym tle podobnie rysuje się finał miłosnych perypetii, zaprojektowany przez obu poetów na modłę platońską. Gustaw oświadcza zatem: „Natenczas śladem lubego anioła / I cień mój błędny wkradnie się do nieba" (w. 1276-77); w *Marii* Wacław żegna się z ciałem żony „z obietnicą prędkiego połączenia", sama zaś Maria prorokuje transcendentne spełnienie uczucia: „– poki nasze cienie / W słodkich czystych krainach złączone na zawsze, / Ludzi już nie zobaczą – lecz niebo łaskawsze!" (I, XII)[126]. Także w poetyckich opisach zakochanych odnaleźć można analogie – choćby motyw odbicia, nadzmysłowej jedności kochanków, będącej źródłem awerbalnej komunikacji, *quasi*-mistycznym złączeniem rozkochanych w sobie dusz. W *Marii* przybiera ów proces następującą postać: „O! póki ten, co jemu w uczucia się wplatać. / (...) W spojrzeniach czuć się światłem i życia potrzebą. / Było więcej niż szczęście, było dla mnie niebo –" (I, XIII). W IV cz. *Dziadów* obraz jest bardziej rozbudowany i dynamiczny: „Jakie tylko uczucie na mych oczach błysło, / Natychmiast lotem promyka / Aż do jej serca przenika / I na powrót błyszczy w oku"[127].

W kręgu tych antropologicznych zbieżności mieści się też obraz, motyw posągu, tak często przywoływany w *Marii*. W *Dziadach* furia monologu miłosnego Gustawa służy jednak ujawnieniu mrocznych, nieświadomych pragnień zranionego kochanka[128]: „Stała w miejscu, grobowej podobna kolumnie"; czy: „Niech będzie ślepą, martwą jak opoka". Niepokojąco brzmi również analogia z ową lampą z IV cz. *Dziadów*, w której płonie – niczym w lampie, którą z ciałem złożono do grobu – iskra życia, rozniecona przez miłość do „niebianki" za życia. Przypisywano jej najrozmaitsze znaczenia – miała to być m.in. lampa z grobu córki Cycerona, Tulii, która zgasła dopiero po otwarciu odnalezionego w 1540 roku grobu[129]. W innej, przekonującej interpretacji autor skłania się ku prostszej wykładni symbolu: „Wypowiedź ta nawiązuje jedynie do rzymskiego obyczaju zapalania lamp w grobach"[130]. Jeśli zatem rzymski zwyczaj pojawiłby się u nie posiadającego wtedy podróżniczych, archeologicznych doświadczeń

Where is my Child? An Echo answer – Where?<<". – Wyjaśnienie Ujejskiego jest jednak zbyt proste, niepełne. Pomija kwestię popularności u romantyków tematu „ironicznego echa" oraz fakt, że tradycja owego rymu „nié ma – niema" jest jeszcze w Polsce przedbyronowska. Por. jego użycie w *Bardzie polskim* (dz. cyt., s. 51, w. 319; śmierć Dziewicy):

„Mistrzu ratujmy!" Lecz On: „Ratunek jej w zgonie,
Nie w życiu! – Tam, u Boga, na wieczności łonie...
Bo ta ziemia okwitła, bezwładna i **niema**,
Już dla niej żadnych leków, żadnych pociech **niema**".

[126] A. Mickiewicz, *Dziady*, część IV, s. 94, s. 107. Chodzi poecie zapewne o jakąś przedstawienie *locus amoenis* – miejsca rozkosznego, raju, Empireum, w którym cienie zmarłych zażywają zjednoczenia i miłości, ale... w samotności, bez ludzi. O niebie w *Marii* trafnie pisze E. Feliksiak (dz. cyt., s. 80-83).

[127] Maria jest więc dla spojrzeń Wacława ożywiającym źródłem światła, sensu egzystencji. I na odwrót. Podobnie w relacji Gustaw – ukochana.

[128] Romantyczna miłość odsłania w momencie zdrady swój karykaturalny antywzór: ośmieszone pożądanie przepoczwarza się w żądzę zbrodniczej zemsty lub przynajmniej potrzebę imaginacyjnej odpłaty w złorzeczeniach.

[129] Por. W. Kubacki, *Lampa w rzymskim grobie*, „Ruch Literacki" 1977, z. 4, s. 263-278.

[130] R. Przybylski, *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*, s. 70.

Mickiewicza, tym bardziej nabierałby sensu w dziele wytrawnego wojażera, jakim był Malczewski. Oto oba wydania motywu:

MICKIEWICZ:
Czasem tę iskrę oko niebianki zapali,
Wtenczas trawi się w sobie, świeci sama sobie
Jako lampa w rzymskim grobie.
(w. 517-519)[131]

MALCZEWSKI:
Ani łzy, ani żalu, w jej mglistym spojrzeniu;
Tylko znikłej nadziei grobowiec spokojny,
Tylko się lampa szczęścia w jej oczach paliła,
I zgasła, i swym dymem całą twarz zaćmiła.
(I,X).

Tekst Malczewskiego – podkreślmy to – jest dużo bardziej zmetaforyzowany, lepiej odpowiada też obu odczytaniom motywu lampy. Maria to jakby kobieta złożona w grobie, posąg smutku. To w niej gaśnie, jak w rzymskim grobowcu, który właśnie otwarto, ostatni znak życia, nadziei. Tę rzeczywistość grobu, „znikłej nadziei grobowiec spokojny", w którym dopalił się płomień szczęścia miłosnego, wyraża postać całej, skamieniałej, zmartwiałej Marii, a przede wszystkim mówią o tym jej oczy, twarz. Wyraźnie więc można dopatrzeć się u autora *Marii* metamorfozy motywu, który – w prostszym wydaniu – ekscytował raczej analityków u Mickiewicza. Zadymiona niejako, jakby przesłonięta woalem śmierci,„mgłą smutku twarz Marii to jedna tylko z szeregu realizacji w poemacie symboliki świetlno-tanatycznej. Twarz i postać Wacława oświetla złe światło księżyca; twarz Miecznika powlecze śmiertelne, „chore", „żółte" światło gromnic palących się w kościele. Kobieta jednak, to ważne, **sama jest światłem**, które gaśnie; tymczasem mężczyźni to poszukiwacze światła-sensu, znajdujący wciąż jednak tylko **ironiczną karykaturę jutrzenki-*Sophii***: promienie śmierci, blade światło księżyca i „łysk" od gromnic.

Należy raz jeszcze powtórzyć, że IV cz. *Dziadów*, jak informują didaskalia, rozgrywa się w przestrzeni przed obrazem „Najświętszej Panny Maryi", a te sakralne koneksje imienia Maria w oczywisty sposób narzucają się, jak próbowaliśmy dowodzić, podczas lektury *Marii*. Pewne podobieństwo zachodzi również między słowami Księdza w IV części *Dziadów* i narratora w *Marii* (ten motyw śmiechu-płaczu-szaleństwa pojawia się już w *Cierpieniach młodego Wertera* Goethego)[132]:

IV cz. *Dziadów*:
Dzieci, będzie ten płakał, kto się z płaczu śmieje!
Nie śmiejcie się! to człowiek bardzo biedny, chory.
(w. 195-6)

***Maria*:**
A kto się hucznym śmiechem wśrzód jęków odzywa,
Jak szalony w szpitalu – szczęsnym się nazywa.
(II, VII).

I wreszcie szczegół najbardziej zastanawiający: symbolicznym rekwizytem Gustawa jest, jak wiadomo, sztylet. To nim oksymoroniczny „żywy trup" przebija się w finale. Rozzłoszczony, mściwy kochanek przywołuje także jego zmetaforyzowany obraz: „Niech ją sumienia sztylety ranią!"[133]. Otóż w *Marii* nikt sztyletem się nie po-

[131] Tamże, s. 70-71. Pisze Przybylski: „Ukochana skierowuje więc iskrę duszy kochanka w głąb świadomości. Ogień rozdmuchany przez jej miłość jest bezużyteczny. Tłamsi się dla siebie. Jak lampa w grobie."

[132] J. W. Goethe, dz. cyt., s. 72-73:
– O, wy, ludzie rozumni! – zawołałem z uśmiechem. – Namiętności! Pijaństwo! Szaleństwo! Stoicie tak spokojni, tak bez współczucia, wy, ludzie obyczajni! Łajecie pijaka, gardzicie obłąkanym, przechodzicie mimo, jak kapłan, i dziękujecie Bogu, jak faryzeusz, że nie stworzył was jako jednego z tych! Niejeden raz byłem pijany, moje namiętności były zawsze bliskie obłędu, a nie żałuję ani jednego, ani drugiego; bo pojąłem sam z siebie, że trzeba by było z dawien dawna obwołać pijakami i szaleńcami wszystkich niezwykłych ludzi, którzy stworzyli coś wielkiego, coś na pozór nieosiągalnego.

[133] W romantycznej miłości – tuż po katastrofie zdrady – symetrię „błogiego szczęścia" obcujących ze sobą kochanków, zastępuje asymetria mąk zdradzanego i... spokoju zdrajcy. Złorzeczenia, ostatnie listy zdradzonego pisane do zdrajczyni

sługuje, pojawia się on natomiast w pierwszej strofie – może, dodajmy, napisanej pod wrażeniem IV cz. *Dziadów?* – drugiej pieśni Masek, w kontekście, który każe zastanowić się, czy słowa te nie są w ogóle aluzją do symbolicznego, ekspiacyjnego „samobójstwa" Gustawa:

A gdy się troski do duszy wkradną,
Hucząc w niej chmury czarnemi;
A gdy nieszczęścia na kogo spadną;
I postać wzniosłą, szlachetną, ładną,
Smutek nachyli ku ziemi;
O! niech na chwilę Złość się już schowa,
Rany sztyletem nie cuci...
Niech choć przy zgonie zabrzmią te słowa:
„Wolność spokojność – wróci!" (II, II).

Ironicznie konsolacyjny ton Masek byłby w takim wypadku także wyznacznikiem dystansu Malczewskiego wobec nazbyt egzaltowanej (i „naiwnej") wersji romantyzmu Mickiewicza. Przypomnijmy, iż Józef Ujejski sugerował wcześniejsze niż tekst poematu powstanie całej tej pieśni. Gdyby w istocie – a tak sądzimy – była to aluzja, zwracałby szczególnie uwagę sposób odczytania „samobójczego" gestu Gustawa przez Malczewskiego. „Hucząc", „czarne chmury" troski i nieszczęścia prowokowałyby bohatera IV cz. *Dziadów* do gestu będącego – w hipotetycznej lekturze autora *Marii* – wyrazem „Złości", którą „cuci" on i podsyca, powtarzając rozpaczliwy zamach na swoje życie (jak osądziłby to Ksiądz), czy też wykonując histrioniczny akt zemsty na niewiernej kochance. „Złość" mówiłaby wtedy: „patrz, zabijam się znów nie dla ciebie, lecz przez ciebie". Malczewski puentuje te, jak domniemamy Mickiewiczowskie, furie miłosne z pozycji człowieka będącego już jedną nogą w „Niebie". Ironia rozprasza więc iluzje ziemskie, zastępując je – również ironicznie potraktowanymi – iluzjami „Nieba". Tymczasem, mówi poeta, śmierć przynosi tylko i aż niebo „spokojności", uspokojenia, słodkie „już nie" (nie boli, nie trwoży, nie zabija jak melancholia...)[134].

Przy wszystkich zbieżnościach, których znaleźć by można więcej, istota problemu „Malczewski wobec Mickiewicza" leży chyba nie w tym, że w *Marii* brak wyzywających dowodów, iż jej autor czytał II czy IV cz. *Dziadów*. Oba dzieła wyrastają z absolutnie odmiennych perspektyw oglądu świata: u Malczewskiego jest to **bycie-ku-śmierci**, u Mickiewicza **bycie-wobec-miłości**. Oksymoroniczność świata IV cz. *Dziadów* wyrasta z przeżycia sytuacji granicznej, „wrzucenia" w namiętną miłość, przy czym strategia egzystencjalna kochanka może się przeistoczyć w strategię egzystencjalną podmiotu-uczestnika Historii. U Malczewskiego jest oksymoron nieredukowalną do niczego figurą ontologiczną, ujawniającą nieprzekraczalną w żadnym doświadczeniu niekoherencję substytutów ludzkiego istnienia – ducha i materii[135]. Pisząc o świecie Mickiewicza, badaczka zauważyła: „Oksymoron to drastyczna metafora. Jest ona agresywnie przeciwna rozumowi i doświadczeniu. Rozbija znany ład i tworzy nowy – nad-

przed samobójstwem itp. – to próby stworzenia nowej „sprawiedliwej" symetrii zranionych dusz (co powinno przynieść ulgę zdradzonemu). W *Marii* relacja jest innego rodzaju: ojciec – syn. Tu śmiercią płaci się za śmierć. I to śmiercią najpewniej podwójną: rodzica i dziecka.

[134] W tym momencie, a także tam, gdzie piszę o wierszu Mickiewicza *Gdy tu mój trup...*, odwołuję się do znakomitego studium: M. Korzeniewicz, *Romantyczne „widzenie" i „słyszenie" świata w „Uspokojeniu"*, „Pamiętnik Literacki" 1979, nr 2.

[135] Inspiracją do sformułowania tych rozważań był tekst E. Kuźmy, *Oksymoron jako gest semantyczny*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1979.

zmysłowy i nadracjonalny, obecny tylko w słowie, jak powiedzielibyśmy dziś"[136].

W świecie *Marii* złączone ze sobą sprzeczności tworzą świat-pułapkę, z którego wyzwolenie możliwe jest poprzez ostateczne rozdzielenie tego, co sobie obce, co jednak tragicznie splata się w ludzkim doświadczeniu egzystencjalnym: duch współistnieje z nicestwiejącym światem materii, martwy świat materii trwa wobec wiecznego Boga, ukryty Bóg trwa nieporuszony wobec zmysłowo doświadczalnej sfery pozoru-materii. W perspektywie egzystencjalnej oksymoron odsłania sprzeczność pragnienia i trwania, sprzeczność woli trwania otwartej na przyszłość i istnienia nieuchronnie obramowanego kresem. Istnienie będące podstawą ekspresji woli trwania okazuje się jej, owej woli, absolutną granicą.

Kosmos-pułapka otwiera się na perspektywę wyzwolenia tylko przez śmierć. Straszni i piękni, upiorni ludzie żyją bowiem zamknięci w kole myśli, uczuć, w wirze historii, losu, w więzieniu materii, co Malczewski wyraźnie eksponuje:

I. Ojcze! ja nazbyt długo, w **miłych myśli kole,**
Obłąkałam się dzisiaj – (I, XII)

II. **Jeszcze się dla mnie życia nie zamknęło wieko.** (I, XII)

III. **[Maski] Wzrok żywy, rysy martwe – w migające** koła;(...)
Tak mu [słudze] w szumiącej głowie myśl wzięła tańcować... (II, II)

IV. **I dusza rozjaśniona, jakby ujście miała**
W niebiosa swego tworcy z **kajdan swego ciała.** (II, XIV).

Mickiewiczowski finał IV cz. *Dziadów* nakreślony został w jasnych, może nawet zbyt jasnych kolorach[137]. W *Marii* pułapka – to przerażające **„wieko życia"** – ma wymiar absolutny – odkrycie jej przez świadomość równa się pogodzeniu z kresem, ze „śmiercią wyzwolicielką". Jak śpiewają Maski: „Niech nicht, by uśpić zgonu boleści, / Tryumfu pieśni nie nuci... / Chyba te słowa w końcu umieści: / <<Wróci twój Anioł – wróci!>>" (II, II). Dystans między IV cz. *Dziadów* a kosmosem *Marii* odsłania się jako różnica między światem zapamiętanego dramatu miłości, odżywającego w egzystencjalnym i dramatyczno-obrzędowym powtórzeniu, a światem przeczuwanego schyłku egzystencji. Tematem IV cz. *Dziadów* jest bohater, *Marii* natomiast Kres jako – paradoksalnie – podstawa i substytut istnienia od jego początku do końca.

VI. „Rodzina Laokoona" – figury kresu

Jak usiłowaliśmy pokazać, *Maria* zbudowana jest z motywów, symboli trwale obecnych w dziełach pisarzy epoki. Także owo dwoiste, ziemsko-sakralne ujęcie postaci bohaterki ma bogatą tradycję. W *Cierpieniach młodego Wertera* Goethego dramat nowożytnej jednostki kreowany jest na wyraźnie eksponowanym planie analogii ewan-

[136] M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków – Wrocław 1984, s. 584-585.

[137] Być może inne spojrzenie na młodego Mickiewicza otwierałaby taka perspektywa badawcza, która ukazuje krąg „lękowych" np. tanatycznych motywów poety, co sugerowałem, pisząc o I cz. *Dziadów*.
W kontekście kulturowych przemian obrazu, stosunku do śmierci, zajął się tym tematem rozległej J. Kolbuszewski: *Śmierć u Mickiewicza*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów"...*, s. 146:

> Tu jednak chodzi o coś innego, o to mianowicie, że bez względu na fakt potencjalnej waloryzacji takiej czy innej, zjawiskiem najbardziej charakterystycznym dla twórczości Mickiewicza jest wręcz **wszechobecność** w niej problematyki śmierci, ujmowanej, rzecz jasna, na różne sposoby i realizowanej w różnych jej aspektach.

Za utwór kluczowy dla wcześniejszej twórczości Mickiewicza badacz uważa w kontekście tanatologii nie *Dziady*, lecz *Ballady i romanse*.

gelicznych. A jednak *Maria*, jakkolwiek wiele znaleźlibyśmy miejsc wspólnych z literaturą tego czasu, wyróżnia się wyjątkowo oryginalną wizją świata, wyrastającą bowiem na gruncie autorskiego doświadczenia śmierci. Słowem, które w owej pesymistycznej perspektywie wyraża treść przeżycia, znaczenie ludzkiego spotkania z naturą i innym człowiekiem, jest słowo ból. Perspektywa takiego dolorystycznego oglądu świata pojawia się w poemacie na poziomie odnarratorskiego uogólnienia:

> Jest trosków – kolców – bólów – niemało w tym życiu;
> I więcej niż na jawie, płynie łez w ukryciu. (II, VII).

Znamienna jest tu intensyfikacja, gradacja negatywnego doświadczenia egzystencji przy równoczesnym wyjawieniu ukrytego, niejako podpowierzchniowego wymiaru cierpienia. Bohaterowie *Marii* często „płaczą", lecz semantyka tego słowa wskazuje u poety raczej na „opłakiwanie", niż na oczyszczenie czy płacz jako *katharsis*[138]. Być może jest to także płacz stłumiony, uwewnętrzniony, płacz przeczuwanej trwogi oraz rozpaczy wynikającej z bezsilności. Traumatyzm tych doznań – w kreacjach postaci Marii i Wacława – został wyrażony w semantyce „drżenia". Motyw bolesnego zranienia pojawia się też w innych znaczeniowo realizacjach:

I. [o Mieczniku]	I **boli** tylko życie, a **kwiat** jego **zginął**.	(I, IX)
II. [o Marii]	To kropla słodkiej rosy upadła w jej **ranę**.	(I, XI)
III. [Wacław]	Czemuż we mnie **tarń życia kolcami nie wrośnie,** Tobie mdłym pachnąć kwiatem w krótkiej swojej wiośnie?	(I, XVII).
IV. [o Wacławie]	Twarz ukrył w obie ręce – i **płakał jak dziecie!** Lecz niedługo – już serce zdradzone, **pokłute,** Zepsuło się w truciźnie przez jedną minutę;	(II, XVIII).

Można w tych obrazach dostrzec semantyczne prawidłowości – symbolika zranienia pojawia się w kontekście symboliki florystycznej, ewokującej mortualną atmosferę poematu. Po wtóre, rolę dominanty znaczeniowej odgrywa tu fantazmatyczny obraz przebicia, okaleczenia polegającego na wniknięciu w ciało ostrego przedmiotu. U Malczewskiego to „tarń" – cierń, kolec – ale też chyba strzała i miecz. W XI fragmencie I pieśni pojawił się ewangeliczny „męczeński wieniec", ale przecież mamy w Biblii i miecz przenikający duszę Maryi, i bok Chrystusa przebity włócznią. Nawet mistyczne *extasis* Marii to przecież „dotknięcie Bogiem" zranionego człowieka. Jak wskazują słowa Wacława o „tarniu życia", brak w poemacie miejsca na nieskrępowany wybór – Maria musi być teraz (jak w micie), w tym właśnie, centralnym miejscu misterium niepojętej ofiary[139]. Rekapitulacją tak kreowanego wątku dolorystycznego okazuje się w dziele bardzo specyficzna hiperbolizacja cierpienia. O ile, na przykład, Mickiewiczowski Gustaw wyraża swe uczucie gwałtownością gestu i słowa, o tyle człowiek

[138] Płacz jako znak nieszczęśliwej miłości pojawia się niezliczoną ilość razy u Petrarki, Dantego, Rousseau, Sterne'a. Niezwykle ciekawy, dwoisty jest płacz-rozpacz (i opłakiwanie po utracie Beatrix) w *Vita nuova* Dantego: „Więc jąłem płakać bardzo żałośliwie, a nie tylko w wyobraźni swojej płakałem, ale płakałem oczyma, zalewając się żywemi łzami. I zdało mi się, że patrzę w niebo, i ujrzałem jakby mnóstwo aniołów (...)". (Dante Alighieri, *Nowe życie,* polskim rymem przełożył W. T. Husarski, Warszawa 1921, s. 47).

[139] Por. W. Szturc, *„Król Edyp" Sofoklesa. Ironia tragiczna jako zasada budowy akcji tragedii,* w: *Osiem szkiców o ironii,* Kraków 1994, s. 11: „W konstrukcji tragedii ironia tragiczna przejawia się jako zbyt późno rozpoznana niemożność uniknięcia przeznaczenia. Nie jest więc kategorią etyczną lub estetyczną, lecz jest nazwaniem określonego stanu egzystencji człowieka."

Malczewskiego postawiony jest w sytuacji posągowego, stłumionego „nadcierpienia". Moment jego maksymalizacji jest zarazem chwilą całkowitej zewnętrznej nieekspresji. Wypływający z rozpaczy ruch zamiera w pozie wyrażającej bezsilność, ale i ostateczne spełnienie losu, rozpoznanie tragiczne[140] *anagnorismós*, przygotowywane w perspektywie czytelnika przez ciąg wanitatywnych sentencji. Katalog obrazowych subwariantów tych „emocjonalnych" hiperbol jest u poety wcale bogaty:

I. [Narrator] Gdy każdy dobry przymiot w gorszki żal się zmienia –
Większe to niźli ziemskie, **piekielne cierpienia!** (II, VII)

II. Gdy ptak z karmem pisklęcia trzepocze swe skrzydła,
Widzi **chłopię z pałeczką, a na szponach sidła** – (II, VII)

III. Czy te, lub inne **jeszcze dotkliwsze katusze,**
Zlały swój wrzący ukrop na młodzieńca duszę. (II, VII)

IV. **A wszystkie razem bole,** w osłupiałym oku
Łączy myśl przeraźliwa – Niezmienność Wyroku!
Mniej straszna w swym nieszczęściu, od wężów jedzona,
Wzór najsroższych męczarni – postać Laokona. (II, XVII).

W symbolicznej tradycji chrystianizmu ból (cierpienie) wiązał się z grzechem i piekielną karą, dotkliwą odpłatą za występek, był konsekwencją grzechu pierworodnego – u nowożytnika infernalny repertuar męczarni zostanie przeniesiony ze sfery eschatologii w dziedzinę egzystencji. Antyczny posąg Laokoona – którego świadkiem odkrycia był przecież w XVI w. Michał Anioł – poraża u Malczewskiego nie tyle skalą cierpienia, co sugeruje także przywołany powyżej wers, ile miarą poetyckiej ekspresji „ohydy", odrażającego aspektu oślizłej, wężowej natury. Symbolika tego posągu jest chyba w poemacie złożona – wyraża więc najpierw ogarnięcie, owładnięcie, owijanie się, oplatanie wokół człowieka przez ohydny, podstępny los. Tak spętany w pułapce losu ginie on, długo mrze w konwulsjach, niemomentalnie, w „męczarniach". Egzystencja okazuje się więc „brnięciem" w zdradę i w śmierć. W posągowym Laokoonie wyraża się też idea pomnożenia, powielenia cierpienia poprzez jednoczesne unicestwienie postaci powiązanych więzami krwi i miłości.

Na planie mitologicznym rzeźba uosabia ponadto myśl o złośliwej odpłacie ze strony mściwego losu, także ze strony niepojętego Boga. Oczy i usta konającego kapłana kierują się ku niebu w pozie wyrażającej pełne ekspresji pytanie i krzyk. I jeszcze inne aspekty egzystencjalnej „lektury" posągu: postaci przestrzennie i metaforycznie łączy, spaja ciało węża: one trwają w „spólnictwie niedoli", razem wobec miłości, potem cierpienia i zła. Tragiczny aspekt egzystencjalnego czytania tego symbolicznego wizerunku to kontrast siły, ukrytej w człowieku energii i... żałosnej bezsilności. Muskularne ciało miażdży owijający się, potężny wąż; konwulsyjne ruchy dłoni ofiar są w stanie dotknąć tylko części bestii. W tej walce wszechobecne, wielorękie zło spotyka się z człowiekiem, którego dłonie stawić mogą opór człowiekowi – lecz nie bogom. Nagość postaci – przywołująca symbolikę czystości (także intencji), ale i bezbronności – stoi w sprzeczności z drapieżną intencją bestii: w samym centrum rzeźby wąż kąsa ciało Laokoona. Otwarta paszcza węża (= losu) zrobiła widać na Malczewskim ogromne wrażenie: jego poetycki Laokoon to postać nie **uduszona** przez węże, lecz **„od wę-**

[140] Por. Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 323-333. Zob. rozważania o rozpoznaniu w *Grażynie*, *Konradzie Wallenrodzie* i *Panu Tadeuszu*, w: A. Stępniewska, *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza"*, Lublin 1998, rozdział: *Anagnorismós*, s. 31-98.

żów jedzona". Ten fantazmatyczny obraz pożerania jest przecież najmocniejszym, najbardziej ekspresyjnym momentem rzeźby: kontrast pięknego ciała i obrzydliwego węża zyskuje w nim dynamicznie jednostronny ekwiwalent w wizji piękna wchłanianego przez otchłań natury-węża (*natura devorans*).

Można przyjąć, że zagłada ma w *Marii* także swój aspekt akustyczny. Przywołanie grupy Laokoona poprzedza bowiem metaforyczny obraz „serca Odwagi": „A z tysiąca blizn czarnych co jej w sercu cięży, / Gniazdo **syczących** na świat wylęga się węży –" (II,VII). Wiemy: bujny świat Ukrainy nie tyle zanika, ile jest wsysany przez pandemonium natury, zachłannego stepu-morza, z którego wypełzły węże. W figurze Laokoona zawiera się w najszerszym wymiarze finalistyczny wymiar poematu: giną także dzieci, więc pomsta zazdrosnego Boga dosięga przyszłości. A może Bóg byronicznego Wacława nosi rysy opiekuna poetów, na równi oprawcy Marsjasza, Laokoona i jego dzieci – słowem rysy pięknego Apollina[141]?

Malczewski – Wacław – Laokoon → człowiek – postać literackiego mitu – postać mitu i dzieło sztuki. Czemu służyłyby takie nawarstwienia znaczeń? Niewątpliwie chodzi o przekształcenia prawdy własnego życia w ponadjednostkową prawdę mitu. Poeta uruchamia więc odwieczny topos dobra, szarganego przez zło. I Laokoon rzeźby, i Wacław-Laokoon poematu nie przyzywają bogów ku pomocy, jakby pewni już „Niezmienności Wyroku!". „Anielska dusza" (w. 945) staje się więc, jakże to mocny obraz, gniazdem zła: z „tysiąca blizn czarnych" legną się węże mściwości, ale i – bo to serce, którego niezniszczalną podstawą jest jednak dobroć – frasunek, wszystko ogarniająca żałość i pustka: „O! jak bezecnej Zemście co nim słusznie, miota, / Towarzyszy okropnie Rozpacz i Zgryzota!" (w. 1346-47).

Jest rzeczą ważną, że w *Marii* owo tragiczne porównanie do Laokoona odniósł poeta do Wacława, gdy tymczasem figurą ojcowską jest oczywiście Miecznik. Jego jednak wątek został przez poetę rozwiązany w owym niezwykłym przekształceniu pasyjnego symbolu krzyża. Hiperbolizując doświadczenie Wacława przez porównanie z mitycznym Laokoonem, Malczewski dokonuje przedziwnej metamorfozy mitu. Relacja ojciec – dzieci ma w historii trojańskiego kapłana wymiar tragicznej, lecz także jednoznacznie pozytywnej, bo heroicznej wspólnej śmierci, gdy ojciec ginie, spiesząc na pomoc synom. Tak zresztą jego znaczenie odczytali G. E. Lessing i J. J.Winckelmann. W wersji Malczewskiego Wojewoda uśmierca duchowo Wacława, a w konsekwencji syn uśmierci fizycznie ojca. Obu wiąże przeto, splata wąż losu, zła. Romantyczna wersja mitu okazuje się ironicznym echem, przewrotną trawestacją opowieści Homera. Poeta wyraźnie pisze o „Ponurości dzikiej" [Wacława], co „patrzy w

[141] O „czytaniu" posągu Laokoona por. M. Bieńczyk, *Czarny człowiek.. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa IBL, s. 146 :

> Piękno tej postaci – dalekie od urody spokojnej sylwetki o wyważonych proporcjach – wypływa właśnie z nieregularności i gwałtowności jej ruchu, z napięcia, które w każdej chwili grozi śmiertelnym pęknięciem; należy do estetyki rozpaczy. (...) Etos beznadziejnej walki prowadzi Krasińskiego do właściwego epoce piękna konwulsyjnego (...).

U Malczewskiego to jednak piękno nieco innego rodzaju, jakby maksymalnie pomnożone, bo stłamszone, wstrzymane, ale i eksplodujące, straszniejsze od „wzoru najsroższych męczarni", gdy Wacław (ironia...), poszukując wody „... wołał z przeraźliwym wrzaskiem, / Ogromne drzwi budynku wywalając z trzaskiem" (II,XVI). I na innym biegunie przypomnijmy sąd Lessinga:

> Boleść ciała i wielkość duszy rozłożył artysta równomiernie w budowie całej postaci i niejako wyważył. Laokoon cierpi, lecz cierpi tak jak Sofoklesowy Filoktet, niedola jego przenika naszą duszę, ale pragniemy umieć znosić niedolę tak jak ten wielki mąż. Wyraz tak wielkiej duszy wyrasta znacznie ponad twory pięknej natury. Artysta musiał odczuwać w sobie samym tę siłę ducha, jaką wyraził w marmurze.

– *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, w: *Teoretycy – artyści i krytycy o sztuce. 1700 – 1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 166. Jedna rzeźba – i całkowita odmienność sądów. Kontekst wolno by powiększyć na przykład o przedstawienia Laokoona u Blake'a i Velázqueza.

jeden przedmiot – w trunnę przeciwnika", co „Kruszy najświętsze węzły w ogniu swego piekła, / Gdy i w najbliższym sercu trucizny dociekła!" (II, XVII).

Gdyby zaś odczytać dzieje Miecznika i jego dzieci – Marii i Wacława, o którym także Miecznik mówi czule „synu" – przez mit Homera, nabrałyby one swoistego sensu, ale nie wyczerpywałyby się całkowicie w sensie greckiej opowieści. Wąż losu, zdrady dokona wprawdzie na wszystkich dzieła zniszczenia, ale czyny, gesty, pozy i słowa podmiotów tragedii nadadzą jej rozmaite odcienie znaczeniowe: inaczej rozwijają się i coś innego znaczą dzieje Marii, inaczej formułowany jest ostateczny sens losów Wacława oraz Miecznika. Zakończenie dzieła na wątku Miecznika nadaje jego doświadczeniu wymiar nadrzędnej figury egzystencji, scalającej w sakralnej perspektywie ujęcia także losy Marii i Wacława, ale nie przekreślającej ich jedyności i specyficznego znaczenia.

Percypujący świat arcyromantycznie **(sercem)** bohaterowie zyskują złowieszczą odpowiedź ze strony natury. **Rozpoznanie tragiczne** ma w *Marii* wieloaspektowy kształt. Jego pierwszy „etap" to **moment deziluzji** związany z ziemskim kresem miłości do Marii, która także żyła fantasmagoryczną nadzieją budowy „pałacu szczęścia" poprzez uczucie i małżeństwo[142]. W odniesieniu do Wacława narrator konstatuje, iż to [blask lubej] „Fałsz przyjaźni – serc próżność – powłoczył złudzeniem" (II, XVIII). Miłość zwiodła zatem na manowce czujne serce Wacława. Ten właśnie bohater służy przecież do odsłonięcia kolejnych, coraz głębszych w ich negatywności, wymiarów rozpoznania. W relacji z Naturą odsłania się drapieżny, destrukcyjny wymiar Losu:

[Narrator] (...) Gdy **Złość** w swoim **szaleństwie** zrobiła **zabawę,**
Wydrzeć życie w kaduku, ale pierwej sławę,
I nie tylko Obecność **tarza się w ohydzie,**
Przyszłość jeszcze otruta rozczochrana idzie,
Komu? **anielskiej duszy,** co za to **przeklęta**
Że cukrem przyjmowała **drapieżne zwierzęta** – (II, VII).

Poeta stawia kwestię wyraziście – los i natura nie tylko wabią człowieka w pułapkę iluzorycznego szczęścia, lecz uprawiają z nim **złośliwą grę,** ironiczną zabawę, szaloną, obłędną i irracjonalną, upiorną maskaradę. Figurą tej gry jest personifikacja „Obecności", czyli Teraźniejszości , co „tarza się w ohydzie". Doznanie odrazy potęguje konwulsyjny, groźny, nieopanowany ruch. W obrazie „Przyszłości" zawierają się z kolei dwa sygnały tekstowe odnoszące się do fabuły: przyszłość „otruta, rozczochrana idzie". Otrute będzie oczywiście serce Wacława (w. 1372-73), metaforycznie otruta (=skrytobójczo uśmiercona) zostanie Maria; epitet drugi zapowiada obraz ciała Marii: „I długie jej warkocze spadały w nieładzie / Nie w takim, w jaki Miłość śpiące wdzięki kładzie" (II, XVI). Rozpacz nieuchronności akcentuje poeta z pozoru pospolitymi słowami: okrutna przyszłość „idzie", nadciąga, ale też „jeszcze... idzie", to znaczy do okropnej, nieznośnej chwili dodaje w sposób niemal absurdalny, wyrafinowanie złośliwy wyobrażenia cierpień przyszłych. W tym kontekście pojawiają się także fatalistyczne konstatacje dotyczą ludzkiej natury. Człowiek to i „anielska dusza", i „dra-

[142] W *Marii* poeta eksploruje jednak, jeśli wolno tak powiedzieć, wszystkie odcienie serca – od jego strony mrocznej po mistyczną. Bohaterowie kochają, myślą, czują, poznają sercem, lecz także, jak Wacław, „tracą" dobre serce po odkryciu zbrodni Wojewody. Por. W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, s. 11: „Ironia tragiczna daje bowiem najpierw pozór wolności, który świadomość bohatera przekształca w prawdę, następnie zaś wskazuje pozorność pozoru i unicestwia dokonania bohatera."

pieżne zwierzę". Animalny aspekt człowieczeństwa i jego specyficznie negatywne cechy podkreśla poeta w opisie bitwy (= „rzeź") oraz kreśląc obraz Tatarów:

> Płeć śniada, wąsy zwisłe a czarne jak kruki,
> Ich nasępione rysy, przymrużone oczy
> W których śnie srogość zwierząt z ludzką się jednoczy, (II,IX).

W antropologii Malczewskiego odkrywamy ślady toposu człowieka-bestii. Jak wyraził to inny pesymista - mistyk: „nie dość bowiem ukontentowani faktem, że w drapieżności przewyższamy tygrysa, w podstępie – lisa, a w jadowitości – żmiję, potrafimy dodać jeszcze do tych zwierzęcych przewag właściwość czysto już ludzką, jaką jest duch zemsty"[143] – „duch" tak eksponowany w obrazie bitwy z Tatarami.

W dziele polskiego poety okrucieństwo wyraźnie jawi się nie tylko jako sfera wyborów człowieka, lecz jako piętno ziemi, bytu, jego monstrualny głos. Ekspresja tej animalnej natury człowieka wiąże się z rytmem przemian fundamentalnej pary przeciwieństw symbolicznych – nocy kosmicznej i dnia:

> A zatem w symbolu Nocy eksponuje poeta myśl, że ciemną treścią bytu, jego mroczną osnową jest zło, ujawniające się z całą mocą w ludzkich zachowaniach moralnych, takich jak Zawiść, Złość, Zazdrość, Zdrada, Pycha, a więc w siłach ludzkiej duszy pozostających w korespondencji z „czarnym tchnieniem" Nocy. One są właśnie tym „czarnym tchnieniem" w człowieku[144].

Dodajmy: także w bezwzględności, drapieżności i okrucieństwie – choć poeta tych stanów nie personifikuje. Ślady toposu człowieka - bestii łączą się zatem z elementami toposu natury-bestii. Sceny, na których te mroczne moce igrają z człowiekiem, gdzie uzewnętrznia się ludzka „złość", okrucieństwo, to zarówno historia, jak i „życie społeczne", kultura, z jej systemem norm, czy raczej „kastowych" uprzedzeń, które nie pozwalają spełnić się tej jedynej wartości, jaką jest uczucie. Uświadomieniu deziluzji i złośliwości natury towarzyszy jednak jeszcze odkrycie **szyderstwa** losu i natury. Symbolicznym medium pomiędzy człowiekiem i złem staje się w tym wypadku księżyc:

> Spojrzał na księżyc w pełni – co jego postawę
> W czarnych, olbrzymich kształtach, obalał na trawę –
> Jak słodko i spokojnie bieg swój jasny toczy!
> Ah! bo na swoje słońce ma zwrócone oczy!
> Uchylił rycerz głowę; widzieć mu się marzy,
> Jakby szyderski uśmiech w tej pyzatej twarzy. (II, XV).

Pełnia księżyca, oznaczająca w wielu kulturach albo rytm życia, odrodzenie gwiazdy nocy, albo porę upiorów i demonów, odsłania Wacławowi, kiedy zbliża się do

[143] O. Miłosz, dz. cyt., s. 58. Miłosz wyraża tę myśl jednak w innym kontekście („Większość ludzi po trzydziestce to po prostu ci, których utrzymuje przy życiu duch zemsty"). W obrazie wojny spotykają się u Malczewskiego dwa sprzeczne żywioły: marzenie o rycerskiej chwale, będącej synonimem obowiązku Polaka i patriotycznej zasługi (więc trudno je oceniać jako infantylne w sytuacji XIX-wiecznego Sarmaty) oraz etyczny absmak, odczucie ohydy, jakie niosą obrazy śmierci. Wojnę postrzega poeta jako lekcję bohaterstwa i – choć to uzgodnić się nie da – jako absurdalne żniwo śmierci. Pisze to człowiek, który, przecież, niczego w wojsku nie dokonawszy, ze służby zrezygnował. Nie ma więc u autora *Marii* tej jednoznacznej apologii wojaczki, o której celnie pisze J. Jedlicki: *Zagadka wojny: naturę winić czy cywilizację?*, w: *Człowiek i agresja. Głosy o nienawiści i przemocy. Ujęcie interdyscyplinarne*, Warszawa 2002, s. 195:

> Rdzeniem mitu [**„Mitu Wojennego Doświadczenia"** – pisze Jedlicki za Georgem Mossem] było męskie koleżeństwo żołnierzy-obywateli, służba wojskowa (choćby z poboru) pojęta jako najwyższy moralny obowiązek i zaszczyt, wojna jako próba charakterów, godzina prawdy, wybawienie od nikczemnej pospolitości życia, od jego wygód i wyrachowania.

W poemacie – wojna to nieubłagana konieczność. To los.

[144] H. Krukowska, *Ciemna strona istnienia w romantycznym poemacie Malczewskiego*, w: A. Malczewski, dz. cyt., s. 24.

domu, w którym złożono ciało Marii, bolesną, brutalną prawdę o kosmosie naśmiewającym się, kpiącym z jego uczuć, zaufania do losu. Błogi spokój księżyca zapatrzonego w słońce, żyjącego w jego promieniach, sycącego się solarnym, przywłaszczonym światłem, to ironiczny kontrast dla obrazu Wacława, który za chwilę dojrzy, iż słońce jego egzystencji – Maria – zgasło. W tym lunarnym, mrocznym pejzażu następuje też symboliczna epifania ziemskiego przeznaczenia ciała. Księżyc „obala" cień Wacława na ziemię: „W czasowniku *obalał* ukrywa się sugestia ich [sił nocnych] zwycięstwa nad Wacławem, one go <<przypisują>> ziemi, wgniatają w nią"[145]. Podobnie, choć „długim i martwym krzyżem", obalony zostanie na ziemię Miecznik.

Kolejne momenty przyswajania tragicznej świadomości w *Marii* to: moment objawienia konieczności: „myśl przeraźliwa – Niezmienność Wyroku!"; oraz, noszący ślady irracjonalnej eksplikacji istoty zła, moment odkrycia „zazdrosnego" oblicza natury: „Czy duch złego, co ludziom nadziei zazdrości (...)". A zatem rozpoznanie „dzikich tajemnic" (w. 1391) losu i natury jest u poety oddane przez całą gamę antropomorficznych kategorii: ufny człowiek przeżywa najpierw **deziluzję,** odkrywa **ironię bytu,** jego **złośliwość,** nieetyczne **szyderstwo,** aspekt **szaleństwa** losu, wreszcie, iż jest on wobec ludzkiej nadziei **„zazdrosny"**. W tragedii nąd wszystkim, jak w dniu stworzenia Duch Święty nad wodami, unosi się duch **konieczności**. Słońce, zniżające się Słońce, przedstawione jak król zasiadający na tronie (w. 790), abdykuje na rzecz Nocy. Przygląda się bitwie, rzezi; poraża, „razi" (w. 791) za dnia, jak miłość, ludzki wzrok, nie pozwalając się zgłębić spojrzeniu człowieka, tak jak niepoznawalne są Tajemnice Boga i Losu. To samo Słońce wydaje przecież człowieka Nocy i śmierci, która ukaże daremność jego historycznych („męskich", wojennych) i osobistych („kobiecych", miłosnych) usiłowań.

Finalistyczny aspekt poematu ujawnia się na wielu poziomach. Jest to świat w pewien sposób ograniczony także w przeszłości: nie ma w *Marii* arkadyjskiego aspektu owej przeszłości, zarówno w wymiarze historycznym, jak i indywidualnym. Niedoskonałość i skażenie historii ujawniają się w konflikcie stanowym (magnat – szlachcic), w domowych, rodzinnych frasunkach i nieszczęściach, w dominacji wojny nad doświadczeniem pokoju, w ambiwalencji służby ojczyźnie, która, jak podkreśliła to w głębokiej interpretacji samotności Maria Kalinowska, wiąże się nieuchronnie z sianiem śmierci[146]. Nieliczne opisy „szczęśliwej" przeszłości są przepełnione dwuznacznością, odsłaniają jedność szczęścia i „frasunku":

Pod **starymi lipami** Miecznik dumał **stary;**
I dźwigał w **zwiędłej** głowie **utrapień ciężary:**
Chociaż ten czarny żupan **smutny** przy siwiźnie,
Nosił i jasne barwy, gdy służył ojczyźnie.
Ojczyźnie! której imię wśrzód **boju** i rady,
I spornego wyboru, i hucznej biesiady,
Czystym gorzało ogniem – a serce, **jak w wiośnie**
Ptak do słońca, do niego skakało radośnie!
Ale czas świetnych uczuć już **ściemniał – ej! minął,**
I boli tylko życie, a kwiat jego **zginął.** (I, IX).

[145] Tamże, s. 37.

[146] Por. M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności,* Warszawa 1989, s. 84-85. Zob. także uwagi o stosunku Malczewskiego do wojny: D. Zawadzka, *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach,* Warszawa 2000, s. 208-231. Warto może dodać, że związek symboliki lunarnej, Fortuny, Śmierci i Natury z archetypami kobiecości znany był od pradawnych czasów, eksplorowany w literaturze renesansu i baroku – por. J. Sokolski, *Bogini – Pojęcie – Demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich,* Wrocław 1996.

Zauważyć warto, że kontrast przeszłość – teraźniejszość nie jest tu jasny ani wyraźny. Spójnik „i" spełnia niebagatelną rolę w odsłonięciu tej niejednoznaczności. Bowiem użyty w funkcji „także" wskazuje, że przeszłość jest dziedziną na równi doznań negatywnych („przeszłe żale") oraz pozytywnych: [żupan] „nosił i jasne barwy". Potem zaś owo „i" w jednym zdaniu łączy „bój", „naradę", niezgodę sejmikową i szlachecką biesiadę[147]. Wszystkie te emocje, stany, sprzeczności godził niegdyś, w młodości, rycerski etos, ów przywołany już tu „Mit Wojennego Doświadczenia", owo, prawda że oszukańcze, mniemanie, że młodość i wojna trwać będą zawsze. Młodość, która wyszumi się w wojnie, i wojna, która nie da spocząć młodości na laurach dawnych zasług czy w dworku ukraińskiego Cyncynnata. Lecz Malczewski odziera tu mit wojny, a nie go tworzy, jak chcieli patriotycznie usposobieni czytelnicy *Marii,* choćby Maurycy Mochnacki, widzący w „wojence" część narodowego kostiumu chwały pełnej Przeszłości.

Na te idealizacje ambiwalentnych przeżyć wojennych ojca Marii nakłada się jednak symbolika wzrostu i więdnięcia (stare lipy – uwiędła głowa starego Miecznika) oraz pór roku (wiosna inauguruje proces, którego finałem jest zima). Cykliczność, przemiany aspektów świata mają w *Marii* wymiar jednostronny: wiosna prowadzi ku zimie, dzień wiedzie ku nocy, historia obraca się w naturę, formy w bezkształtną materię, porządek w chaos – tak jak życie prowadzi w stronę śmierci, a zmysłowa jasność rzeczywistości ku niedocieczonej sferze „poza", „potem", ku tajemnicy. Jeszcze ciemniejsza jest wizja przeszłości w wypowiedzi Marii:

> Nieraz ja sobie wspomnę te dziecinne lata,
> Tak **lube!** tak **ulotne!** i mojego tata
> Jak czasem **zasępiony po trudach spoczywa;**
> Aż raptem u dziewczynki wesołość się zrywa;
> **I wciska mu się w serce – powoli – nieznacznie –**
> Poki się nie rozjaśni, i śmiać się nie zacznie. (I, XII).

Na przeszłość rzuca więc cień obraz zasępionego ojca. Dzieciństwo okaże się tu czasem na równi „lubym" i „ulotnym". Przedziwnie rysuje się relacja córka – ojciec. W posągową posępność Miecznika radość Marii musi się wciskać i to „powoli – nieznacznie". Jeszcze raz otrzymujemy obraz człowieka, który, cierpiąc, kryje się w ciemnej przestrzeni swego serca.

W tekście *Marii* brak też – prócz wzmianki o potopie szwedzkim – jakiejkolwiek konkretnej przestrzeni historycznej, postaci (królów, bohaterów, bitew itp.), wydarzeń przeszłych, które tworzyłyby narodową Arkadię Historii. Przestrzeń doświadczenia historycznego została ograniczona do egzystencji bohaterów. W świetle dominacji idei *vanitas* przeszłość podlega dezindywidualizacji, a ludzie i wydarzenia przeszłości, jak portrety przodków w sali zamku Wojewody, jawią się tylko jako anonimowe egzempla, emblematy przemijania. Wyraża się w tym, w przeciwieństwie do klasycznego poematu heroicznego, przewaga mitu egzystencjalnego nad mitem historycznym[148]. Wolno na-

[147] H. Krukowska, dz. cyt., s. 40,42 (o funkcji spójnika „i" u Malczewskiego). Por. także: J. Jedlicki, dz. cyt., s. 211: Zwracano niejednokrotnie uwagę na podobieństwo przeżyć towarzyszących wojnie – szczególnie współczesnej wojnie narodowej – do przeżyć religijnych. Jedne i drugie w szczytnych swoich przejawach przepajają wspólnotę wyznawców ekstazą, misją obrony wartości najwyższych, nieulękłą wiernością Bogu, królowi czy ojczyźnie i uświęceniem ofiary mienia i życia.
– Tak właśnie projektowano „odbiór" obrazu wojny u Malczewskiego. Tymczasem poemat, gdy przeczytać go uważniej, nadziei na taką patriotyczno-religijną ekstazę nie daje!

[148] Inaczej jest w Mickiewiczowskiej *Grażynie*, gdzie ciągle przeszłość odnawia się w wyrażeniach typu: „Tak zawżdy było w Litwie i na Żmudzi; / Jeśli nie wierzysz, pytaj starych ludzi." (w. 212), „Przecież me państwa od Erdwiłła czasu..." (w.

wet zasugerować tezę, iż mroczny wydźwięk opowieści o losach Marii i Wacława rzuca cień, który uniejednoznacznia narodową przeszłość XVII wieku. To czas już nie zwycięstw na polach bitewnych, ale trawiącego życie społeczne chorobliwego układu relacji między magnaterią a szlachtą (i nawet chłopa się tu wspomina). To epoka, kiedy tli się już ten ogień niezgody i samowoli, który obali państwo w XVIII wieku. Wacław to orzeł z podciętymi skrzydłami. Wprawdzie wojska: „W żywych strumieniach światła jak orły się kąpią", (w. 144), Miecznik zaś i Wacław to na polu zmagań ukazani razem: „stary orzeł" i „pisklę", co z nim „leci" (w. 816) – ale, podkreślamy, wszystko niweczy zło wylęgłe w domu. Ostatnie chwile świetności na ukraińskich polach prefigurują tylko moment katastrofy, gdy „**pan wszechwładny**" (w. 884), Wacław, stanie się ofiarą nie Tatara, lecz ... knowań teścia swej żony, czyli swego ojca, Wojewody.

Stara Polska pada nie od razów zadanych na polach zmagań wojennych, lecz wskutek choroby, która trawi fundamenty Rzeczypospolitej, tej, przypomnijmy, „rzeczy wspólnej", *res publica*. *Maria* jest poematem o marzeniu o sławie patriotycznej, dziełem pacholęcia, pięknego Antośka, któremu w Liceum Krzemienieckim zaszczepiono wysokie, patriotyczne wzory, zmitologizowane literackie wartości, mity osobowe, wizję przeszłości, którą ożywiają ciągłe odsiecze wiedeńskie. I dziełem człowieka, który przez własne słabości – patrz: dlaczego Malczewski nie pociągnął z Napoleonem na Moskwę – przez ironię historii, przez jakąś także emocjonalną skazę, ranę mógł bitewny kurz szturmujących wojsk, szarże poznać tylko z książek lub w okopach twierdzy Modlin, w której siedział, czekając nie na powrót z Rosji okrytego sławą Cesarza Francuzów, lecz na wojska Imperatora, cara. Zaiste – ironia losu. Dlatego pewnie stworzył portret fatalnego zwycięzcy, tryumfatora, który bawiąc na dzikich polach wojny, wydał w ręce oprawców „skarb najdroższy", Marię, ostoję sensu.

Doprawdy – można sobie wyobrazić lekturę, interpretację *Marii*, w której jest ona alegorią losu Polski. Z tym, że byłaby to już w dużym stopniu lektura **ponad** tekstem poematu.

Wróćmy od Historii do ludzi. Także miłość Wacława i Marii nosi rysy pewnej niejednoznaczności – ślub ich był bowiem, jak sugeruje poemat, dziełem **matki Marii,** lecz nie został do końca zaakceptowany przez Miecznika. Świat sarmackiego porządku stanowego, podporządkowania – na wzór Biblii – żon mężom, posłuszeństwa dzieci wobec rodziców nie został tu przedstawiony. Rodzice zaś „przywożą" do domu, wnoszą w jego atmosferę albo smutek, albo hałaśliwą, spazmatyczną radość uczty lub karnawału. W *Marii,* jak wynika z tekstu, bohaterowie prawie nie mają „marzeń", jeśli zaś się już one pojawią, to w takim obrazowym ujęciu, które implikuje tragiczny finał. „Kwiat marzeń" może bowiem w tym dziele wskazywać tylko na mortualny aspekt przyszłości:

[Maria] Ten, co **pączek** tkliwego, lubego **marzenia**
Rozwinął swoim wdziękiem, ocucił z uśpienia,
Pił jego świeżą rosę, a na jego **kwiecie**
Zostawił **lzę** wdzięczności, **której czas nie zmiecie** – (I, XII).

W *Marii* kwiat marzeń ma przecież znaczenie obrazu losu. Symetria form, części kwiatu tworzy piękno i jedność całości, tak jak obraz szczęścia rodzinnego w poemacie

414). Celnej formuły opisującej refleksyjne usposobienie Malczewskiego użył Mochnacki w znanym *Artykule, do którego był powodem „Zamek kaniowski" Goszczyńskiego*: „Czyli też jest [Goszczyński], w tej powieści, **zarazem poetą obrazowym i mędrkującym filozofem, jak Malczewski?**" [podkr. – moje]. Cyt. za: M. Mochnacki, *Pisma krytyczne i polemiczne*, wstęp Z. Przychodniak, wybór i oprac.: J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, Kraków 1996, t. I, s. 185.

składałby się z harmonijnie współistniejących obrazów obu familii. Tu dekompozycji piękna-szczęścia dokona ojciec Wacława. Kwiat, rozwijający się „pączek" ma osobliwy aspekt erotyczny: oznajmia przemianę, zjednoczenie kochanków w akcie zaślubin aż po... grób. W poemacie rozkwitający kwiat jako metafora marzenia łączy się z obrazem kwiatu jako metafory (paradoks!) bujności Natury, płodzącej śmierć („Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie"). I tu, i tam Eros ustrojony w powabny i złudny kształt kwiatu raz jeszcze okazał swe ciemne oblicze sługi córek Nocy – Mojr, „personifikacji przeznaczenia człowieka, losu, który każdemu przypada na tym świecie"[149].

Woń kwiatów ma jednak przedziwnie niepokojący sens – w nadmiarze staje się wonią mdłą. Maria – piękna i „chora" – to „mdły kwiat", przyciągający, powabny, ale i zwodzący, odurzający. Marzenie miłosne uwodzi, wabi, gdy zaś się spełnia, odsłania swe drugie, tanatyczne oblicze. Żywa wyobraźnia poety wykreowała nadto dwa obrazy wyraźnie nacechowane finalistycznie. Wyruszając na wojnę Miecznik zapowiada wesołą ucztę na cześć Marii i Wacława; z okazji szczęśliwej odmiany losu. Radosna biesiada zamieni się, oczywiście, w ucztę śmierci:

(...)
I w kielich się uderzy – i **nie będziem w poście.**
Maria niech się tymczasem w krzątaniu nie leni:
Suto stoły zastawić – nie szczędzić korzeni –
Pieprze, bobki, imbiry, cykaty, szafrany;
Bo to ten piękny rycerz w bakaliach chowany.
O winie ja pomyślę – i gdy **w onym stawie,**
Słońce już **błogi żywot zatopi** jaskrawie,
Jeśli mnie nie zawiodą moje przedsięwzięcia,
Tatar rosę pić będzie – ja za **zdrowie** zięcia! (I, XVI).

Zza wizji tej przebija myśl o niedopełnieniu ludzkiego przeznaczenia, o świecie jako niedopełnionej uczcie weselnej. Obraz ostatniej uczty poematu jest równocześnie obrazem uczty niespełnionej. Co ciekawe: egzotyczny, wystawny kształt biesiady ma być zaprzeczeniem postu („i nie będziem w poście"). Kielichy i wino kontrastują z jawnie prefigurującym śmierć Marii zwrotem o słońcu topiącym swój żywot w stawie. Pacholę oznajmi przecież Wacławowi, że maski **„Śliczne łono** tej Pani **zatopiły w stawie"** (w. 1315). Wszystkich napoi „rosa" – symboliczne medium śmierci. Jak w przysłowiu: „nim słońce wejdzie, rosa wyje oczy". Malczewski, niczym historyk obyczajowości, opatrzył ten fragment przypisem, jakby uwiarygodniającym ten najmniej tu ważny element: opis przypraw! –

> O guście przodków naszych w korzennych zaprawach, wiele ciekawych opisów czytać można w szacownym i zajmującym zbiorze: *Pamiętniki o dawnej Polsce* przez Juliana Niemcewicza.

Skąd ta etnologiczna pasja w chwili, gdy iluzoryczna świadomość szczęścia osiąga pełnię? Gdy bohaterowie pogrążeni są w iluzji jak rozbite okręty na dnie morza? Wydaje się to dość proste do wyjaśnienia. Malczewski dedykuje swe dzieło Niemcewiczowi[150]. On, autor *Marii,* jest tu petentem, który lekką monetą przypisu próbuje wkraść się

[149] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1990, hasło: *Mojry*, przeł. B. Górska, s. 238:
Bezosobowa mojra jest równie nieubłagana jak przeznaczenie: ucieleśnia prawo, którego nawet bogowie nie mogą przekroczyć, nie narażając porządku świata na niebezpieczeństwo. Właśnie mojra powstrzymuje to lub inne bóstwo przed niesieniem pomocy któremuś z herosów na polu bitwy, kiedy nadeszła jego „godzina".

[150] O Niemcewiczu i jego roli w dedykacji zob.: D. Zawadzka, *Śpiewy historyczne Malczewskiego. Wokół dedykacji „Marii"*, w: *Antoniemu Malczewskiemu...*, s. 65-88. O autorze *Powrotu posła* jako postaci kontrowersyjnej por. cieka-

w łaski sławy naszej literatury, autora szacownych dzieł. Więc – robi ten przypis o przyprawach... Że Malczewski często stawiany bywał w tej roli żałosnego petenta, choćby dopraszającego się o pieniądze, protekcję, świadczą nieliczne ocalałe jego listy...

Wzmianka o poście harmonizuje mimo wszystko z całym tekstem: przecież to nie czas postu i nie karnawał, a jednak przybywają „larwy". Czas mitu egzystencjalnego kreowany przez poetę na powierzchni cyklicznego czasu natury (lato → zima, dzień → noc) oraz na powierzchni wybranego czasu historycznego (XVII wiek) łączy również ze sobą fragment czasu liturgicznego: karnawałowy i następujący po nim wielkopostno-pasyjny. Być może w obrazach uczt (bo są dwie w poemacie)[151] odezwało się echo integrujących w swoim światopoglądzie elementy epikurejskie (*voluptas*) *Pieśni* Jana Kochanowskiego. Jeśli tak, to jest to nawiązanie negatywne – w motcie I pieśni dominuje przecież stoicka wersja poznawczej rezygnacji, nie zaś pochwała użycia oraz przyjemnego umiaru.

Drugi z obrazów finalistycznych nie budził zachwytów badaczy. Dostrzegano jego sentymentalną konwencjonalność, nie doceniając jego znaczenia:

[Maria do Wacława] Skoro mi szczęśliw wrócisz, mą harfę nastroję;
I przy blasku księżyca usiadłszy oboje,
W **tkliwej, smutnej,** jak lubisz, unosząc się nucie,
To, co nicht nie wyraził – przywłaszczym uczucie.
Ah! – **z jak okropną trąby zagrały żałobą!**
Oh! nie rzucaj mnie znowu! Oh! zabierz mnie z sobą! (I, XVII)[152].

Technika poety ta sama; obraz szczęścia przekreśla Malczewski na różne sposoby: przez kontrast dźwięku harfy (nie wybrzmi...) i wojennych trąb, przez kontrast jedności kochanków i nagłego rozdzielenia. Wreszcie księżyc – semantyka lunarnego blasku wskazuje w poemacie tylko na ironię bytu i tryumf zła. Harfa Marii nigdy już nie zagra. Ten atrybut opiekuna poetów, boskiego Apollina, ten zbanalizowany symbol poezji i muzyki ma zabrzmieć u Malczewskiego nie głosem pieśni miłosnej, lecz elegijnym tonem „tkliwym" i „smutnym". W liście dedykacyjnym do J. U. Niemcewicza Malczewski określa swe wiersze jako „tęskne", „jednostajne", kreślone „ciemną farbą". Przerwana czy niewyśpiewana pieśń jest tu, jak się wydaje, obrazem autotematycznym[153]. *Maria* to także poemat o kresie muzyki i słowa, o końcu pieśni i zarazem pieśń końca. Poeta nic już nie napisze. Po poemacie o śmierci Marii zostaje już tylko śmierć poety...

VII. Rozpacz pełni, traumatyzm zerwnia – o Pacholęciu

W tym ciągu obrazów, figur, symboli niespełnienia lokować wolno też postać dziecka. Najsłynniejsze dziecię wczesnego romantyzmu – Pacholę Malczewskiego –

wy esej: W. Bolecki, *„Podnieść zginiony naród, niemała praca..." (O Julianie Ursynie Niemcewiczu)*, w: tegoż: *Prawdy niemile (eseje)*, Warszawa 1993, s. 5-41.

[151] Tę pierwszą ucztę, wydaną przez Wojewodę, trzeba by chyba nazwać „faryzejską", obłudną. Istota ucztowania – zatraca się tu w zamiarze, który powziął Wojewoda.

[152] Por. O. Paz, *Podwójny płomień*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996, s. 122:
Wielkim niebezpieczeństwem, które czyha na zakochanych, śmiertelną pułapką, w którą wielu z nich wpada, jest egoizm. Kara nadchodzi szybko: zakochani nie widzą niczego ani nikogo poza sobą tak długo, aż skamienieją... albo się sobie znudzą. Egoizm jest studnią. By wyjść na otwartą przestrzeń, musimy sięgnąć wzrokiem poza samych siebie: tam jest świat, który na nas czeka.

[153] Zob. dwie rozprawy M. Nalepy: *Tematyka milczenia i topos rozstania z lutnią po 1795 roku*; *Milczenie poetów stanisławowskich*, w pracy zbiorowej: *Myśl, słowo i milczenie. Wokół zagadnień świadomości literackiej i praktyki twórczej*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1997, s. 11-82.

interpretuje się rozmaicie i z pewnością wszystkie odczytania są komplementarne. Na marginesie trzeba może przywołać kilka spostrzeżeń. Pacholę przybywa w „pasyjnym" momencie poematu, zamordowania Marii, ale kojarzone, identyfikowane jest nie z nią bezpośrednio, ale z postacią byroniczno-antycznego indywidualisty – z Wacławem. Pytanie sługi skierowane ku Pacholęciu: „Czy z Ziemi Świętej wracasz, że tak utyskujesz?" – pozwala przecież zbudować relację między Pacholęciem a światem ewangelicznej opowieści, w cieniu której i w odniesieniu do której kreowane są losy Marii i Miecznika. Odpowiedź Pacholęcia zdumiewa: „Oh! nie – ja wszystkim obcy wśrzód mojej ojczyzny –". Zatem Pacholę z Ziemi Świętej nie wraca, ale w kategoriach przestrzennych nie ma tu jasnej negacji samego odniesienia do świętej przestrzeni. Chodzi bowiem Malczewskiemu raczej o ekspozycję waloru egzystencjalnego pytania i odpowiedzi: wędrujące Pacholę utyskuje także „wśrzód mojej ojczyzny", bo jest „wszystkim obce". A zatem *á rebours* obecność, cierpienie, wędrówka, zranienie śmiercią jednak prowokują tu skojarzenia z topiką ewangeliczną. Z tym, że nie są to asocjacje proste, jednoznaczne, jasne!

W postaci Pacholęcia koncentruje się bowiem zbyt wiele negatywnej treści emocjonalnej (i symbolicznej), by je, jak też Wacława, lokować bezkonfliktowo tylko na planie analogii ewangelicznych.

Pacholę i Wacław to jedno – jeśli chodzi o negatywne i pozytywne walory semantyki uczuć. W tym stwierdzeniu kryje się sugestia, że jest ono **świadomością losu Wacława, duchem jego miłości,** zarówno w wymiarze jasnym (jako pamięć szczęścia i marzenia), jak i przede wszystkim ciemnym (jako duch tragicznej wiedzy, rozpaczy, zemsty, uświadomienia i dopełnienia losu). **„Lecz któż był ten człek mały z okiem zapłakanem? / Czy Duchem jego losu? Aniołem? Szatanem?"** (II, XIX). – To rodzaj pytania, które samo staje się odpowiedzią. Pacholę jako duch miłości Wacława odsłania swą stronę czułą, świetlistą (Anioł) i, częściowo, mroczną (Szatan). Dlaczego? Pacholę – jako figura symboliczna – podnosi doświadczenie Wacława do poziomu uogólnienia, zaś jednostkowe doświadczenie egzystencjalne odsłania się wtedy w uniwersalnej figurze poetyckiej, tak jak z kolei „Hebrajska Rodzina", ekstaza Marii, krzyżowa poza Miecznika mityzują, semantyzują postaci Marii i Miecznika. Dziecko jest w *Marii* postacią stanowiącą zarówno uniwersalizującą emanację pewnego doświadczenia jednostkowego Wacława, jak też, gdy idzie o fabułę, wskazuje na moment duchowej pełni rozpoznania losu przez Wacława. Kiedy Wacław i Pacholę znikają w dali stepu na pędzącym koniu, znaczy to właśnie tyle, ile powiedział sam Malczewski: bohater i jego „Duch losu" stali się jednym, złudzenia zastąpiła tragiczna pełnia, iluzja wolności objawiła się jako nieubłagana konieczność[154]. Stało się, wypełniło...

Odwołajmy się na chwilę do wizji „ducha miłości", Amora, którą wykreował Dante w *Vita nuova:*

> Tedy Duch Miłości, **pan mój najsłodszy,** który władał mną z mocy najwdzięczniejszej panienki, w wyobraźni mojej zjawił się, jako **pątnik leciuczko odziany i lichym** partem okryty. **Strapiony** zdał mi się on Duch, **i poglądał w ziemię,** zaś czasem oczy jego, zdało mi się, że obracały się ku rzece cudnej i bystrej, i przeczystej, która płynęła i wzdłuż drogi onej, kędym się znajdował[155].

[154] Prof. K. Poklewska zwróciła w czasie konferencji o Malczewskim w Białymstoku (5-7 V 1995 r.) uwagę na fakt, że i w tym przypadku można by szukać wzorca malarskiego – w przedstawieniu dwóch postaci pędzących na koniu.

[155] Dante Alighieri, *Życie nowe,* dz. cyt., s. 36 . Podobnie tekst ów brzmi w przekładzie E. Porębowicza. Zob. Dante Alighieri, dz. cyt., Warszawa 1960, s. 17, część IX.

Dantejski opis „Ducha Miłości" okazuje się dwuznaczny: strapienie licho odzianego pątnika, wpatrzenie w ziemię, wskazują na tanatyczny aspekt uczucia. Wkrótce kochanek straci swą Beatrycze. Rozpocznie się jednak odyseja przeprawy przez kręgi zaświatowych wtajemniczeń...

U Malczewskiego uwydatniona została ciemna strona uczucia: Pacholę jest tu „duchem miłości", która **już** przechyliła się na stronę tragiczną, ciemną; duchem, który, jak przenikliwie zauważyła Halina Krukowska, związany jest z ziemią[156], nosząc przy tym pewne cechy demoniczne, podług z kolei opinii Marii Żmigrodzkiej[157]. Nie jest wszelako postacią „demoniczną" w pełnym tego słowa znaczeniu. Nienawiść i zemsta żywią się tu zranioną miłością. To postać uosabiająca demonizm niezawiniony i niechciany (szepcze swą powieść Wacławowi), demonizm czy determinizm tanatyczny, który staje się udziałem śmiertelnych na prawach niepojętej konieczności, owej, jak powiada poeta, „Niezmienności Wyroku". Przekroczenie granicy tej „sfery tragizmu" jest u postaci Malczewskiego – za sprawą miłości – nieświadome. Jawi się ono w końcu jako absolutnie zdeterminowana, uprzednio przygotowana przez los... pułapka. Nawet fabularny konstruktor pułapki – Wojewoda – ukazany jest w tragicznej „aureoli".

Pacholę ma swoją stroną czułą, jakże tego nie widzieć: „To **mnie ciężko na sercu**, i ja sobie **płaczę**" (II, I), „Na smutek co się skarży **uważają mało**" (II,II), „...i stanęło ciało, / Co tam w **cichym czekaniu** ukryte siedziało, / Młodego pacholęcia **co na świat płakało**. – / **I wzrokiem rozczulonym** patrzy się w rycerza..." (II, XVII). Z drugiej strony jasnemu obliczu serca tego dziecka losu odpowiada wyzwolona strona ciemna: alienacja („ja wszystkim obcy"), dotknięcie śmiercią („trucizna", „blizny"), znamiona starości, rozpaczy, stan swoistej acedii, całkowite opuszczenie. Wszystko to sprawia, że spełnia ono rolę medium przekazującego wiadomość, która najpewniej pchnie rycerza ku ojcobójstwu. Jest tu jednak trochę tak, iż poniekąd zwraca się Wacław sam do siebie, ogląda w Pacholęciu swoje *alter ego*, lustrzane odbicie; dodajmy, że z punktu widzenia fabuły taki „pomocnik losu" jak Pacholę nie jest konieczny, a Wacław wspomina przecież o widmie zażegnanej wtedy katastrofy już w I pieśni, zwracając się do Marii:

> A czarnym pędzon widmem, gdym jasność postradał,
> Byłbym świętym przedmiotom srogie ciosy zadał.
> Bo z Panem Wojewodą nie służy żartować,
> I raz dobywszy miecza, już go nie trza chować;
> To by się ojców zamek był kurzył szeroko,
> I niejeden pokrewny oblewał posoką;
> To by w sercu osiadły ten dym i ich Cienie, –
> Alebym Marii dopadł przez krew i płomienie! (I, XVII).

Zemsta Wacława będzie czymś więcej, niż samym ojcobójstwem – to jakaś krwawa, domowa, rodowa wojna, co znaczy posoką „pokrewne zamki". Pacholę więc, jako figura uniwersalna, jako postać symboliczna, jak myślę, nie zaistniałoby semantycznie, nie mogłoby być wyzwolone, skonkretyzowane bez tragicznej miłości Wacława do Marii. Jego autoprezentacja została przez Malczewskiego zbudowana z tych samych

[156] H. Krukowska, dz. cyt., s. 39.

[157] M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 84. Badaczka sugeruje, iż „Pacholę można uznać za próbę ustylizowania losu na modłę pojęć ludowych – w żadnym chyba razie nie za postać, której funkcje symboliczne wyczerpują się w reprezentowaniu tzw. ludowej koncepcji rzeczywistości" (tamże). Jednak i z taką „słabszą" tezą nie zgodzimy się w tej pracy. Pacholę z ludowością nie ma wiele lub zgoła nic wspólnego.

motywów, które wiążą się z Wacławem bezpośrednio lub są sentencjonalnym uogólnieniem jego doświadczeń egzystencjalnych:

PACHOLĘ:
1. „Oh! nie – ja wszystkim **obcy** wśrzód mojej ojczyzny –
2. I Śmierć mi zostawiła **czarne w piersiach blizny** –
3. I świata jadłem **gorszkie, zatrute** kołacze –
4. To mnie ciężko na sercu, i **ja sobie płaczę.**
5. A kiedy się **rozśmieję** – to jak za **pokutę;**
6. A kiedy będę śpiewał to na **smutną nutę;**
7. Bo w mojej **zwiędłej** twarzy zamieszkała **bladość,**
8. Bo w mej **zdziczałej duszy** wypleniono radość,
9. Bo wpływ mego Anioła grób w blasku zobaczy".
10. „To czego chcesz, pacholę?" – „ Uciec od Rozpaczy". (w. 665 – 674)

WACŁAW:
1. I tak Wacław pozostał **samotny w pustyni! –** (w. 1358)

2. A z tysiąca **blizn czarnych** [Odwagi] co jej w sercu cięży,
Gniazdo syczących na świat wylęga się węży – (w. 939 - 940)

3. Lecz niedługo – już serce zdradzone, pokłute,
Zepsuło się w truciźnie przez jedną minutę; (w. 1372 - 1373)

4. Wtedy dopiero serce odzyskało bicie –
Twarz ukrył w obie ręce – i **płakał jak dziécie!** (w. 1370-1371)

5. A kto się **hucznym śmiechem** wśrzód jęków odzywa,
Jak szalony w szpitalu – szczęsnym się nazywa. (w. 929 - 930)

6. W **tkliwej, smutnej,** jak lubisz, unosząc się nucie... [słowa Marii] (w. 585)

7. [Wacław] **Śliczny, straszny** – był wiernym śmiertelnych obrazem, (w. 1208)

8. Szeptał, szeptał swa powieść – a w twarzy rycerza,
Czarna, czarniejsza chmura, coraz się rozszerza;
I znów nagle, rozpaczą zaciemnione lica
Zapał gniewu i wzgardy jak piorun oświéca:
Aż w nim powstała wreszcie ta Ponurość **dzika**
Co patrzy w jeden przedmiot – w trunnę przeciwnika (w. 1332-1336).

Zatem elementy, motywy wypowiedzi Pacholęcia są nieodłączną częścią świata Wacława. W tym kontekście wolno może suponować inne, nieklasyczne odczytanie ostatniego wersu analizowanej wypowiedzi: „**Bo wpływ mego Anioła grób w blasku zobaczy**" i następującego po nim pytania: „To czego chcesz pacholę?" – „Uciec od Rozpaczy". Te dwa wersy (673-674) jasno korespondują z finałem losów rycerza, który z Pacholęciem znika w stepowej przestrzeni. Odnarratorska wypowiedź puentująca pytanie: „Lecz któż był ten człek mały z okiem zapłakanem?", kończy się najprzód pytaniem-odpowiedzią („Czy Duchem jego losu? Aniołem? Szatanem?"), by wreszcie przejść w efektowny chwyt literacki: „Nie wiem – objął rycerza, i w czwał polecieli". Supozycje symbolicznego sensu tej postaci są tu jasne, natomiast tłumaczenie jej genealogii czy dalszych losów w związku z losami Wacława byłoby trywializowaniem symbolu. Wacław i jego kosmiczny los są teraz oto jednym, tym, co musi się już bez pułapek i niespodzianek dopełnić – zbrodniczym postępkiem szlachetnego indywiduum, którego serce, miłość, marzenia zostały zdradzone. Dlatego Pacholę jest i czułe, i okrutne, gdy szepcze złą nowinę. Wacław zaś – pamiętamy – pędzi ku Marii i piękny, i straszny. Pacholę i Wacław to także symboliczno-obrazowa jednia w... dwoistości, konstrukcja sobowtórowa.

Dziecko postrzegane bywa zazwyczaj jako figura potencjalności, życia, które się wypełni treścią nadziei. Pacholę łączono wielekroć z toposem *puer senex*, dzieckastarca[158]. To topos tragicznej mądrości lub rozpaczy, niejako pusty „pomiędzy" biegunami opozycji. Dlatego Pacholę jest pomocnikiem frenetycznej pomsty Wacława, odsłaniającej panowanie śmierci. Przed tym zatopieniem się w głębi tajemnicy Wacław niemal syci się widokiem zniszczonego piękna – patrzy na Marię „z uwagą Rozpaczy, / Co każdy rys Nieszczęścia w pamięć sobie znaczy –" (w. 1416-1417). „Uciec od Rozpaczy" to, w tym kontekście, zginąć w żywiole pomsty. Pacholę – ten „Duch losu", duch miłości, szatan losu – ma też nieco dwuznacznych konfratrów w świecie poematu: do „Duchów" porównani zostaną pomocnicy śmierci – maski, maszkary, larwy (w. 779): „Ha! – Pan Bóg święty z wami! jeśliście nie Duchy".

Słowa Pacholęcia – „Bo wpływ mego Anioła grób w blasku zobaczy" mogą więc znaczyć: bo „dzięki" mnie, dzięki memu wpływowi (jako medium złej wieści), poprzez mój fatalizm ja i ty (Pacholę i Wacław) zobaczymy grób jako wybawienie, zrozumiemy wreszcie, iż tylko śmierć jest wybawieniem od ziemskiej tułaczki. Skoro obaj – Wacław i symboliczna ewokacja jego losu, Pacholę – są jednym: summą losu, pełnią rozpoznania, figurą ostatecznej dojrzałości, obrazem duchowej pełni, która nie ma nic wspólnego z iluzjami, z marzeniem – może ma to tłumaczenie jednak pewien sens. Podobny i zarazem inny nieco niż objaśnienie Józefa Ujejskiego: „Bo pod wpływem anioła mego losu grób ujrzę w blasku, tj. jako coś bardzo pożądanego, zbawczego"[159]. Pacholę samo jest ekstraktem zranionej egzystencji – „Aniołem" pamięci i marzeń, „Szatanem" zemsty, która rodzi się ze złych doświadczeń. Bardziej może tym drugim, bo w świecie *Marii* zjawia się ze swą mroczną opowieścią tuż przed maskami, jak gdyby już pełne podobnych doświadczeń, by jeszcze raz – jako medium – przenieść złą wieść między czyimś złudzeniem a tragiczną wiedzą, między iluzją i rozpoznaniem, między miłością a pragnieniem śmierci, pomiędzy „ja" nieświadomym a „ja" wiedzącym, przeczuciem i prawdą tragiczną. Jest ono także medium między sferą pozoru (kosmos) i sferą... czego? Jakiegoś bardzo tajemniczego Boga.

Pacholę – jak owa „Przyszłość" – idzie do Wacława od zawsze, od początku czasów, by zjawić się w tej właśnie chwili maksymalizacji nadziei szczęścia i apogeum duchowego inferno. Jako takie – prócz znamion melancholicznych – nosi znamiona medium głęboko ironicznego, powiedziałbym nawet, iż w pewnym stopniu sarkastycznego. Szyderstwo pozostawił poeta Naturze. Może jednak dzieje się i tak, że mistycznej wierze Marii i tragicznej Miecznika odpowiadają w tym momencie narodziny „tłoczącej", „kornej" wiary Wacława. Nim zgładzi ojca, nim zginie sam, zanim w niebiańskim *happy endzie* połączy się z Marią, przeżywa chwilę wiary: „**To w krótkim zamyśleniu korząc się przed Bogiem**" – (w. 1406). Semantyka niewiele zostawia tu miejsca na spekulację – „*korzyć się*" leży na antypodach byronicznego „*buntować się*". O domniemanym zaś eschatologicznym piekle powiedzieć można na podstawie *Marii*

[158] W tym kontekście Pacholęciem zajął się ostatnio J. Brzozowski w pracy: *O pacholęciu w „Marii" raz jeszcze*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii"*, s. 181-204. W tym miejscu należy również przywołać pracę A. Kubale, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław 1984.

[159] Śmierć pacholęcia (dziecka!) nie miałaby sama w sobie sensu. Z Wacławem – tak. Por. M. Piwińska, *Zle wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 36: „Pacholę jest *porte-parole* narratora, jego lustrzanym odbiciem. Nie mówi jednak nic więcej niż narrator. Ani narrator nie mówi, kim jest jego *porte-parole*". W rozdziale ósmym sugerujemy, iż istnieją też w poemacie postaci, maski, spełniające funkcję mówcy, który ma za zadanie przekazać treści, które „ja" autora odrzuca.

jeszcze mniej – nic prawie – niż o niebie... Chyba, że: ono już tu jest, tu – na ziemi, w duszy Wacława.

I jeszcze jedna uwaga: w kręgu znaczeń Pacholęcia mieści się zapewne bezdomność, wieczna wędrówka, zbłąkanie, wieczne wygnanie (ten motyw poeta faworyzuje!). W takim razie jest ono także uniwersalną figurą nie tragizmu w ogóle, ale tragizmu rozpoznanego, lub inaczej: tragizmu objawionego. Jako duch miłości okazuje się też Pacholę uosobieniem nowej świadomości Wacława. Gdy przybędzie w świat *Marii,* stanie się nośnikiem realistycznej, tragicznej wiedzy bohatera. Obraz Wacława-dzielnego rycerza (archetypy męskości) zostaje zastąpiony przez obraz Wacława i Pacholęcia. To ostatnie – zaszczepiając nową świadomość tragiczną – jest przecież figurą „bezmiłości", emocjonalnego opuszczenia, sieroctwa, bezdomności, dzieckiem, zatem kimś słabym. Zapewne jest wspomnieniem duchowej bezdomności samego Malczewskiego, osieroconego przez rodziców, niespełnionego kochanka, męża, ojca dziecka, którego nie wychowywał, wojażera śmiertelnie chorego, opuszczonego w nędzy. Pacholę w równym stopniu okazuje się eksterioryzacją, symboliczną figurą uniwersalizującą doświadczenie Wacława, jak i służy zaszczepieniu tej nowej świadomości tragizmu uświadomionego. Słabość, rozpacz opuszczenia przez ukochanych, łącząca Pacholę i rycerza, przejawi się w furii pomsty Wacława.

Na XVII-wiecznych obrazach przedstawiających pejzaż – np. u Jacoba van Ruisdaela – człowiek ukazywany bywa jako maleńka, wtopiona w tło bujnej, ale i zamierającej natury sylwetka wędrowca. Często pośród drogi, która wyłania się z dali, znikąd i wiedzie ku niewiadomemu. Pacholę zmierza tą nieskończoną drogą od człowieka do człowieka. Czy przemierzyło Ziemię Świętą, świat soteriologicznej opowieści? Odpowiedź zależy od czytelnika. Malczewski, jako poeta i człowiek postawiony w obliczu śmierci, musiał tę kwestię podjąć, skoro żywił głęboką nieufność wobec instytucji obiecujących wspólnotowe doświadczenie wiary, takich jak Kościół.

Powyższe konstatacje można by wesprzeć, przywołując inne uobecnienia symboliczne postaci dziecka w poemacie. Wszystkie jego realizacje naznaczone są ambiwalencją: w obraz dziecka wkrada się u Malczewskiego albo jakiś element świadomości ironicznej, albo też element tragizmu. Kiedy w pierwszej pieśni przedstawia poeta niemal malarski obraz „skąpanego" w promieniach słońca wojska, na czele którego stoi Wacław, efektowny poetycko opis kończy jednak niezwykle ambiwalentną pointą-porównaniem: „I poszli, poszli drogą za żwawym kozakiem, / Którego lekkie ślady od kopyt bez stali, / Wietrzyk z Rosą, **jak dzieci**, piaskiem przysypali" (I, VII). Tak natura zaciera ślady człowieka: deminutyw „wietrzyk" i spersonifikowana „Rosa" wyraźnie przywołują tu topikę zabawy, lecz nie tej radosnej, będącej odsłonięciem afirmatywnej relacji człowiek – kosmos, ale zabawy wyrafinowanie ironicznej. To przecież jeszcze jedno wydanie motywu śladów na piasku, który pochłania znaki ludzkiej obecności. Piasek (= nieskończoność?) nie jest tu też niczym innym, niż narzędziem ironicznych mocy przyrody. Wolno sądzić, iż w obrazie tym po raz kolejny zdobywa się Malczewski na odsłonięcie, zdemaskowanie świadomości naiwnej, iluzorycznej. Ci, których aktywność dziejowa żłobiła ślad na piasku, znikają w „falistej" przestrzeni stepu. Świadomość poety delektuje się najpierw ich unieobecnieniem („znikli w zarosłą przepaść"), by potem zostawić jeszcze poetycki ślad unieobecnienia śladu rzeczywistego. Po tym „dziecięco-ironicznym" passusie przechodzi przecież Malczewski do eksploracji innej rzeczywistości, tej „pod piaskiem", pod powierzchnią, „pod ziemią", gdzie

„zbroje dawne, co zardzałe leżą" (I, VIII)[160].

Widowisko natury ma w *Marii* „obyczajowy" odpowiednik w karnawałowych zabawach masek: szalonych, dynamicznych, łudzących śmiechem i udaną radością. W karnawałowym szaleństwie świat „poważny", świat dorosłych w jednej chwili staje się sferą „dziecinnej", niewymuszonej spontaniczności... ale pod maską, za zasłoną maski. Zatem jest to znów działanie obarczone podejrzeniem maskaradowego wyrachowania.

W innym jeszcze znaczeniu dziecko jest w *Marii* nośnikiem świadomości tragicznej: w ostatnim fragmencie I pieśni obrazowi wyruszającego po raz wtóry na bitwę wojska towarzyszy narratorskie spojrzenie na anonimowe dziecko i jego matkę. Znów odkrywamy przejawy ironii i tragizmu:

Patrzaj **pyzate dziecie** spod słomianej strzechy,
Niech ci widok żołnierzy **zaszczepia uśmiechy,**
To może dziki owoc zerwie potem wojna.
A ty matko co kłaniasz, bądź zdrowa, spokojna,
Nie **trwoż się** szczękiem zbroi, długimi **dzidami,**
Zapał polskiego wzroku ugasza się łzami. (I,XIX).

I ten, zastosowany tu, chwyt narracyjny nie jest czymś zupełnie nowym. Już w epicedium Jana Kochanowskiego *Pamiątka cnotami hojnie obdarzonemu Janowi Baptyście hrabi na Tęczynie* w opowieść o pożegnaniu wplata poeta bezpośredni zwrot do opisywanej ukochanej Tęczyńskiego, z którą nie dane mu było zawrzeć małżeństwa. Pojmany przez Duńczyków, zmarł potem w niewoli.

Teraz się napatrz, panno, kogo widzieć żądasz,
Kto wie, jesli go potym na wieki oglądasz?
Siła nieszczęście może, a nasze rozmysły
Na wyroku niepewnej fortuny zawisły. (w. 101-104).

U Malczewskiego obraz się komplikuje. Zatem najpierw: dynamiczny opis wojska, a zaraz potem otrzymujemy dwa odmienne sposoby percepcji tego opisu ukazane przez filtr ironicznej świadomości poety i „zderzone ze sobą". W dziecinnej fascynacji wojną odsłania Malczewski źródła samozagłady. W antynomicznej do poprzedniej – w świadomości trwogi, którą reprezentuje matka, ujawnia poeta z kolei nieuniknioną jej prawdziwość. Dziecko – patrząc na wojsko – przeżywa „lot wyobraźni", chwilę uniesienia, emocji; matka widzi w tym samym obrazie zapowiedź nieuchronnej śmierci rycerzy. Wiele mówi tu rym: dzidami – łzami (nb. „pyzate dziecię" ma swój – przypadkowy? – odpowiednik w "pyzatej twarzy" księżyca).

Jeszcze inny – okrutny – rys do obrazu dziecka wnosi poetyckie porównanie świadomości Wacława (w. 931 - 948) do obrazu „ptaka z karmem pisklęcia", który w zupełnej bezradności przypatruje się uśmiercaniu swych piskląt, dzieci przez „chłopię z pałeczką". Zwraca uwagę ironiczne, z pozoru emocjonalnie pozytywne nasemantyzo-

[160] Ten fragment poematu – tak często interpretowany – przypomina w zadziwiający sposób wersy z wiersza A. Naruszewicza *Czas*, który interpretuje T. Kostkiewiczowa w książce *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 115:

Gdzie jeno rzucę okiem, zewsząd smutne zwłoki
Okropnemi zniszczenia trwożą myśl widoki.
Tu porosłe mchem groby zgniłe cisną trupy,
Tu w gruzach mury leżą, tu stłuczone słupy;
Tu, kędy stały miasta, niemasz i pamięci.
Wszędy czas srogich zębów wytłoczył pieczęci.

wanie dokonującego zbrodni: to chłopię (jak pacholę – ta sama klasa rzeczowników), może bezmyślne, niewyrafinowane i bezrefleksyjne w swym okrucieństwie, to dziecię z „pałeczką". Chłopię bezlitosne – jak Los, któremu nie sposób się sprzeciwić.

Tragiczna aura otacza dwie jeszcze prezentacje postaci dziecka – przybywający na pole bitwy z odsieczą Miecznik porównany jest do... „lwicy", co „opuściwszy swoje lwiątko, skoczy / Zajadłym męstwem, gdy je wpośrzód ludzi zoczy –" (II, XI). Ciekawe okazuje się tu nie to, że poeta przywołuje klasycystyczne porównanie maksymalnie heroizujące bohatera, ale fakt, że Malczewski po raz kolejny rzuca cień na samo słowo „ludzie"[161]. Być w opresji znaczy w tym fragmencie... „być wśród ludzi". Następnie porównanie zostaje rozbudowane przez dodanie kolejnego członu, który motyw herosa-lwa (lwicy) dopełnia motywami matki i wygnańca: „Jak matka, o wygnańcu straciwszy nadzieję, / Gdy ujrzy swoje dziecie, w radości topnieje –". Fascynujące są szlaki wyobraźni: Miecznik jest lwicą i matką, Wacław staje się lwiątkiem zagubionym wśród ludzi, lecz także wygnańcem. I choć to wieloczłonowe porównanie służy ewokowaniu nastroju podniosłej chwili, gdy szala wojennego zwycięstwa przechyla się na stronę Wacława i Miecznika, to nie można zapomnieć, że kryje się w nim wiele negatywnej treści: lęk przed nieświadomym zagubieniem wśród „ludzi" oraz pełna rozpaczy świadomość rozłączenia dziecka i matki po wymuszonym rozstaniu czy też wygnaniu. Gdybym mógł pozwolić sobie na odrobinę jawnego biografizmu, napisałbym, że zarówno kreacja Pacholęcia-sieroty, jak i Miecznika-ojca-„matki" są figurami rzeczywistego dzieciństwa Malczewskiego, który wychowywał się bez matki i właściwie też bez ojca. Pacholę kumulowałoby treści negatywne[162], Miecznik stałby się projekcją pragnień (mieć ojca – być ojcem...).

Raz jeszcze powróci Malczewski do symboliki dziecka: w finale, gdzie wiadomość o śmierci Marii narrator opatrzył zdaniem - komentarzem pełnym jawnie wyeksponowanej świadomości ironii losu, ironii tragicznej: [O Mieczniku] „Na to huśtał kołyskę, by w trumnie uśpili, / Na to jej woził lamę, żeby całun szyli" (II, XX). Zauważmy od razu, że przeciwstawienie takie występuje też w VII z *Trenów* Kochanowskiego, gdzie poeta zestawia „wyprawę" ślubną i pogrzebową córki: „Nie do takiej łożnice, moja dziewko droga, / Miała cię mać uboga / Doprowadzić; nie takąć dać obiacywała / Wyprawę, jakąć dała" (w. 11-14). Istotę świadomości ironicznej stanowi u Malczewskiego przecież – jak w postaci Pacholęcia – rozziew między początkiem a końcem symbolicznego przedstawienia, między snem dziecka a snem śmierci, kołyską a grobem, strojnością ziemskiego piękna („lama") a ponurą szatą zmarłej. Owo „pomiędzy" to pustka, przestrzeń, którą wypełnia nie potencja życia, lecz ironiczna antyfraza egzystencji – śmierć.

Zmysłowość – nawet przebrana w wymyślną formę obyczaju, erotycznej gry – służy jednak zawsze kontynuacji, prokreacyjnemu pomnożeniu bytu, przedłużeniu szans Kultury i Historii na immanentne bądź transcendentne spełnienie, służy ponowieniu aktu budowania domu, a więc finalnie także uszczupleniu dziedziny chaosu na rzecz ładu, kosmosu. Dziecko to figura tej naturalnej nadziei, spełnienie miłości, które w ten progresywny sposób odnosi się do natury, dziejów, kultury – tego wszystkiego więc, co

[161] M. Żmigrodzka zwróciła uwagę na negatywną waloryzację słowa „ludzie" w poemacie. O relacjach Malczewskiego i Zofii z niechętnym wobec „grzesznej" pary otoczeniem daje pewne wyobrażenie tzw. *Zdarzenie prawdziwe*, opowiadanie-relacja spisane przez Michała Modzelewskiego, które pomieściła w swym *Kompendium* H. Gacowa, a przywołuje jako źródło także M. Dernałowicz (dz. cyt., s. 205-207).

[162] W istocie Pacholę ma coś w sobie z „sieroty", którą darzymy czułością, ale i... coś ze złośliwego karła, gdy zdradza Wacławowi los Marii. Zob. S. Szenic, *O karłach*, w: tegoż, *Ongiś*, Warszawa 1975, s. 48-49

ze swej istoty przygodne, lecz co trwa na przekór jednostkowej śmierci i odnawia się w życiu wspólnot (naród, wspólnoty religijne, inne), w które wciąż wstępują następcy kontynuujący dzieło przodków, pielęgnujący ich wartości. Tymczasem kultura romantyczna tworzy (lub w ogóle nie!) rodziny anomiczne, rodzi chorowite, nadwrażliwe dzieci – jakby na przekór też całej staropolskiej, często idealizowanej tradycji domowego centrum ziemiańskiego świata. Maria i Wacław, Miecznik i jego żona, Miecznik i Maria, Wojewoda i Wacław, Wacław i jego matka, żona Wojewody (czy przypadkiem zapomniał o niej poeta?) – to ciąg takich niedopełnionych, anomicznych relacji, gdzie ani małżeństwo, ani macierzyństwo, ojcostwo czy arkadyjskie dzieciństwo nie są możliwe. W tym znaczeniu – uśmiercając ojców i dzieci – istotnie Malczewski pozostawił swój świat pusty i smutny („bez-nadziejny"). Skrajne stąd wnioski wyciągnął Słowacki, przekształcając w *Wacławie* Pacholę w Eoliona, tragiczne dziecię Marii i Wacława[163].

Cały świat *Marii* jest w swoisty sposób światem niewypełnionym treścią, pustym, wyzutym z energii, jaką uwalnia marzenie. Jest uniwersum, w którego dzikiej przestrzeni ubywa czasu, ale, co ważne, czas ten, kurcząc się i zwijając, otwiera perspektywę wyzwolenia – ucieczki ze świata pułapki. Świat poematu wydaje się zapisem – niech mi będzie wolno tak to wyrazić – falującej świadomości poety, której bieguny to ironia i melancholia, ironiczny dystans i empatyczne zbliżenie ku światu, ekstatyczny ruch i tragiczny „spokój". W tej przemienności znaleźć można ład: ekstatyczna witalność stepowych jeźdźców przechodzi w ironię, ironia w melancholiczną, tragiczną ataraksję, w odrętwienie indywiduów (a może „acedię"?). Te metamorfozy dotyczą zarówno obszernych fragmentów dzieła (losy Marii, Miecznika), jak i poszczególnych jego części, np. fragmentu XIX pierwszej pieśni. Jedynie kreacja losów Wacława, dzięki dynamice frenetycznej pomsty, zyskuje jakby szansę zdwojenia, powtórzenia, choć już bez iluzorycznej świadomości, bez ufności w przyszłość, a za to z obwieszczonym finałem dziejów mściciela – jego śmiercią. Świat Wojewody i – na przeciwległym biegunie – Marii łączy jednak swoiste uwewnętrznienie tej dynamiki przemiennych stanów świadomości.

Tak balansując między empatią i dystansem ironisty, kreśli Malczewski – na zasadzie odbicia, lustra – swój autoportret wewnętrzny, którego symboliczne elementy to przecież Wacław i Maria, Miecznik, ale i Wojewoda, stepowa przestrzeń, ale i dramatycznie milczące, szare, mroczne, gorejące, czerwone lub rozsłonecznione niebo. To ciąg sprzeczności, które sztuka poety - malarza próbuje stopić w usensowniającą, mityczną jedność myśli o świecie i miejscu „wygnańca – człowieka". Tak rozumiany poemat kończy się jednak wyraźnym wskazaniem na całkowitą nieprzystawalność, niekomplementarność kosmicznego domostwa i człowieka - mieszkańca, konieczności i wolności, tragizmu i miłości, owego „tak jest" i „tak być by mogło". Niegenezyjska – w wymiarze materii – opowieść Malczewskiego jest równocześnie projekcją pewnej „genezyjskiej" świadomości: że ocala człowieka miłość, a przynajmniej jej pragnienie lub zaznane chwile. Że wprawdzie od chwili, gdy znika świadomość iluzorycznego

[163] Ironicznie w tym kontekście brzmią chrześcijańskie eksplikacje znaczenia miłości i małżeństwa. E. L. Mascall, *Chrześcijańska koncepcja człowieka i wszechświata*, przeł. H. Bednarek i S. Zalewski, Warszawa 1986, s. 46:

> Przykazanie *Księgi Rodzaju* „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się" nie jest dowolnym nakazem narzuconym z zewnątrz, lecz jest wyrazem strukturalnej cechy natury ludzkiej. Dla tych powodów być może najbardziej adekwatną definicję celu małżeństwa można by podać, mówiąc, że służy ono pomnożeniu mieszkańców nieba...

O *Wacławie* Słowackiego, zob.: A. Kowalczykowa, *Słowacki*, s. 25-51, 335-36; L. Libera, *Symboliczność „Wacława", czyli pośmiertny żywot Stanisława Szczęsnego Potockiego*, w: *Studia i szkice o Słowackim*, „Prace Polonistyczne", seria LII, Łódź 1997, s. 31-44; M. Piwińska, dz. cyt., s. 30-31, J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974.

szczęścia ziemskiego, spaja człowieka i świat już tylko ujawniony oraz uświadomiony tragizm, ale także uczucie w swym wymiarze idealnym, platońskim, „anhellicznym" zachowuje moc.

Uśmiercając Marię dla świata, Malczewski-poeta ocala miłość dla niej samej w wymiarze transcendentnym. Śmierć Marii wyzwala z „kajdan ziemi" ją samą, zaś miłość małżonków z więzów erotyki, ideał z hańby materii, *amor sacro* oddziela od *amor profano*. Kończąc fragment XVIII drugiej pieśni zaczynający się od słów „I tak Wacław od razu wszystko w świecie traci...", fragment bodaj najsilniej nacechowany świadomością rozpaczy, a może i pogardy dla świata, poeta kontrapunktowo odsłania przecież jedną jedyną wartość w świecie złudnych nadziei, jakie tworzy miłość ukazana w jej wymiarze erotycznym, a więc i tanatycznym, w świecie „Gdzie zgon starych rodziców korzyścią ich dzieci –". Co warte zatem ocalenia?

> Gdzie tylko jedna słodycz – w wzajemnym zachwycie
> Serc wiernych, niezgadnionych, zanurzyć swe życie. (w. 1384 - 85).

Mit egzystencjalny, jakim jest *Maria*, mit o niezwykle złożonej strukturze, będący projekcją świadomości Autora, wyróżnia właśnie **traumatyzm zerwania** między ziemskim a idealnym, platońskim wymiarem miłości. Stąd owa metalogika ofiary u Marii, która przeczuwa śmierć, a pewnie ją i „widzi" w mistycznej ekstazie; stąd tragiczna w pełni kreacja Wojewody, którego sprawstwo zbrodni zostaje w pewien sposób zeufemizowane przez przeniesienie go na symboliczne figury korowodu masek. Stąd obecność czułego i okrutnego pomocnika Wacława – Pacholęcia, lecz stąd także Miecznika „ucieczka" od świata. Wszyscy podążą śladem Marii, „do Aniołów grona", tak by już nigdy miłość nie przyzywała zazdrosnej śmierci, ażeby nikt ich „śladu na piasku" nie zamienił w ironiczną, wreszcie złośliwą grę „podkopanych nadziei", grę unieobecniania.

(Truizmem byłoby wskazywanie na ilość rzeczywistych, biograficznych doświadczeń Antoniego Malczewskiego, które miłość wiązały ze śmiercią, rozpaczą, niepowodzeniem. Dość przypomnieć związek z zamężną Lubomirską, z matką jedynego syna poety, Augusta Antoniego Jakubowskiego, której imienia nie znamy, wreszcie z Rucińską. Ileż razy miłość prowadziła poetę ku śmierci: w pojedynku z Błędowskim, w czasie oblężenia Modlina, w czasie wojażu na południe Europy, gdy odkrył „zaród" nieuleczalnej choroby, w końcu w dramatycznym związku z Zofią Rucińską...).

VIII. Autobiografia duchowa

I Pacholę, i Wacław – to autoportret Malczewskiego. Konterfekt pisany z dwóch perspektyw: naiwnej (Wacław) i już wszystkowiedzącej (Pacholę). W Wacławie spersonifikował się świat zarówno „nowoczesnej", podważającej *á la* Byron uznane wartości, zbuntowanej osobowości ciągle niespokojnego, jakby od młodości rozpieranego przez energię Malczewskiego-romantyka, jak i cała sfera kompleksów, ran, wyniesionych przez poetę z życia, które od początku się „nie układało". Wacławowi, jak Malczewskiemu, brak matki. Wobec ojca poeta musiał chyba żywić wielce ambiwalentne odczucia. Nie ceniłby go jako szaławiły, jako targowiczanina, wreszcie kogoś, kto potrzebującego autorytetu, miłości, osieroconego przez matkę w wieku siedmiu lat chłopca oddał, gdy ten miał lat dziesięć, dobrym, ale obcym ludziom na wychowanie. Jakby osierocił, umarł dla niego, pozostając przy życiu. Portret Wojewody, z którym nie trzeba żartować, nosi cechy tej złej figury ojcowskiej, gdy tymczasem Miecznik

wydaje się projekcją marzenia o ojcu dobrym. Ale w postaci Wacława jest też cała krajowa młodość poety. Sny o potędze wojennego czynu, marzenia o wiktorii, spustoszone – mimo świetnie zapowiadającej się kariery żołnierskiej – przez „złe emocje", porywczość, skrajność stanów emocjonalnych, balansujących między biegunami: od czułości po furię. Taki był młody Malczewski: narwany młodzian, gotów zastrzelić najbliższego przyjaciela w pojedynku o niedobre słowa wypowiedziane rzekomo przeciw jego „ukochanej".

Taki jest Wacław, wyżywający się w pustyni, w stepie, w szaleńczych galopach – nim pozna Marię. Jest w Wacławie także ta niepohamowana pasja do miłosnych przygód, do erotycznego spełnienia. I zawsze poeta popada w „złe miłości"; kocha się w mężatkach: Chodkiewiczowej, Lubomirskiej, Rucińskiej. Z nieznaną z imienia kobietą po innej znajomości narodzi się syn poety August Antoni Jakubowski, postać jeszcze bardziej tragiczna niż ojciec. Powieściowy Wacław to, odnotujmy fakt, także ofiara złej miłości. Tyle że z odwróconym znakiem. Malczewski zrazu kochał się w kobietach wyższego niż on sam stanu; Wacław popełnia mazalians. Ot, banalna historia – wojewodzic zakochał się w szlachciance.

Poeta uruchamia więc – z pomocą bytonicznej machiny gatunkowej – całą opowieść o młodzieńcu, o wojaku, o kochanku i dobrym Polaku, który łudził się, iż i jedno (miłość), i drugie (wojaczka) przyniosą mu harmonijny żywot. Ale czas takich wzorców egzystencji ziemiańsko-żołnierskiej skończył się w XVIII w. Bohater Malczewskiego jakby o tym nie wiedział, tak jak nie wiedział tego młody poeta: ofiara złudzeń. Stąd cały Wacławowy wątek to aż do XVI-go fragmentu drugiej pieśni budowanie na piasku, tworzenie iluzji: kozak wiezie dobre wieści, pierzcha smutek Miecznika, Maria rzuca się w ramiona Wacława, ten zaś, przybywszy z hufcem świetnych wojsk, rusza by świetniej jeszcze rozgromić najeźdźców, po czym w te pędy wracać do ukochanej, jeszcze przed Miecznikiem. Byłaby to sielanka bez wątpienia, gdyby nie plan analogii, który już po kilku stronach zdradzi czytelnikowi, że wszystko skończy się jak najfatalniej.

Lecz – jest też „drugi" Malczewski: chłonący przez kilka lat doświadczenia tak silne jak zagraniczna podróż-romans z Lubomirską (źle się skończyło...), wojażujący po krajach Zachodu i Południa Europy, zdobywający alpejskie szlaki, wspinający się na Mont Blanc. Ten chciwy wrażeń, uwolniony w czasie podróży europejskiej od zmór zostawionych w domu, wojażer i zdobywca wraca jednak do domu na Podole biedny, samotny i najpewniej już śmiertelnie chory. By – ku swej zgryzocie, a może szczęściu? – poznać Rucińską, która chyba uleczyła go (a nie on ją z urojonych chorób) z uczuciowej i zmysłowej pustki. Ten powrót pięknego, sławnego, rokującego nadzieje Antośka, tego zuchwałego, ale w gruncie duszy dobrego młodzieńca – pozostawia swój tekstowy ślad w przejmującej wizji, obsesji katastrofy, jakby też w obrazie wygnańca, wracającego do kraju tego po to, by umrzeć. Co było w tym powrocie, że wypadł tak złowieszczo? Choroba poety, ruina finansowa, obcość ludzi, z którymi niegdyś przebywał, bezdomność, emocjonalna pustka, klęska dawniejszych przyjaźni. Słowem – wracał, bo musiał. I to ze świadomością, iż jego życie okazało się przeraźliwie puste: ani bohaterskie, ani odkrywcze (pasje naukowe), ani rodzinnie szczęśliwe (syna nie wychowywał tak, jak jego nie wychowywał ojciec), ani zwieńczone szczęśliwą miłością. Co najwyżej pełne wrażeń[164]. Jakkolwiek nie patrzeć – klęska. Nieobecność dzieła, czynu, dokonań.

[164] Malczewski w sposób szczególny uwewnętrznił przeżycie, jakiego doznał na Mont Blanc. Przeniósł je do *Marii* jako mistyczne niemal olśnienie, gdy „stracił żywy z myśli i z oczów dziedziną, na której panuje człowiek", opisał jako przeżycie ostateczne: „Nic jednak wspanialszego i dzikszego, jak widok z góry Mont-Blanc" (przypis 4 do poematu).

Dlatego i wtedy – może! – napisał *Marię*. Ten wszechstronnie uzdolniony i wykształcony człowiek, to dobre dziecię wróciło do kraju z wiedzą, którą można by opisać słowami Eklezjastesa lub Apokalipsy. Powrót z podróży Malczewskiego to przeciwieństwo późniejszej, ironicznej, wyzwoleńczej eskapady Kordiana do kraju.

Ten powrót poety do swoich, którzy byli już nie-swoi, obcy, ta gorzka wiedza o mechanizmach świata, także o tym może, że dni są już policzone, a chciwy świata Antośko po tym, gdy ów świat zwiedził, gdy zobaczył upiorne muzeum życia, czeka już tylko na śmierć – ta wiedza więc uzyskała osobowość, ciało, literacki byt w Pacholęciu. Które – wiele wysiłku trzeba, ażeby tego nie dojrzeć – *wraca*, *idzie*, *niesie*. Wraca z – aż! – jakiejś Ziemi Świętej. Wraca ze – całą ją zwędrowawszy – „swojej ojczyzny". Idzie ku Wacławowi, by powiedzieć mu, „jak to naprawdę jest". Niesie mu przesłanie wciąż dziecka, ale już zestarzałego; „zwiędłego" (w. 671), „zdziczałego" w duszy (w. 672), obdarzonego twarzą zwracającą uwagę Wacława: „ I wzrokiem rozczulonym patrzy na rycerza, / Co jego *zwiędłą młodość* podziwieniem zmierza" (w. 1309-10). W spojrzeniu Wacława jest teraz Pacholę ironicznym, wykrzywionym obrazem jego własnych, dziecięcych i młodzieńczych marzeń. Jest nim samym.

Cała kwestia pojawienia się Pacholęcia – podkreślamy to – obramowana jest wspomnieniem podróży, która była dla poety inicjacją w świat pięknego Południa, ale i w koszmar upiornego teatru świata. Pojawieniu się Pacholęcia towarzyszą te sekwencje tekstu, które jasno mówią, skąd Malczewski (a w konsekwencji i skąd Pacholę) zdobył taką, to znaczy straszną wiedzę o świecie: posiadł ją w „pięknych mirtów i cyprysów krajach" (w. 645), studiował ją w Wenecji: „Czy znasz weneckie zapusty?" (w. 681). Obsesja wyjazdu i powrotu – w minorowej tonacji – znalazła ujście w liryku, którego fragmenty włączył poeta do *Marii*:

O, jak **przykro do swoich wracać bez nadziei**!
Toczy się hucznie powóz w **znajomej** kolei,
Mija **znane** przedmioty, **ojczyste** zagony,
Ale widok ich dla mnie **kirem osłoniony** –
Ach, czemuż tak jak dawniej o szczęściu **nie marzę**?
Gdzież te co się tak lubo uśmiechały twarze?
Gdzie te serca co czuły każde mego bicie?
Znikły – przez chwilę tylko ozdobiły życie –
Jak promień co z obłoków na samotne góry
Błyśnie, i znów go skryją wiatrem gnane chmury – [→w. 265]
Teraz cicho – **żadne mnie nie witają głosy** – [→w. 266]
Tylko wiatr **jęczy smutnie** uginając kłosy. – [→w. 24][165].

Podróżujący jego śladem Michał Podczaszyński odnotował ślady alpinistycznego wyczynu Malczewskiego, lecz... ślady to tak kruche, tak nieistotne, wprost ironiczne, bo przekształcające kosmiczne doznania poety, który wszedł na najwyższy szczyt Europy, w... anegdotę, ledwie sumującą kilka wspomnień. Zob. M. Strzyżewski, *Michał Podczaszyński – zapomniany romantyk*, Toruń 1999, s. 131, *List drugi o Sabaudii* z 22 lipca 1827 roku:

> Tenże sam Balmat był na Mont Blanc i z naszym ziomkiem Malczewskim. Ciekawy byłem coś usłyszeć o tej podróży, ale stary gaduła tak drobił, tak siekał szczegóły, że z całej rozmowy to tylko mogłem wycisnąć, że zacny Malczewski bardzo się jemu podobał, że jest bardzo dobry pan, i że pił wiele limoniady, ponieważ na takiej wysokości ustaje apetyt, a wzrasta pragnienie. Jak możesz sądzić, podobne szczegóły niewiele mogły zaspokoić ciekawości podróżnika.

[165] Liryk cytuję za: A. Malczewski, dz. cyt., opr. R. Przybylski, Warszawa 1976, s. 124. Autor opracowania stwierdza celnie, iż: „Jest to wzruszający liryk o rozpaczliwej utracie wiary w możliwość osiągnięcia szczęścia na świecie". To prawda, lecz już teza kolejna wydaje się nieuprawnioną ekstrapolacją: „Świadczy on o tym, że poeta już na samym początku lat dwudziestych zaczął tracić wiarę w dobroć i mądrość swej epoki". Otóż o „epoce" trudno tu mówić, to liryk o konkretnym „ja" i o niczym więcej. Mortualna atmosfera wiersza i poematu miała jednak – według przekazów rodziny Januszewskich (o czym wiedział i Słowacki) – tragiczne zwieńczenie. Przekonująco pisze o tym Stanisław Ma-

Kilka tematów organizuje ten manifest pesymizmu: powrót ukazano jako tu i teraz się dziejący. To perspektywa podmiotu, który po prostu wraca, jedzie powozem, jest w ruchu. Ta dynamika podmiotu lirycznego pozwala uruchomić dwa „filmy", ciągi wrażeń: ten zbudowany z doznań, jakie odsłaniają się przed oczami, gdzie klatka po klatce przesuwają się obrazy Podola, konfrontowane błyskawicznie z ciągiem drugim, wspomnieniowym. Ciepła, dobra aura emocjonalna związana z zapamiętanymi obrazami nie znajduje potwierdzenia w uczuciowej pustce teraz oglądanych obrazów. To, co „znajome", „znane", „ojczyste", odsłania kształt czegoś obcego. Czysta alienacja. Jej źródło nie leży jednak w percypowanej rzeczywistości, lecz w podmiocie. To jakby elegia pisana po życiu, inskrypcja nagrobna bez konsolacyjnego przesłania.

Temat wtóry: beznadziejność. Podmiotu nie ożywiają tu wiara, nadzieja czy miłość. Ujawnia się on jako byt ku śmierci, przesłaniającej swym cieniem wszystko, co znane. To podmiot wypalony, nie wykazujący aktywności zwróconej ku światu, wygasły wulkan marzenia, jeszcze tylko pamiętający „ozdoby życia" – chwile szczęścia z przyjaciółmi. I w końcu: samotność. Gdzie uśmiechy przyjaciół młodości, gdzie wspólnota uczuć, serc, gdzie powitalne głosy? To najbardziej przejmujący aspekt tego katastrofalnego powrotu: scena natury pozostała ta sama, ale zmienili się aktorzy, zmienił się spektakl, a w nim dla poety jako niegdyś nieodzownego aktora – nie ma już miejsca.

Ukraina, jaką ogląda podmiot liryku, nie ma nic wspólnego z aktualizowanymi w poezji ukraińskiej XIX wieku, u Tarasa Szewczenki czy później u Jewhena Małaniuka, wyobrażeniem „stepowej Hellady", która jawi się, jak pisze badaczka, przywołując wiersz Małaniuka:

> jako „antycznie jasna", zanurzona w „miodzie słońca" (tą prostą, lecz jakże celną metaforę wzmacnia wariantowa: „w złotym miodzie południa"), „kwiecie wiśni", „błękicie stepu" i „błękicie mitu"[166].

Trudno o większy kontrast z wizją Malczewskiego niż topos słonecznej Ukrainy, nazywanej „Helladą Scytyjską", „Czarną Helladą", „Madonną Dzikich Pól", „Dziką Madonną Stepów", uosabiającej „pierwiastek żeński, więcej – to kobiece ciało, Łono Stepu o wyraźnym nacechowaniu erotycznym"[167]. Tymczasem polski poeta tylko migawkowo ukazuje blask helleńsko-bizantyjsko-wschodniochrześcijańskiej tradycji (błyszczące wieże cerkwi w finale poematu), koncentrując spojrzenie na mrocznej, chłodnej, nocnej, związanej z krajobrazem Północy aurze ukraińskiej przestrzeni symbolicznej. Gotycko-barokowa natura toczy tu zwycięską walkę z helleńską i wschod-

kowski: *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji Marii*, s. 413-14, podkr. – J. Ł.:

> Wspominając zaprzyjaźnionego z domem dziadków Malczewskiego, zaczął [Słowacki] dostrzegać między jego życiem a życiem własnym jakieś dziwne podobieństwo, a więc: samotność, tułaczkę, dumę, upór w dążeniu do znaczących dokonań. Przeczuwał także – zresztą niebezpodstawnie – jakieś analogiczne do Malczewskiego zagrożenia i przeciwieństwa losu, powodowane życiem z dala od ojczyzny, brakiem środków materialnych i akceptacji wśród współczesnych. W tej sytuacji chciał jedynie umrzeć „pięknie i szlachetnie", a więc inaczej niż Malczewski. **Śmierć autora *Marii* według tradycji rodzinnej nastąpiła bowiem w wyniku samobójstwa. W cytowanym wspomnieniu [*Z życia Antoniego Malczewskiego*, „Dziennik Literacki" 1852, nr 3] Januszewski pisał: „Rachunek był krótki: sprzedano jeden egzemplarz [*Marii*], należały mu się za to trzy złote. Było to dość dla niego. Kupił sobie za nie śmierć dobrowolną. Nazajutrz nie żył...".**

[166] Fragmenty studium E. Papli pt. *Retoryka i mity w literaturze ukraińskiej XIX i XX wieku. Rekonesans. Część I-II*, prezentowanego w czasie sympozjów: *Romantycy i moderniści wobec Bizancjum. Białystok 14 VI 2002*; oraz: *Dziedzictwo Bizancjum. Prawosławie, tradycja wschodniochrześcijańska w literaturze Romantyzmu i Młodej Polski. Białystok 29-30 IX 2003 r.*, maszynopis, s. 19.

[167] Tamże, s. 20.

niochrześcijańską, bizantyjską wizją człowieka, mieszkańca stepu, który w zmityzowanej przez literaturę ukraińską wizji jest „piękny" i „dobry"[168]. Człowiek Malczewskiego, ukraiński rycerz z poematu, to jednak ktoś piękny, lecz straszny; lub, gdy myślimy o liryku, to istota wyalienowana i pełna trwogi.

Ostatnie wersy liryku to przejmujący – zbudowany chyba z alpejskiego i z ukraińskiego krajobrazu – symboliczny skrót życia, w którym szczęście, radość, miłość i przyjaźń są jak promień przedzierający się przez gęstą zasłonę chmur (nieszczęść) i opromieniający „samotne góry". Jest w tym ostatnim wyrażeniu samoświadomość Malczewskiego, **odczucie swej wartości, wyższości i... związanej z tym tragicznej samotności**. „Wiatrem gnane chmury", przesłaniające słońce (szczęście) i „wiatr jęczący smutnie", który ugina kłosy, gnie, przychyla ku ziemi, łamie i zmiata najsilniejsze nawet osobowości – są obrazem totalnego, wszechprzenikającego pesymizmu, którego kwintesencją, ale i melancholicznym obrazem świata oczyszczonego z iluzorycznej krzątaniny, bezsensownej aktywności, staną się słynne finałowe słowa *Marii*. Tu, w tym liryku, one się jeszcze rodzą: „**Teraz cicho** – żadne mnie nie witają głosy".

Pacholę zbiegło świat, ojczyznę, by dobiec do tej wiedzy, która mówi: „Oh! nie – ja wszystkim obcy wśrzód mojej ojczyzny –" (w. 665). Powrót kończy się pustką, obcością i ciszą. Życie skończy się elegijnym żalem, ale też pewnie kontemplacją pustki-uspokojenia: „I cicho – gdzie trzy mogił w posępnej drużynie; / **I pusto – smutno – tęskno** w **bujnej** Ukrainie" (II, XX).

Egzystencja jest więc, w tym ujęciu, zjawiskiem: dźwiękiem, kształtem, ruchem – objawiającym się między bytem a słowem, naturą a kulturą, między wiecznością bujnej *natura naturans* a przygodnością, kruchą niepewnością hieroglificznego nagrobka, który żłobi w słowie poezji ona sama. Takim tekstem po życiu jest *Maria*, a w mniejszym wymiarze ów zapis powrotu – liryk.

Wszyscy bohaterowie romantyczni zwiedzający domowe ruiny mają do czego, dokąd wracać: jak Gustaw w IV cz. *Dziadów*, jak Kordian, nawet jak owładnięty samobójczą pasją Werter, odwiedzający przed śmiercią z rozmysłem swój kraj rodzinny. W dziele Malczewskiego wiezie się do domu bagaż złudzeń, koszmarną iluzję, targaną tylko chwilami przez przeczucia zła. Taki jest Wacław przed powrotem do Marii. I dlatego potrzebne było medium, które przyniosłoby wiedzę „jak jest", powiedziałoby: „i po co to wszystko", „szczęśliwe są tylko chwile", których właściwością, bez wyjątku, nigdy nie jest dłuższe trwanie.

Ile w tej powieści poetyckiej refleksów powrotu: gdy ukochany wraca po rozłące wywołanej niezgodą Wojewody na ślub syna, Maria pędzi ku niemu z radością, którą w oczach czytelnika mąci dziwne obrazowanie: „– i prędzej niż strzała, / **Kirem okryta postać** do niego leciała" (w. 435-36). Pamiętamy widok ojczyzny „kirem osłoniony" w wierszu. Taż sama Maria, żegnając Wacława, projektuje sielankę powrotu męża: „Skoro mi szczęśliw wrócisz, mą harfę nastroję;" (w. 583). Ironia! Miecznik, posyłając „ponurego zięcia" (w. 1141) do żony, żegna go – znów zabrzmi to sarkastycznie – pozdrowieniem: „ Bądź zdrów! niech ci Bóg zawsze jak ja błogosławi!" (w. 1157). Dobijający się do domu martwej Marii Wacław to obraz niewyobrażalnego szczęścia: „Chwila jeszcze, a będzie szczęśliwszym od ludzi, / Od Aniołów –" (w. 1220-21).

[168] Por. w cytowanym studium Ę. Papli, s. 18: [o Małaniuku]:
z antropocentrycznej religijności starożytnych Greków wywodzi głęboko humanistyczną religijną świadomość Ukraińców, czego wyrazem są dlań Szewczenkowskie obrazy „Chrystusa idącego za pługiem" i „Matki Boskiej przynoszącej oraczowi strawę" (z poematu *Maria*).

Pełne zgrozy szyderstwo losu! W poemacie bowiem możliwy jest tylko jeden w pełnym tego słowa znaczeniu powrót: do tajemniczego Boga lub – jeśli się ktoś upiera przy nihilistycznej interpretacji – ku nicości. Wacław tego nie wie, Maria to czuje.

Personifikacją losu, wiedzy tragicznej w jej wymiarze czule-melancholicznym będzie Pacholę, zaś jej uosobieniem w wymiarze wprost lucyferycznym – wiedzy jako oświecenia przez zło – będą Maski. Jeśli poczytać przypisy poety do *Marii*, skonstatujemy jasno, iż przed jej pisaniem poeta podróżował, że wrócił i tę pamięć żywych jeszcze wrażeń, ale i zupełną pustkę „ojczystych zagonów" zapisał w dziele. Swoją wiedzę tragiczną powierzył Pacholęciu, swą awersję wobec rozpoznanej już hipokryzji ludzkiej wpisał w Maski, gdy tymczasem proces dochodzenia, „o-świecenia" przez zło powierzył Wacławowi. „I świata jadłem gorszkie, zatrute kołacze –" (w. 135) – mówi to wszystko już znające dziecko, które nim dojrzało, nim osiągnęło starość, mądrość sędziwego myśliciela, postarzało się i zwiędło, jak Malczewski, umierający w trzydziestym trzecim roku życia. Wróciło z podróży życia z twarzą pooraną zmarszczkami i zwiędłą.

Obsesję powrotu, który okazuje się tragiczną kulminacją życia, wyraża wreszcie druga pieśń Masek, której czwarta strofa równie znakomicie pasuje tak do Wacława, jak do Malczewskego wracającego z zagranicy, piszącego liryk *O, jak przykro do swoich wracać bez nadziei!*:

A gdy kto, dążąc z dalekiej drogi,
W mieszkanie Przyjaźni zajdzie?
I już w uściskach topić ma trwogi?
Lecz ciche, puste, przebiegłszy progi,
Twarzy kochanej nie znajdzie;
Więc drżąc, czy się co złego nie dowie,
Spuszczone czoło zasmuci...
Niech choć Gościnność, kręcąc się, powie:
<<Wróci gospodarz – wróci!>>

Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie,
Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie. (II, II).

Trudno o świetniejszą, lecz w całkowicie zironizowanej tonacji wyrażoną, świadomość pustki, która stała się udziałem zranionego człowieka, co powrócił oto z nadzieją ujrzenia przyjaciół. Ten tekst mówi o samym Malczewskim. Tę wiedzę o tym, że w domu „Przyjaźni", przyjaciół, nie będzie komu wysłuchać spowiedzi, żalów śmiertelnie strwożonego podróżnika; wiedzę, że może i tu, w domu, gdzie zjechał z „dalekiej drogi", zagościła już śmierć („drżąc, czy się co złego nie dowie") – przekazał Malczewski Pacholęciu. Tej kluczowej postaci, z którą, gdy obaj – Wacław i Pacholę – znajdą siebie w świecie tak, jak złudzenia znajdują w końcu wiedzę i prawdę – Wacław ruszy w nieznane, ku tajemnicy. Wiedząc, iż muszą jeszcze przekroczyć wyzwalający próg śmierci.

Malczewski „rozpisał" siebie, swoje doświadczenia, swą osobowość, los młodego starca na wiele postaci, wyrażających w mniejszym lub większym stopniu nie kondycję bohaterów Byrona, lecz własną wiedzę tragiczną. Stworzone postaci darzył (Pacholę, Wacława) lub nie (Maski, idiosynkratyczny obraz „ludzi") pierwiastkiem empatycznego współodczuwania. W centrum kosmosu ufundował symboliczną personifikację tego, co w tym nieludzkim świecie rozpoznał jako wartość absolutną – miłości. Tak powstała postać obdarzona „czystym", pełnym treści imieniem: piękna, ale nie dla tego i takiego świata stworzona **Maria**. W ten sposób, podnosząc swe doświadczenia do poziomu mitu, którego dynamikę wyznacza ruch egzystencji między biegunami aksjo-

logicznymi: Dobrem a Złem, między Marią a zdradliwym światem, stworzył Malczewski, utkał w prawdziwe arcydzielny sposób z motywów, tematów, symboli, toposów epoki – swoją własną duchową autobiografię.

IX. Bachanalia wyobraźni – karnawał

Kontrast miłości idealizowanej i erotyki, życia duchowego i życia w dionizyjskim wymiarze zmysłowego zaspokojenia najpełniej wyraża Malczewski właśnie wprowadzając to karnawałowe, wenecko-polskie intermedium. Maria zginie w otoczeniu zamaskowanych, spersonifikowanych figur erotyki i losu. Widowisko wojny jest ze swej natury sceną śmierci – karnawał winien być areną życia. Oba są u polskiego poety sprzęgnięte w jedno – wojna jako podstęp losu, karnawałowy korowód jako egzekutor wyroku. Trzeba przyznać, że pomysł na takie „rozwiązanie" mógł znaleźć Malczewski choćby u wielekroć już cytowanej pani de Staël. To ona w *Korynnie* plastyczne opisy czasu postu łączy z refleksją o włoskich „Saturnaliach" – o karnawale będącym, jak pisze, „bachanaliami wyobraźni". Oto jeden z rzymskich zwyczajów:

> Wszystkie się oświetlają okna. Każdy wychodzi z małą zapaloną świeczką ***maccolo,*** a stara się ją innym zgasić, wołając: **Zabić *(amazzare)*** grzmiącym głosem. Z jednego końca ulicy na drugi słychać powtarzające się wyrazy: Piękną księżną zabić! Księdza zabić! ***(che la bella principessa sia amazzata, che il signor abbato sia amazzato!).*** Straż nawet z warty schodzi, by podzielać ogólną wesołość, potok ludu ze wszystkich stron się ciśnie, zgiełk i zamęt do najwyższego dochodzą stopnia. Ale noc się szerzy, wystrzały armatnie słyszeć się dają, zupełna następuje cisza, a z całego wieczoru pozostaje tylko jakiś rodzaj niewyraźnego obłędu, który na chwilę zmieniwszy życie w sen, zatarł w pamięci wyrobnika codzienną pracę, literata – naukę, bogacza – zleniwiałe rozkosze[169].

U de Staël „niewyraźny obłęd" kończy się nocnym spokojem, karnawał poprzedza następujący po nim Wielki Post, gdy: „Wszystkie kobiety na pamiątkę śmierci Pańskiej czarno się ubierają". U Malczewskiego jakby odwrotnie: czarny ubiór Marii poprzedza karnawałowy *dance macabre.* Bo też Malczewski łamie tu główną regułę tych „bachanaliów wyobraźni". Są one chwilowym, czasowym ustanowieniem świata na opak, gdy wszystko wolno, a seksualne tabu, obyczajowa norma, konwenans ujęte zostają w nawias maskarady. W *Marii* świat na wspak staje się światem serio, zabawa w „zabić piękną księżniczkę" przeistacza się w fakt.

Łączono śmierć Marii z rzeczywistym wydarzeniem – morderstwem Gertrudy Komorowskiej. Hipoteza – autorstwa Augusta Bielowskiego – jest na zawsze częścią dziejów interpretacji poematu. Jednak – czy wolno zapoznawać „wenecki" trop, który wyeksponował sam poeta, gdy tymczasem hipotezę Bielowskiego można uznać lub odrzucić... ale na razie nie sposób jej dowieść. Malczewski „italskie" zwyczaje karnawałowe i wielkopostne bez wątpienia znał. Dlatego posunął się w I pieśni masek do przeprowadzenia analogii: „weneckie zapusty" – „polskie zapusty". Realia były odmienne – sens ten sam. Karnawał to przecież okres swoiście rozumianego „rozpasania", bachicznej wolności, która nierzadko przeradzała się w pewnych przypadkach w występek lub zbrodnię. Tak działo się czasem z karnawałem weneckim, słynnym w Europie od wieków. Już w XVII-wiecznej relacji z Wenecji z 1683 roku korespondent paryskiego *Mercure Galant* Chassebras de Cramailles donosił – a relację tę wznawiano jeszcze w XVIII w. – o osobliwym skróceniu zapustnych szaleństw:

[169] A.L.H. de Staël Holstein, dz. cyt., s. 224 (rzymski zwyczaj) i 237 (Wielki Post).

Dawniej karnawał rozpoczynał się nazajutrz po Bożym Narodzeniu i w ten sposób jest jeszcze oznaczany w większości nowych kalendarzy, ale ponieważ zdarzało się niejednokrotnie, że korzystając z przywileju tego okresu przywdziewano maski, by nie będąc poznanym dokonać zemsty na nieprzyjaciołach, urzędnicy, którym podlegają uroczystości i rozrywki, uznali, że ze względu na publiczne bezpieczeństwo należy karnawał zaczynać później[170].

Ta „kryminogenność" karnawału ma w *Marii* uzasadnienie bardzo specyficzne w I pieśni masek. Zauważmy najpierw, że karnawalizacja świata ustanawia pewną symboliczną jedność dnia i nocy. To, co w porządku natury waloryzowane jest przeciwnie (dzień dodatnio, noc ujemnie), w porządku święta staje się jednością – szalona zabawa to enklawa w czasie, gdy nie obowiązuje cykl spoczynku i aktywności: polskie oraz weneckie zapusty trwają tu „I w noc, i we dnie...". Co jest specyfiką tego okresu? W spojrzeniu Malczewskiego postrzegalne jest znaczące przemieszanie wesołości i szaleństwa. Lub inaczej: wesołość przeobraża się w szaleństwo, dając w sumie aurę trochę groźnej, dwuznacznej, ironicznej „przedniości". Cechą tego mikroczasu jest zamaskowanie: „Maska twarz kryje –", ale takie, które prowadzi do zerwania interpersonalnych, duchowych więzi: „– a kto się pyta / O sprawy czyje, tego przywita / Wrzawa, śmiech pusty". To ważny fragment: tak jakby w przestrzeni karnawału dominującym odczuciem było zagubienie. Hałaśliwy, pozbawiony znaczeń, w istocie sardoniczny śmiech wprowadza nie w atmosferę troski, dramatu egzystencji, ale hedonistycznego użycia. Dystans między doświadczeniem Malczewskiego w chwili, gdy pisał *Marię,* a nastrojem weneckiej maskarady, sugeruje odpowiedź na pytanie, dlaczego to Maski uśmiercają Marię.

W tym błogim chaosie erotycznej swobody Maria jest kimś z zupełnie innego świata. Karnawał tkwi przecież korzeniami w pogańskich obrzędach, dionizjach o charakterze orgiastycznym, erotycznym. Obyczajowa i erotyczna swoboda „bachanaliów wyobraźni" to – jak powiedziałby religioznawca – kult, religijność na wspak, „religia niegodziwa"[171]. W tym sensie Maria i karnawał nie mają ze sobą nic wspólnego. W czym wyraża się aktywność jego uczestników? Chodzi tu o aktywność „skrytą" – to znaczy, choć brzmi to paradoksalnie... jawną, ale prowadzoną pod przykryciem maski. W czasie, gdy Malczewski był w Italii, nie było już dożów weneckich (od 1797 r.), ale podupadła potęga, republika wenecka, nadal przypominała o swej przeszłości świetną sztuką architektoniczną, malarską i teatralnymi, operowymi przedstawieniami. Kiedy więc poeta pisze o "Staruszku Doży" i „Arlekinie młodym", ma na myśli zapewne karnawałowe maski mieszkańców miasta, ale też pewnie – w przypadku arlekina – *commedia dell'arte* z jej galerią stałych postaci: Kolombin, Pantalonów czy Arlekinów. I tu – w *commedia dell'arte* – mamy do czynienia z maską, ze schematyzacją ujęć charakterów ludzkich. Pisała autorka *Delfiny*: „Arlekiny, Brigelle, Pantalony we wszystkich sztukach ten sam mają charakter. Pod wszelkim względem mają maskę, a

[170] Cyt. za: A. Szweykowska, *Wenecki teatr modny*, Kraków 1981, s. 105. Były to – owe bachanalia – święta z rzędu tych, które już u starożytnych budziły grozę. Por. G. Rotter, E. Rotter, *Wenus, Maria, Fatima...*, s. 60:

Około 200 r. p.n.e. przyjął się w Rzymie zwyczaj tzw. bachanaliów, rozpowszechnionych w Azji Mniejszej, Grecji i Egipcie. Bachanalia nigdy nie doczekały się oficjalnego uznania, tak jak święta dionizyjskie w Grecji, zyskały za to więcej zwolenników. Gdy w 186 r. p.n.e. doszło podczas misteriów ku czci Bachusa do gorszących wybryków, rozpustnych orgii, gwałtów, a nawet mordu, senat rzymski ostro zaprotestował przeciwko urządzaniu świąt. Entuzjaści bachanaliów poczuli się zagrożeni i założyli stowarzyszenia, w których władze natychmiast dopatrzyły się spisków i sprzysiężeń. Już sama przynależność do nich była karana.

[171] O religii „godziwej" i niegodziwej": W. Pawluczuk, *Wiara a życie codzienne*, Kraków 1990, rozdział: *Religia*, s. 25-33.

nie twarz, to jest, że ich rysy mają przedstawiać rodzaj, a nie istotę"[172]. Malczewski przywołuje tu czarną legendę rozwiązłej Wenecji.

Autor książki o Carlo Goldonim przytacza relację innego podróżnika, Pietro Giannone, zaskakująco przypominającą tonem pierwszą strofę pieśni Malczewskiego:

> Widać wokoło kobiety, mężatki, panny i wdowy zmieszane z kurtyzanami, ponieważ maska sprawia, że wszyscy są do siebie podobni i nie ma też bezeceństwa, jakiego by nie popełniły z każdym, kto zapragnie, młodym czy starym[173].

Cechą tego widowiska, które prezentuje poeta, jest erotyczna swoboda czy nawet rozpasanie, zerwanie z konwenansem pod bezpieczną zasłoną maski. Eros jednoczy tu starców i młodych. Dobór postaci wydaje się osobliwie przemyślany:

„Czy znasz weneckie zapusty?
I w noc, i we dnie,
Wesołe, szalone, przednie;
Maska twarz kryje – a kto się pyta
O sprawy czyje, tego przywita
Wrzawa, śmiech pusty.
Żywo, radośnie,
Skrycie, miłośnie,
Staruszek Doża, Arlekin młody,
Dziewczyna hoża, szuka osłody;
Matrony, księża, oszusty,
Swobody.
A kryte łodzie
Czernią na wodzie.
Wrzawa, śmiech pusty;
Czy znasz weneckie zapusty?" (II,II).

Zestawienie starca i młodzieńca pointuje pojawienie się obiektu ich zabiegów – hożej dziewczyny. To właśnie Wenecja słynęła ze swobody obyczajowej, a tematem malarstwa i literatury epoki *cinquecenta* była tu piękna, luksusowo odziana, nie pozbawiona dwuznacznych rysów kobieta, kurtyzana.

Karnawał rozcina więzy udanej przyzwoitości, stąd w wyliczaniu Malczewskiego odkrywamy porządek: „swobody" (rym do „osłody", a zatem i tu chodzi o aspekt erotyczny) szukają oto uosobienia stateczności, matrony, potem księża – tego dziennego porządku moralni opiekunowie – i wreszcie... „oszusty". Zestawienie Malczewskiego uznano za drastyczne, tak bardzo, że dopiero Józef Ujejski przywrócił tekstowi owych „księży", usuniętych przez cenzora i poprzednich wydawców. Jednak ich obecność w tym gronie odpowiada doświadczeniom poety, skazanego na towarzyski ostracyzm po związaniu się z Rucińską, na konflikt z Kościołem, nie akceptującym zdrożnych, „niesakramentalnych" związków. Karnawałowe ekscesy rzeczywistych księży, owych, jak ich nazywano, labusiów, utrwaliła literatura XVIII-wieczna. Adam Naruszewicz w wierszu *Reduty* przywoływał motyw rozdźwięku między hucznymi zabawami Polaków a tragedią ich Ojczyzny:

[172] A. L. H. de Staël Holstein, dz. cyt., s. 161. Wiele szczegółów obyczajowych o karnawale we Włoszech podaje K. Chłędowski w książce *Rokoko we Włoszech* (Warszawa 1959) – tu rozdziały: *Rokoko w Wenecji, Weneckie malarstwo, Rzym w drugiej połowie XVIII wieku, Lord Byron we Włoszech.*

[173] K. Żaboklicki, *Carlo Goldoni*, Warszawa 1984, s. 81-82. Tamże, s. 81:
Karnawałowy strój, złożony z długiej do ziemi, czarnej peleryny (*tabarro*) z równie czarnym, jedwabnym lub koronkowym kapiszanem (*bautta*), sztywnej ceratowej maski i trójgraniastego kapelusza, zrównywał stany i płci...

Owoż jedzie madama romelskimi cugi.
L'abbé siedzi na przedzie, na bal musi spieszyć.
Właśnie w szczęśliwym kraju jest się z czego cieszyć![174]

Nie o to tylko tu jednak chodzi. Wenecki karnawał, te saturnalia, dionizje itp., to święto Bachusa służy Malczewskiemu do ironicznego odsłonięcia władzy Thanatosa przebranego, jakże by inaczej, w maskę erotycznych uciech. Pointa jest w tej strofie bardzo wymowna: „**A kryte łodzie / Czernią na wodzie**". Nie od razu współczesny czytelnik odkrywa jej sens. Oczywiście asocjacje biegną tu w dwóch kierunkach – że mamy do czynienia z weneckimi gondolami oraz że czerń wnosi tu jakiś niepokojący element. Rzeczywiście – gondole Wenecji były i są czarne, ciemne, choć powozili nimi często – pisze de Staël – „wioślarze biało przybrani z różowymi wstążkami" (s. 405). Na niezliczonych obrazach, rycinach weneckie kanały nie zawsze robią ponure wrażenie. Na obrazach Giovanniego Antonio Canal, zwanego Canaletto – rodowitego wenecjanina – choćby tych z Galerii Drezdeńskiej, którą zapewne odwiedził Malczewski w czasie swej europejskiej podróży, Wenecja to wielkie, ludne miasto wspaniałej architektury, a namalowany przezeń *Canal Grande w Wenecji* to po prostu wodny szlak komunikacyjny[175].

Ale w literaturze tego czasu – i dla Malczewskiego na pewno – kryte łodzie znaczą coś innego. Jeszcze raz *Korynna*: „Ciemne gondole przemykające się po kanałach wyglądają jak **trumny lub kolebki**, to jest jak pierwsze lub ostatnie schronienie człowieka"[176]. I tyle znaczą w pieśni autora *Marii*: trumny-kolebki zwiastujące śmierć Marii. Jak pamiętamy, motyw **kolebki-trumny** pojawi się w zakończeniu poematu w słowach opisujących Miecznika: „Na to huśtał kołyskę, by w trumnie uśpili..." Ta mortualna atmosfera Wenecji, tak przecież pełnej życia, gwaru, orientalnego nawet poloru, postrzegana była przez wszystkich niemal podróżników-intelektualistów. Już Monteskiusz pisze w 1721 r. w *Listach perskich* o brudnym, „nieczystym mieście"; współczesnemu czytelnikowi przypomina się zaraza z filmu Luchino Viscontiego *Śmierć w Wenecji,* opartego na opowiadaniu Tomasza Manna. Lecz także w powieści Iwana Turgieniewa *W przededniu* (1860) Wenecja jest miastem, gdzie iluzje szczęścia przecina śmierć zakochanego bohatera[177].

Podróżująca po Włoszech w tym samym czasie co Malczewski Maria Wirtemberska, autorka *Malwiny,* szaleństwo, jakiś irrealizm nastroju, transowość, przytłaczający gwar dostrzegła już nie w karnawale, ale w codzienności miasta: „Miliony figur krzyczących, gadających, śpiewających, żebrzących snuły się roztrącając jedna drugą, tłok wszędy, czyniło Plac Świętego Marka podobnym do ogromnej reduty, do rozdziału jakiego arabskich bajek tysiąc i jednej nocy, a najbardziej do licznego zbioru wariatów!" Wszakże i Malczewski czytał wywołujące w nim wrażenie orientalnej niesamo-

[174] Cyt. za: Z. Libera, *Poezja polska XVIII wieku*, s. 179.

[175] Spis „weneckich" obrazów Canaletta zawiera katalog: *Galeria Obrazów Drezno. Mistrzowie dawni,* Drezno 1974, s. 32-33.

[176] A. L. H. de Staël Holstein, dz. cyt., s. 401. Roli, oryginalności poetyckiego spojrzenia na Wenecję przez Malczewskiego nie docenił chyba w swoim studium o motywach weneckich w literaturze polskiej M. Brahmer (por. tegoż, *Powinowactwa polsko-włoskie,* Warszawa 1980, s. 206-236). Por. także poświęcony nadadriatyckiemu miastu 60 numer „Zeszytów Literackich" oraz książkę E. Bieńkowskiej, *Co mówią kamienie Wenecji* (Gdańsk 1999).

[177] I. Turgieniew, *W przededniu*, przeł. T. Stępniewski, Warszawa 1986, s. 185:

> Wenecja nie jest dla złamanych, strawionych przez życie: napoi ich goryczą, jak wspomnienie nie spełnionych marzeń ich młodości; lecz słodko ukołysze tego, w kim wrą siły, kto czuje błogość istnienia...

Por. tamże: opis nocnej przejażdżki gondolami (s. 189), sen Heleny, w którym płynąca łodzią bohaterka odnajduje się nagle w pędzących saniach (s. 197).

witości *Baśnie z tysiąca i jednej nocy.* U Wirtemberskiej „kryte łodzie" – choć znała *Korynnę* – nabierają nowego, mitologicznego sensu:

> [gondole] Płynąc po tym długim kanale, w tej czarnej gondole, niekiedy tylko drugą takąż czarnę spotykaliśmy, która sunąc się w milczeniu mijała nas i nikła w ciemnościach. **Wyobrażało mi to łódkę Charona, dusze przez Styks przewożącą !** Smutne myśli Serce zajęły, niedokładnie rozróżniałam, czy żyję teraz, czy już żyłam – przeszłość tyle tu jest przytomna, tyle i ustawnie się przeszłością zajmują, że chwile obecne cechę mają jakiejś smutnej tęsknoty i opuszczenia!... Uczucie te, którem ciągle doświadczała przez czas mego pobytu w Włoszech, pierwszy raz w Wenecji mnie napadło!...[178].

Maski, śpiewając pieśń o weneckich zapustach, odwołują się przeto do motywu literackiego funkcjonującego w epoce. Gondole Charona to ironiczne, ponure znaki nieuchronnego przeobrażenia widowiska swawoli, miłości w pogrzebowy kondukt. Także ów nadmiar wody coś tu znaczy. Maria zginie w stawie (woda śmierci, stojąca), Wenecja to miasto, gdzie śmierć zadawano... topiąc skazańców. Trzeba także pamiętać o skłonności Byrona do akwatyczno-mortualnych motywów – na przykład w *Giaurze* czy *Don Juanie.* Wenecja musiała jakoś poruszyć wyobraźnię Malczewskiego – w pieśni pierwszej masek to ona jest na pierwszym miejscu. Strofa druga odbija – symetrycznie – polskie zwyczaje. Pierwsza była „obrzędowym", symbolicznym przygotowaniem, wskazującym na uniwersalne, mroczne aspekty wielkiej arlekinady, jaką jest karnawał. Jest on w istocie – z całą swoją dwuznacznością, gdy łączy rozkosz i śmierć, z całą swą nadrealną i straszną atmosferą – wielką i straszną metaforą życia u Malczewskiego.

W drugiej strofie tekst przybliża wydarzenia: porwanie i uśmiercenie w stawie Marii. Dlatego dołączony zostaje swojski element, kulig, którego szalony pęd dynamizuje obrazowanie. „Krzyk" czyni całe widowisko jeszcze bardziej ekspresyjnym, „puchary" uzupełniają karnawalizację o nieodzowny aspekt bachicznego szaleństwa – pijaństwo, a także o ekstatyczny taniec.

Brak natomiast w całej *Marii* muzyki – to, co daje się w poemacie posłyszeć, jest zawsze dźwiękiem rozbitym, dysharmonicznym, zagłuszonym przez zgiełk uczty na zamku Wojewody („Muzyka z swą melodią przebiła się czasem."), przez harmider orszaku masek („huczne czyniąc wrzaski, / Niespodzianym orszakiem zbliżały się maski"), czy głosy rozbawionych „larw" („I głosy ostre, fletni umilone wtórem, / Wrzasnęły tę piosneczkę niedobranym chórem."). Malczewski – jak wiadomo – miał być wielkim miłośnikiem muzyki. Świadectwem tego obecność w *Marii* – przywołanego w przypisie drugim – obrazu św. Cecylii pędzla Rafaela czy wykonana w 1812 r. przez młodego poetę akwarela, przedstawiająca rozrzucone książki i rozłożony zeszyt nutowy. Muzykowanie jest też pasją Marii i Wacława – a jednak poemat jest raczej dziełem o muzyce niemożliwej, o melodii, której nie można w pełni dosłyszeć w chaosie świata. Jeśli w *Marii* coś słychać, to: tętent pędzącego konia, skrzypienie kół wozu, złowrogi szum młyna, urywane krakanie wron, wicher, wrzaski biesiad, frenetyczne dźwięki trąb oraz bitewny zgiełk i... także płacz Wacława.

Cały poemat ujęty jest w dwie dźwiękowe ramy, klamry. Pierwsza jest ramą melancholiczną, związaną z owym niegenezyjskim wygasaniem, zamieraniem świata, który zamieszkują postaci – to cisza, milczenie, bezgłośność wielkiej stepowej przestrzeni, ewokująca czucia nieskończoności. Poemat zaczyna obraz stepu: „Bo na obszernych polach rozległe milczenie..." (I, II), w którym, co znaczące, cisza zostaje

[178] M. Wirtemberska, *Niektóre zdarzenia, myśli i uczucia doznane za granicą,* z rękopisów opracowała i wstępem poprzedziła A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978, s. 143 i s. 145.

uprzestrzenniona (rozległa), a przestrzeń negatywnie udźwiękowiona. W ciszy Malczewskiego tkwi przecież dramat: to milczenie „bujnej Ukrainy", tak, jakby poeta malował martwą już naturę. Zapewne przypadkowo we fragmentach opisujących step w pieśni pierwszej – w drugim i ósmym – stosuje poeta dwa tak odległe zdawać by się mogło, słowa: „Bo na obszernych polach **rozległe** milczenie" (w. 22) oraz „Tam znajdzie pełne ziarno w rodzajnym popiele, / Lub robactwo **rozległe** w świeżym jeszcze ciele" (w. 179-180).

Przybycie masek jest w całym poemacie momentem chyba najbardziej muzycznie, dźwiękowo rozwiniętym, ale najmniej bodaj melodycznym, bo „umilonym" ironicznym „fletni wtórem". Także pod tym względem karnawałowe intermedium to świat trwogi, nieprzyjazny wyciszonemu, skoncentrowanemu wewnętrznie światu Marii. Maski nie tyle grają, ile wprowadzają element muzycznej kakofonii („grać, śpiewać, piszczeć, grzechotki potrząsać"), ekstatycznej, rozbiegającej się w różne strony muzyczności, która powoli zmienia się w karnawałową mikroinscenizację, usypiającą czujność symbolicznego strażnika wrót domu, starego sługi. Dźwięk niezestrojonych instrumentów, kolisty taniec, jakiś dziki pląs masek („I skoczno, zwinno, huczno rzucać się w obrocie;") i pstrokacizna wielobarwnych stojów – wszystko to wprowadza starca w stan oszołomienia, jakby wpadał w wir rozhukanej biesiady, był w nią wciągany: „Tak mu w szumiącej głowie myśl wzięła tańcować,/ Że patrzał, a nie wiedział, jak się pomiarkować" (II, II).

Zjawisko, które wykorzystał tu Malczewski, które odnotowywali co wrażliwsi turyści w Wenecji, można, z trudnością i wahaniem, określić jako de-synestezję, przeciwieństwo synestezji. Polegałoby ono nie na harmonijnym łączeniu elementów poetyckiego logosu, dźwięku, malarskości, lecz na takim ich nagromadzeniu w zmysłowym polu percepcji, że rodziłoby ono nie tylko wrażenie nadmiaru, niemożności zsyntetyzowania wrażeń, lecz – gdy dodać do tego ruch – wrażenie ekstatycznej nadrealności, nierzeczywistości, nadmiaru, którego jednak, jako nowej zupełnie rzeczywistości, nie sposób dobrowolnie od razu porzucić, stając się niejako więźniem wrażenia. Przeżycie de-synestezyjne ma wiele wspólnego z karnawałem, świętem, wielką celebracją kulturową, ale i z transgresyjnym lotem, pędem, z wrażeniem ekstatycznego ruchu. De-syntezyja jednak prowadzi nie do przekroczenia, nie do mistycznego odczucia, lecz do przyjemnego może przez chwilę, ale zatraceńczego, niewołącego, otępieńczego stanu. Wyrywa z rzeczywistości, sycąc zmysły nieznaną, nadrealną skalą, różnorodnością danych: dźwięków, barw, obrazów, ruchów, czasem także słów. Parafrazując Novalisa, piszącego, iż w istocie wszystkie zmysły są jednym zmysłem (*alle Sinne sind am Ende ein Sinn*)[179], rzec można, iż w sytuacjach de-synestezji żaden zmysł nie ma nic wspólnego z drugim zmysłem, ale wszystkie razem porywają i paraliżują świadomość. Tak też stary sługa, opiekun domu, bez walki uległ korowodowi Thanatosa, tańczącej śmierci, tej, która rozprzęga naturalną harmonię zmysłów podporządkowanych myśli.

Paradoksalnie – wrzaski masek kończą ciszę „Anielskiej harmonii" Marii, by domknął się drugi biegun drugiej muzyczno-sakralnej ramy poematu. Tym razem ma ona

[179] O synestezji: P. Hadermann, *Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffsbestimmung*, w: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines Komparatistischen Grenzgebietes*, herausgegeben von Ulrich Weisstein, Berlin 1992, s. 68: O syntezji pisze także, w kontekście „synestezyjnego typu kojarzeń", „analogii wizualno-plastyczno-obrazowych" i „dźwiękowo-węchowo-smakowo-dotykowych", M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, wyd. III, s. 65-70.

sens wyraźnie ironiczny. Gdy w I pieśni poematu Miecznik czyni wyrzuty Wojewodzie, kończy swój wywód groźbą: „To w końcu tej tam waśni – **dzwony się odezwą!**" (I, XII). Gdzie? Na końcu poematu, lecz nie będą to dzwony przygrywające Wojewodzie, ale Miecznika córce: „Biją we dzwony żaki, i zysk sobie krzeszą;" (w. 1428). I jeszcze zdwojenie ironii – to nie tylko dźwięk sakralizujący otoczenie, ale dźwięk wydobyty z instrumentu przez żaków – dla zysku.

Ta dygresja o muzyczności poematu lepiej chyba uświadamia rolę wrzaskliwej grupy uczestników kuligu. Poeta w tej drugiej strofie odwołuje się do polskiej, rzekłbym sarmackiej, obyczajowości.

„My sobie jedziem kulikiem;
I w noc, i we dnie,
Wesołe, szalone, przednie;
Maska nas kryje – a kto chce wiedzieć,
Skąd my i czyje, to odpowiedzieć
Śmiechem i krzykiem.
Szczera ochota
Otwiera wrota,
Bo Krakowianki, i pielgrzym stary,
Żydzi, Cyganki, uderzą w pary;
Wróżki, Diabli, nie oszusty,
W puchary.
Lecim saniami,
I jadą z nami,
Wrzawa, śmiech pusty;
Czy znasz ty polskie zapusty?" (II, II).

Gościnność otwiera tu bramę śmierci: „Szczera ochota / Otwiera wrota". Dobór kuligowych postaci znów jest nieprzypadkowy – Krakowianki (może młode? – dodać by trzeba), skonfrontowane są z postacią starego pielgrzyma. Podług S.B. Lindego „kulig" to także „tułacz zapustny, kruk nocny, zapustny", przebieraniec. Zapewne więc nie chodzi po prostu o pielgrzyma, lecz o maskaradową personę rodem z ludowych, staropolskich zwyczajów zapustowych. Żydzi i Cyganki tworzą grupę karnawałowych „ahaswerusów", wiecznych wędrowców o podejrzanej chyba reputacji. Złowróżbny nastrój wprowadzają Wróżki i Diabli[180]. Jeśli w Wenecji rozhulanych gości karnawału przewozi przez Styks łódź Charona – gondola – to analogicznie w ukraińskiej opowieści rolę groźnego znaku spełni korowód kuligowych sań. Malczewski nazywa maski *larwami* (to słowo zresztą wtedy często używane), zapewne pamiętając, że i po włosku wenecka maska nazywa się podobnie, przyozdobiona bywa zaś często specjalnym woalem, welonem. W *Marii* – choć może przypadkowo tu kojarzę – „w śliczny welon Cnoty stroi się Obłuda"[181]. Łacińska *larva* oznacza także ducha zmarłego, prześladują-

[180] Oczywiście są to wszystko postaci prawdziwe, zakorzenione w obyczajowości tego czasu. Nowszy rodowód ma tylko wątek „maski". Por. M. Witwińska, *Kuligiem przez trzy stulecia*, Warszawa 1961:

1° W najdawniejszych zabytkach polskiego piśmiennictwa nie spotykamy się z „maszkarą" ani „maszką". Jest „larwa", starsza od nich, a przyswojona z łaciny (s. 27).

2° Jako typowe i najczęstsze przyjęło się i ustaliło w stosunkowo krótkim czasie, a na długo, maskaradowe przebieranie się za ludzi niskiego stanu, za Cyganów, Cyganki, wieśniaków, Żydów (s. 46).

3° Było zasadą, żeby taki przejazd [kulig – J.Ł.] spadał nieoczekiwanie, niczym napad tatarskiej hordy. Popasano w domostwie czasem kilka godzin, a jeśli ochota służyła, to i niekiedy parę dni, po czym kuligowa falanga, najadłszy się, napiwszy i wytańczywszy do syta, zasilona o nowe sanie i nowych uczestników, mknęła dalej (s. 110).

[181] K. Chłędowski (dz. cyt., s. 60) pisze obszernie o weneckich damach ukrywających się pod welonem zwanym *zendado*. Ów motyw ukrytej za welonem kokiety – zauważa – wykorzystywał w swych komediach Carlo Goldoni.

cego żywych, trochę więc upiora i widmo. I rzeczywiście – maski nazwane zostają „Duchami" przez sługę (w. 779).

Marię uśmiercają wieloznaczne persony, zjawiające się tuż po wstępie do II pieśni, mówiącym o ironicznym echu „dawnych rzeczy", echu śródziemnomorskich imperiów, obróconych w ruiny, w „czarowne zwaliska", zamieszkałe przez pająki. Krasiński pisał w tej tonacji o Wenecji, o jej upadku (snując analogię z katastrofą Rzeczypospolitej?):

> Niebo pokryte było ciemnymi chmurami, zachodzące słońce żegnało świat purpurowymi promieniami, a każda fala, płynąca z wolna ku Lido, wydawała się krwawym całunem, który rozwijał się przede mną, by odkryć ciała i kości ludzi posępnych a strasznych, co zamieszkiwali dawniej te miejsca i ze sztyletem w ręce, ze słowami wolności na ustach, tyranię żywili w sercu. (...) Upadła wielkość, jakiekolwiek by były jej podpory i podwaliny, jest zawsze zajmująca dla potomności;[182].

W *Marii* wanitatywna introdukcja rzuca cień na wszystko, co po niej następuje – na pojawienie się Pacholęcia i zbliżanie się masek. Trochę tak, jakby także świat weneckich oraz polskich zapustów przeglądał się w ironicznym zwierciadle „mirtów i cyprysów krajów", gdzie świetność klimatu, krajobrazu jawnie kontrastuje z ambiwalentną wspaniałością pamiątek, zabytków starożytności, pochłanianych przez Naturę. Uobecnione w pieśni masek szaleństwo karnawałowe wystawnej, zbytkowej Wenecji i zbytkowa gościnność staropolskich zapustów – to taniec w cieniu ruin[183]. W *Marii* obrazy – na zasadzie odbić i symetrii – wzajemnie się semantyzują, a kolejne słowa-klucze, symbole mienią się poszczególnymi sensami w zależności od kontekstu, od postaci, z którymi je łączymy. Na tej podstawie można zasadnie twierdzić, iż radość człowieka, bogactwo kultury, wyrażające się w obyczaju czy architekturze oraz bujność natury – okazują się na równi maską, ukrywającą śmierć, przemijanie, niespodziewaną słabość tego, co zdaje się przez wieki trwać niewzruszone. Także owe maski – przybywają, by zgładzić Marię w imieniu Wojewody, ale na głębszym planie reprezentują fatalizm losu, bezwzględność natury, fałsz kultury (mezalians) oraz hipokryzję i obojętność zbiorowości ludzkiej: „– a kto się pyta / O sprawy czyje, tego przywita / Wrzawa, śmiech pusty" (w 684-86).

Jeszcze w XVI-wiecznej, staropolskiej *Komedyi o mięsopuście* niejaki Hanus – indagowany przez tryumfującego moralistę Plebana: „Weseliście dzisia czemuż?" – opowiadał, dowodząc przewag karnawału nad postem, butnie i z antyklerykalną zajadłością:

> Mnie nie dziw dziś wesołym być,
> Bo zwyczaj to teraz czynić:
> Pić, używać, skakać, śpiewać,
> Gamratować i tańcować,
> W nocy nie spać, jedno broić,
> Komedyje częste stroić

[182] Z. Krasiński, *W Wenecyi*, przeł. Z. Morawska, w: *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, t. VI, s. 307-308. Por. o ruinie jako ironicznym echu pracę G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.

[183] O roli staropolskiego kolorytu w *Marii* por.: A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm*, Kraków 1995, s. 201: „Aluzje do <<polskich zapustów>> znajdujemy już w *Marii* Malczewskiego, a obszerne opisy zabaw ostatkowych zawierają *Pamiątki Soplicy* i *Murdelio*. Związany z karnawałem motyw kuligu pojawia się, w ujęciu realistycznym, u Aleksandra Grozy (w *Śmiecińskich*) i u Kaczkowskiego w *Kasztelanicach lubaczewskich*, o czym warto pamiętać ze względu na późniejszą karierę motywu (*Potop, Popioły*)". Oczywiście, można by tu się także powołać na pamiętniki staropolskie, *Opis obyczajów* Jędrzeja Kitowicza czy nawet niektóre motywy literatury sowizdrzalskiej XVII w. Można też odwołać się do bogatej tradycji malarskiej przedstawiającej święto, karnawał (Hieronimus Bosch, Bruegel Starszy, Goya) oraz świadectw literackich (choćby powieści Karola de Costera *Przygody Dyla Sowizdrzała*, poprzedzonej demaskatorskim wobec „Siły i Podstępu" słowem wstępnym).

I w maskarach zawdy chodzić,
Bębnąć w bęben i dąć w dudy;
Musiałby być barzo chudy,
Który by dziś nie używał,
Grał, pił, rozkoszował.[184]

Nawet pobieżna lektura staropolskich pamiętników uświadamia, jak zapustowa tradycja wrosła w mentalność Sarmatów, ile ofiar pochłaniała pijacka zawadiackość szlachty i z jaką pokorą ta szlachecka brać stawała przed „Plebanem", by posypać głowy popiołem, wysłuchać homiletycznych napomnień. Ta sarmacka tradycja żywa była jeszcze w XVIII w., lecz już w czasach Malczewskiego wzbogacona o rokokowe, światowe, weneckie choćby obyczaje. W poemacie Malczewskiego i włoska, i staropolska tradycja zostały przywołane, obie nabrały też nowego znaczenia, nie tylko jako obyczajowy, etnograficzny szczegół, lecz jako symboliczne, dogłębne odsłonięcie istoty – z punktu widzenia wyobraźni i doświadczeń poety – relacji międzyludzkich.

Być może karnawał ma jeszcze inny sens. Poeta uczynił zbrodniarzami figury „przebierańców", reprezentujące najbardziej plebejski zwyczaj, taki, który w swym egalitaryzmie, myślowej powierzchowności przeciwstawia się „arystokratycznej" świadomości romantycznego tragika. Saturnalia nigdy nie-sytych uciech „ludzi" przeciwstawia melancholii; pijaną i rozhukaną tłuszczę – samotnemu, dumnemu poecie. Wyciszenie i trwożliwe oczekiwanie Marii, rozpacz Wacława i Miecznika, ich „downętrza-wstąpienie" ustawia wobec wirującego kręgu martwych twarzy masek. Wszystko zaś przekłada się u Malczewskiego na pojęcie szaleństwa, obłąkania, „wariactwa" świata, którego częścią są już w XIX w. i rzeczywisty ksiądz, i karnawałowe diabły, i oszusty. Myśl bohatera otoczonego przez szalony, wywołujący desynestezję korowód masek – nie potrafiącego już ni marzyć, ni buntować się – w chaosie danych zmysłowych znajduje poręczenie szaleństwa; zmysły zaś nie znajdują w końcu także eksplikacyjnego wsparcia w myśli, którą zagarnął obłąkańczy trans.

Literatura polska zna przecież jeszcze jeden motyw – bezmyślnie i straceńczo bawiących się ludzi, wiwatujących tłumów, eleganckich balów, zapustnych rozkoszy w chwili, gdy Rzeczpospolita chyliła się ku upadkowi. Taki taniec w cieniu rozbiorowej katastrofy, istny *Totentanz in Polen* z pasją i sarkazmem opisywał już Naruszewicz w cytowanym wierszu. Co więcej – realia, które przedstawia, doskonale odpowiadają realiom *Marii*. Są tu włoskie postaci z komedii *dell'arte*, najazd Tatarzyna, larwy zapustników. Ten sam więc świat, choć z odwróconym znakiem wartości. Gdy Wacław i Miecznik niemalże w naturalny, odheroizowany sposób stają w obronie Rzeczypospolitej, towarzystwo warszawskie swawoli, gnuśnieje, wydaje Ojczyznę najeźdźcom, jak w wierszu Naruszewicza *Reduty*:

Słyszysz, Marsie maskowy, jakie czynią trwogi
Huczne kotły nakoło i miedziane rogi?
Już Tatarzyn w granicę puścił swe zagony,
Wsie pali, zdziera domy, gwałci młode żony!
Czas ruszać, siodłaj konie, bierz się do szyszaka!
Lecz ty pono z pozoru tylko hajdamaka:
Zachorzałeś, ledwo cię widać pod drylichy
Albo dyszysz ukryty miedzy bure mnichy.
Przyszło ci się w karmniku zgniłym życiem bawić,
Gdy za kraj i monarchę trzeba pierś nadstawić.

[184] *Komedyja o mięsopuście*, w: *Teatr polskiego renesansu. Antologia*, opr. J. Lewański, Warszawa 1988, s. 109.

Zrzuć tę larwę, nieboże! Lepiej się umieści
Kapij na twojej głowie lub kornet niewieści –
Oddaj dzikim Sarmatom kiryś i przyłbicę;
Były pod ich szabliskiem nietknięte granice,
Kiedy zgodni, porządni, twardo wychowani,
Miłośnicy swych królów i wierni poddani,
Bez ślifów i oliwek, choć w prostym paklaku,
Panowali od źrzódeł Dniepru do Krępaku.[185]

Te wyraźnie moralizatorskie przestrogi nieobce musiały być Malczewskiemu, w młodości miłośnikowi redut, balów, flirtów. Zapewne spojrzał na swą młodość inaczej w Italii, już jako niespełniony żołnierz, może chory człowiek. Dlatego w *Marii* słabości zniewieściałych Sarmatów przeciwstawił tragiczny nakaz służby Ojczyźnie na przekór wszystkiemu (los) i wszystkim (ojciec). Doprawdy mają w tym poemacie wojna i karnawał coś wspólnego. Ten drugi pozwala dostąpić pozaracjonalnego wyzwolenia z norm, uchylić prawa logiki (indywidualnie i społecznie). Wojna zaś jest chyba krwawym odbiciem zapustnego tańca, transem, dziką grą wyzwalającą instynkt zabijania po to, by nie być zabitym:

Strach przejął barbarzyńców, grzmią trąby – rżeż grają –
Nowi rycerze gonią – dawni się zbiegają –
Trzask, iskry – świst z połyskiem – huk – wrzask – jęki – rżenie –
A zapylona Sława upięknia zniszczenie. (II, XI)[186].

Obłęd karnawału i szaleństwo wojny występują jednak w *Marii* tuż obok siebie, ponieważ są chwilowym tylko chaosem, po którym znów powraca iluzja porządku, kosmosu. I karnawał, i wojna pozwalają „zabłysnąć" temu, co wyrachowane, zimnemu ładowi rozumu Wojewody, który knuje. Dają odnieść tryumf obłudzie, tej z ludzkich przypadłości, z którą Malczewski, samotny i chory, mierzył się pod koniec życia.

X. Epicedium dla człowieka: personifikacje

Głównych bohaterów poematu otacza od pierwszych do ostatnich jego wersów grupa postaci, figur o niejasnym statusie: symbolicznych ludzi-masek-zbrodniarzy, personifikacji, zamaskowanych wenecjan uobecnionych w pieśni, przywołującej też postaci *commedii dell'arte*. Nawet Pacholę włączyłbym do tego wyliczenia. Myślę, że przy wszystkich odmiennościach coś te postaci łączy.

Często posługiwano się pojęciem „danych zmysłowych", które jako sygnały ze świata odbiera i przetwarza umysł człowieka. Tymczasem świat personifikacji, masek, postaci-symboli w *Marii* – niejako osaczający, otaczający głównych bohaterów – zdaje

[185] Z. Libera, *Poezja polska XVIII wieku*, s. 176. O związku wojny i tańca pisze interesująco W. Wądołowski: *Ciążenie i łaska – wokół religijnej problematyki „Marii" Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu...* , s. 295-304. Por. także: T. Kostkiewiczowa, *Motyw upadku mocarstw w poezji polskiej przełomu XVIII i XIX wieku*, „Miscellanea Łódzkie" I (16) 1999, pod red. J. Weinberga, s. 25-29. O dylematach prowidencjalizmu w epoce upadku zob.: P. Żbikowski, *Inspiracje religijne w poezji porozbiorowej (1793-1805)*, w: *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Lublin 1995, s. 241-272.

[186] Inaczej niż u Słowackiego, bitwa nie jest w *Marii* metaforą życia, symbolem przemiany. Jeśli można napisać, iż „ideą rzeczywistości u Słowackiego", ale również „istotą i sposobem poetyckiej realizacji", „charakterem ekspresji i „typem artykulacji" jest „wulkaniczność", „pulsacja", metafora „lotnego ognia", „piorunu z błyskawicą", który stale błyszczy, pojawia się na niebie wyobraźni (A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu". Słowacki*, Warszawa 2000, s. 212-13) – to metaforą istotą, ekspresją wyobraźni Malczewskiego jest nagła eksplozja, szaleńcza eskalacja, znajdująca apogeum w rozbudowanych opisach wojny, bitwy, rzezi, a potem, równie nagłe, niszczące, zapadnięcie się w nicość, bezruch, entropię.

się być, jeśli można to tak wyrazić, typizacją oraz symbolizacją i uniwersalizacją przede wszystkim **danych emocjonalnych** rodzących się z nadwrażliwego przeżywania, wyczulonej percepcji świata przez Malczewskiego. Stąd ów mocny, emocjonalny ładunek personifikacji (Śmierć, Wygoda, Przyjaźń, Cierpliwość), postaci masek-zbrodniarzy (ujemny), masek weneckich (ujemny), Pacholęcia (dwuznaczny). W świecie uosobień walor emocjonalny okazuje się u Malczewskiego zmienny – Przyjaźń może być i dobra, i zdradliwa. Oczywiście, w pewnej mierze w świecie personifikacji te „dane emocjonalnej percepcji" łączą się z symbolizacjami wrażeń estetycznych lub intelektualizują się, ulegają myślowemu opracowaniu, uogólnieniu. Stąd zapewne personifikacja Rosy (w. 164), oznaczająca może opłakiwanie znikających w przestrzeni stepu rycerzy, ale pewnie i ironię bytu. Stąd może – najwyraźniej majskułą pisane – Wyobraźnia (w. 248) i Natura (w. 800).

Dzieło wysnute z wnętrza sytuacji granicznej, opowieść, która staje się mitem egzystencjalnym, nie wymaga jednostkowych, przypadkowych i jednorazowo przypisanych postaciom określeń ich postrzegania świata, zmiennych ujęć egzystencji. Mit wymaga składników symbolicznych, które będą wobec siebie zarówno komplementarne, jak i niezależne, a przy tym chaos wrażeń jednostkowego przeżywania świata przekształcą w poetycką deskrypcję rzeczywistości, ujmującą ją, scalającą w wymiarze przeszłości, jak też próbującą nawiązać kontakt z przyszłością – nawet tą eschatologiczną. W *Marii* negatywność doświadczenia świata owocuje wieloznaczną penetracją sfery sakrum: 1. przez umieszczenie dziejów Marii i Miecznika na planie analogii ewangelicznych; 2. przez mnożenie w dziele motywów angelologicznych; 3. przez ekspozycję tragicznej i tajemniczej religijności Miecznika i Wacława; 4. przez odwołanie do sakralnej tradycji ikonograficznej. Wróćmy do owych typizacji emocji – do uosobień. Cóż z tego, że Malczewski sięgnął po wywodzące się z tradycji klasycystycznej personifikacje. Inna jest tam ich funkcja:

> Bowiem człowieka widzi się tutaj – pisze o klasykach Teresa Kostkiewiczowa – nie w perspektywie sytuacji jednostkowej, nie traktuje się go jako niepowtarzalnej istoty oddzielnej, lecz – wprost przeciwnie – rozumie się go jako przedstawiciela gatunku, lub jako sam ten gatunek, jako ów „byt metafizyczny", którego atrybuty dają się skrupulatnie wyliczyć i posegregować w obrębie zamkniętego słownika, wyczerpującego jego cechy i właściwości. Cnota i podłość, duma, sprawiedliwość, gwałt, niezgoda, zazdrość, gniew, pochlebstwo, szczerość, niewinność, dobroć – to podstawowe elementy tego słownika, aktualizowane w poezji Naruszewicza[187].

Klasycy kreują za pomocą personifikacji mityczne dzieje rodzaju ludzkiego, jednostka staje się heroldem gatunku. – Malczewski z kolei pisze mit osobowy, jednostkowy, nie wyrażający niczego ponad doświadczenie poety. Byron kreuje z elementów przeżyć, historii mit romantycznego indywidualisty. Mit pokoleniowy, wyrażający niepokoje epoki przełomu. Z tej inspiracji wychodzi Malczewski. Jednak Byrona – autora tak wielu dzieł – można naśladować. Malczewskiego już nie, bo jego **poetycki logos i egzystencja w całości stanowią jedność**. Innymi słowy: forma dzieła, postaci, obrazowanie w pełni wyrastają z doświadczenia. Niepowtarzalnemu i domykającemu się w perspektywie czasu (choroba poety) doświadczeniu Malczewskiego odpowiada

[187] T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 113-114. Oczywiście podążam tu śladem konstatacji M. Maciejewskiego (*Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 231):

> Personifikacje [w *Marii* – J.Ł.] zostają zatem „odwołane" z pełnienia zracjonalizowanych, generalizujących funkcji i z powrotem nawiązuje się bliski kontakt z konkretem, w tym wypadku psychicznym. Służą do fenomenologicznej niemalże analizy stanów psychicznych.

poetycka summa, dzieło będące trochę epicedium dla samego siebie, trochę elegią dla świata, a w dużej mierze także – jak sądzę – subiektywną, egzystencjalną „dobrą nowiną". Jej dwa bieguny to – co niezwykłe – afirmacja ziemskiego kresu, wyzwolenia przez śmierć i trudne, ale pozbawione metafizycznej naiwności dotknięcia „tego innego". Jakkolwiek wiele znaleźlibyśmy miejsc wspólnych *Marii* ze sztuką epoki, wszystkie je scala i wyróżnia u polskiego pisarza – w perspektywie komparatystycznej – klamra niepowtarzalnego doznania egzystencji. Dotyczy to także personifikacji.

Pisanie o *Marii* jako o micie sugeruje, że owe typizacje emocji czynią ten mit statycznym, jednoznacznym, uniwersalnym – jak u klasyków. Otóż tylko w swoistym sensie. W stypizowanym świecie personifikacji Malczewskiego dominuje ekspresja uogólnień negatywnych percepcji świata. Dlatego zawsze alfa i omega tego mitu będą miały – przynajmniej w wymiarze kosmicznym; czy w transcendentnym rzecz to sporna – niezmienną aksjologicznie wymowę. Kosmos Malczewskiego jest mroczny, posępny, czy, jak pisałem, naznaczony kresem, finalistyczny od początku do końca. To jest *constans* sensu. Ironizując – trudno pisać o „optymistycznej" wizji świata w *Marii*. Ale ten niemodyfikowalny makrosens wyłania się z dynamicznej struktury typizacji: personifikacji, postaci-symboli, które przedstawiają cudownie, jak na tak niewielki utwór, polifoniczną, polisemiczną grę dobra i zła. Dzieje bohaterów – w konfrontacji z planem analogii czy gnomicznych uogólnień, na tle symbolicznych postaci – nabierają wieloznaczności. Zmaganiom nadziei i rozpaczy w skrajnie nieprzejrzystej aksjologicznie rzeczywistości czasu (sfinalizowanych w śmierci), przeciwstawia się idealistyczna, transcendentna, „czysta" prawda wieczności – słowem: Miłość. Ów traumatyzm zerwania z ziemią, sferą Erosa i Thanatosa, być może zakończy się w sferze ducha, *agape*, miłości niebiańskiej. Nic nie jest tu jednak apriorycznie ustanowione – jak w finale IV cz. *Dziadów*.

W innym jeszcze sensie opowieść Malczewskiego jest zarówno immanentnie statyczna, jak i dynamiczna semantycznie. Co łączy uosobienia, rozmaite maski, Pacholę? Wszystkie one, jak pisałem – to ich statyczna jedność – typizują indywidualne doświadczenia. Niemniej także – i to ich dynamiczna wspólnota – są one wszystkie jakoś podwójne, dwoiste znaczeniowo, w zależności od perspektywy interpretacji. Inaczej mówiąc – scala je wewnętrzne skomplikowanie, to, że posiadają Janusowe oblicze, maskę i twarz. Wszystkie postaci symbolizujące doświadczenie człowieka, jego los to niejako „maski w maskach". Co to znaczy? Oto Pacholę jest czułe i nieco demoniczne zarazem. Maski, które przybywają, by zgładzić Marię, ale i te maski - postaci weneckie, łączy coś z personifikacjami. Maski-zbrodniarze to jakby rozwinięcie, ucieleśnienie, czy – lepiej – „antropo-konkretyzacje" negatywnych personifikacji. Zwykła *zawiść* czy *śmierć* staje się najpierw spersonifikowaną *Zawiścią*, *Śmiercią*, a potem wprost osobą, personą, która to złe dziedzictwo znaczeniowe wciela w życie: jak maski korowodu. W ten sposób to, co jest postrzegane najpierw jako cecha jednostkowa (kogoś lub czegoś), stypizowane w personifikacji, zostaje przeobrażone w zło, którego nośnikiem jest postać. Zło dostrzeżone i nazwane, ale bierne, staje się niepostrzeżenie złem czynnym. Zabija jak człowiek. Osaczający bohaterów teatr masek oraz widowisko personifikacji przenikają się i łączą w ich aspekcie negatywnym. Dotyczy to także Pacholęcia. Nigdzie natomiast takiej typizacji i antropokonkretyzacji nie ulega dobro. **W kosmosie Malczewskiego jego centrum jest słaba, pokorna Maria.**

Cechą klasycystycznych uosobień była ich, z jednej strony, indywidualizacja (powiedziałbym – szczegółowa antropomorfizacja), przez przydanie im czysto ludzkich,

niepowtarzalnych cech, zachowań, co Malczewski maksymalnie wykorzystuje. Z drugiej zaś strony chodziło o ich „moralną waloryzację". Zawiść była więc „podła", a gniew najczęściej „krwawy". U Malczewskiego tak bywa – lecz nie zawsze. Bowiem pewne personifikacje jakby same żyją w teatrze masek, są zakamuflowane, niejasne. I tak już na początku poematu – w opisie uczty u Wojewody – jedna z gnom głosi: „A gdy jaka uciecha razem ludzi zbierze, / I Pycha, i Pochlebstwo, śmieją się – nieszczerze" (w. 95-96)[188]. Właściwie pycha oraz pochlebstwo są i tak waloryzowane ujemnie, ale poeta jeszcze głębiej niż percepcja intuicyjna odsłania ich negatywność. Dalej: w najmniej do tego – z pozoru! – przygotowanym momencie, gdy na Wacława ramieniu rozpiera się „śliczna" Maria, Malczewski dodaje do opisu maksymę-wtrącenie: „Stalowa odzież – w świecie i Przyjaźń złośliwa, / Wdzięczne serce – to Miłość na zbroi spoczywa" (w. 485-86). Demoniczne jest tu znowuż owo „i" – Miłość jawi się jako absolut etyczny, ale już (nawet) Przyjaźń bywa fałszywa.

Jeszcze inaczej ten dynamizm podwójności personifikacji odsłania się na zasadzie etycznej jedności przeciwieństw, kontrastu i zarazem jedności piękna i okrucieństwa w opisie bitwy. Tym razem poeta zestawia antynomiczne uosobienia tak, iż wespół się semantycznie modyfikują, uniejednoznaczniają: „A prychające konie i schylone ciała / Jednym pędem uniosła i Zemsta, i Chwała" (w. 999-1000). Awers to Zemsta, rewers to Chwała – lub odwrotnie... Nieco dalej epitet niemal metaforyzuje uosobienie: „A **zapylona** Sława upięknia zniszczenie" (w. 1098). Jawnie maskaradowy sens ma już natomiast słynny wers o tym, że „w śliczny welon Cnoty stroi się Obłuda –" (w. 1383). Cnota z przesłoniętą twarzą – welonem czy maską – to rzecz, sytuacja niemożliwa. Prawdziwa cnota wyraża się w twarzy, a nie w ukryciu, w masce. Z dzieła Malczewskiego daje się odczytać, „odkopać" pod warstwą negatywnych znaczeń, wiarę w absolut etyczny, w jakąś cnotę i jakieś dobro. Lecz – najpewniej – była to też wiara spontaniczna, naiwna, bezrefleksyjnie ukierunkowana na, jak się wydawało, przyjazny świat, kryjący jednak pod ponętną zewnętrznością ukryte, zjadliwe, kąsające zło.

Powiedziałbym, że w ambiwalencji personifikacji najczęściej czytelne pozostają rysy maski, a nieprzejrzysta okazuje się kwestia, czy to, co widać, co odczuwamy – Przyjaźń na przykład – jest jedynym przesłaniem, czy też za zasłoną kryje się coś jeszcze. Twarz i maska są nierozróżnialne. Natomiast zawsze u poety pod zdemaskowaną maską kryje się zło, a subtelnością pozostaje już tylko kwestia, czy przyjaźń kryje „zawiść" czy „złość". Natomiast specyfiką ironicznego nicowania świata w *Marii* okazuje się fakt, że to maski w II pieśni próbują odegrać rolę twarzy. Rolę dobra. One bowiem śpiewają arcyironiczną pieśń pocieszenia, konsolacyjny... lament z refrenem: „Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie...". I uwaga ostatnia: negatywna jedność personifikacji, różnych masek ma swe źródło w postaci najznakomiciej – jak pokazała to analiza Mariana Maciejewskiego – w poemacie zamaskowanej, w Wojewodzie. Ale i on – tragiczny zbrodniarz – jest tylko medium wyemanowującym Zło, którego źródłem jest w *Marii* natura, los, fatum, może także przewrotna Fortuna, zaś podstępnie

[188] T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 123: „Wyraża się ona [„waloryzacja" – J.Ł.] głównie w operowaniu epitetami o silnym nacechowaniu emocjonalnym, np. **podła** zawiść, los **łakomy, zajadła** niezgoda, **czarna** chytrość, **krwawy** gniew, **gnuśny** przepych, **nikczemny** zbytek, **odęta** duma, **słodka** wesołość, cnota **przykładna**". Postacią Wojewody zajęli się W. Skrzypczak i P. Staśkiewicz w pokonferencyjnym tomie poświęconym *Marii* (*Antoniemu Malczewskiemu...*, s. 205-214 i 215-230), wyraźnie podkreślając doniosłość tej postaci dla poematu, ale także próbując bronić, usprawiedliwiać tę postać, co sygnalizują zresztą tytuły ich prac: *Męka zbrodniarza (O kreacji Wojewody w „Marii" Antoniego Malczewskiego)* – W. Skrzypczak; *O wzajemnych podobieństwach bohaterów poematu Antoniego Malczewskiego – czyli obrona Wojewody* – P. Staśkiewicz.

wykorzystanym narzędziem owego Zła są: historia (wojna jako obowiązek) i kultura (różnice stanowe). Słowem: w kosmicznej pułapce Malczewskiego nie ma absolutnie niewinnych i winnych, którzy nie odczuwają swojej winy. Są tylko świadomi **już** oraz **jeszcze** nie wiedzący. Jak w tragedii. (Z wyjątkiem bogów, oczywiście).

XI. Niebo poetów – Jutrzenka

Ta meandryczna opowieść winna zmierzać do swego końca. Próbowaliśmy oto dowodzić tu sakralnego kontekstu imienia Maria, a zatem całej postaci bohaterki: przez interpretację znaków tekstu (szabla, frekwencja imienia, przypisy), szukanie wzorów ikonograficznych przedstawienia Marii (zwiastowanie)[189], konfrontację z wyobrażeniem kobiety w IV cz. *Dziadów* i literaturze zachodnioeuropejskiego preromantyzmu, wreszcie przez interpretację planu analogii ewangelicznych. Konieczne okazało się także odsłonięcie negatywnych, finalistycznych aspektów kreacji świata poematu, interpretacja postaci Pacholęcia, masek, uosobień, analiza mityczności dzieła.

Jakie w tym świecie, który poezja Malczewskiego odsłania, jest ostatecznie miejsce tytułowej postaci?

Postaci kobiece Malczewskiego cechuje z jednej strony swoiste udramatyzowanie, z drugiej idealizacja. W świecie tym brak matek, brak w tym sarmackim gnieździe polskości figur, opiekunek domowego szczęścia, rodzinnej miłości, ciepła. Ta, która doprowadziła do małżeństwa Marii i Wacława – matka Marii – zawiązała w ten sposób węzeł tragiczny, choć trudno tu mówić o świadomej winie. Matkę Marii wyłącza z poematu śmierć, która przychodzi do niej wtedy – jak w przypadku Marii – gdy jej mąż, Miecznik, spełnia wojenny obowiązek wobec ojczyzny. Poprzez owo małżeństwo z Wacławem Maria podąża „w stronę Matki", tak jak potem za Marią zdąża Miecznik. Ani Wacław nie ma w poemacie matki, ani Maria nią nie będzie. Krąg postaci – z jednym wyjątkiem – to uosobienia archetypów męskości. Świat postaci jest bardziej emanacją zgubnej siły, witalności, a więc i rozpaczy, niż ładu, bezpieczeństwa czy miłości. Uczucie Marii ma w poemacie aspekt zarówno zmysłowy (negatywny), jak i idealny. Ten pierwszy wiąże się z cielesnością, materią, fizjologią; ten drugi z duchowością, z pneumą. Cechą archetypicznej kreacji kobiecości w *Marii* jest jej negatywny związek z materią, ze sferą telluryczną oraz niemediacyjny charakter – inaczej, niż działo się w Widzeniu Ewy Mickiewicza – ze sferą Transcendencji. Żadne wstawiennictwo nie jest tu możliwe – Marię porywa ten sam strumień fatalności, który uśmierci innych. Ale Maria jest pierwsza. Karykaturalny obraz tej kobiecości tellurycznej – a więc i erotyki – to opis ciała martwej Marii (upiorzycy). Lecz przecież mroczny aspekt erotyki obnażył poeta już w pierwszej, wenecko-karnawałowej pieśni masek.

Malczewski pokazał świat, w którym wyczerpały się źródła sensu, choć rozpoznawalne są jeszcze sfery, miejsca, gdzie tego sensu będzie trzeba poszukiwać. Jednak ich satysfakcjonujące odnalezienie nie oznacza jeszcze duchowego spokoju. Świat mocy, męskich wyobrażeń o chwale, honorze, sławie, z taką siłą ukazany przez poetę w opisie bitwy, okazuje się pusty, jałowy, martwy , gdy nie wspiera go świat kobiecych wartości uosabianych przez Marię. Siła okazuje się bezsilna wobec pustki, jaką ustanawia śmierć-zniknięcie Marii. Źródło, sfera męskich ról, znaczeń, obowiązków oka-

[189] Inspirację dla rozwinięcia tego motywu stanowiły tu dla mnie: artykuł A. Kowalczykowej, *Antoni Malczewski i Drezno*, „Ruch Literacki" 1985, z. 4 oraz wstępna część książki I. Opackiego, *Poezja romantycznych przełomów*, Wrocław 1972.

zuje się dziedziną pustki, której nic już – bez Marii-*Sophii* – nie jest w stanie wypełnić. Żarłoczna natura pożera materialne pamiątki przeszłości, także tej chwalebno-bitewnej, i ostatecznie nikt – prócz poety – nie jest już w stanie tym znakom nadać sensu. Po przeszłości, po Marii, po Wacławie i innych bohaterach – ostatnim sensem jest poemat; który zostawia, nim odejdzie na drugą stronę, poeta.

Maria zidealizowana to ta, która przeżywa mistyczne ***ekstasis***. I ono jednak ma charakter – gdy idzie o szczegóły tego typu przedstawień – dość nietypowy: „To kropla słodkiej rosy upadła w jej ranę" (w. 234). Ten czas przeszły jest tu znaczący – oddaje momentalność, nagłość momentu ***unio mystica,*** także oddalenie sfery *hylé* (materii) i Boga; dystans, którego nie pokona żadna symboliczna hierogamia, czy postać mediacyjna[190]. Św. Teresa z Avila opisuje swe ekstazy mistyczne właśnie jako coś dwoistego – zranienie i nieskończone szczęście. Opisuje długo – lecz u Malczewskiego to tylko poetycka chwila wszechekspliakacji, gdy przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zostają ostatecznie rozpoznane: „Gdzie Przyszłość do Przeszłości po jasnym promieniu / Biegnie jak czuła siostra łączyć się w spojrzeniu –" (w. 237-38). *Ekstasis* scala czasy w „punkcie-chwili" wieczności. „Słodycz" poznania nie unieważnia jednak przerażającego wymiaru przyszłości, którą Maria przeczuwa. Stąd owo zranienie, przypominające słynną rzeźbę z kościoła Santa Maria della Vittoria w Rzymie, wykonaną przez Berniniego, przedstawiającą *Ekstazę św. Teresy.* Młody anioł przebija tu strzałą „bożej miłości" ekstatyczkę, dosłownie rani ją boleśnie[191].

Motywy mistyczne w *Marii* raz jeszcze wskazują na indywidualistyczną perspektywę kontaktu z Bogiem, który jest jednak nieskończenie niepojęty, a więc i z ludzkiej perspektywy odległy. Tego dystansu nie likwiduje tu wspólnota mistyczna, np. Kościół. Mistyczna ekstaza uwiarygodnia postawę Marii przeczuwającej śmierć, tę metalogikę ofiary, kenozy – lecz piętrzy też doznanie tragizmu. Najgłębsza, bo mistyczna świadomość Marii-mistyczki otwiera pole najgłębszej niewiedzy Wacława, jego uświadamianej z wolna kondycji tragicznej.

Cały kosmos poematu jest „dziki" – dzikość zagarnia naturę, ogarnia historię, niweczy więzy kultury, wkrada się do serc bohaterów. Z wyjątkiem Marii – okazuje się ona ostoją dramatycznego, tragicznego porządku, ładu wewnętrznego. Jest doskonale statyczna, oprócz momentu, gdy wiedziona uczuciem pędzi do Wacława „jak strzała". Cóż za dwuznaczność! Wacław marzy potem o tatarskiej strzale, która przerwałaby męczarnie złych przeczuć (w. 1053-54). Maria ukazana zostaje także w pozie, w tym

[190] Porównanie *Marii* i *Dziadów* nie dotyczy tu poetyki, lecz funkcji tego typu przedstawień jak symboliczna hierogamia w Widzeniu Ewy czy Ewa jako matka-wstawienniczka Konrada. U Malczewskiego tego poziomu brak, mimo mistycznych predylekcji poety. Być może swoistym uzupełnieniem, namiastką tej funkcji jest nagromadzenie w poemacie motywów angelologicznych charakterystycznych w swej wymowie dla romantyzmu, bo eliminujących roszczenia do pełni seksualnej, a preferujących pełnię duchową, „mistyczne" złączenie. Por. na ten temat: L. Libera, *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana,* Poznań 1994, s. 118-129.

[191] Por. J. Białostocki, *Gianlorenzo Bernini,* Warszawa 1980. Zob. także opis duszy mistyczki, który dobrze pasuje do XI. fragmentu I pieśni *Marii* i w ogóle opisów tytułowej postaci – Św. Teresa od Jezusa, *Dzieła,* przeł. bp. H.P. Kossowski, tom 1, *Księga życia,* Kraków 1997, s. 279-80:

> Nieraz także wspominałam na to, co mówił św. Paweł, iż jest „ukrzyżowany dla świata" (Ga 6,14). Nie mówię, by te słowa do mnie się mogły stosować, owszem, widzę dobrze, że przeciwnie, ale sądzę, że w takim stanie jest dusza, gdy ani z nieba nie przychodzi jej żadna pociecha, bo jeszcze nie jest w niebie, ani od ziemi żadnej pociechy nie żąda, a sercem już nie jest na ziemi, i tak zawieszona jest jakby na krzyżu między niebem a ziemią i cierpi bez żadnej ni stąd ni zowąd pomocy. Bo to, co jej przychodzi z nieba (to jest, jak mówiłam, poznanie Boga tak przedziwne, że przewyższa o wiele wszelkie możliwe pragnienia nasze), jest dla niej tym większą męką, tak w niej podniecając żądzę posiadania Go, że nieraz z wielkiego bólu odchodzi od zmysłów, chociaż ten skutek trwa krótko. Ból ten, rzec by można, równa się przedśmiertnemu konaniu, tylko że z tym konaniem idzie w parze tak wielki uszczęśliwienie, iż nie wiem, z czym bym mogła je porównać.

monumentalnym geście, gdy w rozdzierającym ruchu wznosi ręce ku niebu, zarazem chyląc się ku ziemi. Przypomina nieco postać kobiecą znanego obrazu *Nadzieja* Kazimierza Wojniakowskiego. To ona okazuje się aksjologicznym centrum świata jako ucieleśnienie miłości idealnej, lecz również źródłem tragizmu – jako personifikacja *amor profano*. Jako ta pierwsza objawia się w swej piękności, jako ta druga ukazywana jest w stanie choroby, naznaczenia piętnem ziemi – materii. Nie ma zatem nic z cech, jakie przypisał swym aniołom, dziewicom Mickiewicz w IV cz. *Dziadów*.

Pojawienie się Marii w świecie Wacława ukazane zostaje jako epifania: „Tyś dla mnie zeszła, Mario!"; jako pojawienie się gwiazdy porannej, jutrzenki, która symbolizuje pełnię szczęścia: „...i w brzasku mych myśli, / Świetną drogę twe światło ku niebiosom kryśli" (w. 503-504). Maria synonimizuje przeto duchowe odrodzenie, przemianę wewnętrzną, której kruchym, ale sensotwórczym dowodem jest przekonanie Wacława o celowości, sensie egzystencji, świata, a może nawet wiara w istnienie jego transcendentnego wymiaru: Boga, Stwórcy. Maria to chwilowo medium, zarazem środek i cel, umożliwiające czytanie księgi Tajemnic, którą otwiera, lecz i zamyka serce ukochanej: „O! błogi, że w twym sercu przez mokre zrzenice / Życia – czucia – Aniołów – czytał tajemnice!" (w. 507-508).

Tradycję tego motywu trzeba by w kontekście Malczewskiego upatrywać w wyobrażeniu *Beatrix-Sophii* u Dantego, powracającej do nieba, w sonetach Petrarki, gdzie jest obficie wykorzystywana, czy u petrarkizującego przecież i znanego doskonale autorowi *Marii* Jana Kochanowskiego, który także w *Trenie* XIX pisze o Urszulce: „Ale miedzy anioły i duchy wiecznymi / Jako wdzięczna jutrzenka świeci" (w. 35-36). W XVII-wiecznej poezji baroku nawet postaci męskie w utworach epicedialnych porównywane bywały do Jutrzenki, Gwiazdy Porannej, nazywanej tu (!) „Lucyferem"; w sensie etymologicznym więc – „niosącym światło"[192]. Piękno gwiazdy (Wenus) jest jednak – co istotne w tym motywie – szczególnie krótkotrwałe, jakby narażone na przesłonięcie, nieco nierealne, bo oddalone, odległe, podlegające cyklom wschodu i zmierzchu. Inaczej u Mickiewicza – gdzie staje się transcendentnym światłem, stałym, pewnym. Być może na przedstawieniu tym zaważyła też znajomość *Boskiej Komedii* Dantego – wszak, jak podkreślał Byron, wszyscy w owych pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku mówili w Italii Dantem[193]. Może też i Malczewski. Potwierdzałoby to mnogość motywów angelologicznych w dziele – anioły pisze się w *Marii* majuskułą, a

[192] Por. pracę M. Włodarskiego, *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*. Kraków 1993, s. 86-88 oraz s. 133 (stąd cytuję Kochanowskiego) oraz rozprawę M. Śliwińskiego, *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, Słupsk 1986, r. IV: *Antyczno-chrześcijański ideał kobiety*. Stanisław Grochowski w *Wirydarzu*, (dz. cyt., s. 34.) w wierszu *Gwiazdy niebieskie*, po zwrocie do Maryi, zwraca się tymi słowy:

O Lucyferze przed nami chodzący,
Światła swojego nam użyczający,
tak li dla piersi Izraelskiej Córy,
opuściłeś nas i anielskie chóry?

Jakkolwiek – z innej strony – szukanie źródeł, korzeni pewnych motywów *Marii* w twórczości Kochanowskiego uzasadnia motto I pieśni poematu, to odnotujmy, że dla egzystencjalnej wymowy czy specyfiki kreacji kobiety w dziele większe znaczenie miałby sam Petrarka (introwertyk), a nie opanowany i wyważony autor *Pieśni*. Por. W. Floryan, *Forma poetycka „Pieśni" Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*, Wrocław 1948, s. 95-96:

> Ale z drugiej strony zbliżenie się do obowiązującego wówczas ogólnie naśladowania Petrarki nie wywarło głębszego wpływu na krystalizację typu liryki erotycznej u Kochanowskiego. (...) Petrarkizm przejawia się bowiem u niego jedynie jako przyswojenie powszechnego wówczas szablonu w stylizacji zewnętrznego obrazu kobiety, jako ornament lub epitet liryczny, i nie podsunął poecie tych subtelnych analiz wzruszenia, ani nie dostarczył tych wysokich wartości literackich, jakie pozostawił w swej twórczości Petrarka. Do głębszych podkładów platońskiego idealizmu pieśniarza Laury wyobraźnia Kochanowskiego nie dotarła.

[193] Por. J. Żuławski, *Byron nieupozowany*, Warszawa 1964, s. 335.

ziemska Maria od początku przynależy właściwie do „Aniołów grona". Jak Beatrycze w słynnym fragmencie *Życia nowego:*

> W Boskiej Myśli krzyczy anioł i powiada: Panie, w świecie staje się cud, wynikający z duszy, która aż tu promieniuje. Niebu brak tylko jednego, posiadania jej. Niebo prosi o nią u Pana, wszyscy święci błagają tej łaski. Tylko Litość stoi po stronie ludzi na ziemi. Bóg więc powiada o Damie: Moi najukochańsi, znoście cierpienie w spokoju i niech wasza nadzieja pozostanie tak długo, jak mi się będzie podobać, tam gdzie niejeden jeszcze ją straci i powie potem w piekle: O potępieni, widziałem nadzieję błogosławionych[194].

I Maria to przecież „dla Nieba istota". Bóg Dantego mówi, pozwalając się do siebie „zbliżyć"; Bóg Malczewskiego milczy, pozostając w znacznym i znaczącym „oddaleniu". Być może w kreacji Marii-gwiazdy porannej można odnaleźć ślady mitycznej, gnostyckiej *Sophii* – mądrości, wiedzy, świadomości – która upadłym bytom wskazuje drogę powrotu do Pełni, ku Bogu, słowem „drogę... ku niebiosom kryśli". Byłby to ślad zapewne lektury Dantego. Lecz mit egzystencjalny Malczewskiego ledwie dotyka tych idealnych sfer, które eksploruje wyobraźnia Dantego. W *Marii* ta sofiologiczna tęsknota do Pełni daje się chyba odczuć, choćby w ekspozycji motywu śmierci-ucieczki, ale poeta pozostaje jednak kimś, kto ostatnie spojrzenie kieruje ku scenie dramatu, owej martwej naturze „bujnej Ukrainy". Wprawdzie dusze bohaterów – jak dusze rycerzy – rozbiegną się „k'niebu", ale pióro poety, piszącego z głębi kosmicznej pułapki, oszczędzi czytelnikom romantycznych fresków sądu ostatecznego czy poetyckiej symbolizacji Empireum. Tu poemat otwiera się na rozmaite interpretacje.

Owo „Coś" – sfera esencji – istnieje w poemacie. Motywy angelologiczne związane są albo z tym, co w samej Marii esencjalne, pneumatyczne, albo z motywem anioła śmierci - wyzwolicielki. To, co telluryczne – ciało – dąży do stanu spoczynku, dekomplikacji, ciąży ku ziemi niczym martwa Maria. To, co można nazwać pneumatycznym wyobrażeniem kobiecości, „kryśli" wertykalny kierunek powrotu do sfery „gniazda-źródła": nigdy nie jest to jednak powrót po godnym i szczęśliwym życiu, po samorealizacji w *dominium temporis.*

Antropologiczna wizja utworu zasadza się – jeśli wolno to wyrazić w skomplikowanej figurze – na bolesnej antynomii dwu par sprzeczności. *Sub specie aeternitatis* człowiek to w *Marii* duch i ziemia, byt dwunaturowy, a jego dynamika – jak w gnozie – to rozbicie, rozdzielenie owych pierwiastków. Z punktu widzenia ziemi, czasu okazuje się on także bytem samosprzecznym: światło (miłość) objawione zostaje w symbolicznej nicości materii (erotyka); pragnie ono – owo światło uczucia – bezskutecznie zakorzenić się w świecie (dom-kosmos)[195]. Aktywność człowieka okazuje się tu – co tragiczne –

[194] Cyt. za D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej,* s. 150. Związki Dantgo – co istotne w tym kontekście – z poematem *W Szwajcarii* Słowackiego dostrzegła Z. Szmydtowa: *Dante a romantyzm polski,* w: tejże: *W kręgu renesansu i romantyzmu,* s. 691:

> „Ona" jest skromna, anielska, przebywa na ziemi krótko, by powrócić wnet do niebieskiego domu. (...) Miłość ogarnia poetę nagle, zrazu jako zachwyt i kontemplacja, potem jako adoracja i modlitwa. Doznawana błogość pozbawia go niemal świadomości. Tak pochłaniające wzruszenie i tak rzadkie wywołuje **lęk przed katastrofą** wiszącą nad zakochanymi, **strach** podobny do tego, który nawiedza dwoje zakochanych w *Życiu nowym* [podkr. moje – J. Ł.].

Ten lęk, irracjonalny przecież, eksponuje Malczewski. Zob. także: L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim,* Kraków 2001, s. 169-230.

[195] Cierpienia duszy i cierpienia ciała rozróżniał i przeciwstawiał sobie Edward Young: *Nocy Younga z angielskiego i franuskiego przetłumaczone,* Lublin 1785, s. 91:

> Pośrzód nieśmiertelney walki, którą ciało wydaje duszy, jedno lub drugie uyść nie może rany. Jeżeli jedno z dwoyga cierpieć musi, słuszna jest bez wątpienia, aby cierpiała część mniey szlachetna i mniey czuła, to jest ciało, które teraźniejszą tylko ograniczone jest dotkliwością. Dusza unosi się w przeszłość i przyszłość, i dlań ich odbiera: do niey należy oglądać się za siebie, i zanurzać się w ciemności wieków już upłynnionych, jako uprze-

uczestnictwem w procesie kenotycznym lub w „dekreacji". Apogeum tego procesu to moment wertykalnego wyzwolenia ducha – śmierć. Nie ma, jak z tego wynika, w *Marii* żadnej perspektywy konsolacji w perspektywie natury, kultury czy historii. Bezsprzecznie jedyne wartości w tym świecie to Miłość i wierność etyczna obowiązkowi „życia poświęcenia / Za kraj swój, za swych ziomków" (II, XII). **W *Marii* znaczy to – choć może to brzmieć niemodnie – do końca, mimo nieuchronności śmierci, pozostać wiernym dramatycznej kondycji bycia Polakiem**. Obie wartości łączy jednak tragiczne uwikłanie, sprawiając, iż miłość pozostaje tylko niewcielonym projektem egzystencji, a poświęcenie nie daje się ująć w jakieś szersze ramy „historiozofii". Ich ugruntowanie może być jedynie transcendentne, w rzeczywistości świata implikują tragedię. Są to wartości z punktu widzenia jednostkowej egzystencji, a nie zbiorowości[196].

Podobnie przeżycie nicości nie jest tu prostą substancjalizacją negatywności (reifikacją przeczenia), ani jednoznaczną, uświadomioną od początku podstawą rzeczywistości. To właśnie **przeżycie** otchłani – wielokształtne, narastające, dramatyczne. Więcej: niektóre wanitatywne partie *Marii* sprawiają wrażenie pisanych z głębi już nigdy nieprzekraczalnej depresji. Na planie symbolicznym archetypy kobiecości w dziele literackim uobecniają się także w wyobrażeniach mistycznej wspólnoty (Kościół) czy natury. Malczewski pisze o „matce naturze" (w. 1178), lecz tylko jako o tej, która chwilowo łudzi, mami swym przygodnym pięknem. Otchłań natury nie znajduje w poemacie przeciwwagi w świecie kultury lub we wspólnocie mistycznej. Samotność osiąga pełnię ekspresji w przesyconej smutkiem wizji świata – pragnienie szczęścia i „uspokojenia" w apologii czystej miłości, w duchowym aspekcie kreacji postaci Marii.

Jednak – jak wiadomo – żadne pragnienie nie rodzi się bez świata i żaden romantyczny świat nie odkrywa swej nicości bez drążącego go ludzkiego pragnienia. W kosmosie Malczewskiego śmierć dosięga bohaterów jako Sen – Marię w koszmarnej pozie ofiary mordu, Miecznika we wzniosłym zapamiętaniu, klęczącego „przy córki i żony / Przyległych dwóch mogiłach..." (II, XX). Wzniosłość mistyczki kontrastuje z upiornym snem uśmierconej Marii; kenotyczne uniżenie Miecznika w cerkwi dopełnia się w godnym śnie śmierci. Postaci – jak nagrobkowe rzeźby – jeszcze za życia darzy poeta „rysami posągu". Żyją więc i jakby zarazem już nie – przeczuwają kres, ale też jakby o nim nie wiedzą. W teatrze świata poruszają się – ożywione pragnieniem miłości, szczęścia i heroizmu – jak rzeźby nagrobne w teatrze śmierci, w cmentarnej przestrzeni, gdzie skamieniała poza jednoczy sylwetki bogów, ludzi i aniołów.

Tych ostatnich nie brakowało przecież – także w czasie, gdy Malczewski zwiedzał Italię – w rzeźbiarskich przedstawieniach neoklasycystów, których pracownie otwarte były dla ciekawych podróżników. Myślę o dziełach choćby sławnych podówczas Antonio Canovy czy Bertela Thorvaldsena, który osobiście znał i rzeźbił Byrona. Śmierć jako piękny, nagi anioł, skrzydlaty młodzieniec, zamykający oczy znękanej duszy umierającego – to wyobrażenie słabo pasuje do *Marii*. Może więc mamy do czynienia z dalekim echem przeżywającego renesans od XVII w. epikureizmu („śmierci nie ma,

dzać wieki nastąpić mające. Roskoszy jey są rozległe jak czas i natura, słodycz jey daleko żywsza jest jak roskoszy ciała: **ale też, o jak boleść duszy przenosi boleść zmysłów! (...) Zachowaj wiec duszę twoją a resztę porzuć losowi.** [podkr. – J.Ł.].

[196] Bowiem poza wizją Polski jako ideału etycznego nie widać w poemacie żadnej perspektywy historycznego potwierdzenia tej postawy. Przeszłość pochłania czas, przyszłości w ogóle tu brak. Ten sam rozpad staje się udziałem tworów kultury i historii z południa Europy i z jej wschodu. O „innym", „ optymistycznym" czytaniu obrazu Prowansji i Italii: J. Lyszczyna, *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego*, Katowice 2000, s. 131-146.

bo kiedy śmierć nadchodzi, nas już nie ma"), może to ślad lektury *Trenów* Kochanowskiego? Sen-Śmierć wyzwala w *Marii* z pęt materii, z władzy czasu. Nie sposób też sobie wyobrazić, by bohaterom przypisana była jakakolwiek – choćby metempsychiczna, jak u mistycyzującego Słowackiego – perspektywa rekapitulacji doświadczenia świata. Ze snu śmierci obudzić można się – co najwyżej – w odległej i niepojmowalnej rzeczywistości zaświatów. Ale nawet obraz niebios przypomina w *Marii* fresk, którego przejrzyste rysy i barwy zatarły, zaciemniły czas oraz przeżycia poety.

XII. Architektonika zmierzchu

Rekapitulując rozważania o *Marii,* można by sformułować kilka sugestii dotyczących różnych stron wyobraźni poetyckiej Malczewskiego:

1. Jako powieść poetycka dzieło to znacznie komplikuje obraz, klasyczną formułę „akcji wierzchołkowej"[197]. Jego cechą jest wieloplanowość narracji (plany akcji, sentencji, analogii), tworząca skomplikowany układ znaczeniowy, dopełniany przez rozbudowane, zawierające ważne informacje dla rozumienia poematu przypisy poety.

2. Cechą *Marii* jest swoista mityzacja indywidualnego doświadczenia poety. Stąd też wyrasta – narzucająca się przy głębszej lekturze – tendencja do czytania świata postaci poematu „jako transpozycji obrazu poety". W wymiarze egzystencjalnym tragiczną kondycję człowieka obrazują losy: Wojewody, Marii, Wacława (i Pacholęcia), Miecznika. Tragiczny Wojewoda jako sprawca zbrodni okazuje się personifikacją świadomości poety, iż dwoistość bytu, natury nie da się zharmonizować w jednostkowym przeżyciu świata. Nieprzystawalność uniwersum ducha i kosmosu, materii rodzi ów traumatyzm zerwania między idealnym, transcendentnym wymiarem uczucia i jego wymiarem ziemskim. Finalistyczna, mortualna, tragiczna świadomość poety konkretyzuje się także w postaci Wojewody.

Analogicznie – świadomość klęski, siłę pragnień i negatywną siłę emocji związanych z niezgodą na śmierć skupia w sobie postać Wacława. Miecznik personifikuje zapewne etyczną stronę ludzkiego doświadczenia historii, partycypację w obowiązku narodowym, ale też ambiwalentne konsekwencje takiego „dotknięcia" dziejów. Postać Marii byłaby projekcją pragnień poety (uczucie, egzystencjalna harmonia, religia), wyrażającą z kolei w jakiś sposób pogodzenie z losem. Kreacje bohaterów *Marii* – traktowane jako ekspresje różnych stron autorskiego doznania świata – spaja wyraziście głębia przeżycia egzystencjalnego, opisywanego także w perspektywie historycznej. Kreacje te łączy również rys religijności tak mocno, a wydawać by się mogło, że na przekór logice – eksponowany nawet w obrazie Wacława zamyślającego zemstę na ojcu. W ten sposób Malczewski tworzy pomost dla transcendentnego dopełnienia losów postaci.

3. Cechą zmityzowanego świata *Marii* jest tendencja do zamykania jednostkowego doświadczenia postaci (a więc i natury), ich percepcji świata i jego mechanizmów w figurach symbolicznych takich jak: Wacław oraz Pacholę (ale też Laokoon i św. Cecylia jako analogie), Maria i Miecznik oraz Hebrajska Rodzina, świat rozbawionych ludzi w Wenecji, larwy, maski. Malczewski czyni to albo budując plan analogii, albo wprost „antropokonkretyzując" doświadczenie bohatera (Wacław i Pacholę) lub swoje własne doznania (ludzie jako maski , które zgładzą Marię). Świat personifikacji ulega przy tym u Malczewskiego ambiwalentyzacji, łącząc się w swym negatywnym aspekcie ze światem masek.

[197] Zob. poglądy Wiktora Żyrmunskiego z jego pracy *Byron i Puszkin*, omówienie w: *Wstępie* M. Ursela do: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1986, s. XLIII-XLV.



Caravaggio, *Zaśnięcie Marii* (fragment)



Jacob van Ruisdael, *Pejzaż z wędrowcem*

4. Kreacja czasu w poemacie jawi się jako szczególnie złożona: a) nosi cechy czasu tragedii (24 godziny); b) w wymiarze historycznym szczelnie ogranicza się (wyłączając „historyczne" przypisy) do czasu historycznego egzystencji bohaterów, czyli do wieku XVII-go. Brak tu zupełnie głębszej przeszłości historycznej. Przeszłość – pozbawiona rysów indywidualnych – pojawia się tylko w egzystencjalnej, wanitatywnej perspektywie autorskiego spojrzenia na świat, w gnomicznych refleksjach; c) w wymiarze czasu natury dominuje jednostronna schyłkowość ukazywanych mikro- i makrocyklów: dzień wiedzie ku nocy kosmicznej, lato wiedzie ku zimie, jak życie prowadzi ku śmierci; d) w wymiarze liturgicznym *Maria* sugeruje swoistą kontaminację czasu karnawałowego i pasyjnego. Ten pierwszy służy ewokacji – demonicznej w swej krzykliwości, nieobliczalności – obcości świata i ludzi; ten drugi ukazuje tragiczną samotność jednostek wobec śmierci. Scalenie tych planów czasowych dokonuje się na płaszczyźnie kreacji czasu egzystencji bohaterów: to jej podporządkowane są metamorfozy tych mikroczasów. Pesymistyczne, indywidualistyczne nicowanie kondycji ludzkiego świata sprawia, że nie otwiera się on na żadne ocalające doświadczenie „konstrukcji historiozoficznej". Wreszcie – czego dowiodły interpretacje poświęcone ciemnej, nocnej wyobraźni – poziomej strukturze czasu przeciwstawia się w *Marii* pionowe doświadczenie wieczności, mistyczne *ekstasis* Marii. W mrocznym, nocnym świecie utworu, i to także należy uwydatnić, symbolika światła, koloru, cienia odgrywa swą niemałą rolę. W narastającej ciemności tego poetyckiego kosmosu wciąż jednak widać światło, blask ducha emanującego z twarzy, oczu postaci, nadal pamięta się o różnokolorowym świecie dnia, gdy step, przyroda ujawniają się w całej zmysłowej krasie. I nawet w nocy świeci złowróżbny księżyc[198].

5. Dominujące żywioły poetyckiej percepcji świata to w poemacie melancholia i ironia. Malczewski – niczym neoplatoński *vir melancolicus* – darzy swój świat poezji na przemian empatią, „czułością" i ironią. Ironia uwidacznia się w poemacie w szeregu interakcji: a) w relacji narrator – świat przedstawiony; ironiczne zwroty poety-narratora wobec postaci świata, który kreuje, są tu – na zasadzie odbicia – także zwrotami autoironicznymi; b) w relacji przeszłość – teraźniejszość – przyszłość (ruiny jako tło teraźniejszości i echo przeszłości, a także figura przyszłości); c) w relacji intencje ludzkich działań – wynik; słowa, zamiary, czyny bohaterów obracają się w swoje przeciwieństwo: zdobywający rycerską chwałę dla Marii, Wacław staje się pośrednio sprawcą jej zguby; d) w relacji człowiek – natura (np. motyw śladów na piasku), człowiek – historia (ironiczne spojrzenia przodków na obrazach), człowiek – kultura („radosny" karnawał jako zasłona zbrodni); e) w relacji – co prawdziwie niezwykłe! – świat – wieczność: w drugiej pieśni śpiewanej przez maski pojawia siej mająca ironiczny wymiar w ustach zbrodniarzy, wizja pośmiertnej restytucji ładu, sprawiedliwej kary i nagrody (motyw sądu ostatecznego).

6. Szczególnie złożona jest wizja antropologiczna utworu. Kreacja głównej bohaterki nie realizuje w prosty sposób ani wyobrażeń o cielesnym pięknie (antycznych), ani nie da się pomieścić bez reszty w chrześcijańskiej wizji tragicznego poświęcenia. Postaci tej „przysługuje" niejako podwójna dynamika wewnętrzna. Jest to jednak dynamika sprzeczności – jedna dąży do afirmacji ziemskiej egzystencji, druga absolutyzuje pierwiastki religijne („duch" bohaterki w relacji z transcendentnym Bogiem).

[198] Por. E. Stachurski, *Słowa-klucze polskiej epiki romantycznej*, Kraków 1998, s. 54-84. Najważniejsze „słowa-klucze" poematu wiążą się nie z ciemną, lecz z jasną stroną ludzkiego doświadczenia bytu (podług kryterium frekwencyjnego); to słowa w kolejności: ***szczęście, radość, słodki, śliczny, wrócić***.

Egzystencjalnie i ontycznie postaci poematu są zoksymoronizowane. Postać Marii kreowana jest w kontekście sakralnym (naprzeciw niej, czy w tle Marii-Matki Boga), choć Malczewskiemu nie chodzi o naśladowanie teologicznego, ewangelicznego archetypu kobiety-matki (*Theotokos*), lecz kreśli raczej – aspirujący do sakralnej wzniosłości – obraz zmysłowy (piękno i cierpienie) oraz wizerunek egzystencjalny Marii (miłość i konieczność przeczuwanej śmierci-ofiary). Maria jest obrazowo i emocjonalnie dwoista (jak Maria ewangeliczna) oraz całkowicie pozytywnie waloryzowana etycznie. W kontekście „zamiarów" Boga wobec człowieka pewien cień na postać tę rzuca jedynie „tak żywe kochanie", wprost przesadne – także w odczuciu tytułowej Marii – zatracenie się w „ziemskim" uczuciu, w zmysłowym także związku z Wacławem, jej przecież mężem. Z pewną przesadą rzec można, że konflikt nieprzystawalnych elementów bytu (duch i materia, czerń i światłość) ujawnia się w kreacji postaci Marii jako ironiczno-tragiczna wizja ontologiczna[199].

7. Cechą obrazowania poety jest: a) kontrastowość; b) oksymoronizacja; c) symetryzacja pewnych partii tekstu; d) dążenie do maksymalnego uniejednoznacznienia wizji świata przedstawionego w wymiarze estetycznym i etycznym; e) tendencja do odrealniania obrazów, ukazywania fantomiczności bytu (widzialne – niewidzialne, znane – nieznane, będące w ruchu – statyczne); f) tendencja do tworzenia figur antropologicznych: człowiek-maska, człowiek-anioł, człowiek-upiór (Wojewoda-maska, maski karnawałowe, Maria-anioł, kozak-goniec od „niebianów", Wacław-upiorny, Maria-upiorzyca); g) wykorzystywanie rozmaitych wzorów ikonograficznych, co poeta sygnalizuje tylko częściowo; h) zmienność perspektywy narracyjnej, przy czym spojrzenie autora-narratora bywa zapośredniczone w spojrzeniu postaci ze świata poematu (np. wersy 623-640).

8. Obrazy, symbole poematu w wymiarze genetycznym są zapewne częścią „słownika epoki", wiele z nich przejętych zostało z dzieł Byrona, ale trudno tu też wykluczyć głęboki wpływ poezji Kochanowskiego, liryki włoskiej (Dante, Petrarca), barokowej, czy też poezji polskiego i francuskiego klasycyzmu (Naruszewicz). Zapewne źródłem inspiracji była tu *Korynna,* lecz i malarstwo europejskie, do zainteresowania którym Malczewski wprost się przyznaje, wspominając o "znawcach" malarstwa w kontekście św. Cecylii namalowanej przez Rafaela (przypis 2 *Marii*). Pośrednio można też wskazać, że początek drugiej pieśni – pochwała „nieba pogodnego" Italii – to obecny w klasycznych opisach peregrynacji do Włoch, na przykład w *Podróży włoskiej* Goethego, „luministyczny" motyw, odciskający swe piętno także na malarstwie tego kręgu kulturowego. W *Marii* takich rozświetlonych obrazów jest zresztą więcej (opis wojsk w pierwszej pieśni). Goethe pisał przy tej okazji o właściwym sztuce Południa „radosnym widzeniu świata" – u Malczewskiego elementy takiego postrzegania rzeczywistości byłyby tłumione przez przeciwstawioną im posępność Północy („szare" niebo).

Również inspirujący mógł być dla Malczewskiego pobyt w Italii w kontekście za-

[199] Myślę w tym momencie z punktu widzenia tanatologicznej refleksji Ladislausa Borosa: *Miłość jako sięganie bytu ludzkiego w śmierć,* w: *Mysterium mortis,* przeł. B. Białecki, Warszawa 1977, s. 59-60:

> Cielesność człowieka pogrąża go w sferze posiadania i nie rozporządza on siłą, by tę sytuację przekształcić siłą ducha. Rozwijając dalej te intuicje dojdziemy do wniosku, że pierwsza możliwość przekształcenia sytuacji posiadania w sytuację bytu odsłania się w momencie śmierci. (...) Oczywiście miłość jest „przezwyciężaniem śmierci" i pozostanie nim, ale nie dlatego, że znosi śmierć, lecz dlatego, że sama jest śmiercią. Dopiero w śmierci możliwe jest całkowite oddanie miłosne, dopiero w śmierci możemy bowiem w pełni i bezwarunkowo oddać się. Dlatego kochający zwyczajnie i spokojnie pogrążają się w śmierci, nie odchodzą bowiem w nieznane, lecz w samo wnętrze miłości.

interesowania rzeźbą (tu: Laokoon). Motyw ludzi podobnych posągom, rzeźbom mógł się skrystalizować w czasie zwiedzania włoskich nekropolii. Byron także podziwiał rzeźby nagrobne cmentarza w Ferrarze, w tym dłuta Berniniego . W tej rozległej dziedzinie poszukiwań wzorów dla obrazów, symboli Malczewskiego potrzebny jest – powiedzmy samokrytycznie – duży dystans, bowiem wiele obrazów posiada czasem niespodziewanie odległe, hipotetyczne prawzory. Oto na przykład wersy:

> A Maria? – ah! i Maria czuła się szczęśliwą!
> Szczęściem niewiast – dla których słodkie w życiu chwile
> Są jak pogodne niebo – gdy piorun grzmi w tyle. (I, XV).

dają się odczytać na kilka, genetycznie rzecz ujmując, sposobów: a) jako pospolity motyw burzy zapowiadającej nieszczęście; b) jako nawiązanie do trąb wojennych, które słychać wciąż w poemacie; c) jako refleks lektury *Korynny,* gdzie wystrzał armatni ukazany został jako piorun, towarzyszący obłóczynom zakonnicy porzucającej świat dla Boga[200]; d) jako aluzja, na przykład, do najsłynniejszego obrazu wenecjanina Giorgione *Burza,* przedstawiającego „niewiastę" z dzieckiem na tle pogodnego, wiosennego nieba, w którego dali widać błyskawice. Charakterystyczne, że Marii przysługuje tu – mające sakralne, maryjne konotacje – miano „niewiasty"[201]. Tej wieloznaczności nie sposób jednak w tym wypadku nie zauważyć.

9. Opowieść Malczewskiego otwiera się na „dotknięcia" sfery sakrum, lecz, co ważne, jasno nie określa tej dziedziny, ukazując raczej absolutną dwoistość sfery czasu i wieczności, ludzkiego pragnienia i niespełnienia, chaosu świata i tajemniczego, odwiecznego porządku. Źródłem owych religijnych inspiracji staje się u Malczewskiego – jak u romantyków niemieckich – nie teologia, lecz sztuka sakralna, co zauważył w odniesieniu do poetów romantycznych także Eberhard Haufe:

> Der Weg zu Maria führt für die Frühromantiker eben nicht mehr über das Dodma und den Kult, er führt über – die Kunst! Und darin erweist sich auch der frommste Romantiker noch als Kind seiner Zeit. Genau diesen Weg aber hatte Herders Denken gebahnt[202].

Malczewski, powiedzmy z przesadą, powołuje swój własny „kult Marii", pasyjny wzorzec życia Marii-Ideału, mający znamiona sakralne, lecz przede wszystkim wymowę egzystencjalną. Bez Marii świat traci rację bytu dla Wacława, pogrąża się w nocy sensu.

10. *Maria* nosi znamiona tragicznej wizji świata. Jak każde arcydzieło jest wieloznaczna i nie daje się jednowymiarowo stematyzować. Przywołajmy rozważania XX-wiecznego poety:

> Związek pomiędzy erotyzmem i poezją jest tego rodzaju, iż można by bez żadnej afektacji nazwać erotyzm poetyką cielesną, poezję zaś – erotyką słowną. Obie te dziedziny są wobec siebie w komplementarnej opozycji. Język – dźwięk wyrażający znaczenia, materialny ślad wskazujący na bezcielesne idee – potrafi na-

[200] A. L. H. de Staël Holstein, dz. cyt. , s. 403:
– Te pioruny wojny – rzekła następnie Korynna – których odgłos obwieszcza gdzie indziej śmierć lub zwycięstwo, tu uświęcają ofiarę smutną młodej dziewicy. Niewinny ten oto użytek z straszliwej broni, która w chwili postać świata zmienia, jest zarazem mrocznym upomnieniem niewiasty już poświęconej dla tych, które jeszcze toczą walkę z losem.

[201] Por. *Giorgione*, oprac. U. Kasselhut, Berlin – Warszawa 1976, s. 32:
Ludzie wydają się prawie nieporuszeni nadchodzącą burzą. W ich cichym i sennym zamyśleniu jest tchnienie poezji i lirycznego nastroju. Wzrusza postać młodej matki, która spokojnie, naturalnie i bez skrępowania karmi swoje dziecko, tuląc je z nieopisanym pięknym i delikatnym gestem.

[202] E. Haufe, *Zur Geschichte der deutschen Mariendichtung,* w: *Deutsche Mariendichtung aus neuen Jahrhunderten,* s. 376.

zwać to, co jest najbardziej zwiewne i krótkotrwałe: wrażenie. Z kolei erotyzm nie jest czystym zwierzęcym seksualizmem, lecz ceremonią, przedstawieniem. Erotyzm jest seksualizmem przeobrażonym: metaforą. Motorem aktu zarówno erotycznego, jak i poetyckiego jest wyobraźnia. To właśnie ona przekształca seks w ceremonię i rytuał, a język w rytuał i metaforę. Obraz poetycki jest wzajemnym uściskiem dwóch par przeciwstawnych rzeczywistości, rym jest kopulacją dźwięków. Poezja erotyzuje język i świat, bo ona sama w swoim sposobie działania jest już erotyzmem. I podobnie erotyzm jest metaforą zwierzęcego seksu[203].

W myśleniu Octavio Paza to, co animalne (seksualizm), zostaje przekształcone przez kulturę w złożoną metaforę ceremoniału rozkoszy, ta zaś metafora w wyższą formę „urojonych konfiguracji" – w poezję, miłość symboliczną. Gdyby przyjąć tę logikę, można by rzec, iż Malczewski wyraźnie odrzucił władzę instynktu (karnawał), nieokiełznanego seksualizmu i przedstawił nam w *Marii* erotyzm jako podstępną i złudną metaforę. Dopiero odrzuciwszy te dwa poziomy, mógł wznieść uczucie kochanków, zawiesić je na tym najwyższym, miłosnym poziomie duchowości, który nie potrzebuje już seksualnej uciechy czy teatru metafory miłosnej. Stąd również językowe świadectwo tego procesu – *Maria* – odrywa się już nie tylko od poziomu konwencjonalnego „rymotwórstwa" czy wyższego poziomu wielkiej metafory miłosnej, lecz wznosi się na najwyższy poziom liryzmu, przekształca się w miłosny mit. W pewnym więc sensie katastrofa okazuje się w poemacie konieczna, ażeby spełniony Eros mógł się objawić jako logos mitu oczyszczającego uczucie, ale też odzierającego egzystencję ze złudzeń, choć – w swym najgłębszym tragizmie – poświadczającego *ethos* poświęcenia za Ojczyznę, za „bliskich". Romantyczny Sarmata – dzielny na polu walki, lecz pozostawiony sam ze sobą po stracie wszelkich nadziei – może już tylko pozwolić mówić poezji, tej lirycznej, kruchej w iście kobiecy sposób władzy Animy.

11. I jeszcze raz powróćmy do tytułu poematu. Niewątpliwie imię „Maria" należy do najpopularniejszych w naszej kulturze, owianych tajemniczością, ale niemal zawsze kojarzonych pozytywnie: albo jako imię matki Chrystusa, albo – w nowszych czasach – jako imię postaci kobiecej opromienionej szczególną aurą, urodą, wdziękiem, darzonej miłością, symbolizującej wartości, uczucia, doznania. Tę granicę między sensem religijnym a świeckim trudno często wyznaczyć, tak subtelnie oba przenikają się wzajemnie. Niemało zresztą znajdziemy jego zastosowań bluźnierczych. Jest to imię niezwykle przy tym w cywilizacji europejskiego kręgu ekspansywne, objawiające się w najbardziej czasem niespodziewanych kontekstach. Mickiewicz pisał w *Wallenrodzie* o Maryi-mieście, czyli Malborku, Marienburgu, ale znamy przecież inne przykłady: Marianowo, Mariampol, czy egzotyczne Mariany. Maryjnością przesycone jest oczywiście słownictwo religijne. Mamy więc kościół mariawitów, czyli wspólnotę wielbicieli życia Marii (*Mariae Vitae Cultores*), lecz przede wszystkim liczne wspólnoty zakonne: Braci Zakonu Niemieckiego Najświętszej Maryi Panny w Jerozolimie, Zgromadzenie Księży Marianów, Towarzystwo Maryi (*Societas Mariae*), Zgromadzenie Córek Maryi Niepokalanej i inne. Istnieje, jak wiadomo, także męskie imię, kojarzone błędnie z żeńskim, *Marian*, które nadawano często jako dar, wotum za doznane od Maryi łaski[204]. Niewiele natomiast osób już doczyta się związanego z imieniem Maria źródłosłowu w słowie takim, jak „marionetka" (*marionette* → *Marion* → *Maria*).

[203] O. Paz, dz. cyt., s. 10.

[204] Por. J. Grzenia, dz. cyt., s. 202:

Marian. Imię męskie wywodzące się ze starożytnego Rzymu. Powstało z łacińskiego przydomka *Marianus*, który z kolei został utworzony za pomocą przyrostka *-ianus* dodanego do tematu nazwy rodowej *Marii* (pol. *Mariusze*) lub do imienia *Marius* (*Mariusz*). Przyrostek ten oznaczał przynależność, toteż pierwotne znaczenie imienia

Czy zatem tytułując swój utwór: *Maria*, dokonał Malczewski czegoś niezwykłego? Nie. I zarazem tak! Z kilku powodów. Imię to było częścią literatury maryjnej, także jej tytułów już od dawna. Wspomnijmy tylko Wespazjana Kochowskiego *Ogród panieński pod sznur Pisma Świętego, doktorów kościelnych, kaznodziejów prawowiernych wymierzony, a kwiatami tytułów Matki Boskiej wysadzony przez jednego najbliższego tej Matki i Panny niewolnika*; przypomnijmy Bartłomieja Zimorowica *W dzień Panny Maryjej Śnieżnej*, Angelusa Silesiusa wiersze maryjne, stanowiące motto tego szkicu, czy wiersze Josepha von Eichendorffa takie jak *Marias Sehnsucht*, *Marienlied*. Maria, Maryja, Panna, Bogarodzica, Miriam, Matka Boska, Błogosławiona, Królowa Niebios, Madonna, Dziewica – pod tymi i setkami innych określeń, imion odnajdziemy od średniowiecza aż po czasy współczesne znaczenia religijne wpisane w postać Tej, która urodziła Zbawiciela.

Ekspansja imienia, wyzwalanie się jego semantyki z kontekstu religijnego, jaki niosło w sztuce, choćby w malarstwie (tu wspomnijmy *Matkę Boską Kwietną* Rubensa), doprowadziło właśnie w XIX wieku do powiązania go z całym kompleksem znaczeń świeckich lub oscylujących między *profanum* a *sacrum*. Stąd równie wiele u romantyków nawiązań do tematyki maryjnej, ale i po prostu kult samego imienia jako imienia kochanki, kobiety, lubej *etc*. W literaturze tego czasu wiersze z nawiązaniami maryjnymi piszą Byron, Goethe (*vide*: wątki maryjne w *Fauście*), Taras Szewczenko (*Maria*), Puszkin czy Lermontow (*Modlitwa*, rozpoczynająca się: „Ja, Matko Boża, dzisiaj z modlitwą / Staję przed Twoim świętym obrazem...") oraz dziesiątki innych poetów zarówno z kręgu chrześcijaństwa zachodniego (katolicyzm i protestantyzm), jak i wschodniego (unici, prawosławni), znającego kult ikony, odciskającej niezwykłe piętno na duchowości tej literatury. Zarówno romantyczna laicyzacja tematu, jego zeświecczenie, jak też renesans postoświeceniowej religijności maryjnej, doprowadziły zarazem do skutków tak paradoksalnych, jak dzieła, już XX-wieczne, które symbolikę imienia „Maria" wykorzystują w sposób jeśli nie jawnie bluźnierczy, to obojętny wobec sensów sakralnych. Przypomnijmy: *Matkę Boską Kwietną* Jeana Geneta, powieść Dorrit Willumsen o Madame Tussaud *Maria* czy film w reżyserii Toma Tykwera *Die tödliche Maria* (*Zabójcza Maria*).

Trudno jednak mówić również – mimo powyższych tytułów – o całkowitym wyczerpaniu wątków maryjnych w kulturze, czego przecież świadectwem, nierzadko uwidocznione w tytule, na przykład nawiązania muzyczne: od *Marienlieder* (1859) Brahmsa po cykl pieśniowy Paula Hindemitha, stworzony do słów *Życia Maryi* (*Das Marienleben*) Rainera Marii Rilkego z pierwszej połowy XX wieku. Jak wiadomo, także *Maria* Malczewskiego doczekała się wielu muzycznych, głównie operowych opracowań: Wojciecha Gawrońskiego (1899) opery *Maria*, pieśni do słów *Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie* Ignacego Marcelego Komorowskiego (1824-57), opery Henryka Melcer-Szczawińskiego *Maria* (1904), opery *Maria* (1924) Henryka Opieńskiego, i wreszcie operowej *Marii* (1903) Romana Statkowskiego. Nie są to dzieła wielkie, ale ich powstanie, podobnie jak popularność powieści poetyckiej Malczewskiego, jest czymś dla kultury polskiej bardzo znaczącym[205].

O tym, że z tych samych motywów, które mamy w *Marii*, zbudować można melo-

Marianus można określić jako „należący do Mariusa, do rodu Mariuszów". W powszechnej świadomości imię *Marian* rozumiane jest jako męska forma imienia *Maria*, co nie jest zgodne z etymologią.

[205] Tematyka maryjna nie znikła zupełnie w sceptycznej sztuce XX wieku. Świadectwem *Traktat teologiczny* Czesława Miłosza, jego wiersze takie jak *Tak więc Ewa*, *Miejcie zrozumienie*, *Piękna Pani* z tomu *Druga przestrzeń* (Kraków 2002). O operowych realizacjach wątków *Marii* por. także: K. Michałowski, *Opery polskie*, Kraków 1954.

dramat, który kończy się sceną wzniosłego pojednania, świadczy *Córka Miecznika czyli Domy polskie XVII wieku* Konstantego Majeranowskiego z 1849 roku. Tu wydarzenia toczą się wartko ku finałowi, gdzie w przypływie euforii Książę (– czyli: Wojewoda) brata się z Miecznikiem, zaś młodzi zyskują ziemskie szczęście;

> Obydwaj [Książę i Miecznik] przez chwilę, trzymając się za ręce, poglądają jeden [na drugiego] oko w oko, na koniec rzucają się w swe objęcia. Wacław, Maria i Seweryn padają na kolana z uniesionymi oczyma w niebo[206].

Majeranowski, dodajmy, odniósł niemały sukces sceniczny. Tego typu krzepiące dzieła, choć wywiedzione z „tejże samej treści", na której „uidealizował Malczewski swój poemat *Maria*" – cieszyły się jednak efemeryczną sławą. Tytułowa *Córka Miecznika* to jednak nie Maria, choć to imię nosi, lecz raczej wzorowa, niezłomna, posłuszna panna, której w życiu wszystko ułoży się znakomicie.

Zasługą Malczewskiego, dopowiedzmy to, nie był sam wybór imienia, w oczywisty sposób kojarzącego się z maryjną tematyką, lecz treści, jakie swemu portretowi kobiecemu nadał, zawieszając jego semantykę między, dyskretnie sugerowanym, wymiarem ideału religijnego a wymiarem ideału egzystencjalnego, symbolu otoczonego mroczną aurą sensu, który – tak postrzegał Malczewski reguły rządzące światem, los człowieka – raz odnaleziony dzięki miłości, musi być być wkrótce utracony. Wskazując przy tym wszakże na trudne do opisania z ziemskiej perspektywy, z poziomu piekła egzystencji i historii, wymiary, jakie odsłaniają się przed człowiekiem uznającym możliwość religijnego pocieszenia. Nie ukazał Malczewski w *Marii* i poprzez Marię ani zgubnych tylko skutków ziemskiej namiętności, ani jedynie religijnego, konsolacyjnego sensu, jaki postać z wyraźnie sugerowanym znaczeniem maryjnym może odsłaniać.

Malczewski stworzył powieść-mit, bardzo przy tym charakterystyczny dla „tytułologicznych" tendencji XIX-go wieku. Mit, któremu – a weźmy pod uwagę symboliczną gęstość, bogactwo wiersza w *Marii* – wprost zbywa na znaczeniach. Te sensy całej *Marii* i postaci Marii, w zależności od tego, z czym przystępuje do lektury czytelnik (doświadczenie egzystencjalne, kontekst historyczny, przygotowanie teoretycznoliterackie, oczytanie), oscylują między godną odrzucenia wizją „bujnego", ale przenikniętego przez śmierć świata a wizją krain „Niebianów", zaświatów, raju, gdzie może „umęczony" człowiek zazna uspokojenia.

Pełnia lektury, interpretacji winna uwzględniać – tak w perspektywie jednostki (jak Wacław), jak i zbiorowości (Polacy...) – obie skrajne tendencje: optymistyczną (ale cóż to za optymizm?) i pesymistyczną (ale w tym inferno jest Maria...). Aż tyle wpisał poeta w postać ślicznej Marii, co „do Aniołów grona / Dążyła, ich czystości czarem otoczona", nim „trawiący oddech światowych uniesień / Owiał pąk młodych uczuć i zwarzył jak jesień" (I, X).

XIII. *„Gdzie tylko jedna słodycz..."*

Maria przypomina mi – niech mi wolno będzie wyrazić kilka subiektywnych opinii – ów mityczny list Bellerofonta, w którym znalazło się polecenie zgładzenia przy-

[206] K. Majeranowski, *Córka Miecznika czyli Domy polskie XVII wieku. Dramat historyczny oryginalnie [...] wierszem napisany w pięciu aktach*, w: *Dramat i teatr romantyczny I*, Wrocław 1992, s. 131-269. Tamże: Z. Przychodniak, K. Trybuś, *„Córka Miecznika" Konstantego Majeranowskiego – zapomniany melodramat według „Marii" A. Malczewskiego*, s. 271-278.

noszącego go gońca. Tyle że sam Malczewski jest tu wszystkim i każdym – nie pisze mistycznego „listu z nieba", lecz list zawierający przesłanie jego egzystencji. Pisze i spieszy się, bo chyba to arcydzieło bardziej potrzebne było właśnie jemu, a nie literackiej publiczności. Jest autorem, gońcem i adresatem. Kiedy dostarczy list, śmierć przetnie nić egzystencji. Pisze do siebie ten poemat-mit, zawierający w nowoczesnej naówczas formie „powieści poetyckiej" przesłanie niemal religijne. Bibliści mówią czasem o „teologumenie", opowieści, gdzie rzeczywistość „nie zostaje jednak przedstawiona abstrakcyjnie (...), lecz przybrana w pewną fabułę, której poszczególnych elementów nie należy brać dosłownie, służą one bowiem tylko do zilustrowania wypowiedzi teologicznych"[207]. Takim teologumenem jest biblijny opis stworzenia świata. Może poemat-mit Malczewskiego nosi cechy takiego subiektywnego teologumenu, ilustrującego przesłanie egzystencji?

Byłaby wtedy *Maria* – rzecz doprawdy niezwykła – swego rodzaju **opowieścią *quasi*-ewangeliczną**, historią kobiety, której los tragicznie rozwinął Malczewski na wzorcu, poprzez odniesienie do mitycznej matrycy historii Jezusa, którego w tym wydaniu zastąpiła ziemska, ale dążąca do aniołów grona Maria. Ta, która zbawia, wnosi sens w życie bohatera i dlatego – na prawach metalogiki mitu ofiarnego – musi być też zamordowana, złożona w ofierze złemu światu. Tym samym, gdy ginie, pociąga za sobą w tę inną sferę, w krainę „nie-ziemi", w dziedzinę „poza" wszystkich uczestników wydarzeń. Tak ostatecznie „zbawia" ich od świata, gdzie nic nie ma trwałego sensu. Prócz miłości – tej iskry z nieba upadłej w naturę, w więzienie nieczułości, okrucieństwa, bezmiłości. W *Marii* więc nietrudno było – to ważne i w czasach historycznej klęski, ofiary, ale i dziś – rozpoznać zarówno „historię świętą" z obietnicą rajskiego pocieszenia-uciszenia, jak i buntowniczy, indywidualistyczny modus egzystencji.

Dlatego zapewne przemawia do czytelnika ponad prawdą swego kostiumu historycznego czy prawdą jego interpretatorów. Może to wyjaśnia, dlaczego Malczewski – mimo wszystko – sięga po pióro, by snuć historię „pięknej" Marii. Czemu pisze? Czy duchowe piękno bohaterów poematu jest figurą, obrazem piękna poezji? Może rytm melancholicznego przeżywania świata przeobraża się w estetyczny zachwyt słowem poematu-elegii. Maria – jak *Beatrix, Sophia* – staje się figurą poezji-wtajemniczenia? Może piękno sztuki jest racją usprawiedliwiającą to doznanie świata, które dane było umierającemu w wieku 33 lat poecie. A Malczewski pisze wciąż swoją *Marię,* tę metaforę miłosnych metafor.

Tworzy z głębi – to prawda – przygnębiającej nocy kosmicznej, jako człowiek, niespełniony kochanek, Polak-patriota, jako twórca jednego jedynego dzieła. Nic bardziej odmiennego niż jakiś *poeta laureatus,* zwieńczony za życia wawrzynem – jak choćby Petrarka. Wprawdzie obu łączą iluminacyjne podróże – Petrarka w poszukiwaniu prawdy o sobie zdobędzie alpejską górę Ventoux, Malczewski nawet Mont Blanc. Doceniony poeta Laury, majętny Petrarka to jednak słaby kontekst dla Malczewskiego. Epoka podsuwa lepszy – Byrona i Dantego. Jeszcze w *Wieczorach florenckich* Juliana Klaczki to zestawienie brzmi wzniośle: „I nie wiem doprawdy, który grób wydaje mi się posępnym i opuszczonym. Dantego w Ravennie, czy tamtego w Missolounghi"[208].

[207] W. Beinert, *Drogi i bezdroża mariologii,* s. 94.

[208] J. Klaczko, *Wieczory florenckie. Juliusz II,* z posłowiem M. Brahmera i J. Białostockiego, przeł. S. Tarnowski, Warszawa 1965, s. 14. Paradoksalnie samotność poety uwieńczył już pośmiertny sukces dzieła, które wzbudzało entuzjazm „innych wielkich" romantyzmu, lecz także kolejnych pokoleń, choć *Maria* jest raczej lekturą elitarną. Zob. J. Bachórz, *Pozytywiści o „Marii"*, w: *Antoniemu Malczewskiemu...*, s. 453-468 oraz rozprawę J. Kosteckiego: *Dziewiętnasto-*

Miłośnik Byrona (i może Dantego?) – Malczewski – ma na Powązkach grób symboliczny tylko. W jego poemacie uderza ekspozycja motywu wygnania: „człowieka wygnańca", pielgrzyma, wędrowca, „dzieci ziemi – wygnańców", wygnańca myśli.

Piękno *Marii* sprzeciwia się nędzy ostatnich chwil Malczewskiego. Śmierć wielkich poetów spowija woal czarnych i białych apokryfów, legendarnych gestów i słów. Goethe już zawsze będzie wołał „*Mehr Licht*!", Mickiewicz na łożu śmierci wyszepcze swe przykazanie miłości, Słowacki odczyta ostatni list od matki, a Norwid..., a Rimbaud..., a T. S. Eliot...? Malczewski w lichym mieszkaniu, opuszczony, w zupełnej nędzy, bez środków na medykamenty umiera na nieuleczalną chorobę. Powoli, długo, może od lat. Podług relacji ostatniej z kobiet, która się z nim związała – Zofii Rucińskiej – „w ostatnich chwilach był nadzwyczaj pobożny". Ale istnieje także inny przekaz – apokryf rodziny Słowackiego – że on, Malczewski, autor arcydzieła, za pierwszy sprzedany egzemplarz *Marii* kupił lekarstwo, którym samobójczo skrócił męczarnie konania. Może tak nadszedł – w eutanazji – sen-śmierć, zagarniający bohaterów jego poematu. Może wyjaśniałoby to tajemnicę zachowania się Zofii Rucińskiej, pospiesznie opuszczającej mieszkanie, uciekającej od hańbiącej aury samobójczej śmierci. Dwie relacje to tutaj jedna sprzeczność, jedna śmierć i jedna tajemnica. Jak w *Marii*[209].

Pisał Czesław Miłosz: „Sam poemat (opatrzony podtytułem *Powieść ukraińska*) można uważać za tragedię. Posiada logicznie zbudowaną akcję, ograniczoną do dwudziestu czterech godzin"[210]. To wrażenie narzuca się samo. Świat *Marii* przypomina nieco strukturę labiryntu, rozległego..., w którym proste zdawać by się mogło korytarze – choćby obowiązku historycznego – okazują się prowadzić w zaułki bez wyjścia[211]. Być może *Maria* zawiera skrajnie wrogą wszelkim racjonalizacjom koncepcję tragizmu. Jego istotą pozostaje tu nie sprowokowane przez człowieka objęcie, ogarnięcie, owładnięcie postaci przez niczym nie zdeterminowaną konieczność tragiczną. Bohaterowie – zrazu nieskrępowani w swej wolności – zostają zreifikowani przez to, co nieznane, co narzuca się pod postacią winy, konieczności, wyboru, obowiązku. Zostają wciągnięci w proces, którego najpierw nie pojmują, a później uświadamiają go sobie

wieczne piśmiennictwo polskie w ocenie środowisk opiniotwórczych końca ubiegłego stulecia, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994, s. 186-199.

[209] **Uważam wersję o samobójczej śmierci nieuleczalnie chorego poety za prawdopodobną.** I za niesprzeczną z, akcentowanym przez Rucińską, religijnym entuzjazmem poety. Wersja przekazywana przez rodzinę Januszewskich – jakoby poeta kupił truciznę za pieniądze otrzymane ze sprzedaży pierwszego egzemplarza *Marii* – wydaje się poetyzacją, mityzacją żywota „nieszczęśliwego" autora. Jeśli nawet tak było i poeta zażył śmiertelną dawkę jakiegoś środka, to był to jednak akt desperacji, rozpaczy, eutanatyczne samowyzwolenie od fizycznych cierpień i psychicznych udręk, jakich już znieść nie mógł. Niepoetyczny finał życia przeobraził się szybko w mityczną relację. Że odejściu Malczewskiego towarzyszyły chwile „pobożności" – może to być „szlachetne przekłamanie" Rucińskiej, ku czemu się tylko częściowo skłaniam, ale też może to być prawda. Bowiem *Maria* poświadcza, iż w wyobraźni pisarza, prócz akcentów mrocznych, nocnych, były też żywo obecne motywy wiążące się z religijnością, ujawniane choćby przez grę światła, koloru i nocy (por. K. Korotkich, *Dynamika światła i koloru w „Marii" Antoniego Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu...*, s. 263-286).

[210] Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 288. Zob. także artykuł o teatralności świata *Marii*: K. Korotkich, W. Wądołowski, *Antoniego Malczewskiego wizja „świata-teatru"*, w: *Antyk romantyków: model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod. red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

[211] Por. książkę M. Głowińskiego, *Mity przebrane*, Kraków 1994, tu: *Labirynt, przestrzeń obcości*, oraz artykuł J. Wróbel, *„Labirynt Minotaura". Modyfikacje linii temporalnych w „Bazylissie Teofanu" Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki" 1995, z. 1, s. 18:

> Labirynt kryje więc w sobie połączenie elementów właściwych symbolice nieba i ziemi. Owa integracja zasadza się na istnieniu wspólnej, fundamentalnej idei – neoplatońskim przekonaniu o upadku ducha i koniecznym procesie rekreacji, polegającej na szukaniu centrum, które okaże się powrotem do ducha, nieba, doskonałej harmonii i symetrii.

I tego też pragną bohaterowie *Marii:* ucieczki z nadmiaru pustej przestrzeni.

tym mocniej, im silniej wokół ich egzystencji zaciskają się kleszcze konieczności. Ponieważ jednak nie sposób patrzeć na tragiczność bez filtru Historii, to ona staje się materią werbalnej ekspresji nieznanego. Tragizm „nazwany" – to ten „historii", „epoki", „pokolenia". Nawet konstrukcja – dokonana *ex post* – procesu tragicznego, świadomości tragicznej wydaje się antropomorfizacją niepojętego.

Całą paradoksalność swego ujęcia świata najtrafniej może wyraził Malczewski, w tym momencie poematu, gdy Wacław, pożegnawszy ciało martwej Marii, rusza w nieokreśloną, ale chyba zbrodniczą Przyszłość z Pacholęciem. „Czule wyręcza" najpierw „bezwładną Skromność", układa „członki, włosy, szaty" zamordowanej „w porządek", motywowany lękiem przed agresją ciekawskiego świata: „Bo ciekawa Złośliwość i w śmierci ogada" (w. 1410-15). Ale nim odleci w dal z „zapłakanem" „Szatanem", „Aniołem", Pacholęciem, Malczewski konstruuje w tym opisie żałobnych czynności rym, straszny rym, którego przecież nie mógł popełnić przypadkiem:

> To w krótkim zamyśleniu korząc się przed **Bogiem** –
> Ze swym małym przyjacielem czyli nowym **wrogiem**,
> Umarłe ciało nazad wnieśli do komnaty; (II, XIX).

Nic chyba nie streszcza lepiej tego rozbitego, dramatycznego poglądu na świat, tragizmu bohatera, korzącego się przed „Bogiem-wrogiem", niż ten, wprost makabryczny opis przenosin ciała Marii, którego dokonują: Wacław, zamierzający zemstę na ojcu, i dziecko-starzec, anioł-szatan, pomocnik śmierci-Pacholę, które może być tu i wysłannikiem wrogiego Boga, i posłańcem z piekła rodem. To świat, doprawdy, nie do rozwikłania. Tragiczny.

W *Marii* – podkreślam – głębia mądrej niewiedzy poety uchyla pokusę nazwania czegokolwiek „tragicznym". To słowo w ogóle nie pada.

Tragiczność w poemacie to nawet nie statyczna „rysa bytu", ale dynamiczna, bezwzględna, szydercza „moc" niwecząca wszystkie nadzieje wszystkich uczestników opowieści. W *Marii* tragizm nie „*wynika z...*", lecz ogarnia. Maria Janion, rozpatrując pojęcie „winy tragicznej", przywoływała opinię Bolesława Micińskiego, porównującą zmagania z narzucającą się człowiekowi winą tragiczną do „gry w szachy z Tamerlanem, który partnera zwycięskiego ścinał za zuchwalstwo, a przegrywającego za nieudolność"[212]. Gra ze śmiercią była zapewne w oczach chorego poety z góry skazana na przegraną. Lecz „grający z tragizmem" bohaterowie *Marii* nie wiedzą nawet na początku, że ona już się zaczęła. Czytelnik wie; wie, że ulegną wszyscy. Śmiertelnie chory Malczewski dedykuje swe dzieło sędziwemu, poważanemu Niemcewiczowi, temu – jak pisze – autorowi „szacownych dzieł". Jakby z ironiczną świadomością, że ci, którzy uważają się za zwycięzców partii z życiem, z tragizmem, przeoczyli fakt oczywisty – partner w ogóle nie pojawił się przy szachownicy. W tym sensie są inaczej „wybrani" – do szlachetnej niewinności i naiwności, których już brak Malczewskiemu.

I osobliwy przypis do tragizmu *Marii* – na akwareli namalowanej przez 19-letniego Malczewskiego, pośród stosu zeszytów i ksiąg, można odczytać francuskie tytuły wydań dzieł Jeana Racine'a oraz Pierre'a Corneille'a.

Chyba daje się w *Marii* posłyszeć jakieś echo lektury Dantego. Bez czyśćca, piekła i nieba *Boskiej komedii,* także bez „anhellicznych" zaświatów Słowackiego – Malczewski kreśli wizję świata, w którym jednak trwała okazuje się pewna wartość. Dlate-

[212] M. Janion, *Tragizm,* w: *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm,* Gdańsk 1972, s. 34.

go zastanawia mnie głęboka atencja Mickiewicza dla poety i jego dzieła[213]. Świat w *Marii* jest pułapką, z labiryntu nie sposób się wymknąć, od tragizmu nie można się uwolnić, ale jednak – powtórzę ten cytat – to tajemnica zła znajduje przeciwwagę w heroicznej tajemnicy miłości: „Gdzie tylko jedna słodycz – w wzajemnym zachwycie / Serc wiernych, niezgadnionych, zanurzyć swe życie" (II, XVIII).

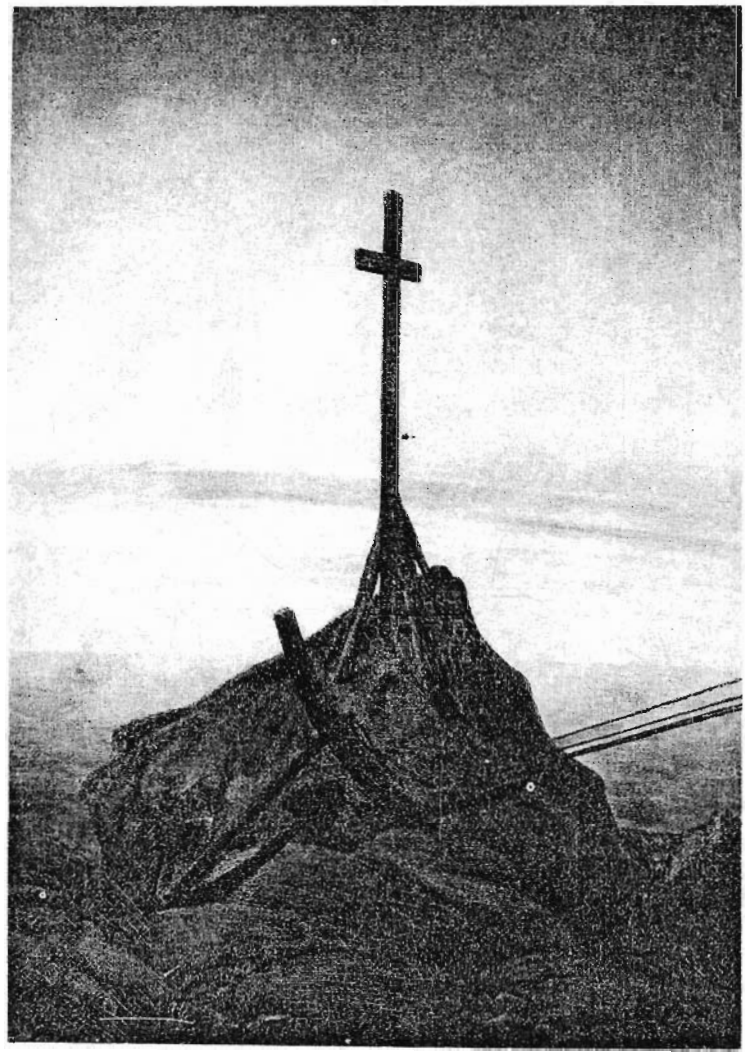
Jednak miłość – lecz ta odnaleziona w Rozpaczy. Miłość, która „ślizga się" w pustce; poezja, która staje się niegenezyjską inicjacją w mroki chaosu.

Jeśli jest prawdą, że ów słynny wers *Marii*: „W tym ciemnym ludzkich uczuć i posępnym lesie", stanowi aluzję do początku *Boskiej komedii,* to wiemy także, jak Dante, wstępując w cienistą przestrzeń symbolicznego lasu, przekraczając zaklętą, zapieczętowaną przed żądzą poznania granicę światów, określa sens poetyckiej opowieści[214]: „Lecz dla korzyści dobytych z przeprawy, / Opowiem lasu rzeczy tajemnicze". Parafrazując, można by rzec, iż Malczewski – nie bez patosu – powiada: „Lecz dla korzyści dobytych z przeprawy, / Opowiem **LOSU** rzeczy tajemnicze...".



[213] Tego Mickiewicza, który miał – rzecz to pewno na poły legendarna – mówić chwilę przed śmiercią, w ostatnich słowach do swych dzieci: „Powiedz im, niech się kochają... zawsze...".

[214] Spostrzeżenie D. Paluchowskiej. Wers z *Boskiej komedii* w przekładzie E. Porębowicza, Warszawa 1990, s. 25



Caspar David Friedrich, *Das Kreuz an der Ostsee*, 1815 r.



Andrea Mantegna Isola di Carturo, *Judyta z głową Holofernesa*

ROZDZIAŁ PIĄTY

POEZJA I ARMAGEDON. *NIE-BOSKA KOMEDIA* ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO – DRAMAT ESCHATOLOGICZNYCH PROWOKACJI

I. Poezja to **przedczyn** uniwersalnego, ostatecznego **czynu!** Poezja kiedyś chodzić będzie po ziemi, filozofia nigdy, bo kiedy filozofia nóg dostanie, w tej samej chwili stanie się **poezją!** To jest widomym **pięknem!** Drogą do poezji jest filozofia, ale poezja i przed filozofią już się zjawia, *prius* i *posterius*, alfa i omega – czy Ty nie czujesz tego?

II. O! Smutne koleje ludzkości! Nigdy jej nie nauczysz nie nadużywać potęgi, skoro ją uchwyci. Władza upaja ludzi. To trucizna trucizn. Zaraz się nabuchodonoryzują – czerwoni czy czarni, czy biali, słowem ludzie! Patrz na wszystko, co się dzieje! patrz na aktora, na ludzkość *i n a c t u* – i pomyśl, czy też bliskim być może Królestwo Boże!

Zygmunt Krasiński

III. Życzę poecie więcej takich oddechów i coraz górniejszego w nieba polotu. Gdzie ich szukać? Tam, gdzie szukali ich Schiller, Goethe i Zygmunt Krasiński, to jest w filozofii. Filozofia to najważniejsza poezja i wszechpoezyj królowa, matka, kolebka.

Bronisław Trentowski[1]

[1] Z. Krasiński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego,* opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, t. I-II, Warszawa 1988, t. I, listy do A. Cieszkowskiego, s. 81 i s. 524 (fragmenty I i II). Fragment trzeci – list Trentowskiego do L. Niedźwieckiego z 21 marca 1862 r., będący reakcją na poemat T.A. Olizarowskiego pt. *Syn ziemi* (tamże, t. II, s. 436-437).

I. Młodość starych tematów

Nie-Boska komedia nie jest dramatem, w którym tematyka kobieca spełniałaby rolę pierwszorzędną, w którym oznaczona w tytule dominanta dantejska dzieła wiązałaby się z szeroko rozwiniętym mitem miłości jakiegoś nowego Dantego do nadziemskiej Beatrycze czasów nowożytnych. Przeciwnie, sam Zygmunt Krasiński po latach, w znanym liście z 20 marca 1840 r. do Delfiny Potockiej, kreśląc szerokie plany rozwinięcia w nowym dziele dramatycznym postaci kobiecej „takiej jak Beatrice Danta", jak „Laura Petrarki", wspominając *Nie-Boską komedię*, konkludował, zwracając się do ukochanej:

> Wiesz, co w drugiej części, w tej, którąś czytała.
> Jest to wiek męski, polityka, osobisty interes, walka wyobrażeń artystokratycznych z demokratycznymi, nareszcie **przegrana pozorna pierwszych**, zgon Henryka, zwycięstwo ludu, a jednak przy końcu śmierć naczelnika demokracji i wyznanie ust umierających jego: „*Galilaee vicisti*!"[2].

Dramat – w związku z historyczno-rewolucyjną tematyką – jest więc dominium archetypów męskości, siły, prometejskich czynów, fantastycznych ambicji, utopijnych projektów. Na tym tle można jednak przeprowadzić analizę – w powiązaniu z postacią hrabiego Henryka – następujących postaci: motywu „Dziewicy-trupa", kreacji Żony Henryka, postaci Orcia, wątków maryjnych, a na drugim zaś biegunie interpretację wizji „kobiet rewolucji". Osobne – i wcale złożone – zagadnienia to problematyka dedykacji oraz związku poezji z kobiecością (Żona, która nie może zostać poetką ...). Jeśli z kolei przyjrzeć się referowanym tu tematom – przyznajmy, iż jednak nie najobszerniej reprezentowanym w dramacie – obejrzeć je *sub specie* sądów krytycznych badaczy, trzeba będzie uznać, że panuje w tej dziedzinie niemała wielogłosowość, by nie powiedzieć: „twórcze bogactwo sprzecznych sądów".

Nieoceniony w takich okolicznościach Piotr Chmielowski dostrzegał więc przede wszystkim w Krasińskim poetę miłości: konkretnego, wzniosłego, stanowczego, tego, w którym nie ma **„ani marzeń fantastycznych, ani sztucznych obsłon, ani czułostkowej galarety"** (*sic*!), jak u Słowackiego. Jest za to uczucie „jaśniejące światłem czystym, ciepłym i ożywczym". Kobieta przeto będzie „albo echem mężczyzny, samodzielnego życia nie posiadając wcale, albo też poświęca się na ofiarę Bogu lub społeczeństwu".[3] Poświęca się więc ona głównie temu zdobywcy, herosowi, mężczyźnie, przeznaczonemu do „jakich czynów wielkich", kochając go miłością „świętą, czystą, nieskalaną, anielską":

> Tu do spełnienia są inne, ważniejsze sprawy, w których kobieta może być środkiem, pomocą lub przeszkodą – ale nie samoistną pracownicą. Rola jej całkiem bierna ogranicza się na wykonaniu tego, co mężczyzna postanowi. Jednego tylko dokonać zdolna: i siebie, i ukochanego zaprowadzić pomiędzy cienie umarłych. Przeznaczeniem jej cierpieć i poświęcać się... w milczeniu[4].

Hiperboliczna idealność kobiecego uczucia i makabryczny w istocie jego cel (kobieta – akuszerką dobrej śmierci), wzniosłość i „ciche", „pokorne" upodrzędnienie ko-

[2] Cyt. za: Z. Krasiński, *Dzieła*, pod red. L. Piwińskiego, z przedmową M. Kridla, Warszawa 1931, t. VII-VIII, s. 409 [podkr. – J.Ł.].

[3] Chmielowski idealizował, tworząc takie wyobrażenie o heroinie, w istocie samego Krasińskiego. Nie była jeszcze znana wtedy większość korespondencji pisarza, a z tej opublikowanej krytyk wnosił jednak, że Krasińskiego stać było i na plotkarstwo (P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Zarys literacki*, Kraków 1886, s. 251).

[4] P. Chmielowski, dz. cyt., s. 246-47.

biety – to, zdaniem Chmielowskiego, miejsce jej właściwe, które krytyk odkrył w dziele Krasińskiego. Fakt ów, dodajmy, poddać musi w wątpliwość każdy, bodaj najmniej uważny, czytelnik *Nie-Boskiej komedii.* Dlatego też nie dziwi fakt, iż w swym monograficznie zakrojonym wywodzie pisarz podjął tylko te wątki, opisał tylko takie postaci kobiece, które sytuowały się w rejonach wysoko pojętego Ideału. W dramacie zaintrygowała go postać Żony, ale nie zwróciły już jego uwagi kobiety-rewolucjonistki.

Współczesne interpretacje, koncentrujące się wokół dramatu rodzinnego, postaci Dziewicy-trupa, poezji, wątków maryjnych dostrzegają już złożoną polifoniczność kreacji kobiecych, ich niejednoznaczność, ambiwalencję relacji Krasińskiego wobec kreowanego świata postaci (Żona – najpierw „głupiutka", w końcu uwznioślona). Przywołajmy trzy reprezentatywne głosy na temat postaci Dziewicy:

> I. Kusi ona poetę mirażem wyzwolenia od prozy życia, ucieczką od rzeczywistości, odejściem w świat „bez końca, bez nocy" – zapewne na poszukiwanie błękitnego kwiatu, będącego dla Novalisa symbolem marzycielskiej romantyki. (...) Boleśnie zdemaskowany **ideał romantycznej kochanki** ustąpić powinien – zdaniem Krasińskiego – wobec moralności zamkniętego kręgu rodzinnego[5].

> II. Na zasadzie swoistego współbrzmienia tych wyobrażeń zbudowany jest motyw uwiedzenia Męża przez Dziewicę-trupa. Jej pojawienie się jest symptomem gwałtownego przejścia chwili drętwoty w chwilę ognia: „Od dnia ślubu mojego spałem snem odrętwiałych, snem żarłoków, snem fabrykanta Niemca przy żonie Niemce – cały świat jakoś zasnął wokół mnie na podobieństwo moje". Mąż gwałtownie „spada" w inną modalność istnienia. Wybiegając z domu, mówi do Żony: „Świeżego powietrza mi trzeba", co jest oczywiście małżeńskim kamuflażem, w którym zawarty jednak jest gest zerwania kontaktu, odejścia, oderwania się. Słowa te przygotowują metamorfozę, której symbolika oscyluje wokół takich ambiwalencji jak: przejście z „drętwego" snu do widmowej, acz pulsującej żywością „jawy", ze świata materii do świata ducha, z zakrzepłej i immobilnej aktualności do ruchliwej „dawności": „Do mnie państwa moje dawne, zaludnione, żyjące, garnące się pod myśl moją – słuchające natchnień moich – niegdyś odgłos nocnego dzwonu był hałasem waszym"[6].

> III. Kiedy Zły Duch wysyła fałszywą dziewicę-trupa, by uwiodła poetę-herosa, ten wierzy, że goni za swą muzą, że jest to *Regina Mundi.* Uwodzicielka ubrana jest w biel. Henryk, zwiedziony wyglądem, goni więc za fałszywą cnotą. Krasiński jakby żałuje, że jego bohater ma tak nikły zmysł realizmu. Uwiedziony Henryk zatrzymuje się dopiero nad brzegiem przepaści, ponad rozszalałymi falami morza. Metafora dekoracji nie może być jaśniejsza: znalazł się „nad przepaścią" i o mało nie „upadł" w spienione odmęty (symbol pierwotnego chaosu). Siły zła pchają go w stronę oceanu, ale ratuje go woda chrztu, który jednocześnie ma miejsce w domu[7].

Te komplementarne, acz niejednobrzmiące, interpretacje uwydatniają rozmaite funkcje, strony sematyczne motywu. Raz jest on krytyką i karykaturą romantycznego ideału kobiety, uosabianego przez Dziewicę; ideału, który się wprawdzie spetryfikował, lecz wciąż może się okazać dla Męża zaczątkiem myślenia o nowym projekcie egzystencji. W ujęciu wtórym wolno go – obraz Dziewicy – czytać jako zinterioryzowany, inicjacyjny bodziec, tkwiący głęboko w duszy Henryka, który ma go skłonić do czynu, przełamującego inercję małżeńskiego życia duchowego, skłonić do „skoku" w przyszłość (nieudanego). W odczytaniu trzecim ma on diabelski kształt błędu, nabie-

[5] M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość,* Warszawa 1962, s. 205.

[6] Z. Suszczyński, *Wyobraźnia frenetyczna w „Nie-Boskiej komedii"*, „Zeszyty Naukowe Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku", Filologia Polska, red. W. Stec, Białystok 1988, s. 136.

[7] M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego,* s. 176. Zupełnie inaczej – bo jako ironiczne obnażenie wczesnoromantycznych ideałów – czyta kreację Dziewicy-trupa M. Inglot. Myślę, że zbyt to wczesny etap twórczości Krasińskiego, by widzieć w autorze tylko krytyka. Lecz tezy badacza należy tu przywołać. M. Inglot, *Nad tragizmem bohatera „Nie-Boskiej komedii"*, w: *Od średniowiecza ku współczesności. Prace ofiarowane Jerzemu Starnawskiemu w pięćdziesięciolecie doktoratu,* red. J. Okoń, współpraca M. Kuran, Łódź 2000, s. 352:

> Scena kuszenia męża przez Dziewicę zawiera ponadto element ironii. Ironia tej sceny polega na tworzeniu zjawy według zasad starego stereotypu literackiego. (...) Można powiedzieć, iż szatani złapali Męża w pułapkę literackiego kiczu. Ginie potępiony, ze słowami: „Poezjo, bądź mi przeklęta, jako ja sam będę na wieki!".

rającego rysów kosmicznej iluzji, wizji Królowej Świata, Wiecznej Kobiecości, która skostniałemu, znudzonemu bohaterowi przyniosła ożywiający dreszcz natchnienia, łączącego w sobie pierwiastki: estetyczny (piękno), erotyczny i religijny.

Jeśli więc – powróćmy do początku rozważań – problematyka kobieca nie określa w równym stopniu jak męski świat tematyki utworu, to wytłumaczyć tu trzeba szersze zainteresowanie nią w tym dziele. Najkrócej rzecz ujmując:

1. Analizę *Nie-Boskiej komedii* łączy z omawianymi w tej pracy dziełami wspólne zainteresowanie problematyką związku egzystencji i Historii. Dramat ukazuje zaś tę tematykę w nowym jakościowo, bo „rewolucyjnym", historiozoficznym świetle;

2. Krasiński to najmłodszy z omawianych tu pisarzy, absorbujący w swej młodzieńczej twórczości całe imaginarium wczesnoromantyczne Mickiewicza, Malczewskiego, Słowackiego, a zarazem potem je kontestujący, reinterpretujący;

3. Utwór zawiera zarówno takie właśnie „stare", może nawet „zużyte", ale na nowo odczytane symbole, jak też wyzyskuje zupełnie nowe motywy: Żony, Dziewicy, kobiety rewolucji;

4. Eksponuje dantejską dominantę, choć niejasny jest u Krasińskiego status, sens przywołania stworzonego w *Boskiej Komedii* mitu miłosnego;

5. Zawiera *Nie-Boska komedia* wyraźne aluzje faustyczne, wolno więc zapytać, w jakiej relacji pozostaje zakończenie *Fausta* i dramatu Krasińskiego (*das Ewig-Weibliche*).

O arcydziele autora *Irydiona* powiedziano już prawie wszystko, uwzględniając jego estetyczne, ideowe koneksje. Dlatego uwagi niniejsze – z założenia ograniczone tylko do tego utworu[8] – nie chcą być próbą reinterpretacji, lecz wyłącznie „obrazowym" dopowiedzeniem do tematu. Opierają się jednak na kilku założeniach:

1° Akcentują wyraźnie znaczeniowe bogactwo strefy obrazowania, symboliki, koncentrują się więc na małych elementach semantyki tekstu, a nie od razu na jego ideowych imponderabiliach;

2° Uznają – wbrew niektórym sądom, na przykład Juliusza Kleinera, a także wbrew odczytaniom późniejszym[9] – wagę tego dantejskiego *signum* tekstu, którym jest tytuł. Ową dantejskość tekstu Krasińskiego rozumie się tu w sposób następujący:

a) autor – uprzedzimy konkluzje – ograniczył „transmisję" mitu miłosnego Dantego do konwencjonalnej dedykacji, czego był zresztą świadomy – zaplanował więc kolejne części swej „komedii", w których wątki kobiece, w idealizującym wydaniu, zostałyby rozwinięte, uwydatnione;

b) Krasiński – odwołując się do romantycznej fascynacji Dantem, do własnej lektury

[8] Przyjmuję więc założenie, że lektura *Nie-Boskiej komedii* przez późniejszą epistolografię, jakkolwiek niezwykle odkrywcza, jakoś zatraca ten młodzieńczy wymiar dzieła. Tam, gdzie Krasiński chciał być erudytą-historykiem-filozofem, tam nim był – w *Irydionie* na przykład. Nie podejmuję interpretacji *Niedokończonego poematu* ze względu na odmienność tego tekstu; właściwie – z odpowiednią dla tego typu określeń przesadą – można by go nazwać **pierwszym już modernistycznym dramatem, fragmentem polskim**. Odwołam się do wizji kobiecości, wyrażonych w tym dziele, wszakże zasługujących, podobnie jak listy rozpatrywane pod kątem kobiecego tematu, na osobne opracowanie.

[9] J. Kleiner – w opracowaniu *Nie-Boskiej komedii* z 1921 r. – podkreślał, że dramat to „pokrewna" Dantemu formuła, ale „w genezie niczym się nie łączy z tą olbrzymią budową myśli i fantazji", jaką jest *Boska komedia*. M. Piechota dodaje do tych konkluzji: „Poza dyskusją pozostaje jednak fakt, iż w sensie genetycznym Dante wykreowany został przez Krasińskiego na Fałszywego Ojca chrzestnego swego dzieła. Uczynił to Krasiński w sposób tak przekonujący, że zwiódł nawet wielu badaczy, którzy uznali *Nie-Boską komedię* za utwór bezpośrednio wyrastający z inspiracji *Boskiej Komedii*" (w: *Po Dantem*, red. J. Olejniczak, Katowice 1996, s. 75). Dantejski wymiar dzieła – ale nie bezpośrednio jego dantejską genezę – uwydatniają inni badacze: Z. Szmydtowa (*Dante a romantyzm polski*), M. Janion (*Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*), ostatnio M. Masłowski (*Gest, symbol...*).
Przyjmuję tu nie genetyczną, lecz inną, ogólniejszą interpretację dantejskości dramatu: jako dzieła powtarzającego archetypiczną sytuację inicjacji bohatera w rozmaite, uporządkowane sfery rzeczywistości immanentnej i transcendentnej.

Boskiej Komedii – istotnie przeprowadził swojego bohatera przez *Piekło* życia domowego, wewnętrznego, a potem przez inferno Historii. Niemniej jednak innych kręgów *Commedia Divina* wyraźnie już brak (*Czyściec, Niebo*)[10];

c) odwróceniu uległa funkcja przewodnika w zaświatach: zamiast ukochanej Beatrice przez piekło prowadzi bohatera Żona, potem dziewica i wreszcie jego własna pycha;

d) antymetafizyczne piekło wewnętrzne bohatera i inferno Historii dopełnia, „objaśnia" metafizyczna chrystofania finału;

e) inicjację w kolejne sfery dantejskich zaświatów zastępuje antyinicjacja prowadząca nie do finalnej łaski teofanii (widzenia Trójcy Św.), lecz do **objawienia się** karzącego Boga. Innymi słowy: zamiast wtajemniczenia bohatera, dochodzi do samoujawnienia się Tajemnicy;

3° Przyjmuję zasadniczą trójdzielność tekstu (dramat rodzinny, rewolucyjny, chrystofania), uznając jego w tej trójdzielności spójności i integralność oraz znaczeniową pełnię i koherencję[11];

4° Trójdzielną drogę, etapowość inicjacji w kolejne kręgi ziemskiego doświadczenia należy poszerzyć o triadyczną, „pionową" stratyfikację świata dramatu: o świat fantastyczny, metafizyczny i Transcendencję[12].

5° Na innym poziomie najważniejszym założeniem tej krótkiej lektury jest przekonanie, że *Nie-Boską komedię* można czytać bez ogromnej budowli filozoficznych konstrukcji, presupozycji. Kwestią budzącą najwyższą konfuzję – w interpretacjach akcentujących związki myśli Krasińskiego z Heglem, Schellingiem, de Maistrem – jest najpewniej nieznajomość tekstów wymienionych myślicieli przez 21-letniego pisarza[13]. Analogie filozoficzne więc mają jedynie charakter „typologiczny", opierają się na odwołaniach do „ducha epoki", listów i późniejszych pism[14].

6° Dodajmy jeszcze do tych założeń pewne istotne uwagi. Po pierwsze więc *Nie-Boska komedia* to tekst szczególnie kuszący, by rozpatrywać go przez siatkę dualistycznych konstrukcji: Żona – Dziewica, „poezja prawdziwa" – „fałszywa", Henryk – Pankracy, potępienie – zbawienie. Uznaję tu, iż jedynym układem, który dualizacja ta obejmuje, jest fundamentalna, aksjologicznie binarna struktura świata dramatu, rozpiętego między Dobrem a Złem, której podporządkowana została także równowaga egzystencjalna i kosmiczna[15].

---

[10] Zob. A. Kuciak, *Norwid wobec Dantego. Kilka przybliżeń*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 3. Autorka przypomina, iż u Krasińskiego „wizja ziemskiego czyśćca miała się znaleźć dopiero w *Niedokończonym poemacie*", zaś „dantejski *Przedświt* (...) – zarówno w lekturze współczesnych, jak w odczytaniu Norwida – był wizją ziemskiego raju" (s. 35). Por. także: Z. Stefanowska, *O dantejskości trzeciej części „Dziadów"*, w: *Próba zdrowego rozumu...*, s. 70:

> Harmonia ludzkiego i boskiego w *Dziadach* jest stale zagrożona wtargnięciem elementów heterogenicznych; harmonia ta istnieć może tylko pod warunkiem samoograniczenia. W porównaniu z systemem *Komedii* jest to tylko fragment, a ład, który nie obejmuje całości, jest ładem pozornym.

U Krasińskiego, parafrazując tę myśl, mamy: bezład nieboskiego świata wobec ładu *Komedii*. Piekło to tutaj spontaniczność i żywioł, a nie część metafizycznego porządku.

[11] Zatem podzielam opinię A. Fabianowskiego: *„Jęk rozpaczy człowieka genialnego"*, „Poezja" 1987, z. 7, s. 62: „**Za nieporozumienie należy uznać takie wersje interpretacyjne, w których Chrystus i jego pojawienie się tłumaczone są koniecznością wyjścia z myślowego impasu**".

[12] M. Masłowski, dz. cyt., s. 208-210, wyróżnia: świat realny, fantastyczny i transcendentny.

[13] M. Janion, *Krasiński a Hegel*, w: *Romantyzm. Studia...*, s. 131: „(...) Krasiński na początku lat trzydziestych nie znał języka niemieckiego, a zatem Hegla jeszcze nie czytywał w oryginale; ani prawdopodobnie także w tłumaczeniu."

[14] Tamże, s. 132: „Tymczasem związek koncepcji tragizmu Krasińskiego z Heglem czy może, szerzej, z niemiecką estetyką idealistyczną, należałoby rozpatrywać przede wszystkim w kategoriach typologicznych, nie wykluczając przecież możliwości bezpośredniego oddziaływania Niemców na Krasińskiego – poprzez tłumaczenia francuskie i poprzez działalność takich popularyzatorów, jak np. Cousin".

[15] Apogeum dezintegracji to szaleństwo człowieka, szaleństwo rewolucji i kosmiczna katastrofa, „gdyby Bóg oszalał", gdyby biegun Dobra sam uległ katastrofie.

7° W końcu pragnę zauważyć, że – jakkolwiek niepierwszorzędne – motywy kobiece mogą stanowić przesłankę do formułowania rozmaitych propozycji interpretacyjnych. One z kolei nie mogą sobie rościć prawa do wyłączności (*Nie-Boska komedia* to tragedia, komedia nowożytności, *etc.*), lecz – Krasiński napisał przecież znakomicie wieloznaczne dzieło – powinny tworzyć paradygmat wzajem się uzupełniający supozycji lub autorskich dominant interpretacyjnych.

Utwór ten stworzył 21-letni poeta, romantyczny młodzieniec i zarazem człowiek wybitnie dojrzały[16]. Chciałbym podkreślić pewien anachroniczny, by nie rzec „prymitywny" wobec filozofizujących analiz rys mych uwag – ta młodość pisarza nie jest w nich wadą, przeciwnie, jest największą zaletą dramatu. Staram się więc nie postarzać Krasińskiego, nie przeintelektualizować jego niezwykłej wyobraźni. Nie znajdziemy w dramacie niemal bezpośrednich śladów filozoficznej erudycji, od czego roją się dzieła poety, zwłaszcza jego listy późniejsze. *Nie-Boska komedia* to dramat pod tym względem „czysty", może dlatego tak twórczo podatny na erudycyjne dopełnienia. Nie przypadkiem też Mickiewicz, omawiając go, dostrzegł, iż hrabia Henryk to przekształcony, ale bliski typowi wczesnoromantycznemu bohater na wzór Korsarza Byrona, Wacława Malczewskiego czy Wacława Garczyńskiego.

> Wśród takiego to społeczeństwa widzimy męża, który z ducha należy do przyszłości, męża o duszy wielkiej, silnej, płomiennej, który pragnie przeniknąć tajniki Opatrzności, który nie może już dłużej oddychać w atmosferze życia pospolitego i w ten sposób rzuca posępne światło na wszystko, co go otacza. Obok tego bohatera postacie drugorzędne ukazują się jak blade widma. Bohater ów streszcza w sobie wszystkie charaktery wystawione przez poetów obcych i polskich. Jest to Korsarz Byrona, ale Korsarz nawrócony; jest to graf Wacław, ów typ stworzony przez Malczewskiego, ale Wacław, który wrócił do życia powszedniego; jest to bohater Garczyńskiego, filozof, ale usiłujący działać[17].

Istotnie też w zakończeniu dramatu więcej można dostrzec analogii do Manfredowskiego indywidualizmu Byrona, niż do *Fenomenologii ducha* Hegla. Tajemnicę *Nie-Boskiej komedii*, jej odkrywczej świeżości, wizjonerstwa widzę i w tym, że „poważną" problematykę lat trzydziestych XIX-go wieku (powstania, rewolucja, kryzys młodoromantycznych ideałów) ożywia w niej energia byronicznego, „manfredowskiego" romantyzmu; prawda, że doprowadzona w finale do krańców, zanegowana. Stąd może irytująca kontrapunktowość finału. Dlatego pewnie, zamiast erudycyjnego traktatu, jakim będą już partie dialogów w *Niedokończonym poemacie*, otrzymaliśmy bezbłędną, dynamicznie nakreśloną syntezę wieku Historii, wedle zaś niektórych badaczy także proroczą wizję przyszłości. Dedykowaną Marii – czym najpierw należałoby się zająć.

II. Dedykacja – konwencja i ironia

Krasiński ma, i chyba słusznie, opinię prototypowego „romantycznego" kochanka – ani nie ograniczającego się do jednej jedynej Maryli, ani nie zakochanego li tylko w pięknościach madonn Rafaela, niczym Słowacki[18]. Badacze już od dawna podkreślali

[16] W wieku XIX 21-letni mężczyzna był na początku „wieku spełnień" życiowych, o czym decydowała krótsza długość życia, szybsze więc małżeństwa i obowiązki. Jednak Krasiński, który w tym wieku miał już w dorobku liczne powieści, zaczynał pisać jako dziecko, jest erudytą – to przypadek specjalny, z niczym nieporównywalny nawet na tej XIX-wiecznej skali dojrzewania.

[17] A. Mickiewicz, dz. cyt., kurs III, wykład VIII. Do tematu powrócił poeta później. Chodzi o *Lekcję XVI*, kursu trzeciego wykładów w Collége de France. Jej, owej *Lekcji* interpretację – zob. w: W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999, s. 211-235.

[18] Choć sam Krasiński był Rafaela rzecz jasna wielbicielem, czego świadectwem listy lub wiersz *Do Adamowej Potockiej*, posłany jej w 1851 r. wraz z porcelanową Madonną Rafaela.

wpływ kolejnych miłości czy też może zauroczeń na twórczość poety. Związek z Herietą Willan, której Krasiński nie chciał poślubić jako „nisko urodzonej", miał się odbić w *Nie-Boskiej komedii,* przyczynić się do klęski przyjaźni z Henrykiem Reevem. Joannę Bobrową uznano dalej za „muzę" *Nie-Boskiej komedii* i *Irydiona*; Delfina Potocka z kolei miała współtworzyć więc tę znakomitą „powieść romantyczną", jak określa się korespondencję Krasińskiego. Eliza z Branickich – żona poety – stała się w końcu, jak pisał sam Krasiński, „przewodniczką bytu", aniołem-opiekunem jego lat ostatnich.

Uczucia te, kreowane na najwyższym „c" romantycznym, wielorako wpływały na twórczość: 1° owocowały „sztambuchowymi" wpisami poetyckimi; 2° bywały bezpośrednią inspiracją, przyczyną stworzenia niektórych utworów; 3° skłaniały pisarza – tak jest w przypadku *Nie-Boskiej komedii* – do rekonstrukcji, dopełniania dzieł już stworzonych; 4° sprawiały, że poeta ze szczególnym upodobaniem wszczepiał w fabularną strukturę swych dzieł postaci (jakby na potwierdzenie sądów Chmielowskiego) idealnie kobiece lub, gdy dogasające uczucie ujawniało swą ambiwalencję, kończyło się, pisarz zamykał w tych kreacjach kobiecych swe lęki i awersje; 5° sprawiały, że poeta stale prowadził rozmowę z mitami miłosnymi kultury europejskiej: Dantem, Petrarką, antykiem; 6° kazały mu żywo interesować się romantycznym – polskim i obcym – dorobkiem literackim w tej dziedzinie, czego dowodem niezliczone nawiązania i motta w jego dziełach; 7° prowadziły do niezwykłej „dedykacjotwórczej" aktywności poety.

Krasiński jako autor dedykacji był jednak człowiekiem uwikłanym – ze względu na skalę i komplikacje związków uczuciowych – w sytuacje etycznych wyborów oraz konfliktów. *Nie-Boską komedię* poprzedza dedykacja: **„Poświęcone Maryi"**, w *Irydionie* pisarz rozbudowuje jeszcze tę formułę: **„Poświęcone Maryi na pamiątkę dni jedynych i zbiegłych"**, po czym następuje cytat z Dantego: **„Tak głos znajomy wróci do niej po latach wielu"**. Podobnie dzieje się w *Agaj-Hanie*: tekst powieści poprzedza dedykacja: **„Poświęcone Maryi"**, domyka zaś, co może jest nie bez znaczenia, rama maryjna:

> Królowo Polski! Daj jej zasiąść u stóp Twoich, bo korona carów była dla niej wieńcem cierniowym, życie całe pielgrzymką, daleko od Ojczyzny, wśród obcych i zawistnych. Królowo Polski, zlituj się nad córą Twoją![19]

Córze owej – co znamienne – na imię Maryna. Adresatką dedykacji najważniejszych dzieł poety była Joanna Bobrowa. Warto jednak dodać, że fakt ten nie budził – już po ślubie z Branicką – entuzjazmu poety, wobec czego w trzecim wydaniu *Nie-Boskiej komedii* z 1858 r. dedykacja została skreślona. Niezwykła dynamika uczuć Krasińskiego, zajmujący, lecz i nieco podejrzany proceder uwieńczenia i unieśmiertelniania kolejnych muz i kochanek w dedykacjach, poetyckich zwrotach, plany dopisania kolejnych części *Nie-Boskiej komedii* tak, by jego Delfina była usatysfakcjonowana – wszystko to każe przypomnieć, iż Krasiński był w tych miłosnych wzlotach nie zawsze szczery.

---

[19] Cyt. za: Z. Krasiński, *Agaj-Han. Powieść historyczna,* wprowadzenie napisał Z. Suszczyński, Białystok 1998, s. 152. Trzymający „stronę poety" biografista tak opisuje powody zerwania z Bobrową: F. Hoesick, *Miłość w życiu Zygmunta Krasińskiego,* przedmowa P. Chmielowskiego, Warszawa 1899, t. I, s. 105:

> Oswoiwszy się z żałobną postacią kochanki, nie widząc w niej piękności dawnej, którą, jak uważał, traciła coraz bardziej, nie mógł się opędzić smutnej refleksji, że biada temu, kto z naiwnością dziecka, z marzeniem o szlachetności, targnął się na cudze prawa: żonę od męża oderwał, matkę od dzieci.

– Hoesick, jak sądzimy, moralizuje czytelnika. Krasiński tymczasem tylko / aż „grał" miłość.

Analizowany dramat, nim usunie tę dedykację, pisarz poświęca ukochanej pani jego serca – Bobrowej. Do Delfiny pisał już potem, stylizując ją na Afrodytę – z właściwą sobie grandilokwencją – o planach pierwszej części *Nie-Boskiej komedii* tak: „– Tam on musi spotkać ciebie, tam żyć z tobą. – Tam ja ciebie muszę z fal Adriatyki wyrwać, jak drugą Boginią piękności –". Ostatecznym uwieńczeniem tych poetyckim przemian Delfiny ma być w finale bóstwo, kobieta nowa, bogini: „– ty jak coś anielskiego na ziemi".

Tak bardzo ceniący Krasińskiego Ferdynand Hoesick w swej książce o *Miłości w życiu Zygmunta Krasińskiego,* książce, którą dziś może nazwano by plotkarską, raz po raz stawał przed dylematem, jak wytłumaczyć czytelnikowi zmienność uczuć poety. Poety, który, zadedykowawszy trzy kolejne arcydzieła i liczne wiersze swej Maryi, Beatrycze, potrafił – już po wygaśnięciu uczucia – być wobec tego „Ideału" bardzo obcesowym wręcz, złośliwym. Pisał więc Hoesick, odwołując się do wtedy poznawanej dopiero korespondencji Krasińskiego, tak:

> Trzy najpiękniejsze wiersze, jakie napisał z myślą o „Maryi", datują się z tej epoki właśnie, gdy już zerwali z sobą. (...) W ciągu roku 1839 pisał Krasiński swój *Niedokończony poemat,* w którego pewnych scenach kreślił poetyczny obraz swej miłości ku pani Bobrowej. W roku następnym, w sierpniu, w czasie pobytu w Varennie nad jeziorem Como, napisał owo cudne przypisanie, mające poprzedzać wydaną w roku 1841 *Noc letnią*, a zwrócone do „serca niewieściego i prześladowanego", serca „co wiele kochało" i „wiele cierpiało" (...). Przez serce to, stroskane i dumne, a „jak grób zamknięte w sobie", rozumiał Krasiński tę samą „Maryę", której były poświęcone *Agaj-Han, Nie-Boska komedia* i *Irydion.* Niezależnie od tego, w roku 1846, kiedy mu wypadło przygotowywać do druku nową edycję swoich dzieł, polecił Gaszyńskiemu, że „dedykcye do Maryi w *Nieboskiej* i *Irydionie* winny być opuszczone", co już było dowodem, że mniej chętnie wspominał swą pierwszą kochankę...

Nieszczęsny biografista musiał jeszcze gwoli uczciwości przywołać te listy Krasińskiego, w których wizerunek „Maryi" już nie tylko rozwiał się w pamięci, lecz przemienił w odczarowany, odkrystalizowany, jak powiedziałby Stendhal, obraz jędzy. Delikatny autor książki o Krasińskim pisze więc eufemistycznie, że ten „nie zawsze wyrażał się o pani Bobrowej pochlebnie, a czasami czynił to nawet z wyraźną niechęcią". Musiał wszakże postawić kropkę nad „i":

> Oto np. co raz pisał o niej [Bobrowej - Maryi] d. 30-go grudnia 1841 roku w liście do Delfiny Potockiej: „Pytasz mnie o panią Bóbr. Przed kilku dniami nadesłała do mnie list z Frankfurtu, ale tak jędzowaty, wściekły, śmieszny, pękający od próżności, nie od serca zranionego, żem jej odpisał z oświadczeniem, że nigdy a nigdy już o mnie nie usłyszy, i że nie mam nic wspólnego z kobietą, co się na furię przemieniła"[20].

Tymczasem Krasiński grał już wtedy inną dramę miłosną z Delfiną Potocką; dramę, która dla niego i dla adresatki tych opinii o Joannie Bobrowej skończy się też niezbyt szczęśliwie. Znane są dobrze dramatyczne dzieje romansu z Delfiną. Krasiński nie podołał także zamierzeniom idealizacji kochanki w nowym, dopełniającym *Nie-Boską...* dramacie. Jak na ironię zdołał wszakże, w swej liryce u kresu życia, zdeifikować żonę, o której jednakowoż w kilka dni po swym z nią ślubie pisał do Delfiny:

> Cierpię strasznie. Wszystkie festyny, chłopów wiwaty, winszowania dorzynają mnie. (...) ledwo przez kilka chwil na dzień znieść mogę rozmowę i widok tej panny. Resztę czasu uciekam.

Nieszczęsny małżonek radził się więc przyjaciela – Augusta Cieszkowskiego – jak zachować się w tej niezręcznej sytuacji, gdy żona budzi w nim wstręt. Autor *Prolego-*

[20] F. Hoesick, dz. cyt., s. 127-129 (oba wyróżnione cytaty).

menów do historiozofii – z trzeźwością pragmatyka – zalecił Krasińskiemu spełnienie obowiązków małżeńskich, o czym też poeta, dopełniwszy rzeczy, donosił Cieszkowskiemu w słowach opisujących raczej koszmar nocy poślubnej, niż „niebiańskie" rozkosze cielesnego obcowania z żoną:

> Rada Twoja, rozkaz Twój spełnion, choć siły nie dałeś z rozkazem. Zapisz to w archiwum spraw społecznych, ale nie w sercu Twoim, ni w moim, ni w niczyim. Bo wszystko jest obrzydłą, trupią literą tam, gdzie ducha żywego nie masz![21]

Wiele lat potem w wierszu *Do mojej Elizy* ten sam człowiek pisze o Elizie emfatycznie, składając w 1857 r. poetycki hołd żonie, głosząc go tonem i rozpaczy, i błagania, i... szczęścia. Wyraża się o Elizie z Branickich jak o przebóstwionym, idealnym, anielskim bycie, jak o jakiejś nadkobiecie, którą znów można by nazwać „Maryją". Woła zresztą do niej z emfazą, w tonacji ostatecznego zapewnienia: *„Ach! już na wieki ja cię ukochałem!"*, zapewniając o niezmienności tego właśnie uczucia aż po wieczność:

[strofa 5] Od twej urody szły jakby promienie –
Czemściś, w postaci już wyanielałem,
Świeciłaś oczom, jak świeci widzenie! –
Czemuż ja dawniej ciebie nie kochałem!

[strofa 11] O! bądź mi odtąd przewodniczką bytu!
O! bądź mi odtąd piękna ideałem!
Truciznym życia napił się do sytu,
A za to tylko, że cię nie kochałem![22]

To raczej nie paradoksy romantycznej miłości, lecz maskaradowa, skomplikowana struktura psychiki, duszy Krasińskiego są tu źródłem rozterki czy, jak się zdaje, czasem pełnej hipokryzji gry, rozdarcia poety, który „całe życie ginął jak muzułmanin, bo dokonywało się w nim najgłębsze ludzkie samozniszczenie, jakim jest uwewnętrznienie cudzej woli – woli ojca – aby sam nie miał woli własnej"[23] – w tym przypadku było to żądania, by poślubił Elizę. Jak widać, w stosunku do niej dokonała się „cudowna" ewolucja poglądów – od strasznej panny po anioła stróża. To temat na „opowieści biograficzne" i psychoanalityczne studia.

Krasiński pozostał człowiekiem rozdwojonym do końca życia. Można taką stylizację egzystencjonalną nazwać słabością charakteru, hipokryzją, niezdecydowaniem, ale wolno również – przeciwnie – uznać ją za wyraz siły, zdolności inscenizacyjnych, tworzących niepowtarzalną, choć niekoniecznie wszystkim bliską, jakość przeżywania świata przez to złożone „ja", objawiające się naraz w kilku rolach, oglądające dzięki temu świat z różnych, wzajem przeczących sobie perspektyw, niejako ponad dobrem i złem. Umierający poeta, kilka dni przed śmiercią, składa utrzymane w pokutnym, samopotępieńczym tonie oświadczenie, kolejny hołd złożony Żonie:

> Głupi. – Zmarnowałem życia połowę, najlepszą straciłem, zużyłem siły, duszę i zdrowie na to, by fałsz, próżność i pychę znaleźć – tam gdzie widziałem anioła, a miałem tego właśnie przy sobie i pod bokiem moim i zapoznałem go, aż nareszcie odkryć go musiałem!!!
> Tak jest, Jerzy, i takim aniołem jest Eliza[24].

[21] Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. II, s. 21; Z. Krasiński, *Listy do Cieszkowskiego...*, list z 7 lutego 1844 r., t. I, s. 151.
[22] Z. Krasiński, *Dzieła (Pisma wybrane)*, s. 640.
[23] D. Danek, *Śmierć wewnętrzna (II)*, „Twórczość" 1990, nr 9, s. 64.
[24] Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 529.

Równocześnie, z właściwym sobie „brakiem konsekwencji i słabością charakteru", ten sam człowiek podejmuje zgoła przeczące powyższym słowom działania, ponieważ „dla opiewanej przed kilkoma laty Beatrycze poleca Krasiński w tym samym czasie obstalowanie kosztownego zegarka"[25]. Zaiste, można powiedzieć, iż był poeta żyjącym ucieleśnieniem całkowitych sprzeczności, ich niepojętym, ale jakoś wewnętrznie możliwym pojednaniem i przezwyciężeniem, którego koszty ujawniały się może tylko w chorobach ciała. Każdej ze sprzecznych tendencji, skłonności, myśli, gdy tylko brała w nim górę, składał hołd. Można go określić jako człowieka o wielu twarzach, albo multiosobowość, człowieka-kameleona, Janusa poezji, grającego równocześnie kilka spektakli dla kilku adresatów w jednym teatrze życia.

Istotne, że ta miłosna maskarada ma też swój odpowiednik w swoistej żonglerce tekstem. Dedykację wolno skreślić lub dodać, jest ona przecież niejako *„tekstem-tuż-obok"* tekstu głównego. Jeden i ten sam liryk miłosny można zaadresować, jak to uczynił Krasiński, do Joanny Bobrowej, ale równocześnie jego czystopis „wkleić do albumu Delfiny Potockiej".[26] Tę samą sytuację egzystencjalną bycia mężem, małżonkiem w listach do różnych przyjaciół można przedstawić jako duchowe piekło, co nawet pojmowalne, gdy pisze się do kochanki; lub jako raj, gdy pisze się do rodziny.

Wszystko to każe zapytać o znaczenie „mariowych" / „maryjnych" dedykacji. Co znaczy tu owa *Marya*, *Maria* – poza tym, oczywiście, że jest muzą i ukochaną poety? Dlaczego Maria?

Zacznijmy od objaśnień najprostszych. Cała młodzieńcza twórczość Krasińskiego przesycona jest nawiązaniami do najrozmaitszych mitów literatury i sztuki. Bohaterką *Gastołda. Powieści żmudzkiej* (1831) – poprzedzonego mottem z IV cz. *Dziadów* – *„Kobieto, puchu marny, ty wietrzna istoto!"* – jest „kraśna Helena", a więc zapewne echo Heleny trojańskiej, zanosząca supliki do „Matki Boga", „Matki Panny" wraz z swym ukochanym Gastołdem, którego kochając, odtrąciła z próżności. Opis urody tej litewskiej piękności – pisany przez 18-letniego młodzieńca – wyraźnie zapowiada już idealizacyjne skłonności dojrzałego poety:

> Piękność jej w kruczym włosie i w czarnym oku; kiedy spojrzy, zda się, że ciska strzałą; kiedy się ruszy, porywa przytomnych za sobą; kiedy śpi, każdemu by uklęknąć przed nią się chciało, i nieraz mówili włościanie: „Miększe u naszej pani włosy niż serce"[27].

Utwór ten, niemal całkowicie zależny m.in. od IV-tej części *Dziadów*, kulminację napięcia osiąga w zupełnie nieprawdopodobnej scenie, gdy pragnący złożyć „hołd Najświętszej Dziewicy" Gastołd odnajduje w kościele głośno zanoszącą prośby „niewiastę w żałobnych szatach" – Helenę, która poślubiwszy urodziwego Swidrygajłę („bił mnie nieszczęśliwą i męczył czarami"), tęskniła do odtrąconego kochanka. Gastołd włącza się do żarliwej modlitwy, wyznaje swe winy, po czym przeznaczeni sobie kochankowie łączą się już na zawsze. Scena ta – gdyby skojarzyć ją ze współczesnymi konwencjami melodramatycznymi sztuki popularnej – mogłaby być uznana za szczyt złego smaku, kiczu: „Rycerz oddarł przyłbicę od szyszaka i wyciągnął ręce. <<Tyś Heleno moja>>. <<Tyś Gastołd mój>> i dawną kochankę przycisnął do łona". Podob-

[25] Tamże.

[26] Z. Sudolski, *„Maria" w lekturze i refleksji Zygmunta Krasińskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu...*, s. 432-33, chodzi o wiersz pt. *Zawsze i wszędzie*.

[27] Z. Krasiński, *Pisma*, t. III, Warszawa 1901, s. 90 (cytat z *Gastołda*) oraz s. 110 (niżej cytowany fragment *Zamku Wilczki*). Dodajmy, iż *Gastołd* został opublikowany w 1833 r.

nymi scenami epatować (czy też szantażować) będzie później powieść biedermeierowska oraz Henryk Sienkiewicz w *Krzyżakach* i *Trylogii*. Rzecz całą kończy w *Gastołdzie* zupełnie ziemski *happy end* – ślub niemłodej wdowy i dzielnego rycerza, pobłogosławiony przez niebo synem i córką.

W *Zamku Wilczki* (1830) tematem *powieści narodowej*, jak brzmi podtytuł, jest tragedia miłosna Henryka Wilczka i córki Jana ze Złotnik – Jadwigi. Czy trudno i w tym przypadku pomyśleć o królewskim prawzorze postaci, o królowej Jadwidze? W *Mściwym karle i Masławie, księciu mazowieckim* (1828) frenezję zbrodniczej historii równoważy heroizm zakochanych – Jordana i Zbisławy. Dzielna Zbisława odrzuca erotyczne awanse okrutnika, siepacza Masława – „chceszli być moją? teraz jestem w niedostatku kochanki..." – wydając tym samym wyrok na siebie i Jordana. Oboje – w budzącym ohydę towarzystwie karła i żądnej krwi Joanny – spłoną żywcem w zamku, wypowiadając wcześniej oczywiście wzniosłe słowa o pośmiertnym zwycięstwie miłości: „– ale duchy nasze złączą się w niebie, a tam żadna przemoc ziemska rozdzielić nas nie potrafi! Żegnam cię, o luba! Niedługo obaczymy się znowu!". Jak widać, nie ma u młodego Krasińskiego miejsca na „letnie" namiętności i miłości bez nieszczęścia.

Grób rodziny Reichstalów (1828) z kolei ubarwił młody Krasiński mottami m.in. ze *Świtezianki, Sonetów odeskich, Dziadów, Grażyny* Mickiewicza, *Cyda* Corneille'a, Lamartine'a, *Powązek* Trembeckiego, wskazującymi na miłosno-tragiczną, patetyczną wymowę utworu. Mnogość tradycji, a trzeba by tu przywołać liczne motta *Władysława Hermana i dworu jego* (1829), wskazuje na swobodę posługiwania się rozmaitymi mitami oraz na ich jednak dość powierzchowne uwewnętrznienie. Podobne zjawisko – prawdziwą „mottomanię" – zaobserwować można także w twórczości Alfreda de Vigny, choćby w powieści historycznej *Cinq-Mars* (1826).

Również w liryce Krasińskiego roi się od literacko-mitycznych nawiązań: jest więc kobieta ziemskim „Aniołem", którego – jak u Dantego w *Życiu nowym* – kochanek nie odda niebiańskim Aniołom (*Znad wód, gdzie nigdy nie zaszumią burze...*). W chwili zgonu kochanka myśl o niej będzie „siostrą – kochanką – Zbawieniem!" (*Rozpacz – szyderstwo – wiara*), to stanie się ona znowuż „Stróżem-Aniołem", „gwiazdą moją – Miłością twą na niebie..." (*Ja cię nie żegnam – przez to, co świętego...*), nową Franceską da Rimini (*Pod obrazem Franceski da Rimini*), Beatrycze, „Ideałem serca" (*Do Beatr...*). Wreszcie okaże się owa kobieta oczywiście św. Elżbietą (*W dzień św. Elżbiety*), czyli hołubioną patetycznie... żoną. Rzadziej pisze poeta, zwracając się pieszczotliwie bezpośrednio do Dialy (*W jej zielniku*), Didyszy, Dyszy (listy) lub po prostu do Delfiny (*Jak przed wyrzutem, jak przed straszną winą...*). Tego typu bezpośredniość, brak kamuflażu mitycznego, będą udziałem znajomych i przyjaciół (*Pannie Katarzynie..., Do Adamowej Potockiej*) bądź żony (*Dla Elizy, Do Elizy, Do mojej Elizy*).

Krasiński jednak, nawet „demaskując" adresata dzieła, wymieniając jego imię, nazwisko – nie zdejmuje z niego maski, którą jego własny przekaz mu narzuca. Delfina pozostaje bytem z regionów, gdzie spełnia się mit Platona o Andrygyne, zaś żona okazuje się zawsze „moją", to znaczy zaprojektowaną i wykutą w marmurze idealności projekcją. Przed tak sparaliżowanym adresatem liryku czy listu, dramatu czy powieści Krasiński napina muskuły nicości, odgrywa spektakl „słuchacza" bądź interpretatora „morza wieków", historii, to znowu z nadzwyczajną ekspresją opisuje kondycję swego „ja", zawieszonego na cienkiej nici losu, unurzanego w błocie, w krwistej zawiesinie ciała. Akt mowy oznacza tu gest spektaklu – w takim samym stopniu prawdziwego, spontanicznego, co fałszywego, sztucznego. Jednak adresatowi tak spreparowanego

słowa – pełnego hiperbol, nadekspresji i retoryki – nie pozostaje nic poza cierpliwym dosłuchaniem, dopatrzeniem, dotrwaniem do końca.

Bowiem Autor, śląc dzieło Adresatowi, dedykację szczodrze aplikując swej „Maryi" – nie oczekuje od nich niczego poza świadomością, iż to, że publicznie właśnie do nich przemówił, zostało dostrzeżone. Bezimienność autora *Nie-Boskiej komedii* oraz anonimowość owej „Maryi", której dedykuje dramat – to przecież, już wtedy, tajemnica poliszynela w kręgu zaufanych czy zainteresowanych osób, stanowiących publikę miłosnego, romansowego spektaklu. Dopiero kiedy w przedstawienie wkrada się życiowa proza (poeta się żeni) lub głos zabiera ktoś z publiczności (jak Słowacki w *Odpowiedzi na psalmy przyszłości*), mówca, Krasiński traci równowagę. Tak celnie opisywana przez Kazimierza Cysewskiego „strategia <<na kontakt>>", zawarta w listach Krasińskiego, nie oznacza jeszcze strategii na porozumienie. Także w listach do Delfiny nie jest ona synonimem strategii prostego podporządkowania adresatce[28]. Natomiast w semantycznie znacznie uboższej linii komunikacyjnej „nadawca – adresat dedykacji" oznacza ona pełne panowanie autora (jakby nie było: „dzieła") nad adresatem, którego przecież to on, pisarz, łaskawie mitologizuje. Domniemana „poza hołdownicza" Krasińskiego okazuje się hołdem herosa, który właśnie zwyciężył smoka bezczynności, swoim słowem zawładnął Muzami, stworzył arcydzieło. Komuś takiemu trudno doprawdy długo klęczeć przed kobietą, łatwiej przed Maryją, Beatrycze. Dlatego mnoży literacko-mityczne maski.

Do tego kręgu mitów dodać by trzeba jeszcze *Marię* Malczewskiego, po którą – hipotetycznie – poeta miał sięgnąć za sprawą Joanny Bobrowej. Liczne świadectwa tej lektury pojawiać się zaczną w jego pismach dopiero od 1835 roku. Jednak utworem, który bezpośrednio do *Marii* nawiąże, będzie wydana w 1841 r. *Noc letnia,* poprzedzona mottem z *Antygony* i motywem z *Marii*: *„Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie...*". Cały ten utwór odebrać można jako transpozycję mitu miłosnego z poematu Malczewskiego, odczytanego jako dzieło przesycone tragizmem tej miary, co tragizm bohaterki Sofoklesa. Lecz, co oczywiste, motywy z *Marii* są tu dalece bardziej przekształcone, zreorganizowane, niż w *Janie Bieleckim* Słowackiego. Dziewica przymuszona prośbą ojca – dla dobra rodu – godzi się poślubić obcego, niekochanego mężczyznę. Po ślubie spotyka się z ukochanym, o którym bodaj na chwilę nie zapomniała. Kochankowie popełniają samobójstwo, które jest równocześnie perwersyjną ekstazą miłosną, zerotyzowanym Thanatosem. Złączeni w paroksyzmie śmierci i rozkoszy, wolni od obyczajowo – historycznej presji, zastygają w kamiennej pozie śmierci: „– Jakby wspomnienie uśmiechu przystygło do ust dziewicy, niby cień dumy ociąga się jeszcze na czole rycerza. – Znać, męka śmierci lekką im była wśród zachwytu ducha!"[29]. Jeśli przywołuję ów wątek, to ściśle w związku z hipotezą Zbigniewa Sudolskiego,

> ...umożliwiającą odpowiedź na nie rozwiązane dotąd pytanie: skąd wziął się pomysł Krasińskiego nazwania Joanny Bobrowej „Marią" i dedykowania pod tym właśnie imieniem największych swoich utworów wyda-

[28] K. Cysewski, *Problem autokreacji w listach Zygmunta Krasińskiego,* w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX,* red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 73-91. W tymże tomie zob.: A. Kubale, *Egzystencja i komunikacja. O listach Zygmunta Krasińskiego, s.* 151-160; Z. Suszczyński, *Listy Krasińskiego jako egzystencjalny eksperyment, s.* 161-170.

[29] Z. Krasiński, *Dzieła (Pisma wybrane),* s. 284. Utwór ma zresztą znamienny, bo i mizogynię, i idealizację kobiety notujący finał (s. 287):

> – A nazajutrz po zgonie siedmiu starców cię przeklęło za to, żeś pociągnęła za sobą bohatera duszę. – Nazwali cię oni szyderczym imieniem „Kobieta", kiedy mówili do zgromadzonego ludu – ale lud płakał, i rozchodząc się, wołał „Wieczny odpoczynek daj jej, Chryste panie!".

nych w latach 1835-1838: *Nieboskiej komedii* (1835), *Irydiona* (1836) i *Agaj-Hana* (w. II 1838). To prawdopodobnie atmosfera miłości i przemijania, siły uczuć i bezsensu istnienia, sprowokowana w takim natężeniu przez wspólne lektury *Marii* Malczewskiego, zrodziła również pragnienie nazwania pani Joanny imieniem bohaterki poematu, którego sens filozoficzny sprowadzał się przecież do podobnych wniosków[30].

Spróbujmy zrekapitulować. Dedykacja może być wyrazem bardzo różnych intencji autora[31]: a) służyć założeniu hołdu komuś lub czemuś, wyrazów podziwu, uznania *etc.*; b) może stać się rodzajem wspomnienia, „intymnej" reminiscencji, rozmowy – w kontekście, którego nie zna czytelnik – z ukochaną osobą, lub próbą nawiązania z nią dialogu, kontaktu; c) pełnić funkcje „promemoratywne", upamiętniając coś, kogoś, wydarzenie, fakt; d) sygnalizować w odniesieniu do tekstu głównego jakieś jego treści, osoby, idee; e) wchodzić w wyrafinowaną grę znaczeń z pewnymi elementami struktury utworu; f) nawiązywać do innego dzieła, tworząc tym samym kontekst dla całości tekstu głównego; g) prowadzić grę z jakąś tradycją literacką, z inną znaną dedykacją; h) ośmieszać coś, kogoś; i) polemizować z czymś lub z kimś[32]; j) stanowić rodzaj zagadki literackiej[33]; k) mityzować – trochę tak jak tytuł – cały utwór; l) w perspektywie twórcy może oznajmiać jego kluczowe miejsce, pokazywać jego władcze możliwości przypisania swego dzieła, dorobku komukolwiek; ł) może stanowić autoparodię dedykacji.

Z tych wszystkich wskazań, naszym zdaniem, do tej jednej, szczególnej dedykacji z *Nie-Boskiej komedii* – bo jednak bogatsza znaczeniowo jest ta z *Irydiona* – stosują się funkcje: dziękczynna, rola intymnej reminiscencji, gry z tradycją literacką i funkcja mityzacyjna, lecz nie tyle utworu, co samej dedykacji (a więc: a, b, d, g, k). Dwie pierwsze funkcje – hołdownicza i wspomnieniowa – wiążą się z Joanną Bobrową i ich kontekst jest znany. Trzecia (d) wskazywać może na nieprzypadkową zbieżność imion adresatki dedykacji i imienia postaci z dramatu – żony Męża, czyli Marii. Dwie ostatnie – każą zapytać o samo imię „*Maria*". W konsekwencji można założyć, że jest ono formułą-symbolem lub formułą-znakiem o wielokształtnym sensie. Trzeba dodać, że Bobrowa to nie jedyna „mityczna kobieta" tekstów Krasińskiego. Wszystkie one ulegają mityzacji według wzorca, który niżej przedstawiamy, przy czym na miejscu uprzywilejowanym (A), które staje się w tekście drukowanym dedykacją, można zasadnie pomieścić każdą inną mityczną lub idealną niewiastę. Tym, który wprawia w ruch to koło możliwości, tym, który wybiera – jest Krasiński:

[30] Z. Sudolski, *„Maria" w lekturze* ..., s. 432.

[31] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich,* pod. red. J. Sławińskiego, Warszawa 1998, s. 55:

> Dedykacja (łac. *dedicatio = poświęcenie,* od *dedicare* = ofiarować, poświęcić) – formuła napisana odręcznie lub wydrukowana przed tekstem utworu literackiego (książki, wiersza), wskazująca osobę lub instytucję, której autor poświęca swoje dzieło. Potocznie dedykacją nazywa się nie tylko formułę napisaną przez autora, ale również przez innego ofiarodawcę książki.

– Jak się wydaje, romantyczna dedykacja jeszcze poszerza, nobilituje dedykację i jej funkcje.

[32] Jedną z najsłynniejszych antydedykacji napisał materialista i mechanicysta J. de La Mettrie w swoim *Człowieku-maszynie.* Zadedykował go swemu przeciwnikowi, Albrechtowi Hallerowi, „spirytualiście i ortodoksyjnemu wyznawcy kalwinizmu, jako mistrzowi zaszczycającemu przyjaźnią autora" (dz. cyt., s. XXXIV). Wywołał tym samym burzę, zmuszając „obdarowanego" do sprostowań.

[33] Tę funkcję także w pewnym zakresie spełnia dedykacja drukowana Krasińskiego. Szerszej publiczności nie musiały być znane perypetie miłosne autora dedykującego dzieła raz po raz jakiejś Marii. W dodatku „Bezimiennego Poety", drukującego anonimowo.



1. **Maryja** – skojarzona, porównywana z ewangeliczną Matką Boga;
2. **Maryja** – łączona z Matką Chrystusa przedstawianą w sztuce, np. w malarstwie Rafaela, na rycinach Dürera;
3. **Beatrycze** Dantego (jeden z mitów najbardziej ekspansywnych);
4. **Laura** Petrarki (bardzo liczne nawiązania);
5. **Dama,** Pani poezji truwerów, minnesängerów (modna asocjacja u romantyków);
6. **Postaci** kobiece mitologii, literatury starożytnej (np. Helena, Eurydyka, Antygona);
7. **Postaci kobiece** nowszych **mitów literackich** w typie **heroiny** (Heloiza, „ideały" gotycyzmu, osjanizmu);
8. **Maria** z *Marii* Malczewskiego (hipoteza Sudolskiego);
9. **Św. Katarzyna** (lub inne święte), może także Maria Magdalena;
10. **Anioł**, Siostra, Ideał, Zbawienie, Gwiazda, Ukochana, Anioł Stróż itp.;
11. Postać spełniająca ideał kobiecy Krasińskiego (zob. liryk *Do kobiety*);
12. **Konkretna osoba**: Henrietta, Joanna, Delfina, Eliza itd.

Styl zachowań autokreacyjnych Krasińskiego – do opisu którego dedykacja jest tu w istocie pretekstem – zamyka się, jak sądzimy, w tym kole mitycznych utożsamień, w którym na przemian wybrane analogie symboliczne, związki mityczne są faworyzowane, jak choćby utożsamienie Maryi (A), Marii z poematu Malczewskiego (8) i Joanny Bobrowej (12). Jakkolwiek znajdzie się wiele nawiązań do dzieł i kreacji kobiecych np. Waltera Scotta (a są takowe), nigdy nie spełniają one w twórczości Krasińskiego takiej roli, jak któraś z postaci zarysowanego tu szeregu. Kimże bowiem jest „Marya"? Bobrową – to jasne, lecz najpewniej także Marią z dzieła Malczewskiego, na pewno Beatrycze, podobnie jak potem po Bobrowej zostanie nią Delfina. Na pewno zaś odnosi się do niej ów ogólny szereg – najczęściej patetycznie i superlatywnie określanych – kobiet, „sióstr" i „aniołów" idealnych, zbawczych, świecących jak gwiazda, czułych jak kochanka, niewiast opiekuńczych jak anioł stróż. Dedykacja jest mityczną maską, ale łatwość jej wkładania, mnogość masek i kryjących się pod nimi kobiet świadczy, że – nie tylko w dedykacji, to przypadek nie najważniejszy – świeżość mitycznych nawiązań do Maryi, do Dantego czy Petrarki, nawet swoisty urok młodoromantycznych bluźnierstw (kochanka = Maryja) uległy rozproszeniu. **Stały się rutyną, co dnia praktykowanym rytuałem, zaklętym kręgiem, w którym każda Henrietta czy Izabella staje się automatycznie Maryją lub Beatrycze poety (plus wszystkie inne mity). Mit i postać literacka stały się sługami nowego konwenansu. Literackiego, który wykreował i którym bawił się Krasiński**[34].

Jednocześnie stan ten – stan świadomości Krasińskiego – stanowi jakby rejestr źródeł i dokonań epoki, do których nawiązują dojrzali romantycy, a pośród nich metafizyczne rewelatorstwo nawiązań do Maryi i *Maria* Malczewskiego zdają się dominować. W odniesieniu do innych twórców i dzieł można by go poszerzyć o np. kobiety historii (królowa Jadwiga, Maryna Mniszkówna, Maria Stuart), o fantastyczne postaci ludowo-mitycznej proweniencji (świtezianki, ondyny, goplany). Trudno jednak, by Krasiński, dedykując to właśnie dzieło Bobrowej, myślał o zestawieniu jej z jakąś postacią na pół rzeczywistą, z postacią niejednoznaczną etycznie. Mity, choćby dantejski, nie uległy tu wprawdzie „wulgaryzacji", ale stały się przechodnim emblematem, którym można było oznaczyć każdą „lubą", tak jak każdego „lubego" wolno było nazwać Gustawem, Konradem, Farysem, Rycerzem, Wacławem. Z pewną dozą

[34] Dedykacja ta zbliża obdarowaną osobę do tej roli, jaką kultura sentymentalna przypisywała swym ukochanym, gdzie roi się od wierszy o tytułach: *Do Lucyny* (cztery ody L. Kropińskiego), *Do obojętnej Lucyny* (tegoż), *O strumyku do Haliny, Motyl do Malwiny* (tegoż), *Do Haliny* (dwa utwory J.M. Fredry), *Napis położony pod sylwetką Haliny, Marzenie moje w chorobie. Do Haliny* (tegoż) – zob.: *W kręgu Marii Wirtemberskiej. Antologia,* opr. i wstępem poprzedziła A. Aleksandrowicz, Warszawa 1978.

przesady wolno powiedzieć, iż odnosi się wrażenie, że „dantyzm", mit Dantego, jego dzieła, mit miłosny Dantego stały się w świadomości Krasińskiego czymś tak oczywistym – co nie znaczy błahym – że bez rozterek mógł nazwać swoje dzieło, cały dramat *Nie-Boską komedią,* zachowując świadomość pewnej powierzchowności związków istniejących między dziełem Dantego a jego własnym tworem. Szło więc bardziej o „ducha Dantego", niż o jakieś finezyjne gry intertekstualne. Świetnie rozumiał to Słowacki, kiedy w liście dedykacyjnym – a jakże inna to dedykacja! – przeciwstawiał swą ariostyczną *Balladynę* „czarnej, piorunowej, dantejskiej **chmurze**" (=aurze) dzieł Krasińskiego.

Nazywając kobietę „Maryją", nie musiał się już Krasiński spodziewać ani tego, że upodobni się ona w ten sposób do Matki Chrystusa, ani że Bobrowa wkrótce skona z miłością na ustach do ukochanego, jak jakaś „nowa Maria" Malczewskiego. Beatrycze zaś, czyli ukochana poety, pośredniczyła częściej w niezliczonych ziemskich wędrówkach, schadzkach w Europie, w wojażach od ruiny do ruiny, od źródeł leczniczych do źródeł[35] – niż w zaświatowej peregrynacji ku Niebu czy ku Świętej Trójcy. Ta ostatnia wędrówka została zastąpiona przez „niebo zmysłów". Dużo później – po Krasińskim – w Europie będzie panowała już tylko, podług Denisa de Rougemont, mieszczańsko-proletariacka, powieściowa, „sprofanowana treść mitu". Powieść właśnie odrze romantyczne marzenie o micie miłosnym z resztek iluzji. Świetnie uczyni to także *Lalka* Prusa.

Jednak – i trzeba to podkreślić – jest w tych trzech dedykacjach jakaś, szczególniej w *Irydionie,* prawda autentycznych przeżyć romantycznych kochanków, bardzo jednak później nadwątlona usunięciem dedykacji przez żonatego poetę. Nie szukając rzeczywistości, prawdy uczucia, w dedykacji można jednak odnaleźć pewną konwencję, tak czasem nieznośną w liryce. I tam właśnie, w poezji Krasińskiego, spod skonwencjonalizowanych porównań kobiety do tej czy innej kochanki mitycznej, spod poetycko, znaczeniowo mobilnych jak nagrobne rzeźby porównań daje się jednak – przy odrobinie wysiłku – „odkopać" istotną treść i przekaz. Dopiero uznawszy, że elementy europejskiej mitologii miłości są tu sfunkcjonalizowane jak *loci communes,* jak toposy, można i w tych dedykacjach, i w liryce Krasińskiego szukać „czarnego człowieka", miłośnika i ofiary „czarnej otchłani".

Dedykacja Krasińskiego – tak z pozoru błaha – niesie więc cały kompleks znaczeń. To dedykacja skonwencjonalizowana, jakby już nieco sztuczna, mało błyskotliwa, raczej rytualna i dlatego nie zwracająca na siebie uwagi. Dopiero gdy spojrzeć na nią z punktu widzenia dzieła, które poprzedza, i losów pisarza, który ją stworzył, nabiera zaskakujących znaczeń, nie jest już tylko superlatywnym wyrazem hołdu złożonym Maryi – Joannie Bobrowej. Wśród jej naturalnych odniesień są te związane z biografią (tu: wydarzenia i lektury) i te złączone wyłącznie z tekstem *Nie-Boskiej...* Schematycznie to miejsce dedykacji między życiem, biografią poety a Literaturą ująć wolno tak:

[35] Z. Suszczyński, dz. cyt., s. 115:

Krasiński nie potrafi się zadomowić, jakaś siła gna go z miasta do miasta. W żadnym z nich, mimo nawet dłuższych pobytów, pewnego przyzwyczajenia i znużenia, nie jest naprawdę <<u siebie>>. Jeśliby zaznaczyć na mapie linie jego podróży po Europie, to utworzyłyby one coś na kształt diabelskiego hieroglifu, zupełnie niemożliwego do odczytania; tak jakby Krasiński celowo zadbał o to, by jego wojaże nie były podporządkowane strukturze jakiegoś przejrzystego znaku czy planu.



Jak więc widać, lektura tej dwusłownej dedykacji dostarczyć mogła dociekliwemu czytelnikowi nie lada ekscytacji: w zależności od tego, czy i w jakim stopniu znał autora. Nawet jeśli nie był tak dobrze powiadomiony o meandrach jego życia, jak współczesny biografista, stawiający hipotezę o związku lektury *Marii* z dedykacjami dzieł Krasińskiego, to powinna była zwrócić jego uwagę i konwencjonalność, skrótowość dedykacji, i jej oczywisty kontekst z mitem miłosnym Dantego, który choć w pewnym stopniu wykreowany na „fałszywego ojca chrzestnego" dramatu, nie mógł być pominięty przy lekturze. Dante kochał Beatrice, a Bezimienny Poeta jakąś Maryję. Tyle winien był skonstatować „najniedociekliwszy" czytelnik. Jak zwykle życie ukazywało się tu w literackiej poświacie, a dzieło literackie stawało się świadectwem życia.

Jednak już odbiorca dociekliwszy musiał zastanowić się nad tym, co o owej „Maryi" mówi dramat, czy mówi coś w ogóle. „Umaryjniona" kochanka w świetle dzieła, które okazało się doprawdy „trojańskim podarunkiem", była jednak nie Beatrycze, lecz – czytamy w introdukcji do dramatu – „niewiastą", udającą Anioła, jak poeta, co czołga się i dusi mułem niczym „płaz". Dalej dowiadywał się ów odkrywca, iż *Maria* to imię żyjącej trywialnością Żony Męża, istoty, jak powiadano czasem, „głupiutkiej" i „niepoetycznej". Ewentualne odniesienia do motywów maryjnych w dziele także nie mogły służyć uwznioślenia tej, której dzieło dedykowano: w wizji szalonej Marii to Maryja, matka Jezusa okazywała się wprawdzie osobą z boskiego panteonu najdłużej opierającą się modlitwą kosmicznej katastrofie, ale i ona ulegała jej sile.

Gdy zaś odbiorca dzieła ów krąg asocjacji między dedykacją a dziełem poszerzał o postaci kobiece świata rewolucji i arystokracji, dojść mógł prawdziwie do wniosków z pozoru opacznych: że dedykacja to tekst ośmieszający, satyryczny, ironiczny, poprzedzający dzieło w swej istocie mizogyniczne, będące wizją diabolicznych konwulsjonistek rewolucji lub zepsutych, nimfomańsko usposobionych reprezentantek starego świata. Konwencja prowadziła więc do autodestrukcji. To zresztą cecha poezji Krasińskiego: niesłychanie skonwencjonalizowanej, zretoryzowanej; poezji maskującej poetę i mityzującej świat, ale całkowicie odległej od tego, co ukrywa: od egzystencji poety.

Z czasem także dedykacja do *Nie-Boskiej komedii* stawała się tekstem, który przeżył śmierć swojego kontekstu. Gdy związek Maryi-Bobrowej i Zygmunta obumarł, mogła jeszcze funkcjonować jako tekst o ironicznym, nieczystym, zmieszanym sensie: jako pamiątka przeszłości, miłości, ale i ironiczny do nich komentarz, bo przecież kobiety i kobiecość to sfera niemal wyłącznie negatywnych znaczeń w dramacie. Kiedy

jednak Krasiński nie tylko zmienił Maryję, ale i się ożenił, wybierając związek i z Delfiną, i z Elizą z Branickich, dedykacja stała się ofiarą złożoną na ołtarzu dwóch równocześnie granych w życiu sztuk: dramatu (z żoną) i idylli (z Delfiną), bądź, jeśli rozkład znaczeń był akurat inny: idylli (z żoną) i dramatu (z Delfiną).

Przeżywszy śmierć miłości, dedykacja nie mogła przeżyć reorientacji miłosnej autora; któremu imię Maria przywodzić już mogło na myśl doznania nieprzyjemne i byłe. Przeto „Maryję" wyparły: „Anioł", „siostra", „Beatryks" z *Przedświtu*, wpisana tym razem organicznie w strukturę dzieła[36]. Decyzji Krasińskiego, by usunąć w kolejnych wydaniach dedykację, wydawcy nie szanują do dziś. Czy słusznie? W pewnym stopniu tak: dla prawdy historii. Także mszcząc się niejako na kapryśnym poecie, który raz kazał, raz zabraniał czytać nam ten „intymny" przekaz miłosny, ubrany jednak w postarzałą formę symboliczną, w zużyty kształt języka tak skonwencjonalizowanego – te Marie, Beatrycze, Anioły – że nikt nie szukałby w nim ironicznego żądła czy tylko śladu grzesznego uczucia do zamężnej kobiety.

Język wszedł wtedy w sferę wyczerpania, zużycia; symbole wyrwane z macierzystego środowiska konstrukcji mitycznych stały się przechodnimi emblematami, którymi mógł się zasłaniać, otaczać, a może i naigrywać z otoczenia poeta. A w nim jednak pulsowało to – ocenione przez nas wielce krytycznie – życie duchowego kameleona. Życie tak aktywne, iż witalizujące, nadające energię znaczeń nawet tej skorupie już skostniałych w poezji znaczeniowo słów: „Marii", „Beatrycze".

III. Poezja – Matka Zbawienia, piękność – ideał zatracenia

Dramat Krasińskiego otwiera niezwykły w swej wymowie obraz Poety. Krasiński podda więc w dramacie badaniu, nicowaniu zjawisko, które tak odróżniało romantyków od starych klasyków: pierwiastek geniuszu, związany ściśle ze swobodą twórczą, ale i z absolutną wolnością twórczej osobowości. Dla 21-letniego autora *Nie-Boskiej komedii* będzie to temat pierwszorzędny, ale dla pokolenia, które dorastało z Mickiewiczem – już przebrzmiały. Młodziutki Krasiński ocali ten „wątek geniuszu" w dwojaki sposób: nicując, prześwietlając go krytycznie jako zjawisko przynoszące jego egotycznej osobowości „łatwe efekty", puste „sukcesy", ale zarazem uczucie czczości, próżni. I po drugie – łącząc temat Poezji z genialnie wybranym tematem historycznym: z Rewolucją. Do tego jednak, by takiego wyboru dokonać, przygotowywał się w zasadzie od dzieciństwa, pisząc w wieku 13-tu lat „historiozoficzne" dialogi o przemijaniu: takie, jak *Rozmowa 1824-go z 1825-tym rokiem*. Konterfekt kreatora, Poety, skonstruowany został w ten sposób, zauważmy, ażeby dokonać zewnętrznej, pozornej deifikacji twórcy „niepojętych rozkoszy":

> Gwiazdy wokoło twojej głowy – pod twoimi nogi fale morza – na falach morza tęcza przed tobą pędzi i rozdziela mgły – co ujrzysz, jest twoim – brzegi, miasta i ludzie tobie się przynależą – niebo jest twoim – chwale twojej **niby** nic nie zrówna – (s. 3)[37].

[36] M. Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984, s. 294-295:
Sam Krasiński żył obsesyjnym wręcz przeciwstawieniem „kochanki" i „żony". Już we wczesnej młodości dowodził: „Ukochana moja i małżonka moja nigdy jedną osobą być nie mogą. Jedna była aniołem, czymś o wiele wyższym od kobiety, drugiej może nigdy nie będzie, jeśli się znajdzie, będzie zwykłą niewiastą, zdatną do cerowania moich pończoch i podawania mi ziółek w dniach choroby...". Potem całe prawie życie dojrzałe spędził w realności dwóch kobiet: Kochanki i Żony. Tylko któraż w końcu miała być i okazała się aniołem!

[37] Wszystkie cytaty z *Nie-Boskiej komedii* podaję za: Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, wstęp M. Janion, tekst i przypisy opr. M. Grabowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965. Obok cytatu podaję stronę z tego właśnie wydania. Frag-

Poeta-pankreator bierze więc wzrokiem – niczym Bóg – w posiadanie kosmiczne siedlisko człowieka, które Krasiński przedstawia, sięgając do repertuaru konwencjonalnych obrazów: gwiazd, tęczy, morza, mgieł. Poeta – i jest to wielce znaczące w tym inicjalnym momencie dramatu – jakby unosił się nad ziemią, lecz zarazem pod niebem, czekając na moment wkroczenia w dziedzinę bytu, egzystencji, historii. Jak czysta potencjalność – oderwana od wszystkiego, spoglądająca w dół i wzwyż, ale w niczym nie zakorzeniona, ani ziemska, ani niebiańska. Kosmiczny człowiek – Poeta – jest więc ukazany w aurze piękności, ale nie Piękna, w chwili, gdy wydobywa z siebie roje poezji, słów, wysnuwa „girlandy" piękności, jak powiedziałby Słowacki, ale piękności odrywających się od niego, rozpraszających, może pustych.

W tym źródłowym momencie dramatu następuje rozpoznanie transtekstualnej dominanty tematycznej: **tematu poety, Poezji i ich związku ze światem ziemskim i Boskim**. I wiadomość pierwsza: Poetą się nie bywa – poezja to wybranie. Tematem dramatu będzie człowiek wybrany, indywiduum, **postać z kanonu wczesnej romantyki**. Kiedy bohater dramatu romantycznego dokonać ma aktu „zbawienia świata", poeta umieszcza go w kosmicznych dekoracjach, każąc spoglądać na świat z monumentu natury, z Mont Blanc, jak czyni to Kordian; to znów pozwalając „wyciągać aż w niebiosa i kłaść swe dłonie", „wylecieć z planet i gwiazd kołowrotu", jak Konrad; innym razem każąc mu szybować w międzygwiezdnej przestrzeni w towarzystwie Lucyfera, co było udziałem Byronowskiego Kaina. Krasiński – jakby wespół ze Słowackim i autorem Księgi Genezis – zadowala się obrazem szybującego w przestrzeni między niebem i ziemią, między sferą gwiazd i padołem świata wszechwładnego podmiotu, który bierze w posiadanie kosmos.

Krasiński astralnie „dekoruje" swego bohatera trochę tak jak Słowacki w *Kordianie*: „Więc z ognia wszystkich gwiazd uwiję na czoło koronę" (w. 280). „Gwiazdy wokoło twojej głowy" – tym razem to atrybut Poety u Krasińskiego. Kiedy poeci wieńczą swych herosów w ten sposób, zdają sobie oczywiście sprawę z tego, iż prowokują wyobraźnię czytelnika do skojarzeń prowadzących go do wniosku: poeta bluźni. Niewielka doprawdy znajomość chrystianizmu wystarcza, by kojarzyć gwiezdne wieńce z Maryją albo z niewiastą apokaliptyczną. Podobnie – przypatrzmy się temu uważnie – biorące w posiadanie niebo i ziemię spojrzenie poety, przed którym pędzi tęcza (czy symbolizuje to przymierze z Bogiem? – nie; czy jest to synonim piękności – tak!), naśladuje boski, genezyjski akt stworzenia świata przez Pana, który „oddzielił światło od ćmy", by w końcu stwierdzić: „I spojrzał Pan na wszystko, co był uczynił, a toć bardzo dobre było" (Gen 1, 31).

Jaki świat jednak stwarza ten, któremu z łaski niebios pozwolono oblec się w gwiaździstą, błękitną jak morze szatę natury – Poeta? Czy jest to świat dobry czy... tylko piękny, złudny, łudzący? Ten dramat, który spłynie krwią, a skończy się w okopach Świętej Trójcy, zaczyna się obrazem nieba, tęczy i...morza. Krasiński, namyślając się nad kondycją poety, nicując jego słabości, ukazując rozziew między szarym kosmosem a pięknym światem wyobraźni, zarazem jednak nawiązuje do genezyjskich, kreacjonistycznych fragmentów Biblii. To widoczny znak, iż nie tylko ukaże się w

menty z Ksiegi Genezis w przywoływanym już tłumaczeniu A. Sandauera. Zob. także spostrzeżenia o motywach akwatycznych u poety w szkicu: A. Krysztofiak, *Zwierciadła wód, przestworza niebios, podziemne otchłanie – wśród poetyckich przestrzeni Zygmunta Krasińskiego*, w: *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, pod. red. E. Owczarz i J. Smulskiego, Łowicz 2001, s. 321-333.

dziele jako słaby, upadły, grzeszny człowiek, ale także jako figura boska, zdolna stworzyć, wyczarować jeszcze nieistniejący, ale zbliżający się świat rewolucji. Nieprzypadkiem też figura poety pojawi się w dramacie aż w trzech wydaniach: Henryka, Orcia, Żony (przez negację). Poeta – słaby, chory, ale jednak bóg.

Przekaz trzeci, negatywny, Krasińskiego brzmiałby tak: kondycja wybrańca Poety, tego już konkretnego, z introdukcji części pierwszej – to istnienie niezakorzenione, ontologicznie i aksjologicznie oderwane, „skąpane" w pięknościach, szafujące pięknością, lecz nie darzące świata – Miłością: „Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością". Ramę tej deklaracji domknie końcowe wyznanie Henryka: „Poezjo, bądź mi przeklęta, jako ja sam będę na wieki". „Ja" i Poezja – to temat *Nie-Boskiej komedii*. Rozrzutnie darząc otoczenie, ba, kosmos cały, pięknościami słowa i geniuszu, poeta odczuwa przecież – powtórzmy to – radość aktora, odgrywającego błahą, tanią, melodramatyczną sztukę. Poeta gra. Piękność, która dla niego jest banałem, dla słuchaczy staje się niezwykłym widowiskiem, balansującym w nastroju między wybuchami furii a smutkiem i melancholią. Kompozytorem tej muzyki nie jest jednak Poeta – jest raczej instrumentem, który sam wygrywa cudzą melodię:

> Ty grasz cudzym uszom niepojęte rozkosze. – Splatasz serca i rozwiązujesz gdyby wianek, igraszkę palców twoich – łzy wyciskasz – suszysz je uśmiechem i na nowo uśmiech strącasz z ust na chwilę – na chwil kilka – czasem na wieki. – Ale sam co czujesz? – ale sam co tworzysz? – co myślisz? – Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością. Biada ci – biada! (s. 3).

Na pytania, które stawia introdukcja, odpowiedź przynosi dramat. *Co czujesz* – nic, a może tylko zadowolenie „poety"-komedianta-boga, bawiącego się słuchaczami. *Co tworzysz* – nic, jesteś tylko tubą, medium, instrumentem, wygrywającym lekkie melodie dzięki muzyce-poezji-piękności płynącej z nieba, od Boga, bo On jest tu panem ludzkiego geniuszu, On rozdaje powołania do bycia poetą. *Co myślisz* – że nic, co uczyniłeś z geniuszem do tej pory, nie było dziełem twej myśli, szałem i męczarnią komponowania prawdziwej Poezji; że myśl, jakby przyglądając się owym strumieniom piękności, odczuwa swą niemoc i bezwład, staje się myślą o niemyśleniu, doskonale wyzutą z treści władzą, energią, siłą. Jak rzekłby Słowacki – to moment, kiedy poecie, przez którego leje się strumień piękności, „myśli wielkiej trzeba z ziemi lub z błękitu" (*Kordian*, w. 290). Myśl z ziemi – będzie próbą życia rodzinnego; myśl z błękitu – będzie poezją Historii. W tym **już** momencie introdukcji przechodzi jednak Krasiński od **topiki genezyjskiej** do **topiki apokaliptycznej**: przywołuje owo słynne staro- i nowotestamentowe: **„biada!"**.

Po czwarte – introdukcja wyraźnie określa rodzaj relacji: związek Poety i Poezji wobec świata zostaje określony jako autokreacyjne, lecz w wymiarze soteriologicznym, eschatologicznym zadanie: „Dziecię, co płacze na łonie mamki – kwiat polny, co nie wie o woniach swoich, więcej ma zasługi przed Panem od ciebie" – (s. 3-4). Punkt wyjścia dramatu jest już swoiście negatywny. Wybrany, ta wielka dusza – co potwierdzi Anioł Stróż – stoi na rozdrożu.

Dochodzimy wreszcie do kręgu archetypów związanych z kobiecością: Poeta i kobieta to stworzenia „istotowo" bliźniacze, pokrewne:

> Skądżeś powstał, marny cieniu, który znać o świetle dajesz, a światła nie znasz, nie widziałeś, nie obaczysz? Kto cię stworzył w gniewie lub w ironii? – Kto ci dał życie nikczemne, tak zwodnicze, że potrafisz udać Anioła chwilą, nim zagrzązniesz w błoto, nim jak płaz pójdziesz czołgać i zadusić się mułem? – Tobie i niewieście jeden jest początek – (s. 4).

Kondycja obojga to łudzenie, mamienie, zwodzenie anielskością przy marności swej zarówno ontologicznej konstrukcji (są tylko stworzeniami z żebra i z mułu, z gliny), jak też etycznej siły (są stworzeniem pustym, cieniem Boskiego światła, nie darzącym świata sensem, skoncentrowanym na sobie)[38]. Człowiek może być – w świecie tego dramatu – bytem „**ekstatycznym**": to znaczy darzącym świat miłością i zarazem ukierunkowującym się na Boga, a więc miłością skierowaną ku Miłości. Lecz to właśnie zadanie objawia się jako negatywna strona egzystencji ludzi dramatu, nowożytnych egotyków, którzy nie potrafią tak żyć. Poeta – piękność – niewiasta to byty **„enstatyczne"**. Enstatyczność to całkowite ukierunkowanie na siebie, „encentryczność", kontemplacja własnego „ja" i swej pozornej mocy. Krasiński jednak obnaża – to znak jego dojrzałości, młodzieńczej odwagi – duchową pustkę takiego egzystencjalnego dandyzmu. Na równi rzec można: w Poecie jest enstatyczna Kobiecość, tak jak Kobieta jest czystą enstatyczną Poetycznością[39]. Poeta i Poezja, Poeta i Kobieta-Anioł to możliwe przypadki Boskiej Syzygii, doskonałego zjednoczenia. Przypadki optymalne, pożądane – ale niekoniecznie zawsze możliwe.

Bowiem może to być także jednak syzygia szatańska, demoniczna, jeśli „ja" i piękność stworzą pełną próżności jedność, ale nie duchową pełnię, gdy są szamotaniną wrażliwości i poezjotwórstwa, podatną na „mityczną", „diabelską" siłę scalenia przez kuszący ideał (Dziewica-trup) lub wielką, ale przewrotną ideę. Tę pierwszą – eschatologiczną funkcję Poezji – wyraża Krasiński słowami: **„Nie przeto wyrzekam na ciebie, Poezjo, matko Piękności i Zbawienia"** (s. 4)[40]. Poezja – to wielka matka zbawienia, gdy staje się ekstatyczną energią, z miłością, z – powiedzmy przesadnie – franciszkańskim entuzjazmem na ludzi, naturę i Boga ukierunkowaną mocą; gdy Poeta tę darowaną mu piękność zaprzęga w jarzmo służby ludziom, ale i na przykład profecji. **Poezja** – i tu przejawia się niezwykłość „objawień" Krasińskiego, zbliżająca go do dojrzałej myśli Mickiewicza – to nie to samo, co **piękność**. Piękność przepływa, płynie „przez ciebie", rozpraszając się wokół „ja" Poety, darząc go pozorną mocą i łudząc fantasmagoriami obrazów, nastrojów. Poezja, jak Logos wcielony poprzez Maryję w świecie, musi się zrodzić przez Poetę, dzięki Poecie. Musi on niemal powiedzieć „*Otom ja sługa Pański, niech mi się stanie według słowa twego*". Ten **inkarnacyjny motyw**, podobnie jak wyobrażenia rodzenia Słowa, głęboko związane z etycznym doskonaleniem się, dojrzewaniem, to jedno z najgłębszych wyobrażeń romantyki:

> Błogosławiony ten **„w którym zamieszkałaś, jako Bóg zamieszkał w świecie**, niewidziany, niesłyszany, w każdej części jego okazały, wielki, Pan, przed którym się uniżają stworzenia i mówią: „On jest tutaj". – Taki cię będzie nosił niby gwiazdę na czole swoim, a nie oddzieli się od twej miłości przepaścią słowa. – On będzie kochał ludzi i wystąpi mężem pośród braci swoich (s. 5).

Chciałoby się powiedzieć: błogosławieni cisi poeci, mający Boską moc ducha, ci, którym dana jest integralna jedność osobowości, słowa i sensu, czyli Piękno, właściwe

[38] Niewątpliwie zbliża się tu w swej ocenie kobiecości Krasiński do zdania wyrażonego (nieco chyba przekornie) przez Słowackiego w młodzieńczych powieściach poetyckich, gdzie – powołując się na *Koran* – sugerował, że kobiety nie mają duszy. **Krasińskiemu udało się tę wizję jeszcze wyostrzyć, przyprawić gnostyką awersją do cielesności (pląz, czołganie się, uduszenie mułem).**

[39] Zatem i Poeta, i kobieta – to byty ukierunkowane na siebie, skupiające uwagę otoczenia, przeglądające się w otoczeniu jak w lustrze, ale niczego mu poza swą pustą pięknością, poetycznością nie dające.

[40] Krasiński nie rozróżnia więc konsekwentnie piękności od poezji, poezji dobrej, „prawdziwej" i złej, „fałszywej". Wszystko jest dla niego uniwersalną „pięknością", która prowadzi do zatracenia, jeśli zostanie uroniona, rozsprzedana jako niedojrzała przez niedojrzałego twórcę, lub do Zbawienia, jeśli jest Boską Mocą ukształtowanego duchowo, moralnie indywiduum, poety-proroka.

takim jednościom, których spoiwem jest Miłość. Ten, który zrodzi Piękno, ujarzmi i objawi Logos, sam staje się Logosem: Panem czy może Mężem. Jego nie zwiodą „piękne", lecz puste blaski poezjotwórstwa, oddzielające od miłości „przepaścią słowa". Bohater Krasińskiego w niczym nie przypomina jednak św. Romana Melodosa, któremu, podług legendy, miała się przed Bożym Narodzeniem objawić we śnie Matka Boska, ażeby „podać mu zwój pisma i kazać zjeść". Co uczyniwszy, Roman Melodos stał się świetnym mówcą i śpiewakiem, tym, którego zapłodniło logosem samo Niebo[41].

W istocie Krasiński – wskazuje na to leksyka – wykorzystał tu motyw zwiastowania, słowa anioła Gabriela, obwieszczającego Maryi pozdrowieniem: „Zdrowaś, łaski pełna, Pan z tobą, błogosławionaś ty między niewiastami" (Łk 1, 28-29). Teologię wcielenia preegzystującego Logosu w / poprzez / dzięki Maryi, to jednostkowe wydarzenie, przenosi Krasiński, obdarzony wyobraźnią działającą tylko w kosmicznej skali, na inny poziom. Oto inkarnacja Jezusa Chrystusa, Logosu, Boga Stwórcy oznacza u poety polskiego obecność Logosu w całości bytu, w całym kosmosie, oznacza ciągłą, zarazem milczącą i głośną Jego obecność w naturze, w historii i człowieku. Relacja Poety i Poezji powinna więc – jeśli prowadzić ma do objawienia „męża między braćmi swoimi", przywódcy, wodza – przypominać relację sławiącego i Sławionego, stworzenia i Stwórcy, kapłana - proroka i jego Pana. Krasiński trawestuje zwiastowanie w wersji zapisanej przez św. Łukasza, lecz najpewniej nawiązuje tu także do teologii Logosu z *Prologu* Ewangelii według św. Jana: „Wszystko przez nie [Słowo] się stało, a bez niego nic się nie stało z tego, co istnieje" (J 1, 3-4). Maryja – jak obwieszcza jej anioł u św. Łukasza – „porodzić" ma Tego, który będzie Zbawicielem: „On będzie wielki i Synem Najwyższego będzie zwany" (Łk 1, 31-32).

Na naszych oczach – w *Nie-Boskiej komedii* – rozegra się wkrótce dramat „wielkich mężów", Henryka i Pankracego, z których ni jeden, ni drugi nie zostanie zbawicielem świata. Wódz rewolucji zbliży się raczej do wzoru Antychrysta; Henryk – przeciwnie niż ta, która zrodziła Mesjasza – nie pokona w pełni miazmatów „ja", nie podda swej rozbuchanej osobowości Poezji, raczej spróbuje nią zawładnąć, inscenizując i pobudzając teatr rewolucji. To jego własny wymiar bycia bogiem, prowadzący ku „pięknej" klęsce. To jego własna wielka improwizacja, w chwili, kiedy zabrakło pokory prawdziwego Proroka-Poety czy takiego Księdza Piotra. Po co zaraz zostawać Bogiem lub żądać od Niego mocy? Wystarczy sprawdzić, ile siły tkwi w Poecie i w piękności (Mąż-Henryk) lub rozpętać rewolucję (Pankracy).Tą próbą-inscenizacją będzie rewolucja. Lecz jeśli próba sił się nie powiedzie?

Ten zaś, który roztrwoni piękność, który posłuży się nią jak magiczną sztuczką, niedojrzałym dzieckiem pozostając do końca, osiągnie to tylko, czym już w istocie był na samym początku: pustą piękność; tak jak gdyby od początku idąc naprzód, nie postąpił ani kroku, jakby w swej najgłębszej istocie pozostał „udanym" Aniołem, który nagle i nieodwołalnie zginie, strupieszeje w chwili śmierci, przystrojony w zwiędłe wieńce marnej, poetyckiej sławy:

> – A kto cię nie dochowa, kto zdradzi za wcześnie i wyda na marną rozkosz ludziom, temu sypniesz kilka kwiatów na głowę i odwrócisz się, a on zwiędłymi się bawi i grobowy wieniec splata sobie przez całe życie. – Temu i niewieście jeden jest początek (s. 5).

[41] A. E. Naumow, *Biblia w strukturze artystycznej utworów starocerkiewnosłowiańskich*, Kraków 1983, s. 32.

Poezja ma swą dynamikę: spływa, zlewa się, spada pięknością na Poetę, który albo ją „dochowa", wychowa, doprowadzi do stanu dojrzałego, albo roztrwoni, zagubi, zatraci, jak mesjasza, „Zbawienie", zbawiciela porzuconego przez wyrodnych rodziców. Piękność – która płynie przez poetę – jest jak stoickie *logoi spermatikoi*[42]; wyrasta z nich piekło lub niebo, byt lub pozór bytu, coś lub nic.

Dlaczego jednak, wolno pytać, młody Krasiński przedstawił Poezję jako coś tak niebezpiecznego dla „ja"? W istocie – w dramacie nie ma ani słowa o poezji fałszywej i prawdziwej. Z niezwykłą dojrzałością pokazuje za to Krasiński moment przed narodzinami Poezji, rewelacyjnie ujawnia twarze piękności, która niczym zdeprawowane dziecko ducha może nie dojrzeć, może wyróść na jego mordercę. Piękność – istota Poezji – jest w swej głębi mocą, ale taką, która wartości nabiera w spotkaniu z wybranym, rodzicielem – z Poetą. Moc Piękności – jednocząca w sobie wszystkie moce: twórczą, magiczną, transcendującą, prorocką – musi się spotkać z Miłością, by objawić się jako Piękno obdarzone Boską siłą, czyli Poezja. To oscylowanie między pustką i miłością, poetą zapatrzonym w zwierciadło i Poetą miłującym stworzenie jest „przedpoezjogonicznym" dramatem piękności, która spływa albo na godnego jej Poetę-proroka (tak młody Krasiński widział Mickiewicza), albo na dandysa czarującego otoczenie „ślicznością", ale nie Pięknem.

A może – uznał Krasiński – Miłość, Dobro i Prawda są zawsze na mocy Boskiej decyzji **przed** Pięknem. To dopiero w zetknięciu z nimi idealny świat piękności nabiera rysów Piękna. Trójca Św. „udziela się", wciela się w świecie poprzez Zbawiciela – Jezusa, który jest Mesjaszem. Poezja, ta moc Boska, której nie będzie mógł osiągnąć Henryk, pełni funkcje soteriologiczne, a Poeta przyjmuje wtedy na siebie funkcję nie tylko kapłańską, lecz wprost zbawicielską. Poezja ta – niczym **gnostycka *Sophia***, „Mądrość" – wskazuje upadłym stworzeniom drogę powrotu ku Pełni, ku Stwórcy. Przyjęcie tej misji przez obdarzonego geniuszem, pięknością oznacza jednak podporządkowanie egzystencji zadaniu i odwrót od / ze świata. Oznacza ślepotę zewnętrzną, zmysłową, która dana jest Orciowi, synowi Henryka. Mąż jednak nosi w sobie przyczynę dramatu. Przekleństwem poety, jakim okazał się Mąż, jest zwierciadło, wewnętrzne lustro, które zniekształca, pomniejsza wciąż jego własne „ja", budzi śpiącą myśl, rodzi fantazmaty potęgi, spełnienia, iluzje ideału. Taki poeta nie dochowa piękności. Poświęci ją na ołtarzu pychy, karzącej mu ruszyć ku światu, rozpętać donkiszoterię jakiegoś urojonego dramatu, który skarlałemu – w jego własnym mniemaniu – „ja" nadałby gigantyczne wymiary, kosmiczny zakrój, poczucie siły.

Podkreślenie zbawczej funkcji Poezji jest aktem iście romantycznym, jest znakiem, że pisarz mówi w epoce nowożytnej, gdy w oczach Poety hierarchię Trójcy Św. i myślenie teocentryczne synonimizuje trójca platońska i subiektywistyczna „teologia" Piękna. Obie Trójce więc, oba porządki, chrześcijański i platoński, zlały się, „skojarzyły się". Młody romantyzm to ubóstwienie natchnionego i „szalonego" piękna, ro-

[42] L. Joachimowicz, *Wstęp*, do: Filon Aleksandryjski, *Pisma*, tom I, Warszawa 1986, s. 21-22:
Kosmiczny logos jako siła stwórcza świata zawiera w sobie formy nasienne (*logoi spermatikoi*), czyli wzorcowe formy, według których swą siłą twórczą kształtuje i powołuje rzeczy do bytu. Logos stoicki jest immanentnym słowem, boskim pierwiastkiem, który świat zachowuje w istnieniu, ożywia i nim rządzi. Stoicy odróżniają logos wewnętrzny – *endiathetos* – i zewnętrzny – *prophorikos*. Jak długo część powszechnego rozumu tkwi w człowieku, nie uzewnętrzniając się, jest logosem wewnętrznym. Z chwilą jednak, kiedy się ujawnia w mowie, jest logosem zewnętrznym.
– Można rzec tak: poeta Krasińskiego roztrwonił formy, wzorce piękności, nim stały się kształtem, który uzewnętrzniłaby Poezja.

mantyzm dojrzewający – a więc i ten z *Nie-Boskiej komedii* – to prąd namyślający się już nad jego wieloznacznością. Piękność jest rdzeniem Piękna i Poezji, lecz – i to istota odkrycia 21-latka, Krasińskiego – „poezjotwórstwo" to igranie z piekłem, z samozatraceniem. Wiek autora dodaje tu dyspucie energii, furii, której zabrakłoby dojrzałemu twórcy; to siła dzieła, której źródłem jest dramatyczne zawieszenie poety w miejscu, gdzie kończy się – ale jeszcze nie dobiegła końca – młodość, i gdzie zaczyna się – ale jeszcze nie została zainaugurowana – dojrzałość. Stąd tak dramatyczne rozdarcie podmiotu, dostrzegającego z jednej strony kształty Boskiej Poezji, a z drugiej postrzegającego siebie jako tego, który dla miraży sławy i złudzeń piękna trwoni Boski dar. Który – dogadzając próżności swego „ja", wciąż niesytego, niezaspokojonego w ambicjach – staje się z wolna sprzymierzeńcem „zła", zaprzęga swe poezjotwórcze moce w niewolę Szatana, którego odbiciem taki „poeta" niechybnie się staje.

Upierwszorzędniając pozę artystowską, żywiącą się zawsze skrajnościami nastrojów, fluktuacjami negacji i afirmacji świata, spazmami egzystencji miotającej się od melancholii do sarkazmu, od śmiechu do smutku, wahaniami myśli raz po raz usypiającej i budzącej się, postrzegającej byt w wykluczającej stany pośrednie skali wartości, rozpiętej między „nic", „nicością" a „ideą, „idealnością" – otóż czyniąc tak, poeta upodabnia się do upadłego anioła. Do tego, który pierwszy, pośród niebiańskich „tonów harf", zapytał „dlaczego?"; który pierwszy odkrył swą podmiotowość:

> Ale i ty cierpisz, choć twoja boleść nic nie utworzy, na nic się nie zda. – Ostatniego nędzarza jęk policzon między tony harf niebieskich. – Twoje rozpacze i westchnienia opadają na dół i Szatan je zbiera, dodaje w radości do swoich kłamstw i złudzeń – a Pan je kiedyś zaprzeczy, jako one zaprzeczyły Pana (s. 4).

Lecz – i to także niezwykła trafność rozpoznań Krasińskiego – tą drogą negacji **trzeba** pójść do końca. Trzeba zejść z wysokiego szczytu wyobrażeń o Poezji-Matce Zbawienia, *Sophii,* o Poemacie-Logosie, ażeby poznać samego siebie w okolicznościach, których nie zna **nigdy** prorok czy kapłan-poeta. W teatrze życia domowego i rewolucji.

Symbolika owego „zaprzeczenia", diabelskiego lub ludzkiego „nie" koncentruje się tu wokół aktu niezgody, niepodporządkowania, niepokory, oznaczających „wolność od..." (Boga) i „wolność ku..." (autokreacji). Jej, tej negacji, końcem jest jednak – jakże tego nie wiedzieć – **obiektywne NIE** końca czasów, apokalipsy, która „kiedyś" – i to jest dramat – nastąpi, ale przecież nie wiadomo, „kiedy" się to dokona. Dramat, jego finał nie daje odpowiedzi prostej. W tym momencie, w inicjalnym miejscu tekstu, wszystko wskazuje na to, iż wśród zbawionych nie będzie „tego poety", który mówi, Brata Lucyfera.

W dramacie – ale to już wtórne wobec zawartego w introdukcji części pierwszej rozważania – mamy jednak nie dwie, ale wiele form „poezji". Wszystkie one są w istocie wcieleniami – rozpaczliwymi, spazmatycznymi – piękności[43].

[43] Poeta Krasińskiego, jak gdyby roztrwonił idee, których sam był tylko powiernikiem, strażnikiem, opiekunem. To nie ten, który opisuje istniejący świat, ale ten który go „upiększa", rozrzutnie dzieląc się natchnieniem lub na siłę szukając w nim czegoś „analogicznego" do natchnienia, gdy tymczasem świat domaga się od niego miłości. Por. także U. Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, dz. cyt., R. *Inwencja artystyczna i godność artysty, s.* 156-176. Rozmaite koncepcje poezji romantycznej omawia, nie uwzględniając jednak Krasińskiego, wnikliwa praca: M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji,* Warszawa 2000, s. 5-170 (tylko część wstępna, teoretyczna). Por. koncepcję słowa Norwida: B. Sawicka, *Cypriana Norwida rzecz o inicjacji w tajemnicę słowa*, „Ruch Literacki" 1997, z. 6.

1° Umierająca Żona – która próbowała zostać poetką, ażeby stać się „bratnim" duchem Henryka poety – chwilę przed zgonem objawia, iż wydała Orcia „poezji". Definiuje ją jako wszystko to, co „piękne i straszne, i wyniosłe":

> Jam mu skrzydła przypięła, posłała między światy, by się napoił wszystkim, co piękne i straszne, i wyniosłe. – On wróci kiedyś i uraduje ciebie. – Ach! (s. 32).

Określenia te odnoszą się jednak do zewnętrznych objawów piękności, którą żyje Henryk, do wzniosłości jego aspiracji, ulegających wciąż nie pragnieniom niebiańskiego „*zieht uns hinan*" z finału *Fausta*, lecz pokusom ziemskiego patosu bycia, gardzącego mieszczańskim padołem, zapatrzonego w obrazy „straszne", czyli bodaj frenetycznie przekraczające nudę salonu, rytuał społeczny. „*Hinan*" Henryka to lot wyobraźni skuszonej pięknością, lecz tylko lot „w górę", „wzwyż"... ponad ziemię, tak by spojrzeć na nią z góry. Nigdy nie jest to lot ku niebu, ku sferom *meta*-fizycznym.

2° Poezja – mit przeszłości. Przechadzając się po obozie rewolucjonistów, Henryk rzuca zdania, butne myśli, zdradzające jego wizję „słowa": [do Przechrzty] „Nim pogardzam, a was nienawidzę – poezja to wszystko ozłoci kiedyś. – Dalej, Żydzie – dalej!" (s. 85). Wyraża się w tym marzenie o słowie mitycznym, słowie zamieniającym marną materię historii, tę krwawą dziedzinę wojny, rozhukaną ludzkość oddającą się rzezi w „złoty" kruszec mitu. Ta alchemiczna przemiana żelaza w złoto jest jedną z centralnych iluzji Henryka, wierzącego w piękność powlekającą zło patyną bohaterstwa, ozłacającą pustkę, niebyt.

3° Henryk krążący po obozie rewolucjonistów wypowie w apostrofie skierowanej do Stwórcy jedną jeszcze definicję poezji:

> Boże, daj mi potęgę, której nie odmawiałeś mi niegdyś – a w jedno słowo zamknę świat ten nowy, ogromny – on siebie sam nie pojmuje. – Lecz to słowo moje będzie poezją całej przyszłości – (s. 97-98).

Ten Konradowy sen o potędze – skomentowany przez Głos w powietrzu: „Dramat układasz" – wyraża przecież pragnienie mocy, pragnienie słowa boskiego, słowa, którego „nosiciel" urasta jednak ponad marny tłum, świat, historię, bliźnich. To słowo Henryk już uronił, roztrwonił w histrionicznej ekstazie dążenia do sławy, bohaterskiego czynu. Depozytariusz piękności zatracił ją. Lub może inaczej: zamienił w scenografię aktu bohaterskiego – we frenetyczne inferno rewolucyjne, którego nie może ogarnąć jego własna myśl. Lecz – jest to świat niezwykle pociągający dla wyobraźni. Teraz „matką Zbawienia" będzie mu oszalała Historia. Będzie dziedziną bohaterskich – podejrzanych etycznie – inicjacji. Wołanie o mitotwórcze słowo poezji przyszłości zakończy się tak, jak improwizacyjne żądania Konrada stawiane Bogu. Zakończy się bezsilnością, niemocą, lecz – pamiętajmy – spoglądając z innej perspektywy, dostrzeżemy jeszcze inną figurę poety: tego, który obnażając słabości Henryka, jednocześnie spełnia jego pragnienie, tworząc *Nie-Boską komedię*, pisze „poezję całej przyszłości". To Krasiński. On, wprawdzie w skomplikowany sposób, spełnia jednak rolę Poety Historii, twórcy przerażającego mitu zagłady, Mitu Rewolucji.

4° Moc piękności wcielić się może również w *antypoezję*. Jak satanizm jest chrystianizmem *á rebours*, tak rewolucyjna sztuka będzie doskonale negatywną wolnością, ekstazą wielkości, nie znającej, na zasadzie pełnego zaprzeczenia, żadnych ograniczeń filozofii moralnej. Stanie się ta sztuka jakąś sadyczną prawolnością instynktu, swą pełnię odnajdującego dopiero w zbrodni:

Na ruinach gotyckich świątynię zbudujem tu nową – obrazów w niej ni posągów nie ma – sklepienie w długie puginały, filary w osiem głów ludzkich, a szczyt każdego filara – *opisuje świątynię Chór Artystów* – jako włosy, z których się krew sączy – ołtarz jeden biały – znak jeden na nim – czapka wolności – Hurracha! – (s. 96-97).

Piękność przechwycona przez zło wciela się w zaprzeczenie religii, wiary, w antyreligię opisaną w *Testamencie* „księdza" Jana Mesliera, w spazmatyczną, nieboską mistykę orgiastycznego zjednoczenia z naturą, jaką znajdziemy u markiza de Sade, wciela się w ideologie, z ich zwodniczą pięknością, utopijnym połyskiem raju. „Wolność" staje się w dramacie takim samym pustym liczmanem, jak „Sztuka", gdy nie łączy się z etyką, z prawością[44]. Dramat Krasińskiego ukazuje kondycję Poety wydanego także na to najradykalniejsze pokuszenie – sztuki diabolicznej, „zbawiającej" spazmem orgiastycznej rozkoszy, orgii nigdy się nie kończącej i na niczym nie poprzestającej, nieskończenie negatywnej nie w sensie wartości (bo to jasne), ale w odwróceniu kierunku swego dążenia: zamiast Zbawienia proponującej zmysłowe nasycenie (-a), toast „czaszką starego świętego", jak mówi Syn Filozofa.

Czy w takim razie w *Nie-Boskiej komedii* można być Poetą, czy można zrodzić Poezję, a nie piękność tylko? Krasiński tak mistrzowsko zarysował dramat wyboru, że uchronił bohatera zarówno przed papierowym potępieniem, przyozdobionym ciężką moralistyką, jak i przed łatwym zbawieniem[45]. Hrabiego Henryka żywi energia, siła młodości – czyniąc zeń osobę niepodatną ani na wizjonersko-profetyczny model poezji, ani tym bardziej na wzorzec poety-mistyka, zarazem oddalając od niego pokusy miałkości, domowego luksusu czy poezji niskich ideałów. Nie pociąga go inferno antypoezji, ale i szata kapłańska. Energia, która nim wstrząsa, spełni się, gdy wdzieje zbroję – zmierzy się z poezją mitu bohaterskiego, z tą pięknością zaklętą w wielki, ale nie najwyższy ideał. W przeciwnym razie, jak Anioł, jak niewiasta, rozsiewałby piękności, nie będąc ani pięknym, ani Bogiem, ani także miłością. Jak zwiędły, sztuczny kwiat: „Temu i niewieście jeden jest początek". I jeden jest koniec, trzeba by dodać: śmierć, zatracenie, klęska pozorów piękności.

IV. Maria – Mąż – Dziewica

Poezja – MATKA ZBAWIENIA – potraktowana soteriologicznie niczym gnostycka *Sophia* – jest więc swoistym, abstrakcyjnym, bezcielesnym, ale głównym bohaterem

[44] Jedna z licznych tyrad Markiza: D.A.F de Sade *„Małżonek ukarany" oraz inne opowieści, humoreski i anegdoty*, przeł. O. Sobański, Białystok 1987, s. 191-192:

– O dobre nieba, na jakież okropności milcząco pozwalają ci, którzy uzurpują sobie prawo do karania cudzych zbrodni! Jak słusznie powiadają, tak haniebne postępowanie właściwe jest fanatycznym i niezdarnym sługusom ślepej Temidy, którzy pasąc swe żądze głupim rygoryzmem, od dzieciństwa zatwardziali na jęki nieszczęśliwych, już w kolebce zroszeni krwią, brudząc wszystko i oddając się każdemu występkowi, wyobrażają sobie, że jedynym sposobem zatarcia ich sekretnych bezeceństw i jawnych sprzeniewierzeń jest afiszowanie owego rygoryzmu, pomagającego im przyjąć postać łabędzi, a w istocie pozostać tygrysami (...).

– W czasie rewolucji u Krasińskiego Temida milczy – wszyscy, w tym artyści, zaznają „boskiej" wolności. Fałsz życia w „cywilizowanym" społeczeństwie, gdzie najgłośniej krzyczący o prawie i wartościach oddają się wyuzdanym przyjemnościom, zostaje obalony. Te wartości nie są już potrzebna nawet jako maska, kryjąca zepsucie, któremu w „wolnym" świecie można się oddawać w dowolny sposób. W takim świecie synonimem piękna, cechującego wytwory sztuki, staje się rozkosz fizyczna, najlepiej seksualna.

[45] M. Janion (*Zygmunt Krasiński...*, s. 205) wyraża nieco inny sąd:

Jeżeli jednak, mimo ciasnoty tego ideału [moralność zamkniętego kręgu rodzinnego], *Nie-Boska komedia* nie jest nieznośna w swym moralizatorstwie, to dlatego, że młody autor z przenikliwością dojrzałego człowieka odsłonił cenę, którą za ten ideał trzeba zapłacić (...).

– Młodość chyba jednak nie sprzyja moralizowaniu. Widzę tu raczej kompromitację samego moralizowania, gdy wszyscy wszystkich moralnie oświecają (Ksiądz Żonę, Żona Męża, Ojciec Chrzestny Orcia).

dramatu. Swoistym – bowiem nieobecnym jako spełnienie w życiu Henryka. Jej waga polega na tym, że okazuje się jednakowoż eschatologicznym superprojektem, etycznym wzorem, któremu przeciwstawia się piękność, czyli Poezja niedokonana, zagubiona, „nie dochowana". Krasiński uruchamia dzieje swego bohatera w momencie, gdy przeczy on swemu superprojektowi, gdy wysokie wymagania Poezji zamienia na duchowy, etyczny konformizm życia rodzinnego. Kochanek Poezji staje się mężem kobiety, tej czystej, wcielonej poetyczności. Tak zaczyna się „przeprawa" przez kolejne regiony piekieł – najpierw przez życie domowe, omamienie Ideałem, dramat dziecka, dom wariatów, potem przez piekło rewolucji i moment – właśnie... czy? – klęski w finale.

Życie rodzinne – ów krąg pierwszy – Krasiński opisał zjadliwie i skompromitował, a nie moralnie wywyższył jako projekt egzystencji dającej poczucie ładu i etycznej harmonii. Oczywiście, ukazał rodzinę na poziomie „snu odrętwiałych, snu żarłoków, snu fabrykanta Niemca przy żonie Niemce"[46] – a zatem jako koszmar, będący powolnym grzęźnięciem ducha, samozniszczeniem Poety, tego, który unosił się między niebem a ziemią, zaś teraz utknął, uwięził sam siebie w „czarnym pokoju" żony, w – paradoksalnym – uczuciowym i zmysłowym spełnieniu życia małżeńskiego, które rodzi w nim poczucie duchowego niespełnienia. Wybrany – brukając, odrzucając ideały piękności, ideały wyobraźni konstytuującej jego „istotę", tworzącej jego „bycie poetą" – dokonuje przecież aktu samozbrukania. Zdradzając nie tylko Poezję, ale nawet piękność, wchodzi w dziedzinę przekleństwa, łatwej, ale nużącej i nudnej miłości fizycznej. Odtąd w jego uporządkowanym życiu wszystko stanie się czczym rytuałem, pięknością przepoczwarzoną w marny teatr obowiązków domowych, pseudodoskonałości relacji z żoną, w idealną trywialność. Wiele sygnałów tekstowych świadczy o tej „błogosławionej", lecz w istocie pozornej przemianie.

Żona Henryka to **Maria**. Jednak – w kontekście tej kreacji – dedykacja dla Bobrowej nabiera zgoła dwuznacznego sensu. Maria – to ofiara tej Stendhalowskiej krystalizacji, którą opisywaliśmy w IV cz. *Dziadów*. Lub – może lepiej, doprecyzujmy – to kobieta ani szczególnie „głupiutka"[47], ani szczególnie piękna czy zdolna, którą wyobraźnia Męża hojnie szafującego pięknością oblekła w szatę anioła. Już w scenie ślubnej Pan Młody kłamie. Zmuszając Pannę Młodą do tańca, pragnie podtrzymać rozpadające się złudzenie: [Pan Młody] „Jakżeś mi piękna w osłabieniu swoim – w nieładzie kwiaty i perły na włosach twoich – płoniesz ze wstydu i znużenia – o wiecznie, wiecznie będziesz pieśnią moją –" (s. 8). Lecz oto właśnie, równocześnie miłosna pieśń ta cichnie. I choć „już sił prawie nie ma", to jednak Panna Młoda – jak życzy sobie Mąż – będzie tańczyć, by on wpatrywał się w nią, „jakem nieraz w myśli patrzał na sunących aniołów –" (s. 9). Już w tym momencie dostrzegamy *hiatus* – rozdźwięk między wspomnieniem marzenia o pięknej, anielskiej kochance a słabnącym podmiotem rzeczywistości – Żoną, która **nagle okazuje się tylko człowiekiem, zwykłą kobietą.**

[46] Ideał Niemki w satyrycznym ujęciu H. Heinego (*O Polsce*, s. 645): „Niewiele znajdzie się wśród Polek wzorów gospodarności, umiejętności wychowywania dzieci, pobożnej pokory i wszystkich tych cichych cnót kobiet niemieckich". Zatem: jest to niemal stereotypowe ujęcie gospodarnej, ale zmysłowo nieatrakcyjnej kobiety niemieckiej.

[47] M. Janion, dz. cyt., s. 233:

> Romantyczny poeta wprowadził na scenę nudę domowego ogniska, głupiutką i męczącą tkliwość Żony (...) – nie chciał jednak mieć na dłuższą metę nic wspólnego z tym światem. Usprawiedliwienia jego wartości poszukał w głosach anielskich. A z Żony uczynił wzruszającą postać literacką dopiero wtedy, kiedy znalazła się ona w azylu starganych duchów romantycznych – w szpitalu dla obłąkanych. Tam dopiero jej ludzkie cierpienie otrzymało przejmujący walor istotnie „poetycznej" prawdy.

A jednak Żona nie jest jednowymiarowa. I to od początku. Kiedy przestaje być pięknym ideałem, stając się „zwykłą" żoną, natychmiast objawia się w roli „głupiutkiej" Żony, ale równocześnie dobrej, troskliwej matki.

Krasiński od razu ją zdegradował, jak gdyby była natrętną koniecznością, myślą uznaną apriorycznie za nieszczęśliwą pomyłkę, iluzję, za przymus: [Mąż] „Przeklęta niech będzie chwila, w której pojąłem kobietę, w której opuściłem kochankę lat młodych, myśl myśli moich, duszę duszy mojej..." (s. 10). Tą „duszą duszy" nie jest tu jednak Mickiewiczowska Ewa-Anima, lecz zazdrosna, mściwa, wampiryczna strona duszy Poety – piękność, owo zdemoralizowane dziecko „wielkiej duszy", wywołujące wciąż w Mężu fantazmaty Wielkiego Spełnienia, tworzące fałszywe *superego* poety, któremu „ja" bohatera będzie próbowało sprostać.

Żona ma wprawdzie na imię Maria, lecz w tym jej nazwaniu pobrzmiewa ironia[48]. Przecież jawi się ona jako zaprzeczenie obrazu Anioła i karykatura romantycznego stereotypu idealności, to **Marysia**, jak najpierw zwraca się do niej Matka Chrzestna. Cała jej kreacja prowadzona jest od początku jako „trwanie-ku-katastrofie". Jako spotkanie i więź **kobiety** z Poetą. Kobiety, która nie jest ani kochanką, ani anielicą. Krasiński rozgrywa ten interpersonalny dramat głównie na poziomie komunikacyjnym, bo małżonkowie mówią językami, które się „mijają semantycznie"; oraz na poziomie symbolicznym, bowiem między płaskim światem realności a wizyjno-oniryczno-psychomachiczną przestrzenią Henryka nie mediuje dialogiczne słowo. Jeśli przez tę przestrzeń obcości między Mężem a Żoną coś się przedziera, to ironia, ta bolesna parodia niechby i pustej, ale wzniosłej piękności.

Życie domowe jest „**tym**", „tym czymś", czego umysł nie stwarza, czego Henryk doświadcza jako płaskiej realności – jak wieści o tortach przygotowywanych na chrzciny syna. „Cyfra", data urodzin dziecka zapisana na słodkiej, czekoladowej powierzchni tortów to parodia imaginacyjnej głębi, z jaką poeta roztrząsa kwestie wiary i niewiary, narodzin i śmierci. W ten sposób wybraniec bogów, przeznaczony do wielkich czynów, staje się skrzętnym gospodarzem spraszającym gości, klientem prozaicznego cukiernika, który przecież nie może „osłodzić" klęski, jaką dla Męża stało się małżeństwo:

> [Żona] Posłałam do cukiernika, żeby kilka tort przysposobił, boś podobno dużo gości sprosił na chrzciny – wiesz – takie czekoladowe, z cyfrą Jerzego Stanisława – (s. 13-14).

Jest to jednak tylko przygrywka, ponury prolog do rozmowy, w której Maria odkryje, wypowie prawdę o końcu uczucia, jakim, jak jej się wydawało, roiło, darzył ją Mąż. W scenie związanej z przygotowaniem do chrztu Mąż, odpowiadający tylko „dziękuję ci", pojawia się w znaczącej pozie: „Mąż *rozciągnięty na krześle z twarzą ukrytą w dłoniach – Żona przy fortepianie*". Bowiem w ten sposób została również symbolicznie zaznaczona sprzeczność salonowej kultury muzycznej Żony, kultury „brzdąkania" przerywanego przyziemną paplaniną i wzniosłych, rzekłbym „alpejskich", gdy idzie o skalę, dalekosiężność, aspiracji Henryka: [Mąż:] „Parno – duszno – burza się gotuje – rychłoż tam ozwie się piorun, a tu pęknie serce moje?" – (s. 14). Maria nie jest tu kreowana ani jako zrzędliwa wiedźma, ani jako oschła dama. Prze-

[48] Matką Krasińskiego była także Maria z Radziwiłłów. Może w wyborze imienia było też echo doświadczeń poety, osieroconego przez matkę w wieku dziesięciu lat. D. Danek (dz. cyt., s. 81) zwróciła uwagę na pragnienie, tęsknotę do matki, wyrażającą się m. in. w czułym wspomnieniu pani de la Haye, „wspólnej bony" Zygmunta i Augusta Cieszkowskiego. Por. także: M. Szargot, *Imiona-maski w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, w: *Onomastyka literacka*, pod red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 135. Autor, cytując pracę A. Junga *Ein polnischer Dante*, konstatuje: „Można więc uznać, że jest to imię potrójnie związane z macierzyństwem w wyobraźni poety [Maria jako żona bohatera, matka Jezusa, matka poety – J.Ł.]. Krasiński nadaje je jednak ukochanej, przelewając tym samym na Joannę Bobrową całą macierzyńską treść imienia". Jest to, przypomnijmy, treść wielce niejednoznaczna, ambiwalentna.

ciwnie – Krasiński wyzywająco podkreśla jej **macierzyńskie atrybuty i opiekuńczość** wobec dziecka, poświęcenie wobec/dla Męża, który jednak woli słuchać „dzikich akordów" („akord po akordzie i coraz dziksze"), towarzyszących pojawieniu się Dziewicy-trupa, a nie cichej muzyki domowej rozkoszy, wygrywanej przez Żonę.

Sławny w XIX wieku ksiądz ze zgromadzenia Zmartwychwstańców, autor *Mistyki ułożonej podług nauk konferencyjnych*, Piotr Semenenko, ostrzegał, pisząc o „nieczystości" i zmysłowości:

> W muzyce są harmonie niektóre bardzo czyste, podnoszące uczucia wyższe, wzniosłe; ale są i inne nadzwyczaj rozmarzające, prowadzące wprost do zmysłowości, i dusze wrażliwe będą niemi rozmarzone w niedobry sposób. A więc prosta rzecz, że od takich harmonii dusze wrażliwe uciekać powinny[49].

Oczywiście, Henryk wprost lgnie do szatańskich, roznamiętnionych akordów, zapominając o nieodzownej, podług Semenenki, „konieczności czuwania nad wyobraźnią".

A jednak komunia czy bodaj komunikacja, wymiana informacji między tak nieprzystawalnymi światami jak ten Męża-poety i Żony-matki okazuje się w świetle zarysowanej przez Krasińskiego sytuacji niemożliwa. I to na wielu poziomach. Fatalizm dysonansu między ziemskimi celami „Marysi" a misją „Poety", której pragnie oddać się Mąż, to – obrazowo ujęte – przeciwieństwo bezrozumnego, mocnego snu i aktywności, dążenia duszy „dokądś", „hen". Gdy nie mogący zasnąć, czuwający Mąż rwie się już niemal ku „Ideałowi", troskliwa Żona usiłuje mu pomóc w sposób szczególny, taki, który byłby zarazem wyzwoleniem ze słabości chwilowej, ale i wpędzeniem w błogi, spokojny, narkotyczny sen, letarg: „Możeś zasłabł nagle, mój drogi! **Wstanę i dam ci eteru**" (s. 11). Małżeńskie łoże uznać można za alegorię całego życia małżeńskiego. Podobnie jak dom przypomina ono klaustrofobiczną przestrzeń trumny, zamkniętą raz na zawsze, pozbawioną powietrza, duszną, wilgotną, związaną z ziemią, materią, ciałem, zwierzęcą seksualnością. To więzienie, choć „mury, które opasują człowieka, nie muszą być murami konkretnego więzienia". Są nimi bowiem, jak trafnie, generalizująco zauważył Michał Głowiński, u Krasińskiego „życie i świat"[50].

W ścianach tej upiornej dzielnicy życia, jaką jest dom, rozgrywa się pełen teatralnych gestów dramat sprzeczności między koniecznością podporządkowania się piekielnym rytuałom codzienności, „sprawunkom" a patetycznymi marzeniami, eksklamacjami wolnego ducha, Męża. Wolnego wewnętrznie, ale spętanego zewnętrznie. Na poziomie języka objawia się to jako przepaść między szczebiotliwym językiem zakochanej, gospodarnej Żony i zrazu patetycznymi słowami Męża, które szybko – wraz z gasnącymi złudzeniami miłości – przeradzają się w mowę zdawkowych odpowiedzi, potem w furię buntu, przekleństwa rzuconego na małżeństwo, a ostatecznie w ironiczną proklamację niechcianej powinności: [Mąż] „Czuję, że powinienem cię kochać". – [Żona] „Dobiłeś mnie tym jednym: <<powinienem>>". – Ach! lepiej wstań i powiedz: <<nie kocham>> – przynajmniej już będę wiedziała wszystko – wszystko –" (s. 15).

Na innym jeszcze poziomie konflikt „ról społecznych" ująć można w kategoriach religijno-moralnych. Etyczne obostrzenia przyjęte wraz z chrześcijaństwem przez Męża, obowiązek wierności Żonie, odpowiedzialność za dziecko, nakaz życia we wspól-

[49] P. Semenenko, *Mistyka ułożona podług nauk konferencyjnych*, Kraków 1896, s. 178.

[50] M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 181. O „uwięzieniu" i „otwarciu" w kontekście Krasińskiego autor pisze także na str. 140. Jeśli chodzi o „eter", por. artykuł: I. Bilińska, *„Jak na spacer w grób..." – Krasińskiego eksperymenty z eterem*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdzieja, Toruń 2001, s. 41-54.

nocie stoją w opozycji wobec romantycznego indywidualizmu, poczucia absolutnej wolności twórcy, który wobec etyki chrystianizmu nie tyle jest immoralny czy amoralny, co chce być poza-moralny, chce kreować moralność na własną, oczywiście nadzwyczajną skalę. **Piękność jest zazdrosna**. Albo ona i wolność... albo „Marysia" – Mąż musi wybrać między pewnym, ale pięknym nieszczęściem bycia sobą, bycia poetą a egzystencją żywej mumii, żywego trupa, na swój zresztą sposób „szczęśliwego" w małżeństwie. To dylematy wczesnego romantyzmu, podane tu jednak w nowym kontekście. Zamiast nieszczęśliwej miłości zakończonej werteryczną samozagładą, kulą czy sztyletem, otrzymaliśmy wizję prawdziwego samobójstwa duszy, jakie ten Gustaw, Werter, Manfred, Mąż popełnia, poślubiając ukochaną, a raczej jej obraz, projekcję, która bez aury niedosiężnego ideału, zakazanego owocu, bez poetyzującej mocy wyobraźni objawia się jako – co za przyziemność – kobieta , żona i matka. Dlatego język szatańskich wizji, diabelskich sylogizmów musi wygrać z deminutywnym światem miłego domku, gdzie rośnie „dzieciątko".

Wewnętrzne zwierciadło Męża, w którym przegląda się teraz „ojciec" i „małżonek", ukazuje mu przecież „ja" poety skarlałe do wymiarów godnego politowania, pospolitego obywatela, członka klasy, żałosnego odtwórcy roli, jaką grali ojcowie jego ojców. Dlatego Henryk musi uciec od Marii, ażeby hrabia mógł się zmierzyć z fałszywym apostołem nowego świata, wodzem plebsu, z Antychrystem. Troska o tę mikrowspólnotę, jaką jest rodzina, zostaje zastąpiona przez świadomość misji, pragnienie czynu w skali tej makrowspólnoty, którą jest nie tylko klasa społeczna, ale cała „ludzkość". Właśnie nowożytna idea „ludzkości" – nie bez entuzjazmu opisywana już w *Encyklopedii* francuskiej – otwierała przed bohaterem Krasińskiego „właściwe", to znaczy możliwie najszersze horyzonty działania. Tak mu się przynajmniej wydawało.

Maria jest postacią niejednoznaczną – jakby złym snem Poety. Lecz także matką, która właśnie wprowadza go w dziedzinę tragicznego zatroskania o dziecko i o siebie. Maria nie jest poet(k)ą. W męskim imaginarium Henryka nie może być poetką, albowiem jako Anioł jego imaginacji była samą poetycznością, pięknością czystą, rajską Ewą: [Mąż] „Kobieto z gliny i błota, nie zazdrość, nie potwarzaj – nie bluźń – patrz – to myśl pierwsza Boga o tobie, ale tyś poszła za radą węża i stałaś się, czym jesteś" – (s. 18). **Maria to upadła Ewa**. Dzieje się tak, jakby odwrócił Krasiński fundamentalne wyobrażenia chrystianizmu, gdzie ewangeliczna Maria to druga, ale wyższa Ewa, matka Mesjasza. Tu, w domu Henryka i Marii, w tym rajskim ogrodzie, gdzie połamano gałęzie wszystkich drzew, nie dających już owocu, który skusiłby Męża – do rajskiej dzielnicy, jak Mąż sobie wyobraża, należy jeszcze jego „ja", dusza pełna piękności, lecz więdnąca w sypialni Żony. W dramacie mit adamicki, historia upadku Adama i Ewy zyskuje wyraźnie antyfeministyczny wymiar „dzięki" wyobraźni Henryka, który przedstawia się jako Adam-ofiara, jako oszukany przez kobietę, a nie przez szatana. To Ewa w takim ujęciu mitu staje się bezpośrednią przyczyną katastrofy upadku, przekonana pochlebstwami diabła, wynoszącego wysoko jej piękność. W *Raju utraconym* Miltona znajdziemy wszystkie „kanoniczne" cechy tego mizogynicznego ujęcia upadku pierwszych ludzi. To Ewa zrywa zakazany owoc, a Adam podejmuje tylko heroicznie dziedzictwo Upadku, czyli los śmiertelnika: [Ewa] „Tak mówiąc sięga ręką popędliwą / I w złej godzinie owoc zrywa, zjadła"; [Adam] „Czyż to jest zapłata / Za moją miłość, o niewdzięczna Ewo, / Za to, że trwała niezmiennie i wówczas, / Gdy ty zgu-

biona już byłaś, a nie ja, / Który żyć mogłem w nieśmiertelnym szczęściu, / A jednak chętnie śmierć wybrałem z tobą!"[51].

U Krasińskiego, dodajmy, Henryk stwarza sobie z Marii obraz fałszywej Ewy z raju, tworzy urojony obraz dziewicy rajskiej, z którą, jak roi, stworzy w życiu rodzinnym przestrzeń nowego Edenu. Jest to jednak tylko dzieło tej piękności, powlekającej otoczenie Henryka iluzorycznym blaskiem. Tymczasem macierzyństwo Marii okazuje się kresem jej „idealności". Krasiński znał przecież te dzieła, choćby *Kaina* Byrona, które traktowały upadek pierwszych ludzi w kategoriach aktu seksualnego. I w tym przypadku winna okazywała się kobieta, która skusiła mężczyznę. W *Nie-Boskiej komedii* katastrofy rodzinnego raju nie kończy ani heroiczny wybór Miltonowskiego Adama wiernego Ewie, ani heroizm Ady z *Kaina*, wybierającej świadomie życie z bratobójcą. W polskim dramacie rozpad jest zupełny. Oślepiony fałszywymi mirażami piękna kolejnej Ewy-Dziewicy (Dziewica-trup), Henryk wybiera samotny los „na wschód od Edenu". W utworze daje się dostrzec zarówno fascynację erotyką, jak i głęboką niechęć wobec jej „rodzinnego" wymiaru. Henryk nie traktuje Marii czule. Dziecko wydaje się w tym świecie wynikiem jakiegoś raczej gwałtownego procesu chemicznego, a nie zmysłowych doznań rodziców.

Maria jako Żona, tracąc ulotne wdzięki rajskiej Ewy, okazuje się tylko... kobietą. W ten sposób Henryk odrywa się od świata, w imieniu którego wystąpi przeciw rewolucjonistom. Patriarchalny model szlacheckiej rodziny w zderzeniu z rozdętą ponad wszelką miarę indywidualnością i samoświadomością poety okazuje się dziedziną nie niebiańskich, z Edenu wywodzących się doświadczeń, ale przeżartym przez konwenans, nudę i rytuał światem „zwykłych kobiet". Co stwierdziwszy z całą jasnością, Henryk wybiera „wolność". W tym momencie jego indywidualizm osiąga apogeum, szczytowy poziom spiętrzenia paradoksów. Wolny od rodziny, wystąpi w obronie klasy, przywiązującej do niej szczególną rolę. Wolny w obieraniu swoich nowych idei, celów, wystąpi przeciw tym, którzy – jak rewolucjoniści – albo rodzinę destruują zupełnie, albo próbują „reformować". Henryk – to wielkie indywiduum – jest teraz **sam**. Eden familijnej harmonii opuści tylko on, otwarty na zewnętrzne inspiracje. Te zaś zjawią się natychmiast, ich kształty rozpozna jeszcze w małżeńskim łożu, tuż obok śpiącej Marii. Będą to najpierw kształty Dziewicy-trupa.

W archetypowej przestrzeni wyobraźni Poety-Męża pojawia się więc otwartość na kuszenie czy nawet... prośba o **kuszenie**. Ma ono także inny aspekt – uwiedzenia. Symbolizacje Bożej opieki – takie jak Anioł Stróż – nie mogą tu spełnić roli sił poskramiających Henryka. On sam dwukrotnie przekroczy koło wyznaczające przestrzeń, gdzie zło nie zwyciężyłoby go. Piękność rwie się do przodu, niezdolna do tego, ażeby poprzestać na małym. Od chwili ślubu życie rodzinne Męża buduje piekielną ontologię kłamstwa, gdzie słowa, gesty, rytuały, przestrzeń domu, nawet cielesność małżonków udają to, czym nawet... nie mogą być w istocie. Będąc wydrążoną pustką, udają kosmiczną przystań Poety. Lecz ofiary wolności Poety, który porzuci dom, zostawią po sobie ranę, bliznę trawiącą jego duszę. Pamięć o nich, o Marii i Orciu, sprawi, że myśl ulegająca piękności dojdzie kresu samej siebie, osiągnie *ultima Thule* możliwości trwania.

Dziewica-trup nie wtargnie w ten świat nagle, lecz wkroczy w przygotowaną już

[51] J. Milton, *Raj utracony*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1974, s. 291 i 304 (*Księga dziewiąta*). Milton – podkreślmy to – niemal całą winę przypisał Ewie, która: „Prawdą to było czy tylko złudzeniem, / Oczekiwała jednak bardzo wiedzy, / A w myśli była już w pobliżu Bóstwa, / Łakomie żarła bez wstrzemięźliwości, / A nie wiedziała, że śmierć swoją zjadła;" (tamże, s. 292).

na jej pojawienie się duchowość Męża. Będzie zatem wyczekiwanym spełnieniem, uwolnieniem energii skumulowanej w odrętwiałym, sparaliżowanym, duszącym się Mężu. Wolno ją komplementarnie traktować, jeśli chodzi o sposób istnienia, na kilku poziomach: jako byt metafizyczny, byt fantastyczny, halucynację, bądź – co tu najistotniejsze – jako emanację pewnych wewnętrznych sił Męża. Jako – stworzone *ad hoc* w chwili „kryzysu" – odbicie uwięzionego w rygorach życia domowego „Ideału" kobiety, jako piękność-projekcję, piękność-eksterioryzację. Na poziomie symboliczno-mitycznym można by ją interpretować rozmaicie: a) jako, Królową Świata, *Regina Mundi,* według interpretacji szkoły mitologicznej (co wydaje nam się w niewielkim stopniu celne)[52]; b) personifikację Matki Natury, a raczej jej mrocznej, erotycznej, związanej z płodzeniem i uśmiercaniem strony; c) rajską Ewę, o której mówił Henryk Żonie; d) jako matkę, tę pierwszą „kochankę" mężczyzny; e) jąko spersonifikowaną piękność, poezję „wzniosłą, piękną i straszną".

Wszystkie te propozycje da się streścić w formule „fałszywego ideału". Dziewica może być i najpewniej jest Ewą, rozumianą jednak jako erotyczny fantazmat Męża szukającego Anioła. Jednak tak, jak po upadku nie istnieje Ewa rajska, tak nie istnieje również spojrzenie rajskiego Adama. Świat kobiecych i męskich wyobrażeń staje się światem pozorów, nierozpoznawalnych ról. Krasiński nie porusza się jeszcze w XXI-wiecznym świecie, gdzie to, co „męskie", staje się trudne do rozróżnienia od tego, co „kobiece", jak w filmach Pedro Almodovara. Krasiński zna jednak ten wymiar doświadczenia, samopoznania, który odkrywa, ujawnia pierwiastek kobiecy w mężczyźnie i męski w psychice kobiety. W dramacie jednak posługuje się starą jak kultura ludzka kliszą symboliczną, łączącą zmysłową atrakcyjność kobiety ze śmiercią, erotyczny powab z płodnością, dawaniem życia, które okazuje się „kontynuacją" życia śmierci. Dlatego Dziewica, ta piękność, zostanie zdemaskowana jako przebrana Śmierć. Ulegając jej atrakcjom i perswazji, kuszeniu imaginacji, i Mąż popełnia po raz wtóry błąd, który doprowadził go do koszmaru życia rodzinnego. Skompromitowaną iluzję kobiety rajskiej zastępuje duplikatem, nową iluzją ideału, wyzwolonego tym razem z pęt małżeństwa. **Fantazmatyczną Żonę zastępuje fantazmatyczna Kochanka.** Obie ulegają destrukcji, „defantazmatyzacji", gdy stają się obiektem, który podziwia nie oko wyobraźni, lecz wzrok człowieka, mężczyzny, ale i Poety.

Dlatego w „śliczne" szaty diabeł przystroi truchło („cień") nałożnicy. Dziewica-nałożnica będzie także karykaturą – to dalsze pole znaczeniowych asocjacji – Królowej Świata, Maryi. Dziewica-trup – w swej makabrycznej piękności – przesłania (jako „Ideał") i nagle odsłania (jako upiór) także kondycję materialną, cielesną Męża, jego przynależność do Natury, do ziemi. Ścigając ją, uświadamia on sobie, iż także jego, natchnionego poety, dotyczą ograniczenia, jakie nakłada na człowieka fizyczna, cielesna forma: [Mąż] „Jakże już daleko, a ja przesadzić nie zdołam przepaści" – (s. 22)[53]. Jest ona ponadto, a może przede wszystkim, ową ogarniającą wszystkie władze Henry-

[52] M. Masłowski, dz. cyt., s. 176, przypis 22: „W terminologii szkoły mitologicznej – [Henryk] walczy o ślub z Królową świata (por. J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York 1961; *Wprowadzenie*, s. 21)".

[53] Gdy Henryk kroczy przez góry za Dziewicą, jeden z głosów – to kompromitacja i Henryka, i może metafizycznych lotów nad przepaściami *a'la Kain* Byrona – woła doń, gdy zbliżył się do przepaści: ***„Gdzie skrzydła twoje?"*** (s. 22). Zwróćmy również uwagę na fakt, iż obraz czy jakaś personifikacja miłości, za którą czai się śmierć, to wyobrażenie pospolite, występujące w różnych kulturach i czasach. Modelowy przykład znajdziemy choćby w *Tragedii człowieka* Imre Madácha (przeł. L. Kaltenbergh, Warszawa 1960), gdzie przed zakochanym w Ewie Tankredem-Adamem zjawia się Kościotrup, objaśniając bohaterowi („A tyś, upiorze, kto?") swą rolę: „Przy tobie / Obecny w każdym pocałunku,/ W każdym miłosnym uniesieniu" (s. 73).

ka mocą: pięknością, wielkością, która nie może się zrealizować, zaś tak stłumiona i stłamszona w życiu rodzinnym ujawnia się nagle jako fałszywa Dziewica-Ewa-Natura-Piękność. I jeszcze funkcjonuje w jego wyobraźni: jako „doskonała", „idealna" nie-Żona. Henryk chce oglądać zatem kobietę znowu jako Ewę, tego Anioła, którego stwarzał i podziwiał w myśli przed ślubem. Z Marii tylko na chwilę uczynił wcielenie piękności. Teraz Dziewica stała się na powrót takim wcieleniem, ucieleśnieniem nieziemskiego ideału, celu:

> Boże, czy Ty mnie za to potępiasz, żem uwierzył, iż Twoja piękność przenosi o całe niebo piękność tej ziemi – za to, żem ścigał za nią i męczył się dla niej, ażem stał się igrzyskiem szatanów? (s. 24).

Hrabia ścigał piękność, mniemając, że ściga Boskie Piękno. I będzie to już ostatnia w dramacie próba dosięgnięcia Piękna, pusta i nieudana pogoń za Poezją-Matką Zbawienia, ostatnia próba duchowej całości, samosprzeczna, „grzeszna", eskapistyczna. Jej genezę znakomity XVIII-wieczny racjonalista i determinista, baron d'Holbach, objaśniłby tak:

> Sądzono, iż człowiek jest wolny, ponieważ wyobrażano sobie, że dusza może sobie dowolnie przypominać idee, które niekiedy wystarczają do poskromienia najbardziej gwałtownych pragnień. (...) W chwili, gdy pewne przedmioty lub idee, które wzbudzają w nas bardzo żywą namiętność, determinują w silnym stopniu naszą wolę, przedmioty lub idee, które mogłyby nas powstrzymać, znikają z naszego umysłu. Zamykamy wtedy oczy na grożące nam niebezpieczeństwa, myśl o których powinna by nas powstrzymać, i kroczymy ślepo ku przedmiotowi, który nas pociąga. Refleksja nie wywiera na nas żadnego wpływu, widzimy jedynie przedmiot naszych pragnień, a zbawienne idee, które mogłyby nas powstrzymać, albo wcale nie docierają do nas, albo też docierają zbyt słabo i zbyt późno, aby zapobiec naszym czynom[54].

Henryk łamie małżeńskie śluby, ojcowskie obowiązki, czyniąc to „lekko" i z nie udawaną pasją. Wszystko, co go pociąga i niepokoi, jest w nim samym: Dziewica-trup, sława, „spróchniały obraz Edenu"[55]:

> [Mąż] Znowu jesteś przy mnie – o moja – o moja, zabierz mnie z sobą. – Jeśliś złudzeniem, jeślim cię **wymyślił**, a tyś się **utworzyła ze mnie** i teraz objawiasz się **mnie**, niechże i ja będę marą, stanę się mgłą i dymem, by zjednoczyć się z tobą – (s. 12).

Henryk pragnie – uświadamiając sobie zewnętrzność i wewnętrzność Dziewicy, podkreślając zarazem własne, ku niej zwrócone pragnienie i przynależność jej do swego „ja" – albo jej ucieleśnienia, obiektywizacji, albo zniszczenia w sobie jej obrazu, autoneantyzacji, byle tylko wyrwać się wzwyż. Dziewica jest siostrą „myśli wielkiej" z „ziemi lub z błękitu", której pożąda Kordian. Powraca tu wątek – poruszany w początkowych partiach pracy – poznawczego nienasycenia (Gustaw z IV cz. chce idealnej kochanki, Kordian – atrakcyjnej idei) wybranej jednostki, która w sytuacji ostatecznej desperacji, mówiąc po Holbachowsku: zdeterminowana przez obraz przyszłej przyjemności, odrzucająca ograniczenia moralności i rozumu – przyjmuje za dobrą monetę idee fałszywe, stany, uczucia miłości urojone. Mąż → Dziewica ← Żona to upiorny trójkąt, zrodzony z tego samego źródła, które Krasiński pokazał zarazem jako obiektywne metafizyczne piekło, świat szatański, jak i jako świat głęboko uwewnętrzniony,

[54] P.-H. d'Holbach, *System przyrody, czyli prawa świata fizycznego i moralnego,* wstęp, przekład K. Szaniawski, Warszawa 1957, t. I, s. 245.

[55] Zob. na ten temat: G. Halkiewicz-Sojak, *Faustyczne pokusy Hrabiego Henryka,* w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej,* t. I., s. 370-371.

subiektywny. Dusza tego poety bywa ekspozyturą piekła, to pewne. Tylko Henryk i Maria widzą Dziewicę. Ten pierwszy widzi Anielski Ideał, Żona dostrzega w dziewicy piekielną poczwarę. Dla Męża Dziewica jest nie-Marią, nie-Żoną, przed-Żoną, rajską Ewą. Dla Marii Dziewica to uświadamiana – dojrzana nie wzrokiem ducha, lecz oczyma – jej własna karykatura, piekielny stwór, za którym podąży Poeta, pozostawiając ją i dziecko. Zdradzając z diabelskim fantazmatem. Dlatego, by widzieć świat tak, jak ogląda go Poeta, Maria w desperacji, którą sama sobie narzuci, postanowi wcielić się w to, w co wcielić się nie można – w figurę Poety. Wygląda to doprawdy tak, jakby Henryk był kochankiem piękności, która dzieli łoże z piekłem[56]. Maria zaś – wierną aż do szaleństwa żoną, która wypowiada walkę kochance Męża, czyli Piękności.

Jeśli chodzi o obrazowanie, jakim posłużył się Krasiński, kreśląc postać Dziewicy-trupa, to trzeba tu przywołać całą ogromną, starą tradycję ludowej fantastyki oraz, przypomniane przez Juliana Krzyżanowskiego, średniowieczne opowieści o hożych dziewczynach, kosztujących „światowego życia", które zwodzą mężczyzn, by w końcu ujawnić skryte pod maską piękna zmysłowego i mniej ponętne kształty śmierci[57]. Wyobraźnia ludowa zna wyobrażenie dziewicy-trupa, której pojawienie się znamionuje nadejście dżumy[58]. Znane są wątki tajemniczych zamków, pałaców i ich fatalnych mieszkanek – diablic lub diabłów. Dziewica-trup Krasińskiego to stwór będący dość prostą kompozycją obrazową, mniej na pewno złożoną, niż piekielna dziewica z IX sceny III cz. *Dziadów*.

Zwraca uwagę – na pewno nośny teatralnie – magiczny koncept makabrycznego jej stworzenia z różnych elementów trupiego świata, koncept będący być może w istocie parodią tworzenia, stwarzania w ogóle. Może nawiązujący także do – już wtedy banalnych – pomysłów o doktorze Frankensteinie, tworzącym na podobieństwo Boga żywą istotę. W obrazie tworzenia „pięknej" dziewicy ze Złego Ducha można zresztą – nieco nadinterpretowując tekst – postrzec także parodię XVIII-wiecznej wiary w cyrkulację materii, która po śmierci tak człowieka, jak i każdego innego bytu, wciela się w nową, żywą, czującą formę.

> [Zły Duch „pod postacią dziewicy"]
> *Leci nad ogrodem.*
> Kwiaty, odrywajcie się i lećcie do moich włosów. –
> *Leci nad cmentarzem.*
> Świeżość i wdzięki umarłych dziewic, rozlane w powietrzu, płynące nad mogiłami, lećcie do jagód moich.–
> Tu czarnowłosa się rozsypuje – cienie jej puklów, zawiśnijcie mi nad czołem. Pod tym kamieniem zgasłych dwoje ócz błękitnych – do mnie, do mnie ogień, co tlał w nich! – Za tymi kraty sto gromnic się pali – księżnę dziś pochowano – suknio atłasowa, biała jak mleko, oderwij się od niej! – Przez kraty leci suknia do mnie, trzepocząc się jak ptak – a dalej, a dalej. – (s. 9-10).

Dziewica-trup to „kompozycja" członków i szat trupich, upiornych. Nie sama jednak trupiość jest tu straszna. Jest może aż groteskowa w swej ostentacji. Tym, co w wyobrażeniu takim budzi dreszcz, przerażenie, tą diabelską gramatyką tego obrazu jest ruch łączenia i rozpadu: nienaturalny, nadprzyrodzony, przeciwny logice. Absurdalny, jakby znieważający i życie, i śmierć. Postaci dziewic – także ta z *Dziadów* Mickiewicza

[56] Mówiąc mocniej: jakby „poeta" był bastardem poezji dzielącej łoże z Diabłem.

[57] Zob. J. Krzyżanowski, *Dziewica-trup. Z motywów makabrycznych w literaturze polskiej*, w: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977, s. 819-836.

[58] Jak wiadomo, motyw ten pojawił się z *Żmii* Słowackiego, a wcześniej przywołał go Mickiewicz w *Konradzie Walenrodzie*.

– tworzące się i rozkładające w obrazowe elementy przypominają niemożliwe do przyswojenia przez rozum hybrydy. Wyobraźnia osiąga tu – w tekście dramatu – niemożliwą prawie w teatrze do przedstawienia swobodę negatywnej ekspresji: [Mąż] „Cóż się dzieje z tobą? – kwiaty odrywają się od skroni twoich i padają na ziemię, a jak tylko się jej dotkną, ślizgają jak jaszczurki, czołgają jak żmije –" (s. 23). Imaginacja korzysta wówczas najczęściej z zasobów ziemi, wstępuje do terrarium; zła „sława" węża „darzy" tu odrazą, awersją cały gadzi i w ogóle zwierzęcy świat. Pierwotne znaczenia symboliczne żmijowych i wężowych motywów bezbłędnie prowadzą w stronę erotycznych skojarzeń. Ciało płazie, gadzie, zwierzęce okazuje się ciałem-materią rozpusty, wrogim uświęconemu ciału małżonków[59]. Można by rzec: biedne zwierzęta. Ich zwinność i szybkość stają się synonimami diabelskiego ruchu, którym nie włada ludzkie oko; człowiek nie może więc już ustrzec się zwinnego jak jaszczurka, jak żmija zła[60].

„Antropo-zoologiczny" horror związany z przedstawieniem Dziewicy-trupa – co ważne ujawniony w pełni przez Naturę, przez burzę, którą włada Anioł Stróż – to jaskrawa i ryzykowna, bo blisko wtedy do niezamierzonej śmieszności, lecz jakże udana próba autodemaskacji, rozrachunku z „Ideałem", który dalej Męża prowadzić już nie mógł, wyczerpał bowiem w romantycznych obrazach, superlatywnych wizjach poetów możliwości wzrostu. Dlatego Anioł Stróż, posyłając Henryka do domu, gdzie chrzczony jest właśnie Orcio, mówi: „Wracaj do domu i nie grzesz więcej. – Wracaj do domu i kochaj dziecię twoje –" (s. 25).

Henryk – trzeba dodać rzecz oczywistą – to wierne odbicie samego Krasińskiego. Ten także nie mógł poprzestać na domowym życiu:

> I co miałaby znaczyć – pyta badaczka – wzmianka Krasińskiego w tym samym tragicznym liście do ojca o fałszywym charakterze w dzieciństwie? „Nie narzekam na Boga, znoszę karę za **moją miłość własną bez granic, za dumę, za fałszywy charakter w dzieciństwie, za moje grzechy**, ale muszę przyznać, że nie mam dosyć hartu duszy, by długo znosić takową karę"[61].

W Henryku nie „wygasły" jeszcze miłość własna i pycha, domowe zaś życie-karę znosił krótko. Tak zresztą Krasiński poprowadził jego losy przez szaleństwo Żony oraz chorobę syna, by mu to ułatwić, by w domu nie gościł zbyt długo.

V. Czarna nicość i błękity niebios – matka i Orcio

Dantejskość dramatu Krasińskiego ujawnia się także w nasyceniu go rozmaicie waloryzowanymi motywami szaleństwa. Maria oszaleje – ku Poezji; Orcio – będzie

[59] W tego typu więc wyobrażeniach zmysłowy, erotyczny pociąg do „Ideału", stworzonego ze zwierzęcych, trupich substratów ma wymiar związku ujawniającego zoofilię i nekrofilię. Wyobraźnia uczynić jest zdolna wszystko, by wyrazić miarę ohydy, jakiej doświadcza uwiedziony kochanek, gdy dziewica okazuje się trupem.

[60] Dawne, polskie zbiory egzemplów kaznodziejskich pełne są takich opowieści o grzesznikach zamienionych w psa czy rozpadających się i składających członkach jakichś zjaw. Niekoniecznie musi to być Dziewica-trup. Może być to także „horror męski". Por. *Historie dziwne i straszliwe. Jezuickie opowieści z czasów saskich,* opr. M. Kazańczuk, Chotomów 1991:

> Aż za tym słowem [z góry – J.Ł.] spadła ręka. (...). I wziąwszy pozwolenie od lękającego żołnierza, spadła druga ręka z gołym mieczem, po tym tułów cały, na ostatek głowa, które części z sobą się w momencie zrosły. Powstał na nogi ogromny mąż i zaraz ku żołnierzowi obrócił się z mieczem, który widząc się być w złych terminach, stanął w kroku owej poczwarze i długo się broniąc nacierającemu straszydłu, na koniec zmordowany, krzyknął o ratunek do Najświętrzej Panny.
>
> – Dodajmy, iż u Krasińskiego to Żona, widząc w Dziewicy jej trupi kształt, ratuje się modlitwą, zawołaniem: „Najświętrza Panno, ratuj mnie! (s. 17).

[61] D. Danek, dz. cyt., s. 68 [podkr. moje – J.Ł.].

mówił i zachowywał się „jak obłąkany", pozostając **jedynie** i **aż** Poetą. Henryk rzuci się w wir oszalałej Historii. Wyraźnie pisze Krasiński „krótką rozprawę" o związku szaleństwa i Poezji. O niemożności bycia prawdziwym, „bożym" Poetą, o przekleństwie, jakie się z tym wiąże, oraz o ciężarze, jaki bierze na siebie ktoś obdarzony łaską piękności, ale nie posiadający pokory, postawy i słowa Poety. Maria – i to ciekawa zmiana – w swej wyrastającej **z miłości** manii, uzurpacji, obsesji stania się poetą dorównuje pasji Henryka.

Mąż pragnie zdeponować, wyrazić piękność w Ideale lub idei, micie. Ona pragnie przekształcić swą normalność, zwykłość w taki język i takie poetyckie widzenie świata, które komunikowałyby ją z Mężem. Wynik tych usiłowań przedstawił Krasiński dwuznacznie: Maria na moment stanie się Poet(k)ą, ale rozmowy równych sobie i kochających się poetów – Marii i Henryka – w tekście już nie zobaczymy. Maria - Poet(k)a prowadzić będzie za to samodzielny, „niebiański" dialog z Orciem i Henrykiem. Dialog jednak – wielce to niepokojące – prowadzony i z pozycji swych ziemskich ambicji, szaleństwa niemal, i z punktu widzenia opiekuna, Anioła Stróża. Przemawiająca z nieba Żona nie jest wcale bytem anielskim. Mówi wciąż jak ziemska istota zatroskana o los syna, gotowa poświęcić wszystko, by ojciec pokochał Jerzego Stanisława, ukochanego Orcia.

Maria trafi jednak najpierw do „domu wariatów" – jak Kordian, jak późniejsi bohaterowie Ludwika Sztyrmera. To – w aspirującym do miana niebarbarzyńskiego wieku XIX-ym – synonim nowoczesności w podejściu do choroby umysłowej, nad którą władzę sprawuje teraz nie ksiądz czy egzorcysta wypędzający szatana, lecz naukowa medycyna. Niemniej jednak „choroba psychiczna", „wariactwo" nie ma już od tej pory w sobie także tego naturalnego piętna świętości, którym opatrywały ją od wieków liczne kultury pierwotne[62]. Jest za to – ów szpital wariatów – znakiem rozpoznawczym jakiegoś makabrycznego zbiorowiska szaleńców, odmiennością zamkniętą w jakimś *Narrenschiffie* (statku szaleńców), *Narrturmie* (wieży szaleńców). Jest on przyciągającą wzrok ciekawskich osobliwością na pół muzealną, kolekcjonującą przypadki ludzkiego bycia „poza"[63].

Owo zaś „bycie poza" normą, normalnością, komunikacją, ograniczone do zamkniętej przestrzeni szpitala, przytułku, zakładu – staje się z czasem nie tyle znakiem wykluczenia „nienormalnych" poza nawias „zdrowej" społeczności, co przejmującą metaforą, służącą do określania szaleństwa ludzkiej historii, którą tworzą ci „zdrowi". „Szpital wariatów" jako metafora określająca zwariowaną historię, zdegenerowaną cywilizację, nie rozumiejące się wzajem klasy, grupy, narody – to doskonałe miejsce , by przedstawić wizję szaleństwa na jeszcze większą, kosmiczną skalę. W *Nie-Boskiej komedii* szaleństwo i szpital są owym prawdziwie diabolicznie nacechowanym „sposo-

[62] Zob. E. H. Ackerknecht, *Szamaństwo i psychopatologia,* w: *Psychologia wierzeń religijnych,* wybór i wstęp K. Jankowski, Warszawa 1990, s. 100-157. Autor pokazuje, jak współczesne cywilizacje, niepomne swych „metafizycznych" korzeni, etykietują chorobę psychiczną, odmienność utożsamiając z patologią. Henryk spogląda przecież na swoją Żonę ze zgrozą, pamiętając jednak o tym, że sam jest naznaczony – jako poeta jest też „szalony", ale nie traci zmysłów.

[63] Zob. M. Foucault, *Historia szaleństwa...,* s. 465:

> Wypowiedź obłędu w poezji romantycznej tym się charakteryzuje, że wyraża ostateczny koniec i absolutny początek: koniec człowieka, który popada w mrok i u kresu nocy odkrywa światło rzeczy w ich najpierwszym początku; „oto podziemna czeluść powoli się rozjaśnia i z cienia nocy dobywają się blade figury, dostojnie nieruchome, mieszkańcy otchłani. Potem kształtuje się obraz, zapala się nowe światło..." [Nerval, *Aurelia*].

– To byłaby droga Żony: schodząc w mrok nierozumu, opuszczając dziedzinę mieszczańskiego snu, zanurza się w sen obłąkania, ale i w Poznanie.

bem" i zarazem „miejscem" metafizycznych rewelacji. Kiedy Henryk dowiaduje się o chorobie żony, mówi:

> Słuchaj, Mario, może ty udajesz, skryłaś się gdzie, żeby mnie ukarać? Ozwij się, proszę cię – Mario – Marysiu! – (...) Tę, której przysiągłem na wierność i szczęście, sam strąciłem do rzędu potępionych już na tym świecie. – Wszystko, czegom się dotknął, zniszczyłem i siebie samego zniszczę w końcu. – Czyż na to piekło mnie wypuściło, bym trochę dłużej był jego żywym obrazem na ziemi? (s. 26).

Podług Męża więc **szaleństwo – to piekielne potępienie za życia, niemal diabelskie opętanie**. Bycie poetą i szaleństwo – to jedno i to samo. Szpital wariatów stanowi krąg dantejskiego piekła. Tymczasem już wkrótce okazuje się, iż płacąc za bycie Poetką cenę choroby nerwowej, Maria osiąga równocześnie stan wizjonerski. Opętanie pożądaniem piękności skończy się odsłonięciem zasłon przyszłości. Przeznaczona do życia domowego Maria musi – pragnąc zostać Poetką, równą Mężowi – zniszczyć w sobie psychiczne i fizyczne podstawy swej „normalnej" egzystencji. Samozniszczenie jest warunkiem „bycia poetą". Gdy ten stan osiąga, jej ziemska droga kończy się. Psychiczna i cielesna dezintegracja to nie eschatologiczne potępienie, lecz wewnętrzne „zmartwychwstanie" Marii, która po trzydniowej modlitwie, po prośbie: „Panie Boże, spuść na mnie ducha poezji" – zostaje wysłuchana: „i trzeciego dnia z rana stałam się poetą –"(s. 30). Blasfemiczne przywołanie obrazu zmartwychwstającego Jezusa Chrystusa będzie brzemienne w skutki: narodziny Poetki oznaczają śmierć człowieka. Maria przekracza więc kondycję zwykłego ludzkiego ducha, zdeterminowanego w swych wyborach ułomnościami, niedostatkami, którą tak opisuje filozof XVIII-wieczny:

> *Żyć* – to istnieć w sposób konieczny w czasie następujących po sobie z konieczności momentów trwania; *chcieć* – to zgadzać się lub nie zgadzać na pozostanie tym, czym jesteśmy; *być wolnym* – to ulegać koniecznym bodźcom, które w sobie nosimy[64].

Jednak transgresja konieczności – wbrew myśleniu d'Holbacha – jest możliwa. W romantycznym świecie oznacza całkowite, ale być może wiele rozjaśniające szaleństwo. Żona: „W głowie mi ktoś lampę zawiesił i lampa się kołysze – nieznośnie –"(s. 33). Ten nieznośny ból przynosi wszakże i chwilę Poezji, bycia poet(k)ą, a w końcu także nagłą śmierć.

W szpitalu wariatów głosy dobiegające z czterech stron zapowiadają już rewolucyjną katastrofę. **Szaleństwo Marii powiązał Krasiński z szaleństwem historycznym i wreszcie kosmicznym.** Kiedy chwieje się ład aksjologiczny świata, chwieje się także planetarna harmonia, a niebo rozświetla wróżąca katastrofę kometa: [Głos zza lewej ściany] „Kometa na niebie już błyska – dzień strasznego sądu się zbliża –" (s. 29); [Głos z lewej strony] „Słońce trzecią część blasku straciło – gwiazdy zaczynają potykać się po drogach swoich – niestety – niestety" (s. 31)[65]. Szalona Maria stanie się za chwilę wizjonerem szaleństwa kosmicznego. Trzeba wyraźnie podkreślić przemianę stosunku Męża do niej i przemianę jej samej. W dramacie są jakby dwie Marie: najpierw ta, która źle wybrała i którą źle wybrał Mąż, czyli Żona Poety. I ta druga, o której, gdy trafia do domu wariatów, Henryk z czułością mówi: „Widzę ją – czoło, na którym zawsze myśl spokojna, witająca – uprzejma – przezierała..." (s. 26); czy też: „Mario moja najdroższa, bądźże mi spokojna, jako dawniej byłaś" (s. 33). Lapidarnym określeniem jej obłąkań-

[64] P. H. d'Holbach, dz. cyt., s. 265.

[65] Zob. studium W. Szturca: *Idea „Wielkiej Całości". Od Oświecenia ku romantyzmowi*, w: *O obrotach sfer romantycznych* ..., s. 9-31.

czej metanoi jest przedziwne (jakże to nazwać?) „skupienie" duszy, która porzucając bezwładne ciało, koncentruje, kumuluje się w głowie, w myśli: [Żona] „Nie mogę się podnieść – dusza opuściła ciało moje, wstąpiła do głowy –" (s. 29)[66].

Czy Maria jest teraz Poet(k)ą? – Z pewnością postać ta w swym mniemaniu zmartwychwstaje („i trzeciego dnia z rana stałam się poetą"). Lecz cała sprawa bycia poetą jawi się w jej przypadku nieprzejrzyście. Już samo wyobrażenie, bluźnierczo przekształconego, ewangelicznego motywu Zmartwychwstania rzuca cień na metamorfozę Marii. Zda się ona błyskawicznym, duchowym spełnieniem misji Chrystusa szczegółowo zapisanej nie w ewangeliach, lecz w *Credo* nicejsko-konstantynopolitańskim: „ukrzyżowan, umarł i pogrzebion, zstąpił do piekieł, trzeciego dnia zmartwychwstał, wstąpił na niebiosa...". Los Marii bluźnierczo rekapituluje los Zbawiciela, choć zatrzymuje się chyba na progu „zstąpienia do piekieł".

Poeta to wybraniec. Poetą trzeba się urodzić, dlatego Krasiński za chwilę skompromituje władzę Marii nad pięknością. Z drugiej strony jest ona w tej ostatniej chwili swej egzystencji – właśnie Chwilą Poezji. Kompromitacja aspiracji Marii i chwilowe natchnienie poezją szaleństwa, nieskończona miłość do męża i niemożność bycia z nim właśnie teraz, w szaleństwie, są tu nierozłączne[67]. Słynna próbka „poezji" Marii:

> Patrz na mnie. – Czy nie zrównałam się z tobą? – Wszystko pojmę, zrozumiem, wydam, wygram, wyśpiewam. – *Morze, gwiazdy, burza, bitwa.* – Tak, *gwiazdy, burza, morze* – ach! wymknęło mi się jeszcze coś – *bitwa.* – Musisz mnie zaprowadzić na *bitwę* – ujrzę i opiszę – *trup, całun, krew, fala, rosa, trumna.* —
>
> Nieskończoność mnie obleje
> I jak ptak w nieskończoności
> Błękit skrzydłami rozwieję
> I lecąc się rozemdleję
> W czarnej nicości . – (s. 30).

W wypowiedzi dominuje tendencja retorycznego pytania – oczywiście bez odpowiedzi. Henryk skwituje tę kwestię krótko: „Przekleństwo – przekleństwo! –". Maria tego wszystkiego – jak mówi – dokona w przyszłości, więc... tak naprawdę nigdy nie dokona. Arsenał poetyckich symboli – podobny do przedstawienia poety z introdukcji części pierwszej – to skarbiec konwencjonalnych piękności. Krasiński obnaża poetyckie roszczenia: ów świat „śliski" od krwi Maria opisuje tym zbanalizowanym językiem, którego słowa są jak elementy dziecinnego pacierza. Którego Maria nie pamięta dobrze: **„ach! wymknęło mi się jeszcze coś"!** Maria zna teraz, potrafi niemal dokładnie powtórzyć elementy poetyckiego języka, kodu, opisującego świat Henryka. Świat, którego jednak ona sama nie rozumie w pełni. Krasiński chytrze posługuje się tu słownictwem, które we wprowadzeniu do *Części pierwszej* przypisał Poecie (morze, gwiazdy...), oraz słowami, które naznaczą świat rewolucji (bitwa, trup...). Ale czas Marii dobiega końca.

Ceną za poezję szaleństwa jest „u-nic-estwienie". Obłęd. Potwierdza to również sposób, w jaki mówi Maria. Tok jej wypowiedzi łamie niepamięć. Ma ona także spe-

[66] A. Wat, który, jak się zdaje, nie lubił Krasińskiego, duchową wspólnotę z autorem *Nie-Boskiej komedii* dostrzegł w doświadczeniu bólu – psychicznego i fizycznego. Zob. *Szkice o Krasińskim*, opr. J. Zieliński, w: *Ucieczka Lotha. Proza*, opr. K. Rutkowski, Londyn 1998, s. 219: „<<Jedynym faktem jego życia był ból>> – pisze o nim St. Tarnowski z piękną przenikliwością współczucia. Krasiński był od młodości cierpiętnikiem, człowiekiem ciężko chorym". – W dramacie cierpi (psychicznie) **tylko Maria**, Orcio z radością zamyka się w widzeniach, Henryk tylko „cierpi z nudy".

[67] Można by rzec tak – ostrze śmierci odcina Marię od Męża w momencie kulminacyjnym, gdy chce mówić jak Poet(k)a. Może jednak dlatego przekracza ona swą kondycję, idzie za daleko w poznawczej pasji.

cjalną instrumentację dźwiękową: spółgłoskową (**m**nie, zrównał**am**, poj**mę**, zrozu**miem**, wyd**am**, wygr**am**, wyśpiew**am**) lub samogłoskową: m**o**rze, gwi**a**zdy, b**u**rza, b**i**twa; instrumentację polegającą na artykulacji „m", „n"; lub na chaotycznej migotliwej odmianie samogłosek: o, e, a, y, u a, i, a. To język, który, jak kosmos, się rozsprzęga, atomizuje; to poezja szaleństwa, które wżera się już w te najmniejsze całości ludzkiego logosu, dotyka miejsca, gdzie on się u źródła eksternalizuje, tworzy. W jej przypadku spełnia się złowieszcze proroctwo: „Kto jest poetą, ten nie żyje długo" (s.33). Dopowiedzmy: kto jest poetą, ten nie mówi długo.

Nic więc dziwnego, że pisarz nie widział w *Nie-Boskiej komedii* kreacji godnej Dialy, Delfiny. Poetycki „błysk" Marii, na dalekim planie przypominający Konradowe „Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu, / Tam dojdę, gdzie graniczą Stwórca i natura" (w. 93-4) oraz inne wypowiedzi z Wielkiej Improwizacji czy też monologi Kordiana, jest jednak chwilą poezji-nicości, porywem ducha ku fantazmatycznej „czarnej nicości", ku doskonałej, bezkierunkowej pustce, może już ku śmierci. To chwila poetycka, jak powiedzieliby poeci, pięknego, ale jednodniowego motyla, który jednak stać się motylem nigdy nie powinien, został bowiem powołany przez Stwórcę do innej kondycji, innego bytu, odmiennych zadań.

Na tym tle pojawia się zaskakująca analogia między Marią dramatu a Maryją, kosmiczną *Regina Mundi*. Motywy maryjne dostrzegamy w słowach Henryka ruszającego do walki z zawołaniem – [Mąż] „Hej! – Jezus i szabla moja! –"; czy „Wiara! do mnie – Jezus i Maryja! –" (s. 100). W obozie przeciwników Henrykowi migocze pod nogą „stłuczona szyba – zda się, że twarz Bogarodzicy na chwilę wyjrzała z cieniu" (s.86). Chodzi o witraż, zdeptany, strzaskany wizerunek sakralny.

Główna jednak rola w ekspozycji tej symboliki przypadła Żonie. Maria – kilka chwil przed śmiercią – daje poznać Henrykowi wizję świata, w którym „czarna nicość" pochłania nie tylko ją, naturę, kosmos, świat, lecz także Boga. Ogłasza, **„co by było, gdyby Bóg oszalał"**:

> *Bierze go za rękę.* Wszystkie światy lecą to na dół, to w górę – człowiek każdy, robak każdy krzyczy: – „Ja Bogiem" – i co chwila jeden po drugim konają – gasną komety i słońca. – Chrystus nas już nie zbawi – krzyż swój wziął w ręce obie i rzucił w otchłań. Czy słyszysz, jak ten krzyż, nadzieja milionów, rozbija się o gwiazdy, łamie się, pęka, rozlatuje w kawałki, a coraz niżej i niżej – aż tuman wielki powstał z jego odłamków – Najświętsza Bogarodzica jedna się jeszcze modli i gwiazdy, Jej służebnice, nie odbiegły Jej dotąd – ale i Ona pójdzie, kędy idzie świat cały – (s. 32)[68].

Tę przerażającą wizję Marii porównywano wielokroć do słynnej Jean-Paula *Mowy wypowiedzianej przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga.* Przywołajmy ją tu we fragmencie:

> Teraz spłynęła z góry na ołtarz dostojna, szlachetna postać z wyrazem nieprzemijającego cierpienia i wszyscy umarli zawołali:
>
> „Chryste! Czy nie ma Boga?"
>
> Odrzekł: „Nie ma".

[68] M. Masłowski, dz. cyt., s. 186:

> Krzyż Chrystusa spełnia tu rolę *axis mundi*, bez której żaden porządek kosmiczny nie jest możliwy; a sama wielość „obywateli-bogów" uniemożliwia organizację jakiegokolwiek porządku. Maria, najświętsza dziewica – najoporniejsza wobec kosmicznej katastrofy – reprezentuje prawdopodobnie prawo natury, wszechświat (jest Ona symbolicznie Królową wszechświata), a więc myślenie globalne, planetarne.

– Badacz jednak, dążąc do wyciągnięcia optymistycznych wniosków, jakby zapomniał o trwodze tej najpotworniejszej myśli: „gdyby Bóg oszalał" (?).

> Nie tylko pierś, lecz cały cień każdego z umarłych zadrżał, i jeden po drugim zaczęli się od tego drżenia rozpadać.
> (...) Wówczas gwałtowniej zazgrzytały dysonanse – rozsypały się drżące mury świątyni – świątynia i dzieci spadły w głąb – a za nimi runęła cała ziemia i słońce – zawalił się przed nami gmach kosmiczny z całym swoim bezmiarem – a w górze, na szczycie niezmierzonej natury stał Chrystus i spoglądał w dół na przebity tysiącem słońc gmach kosmiczny, jak na wydrążoną w wiecznej nocy kopalnię, w której słońca biegną jak lampki górnicze, a mleczne drogi jak żyły srebra[69].

Czy istotnie są to wizje pokrewne? Maria jest wizjonerką, mówi z głębi swego szaleństwa prowadzącego wprost ku śmierci, z kolei utwór Jean-Paula to zapis snu, po którym następuje ozdrowieńcze przebudzenie. Inaczej mówiąc: w *Nie-Boskiej komedii* za chwilę rewolucja stanie się „szaleństwem ludzi", prowadzącym może aż do katastrofy kosmicznej. Jean-Paul dał natomiast złożoną konstrukcję obrazową, która w swej istocie wydaje mi się rejestracją – traumatyczną, gwałtowną, beznadziejną w swej głębi, lecz ostatecznie jednak **katarktyczną** – trzech doświadczeń: po pierwsze doświadczenia historycznego (XVIII wiek, ateizm), religijnego zstąpienia do piekieł przez pewną epokę. Po drugie *Mowa...* jest zapisem paradoksalnym odnowienia, ekstatycznego rozpoznania przez pisarza życia wiecznego i obecności Boga w naturze. Zapisem procesu dokonanego przez budzącą wstrząs oniryczną wizję antyeschatyczną, antysoteriologiczną. I po trzecie wizja ta jest „dotknięciem", uświadomieniem sobie – prawdopodobnym tylko u człowieka najgłębiej wierzącego – możliwości iluzorycznego zbawienia: Chrystus był człowiekiem, który po prostu umarł, nie zmartwychwstał jednak i nigdy już tego nie uczyni. Żadnego mesjasza nie będzie – mówi wtedy przerażonemu chrześcijaninowi wyobraźnia – kosmos zaś to potworna scena „wężowego" spektaklu, wieczności trawiącej samą siebie, zapładniającej samą siebie i wydającej z siebie – siebie samą. Zrodzenie i zniszczenie byłyby tym samym. Taki moment „strasznej" świadomości , myśli niszczącej wiarę prowadzi do jej, owej nadwątlonej w codziennej praktyce wiary, ożywienia, regeneracji. Potęguje ufność wobec Boga, którego nieistnienie ujrzało się w całej jaskrawości bodaj przez mgnienie czasu. Wizja Jean-Paula to cudowny, choć gorzki lek, przynoszący uzdrowienie sceptycznej wyobraźni dziedziców Oświecenia.

Wizja Marii zawiera w swym obrazowaniu element inny – **chaosu**. Kosmosu w *Nie-Boskiej komedii* nie pożera wąż wieczności; on się rozprzęga. Perfekcyjnie działający mechanizm zegara-kosmosu ulega rozpadowi. Odwieczne prawa natury wprawione w ruch przez Pierwszego Poruszyciela tracą moc i spoistość[70]. Szalone falowanie kosmosu, galaktyk, światów to moment wstępny przed chwilą, gdy pochłonie je otchłań: „światy lecą to na dół, to w górę". Świat fizyki Izaaka Newtona drży tak, jak ziemia w Lizbonie w 1755 r. To katastrofalne trzęsienie ziemi podcięło nawet u Woltera korzenie oświeceniowego optymizmu. Myśl o zagładzie kosmicznej od młodości nurtuje Woltera, przekonanego, że doskonałość stworzonego przez Boga świata „**polega jedynie na trwaniu do chwili przewidzianej na jego unicestwienie**".[71] To, co w

[69] Jean-Paul (Richter), *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga,* przeł. M. Żmigrodzka, „Ogród" 2/6/1991, s. 108. Zob. tamże: M. Janion, *Temat Jeanpaulowski,* s. 110-118.

[70] J. de La Mettrie, *Człowiek-maszyna,* s. 88: „Przyroda nie jest bynajmniej ograniczonym rzemieślnikiem. Stwarza miliony ludzi z większą łatwością i upodobaniem niż zegarmistrz wysilający się nad zbudowaniem bardzo skomplikowanego zegara" (s. 88). Dalej zaś: „Wnioskujemy zatem śmiało, że człowiek jest maszyną..." (s. 91). – U Krasińskiego najpierw psuje się mechanizm ludzkiej maszyny, potem katastrofa dosięga zegarmistrza, czyli Boga lub Naturę.

[71] Voitaire, *Elementy filozofii Newtona,* przeł. H. Konczewska, Warszawa 1956, s. 32. W istocie Wolterowi wyraźnie chodziło o podkreślenie, że świat i tak zginie, wyczerpie się bowiem jego energetyczny potencjał; że prawa natury ulegną dekompozycji i „świat albo zginie, albo zostanie doprowadzony do porządku przez swego Stwórcę" (s. 32).

naznaczonej deizmem bądź ateizmem myśli Woltera jest naturalnym końcem kosmosu, w chrześcijańskiej imaginacji ujawnia się jako fantazmat, wyrażający pierwotny lęk przed dez-organizacją Natury w inny sposób, niż to przewidują pisma prorockie czy Apokalipsa[72].

Widzenie bohaterki ma jeszcze jeden aspekt: śmierci Boga towarzyszą monstrualne narodziny jednominutowych bogów-ludzi. Człowiekobóstwo – tak bardzo lękał się go i Mickiewicz – ma tu wymiar finalnej groteski kosmicznej. Bowiem nie tylko człowiek, ale także **robak** każdy woła, przypisawszy sobie atrybuty bóstwa – „Ja Bogiem". Siła obrazu katastrofy tkwi w tej jego sekwencji, która ukazuje Chrystusa. Nie jest to taki sam obraz, jak u Jean-Paula, gdzie Chrystus dowiaduje się, że zamiast „boskiego oka" w „niezmierzonym świecie" tkwi tylko „bezdenny oczodół". Chrystus Jean-Paula okazuje się sierotą, który nieobecność Ojca przyjmuje płaczem.

Krasiński kreuje semantykę wizji inaczej – **pokazuje Boga, Stwórcę wyrzekającego się w szaleństwie człowieka-boga.** Symbolicznym obrazem tego aktu jest wizja krzyża strąconego przez Chrystusa w otchłań, spadającego, rozbijającego się o gwiazdy, łamiącego się aż do zupełnego rozpadu w proch. Wizja Krasińskiego – wyrażona w słowach Marii – to kontrapunktowa prefiguracja zakończenia dramatu. Krasińskiemu „śni się" – gdyby wolno tak powiedzieć – „Zbawiciel, który zmienia zdanie". Który zamiast Sądu Ostatecznego unicestwia swe stworzenie w porywie szału. Jeśli – podpowiada poeta – może oszaleć człowiek stworzony „na obraz i podobieństwo" Boga, to może tak również uczynić Bóg, który dla odkupienia upadłego stworzenia stał się człowiekiem i umarł na Krzyżu. Ta monstrualna myśl – spójrzmy na tekst – pochłania także ostatnią modlącą się za świat, Bogarodzicę: „ale i Ona pójdzie, kędy idzie świat cały".[73] Analogia: Maria dramatu – Bogarodzica Maryja jest tu znamienna w takim oto znaczeniu: także Maria do końca modli się, również w niebie, za Henryka i Orcia, jak Maryja z wizji szalonej katastrofy wznosi modły za stworzenie. Wizja Marii znajdzie „kontrowizyjne" dopełnienie w wizji Pankracego, gdy Chrystus weźmie jednak krzyż w swoje ręce, by zstąpić do otchłani świata, historii, gdzie ludzie-"bogi" szaleją.

Przez chwilę więc, przez jeden obraz ukazał Krasiński myśl, która w jego własnym porządku wyobrażeń o świecie i człowieku stanowiła punkt maksymalnie negatywny. Krasiński nie pomyślał tu świata bez Boga. Przeciwnie: zilustrował wizję świata, w którym ostoja porządku, kosmosu – Stwórca – sam ulega chaosowi, kiedy źródło istnienia mąci trąd bezładu. Poeta wydobył tę wizję, uwypuklił ją, by zbudować wyrazisty, mocny, kontrastowy obraz, któremu przeciwstawi się obraz Chrystusa zstępującego z niebiosów, ażeby popadający w piekło chaosu świat sądzić i karać. Aby rozproszyć złudzenia tych, którzy w myśli o nieistnieniu Pana Dziejów znaleźli porękę dla swej wolności, wiodącej do zbrodni w imię rewolucji, niszczącej wprawdzie stary świat, lecz nie ustanawiającej niczego w zamian, nie tworzącej ziemskiego „paradyzu", raju. Ten, który cierpiał za człowieka, przybywa więc z mieczem, ale w imię miłości Stworzyciela do swego stworzenia. Miłości symbolizowanej jednak przez Krzyż: „oburącz wsparty na krzyżu, jak na szabli mściciel" (s. 146).

[72] Ten archaiczny lęk przed kosmiczną katastrofą – wzmożony milenijną cezurą – żywy był u schyłku XX w. Dowodem liczne dzieła filmowe, w których herosi ratują Ziemię przed – racjonalnie już ujętym – zagrożeniem (np. zderzeniem z jakimś ciałem niebieskim). O przejawach apokaliptycznej trwogi u kresu XX-go stulecia zob. książkę: D. Thompson, *Koniec czasu. Wiara i lęk w cieniu millenium,* Warszawa 1999.

[73] Obraz, wizja Marii wyraża to, co M. Bieńczyk nazywa „pójściem do końca drogi negatywnej, zejściem na samo dno przepaści, otworzeniem się na zniszczenie", tyle że w skali totalnej, pankosmicznej. Zob. M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci,* dz. cyt., s. 156.

W malarstwie romantycznym krzyż pojawia się w charakterystycznych przedstawieniach z obrazów Caspara Davida Friedricha (*Das Kreuz an der Ostsee, Das Kreuz im Gebirge*), gdzie wznosi się zawsze albo nad mogiłą, grobową przestrzenią, albo wysoko ponad ziemią, ukazując symboliczne panowanie Zbawiciela. Na jednym z najpiękniejszych obrazów *Morgen im Riesengebirge* (*Das Kreuz auf der Felsenspitze*) nad „oceanem" szczytów i dolin zasnutych mgłą góruje krzyż, przy którym dostrzec można kobietę, wspierającą się na nim ręką, a przy tym pociągającą w górę, za sobą do krzyża postać mężczyzny. To oczywiście wyobrażenie kosmicznego panowania Ukrzyżowanego, ku któremu dociera najpierw, którego zrozumienia dostępuje jako pierwsza kobieta, obdarzona owym „zmysłem wiary", jakiego nie posiada kierujący się rozumem i rozsądkiem, podejmujący prometejskie dzieła mężczyzna[74]. To optymistyczne wyobrażenia krzyża.

Na przeciwległym biegunie malarskiej symboliki leżą wyobrażenia Sądu Ostatecznego, których wspaniałym przykładem w latach 1852-53, już po *Nie-Boskiej komedii*, będą obrazy Johna Martina, ukazujące w tonacji apokaliptycznej *Wielki dzień Jego gniewu, Sąd Ostateczny* i *Pastwiska niebieskie*[75]. W tym pierwszym wizjonerskim ujęciu z obrazu Martina ludzkość, cywilizacja wpada – widać zarysy budowli, ludzkie kształty – w czarną otchłań piekła (?), zgniatana, miażdżona przez apokaliptyczną naturę, ponad którą rozpościera się krwistoczerwone niebo przeszywane błyskawicami.

Między tymi trzema wizjami – panowania Jezusa, targnięcia się rewolucyjnego człowieka na Krzyż i Sądu Ostatecznego – rozpostarł Krasiński swą ziemską antyapokalipsę z transcendentnym, boskim, apokaliptycznym finałem:

> I. [Mąż] Widziałem ten krzyż, bluźnierco, w starym, starym Rzymie – u stóp Jego leżały gruzy potężniejszych sił niż twoje – sto bogów, twemu podobnych, walało się w pyle, głowy skaleczonej podnieść nie śmiało ku Niemu – a On stał na wysokościach, święte ramiona wyciągał na wschód i na zachód, czoło święte maczał w promieniach słońca – znać było, że jest Panem świata – (s. 109).
>
> II. [Przechrzta] Cieszmy się, bracia moi. – Krzyż, wróg nasz, podcięty, zbutwiały, stoi dziś nad kałużą krwi, a jak raz się powali, nie powstanie więcej. – Dotąd pany go bronią (s. 64).
>
> III. [Pankracy] Jak słup śnieżnej jasności, stoi ponad przepaściami – oburącz wspart na krzyżu, jak na szabli mściciel. – Ze splecionych piorunów korona cierniowa (s. 146).

Bohaterowie rewolucji – tacy jak Leonard – mówią u Krasińskiego językiem pierwotnych znaczeń, które wiążą się z ofiarą, ukrzyżowaniem Chrystusa. Choć w swej intencji proklamują ateizm, to w istocie wciąż myślą o Jezusie, o "umarłym Bogu": „Biada ludziom, którzy wciąż dotąd się kłaniają umarłemu Bogu –" (s. 94). Nieco wcześniej zaś woła Leonard, wcale nie odwołując się tu do saintsimonizmu, lecz do ewangelii; woła, proklamując się bluźnierczo figurą Boga nie wcielonego, lecz „żywego", to znaczy takiego, który jest i sam uczynił się wodzem-kapłanem-"mesjaszem": „Nuż, odpowiedzcie żyjącemu Bogu – wznieście pieśni wasze – chodźcie za mną wszyscy, wszyscy, jeszcze raz obejdziem i zdepcem świątynię umarłego Boga – (s. 90-91).

---

[74] W. Schmidt (*Caspar David Friedrich,* Du Mont Buchverlag, Köln 1992, s. 71) tak opisuje obraz:
Das Kreuz das sich von der Felskuppe des Vordergrundes über dem Horizont erhebt und mit der aufgehenden Sonne in der linken Bildhälfe korrespondiert, überragt die irdische Welt, die aus dieser Perspektive als Meer erscheint. Wie anbrandende Wellenkämme kommen die Bergzüge aus dem Nebel auf den steil aufragenden Felsgrund zu. Eine Frau – das „Ewig Weibliche"? – zieht den Mann zum Kreuz hinan, an dem selbst sie sich mit der einen Hand festhält.

[75] Niezależnie zbieżności wyobraźni Krasińskiego z dziełami Martina w kontekście widzenia pejzażu alpejskiego zauważyła G. Królikiewicz (*Terytorium ruin...,* s. 103).

Rewolucja, podcinając krzyż, stawia własne znaki panowania. Gilotyna, ten upiorny wytwór racjonalnej myśli o sprawnym zabijaniu, nie jest w *Nie-Boskiej komedii* ani często, ani wyraźniej przedstawianym narzędziem śmierci. **Byłaby zbyt nowoczesna**. Dlatego w tym dramacie, gdzie ślisko od krwi, ale akt zadania śmierci bywa eksponowany incydentalnie, wyjaskrawiona została sama myśl o śmierci, o krwi, zostały wyeksponowane narzędzia służące do jej zadawania (noże, *etc.*) w swej prymitywności, pierwotności, okrucieństwie. Anty-krzyżem rewolucji nie jest bynajmniej gilotyna, lecz tak często wspominana szubienica[76]. Jeśli znów przypomnieć wizję Marii, to dodać będzie trzeba, że to jednak człowiek, a nie Bóg, popada w obłęd, strąca ziemski symbol Bożej miłości, zastępując go upiornym znakiem śmiercionośnej władzy – lasem szubienic. Także dlatego chrystofania finału ma groźny, karzący wymiar.

W wizji Marii, w obrazie świata po tym, „gdyby Bóg oszalał", pokazał Krasiński ostateczny wymiar katastrofizmu, do którego prowadzi rewolucja, taka przemiana świata, gdy człowiek, ludzie, mężczyźni i kobiety modlą się nie do krzyża, lecz do narzędzia śmierci: czy to do szubienicy, noża, czy do gilotyny. Te śmiercionośne symbole władzy zachowują jednak swą moc tak długo, jak istnieją ofiary, jak długo trwa życie. Może także dlatego kult śmierci zobrazowanej w narzędziach jej zadawania połączył Krasiński z orgiastycznym kultem wolnej miłości. Wyzwolona miłość i wyzwolona śmierć sprzymierzyły się w ten sposób w imię ekstazy, która przynosi początek i kres życia.

Maria rewolucji w dramacie nie doświadcza. Krasiński zarazem skompromitował jej poetyckie roszczenia, jak i uwzniośli ją. To jej szalony, konwulsjom oddający się umysł tworzy frenetyczne, okropne, ale i – rzec by można – histeryczne tło dla kończącej dramat chrystofanii. Na tym kończy się jej ziemska rola. Na scenie mordów pozostaje Orcio. Oczywiście to dziecko „inne", „dotknięte", „natchnione". Z punktu widzenia przemian obrazu dziecka w romantyzmie okazuje się ono krewniakiem swych młodszych poprzedników: dziecka z I cz. *Dziadów* i Pacholęcia z *Marii*. Byłoby więc już wtedy kreacją anachroniczną, gdyby nie to, że romantyzm polistopadowy – dojrzewając – swym mistycznym dzieciom, wnukom nada własne, oryginalne rysy chorobliwej, mistycznej nadwiedzy (Eolion Słowackiego). Niewątpliwie także miał rację Juliusz Kleiner, gdy odnotowywał, iż tworząc postać Orcia, Krasiński stawiał przed oczyma „los własny", lękającego się ślepoty chłopca o "wątłym", „niezdolnym do życia" organizmie. Mylił się jednak badacz, podkreślając, iż to „pierwsza tragiczna postać dziecka w literaturze naszej", zapominając najwyraźniej o kreacji dziecka u Malczewskiego[77].

[76] Eksponowanie szubienicy – jako antykrzyża – cofa jednak aktywność rewolucyjną w sferę prymitywu dawnej epoki. Bardziej jeszcze czynią to „tępe" narzędzia zbrodni używane przez rewolucjonistów, posługujących się nie „profesjonalną" bronią, lecz narzędziami pracy.

[77] Por. J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński. Studia*, wybór i opr. J. Starnawski, Warszawa 1998, s. 50. Orcio to typ dziecka wprawdzie zaplątanego w wypadki rewolucyjne, ale zupełnie innego niż Gavroche z *Nędzników* Hugo czy chłopiec z jego wiersza *Na barykadzie*. Istotnie bliżej mu do dzieci widzących. Zob. W. Wordsworth, *Oda o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*, przeł. S. Kryński, w: *Dzieci*, wybór i opr. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk 1988, t. I, s. 7:

Ty, w którym kłóci się zewnętrzny wygląd
Z duszą ogromną, niedoścignią;
Najlepszy filozofie, coś dziedzictwa przepych
Dotąd zachował; co, milczący, głuchy
Czytasz wieczystą głąb – oko wśród ślepych,
Wciąż nawiedzany przez wieczyste duchy –
O jasnowidzu! Proroku! (...)

Orcio to zarazem dziecię początku epoki i zapowiedź, a może już w części realizacja, dziecka „mistycznego". Jaka jest jego rola? W dramacie pojawia się „błyskawicowo". O jego poczęciu i narodzinach dowiadujemy się niemal od razu. Ten znakomity skrót temporalny pozwala Krasińskiemu „rzucić" Orcia na szerokie wody życia uczuciowego małżonków, którzy nie przeżywają już wzajemnego zauroczenia i zmysłowego szczęścia. Orcio jest więc przedmiotem uczuciowego szantażu (Żona do Męża: „Jego nie opuszczaj..." [s. 15]), staje się „rekwizytem" oraz dowodem porządnego, mieszczańskiego żywota. To wokół niego, wokół jego chrztu głównie, kręci się machina banału i trywialności. Jak się okaże, będzie to chrzest potrójny, tak jakby przyśpieszonej erozji życia rodziny, towarzyszyło wzmożone projektowanie losów Orcia.

Cały wymiar religijny chrztu pokazał Krasiński w karykaturalnym kształcie. Nie ma ojca, bo, jak mówią goście, „zabałamucił" lub „pisze". Matka – milcząca, usunięta gdzieś na bok – przypomina osobę nieobecną duchem. Dla gości z arystokracji cała uroczystość jest tylko jeszcze jednym „balem", „sutym śniadaniem", które nieoczekiwanie przeobraziło się w „jako Pismo mówi, płacz i zgrzytanie zębów" (s. 19). Jerzy Stanisław zostanie więc najpierw ochrzczony wodą święconą. Krasiński przedstawia ten akt inicjacji, włączenia do wspólnoty, przezwyciężenia śmierci jednak nieco groteskowo, gdy na pytanie, czy Orcio-niemowlę wyrzeka się szatana – odpowiadają chórem, zgodnie *Wyrzekam się* w zastępstwie dziecka Ojciec i Matka Chrzestna. Konkurencyjnie zostanie wkrótce potem namaszczony przez matkę – wbrew woli księdza – na Poetę. Jako wybrany i natchniony Orcio poniesie więc koszty nadzwyczajnych uzdolnień: „Przeklinam cię, jeśli nie będziesz poetą –" (s. 21). I ostatecznie Ojciec Chrzestny nałoży nań ironicznie proroczy obowiązek życia obywatelskiego: „– pamiętaj, że Ojczyznę kochać trzeba i że nawet za Ojczyznę zginąć jest pięknie..." (s. 21). Orcio zginie bezdomny, niezdolny do walki, bo ociemniały jako Poeta. Umrze od zbłąkanej rewolucyjnej kuli. Ojciec Chrzestny okaże się zaś tchórzem, serwilistą, którym pogardzać będą jako „starym doktrynerem" rewolucjoniści.

Jest Orcio kreacją – jak przedstawia to introdukcja do części drugiej dramatu – dziecka o rysach anioła i czarta, ma pamięć preegzystencji, jest dzieckiem-starcem (*puer-senex*), nadwrażliwcem ze znamionami obłąkania, poetyckiego autyzmu („...wołają do ciebie i myślą, że ich nie poznajesz..."). Orcio będzie podług lekarza chory na „nerwy", według Ojca Chrzestnego ma stać się „obywatelem wielkiego narodu" i „znakomitym urzędnikiem"; dla innych jest istotą przeklętą, której lęka się wróżąca Cyganka, on także emanuje nadludzką siłę „magnetyczną". Jest świętym diabłem i diablą świętością, jednością sprzeczności, chorą pięknością – stanie się zapowiedzią i spełnieniem prawdziwego Poety: „– Ksiądz gotował cię do pierwszej spowiedzi i chciał ukląc przed tobą jak przed obrazkiem. Malarz nadszedł, kiedyś się gniewał i tupał nóżkami; nakreślił z ciebie szatanka i posadził cię na obrazie dnia sądnego między wyklętymi duchami–" (s. 37)[78]. Chory Orcio to „śliczne dziecię", piękne „pięknością dziwnych, niepojętych myśli, które chyba z innego świata płyną ku tobie" (s. 37).

Trudno ukryć, że to niezamierzony portret Orcia – może skrajność późnoromantycznych kreacji dziecka-wizjonera, filozofa wpłynęła na to, że pozytywizm nie stworzył mitu dziecka? Zob. E. Ihnatowicz, *Dzieciństwo niemityczne*, w: *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, pod. red. J. Papuzińskiej, Warszawa 1992, s. 10-19.

[78] Krasiński sam był cudownym dzieckiem, zachwycającym bystrym umysłem, wysłowieniem salonowe towarzystwo. Por. M. Brandys, *Koniec świata szwoleżerów*, Warszawa 1972.

A kiedy się zarumienisz, płoniesz jak stulistna róża i, pukle odwijając w tył, wzroczkiem sięgasz do nieba – powiedz, co słyszysz, co widzisz, z kim rozmawiasz wtedy? – Bo na twe czoło występują zmarszczki, gdyby cieniutkie nici płynące z niewidzialnego kłębka – bo w oczach twoich jaśnieje iskra, której nikt nie rozumie – (...) twój ojciec jeden milczy i spogląda ponuro, a łza mu się zakręci i znowu gdzieś przepadnie – (s. 36).

Spoglądające w niebo dziecko z pomarszczonym czołem i iskrą geniuszu płonącą w oczach to prawie przybysz z innego świata, anioł posłany na krótko między ziemian, boski posłaniec, obdarzony poezją niebiańskiego słowa. To gość, który wkrótce powróci do Ojca, do Boga, ale najpierw – wie o tym tylko Henryk, jego ziemski rodzic – spełnić musi swoją misję, *jakąś* misję, której nie przeczuwa jeszcze nikt.

Orcio spełni zadania postaci wielorako mediacyjnej: między Żoną (już w niebie) a Henrykiem, między Henrykiem a jego przyszłością (ukazując mu wizje potępienia), między przeszłością arystokracji a jej kończącym się trwaniem. Jest jakby ostatnim dzieckiem starego świata: mówiącym obrazami poetyckimi, gdy się modli. To rewelujący prorok i somnambulik żyjący już tylko wewnątrz siebie. Niosąc w sobie – jak grzech pierworodny – winy ojców, klasy społecznej i Henryka, Orcio może stać się niepokaranym i niezepsutym przez próżność i piękności, skupionym na duchu, więc w końcu także prawdziwym, anielskim Poetą, bytem ekstatycznym, wyłaniającym z siebie Piękno i Prawdę[79]. Trwa on, istnieje teraz w wizjonerskiej unii z matką, która przez niego przypomina jeszcze Henrykowi o strasznej drodze, jaką wybrał. Maria mówi przez Orcia wierszem, lecz – podług naszego przekonania – jej głos będzie właśnie bolesnym, przejmującym Henryka przypomnieniem o pustce i beznadziei życia towarzyszącego „szafarzowi piękności". Przemawia wciąż jak szalona, jak wyrzut sumienia, dobiegający nie z nieba, lecz z piekieł szaleństwa:

[Maria do Orcia] Ja napoję
Usta twoje
Dźwiękiem i potęgą,
Czoło przyozdobię
Jasności wstęgą,
I matki miłością
Obudzę w tobie
Wszystko, co ludzie na ziemi, anieli w niebie
Nazwali pięknością, –
By ojciec twój,
O synku mój!
Kochał ciebie – (s. 41).

Podkreślmy, że Marii głos jest zapośredniczony, że słyszy go tylko syn. Dodajmy rzecz oczywistą – Orcio nie realizuje tego modelu poetyckiego żywota, co ojciec. Świadectwem uduchowienia Orcia stanie się utrata wzroku, dokonująca się powoli, w osobliwy sposób: „– iskry i nicie czarne latają przed moimi oczyma, czasem z nich wydobędzie się na kształt cieniutkiego **węża**" (s. 49), „pełno postaci mi się **wije** między źrenicą a powieką –" (s. 52)[80]. Zamykając się na świat zewnętrzny, to dziecko instynktownie dostrzega wylęgające się zło, wężową uwerturę rewolucji. Odkrywa też swe poetyckie powołanie. Kiedy po nocnych widzeniach ociemniały Orcio zaśnie, dla

[79] W tym sensie też różni się od sprytnego, ruchliwego, żywego, obdarzonego łobuzerskim wdziękiem Gavroche'a. Orcio jest wzniosły, jakiś hieratyczny, gdy zanurza się w świecie snów niczym wyrocznia. A przy tym przecież to dziecko słabe, anemiczne, posiadające „ciało do pajęczyny podobne".

[80] Dzięki wzrokowym „halucynacjom"-intuicjom Orcia w dramacie znów ujawnia się symbolika Księgi Genezis – w dynamicznym obrazie, który jest zapowiedzią wylęgającego się zła. Wężowy ruch jest jego symbolicznym obrazem.

Henryka narodzi się Historia. Poeta, to widzące dziecię, zamknie się w duchowym niebie i piekle, zaś rozdawca piękności, Henryk, przywdzieje maskę mitycznego herosa, jakiegoś Samsona, Rolanda, Lancelota, Hektora. Dziecię „bohatera" stanie się więc natychmiast prorokiem. Orcia trzeba by jednak nazwać w jednej osobie Kasandrą, Jeremiaszem i Danielem, który powie najpierw ojcu: „twoja godzina nie nadeszła jeszcze", a potem zaprowadzi go do podziemi, by pokazać sąd ofiar, zemstę skrzywdzonych: [Orcio] „To drugi ty jesteś – cały blady – spętany – oni teraz męczą ciebie – słyszę jęki twoje –" (s. 129). To dziecko – tak nienaturalnie poetyczne, mało dziecięce – odejdzie ze świata w glorii Chrystusowych proroctw, uprzedzone przez swoją matkę: „Dziś wieczorem zasiądziesz przy mnie –" (s. 136).

Należy zwrócić uwagę na fakt, iż te ostatnie słowa Marii wydają się wyraźną parafrazą słów z Ewangelii według św. Łukasza, które ukrzyżowany Jezus kieruje do „dobrego łotra", proszącego o wspomnienie, gdy Mesjasz będzie już w niebie: „<<Jezusie, przypomnij sobie o mnie, gdy przyjdziesz w blasku twego królewskiego majestatu>>. A Jezus rzekł mu: <<Zaprawdę powiadam ci, dziś jeszcze będziesz ze mną w raju>>" (Łk 23, 42-43). Ta pozornie błaha analogia pozwala jednak spojrzeć ze szczególnego punktu widzenia na losy Henryka, któremu „syn światła i pieśni", Orcio, tłumaczy Boskie wyroki. Henryk nie umiera przypadkowo. W obliczu sądu, jaki dokonuje się w "lochach podziemnych", Henryk wybiera jednak wolność aż do końca, okazuje się tym gorszym łotrem, który nie bierze odpowiedzialności za winy swoje i ojców, który „nie boi się Boga" (Łk 23, 40).

Ta absolutna wolność w świecie dramatu ma jednak swą drugą stronę: absolutną konieczność! Wszystko bowiem, co się dzieje, jest wypełnieniem napisanej już w wymiarze transcendentnym, ponaddziejowej, opatrznościowej epopei ludzkości. Wolność Henryka jest w jakimś sensie – w kontekście prowidencjalizmu – ziemskim aspektem Bożej konieczności, którą „snuje" i nad którą panuje Bóg. Konieczność rewolucji w wymiarze ziemskim nie jest jeszcze przejawem właściwej wolności człowieka (z punktu widzenia Opatrzności). Henryka nie potępia Bóg. Potępiają go przedstawiciele klasy, z którą walczy. To jeszcze nie jest Sąd Ostateczny. Dlatego Krasiński wyprowadza swego bohatera z labiryntu skazującego go na proste potępienie albo łatwe zbawienie przez syna. Henryk – zebrawszy siły, namiętności, dumę rodu – zachowa wolność do końca, wypełniając zarazem to, co napisano w niebie. Zarówno zgrzeszy, dogodzi swej pysze, jak i stanie się rycerzem przeznaczenia.

Orcio z kolei to przeciwieństwo Henryka, czy może jego idealny obraz, jakby *superego* odarte z ziemskich naleciałości, poetycznych póz, ludzkich słabości. Właśnie może dlatego to dziecko jawi się jako niemal aż nieludzkie, nawet na tle czułych chłopiąt, pacholąt Mickiewicza i Malczewskiego. Ginie lapidarnie: *Orcio pada, trafiony kulą* (s. 138), proponując ojcu wspólną, zbawienną śmierć: [Orcio] „Weź mnie i nie puszczaj – nie puszczaj – ja cię pociągnę za sobą –" (s. 137). Takie rozwiązanie byłoby jednak dezercją Henryka, ucieczką w zaświaty ze sceny Historii, byłoby histeryczną rejteradą z pola walki, z doliny Armageddonu, gdzie do końca wypełnia się ludzka wolność ku Złu, gdzie rysują się możliwości heroicznego, bohaterskiego działania: zarazem „złego", bo próżnego, kłamliwego, i „dobrego", bo sprzeciwiającego się hordom Antychrysta rewolucji, więc zgodnego z wolą Opatrzności.

Wbrew dość powszechnej opinii, trzeba tu jednak podkreślić wagę odmowy Henryka („– ale trza mi w inszą stronę –"). Orcia zbawiają: Poezja i matka. Henryka zbawić już może pójście do kresu wyboru, jakiego dokonał. Jego solipsystyczna, narcystyczna oso-

bowość – imaginując, wchłaniając, to znów wyłaniając z siebie rewolucję jako scenerię mitu bohaterskiego, podtrzymując ją w trwaniu poprzez odmowę poddania się, brnie do momentu, gdzie ta zakłamana wciąż egzystencja w imię prawdziwych wartości stanie nad otchłanią. Gdzie może bodaj na moment przeistoczy się w byt tragicznie ludzki.

Wszystko, co Henryk odgrywa, jest bowiem teatrem, który sam wyemanowuje, w którym obsadza sam siebie w roli głównej. Z odrobiną przesady powiedzieć można, iż rewolucyjne piekło tkwiło w nim od zawsze, jego prefiguracją stanowiło już duchowe inferno małżeńskie. Tym razem świat, Historia przez wielkie „H" dostroiły się do archetypowych wyobrażeń kosmicznej inscenizacji, apokaliptycznego spełnienia. To, czego pragnął, co zapisane było w jego wyobraźni – rola męża dziejowego, poezja mitu bohaterskiego, spektakl końca świata (czy to starego, czy świata *in toto*) – przybrało widzialne kształty. Nie jest Don Kichotem, bo walczy z rzeczywistym światem[81]. Jest raczej wystylizowanym na bohatera „ukrzyżowanym" narcyzem, herosem tuż przed bitwą ustawiającym przed sobą, w dolinie Sądu Ostatecznego, zwierciadło, w którym widzi Antychrysta rewolucji usiłującego zwyciężyć ostatniego z wolnych i szlachetnych ludzi.

Tymczasem to za Marią i Jerzym Stanisławem-Orciem „stoi nieśmiertelny obraz Chrystusa i jego krzyż". To oni – matka w pragnieniu, syn w pełni – „uosabiają absolutną autonomię prowadzącej do Boga natchnionej poezji – duszę świata i źródło cierpień"[82]. I właśnie Orcio nawet w ostatnich chwilach egzystencji, w romantycznych niebiosach darzy świat ekstatycznym słowem miłości, słowem-Zbawieniem, poezją-orędowniczką, poezją-„matką Zbawionych".

VI. Henryk i Orcio. Kryzys męskiej tożsamości. Dezintegracja „ja"

Krasiński, kreując parę postaci ojciec – syn, Henryk – Orcio dokonał zabiegu bardzo podobnego do tego, który przeprowadził Malczewski w *Marii* – rozpisując „ja" autorskie na, z jednej strony, wyrażającego idealistyczną, ale i niepełną, naiwną świadomość Wacława i, z drugiej strony, na Pacholę, to samotne, wyobcowane, lecz znające gorzką prawdę o egzystencji dziecko. Autor *Marii* ukazał w Pacholęciu, skoncentrował w nim swą wiedzę tragiczną: przekreślone czy „skrzywdzone" przez los, przez życie ambicje i nadzieje swej młodości, które to dziecko-starzec przekazuje Wacławowi łudzącemu się, iż ziemskie, rodzinne, miłosne szczęście jest możliwe.

Naturalnym odruchem badacza, który szuka śladów Wincentego i Zygmunta Krasińskich, ojca i syna w kreacjach Henryka i Orcia powinna być nieufność, którą najpełniej chyba wyraził Stefan Treugutt. Odstępując w niejednym od tej przestrogi, przytoczmy ją tu jednak:

> Oczywiście – niech nas nie mylą ślady podobieństwa, ani Orcio nie jest Krasińskim w dzieciństwie, ani Henryk nie jest w jedną figurę połączonym ojcem i synem[83].

[81] Henryk nie jest Don Kichotem, także dlatego, że obaj bohaterowie spotykają na swej drodze inaczej ukształtowane ideały. W *Nie-Boskiej*... nie ma Dulcynei. Donkiszoterię rozumiał Krasiński jednak dość tradycyjnie: jako ślepe oddanie fantastycznej idei, postaci. Tak oto w liście do Delfiny z 7 stycznia 1848r. opisywał Władysława Zamoyskiego i jego ślepą wiarę w polityczną misję A. J. Czartoryskiego, swego wuja: „Bohater i monoman, Don-Kiszotowy człowiek, z onym ks-ciem na zawracającym wśród najoddaleńszych odeń myśli, idei, napomknień, z ks-ciem na ustach, gdy mowa o życiu wiecznym i sądzie ostatecznym. On mnie nie rani, bo sam ranny na śmierć" (Z. Krasiński, *Sto listów do Delfiny*, wybór i wstęp J. Kott, Warszawa 1966, s. 274).

[82] M. Masłowski, dz. cyt., s. 178.

[83] S. Treugutt, wstęp do: Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedia*, Warszawa 1974, s. 47.

Autoanaliza Krasińskiego, tworzącego kreację ściśle powiązanych ze sobą person, zmierza jednak w innym kierunku. Para postaci Henryk – Orcio, jako swoista konstrukcja sobowtórowa, to zapis rozróżnienia, wyraźnego duchowego podziału, jaki w myśleniu Krasińskiego i o sobie, i o świecie zarysował się pomiędzy fazą dzieciństwa (Orcio) i fazą wieku dojrzałego (Henryk). Dojrzałego – podkreślmy ten fakt – tylko w świecie dramatu, bowiem Henryk, gdy spojrzeć nań z dystansu, reprezentuje styl myślenia, wyobrażania, zachowań właściwy człowiekowi młodemu, dopiero dojrzewającemu intelektualnie.

Henryk i Orcio to postaci nierozłączne. Nawet śmierć Orcia i skok Henryka w otchłań następują tuż po sobie. Śmierć Orcia oznacza jednak przejście w wyższy stan niebiańskiego istnienia, tak jak po dzieciństwie i młodości następuje dojrzałość. Natomiast skok Henryka w nieokreśloną przepaść, sugerujący śmierć bohatera, należy czytać jako symetryczny wobec Orcia gest przejścia w inną rzeczywistość, a nawet gest otwarcia – nie zaś, jak to się zwykle czyni, tylko jako samobójstwo i znak eschatologicznego potępienia. Henryk skacze i znika – i to jest pole do interpretacji, a nie jednoznaczny akt śmierci. Rzeczywistość dramatu cechuje niezwykły dynamizm, sprzeciwiający się jakimś finalistycznym tendencjom[84]. Orcio musi umrzeć dla ziemi i urodzić się dla nieba, zaś Henryk powinien zniknąć. Krasiński nie przygotował bowiem w *Nie-Boskiej komedii* jakiejś Apokalipsy-bis, po której następuje Sąd Ostateczny. Owszem: kończy znacząco losy głównych protagonistów, ale i świat, i rewolucjoniści – wprawdzie bez wodza – zostają na scenie, żyją i... Co się z nimi staje?

Otóż pasji i młodzieńczej siły wyobraźni starczyło w dramacie na negację, na starcie racji, na histrioniczne akty wodzowskiej potęgi, ale zabrakło już energii (na szczęście!) na jakieś panoramiczne ujęcia utopii czy na antyutopię, jak w *Tragedii człowieka* Imre Madácha z 1862 r., gdzie w "nowym wspaniałym świecie" falansteru[85] „spełnia się ideał" ludzkości żyjącej wprawdzie bez ojczyzn narodowych, ale za to racjonalnie, naukowo. W tym pseudoraju jednak, co Madách ukazał w sposób i okrutny, i groteskowy, nie ma już miejsca na rodzicielską miłość, wyobraźnię (choćby genialną), zaś Luter, Kasjusz i Michał Anioł to nieopanowane, wrogie porządkowi społecznemu indywidualności, które winna dosięgnąć kara za niesubordynację[86]. U Krasińskiego tych

[84] Skok Henryka w przepaść nie byłby pierwszym czy ostatnim samobójstwem, po którym romantyczny bohater żyje. Znamienny jest przypadek Kordiana. Romantyczny bohater podejmuje inscenizację gestu samobójczego albo wtedy, gdy wypełniająca go energia nie może się wcielić w formę idei, widowiska, czynu (byłaby to inscenizacja idei negacji z rozpaczy), albo gdy wcielenie to prowadzi w zaułek bez wyjścia: to *casus* Henryka. Nie znaczy to, że potencja bohatera Krasińskiego (rozumianego i w kontekście tego dramatu, i innych tekstów) uległa wyczerpaniu. Szerzej o tym w rozdziale: *Zaginieni w otchłani*.

[85] I. Madách, dz. cyt., s. 121, *Obraz XII: W falansterze*:

> Podwórzec wspaniałego falansteru, rozbudowanego w kształcie litery V. Parter obydwu skrzydeł budynku stanowi otwartą halę kolumnową. W prawej hali widać robotników zajętych przy maszynach parowych w ruchu: obracają się koła napędowe i zębate. W hali po prawej pracuje Uczony w muzeum, zawierającym eksponaty z zakresu wiedzy przyrodniczej, mechaniki, astronomii i chemii. Wszyscy przynależni do falansteru są ubrani jednakowo.

W tym harmonijnym świecie – pokazuje Madách – tkwi jednak piekło glajchszaltujące, ujednolicające jednostki.

[86] Tamże, s. 132: [ocena pracy Michała Anioła]

STARZEC: Przed czasem porzuciłeś
Warsztat, który jest miejscem pracy.
MICHAŁ ANIOŁ: Muszę bez przerwy wciąż wytaczać
Nogi do krzeseł wedle wzoru,
Który w dodatku jest paskudny.
Błagałem dawno, by użyto
Mnie do prac innych, byle nie tych.
Nie mogę sobie już dać rady.

motywów nie znajdziemy. **Rewolucja jakby żyła na kredyt idei**, którą – może... – ktoś w szczegółach określi, wynajdzie.

W *Nie-Boskiej komedii* – i rzecz to znamienna – wszyscy działają, kierują się podejmując aktywność – nie ideologią, filozofią, metodologią, utopią *etc.*, lecz **fantazmatami**. Fantazmatem – a znał Krasiński to słowo[87] – jest Dziewica-trup, rewolucja, poezja, miłość. Wszystko, co cenne, przyobleka się w wyobraźni bohaterów w kształty uwodzicielskiego obrazu, który ich porusza, animuje, ożywia i niszczy. Cały więc dramat – jego znakomita dynamika, skrótowość – ma więc bardziej charakter fantazmatycznego przedstawienia, wizji Krasińskiego, który także w postaci wprojektował własne marzenia, awersje, pokusy i lęki. Jakie aspekty tej duchowej rzeczywistości poety reprezentują Orcio i Henryk – powróćmy do pytania.

Orcia określić można najpierw jako personifikację treści idealizacyjnych. Jest on swoistym *superego* Henryka (Krasińskiego), jego „ja" idealnym. Takim, ku któremu poeta, jak mu się w epoce dzieciństwa zdawało, nieodmiennie zmierza. Orcio reprezentuje duchowe zdrowie, lecz równocześnie fizyczną słabość, chorobę będącą zresztą oczywistym *signum* romantycznego daru poezji objawicielskiej, „wysokiej", którą znakomicie opisywał Novalis. Ślepnący Orcio otwiera się na sferę ducha, Nocy jako prawdy, piękna, harmonii i zbawienia, łączącego tych, których, jak Orcia z matką, rozdzieliła śmierć:

> Wtajemniczony w Noc nie chce już powracać do dziennego świata. Noc otwiera przed duszą to, czego ona pragnie: miłość, dobroć, łagodność, rozkosz duchową. (...) „Płoną nasze bezkresne oczy / Które noc / W nas otwiera. / Widzą one dalej / Niż najbledsze / Tamte niezliczone światła / Przenikają wzrokiem głębie / Miłującej dobroci / Co wypełnia wyższą przestrzeń / Nie dającą się wymówić rozkoszą"[88].

Lecz, zauważmy, konstytutywną cechą-skazą dojrzałego bohatera Krasińskiego – Henryka – jest niewrażliwość na tę sferą poznawczą, którą zna dziecko, zna Orcio. Z utalentowanego, dotkniętego poezją dziecka, jakim był Krasiński, nie zawsze wyrasta

---

Chciałem oparcia chociaż rzeźbić,
By nudny pracy tok odmienić.
Nie wolno. Żeby nie zwariować,
Rzuciłem warsztat i mordęgę.
Wstępuje. [do szeregu – J.Ł.]
STARZEC: Za takie ładu zakłócenie
Idź do pokoju. Tam przesiedzisz
Za karę ciepły, jasny dzień.

[87] Zob. list zakochanego Krasińskiego do Gaszyńskiego z listopada 1834 r., w którym pisze o **„rojących mi się fantazmatach w sercu"**.

[88] W. Trzeciakowski, *O „Hymnach do Nocy" Novalisa*, w: Novalis, *Hymny do Nocy*, przekład, wprowadzenie i objaśnienia W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2001, s. 14. Por. tamże, s. 32:

Czy dzień musi wciąż
Uparcie powracać?
Czy nigdy nie skończy się ziemska przemoc?
Jak długo ten zgiełk powstrzymywać będzie
Niebiański przypływ Nocy?
Czemu tajemnicza ofiara miłości
Nie zapłonie na zawsze?
Odmierzono światłu czas
I czuwaniu –
Lecz wiekuiste jest panowanie
Nocy,
Wieczne trwanie snu.

Przywołując tu dzieło Novalisa, trzeba jednak pamiętać o jego specyficznym kontekście: uczuciu do Zofii von Kühn, zmarłej w wieku ledwie piętnastu lat w 1797 r.

poeta na miarę Novalisa, częściej miłośnik piękności taki, jakim jest Henryk. Poetyckie nadzieje dziecięctwa, młodości okazują się przekleństwem dojrzałości, gdy piękności, która przezeń płynie, Henryk nie zamienia w Poezję - Matkę Zbawienia. Słabość fizyczna Orcia kontrastuje z siłą i gwałtownością, porywczością Henryka. Dlaczego? Bo jest on już z jednej strony ojcem, a z drugiej marzeniem o sile, o wyzwoleniu od ojcostwa rozumianego w kategoriach rodzinnych[89]. Jako *pater familias* należy do kręgu archetypowych personifikacji dominacji, która właściwa jest niszczącemu, władczemu patriarchalizmowi, zrytualizowanemu, konwenansowemu życiu w mikrowspólnocie rodzinnej. Z pewnością – jak zaznaczył już Juliusz Kleiner – w tej roli Henryka odciska swe piętno, odbija się ojciec Zygmunta – Wincenty Krasiński: despota, duchowy arogant, ale też na swój sposób „kochany", bo chcący „jak najlepiej" dla syna, ojciec. Te intencje doceniał i przeceniał Krasiński. Ambiwalencja relacji z ojcem ujawnia się na innym poziomie. Niewolący, „muzułmaniący" syna ojciec jest też związany ze sferą ideału. „Papa" jest generałem, więc panem siły, mocy, figurą wodzowską. Być może dlatego Henryk w *Nie-Boskiej komedii* pragnie się spełnić w heroicznej scenografii wojny, rewolucji rozegranej na arenie dziejów, a może: w cyrku historii.

Orcio nie może zatem zostać wojennym pomocnikiem Henryka, ażeby wyobraźnia Krasińskiego mogła – personifikując je – **rozdzielić dwa odmienne ideały egzystencji: ideał mistyka, widzącego poety przez wielkie „P" i ideał herosa-bohatera, który talenty poetyckie realizuje jako czyn heroiczny, mityzuje na scenie historii**. Krasiński, choć słaby jak Orcio i ambitny jak Henryk, nie był w pełni ni jednym, ni drugim. Intelektualizm Krasińskiego zamykał przed nim zarówno bramy mistycznych wizji, jak i dziedzinę czynu; niszczył w nim także miraże utopijnych światów, rewolucyjnych działań. Wyobraźnia potrafiła jednak ukazać, krytycznie przenicować, zamienić w wizję upiornego świata to wszystko, co kryło się w duszy rewolucyjnych dziedziców XVIII wieku. Z tym, że było to dziedzictwo, które spadło na znudzonych, sytych arystokratów i głodnych nędzarzy. Choć z różnych przyczyn, to jednak kuszeni tym samym: fantazmatem mocy – biedni i bogaci wyruszyli przeciwko sobie.

Krasiński, tworząc parę postaci Orcio – Henryk, syn – ojciec, niejako naraz dokonał dwu rzeczy: po pierwsze **zeksterioryzował, uzewnętrznił dziecko i dzieciństwo, spersonifikował w Orciu świat najwyższych wyobrażeń o poezji**. Lecz czyniąc tak, zarazem się od tego świata świadomie **odciął**, skonstatował jego niedosiężność, nieprawdziwość, nieprzystawalność w odniesieniu do swojej osoby. W ten sposób ocalił marzenia o poecie-słudze Matki Zbawienia, rozstając się z nim na zawsze, posyłając do nieba ideału, w sferę matki, orędowniczki syna. Równolegle – to po wtóre – dokonało się **uwewnętrznienie postaci ojcowskiej, która objawiła się teraz w całej swej pełni, nagości: i jako proszący się o naśladowanie ideał, i jako przekleństwo**. Nudna, zrytualizowana sfera ojcowskiej władzy sprawowanej w rodzinie[90] - po przeniesieniu jej w historyczno-kosmiczną scenerię rewolucji - okazywała się atrakcyjną sferą mocy, władzy choćby straceńczej, ale zapewniającej mityczną wielkość i nieśmiertelność strażnikowi porządku i wiary, temu nowemu rycerzowi krzyżowemu, obrońcy Okopów

[89] Chodzi więc o przeniesienie atrybutów ojcostwa (patriarchalnych władz, siły) na figurę ojcowską w skali wielkiej, kosmicznej. Tak Henryk staje się ojcem, obrońcą arystokracji.

[90] Zob. J.-L. Flandrin, *Historia rodziny*, przeł. A. Kuryś, Warszawa 1998, rozdział: *Sprawowanie władzy w rodzinie. Model monarchiczny*, s. 145: „Autorytet ojca rodziny i autorytet Boga nie tylko uwierzytelniały się wzajemnie; służyły do uwierzytelniania wszystkich innych autorytetów. Królowie, panowie, zwierzchnicy, duchowni – wszyscy, określali jako ojcowie i przedstawiciele Boga".

Trójcy Świętej lub Grobu Pańskiego. Krasiński, który nigdy powstańcem nie był i z racji pochodzenia nie miał też „szans" na śmierć bezdomnego wygnańca, emigranta, wielokroć jednak inscenizował, również po *Nie-Boskiej komedii,* dramat własnej śmierci bohaterskiej, martyrologicznej, tragicznej. Jak w liryku *Ja cię nie żegnam...*, proklamującym: „Chyba mnie porwą i pójdę, okuty, / W zamarzłą wiecznych męczarni krainę..." (1840 r.). Jak w wierszu *Do...*, gdzie oznajmiał:

> Wiem, dla mnie Sybir, powróz zgotowany,
> Jeśli przed wami nie uniżę czoła,
> Gdy duch mój krnąbrny kornie nie zawoła:
> „Nie Bóg mi panem, lecz wyście mi pany." {1840 r.}[91].

Ale te „ fantazmata" nigdy się nie wcieliły. Henryk to brawurowy eksperyment wyobraźni, kreacja stworzona z pełnym rozmachem, rozpięta między życiem a ... zniknięciem, lecz też kreacja, której nie sposób przypisać jakichś pozytywnych treści ideologicznych. Uniwersalizm, ponadczasowość w obrazie rewolucji i starego świata na tym się właśnie zasadza, iż jest to starcie modelowe, konflikt sił, a nie rozpisanych na punkty partyjnego programu. Owszem – Krasiński czerpał pełną racji garścią z myśli XVIII i XIX wieku, ze stereotypów kulturowych[92], ale nie wprowadził ich do dramatu jako materiału erudycyjnego, oznaczonego przypisami objaśniającymi źródło danej myśli, obrazu[93].

Również osobiste doświadczenia Krasińskiego, jego relacje z ojcem zostały głęboko zakodowane w skomplikowanym układzie relacji rodzinnych, gdzie ich nośnikiem stają się Henryk, Orcio, nawet Maria. Ojciec Krasińskiego, występujący w roli powiernika tajemnic syna, stawiał się w sytuacji właściwej ideałowi, którego nie sposób osiągnąć. „Teraz kończę ten list, prosząc Papę, by ufał synowi, którego życie te ma tylko jedne cele: Ojczyznę i szczęście Ojca"[94] – pisał tak w styczniu 1830 roku „dobry" syn, ledwie 18-letni poeta, nie podejrzewający, że szczęście Ojczyzny i satysfakcja ojca nie muszą iść w parze, że trzeba będzie już wkrótce wybierać: „za" czy „przeciw" (powstaniu listopadowemu). Ani zbawcą kraju, ani wiernym ojcu synem harmonijnie Krasiński nie mógł być.

Role, w jakie duszą i ciałem angażował się Krasiński **po** napisaniu *Nie-Boskiej komedii i Irydiona,* leżą jednak na antypodach roli, w którą wstępuje Mąż-Henryk. Tę rolę - uznać można za po części „ściągniętą", pożyczoną od postaci Wincentego Krasińskiego-generała, więc roli przywódczej. Lecz w części jest to również kreacja ojca „ulepszona", „wymarzona", uszlachetniona. Henryk-wódz obozu arystokracji to ojciec zanegowany (jako bezczynny serwilista) i ulepszony przez marzenie jako wódz klasy w bitwie o sprawę nie tyle narodową, co ogólnoludzką. Przez „papę" Zygmunt Krasiński odwróci się od rewolucji listopadowej 1830 roku, ale przecież zrekompensuje stratę na płaszczyźnie imaginacyjnej - jako Henryk, heros, który apologię klasy, z której się

[91] Z. Krasiński, *Wiersze. Poematy. Dramaty*,wybór i posłowie M. Bizan, Warszawa 1990, s. 42-43 oraz 45. Za taką – posiadającą jednak moralistyczno-konsolacyjną wymowę – inscenizację uczuć można także uznać poemat Krasińskiego pod tytułem *Ostatni*. Zob. J. Fiećko, *„Ostatni" wobec „Anhellego". Z dziejów polemik między Krasińskim a Słowackim*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia...*, s. 449-459.

[92] Jak wiele odniesień biblijnych, filozoficznych, odniesień do polemik, wydarzeń XVIII i XIX-wiecznych ma choćby motyw Przechrztów, dowodzi erudycyjny wywód B. Burdzieja. Por. tegoż: *Izrael i krzyż. U podstaw ideowych „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia* ..., s. 201-250.

[93] Inaczej oczywiście postąpił Krasiński w *Irydionie*, opatrując go obszernymi partiami *Wstępu, Dokończenia, Przypisków autora.*

[94] Z. Krasiński, *Listy do ojca*, opr. i wstęp. S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 96.

wywodzi, jej punkt szczytowy ukaże poprzez siebie samego, ale też ukaże jako moment zarazem końcowy, moment negacji. W Henryku zło i dobro arystokracji kulminują. W ten sposób – poprzez niego – nędza i chwała arystokratycznej genealogii poety, związane z tym ohydne i przyjemne konsekwencje, zyskają spełnienie, przesilą się, zniosą się jak przeciwne ładunki elektryczne, zobojętnią jak plus i minus, umożliwiając... Właśnie – co? Sąd Boży *post mortem* – to pewne. Ale czy coś jeszcze?

Otóż w tym wymiarze nie jest *Nie-Boska komedia* dziełem, w którym dialektykę sprzeczności pokona jedna idea, ideologia, utopia czy apokaliptyczna chrystofania. Krasiński – na szczęście – okazał się realistą, zachowując jedynie metafizyczny kontekst wydarzeń historycznych, które dzieją się całkowicie niezależnie, podług ludzkich wyborów. „Sąd ostateczny jest w niebie"– można by rzec za maskami z powieści Malczewskiego. Aż tam. Wprawdzie dramaty ziemskich ojców, matek i synów, tych szlachetnie i nieszlachetnie urodzonych, rozsądzą w wiecznym „kiedyś" Ojciec Niebieski, Jego Syn i Duch Św., lecz w świecie dramatu wszystkie opozycje, konflikty zyskują immanentną, wewnątrzhistoryczną negację. Zostają zanegowane przez chrystofanię, przez objawienie transcendentnego Boga Zbawiciela, **ukazującego się jednak w subiektywnej przestrzeni duszy, jaźni, wyobraźni Pankracego**. Ta obiektywna chrystofania w subiektywnej przestrzeni jednego „ja" ma jednak znamienne konsekwencje: świat trwa dalej, ale rewolucja traci motor działania, Pankracego, tę osobowość, która zdolna jest – przeciwnie niż zdemonizowany Leonard – wyrwać ją z objęć logiki destrukcji i ukazać jakiś horyzont utopii[95].

Henryk – jako projekcja dylematów Krasińskiego – to postać, która doprowadziła do rozliczenia przeszłości osobistej (relacje z ojcem) i historyczno-grupowej (ocena arystokracji), lecz poza tym **nie objawiła żadnych *pro-spektywnych*, sięgających w dal, w przyszłość propozycji egzystencjalno-historiozoficznch**[96]. Krasiński okazał się Mistrzem Negacji. Prowidencjalistyczna wiara Krasińskiego porzuca wprawdzie w dramacie poziom dziecinnych rojeń czy lęków, które często można było słyszeć z ambony, mówiących o nadejściu Antychrysta, bestii, końcu świata i karze, ale – ulegając wysubtelnieniu, przekształcając się w wiarę w indywidualne, choćby niszczące objawienie się pierwiastka opatrznościowego, jak to przydarzyło się Pankracemu, który zobaczył Pantokratora – zarazem staje bezradna wobec pytania o mechanizmy, sposoby, cele działania Boga w ludzkich – indywidualnych i zbiorowych – dziejach. Nie mogąc być aniołem (poetą), człowiekiem (mężem i ojcem), ani bogiem, Henryk skacze w otchłań. Na „program" było jeszcze – za wcześnie. Z punktu zaś widzenia literatury rzec trzeba inaczej: na literaturę z tezą i jej programowym rozwinięciem **na szczęście jeszcze było za wcześnie;** dlatego czytamy dziś arcydzieło. Jaki tekst otrzymalibyśmy,

[95] A utopie – czy to pozostające na papierze, czy wcielone – nie miały w XIX w. dobrej prasy. Może prócz tej jednej, która skusiła nawet C.K. Norwida, czyli Ameryki, wydającej się wielu Europejczykom rajem na ziemi. Por. losy falansteru założonego przez ucznia Fouriera Victora Considéranta w: T. Żyro, *Boża plantacja. Historia utopii amerykańskiej*, Warszawa 1994, s. 172:

> Considérant, który zarządzał kolonią jak dyktator, wyczuł w powietrzu zapach klęski: koloniści żyli w prymitywnie skleconych chatach z bali, nie przejawiali żadnej przedsiębiorczości, brakowało wielkiego gmachu (falansteru), który miał zapewnić społeczną harmonię. Którejś nocy zniknął, by pojawić się dopiero w Paryżu, gdzie zabrał się do pisania pamfletów o brakach ludzkiej natury.

[96] Co ciekawe – *Nie-Boska komedia* była jedynym godnym ocalenia dziełem reakcyjnego poety, Krasińskiego w opinii marksistowskich utopistów. Oczywiście bez chrystofanicznego zakończenia. Akceptację dzieła ułatwiał fakt, że nie zawiera ono wizji przyszłości – za tę można więc było uznać „kraje demokracji ludowej". Por. M. Zawodniak, *„Reakcyjny kanon", czyli trójca wieszczów w klasowej wizji romantyzmu*, w : *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*..., Łowicz 2001, s. 61-72.

gdyby i Krasiński był starszy, i jego bohater dojrzalszy – niech zaświadczą dzieła takie, jak *Przedświt* i *Psalmy przyszłości*. Tu: z korzyścią dla poezji poeta skacze w przepaść.

Jest to i otchłań śmierci, i ocalenia. Śmierci dla starego świata, i ocalenia od niego. Ani historia w tym momencie, ani egzystencja bohatera nie dobiega – podkreślamy to – końca. Henryk znika. Ten symboliczny *trick* Krasińskiego nie jest bez znaczenia. Nie oznacza też prostackiego *happy endu*, polegającego na zręcznej ucieczce. W taniej, popularnej sztuce XX wieku w sposób podobny, jak uczynił to Krasiński, pisarz czy reżyser kończył często losy postaci demonicznych, schwarzcharakterów, którzy, znikając w finale dzieła, niby-ginąc, zostając pokonanymi – odradzali się niespodziewanie w *sequelowych* kontynuacjach dzieła, jeśli jego część pierwsza zyskała rozgłos i sukces rynkowy. Oczywiście – intencje Krasińskiego były inne, głębsze. Każąc skoczyć Henrykowi w tę przepaść, dokonywał drastycznego, jak się wydawało, rozliczenia przeszłości ojców. Trudno jednak nie uśmiechnąć się, czytając te świadectwa lektury dramatu, które całkowicie ignorowały Krasińskiego jako poetę histriona, który gra, zwodzi, uwodzi czytelnika, choćby posługując się imitacjami patetycznego, wzniosłego języka, zarazem drążąc, nicując ów język[97].

Zakończenie losów Henryka – poza wątpliwej jakości moralnym pouczeniem, że życie *á la* Henryk nie popłaca – nie objawia niczego dla przyszłości świata. Przeciwnie: to sama tylko monumentalizacja, heroizacja pełna rozpaczliwych konsekwencji, dokonująca się w scenografii symbolicznej wielkiego aktu dziejowego, jest tu punktem dojścia. Podkreślamy przy tym, iż ukazując **odbóstwiony świat rewolucji** i zgniły **świat** *ancien regime'u*, okazał się Krasiński geniuszem, niemal prorokiem świata, w którym intelektualna mutacja heglizmu dokonana przez Karola Marksa zmieni bieg dziejów na cały XX wiek. Lecz powiedzmy też, że **horyzont marzeń, idei, wyobrażeń bohaterskich Henryka reprezentuje, zdradza mentalność, świadomość dwudziestokilkuletniego mężczyzny**, który najchętniej znów zapytałby „papę", co robić. Bo świat się nie skończył. Henryk do końca nie osiąga dojrzałości, która pogodziłaby go ze światem, byłaby psychiczną pełnią, zrozumieniem konieczności śmierci[98]. Nawet wydając się na Sąd Boży (co za relacja: „ja" – Sędzia Odwieczny!), okazuje się niedojrzałym histrionem. Lub – to odczytanie łagodniejsze – dojrzałość ta „dopada" go dopiero, gdy staje nad przepaścią. Co – zauważmy – przypomina finał losów Kordiana stającego przed plutonem egzekucyjnym. Henryk skacze w przepaść, ale nie zobaczymy jego ciała. Kordian, choć ułaskawiony, czeka na śmierć, która **może** go dosięgnie, ale jednak oczekuje jej ze świadomością, patrząc jej prosto w oczy, nie pozwalając ich sobie zawiązać[99].

Ów proces dojrzewania, indywiduacji ma jeszcze jeden aspekt. Trudno nie zauważyć, iż mieliśmy w XIX wieku w literaturze polskiej do czynienia ze zjawiskiem, które można nazwać romantyką sierot, z literaturą tworzoną przez mężczyzn, których wcze-

[97] Por. osobliwą, ale zawierającą pewne odkrywcze intuicje analizę: A. Sergl, *Mąż. Koncepcja płci w „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001, s. 102, przypis 59: „Proza Krasińskiego wyolbrzymia cechy stylu burzy i naporu, a jednocześnie neguje założenia ideologiczne tego okresu."

[98] Nie ma tu więc mowy o śmierci człowieka, który w myśl filozofii C.G. Junga osiągnął „pełnię psychiczną" (indywiduację), „zaktualizował jaźń jako *complexio oppositorum*, pogodził w sobie wszystkie przeciwieństwa, w tym także przeciwieństwo dobra i zła, w nowej paradoksalnej jedności" – J. Prokopiuk, *Wstęp* do: C.G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, wybór i przekład J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. XXXIV.

[99] J Słowacki, *Kordian*, M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Kordiana"*, Warszawa 1967, s. 114, w. 1235 i n.:

PIERWSZY Z LUDU: Chcą zawiązać oczy –
Nie pozwolił ...

śnie osierociły matki i którzy potem długo lub wcale nie potrafili założyć rodzin[100]. Mickiewicz został bez matki w wieku lat 22 (1820 r.), Malczewski – 7 lat (1800 r.), Krasiński – 10 (1822 r.), Norwid – 4 (1821 r.). Słowackiego osierocił Euzebiusz Słowacki w wieku lat 5 (1814), jego następny ojciec August Bécu stał się przyczyną psychicznych cierpień. Po tym, gdy po swej śmierci od pioruna w 1824r. (Słowacki miał wtedy 15 lat) został sportretowany przez Mickiewicza w III cz. *Dziadów* jako zdrajca (też za karę zgładzony piorunem Doktor). Z matką Słowacki rozstał się niemal na zawsze w roku 1829, utrzymując już tylko ten niezwykły kontakt korespondencyjny. Spotkał się z nią niedługo przed swą śmiercią – w 1847 r. – we Wrocławiu.

Z punktu widzenia, jaki tu rozpatrujemy, analizując Henryka i Orcia jako personifikacje czy rozszczepienia świadomości Krasińskiego, specyficznie rysuje się też rola Marii. Staje się ona, przy takim ujęciu, wyrazem nieskrywanej **tęsknoty** do świata emocji, wartości, zachowań, jaki reprezentują postaci kobiece, w typie matki-opiekunki. Taki jest świat pragnień Orcia-Krasińskiego. Istnieje w tym świecie dziecka jednak także wielce zastanawiająca ambiwalencja. Otóż „bycie poetą" to domena archetypów kobiecych. Przekleństwo (z punktu widzenia Męża) bycia poetą przez Orcia to wynik namaszczenia czy zaklęcia Marii, po której dziecko-śpiewak-poeta „odziedziczy" niemęską słabość ciała, ale i egzaltacje ducha, zmysł piękności. Orcio jest ofiarą i zarazem beneficjentem poetyckich uzdolnień, jakie nakłada nań matka, której Krasiński każe żyć i oszaleć, umrzeć w stanie „pragnienia bycia poetą".

Lecz w tej roli Maria okaże się już nie tyle matką, co Żoną, partnerką czy raczej niespełnioną rozmówczynią Męża, który jest poetą-siewcą piękności. W „przebraniu" małżonki Maria służy wyjaskrawieniu wszystkich lęków Krasińskiego, jego *porte-parole,* Henryka: przed prozaizacją ideału kobiecego, tego wzorca Laury, niebiańskiej Beatrix, które prozaizują się, przemieniają się w dniu ślubu z Maryi w Marysię czy Marynię. Towarzyszy temu lęk przed ambiwalentnie ocenianą rolą ojca i przed improduktywizmem, bezczynnością, brakiem dzieła, jakiegoś *opus magnum*, które uczyniłoby żywot spełnionym, spoetyzowanym, zmityzowanym. Tej sensotwórczej funkcji w odniesieniu do Henryka (i Krasińskiego) nie może spełnić ta wielka Poezja, której depozytariuszem i medium staje się ostatecznie Orcio.

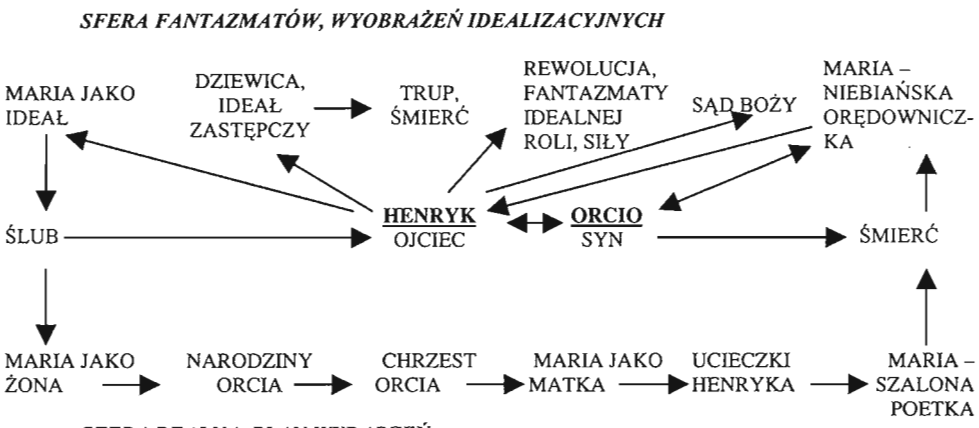
U źródeł pogrążonego w rewolucyjnym chaosie świata – i Krasiński ukazał to bezbłędnie – tkwi dramat rozgrywający się w czterech ścianach domu. Takiego domu, jak ten Wincentego Krasińskiego i jego syna, któremu matkę zastąpiła bona. Jest to dramat pokazujący piekło władczych mężczyzn, którzy wychowują kruchych, ale rojących o sławie synów, sieroty bez matek, naznaczone iście kobiecą wrażliwością, ale **miotające się między fantazmatami siły, władzy, heroizmu – a fantazmatami poznawanej głębi, mistycznej poezji, metafizycznej wiedzy**[101]. Te pierwsze, gdy zaprząc je w służbę romantycznego indywidualizmu, personifikują się w postaci Henryka. Te drugie – w postaci jakby wprost nieziemskiego Orcia, który – jak drzewo będące symbolem życia mistycznego – korzeniami, duchem tkwi w niebie, ale koroną, ciałem objawia się jeszcze w świecie. Orcio jest *sui generis* projektem postaci irrealnej, idealnej i dlatego musi „wniebowstąpić", wcześniej ślepnąc. Wtedy Henryk może sta-

[100] Podobną opinię wyraziła M. Żmigrodzka, *Sernica i nieskończoność*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*..., s. 71-77. Badaczka zwraca jednak uwagę na nieobecność rodziny szczęśliwej w „literaturze romantyzmu polskiego".

[101] A. Sergl, dz. cyt., s. 89: „Brak matki konstytuuje męskość hrabiego Henryka. Jego kompleks kastracji jest romantyczny, ponieważ wynika z nieustannej obawy przed ojcem i przed zmarłymi. Jako mężczyzna bez matki nie zna on traumy Edypa, ani jego zbawienia poprzez śmierć matki, otwierającą mu oczy na samopoznanie, a nawet uświęcenie".

wić czoła prometejskim czy antychrystowym nawałnicom rewolucji, gdzie władać chce motłoch.

Jeśli tak potraktować postaci dramatu: Orcia jako idealny, ale niemożliwy, niespełniony projekt egzystencji Henryka – Marię zaś jako personifikację dziedzictwa, jakie syn otrzymał od matki (wrażliwość, ale i emocjonalna pustka dorastania bez matki, pod okiem ojca tylko), jako uosobienie lęków i pragnień, które wstrząsały młodym Henrykiem (erotyczne marzenie, którego warunkiem spełnienia jest małżeństwo, prowadzące do trywializacji egzystencji, dezindywidualizacji) – jeśli więc tak potraktować postaci dramatu, to relacje między nimi układają się w przejrzysty ciąg związków, przemian, które schematycznie wolno ująć tak:



To schematyczne ujęcie, choć pełne uproszczeń, przejrzyście odnotowuje jednak fakt, iż to męscy bohaterowie, męski świat tkwi w centrum dramatu. Postać Marii została podporządkowana maskulinocentrycznej opcji oglądu świata[102]. Marię poznajemy w momencie, gdy Mąż próbuje podtrzymać jej iluzoryczne, fantazmatyczne wyobrażenie z czasów sprzed ślubu. Krasiński ukazuje Pana Młodego i Pannę Młodą od razu w sytuacji symbolicznego kryzysu. Kiedy Ksiądz przypieczętowuje nierozerwalne śluby, didaskalia informują o natychmiastowym – z pozoru tylko nic nie znaczącym – rozdzieleniu małżonków:

> *Wstaje para – Mąż ściska rękę żony i oddaje ją krewnemu – wszyscy wychodzą – on sam zostaje w kościele.*
> Zstąpiłem do ziemskich ślubów, bom znalazł tę, o której marzyłem – przeklęstwo mojej głowie, jeśli ją kiedy kochać przestanę – (s. 8-9).

[102] Por. opinie A. Sergla, dz. cyt., s. 81-82: „Arystokratyczna obsesja odbija się w herbach i portretach dawno zmarłych przodków, w pielęgnowaniu fallicznych, przestarzałych broni, jak szable i miecze, które Henryk demonstruje z dumą Pankracemu". Tamże, s. 79:

> Henryk i Pankracy sadowią się zawsze wyżej niż ich otoczenie – wyniesienie wskazuje na ich męskość. (...) Triumf męskości jest zwycięstwem destrukcji nad płodnością, prowincji nad światowym polorem, fragmentów i monologu nad syntezą i dialogiem.

Por. także: M. Grabowska, *Romantyczny gest hrabiego Henryka*, w: tejże, *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978, s. 97:

> Przykłady można by mnożyć, potwierdzając tę szczególną estymę, jaką żywił autor *Nie-Boskiej* dla „długiej" broni siecznej: szabli, miecza, szpady, pałasza. Szabli jednak na pierwszym miejscu. (...) Nóż, sztylet, puginał – krótka broń biała – to według Krasińskiego oręż zabójców, morderców, tchórzy zdradliwych, spiskowców wreszcie.

XXI-wieczny już badacz, taki jak Anton Sergl, widzi w tej militarnej predylekcji wyobraźni Krasińskiego tylko dowody „fallokracji".

Zarówno wymowa gestu rozstania z Panną Młodą, jak i ten rodzaj przemocy psychicznej, który sam wobec siebie stosuje Henryk, składając przysięgę-przekleństwo, świadczą wyraźnie o granicznym, przełomowym wymiarze aktu. Odnalezienie „marzenia", paralelne wobec tego, co przydarzyło się Gustawowi w IV cz. *Dziadów* szukającemu nadziemskiej dziewicy[103], oznacza – gdy poświadcza to ślub – symboliczny grób, symboliczną śmierć fantazmatu, który od tego momentu rozpada się, słabnie (jak fizycznie słabnie Maria). Krasiński pozostaje tu w kręgu wczesnoromantycznych problemów, choć jest to już tylko jego punkt wyjścia. Niemniej ślub i klęska fantazmatycznego wyobrażenia Marii współbrzmią z Mickiewiczowskim: „Gdy na dziewczynę zawołają: żono! / Już ją żywcem pogrzebiono" (IV cz. *Dziadów*, w. 365-366). Ślub-śmierć ideału, to wydarzenie będące paradoksalną komunią sakramentalną, która oznacza jednostronne, wyobrażeniowe wyobcowanie Henryka od Marii, spycha ją do roli bezsilnego świadka w planie wydarzeń: rodzi Orcia, próbuje nawiązać kontakt z Henrykiem, chrzci czy też zaklina dziecko na poetę, staje się świadkiem „porywów imaginacji" Henryka, wreszcie popada w chorobę-szaleństwo, stając się na moment poetką obłąkaną, godną zwrócić uwagę swego Męża.

Śmierć Marii oznacza w dramacie tak naprawdę ponowne narodziny, przejście na wyższy, metafizyczny, fantazmatyczny poziom istnienia. Hrabia teraz słucha żony, mówiącej przez Orcia z zaświatów. Wcześniej tylko patrzył na nią przed ślubem. Lecz znaczy to także coś innego: w prometejskim, pełnym siły świecie *Nie-Boskiej komedii* miejsce kobiet pozostaje w sferze pozarzeczywistości: są tworami męskiej wyobraźni, jak Maria przed ślubem, lub wyrzutem sumienia, bytem niebiańskim, jak Maria po śmierci. Maria z *Nie-Boskiej...* zostaje przeniesiona w tę samą symboliczną rzeczywistość, co matka Konrada w III cz. *Dziadów*. Zostaje w ten sposób ostatecznie pożegnana, metafizycznie ocalona i symbolicznie uwewnętrzniona.

Tymczasem los męskiego bohatera to pogoń za substytutami „ideału", którym już nie jest Maria po ślubie. „Ja" hrabiego – nigdy niezakorzenione w dziedzinie metafizycznej, nie znające wymiaru mistycznego – szuka więc fantazmatycznych luster wielkich idei-obrazów, w których z narcystyczną samosatysfakcją mogłoby się sobie przyjrzeć, przejrzeć, ukonstytuować. W tym wymiarze *Nie-Boska komedia* ukazuje się w równym **stopniu dramatem ról społecznych, katastrofy hierarchii klasowych, rodzinnych, zawodowych,** zapewniających niegdyś samorozumienie, satysfakcję egzystencjalną[104], horyzont nadbudowanej metafizyczną obietnicą przyszłości w życiu wiecznym. Okazuje się w ogóle dramatem **kryzysu męskiej tożsamości**, archetypów regulujących do tej pory feudalny świat mężczyzn i kobiet. Dominacja świata mężczyzn oznacza tu symptomatyczną, z pozoru sprzeczną tęsknotę do świata kobiecego i zarazem jego gwałtowną negację. Obie tendencje wyrażają się w redukcji roli tego świata.

Przy tym zwróćmy uwagę na jeszcze jeden, głęboki aspekt rozpadu świata męskich wzorców: na odkrycie, dowartościowanie „bycia poetą" – a więc także Animy,

[103] Por. rozdziały poświęcone „krystalizacji" w IV cz. *Dziadów*, wątkom desperacji i poznania. U Krasińskiego Henryk wymarzy Marię-idealną i uczyni ją Żoną. To tak, jakby ożenił się z własnym fantazmatem.

[104] Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 9:

> Wraz ze słabnącym oddziaływaniem dialektycznego współoddziaływania globalności i lokalności w rekonstytuowaniu życia codziennego, jednostki są zmuszone dokonywać wyborów tożsamościowych spośród różnorakich opcji.
>
> – Rewolucja z dramatu Krasińskiego to jednak wydarzenie, które w skali globalnej zmusza do ponownego określenia swej tożsamości, ale nie polega to, jak u człowieka XX-wiecznego, na wyborze spośród całego zbioru możliwości. Tu wybór jest jeszcze prostszy („za" – „przeciw"), ale też ostateczny (życie – śmierć).

tej żeńskiej zasady męskiego „ja". Dusza romantycznego poety – wbrew presji, dyktatowi społecznych wyobrażeń – okazuje się sferą **heterogenicznych wartości: męskich, ale i żeńskich**, do których współistnienia nie jest łatwo się przyznać[105]. W polskiej poezji czynią to bezpośrednio Słowacki i Krasiński, piewcy Poezji.

Następstwem kryzysu ról i kryzysu męskiej tożsamości okazuje się w końcu kryzys podmiotowości: rozbitej, strzaskanej, nie dającej się stworzyć, odnaleźć poza inscenizacją. Rewolucję można by więc uznać za **proces reinscenizacji** „ja". To ona – po Dziewicy-trupie – okazuje się kolejną rolą idealną, spektaklem władzy i przywództwa, integrującym na powrót wyobrażenia męskiego świata, bitewny splendor, kult broni, magię herbów i polor rewolucyjnych idei. W dzianiu się rewolucji buduje się mit, konstytuuje się rola, integruje się „męskie" „ja" i „ja-w-ogóle". Przekleństwo poety – dezintegrująca pokusa fantazmatycznych spełnień, rujnująca życie „rodzinne", „społeczne" – znajduje ujście w megafantazmacie, w Rewolucji, która nawet biologiczne trwanie bohatera prowadzi na skraj przepaści. Tam właśnie hrabia zobaczy ostatni fantazmat: wieczności, Boga, „co się wiecznie pali – wiecznie jaśnieje – a nic nie oświeca" (s. 139). Tylko Henryk widzi takiego Boga, tak jak tylko Pankracy widzi Chrystusa.

W utworze autora wiersza *Poeta*[106], naznaczonego apokaliptyczną treścią, nikt – prócz „biednej" Marii – nie pisze wierszy, a przecież wszyscy są lub chcą być „poetą". Każdy na swój sposób, choć najważniejsza jest tu „poezja Henryka", dramat jego niewysłowienia, poetyckiego losu, skazującego go na bycie po pierwsze słuchaczem i medium chórów anielskich poezji-piękności, ale z drugiej strony na bycie kimś niezdolnym do poezji wielkiej, kosmicznej. Henryk słyszy niebo – ale w nim nie jest. Rozsiewa piękności, upiększa – fantazmatyzuje świat, ale nie jest Orciem. I być nim nawet nie może i nie chce. Orciowy modus poetyckiego tworzenia oznacza bowiem zbawienie i mistyczne poznanie „istoty" bytu okiem duszy, ale – w oczach Henryka – gubiąc ciało, zmysły, gubi też „ja", jego wolność ku dobru i złu, niweczy możliwość błędu, oznaczającego to, co arcyludzkie, ludzkie po prostu. A na to nowożytne „ja", choćby zdezintegrowane, zranione, słabnące – się nie godzi. Stąd reinscenizacja „ja" jako rewolucyjny spektakl[107].

Zastanawiano się często nad podmiotem mówiącym, jego niedookreśleniem w introdukcjach do kolejnych części dramatu. Wydaje się, iż jest tu swego rodzaju **miejsce sprzężenia między świadomością pisarza i jego bohatera**. Krasiński-poeta ← autoanaliza → „ja" z introdukcji jako „on", „ty": „Ty grasz cudzym uszom niepojęte rozkosze" ← odbicie → Hrabia Henryk jako poeta. W owych introdukcjach znajduje więc

[105] W pewnym sensie kreacje „wiecznej kobiecości", symboliczna maryjność są w romantyzmie sposobem wyrażania pragnienia spokoju, stabilizacji, „bezmyślenia", nawet śmierci. Są zapisem „woli wybawienia" od świata i/lub zbawienia przez „to inne" (Boga choćby).

[106] Por. K. Korotkich, *Credo człowieka odchodzącego. O apokalipsie duchowej w wierszu „Poeta" Zygmunta Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia...*, s. 355-370. Tu (s. 365) istotne dla naszych rozważań stwierdzenie:

> Apokalipsa romantyczna – podkreślmy – byłaby więc: po pierwsze, pominięciem miłości, po drugie, niepojęciem wiary, i po trzecie, zwątpieniem w piękność bezwarunkową, nawet bogów!

E. Cioran, *Joseph de Maistre. Esej o myśli reakcyjnej*, w: tegoż, *Ćwiczenia z zachwytu*, przeł. J. M. Kłoczowski, s. 31-32:

> Wizja kosmicznej katastrofy jest nam równie bliska jak niegdyś buddystom, presokratykom czy stoikom. Żywiołowość grozy utrzymuje czas w chwiejnej równowadze, która sprzyja uwolnieniu daru prorokowania. Sprawdza się to szczególnie w okresach, które nadchodzą bezpośrednio po wielkich przewrotach historycznych. Wszystkich ogarnia wówczas pasja wieszczenia, zarówno sceptycy, jak fanatycy radośnie korzystają z klęski, by z rozkoszą dowodzić, że umieli ją przewidzieć lub wręcz zapowiedzieć. **Największą, choć zapewne tragiczną satysfakcję w obliczu tego, co najgorsze, odczuwają teoretycy Reakcji. „Najgorsze" stanowi o sensie bycia reakcjonisty** [podkr. – J. Ł.].

zapis prehistoria duchowa Henryka, zostaje określony rodzaj jego poetyckiej kondycji, zapisane są źródła dramatu. Tu odciskają się dane autobiografii Krasińskiego, jej etap dziecięco-idealny (Orcio) i młodzieńczy – pełen klęsk (Henryk), i natychmiast zostają rozpisane w strukturze dramatu, przypisane postaciom. Introdukcje części III i IV są już zaś wyraźnie przejściem od autobiograficznej retrospekcji do poetyckiej, fantazmatycznej projekcji, do wizji rewolucji, która będzie swoistą próbą:

> Do pieśni – do pieśni!
> Kto ją zacznie, kto jej dokończy? – Dajcie mi przeszłość zbrojną w stal, powiewną rycerskimi pióry. – Gotyckie wieże wywołam przed oczy wasze – rzucę cień katedr świętych na głowy wam. – Ale to nie to – tego już nigdy nie będzie (s. 58).

Ten metapoetycki fragment spełnia rolę podobną jak głos trzeciego mówcy w *Prologu Kordiana*[108] – to manifestacja siły kreacyjnej poezji. W introdukcjach przegląda się i „ja" Krasińskiego, i są one metatekstowym uzupełnieniem, semantycznym lustrem, w którym odbijają się znaczenia gestów Henryka i Orcia. Można je uznać za parodię inwokacji do muz[109], wskazując jednak pozytywny aspekt takiego zabiegu: zamiast muz zjawia się tu dziwne „ja" rozbite. **Jest ono zarazem „ja" autora przeobrażającym się w „ty" w introdukcji i działającym jako „on", „oni" w świecie postaci dramatu**. Bez introdukcji świat czterech części wymknąłby się „ja"- Krasińskiego, zyskałby autonomię, niezależność. Introdukcje pozwalają zachować *signum* autorskiej władzy, są sygnaturą poety, jego panowania nad światem stworzonym, pokazują jego z nim związek, dopowiadają, iż w tekście „opowiada się" właśnie to „ja" Krasińskiego i że ono także poddaje się eksperymentowi frenetycznej inscenizacji rewolucyjnej aż do końca, idzie do kresu ze swym tekstowym, głównym reprezentantem: z Henrykiem.

Introdukcje spełniają rolę podobną do tej, jaką pełnią w *Balladynie* i *Lilli Wenedzie* Słowackiego niedocenione w swej roli, integralnie współtworzące tekst dramatu romantycznego – listy dedykacyjne lub te fragmenty tekstu, jak w *Kordianie*, stanowiące jego semantyczną nadbudowę: motto, *Przygotowanie*, *Prolog*[110]. Mówiąc metaforycznie: Bezimienny Autor ma imię wyryte jeśli nie na karcie tytułowej, to w całym tekście. I to jego dzieje, zaczynające się gdzieś tam w domowych traumach i marzeniach, w relacjach z ojcem i matką lub w tych relacji braku – opowiada dramat-spowiedź, *confessiones* ogarniętego kryzysem tożsamości „ja" (rola, hierarchia, płeć w sensie *gender*, rozpad „ja"). Są to wyznania-wyzwania, przeobrażające się w histrioniczną próbę sanacji, w reinscenizacyjny spektakl rewolucji. Inna kwestia to, czy i jakie „ja" udało się lub nie udało ocalić w tym spektaklu.

---

[108] J. Słowacki, *Kordian*, głos Trzeciej Osoby z *Prologu*, s. 22, w: 39-42:

> Dajcie mi proch zamknięty w narodowej urnie,
> Z prochu lud wskrzeszę, stawiam na mogił koturnie
> I mam aktorów wyższych o całe mogiły.
> Z przebudzonych rycerzy zerwę całun zgniły...

Podobieństwo obu tekstów – owego „dajcie" – jest zastanawiające.

[109] A. Sergl, dz. cyt., s. 92: „Sześć krótkich fragmentów prozy wprowadzających do części pierwszej stanowi parodię inwokacji do muz w tradycji epickiej, którą Krasiński odrzuca".

[110] Por. na ten temat – formułowane z nieco innej pozycji – uwagi: M. Kalinowska, *Wokół listów dedykacyjnych do „Balladyny" i „Lilli Wenedy". Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego dwugłos o formach: „ariostycznej", „homerowej" i „eschylowskiej"*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych*, pod red. J. Borowczyka i Z. Przychodniaka, Poznań 2000, s. 39-54.

Rewolucja – prócz wielkich wodzów jak Pankracy – rusza do walki, by podmiotowość zdobyć, by po raz pierwszy ujrzeć ją w lustrze czynu, niechby i niszczycielskiego. Rzecz w tym, że w zwierciadle rewolucji widać ciało, lecz nie widać nowych ról, hierarchii stabilizujących żywot wyzwolonych[111]. Widać w nim także postaci ludzkie, lecz nie do końca jasne jest, kto w orgiastycznym spełnieniu odgrywa rolę męską, kto kobiecą.

VII. Inspiracje: anioły, skorpiony, matki i menady

Krasińskiego relacje z kobietami, jego wyobrażenia kobiecości, a także tak znacząca dla rozwoju psychiki i wyobraźni poety nieobecność matki w wieku młodzieńczym, którą zastępowała dobra bona, miały z całą pewnością wpływ na sposób, w jaki ukształtował on świat kobiecy w dziele. Już w młodzieńczej twórczości, o czym przypominaliśmy, pisząc o dedykacji, jego dzieła zaludniają zastępy anielic (koniecznie heroicznych) i szatanic (nieuchronnie brzydkich i złych). W całej tej twórczości obserwować można proces z jednej strony idealizacji (krystalizacji), z drugiej po prostu erotycznej sublimacji. Nadzmysłowe piękno, dziewicze cnoty i piękna dusza to komponenty fantazmatu kobiety, będącego zapisem pragnień autora, erotycznego roszczenia czy, jak powiedziałby sceptyk, stanowiącego narcystyczny autoportret dostrzeżony w zwierciadle fantazmatu. Tego typu imaginacyjne projekcje są wprost symptomatyczne dla wczesnoromantycznych, młodzieńczych zachowań (patrz: Wacław z *Marii*, Gustaw z IV cz. *Dziadów*). Bez skrępowania ich erotyczny charakter, surrealną prawie, kolażową konstrukcję wewnętrzną obnażył Chateaubriand w *Pamiętnikach zza grobu.* Francuza nie krępowała już cenzura, jaką narzucał sobie każdy polski romantyk, jak na ironię najczęściej miłośnik *Wyznań* Rousseau:

> Stworzyłem sobie kobietę ze wszystkich kobiet widzianych: miała figurę, włosy i uśmiech pani, która mnie przycisnęła do piersi; przydałem jej oczy pewnej młodej wieśniaczki, świeżość innej. Portrety wielkich dam z czasów Franciszka I, Henryka IV i Ludwika XIV, którymi ozdobiony był salon, dostarczyły mi innych rysów. Powaby brałem nawet z wizerunków Najświętszej Panny wiszących w kościołach.
>
> Niewidzialna czarodziejka towarzyszyła mi wszędzie; rozmawiałem z nią jak z żywą istotą; zmieniała się wedle pragnień mego szaleństwa: nie osłonięta Afrodyta, Diana przybrana w lazur i rosę, Talia ze śmiejącą się maską, Hebe z czarą młodości; często stawała się wróżką, która dawała mi władzę nad naturą (s. 76)[112].

Miłosna zjawa – jako obiekt pożądania – godzi więc ponad różnicami stanowymi zalety kobiety arystokratycznej, świeżość wieśniaczki i atrybuty piękności Najświętszej Panienki, jak w *Mnichu* Lewisa, gdzie nieszczęsny mnich Ambrozjo zakochuje się najpierw w wizerunku Maryi. Erotyczne marzenie i seksualna pokusa, idealizm ikony i realizm pragnienia – te dwie strony sytuacji, w jakiej znalazł się młody pisarz, niełatwo pogodzić[113]. Im większa superlatywizacja obrazu kobiety – tym większa też jego dezi-

[111] U Krasińskiego żaden „słoneczny mit rewolucji" nie zastępuje „słonecznego mitu monarchii". Półmrok feudalnej monarchii zostaje zastąpiony przez ciemność anarchii, którą wydobywa w zarysach światło wyobraźni. Zob. J. Starobinski, *1789. Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997.

[112] F.-R. de Chateaubriand, *Pamiętniki zza grobu*, wybór, przekład i komentarz J. Guze, Warszawa 1991. Lokalizację kolejnych cytatów z tego wydania dzieła Chateaubrianda podaję tuż po cytacie.

[113] „Autor niniejszej sztuki", jak powiedzielibyśmy za poetą – a zatem autor tej analizy nie dysponował odwagą, by do analizy męskiego obrazu kobiety w romantyzmie zastosować uniwersalny klucz psychoanalizy Jacquesa Lacana. Stosuje go natomiast, nie oszczędzając badaczy wcześniejszych, na przykład K. Szczuka. Zob.: *Odkąd zniknęła... w Szwajcarii*, w: *Ciało. Płeć. Literatura...*, s. 60: „Kobieta to lacanowskie puste miejsce w języku, na które podmiot, zawsze w pozycji męskiej, projektuje swoje fantazmaty". Tamże, s. 62 [o interpretacji S. Skwarczyńskiej poematu Słowackiego *W Szwajcarii*]:

luzyjna degradacja; im bardziej bezcielesne anioły kreuje wyobraźnia, tym silniejsze zaprzeczenie tego obrazu w opisach zmysłowości. W końcu: im mocniejsze panowanie męskiej wyobraźni nad ubezwłasnowolnionym obrazem kobiety, co Chateaubriand odsłania wprost jako władzę obnażania, tym większe okrucieństwo i siła, z jaką te obrazy, fantazmaty objawiają się w świecie wyzwolonym, w materii, w czasoprzestrzeni tekstu, gdzie wolno zainscenizować, przydając mu kwalifikację ohydy, nierządu, upadku, spektakl cielesnego wyzwolenia. Z takim właśnie procesem będziemy mieli do czynienia w *Nie-Boskiej komedii*, gdzie boskie Maryje wyobraźni (i ta z dedykacji) zderzą się nie tylko z prozą małżeństwa, lecz także z uwolnionymi pragnieniami, ze zdegradowanymi fantazmatami, z obrazem rewolucjonistki.

By jednak opis, który za chwilę przedstawimy, nie był taki prosty, przypomnijmy, iż na wyobraźnię Krasińskiego musiała oddziaływać także rzeczywistość arystokratycznego świata: urodziwych i wyniosłych, pięknych i „zepsutych" kobiet, matron wpisanych w patriarchalny porządek i złośliwych, rozplotkowanych pań. Libertyńska rozpusta, fałsz życia salonowego, hipokryzja środowiska, w którym egzystował i grał swe role, wielokrotnie znajdowały odbicie w zjadliwych portretach dam w listach do przyjaciół. Podobną sytuację odnajdziemy w znanym wierszu-karykaturze-przekleństwie *Do...*, gdzie już żadne konwencje nie łagodzą spojrzenia na Zofię Kisielew, która niedobrym słowem plotki naraziła się poecie:

Przekleństwo podłym – przekleństwo tej babie,
Co z mołdawskiego wywnuczona rodu,
I od podłego podlejsza narodu,
Trzyma wciąż oczy jadowite – żabie,
Wbite w twarz śliczną mojego Anioła.
I uszy nosi drgające dokoła,
Jak pajęczyny – pełne much zatrutych,
Kłamstw, oszczerstw, bajek – z jej mózgu wysnutych!
Przekleństwo babie, co karmi brudami,
Prać by powinna za pralni stołami
Lub stać i czekać wśród służących roju
Aż ją zawoła pani z przedpokoju –
Lub w kurtce greckiej o igrzysk godzinie
Skakać na koniu i tańczyć na linie![114]

Monstrualizacja „starej plotkary"[115], rujnującej idylliczny nastrój obcowań z Aniołem, będzie z „wirtuozerią" tu przeprowadzona za pomocą tych samych środków,

Aby ocalić powagę dramatu miłosnego (którego ofiarą w kulturze XIX w. pada kobieta ze względu na tabu dziewictwa, podział reprodukcji na „legalną" i „wyklętą" itd.), aby położyć kres podniecaniu się i obślinianiu profesorów Bladaczki i Pimki do bieluchnej dzieweczki, jej różanych piersiątek i modrych oczął, Skwarczyńska musiała udowodnić, że chodzi tu o dramat ludzki, człowieczy. O tragedię metafizyczną (...).

Z konstatacji autorki (s. 65): „Kobieta w romantycznym tekście poetyckim spełnia rolę przynęty, mającej wciągnąć czytelnika w grę znaczeń tekstu"; także: „Kobieta – Muza, Anioł, Dama, Śmierć itp. – nie jest w istocie uprzywilejowaną depozytariuszką znaczeń tekstu, lecz przynętą wabiącą nas na jego bezdroża albo przezrocza". Cała nasza praca pozostaje jednak nie tyle interpretacją „naiwną", lekceważącą tezy Lacana i Szczuki, lecz raczej przed-naiwną lub post-ponowoczesną (jeśli nowocześni są Lacan i Szczuka), to znaczy pozostawiającą miejsce na dopełnienia i wnioski, domknięcia znaczeniowe samemu czytelnikowi, a już w żadnym wypadku nie określającą skrycie jakichś ideologicznych założeń, wpisanych we własną interpretację.

[114] Z. Krasiński, *Dzieła (Pisma wybrane)*..., s. 534–535. **Zofia Kisielew** i Olga Naryszkina to rodzone siostry Mieczysława Potockiego, męża Delfiny Potockiej. Obie panie – plotkujące na temat romansu poety z Delfiną – zaliczał Krasiński do grona „świętych nierządnic" (zob. Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, s. 247-248).

[115] Por. szkic E. Graczyk, *Stara plotkara*, w: *Plotka. Wybór materiałów z VI Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów INoLPUŚ*, pod red. K. Uniłowskiego i C. K. Kędera, Katowice 1994, s. 38-46.

którymi posłużył się Mickiewicz w IX scenie III cz. *Dziadów*, kreśląc konterfekt piekielnych mąk Bajkowa. Kobieta-żaba, kobieta-pająk, oddająca się jakiejś umysłowej koprofagii, karmiąca się nieczystościami, zostaje tu, rzecz ciekawa, dodatkowo jeszcze poniżona przez klasową dyskwalifikację. Arystokrata posyła tę „wroginię" do piekła klasy upodlonych, zdegradowanych sługusów, biedaków: „Stajnię lub kuchnię mieć za pałac życia – / I tam królować – ale wśród lokai!"[116].

To pełne próżności wynurzenie z 1840 r., ta eksplozja jadu wymierzonego w „żmiję" i „skorpiona", w siostrę Szatana pokazuje jednak Krasińskiego jako figurę paradoksalną: jako człowieka nienawidzącego wad swej klasy, a przy tym bez reszty do niej należącego, hierarchizującego świat podług kryterium błękitnej krwi: dół to inferno źle urodzonych pariasów, góra to święta przestrzeń arystokratycznego parnasu; niziny zamieszkuje hołota sług, żab i wężów, gdy w górze obcują z sobą Ona i On, Anioł z Aniołem. W górze spełnia się boska androgynia, łączą duchy kochanków; w podlejszej dziedzinie płciową różnicę, nawet tę sygnalizowaną przez rodzaj gramatyczny (skorpion – żmija), znosi, unieważnia skala ohydy, idiosynkrazji, jaką wobec tego świata sług żywi poeta-arystokrata. Błękitny *high-life* pogardza lokajskim *undergroundem*[117]. Dlatego ze strachem należy myśleć o świecie, w którym ci z dołu, z nizin wyzwolą się spod władzy tych z góry; gdy piekło sług stanie się rajem ubogich. I to także – oczywiście – znajdziemy w *Nie-Boskiej komedii*.

Istnieje wreszcie sfera, którą można uznać za tę najbardziej osobistą: wyobrażeń matki. Jest w dramacie Henryk, ten prawie zdemonizowany ojciec, ale także Maria, która stanie się wielką nieobecną, gdy dojrzewa jej syn. Co najwyżej „patronuje" mu Ona wtedy z nieba, „wydobywając" z syna wielką Poezję-Matkę Zbawienia, która porwie go wprost do nieba, do matki[118]. Ten gest pisarza zdradza przecież jego najgłębszą tęsknotę: idealnie posyła Orcia na łono matek, siebie realistycznie skazuje na piekło skoku w przepaść. Listy młodego Krasińskiego dają liczne świadectwa tego skrytego dramatu „geniusza samoświadomości", choćby wtedy, gdy obserwuje on górskie cmentarzysko-kostnicę, odnajdując pośród okrutnych obrazów śmierci zastygłej, śmierci, która jakby nie umiera przez rozkład, bo konserwuje ją lód i chłód – obraz matki i dziecka:

> Pożegnawszy przeora, pośród pięknego dnia spuszczać zaczęliśmy się ku równinie, a przechodząc odwiedziliśmy *la morgue*, gdzie rzucają trupy znalezione pod śniegiem. Dziwny ten widok uczynił na mnie wrażenie. Zmarzłe ciała stały w szeregu białymi całunami okryte. Jedne już szkieletami były, drugie zachowały jeszcze nieco więcej materialności, ale między nimi zwróciło jedno ciało całą moją uwagę. Była to kobieta trzymająca w objęciach umarłe dziecię. Już piętno zniszczenia wryło się na jej suchym czole i obnażonej z włosów czaszce, ale w położeniu rąk znać jeszcze miłość macierzyńską, znać, że konając cisnęła do marznącej piersi lubą istotę i uścisk matki przetrwał zgon wszystko niszczący, bo dotąd dziecko zamknięte w jej skrzepłych

[116] Por. M. Szargot, *„Ziemia rozdziału – niebo połączenia". O liryce Zygmunta Krasińskiego*, Katowice 2000, s. 88:
> W zwierzęcym obrazie plotki skupia się cała agresja „tego świata" i cała pasja inwektywy Krasińskiego. Plotka jest bowiem narzędziem, dzięki któremu świat niszczy jednostkę i związek, a więc doprowadza do „rozdziału" – śmierci.

[117] Człowieka – którego wrażliwość kształtuje obraz – odesłać można do pokazującego w sposób znakomity relacje służby i panów filmu Roberta Altmana *Gosford Park* z roku 2001.

[118] O ukrytych dramatach romantyzmu polskiego, o stłumionych lękach, duchowych ranach romantyków zob. esej D. Danek: *Obrazy wyjaskrawione i słabe światełka. Inne spojrzenie na romantyzm* („Twórczość" 2000, nr 9), poświęcający także sporo miejsca autorowi *Psalmów przyszłości*:
> Krasiński, geniusz samoświadomości, pisał w 1845 roku do żony o rocznym synku, ale w istocie, jak wskazuje kontekst, o sobie samym – niegdysiejszym dziecku: „Pierwsze wrażenia, które teraz weń się wrażą, składać będą kamień węgielny całego duchowego życia i nastroju w późniejszych latach".

ramionach, dotąd niemowlęca głowa schylona ku sercu, które od dawna bić przestało, i dopóki oba ciała w proch zupełnie się nie rozsypią, dopóty widnym będzie patrzącemu, że to matka, a to jej dziecię[119].

Wzruszający zapis niesłychanej przenikliwości. Krasiński zobaczył w tym obrazie archetyp miłości macierzyńskiej łączącej matkę i syna, ale miłości utrwalonej – co za horrendum – przez śmierć. To obraz-spowiedź, gdy wzrok poety – wodząc po tym okropnym imaginarium śmierci – napotyka tę figurę uczuć, niewyrażalnego, przykuwa ona jego uwagę: „że to matka, a to jej dziecię"[120]. Matka, która zmarła; dziecię, które żyje zranione – to historia Marii Krasińskiej i jej syna Zygmunta. Ten świat archetypów macierzyństwa będzie tą wartością, tym duchowym kosmosem, który poeta pokaże jako coś upragnionego i niemożliwego w relacji Maria – Orcio; i jako coś zbrukanego, zniszczonego w tym samym stopniu przez rewolucję, co przez arystokrację, hołubiącą kobietę uciech i uciechy kobiece, libertyńską i moralnie rozpadającą się. Równocześnie jednak w kanonie wyobrażeń Krasińskiego miejsce kobiet zajmuje wojowniczy, niespokojny, czuły i despotyczny Ojciec, figura boska, pan i władca mikrokosmosu rodziny[121], w którym sam nie potrafi się jednak już odnaleźć. Za to odnajdujący się w scenerii rewolucji jako mały bóg, wódz skazanych na zniszczenie przez historię, choć wybranych przez Opatrzność: słowem jako nowy Napoleon arystokracji.

Krasiński przystępował więc do kreacji świata kobiecego rewolucji jako człowiek, którego wyobraźnia, ukształtowana w dużym stopniu przez lektury, przez autorytet ojca, przyjęła za własne pewne skrajne wizje. Była to jednak skrajność wyrażająca się i w idealizacji obrazu „dziewicy", i w krytycyzmie spojrzenia wobec kobiet z klasy sytych *bourgeois*, z jakiej wyrastał. W świecie wyobraźni wszakże średnia, jaką osiągamy z sumowania skrajności, nie oznacza czegoś pośredniego, nijakiego. Oznacza nową skrajność. Stąd obraz, jaki wprowadza pisarz do dramatu, to zapis kobiecości zdegradowanej przez „wyzwolenie", kobiecości i męskości, które nie mieszczą się w rolach, jakie przypisuje im kultura.

Na doświadczenia osobiste autora, a więc na jego fantazmatyczne obrazy kobiety-anioła, na jego krytyczne spojrzenie w stronę warstwy, klasy, z jakiej pochodził, i na głęboko przeżywany dramat nieobecności matki i dominacji autorytetu ojcowskiego, nakładały się u Krasińskiego bardzo bogate doświadczenia czytelnicze o najróżniejszej proweniencji: sentymentalne i gotyckie powieści, romanse pasterskie rodem jeszcze z XVII wieku[122], lektury Byrona i Chateaubrianda, dzieł T. Moore'a, prac F. Schlegla, a

[119] Wszystko w tym obrazie, opisie Krasińskiego świadczy o jego przenikliwej wrażliwości: ładunek emocjonalny wpisany w ten zapis jakby ożywiał od wewnątrz te martwe ikony uczuć, archetypy odciśnięte w materii, które na powrót darzy, choćby na krótko, życiem wyobraźnia poety.

[120] Słowa te wydają się świadomą lub nieświadomą parafrazą słów Chrystusa ukrzyżowanego (J 19, 26-27):

> Widząc swą matkę i przy niej ucznia, którego miłował, Jezus rzekł do matki swojej: „Niewiasto, oto syn twój". Potem rzekł do ucznia: „Oto matka twoja". Od tej chwili wziął ją uczeń do domu swego.

[121] E. Badinter, *Historia miłości macierzyńskiej*, przeł. K. Choiński, Warszawa 1998, s. 211:

> W przeciągu dwóch stuleci obraz ojca uległ znacznej zmianie. W XVII wieku ojciec był uznawany za „namiestnika Boga" i substytut Króla. (...) Wiek XVIII wykazał nicość tych królewskich przymiotów. Ale dopiero w XIX stuleciu spostrzeżono, że ojciec rodziny może być ignorantem, człowiekiem omylnym i złym. Po naturalnej macosze odkryto oficjalnie istnienie „macocha", ojca rodziny, który nie przestrzega ani nie przekazuje norm społecznych.

W *Nie-Boskiej komedii* ojciec i syn, rzec wolno, rozpoczynają swe relacje z innego poziomu: poetów, a więc tych, którzy z natury są ponad normami w romantycznym języku.

[122] Młody Zygmunt pisze na przykład (*Listy do ojca*..., s. 163):

> Teraz za pozwoleniem Papy przejdę do jednej z części listu Papy, w której czytam, że sobie sam lubię smutek perswadować i być Celadonem. Niechaj drogi mi Ojciec uwierzy, że nigdy nie miałem, nie mam i mieć nie będę chęci wyjść na Celadona i w oczach świata udawać smutek, nie będący w moim sercu, by zostać istotą romansową, godną litości parafianek, a śmiechu słusznych ludzi.

także, co ważne, tekstów historiograficznych i filozoficznych. Wydaje się, że bezpośrednio spożytkował jednak Krasiński, kształtując obraz kobiet rewolucji, tak odległe zapisy, jak: Biblia czy dzieła libertyńskie, relacje o rewolucji francuskiej i teksty filozofów, literaturę utopijną i doniesienia o ruchach historycznych, rewolucjach, mężach stanu, o wielkich figurach dziejowych, jak Napoleon, o wielkich poetach, jak Byron. Dla tematu naszej analizy uwypuklijmy następujące sfery wyobrażeń o kobiecości, bez względu zresztą na to, jak dokładnie się one kształtowały:

A. Biblia. Poeta z całą pewnością znał całą serię biblijnych kobiet – czasem o demonicznych rysach – przejmujących męskie role: Judytę, Salome, Herodiadę, Lilith. Jest rzeczą znamienną, iż **nie ukształtował żadnej postaci rewolucjonistki czy arystokratki w osobną, wielką, znaczącą postać**[123]. Rewolucjonistki pozostają postaciami anonimowymi. Maksimum ich semantycznego określenia to rola „oblubienicy", symboliczna funkcja kapłanki „nowej religii", ofiary nowego kultu. Świat kobiet arystokracji, oznaczony tylko śladowo, także pozostał bez wyraźnej indywidualności. Imiona arystokratów są tu znakami tradycji, które noszą jednostki bez charakteru, podmioty, które wypełnia duchowa próżnia. Ze świata Biblii trafia więc do dzieła Maryja jako zbrukany archetyp macierzyństwa. Trafia też motyw Salome, która wymusza swym tańcem na Herodzie zamordowanie Jana Chrzciciela (Mt,1-12; Mk 6,17-29)[124].

Zwrócono ponadto uwagę na fakt, iż cały fragment opisujący nowy kult, orgiastyczny obrzęd stanowi parodię *Pieśni nad Pieśniami*, mistyki oblubieńczej. Ten fragment Biblii poddano zresztą ze względu na erotyczne konotacje, symbolikę miłosną alegorycznemu wykładowi, który likwidował wewnętrzne napięcia, erotyczne sugestie tekstu *Pieśni...*[125]. U Krasińskiego więc – przeciwnie – spotykamy takie wykorzystanie dialogu Oblubienicy i Oblubieńca, które wyjaskrawia sensualny i seksualny podtekst oryginału, doprowadza go do wymiaru orgiastycznego. Naturalnie – przy niewielkim wysiłku można tu rozpoznać ślady kultu satanistycznego, saintsimonizmu czy echa rewolucji francuskiej. Tekst biblijny istnieje więc w *Nie-Boskiej komedii* w takim środowisku znaczeniowym, które całkowicie, niczym krzywe zwierciadło, odwraca, deformuje jego pierwotny sens. *Pieśń nad Pieśniami* staje się więc swego rodzaju pieśnią zmysłowego spełnienia, skowytem tłumu oddanego kultycznym orgiom. Odwrotnie dzieje się z motywem Salome w *Nie-Boskiej komedii*. W świecie antywartości, antykultu gest Salome proszącej o głowę św. Jana Chrzciciela staje się naturalnym językiem postaci świata rewolucji, który przejmują wszyscy:

> DZIEWCZYNA *tańcując*:
> Zabij dla mnie księcia Jana. –
> DRUGA:
> Dla mnie hrabiego Henryka. –
> DZIECI:
> Prosimy cię ślicznie o głowę arystokraty. – (s. 96).

Celadon – bohater ogromnego romansu pasterskiego autorstwa Honoré d'Urfé pod tytułem *Astrea*, którym zaczytywali się jeszcze ludzie XVIII w., m.in. Rousseau (przekład polski fragmentów: Warszawa 1978, wstęp K. Choiński). Jak widać, młody Krasiński nie akceptuje już, choć je zna, lektur ojca.

[123] Pojawiają się one jako: Dziewczyna, Kobieta, Głos Dziewicy [a więc nawet nie widać tej postaci!], Chór Niewiast, Dziewica, Dziewczyna, Druga. Anonimowości towarzyszą więc tylko rozpoznania płci i rodzaju bohatera. Postacie są częścią tłumu, gdzie się dezindywidualizują.

[124] Zob. B. Burdziej, *Izrael i krzyż...*, s. 245.

[125] Zob. J.N.D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, s. 62-65 (R.: *Typologia i alegoria*). Dodajmy, iż w tradycji żydowskiej pieśń miłosna opiewa nie związek mężczyzny i kobiety, lecz Jahwe i Izraela, a u chrześcijan Chrystusa i Kościoła.

Zatem w tym środowisku właśnie motyw Salome uzyskuje przewrotną pełnię znaczeń, wtapia się harmonijnie w upiorny świat „rewolucyjnej zabawy", gdy tymczasem w ewangelicznym wydaniu był horrendalnym okrucieństwem (Mk 6, 17-29).

B. Kobiety i lud rewolucji. Spośród dziesiątków relacji opisujących spektakl rewolucji i udział w nim kobiet przywołujemy fragmenty relacji Chateaubrianda, bardzo bliskiej wielu obrazom Krasińskiego. Lud, który opisuje francuski pisarz, pełen postaci kobiecych, charakteryzuje więc zrazu chaotyczność, przypadkowość. Tworzą ten tłum ludzie przypadkowi z wielu stanów, bogatsi i biedniejsi, zawsze jednak na początku rewolucji działający w pewnym podnieceniu, które charakteryzuje zarazem spontaniczność. To jeszcze nie jest uzbrojona armia dowodzona przez generałów. To raczej u Chateaubrianda żywioł: „Sklepy rozbite, trzydzieści tysięcy strzelb zabranych od Inwalidów. Ludzie chwytają za piki, kije, widły, szable, pistolety" (s. 98). U Krasińskiego tłum jest szary i podniecony, trudno dostrzec armie rewolucyjne, choć polecenia, rozkazy dowódców są spełniane. Lud, jakiego obraz kreśli poeta w introdukcji części trzeciej, to ta sama masa ludzka, fantastycznie, nieprofesjonalnie uzbrojona, którą opisuje Chateaubriand, referując słynne wypadki z 5 października 1789 roku, kiedy wielotysięczny tłum kobiet – uzbrojonych w siekiery, szable, piki, pistolety, maczugi i kilka armat, wspomaganych przez nielicznych mężczyzn – zmusił Ludwika XVI i Marię Antoninę do powrotu z Wersalu do Paryża:

> Nadchodzi 5 października. Nie byłem świadkiem wydarzeń tego dnia. Nazajutrz od wczesnych godzin rannych wiadomo o nich w Paryżu; zapowiadają nam przyjazd króla. Nieśmiały w salonach, byłem odważny w miejscach publicznych: czułem się stworzony do samotności i forum. Pobiegłem na Pola Elizejskie. Naprzód ukazały się armaty, na których siedzące okrakiem furie, łotrzyce i dziewki wykrzykiwały zdania najbardziej sprośne i wykonywały gesty najbardziej plugawe. Potem, pośród hordy wszelkiego wieku i płci, szła pieszo gwardia przyboczna, zamieniwszy się kapeluszami, szablami i pendentami z gwardzistami narodowymi: na każdym koniu gwardzisty dwie albo trzy przekupki, bachantki brudne, pijane i półgołe; za nimi deputowani ze Zgromadzenia Narodowego; dalej karoce króla, wokół nich zakurzony mrok lasu pik i bagnetów. Szmaciarze w łachmanach, rzeźnicy w zakrwawionych fartuchach, z nagimi nożami u pasa, w koszulkach z podwiniętymi rękawami, szli przy drzwiczkach karocy; usmoleni satyrowie wdrapali się na imperiał; inni wisieli na stopniach dla lokajów, czepiali się siedzenia stangretów. Strzelano z pistoletów i strzelb. Krzyczano: – **„Oto piekarz, piekarzowa i piekarczyk!"** Jako proporzec syna Ludwika Świętego halabardnicy szwajcarscy wznosili w górę dwie głowy strażników przybocznych, ufryzowane i upudrowane przez perukarza z Sévres (s. 104-105)[126].

Relacja Chateaubrianda – opis dokonany przez człowieka, który określa się tu jako samotnik i melancholik, posiadający skłonność do żywiołowego udziału w wydarzeniach dziejowych – to zastanawiające, groteskowe świadectwo świata na opak, odwróconego przez karnawał rewolucyjny do góry nogami. Tłum – skupiony wokół żałosnej karocy królewskiej, w którą wprost się wciska – zmierza tu do Paryża w wolnym marszu, który parodiuje przemarsze królewskich orszaków. To nie jest tłum w chaosie, gdy każdy pędzi, gna w przeciwną stronę, lecz chaotyczna zbieranina ludzi różnych stanów, która oddaje się „użyciu", natrząsa z upokorzonego majestatu, lubieżnie eksponuje dowody swego wyzwolenia. Brud, krwisty brud, nagość i pijaństwo, przemieszanie wiekowe i stanowe – oto elementy tej tłuszczy, które odnajdziemy też u Krasiń-

[126] Por. J. Baszkiewicz, *Francuzi 1789–1794. Studium świadomości rewolucyjnej*, Warszawa 1989, ilustracja przedstawiająca:

> Inwazję Paryżan na Wersal (5 X 1789): kobiety i gwardziści narodowi, motywacje ruchu polityczne i ekonomiczne (stąd na pikach głowy gwardzistów króla, ale i bochenki chleba), uzbrojenie zupełnie fantazyjne (widły, piki, topory, szpady, karabiny, armaty), zielone gałęzie wyrażają nadzieję odrodzenia. Ruch był całkowicie spontaniczny.

skiego, ale poddane, wtłoczone w hiperboliczny opis, zwielokrotniający siłę ekspresji, miarę odrazy, odczuwanej przez pisarza wobec świata, który opisuje. Tak jak Francuz – autor *Irydiona* pokazuje świat w stanie całkowitego rozpasania, które przenika spazm rozkoszy, orgiastyczny impuls seksualnego spełnienia, potęgowany przez bliskość, namacalność śmierci. Piękne twarze, kształtne szyje, namiętne usta arystokratów – tego wszystkiego nawet wrodzy rewolucji świadkowie nie mogą już postrzegać bez dreszczów, bez myśli, że są to pobudzające estetyczno-erotyczną refleksję i namiętność elementy, które staną się wkrótce żerowiskiem śmierci[127].

Autor *Atali* ma oczywiście ochotę na historyczne analogie: zwycięstwo oznacza natychmiastową konsumpcję. Ruina i śmierć – jako gotycka scenografia aktu płciowego – potęgują rozkosz. Alegoryczne ruiny starego świata, grobowa krypta *ancien regime'u*, tryumfujący Paryż ludu – oto uniwersalna dekoracja, w której zażywa ekstazy wolny świat:

> Wśród morderstw oddawano się orgiom, jak podczas zamieszek w Rzymie za Otona i Witeliusza. W dorożkach paradowali zdobywcy Bastylii, szczęśliwi pijacy ogłuszeni zwycięstwami w szynkach; ich eskortę stanowiły prostytutki i sankiuloci, którzy zaczynali już rządzić. Przechodnie z czcią strachu odkrywali głowy przed tymi bohaterami, z których kilku wskutek wyczerpania nie przeżyło triumfu (s. 99).

Natychmiastowa rehierarchizacja nowego świata, wyłonienie się kasty bohaterów-zdobywców, upajających się życiem w takiej skali, że prowadzi to do ich śmierci, wskazuje na początkową, inicjalną fazę rewolucji, nie zdominowanej jeszcze ani przez solarną symbolikę rozumu, ani przez ideologię czy nowe prawo. Rozum śpi po tym, gdy wydał hasło ataku na Bastylię, którą ostatecznie równają z ziemią żywioły instynktów i wyobraźni. U Krasińskiego Okopy Św. Trójcy stanowią *sui generis* symboliczny odpowiednik Bastylii, obleganej przez tłum rewolucjonistów. Są znakiem starego świata, którego wymazanie staje się koniecznością i w Paryżu, i w świecie *Nie-Boskiej*... Chateaubriand zdaje relację z procesu rozbiórki, burzenia murów Bastylii; Krasiński opisuje, jak krok po kroku rewolucja wdziera się w świętą przestrzeń starego świata, zdobywa bastion konserwatyzmu. U twórcy *Renégo* niszczenie Bastylii okazuje się i świętem, i widowiskową atrakcją dla Paryżan:

> Znawcy pospieszyli na oględziny trupa Bastylii. Otwierano kawiarnie w namiotach: tłumnie tam było jak na jarmarku w Saint-Germain albo w Longchamp; liczne pojazdy defilowały obok wież, albo przystawały przy nich, aby oglądać kamienie zrzucane wśród tumanów kurzu. Elegancko ubrane kobiety i modni młodzieńcy, stojąc na rozmaitych wysokościach gotyckich wież, przyłączali się do półnagich robotników, którzy burzyli mury przy wiwatach tłumu. (...) stara Francja przyszła na to miejsce, żeby zakończyć swe istnienie; nowa, żeby się zacząć (s. 99-100).

Ferwor i entuzjazm wymazywania, mit założycielski Wielkiej Rewolucji, święty czas początku nowego świata – tyle opisuje Chateaubriand. Przeciwnie Krasiński – jego rewolucyjny tłum to wynędzniałe masy zapełniające żołądki strawą i winem arystokratów, folgujące zmysłom, ale wciąż szare, bezmyślne, bezideowe. Sycące się wolnością, lecz nie znające już – po zdobyciu Okopów Świętej Trójcy – żadnego horyzontu wartości. Można przypuszczać, że postrewolucyjne dzieło autora *Przedświtu*

[127] F.-R. de Chateaubriand (dz. cyt., s. 98) pisze z lękiem: „Nie zapomnę nigdy tego spojrzenia, które miało zgasnąć tak rychło. Kiedy Maria Antonina uśmiechnęła się, uśmiech tak doskonale rysował kształt jej ust, że jego wspomnienie (rzecz przerażająca!) pozwoliło mi rozpoznać szczękę córki królów, kiedy podczas ekshumacji w 1815 roku znaleziono głowę tej nieszczęsnej". Szczegółowo ten kompleks frenetyczno-makabrycznych wyobrażeń omawia studium: M. Janion, R. Forycki, *Fantazmat ściętej głowy*, „Twórczość" 1989, z. 7.

wyciąga już wszystkie konsekwencje z doświadczeń Francuzów; dlatego w zarodku podcina nadzieje rebeliantów. „Krwawy odpust" i „dziki gniew" to spektakl „burzenia", wedle Chateaubrianda, pod którym, „pod tym gniewem krył się rozum, pośród ruin kładąc fundamenty nowej budowli" (s. 100). Rewolucja to odnowicielski potop, odsłaniający po ustąpieniu niszczycielskiej fali gniewu fundamenty utopii. A u Krasińskiego? Nie – nic nie zwiastuje tu nowego wspaniałego świata. Należałoby raczej przytoczyć słowa Imre Madácha, który każe surowo oceniać ludzkie plany budowania świata już od etapu Adama i Ewy:

LUCYFER: Rzucacie wielkie słowa:
Rodzina, własność. Słowa te
Staną się dźwignią losów świata,
Z nich rozkosz zrodzi się i ból,
Wyrosną z nich następne dwie idee:
Ojczyzna, praca. Z nich błyśnie wielkość
I w ich imię nawzajem zjadać się będziecie.
Pożrecie własne swoje dzieci[128].

Lecz nawet uczta Saturna, kanibalistyczna uczta rewolucji nie zapewnia zbawienia i wybawienia. Kształty instytucjonalne cywilizacji, formy i normy kultury rewolucja obraca w bezkształt, chaos, ale materia świata pozostaje wciąż ta sama. Trzeba z niej zbudować nowe, „lepsze" kształty i formy, ażeby zwycięscy rewolucjoniści mogli zaspokoić elementarne potrzeby natury ludzkiej. Raz nasycony głód – pojawia się znowu. Tylko zorganizowanie sposobów życia społecznego, gospodarczego gwarantuje rytmiczne zaspokajanie potrzeb. Gdy rezultaty „pionierskiej" pracy okażą się pełne rozczarowań, zacznie się etap rozrachunków. Rewolucja, ta podług Chateaubrianda „uczta kanibalów" (s. 102), która spożyła wrogów, zaczyna, jak wiadomo, zjadać swoje dzieci. U Krasińskiego tego mechanizmu autodestrukcji można się tylko domyślać – ponieważ nagle przychodzi ocalenie od „ocalenia przez rewolucję", z nieba zstępuje karzący pierwiastek metafizyczny, obierając sobie za miejsce owej eschatycznej katabazy duszę jedynego ideologa, Pankracego. Kobiety, które w imię przyszłości dzieci skazały na okrutną śmierć przeżarty przez zło, egoistyczny stary świat, urodzą znów dzieci. Te staną się mięsem armatnim kolejnych, może podobnych do napoleońskich wojen, jak to było we Francji, lub – jak chyba jest u Krasińskiego – zostaną nędzarzami, głodnymi biedakami, którym, dodajmy, po uczcie matek i ojców, po spustoszeniu pałaców i spiżarń bogaczy, został pusty stół i ułomne dziedzictwo tego samego świata; teraz już zrujnowanego.

C. Inspiracje filozoficzne XVIII wieku. Prawdziwie szokujący efekt, jaki osiąga Krasiński opisując świat rewolucjonistek, zawdzięcza on nie tylko odważnemu odwróceniu znaczeń, biegunów wartości, dokonującemu się choćby w „mszy" rewolucyjnej. To byłoby zbyt proste. Krasiński – z pasją prawdziwego „reakcjonisty"[129] – odsłania, jak słuszne hasła, zalążki idei monstrualizują się, wyradzają, przepoczwarzają w procesie wcielania w życie. W dramacie słychać echa XVIII-wiecznych idei, pasji wolnościowych, ale już poddane sarkastycznej metamorfozie. Dlaczego echa? Z ust postę-

[128] I. Madách, dz. cyt., s. 19.

[129] E. Cioran, *Joseph de Maistre. Esej o myśli reakcyjnej*, w: *Ćwiczenia z zachwytu...*, s. 36:
Reakcjoniści, przekonani o jałowości reform, o bezowocnej herezji poprawy, chcieliby ocalić ludzkość przed bólem i gehenną nadziei, przed udręką iluzorycznych poszukiwań: cieszmy się tym, co mamy – mówią – przestańmy się niepokoić i zasmakujmy w słodkiej stagnacji. Optując za nieodwołalnie oficjalnym stanem rzeczy, wybierzmy między instynktem samozachowawczym a zamiłowaniem do tragedii.

powych reprezentantów ludzkości wydobywa się dźwięczne hasło wolności, równości, braterstwa, lecz **odbite w krzywym zwierciadle natury świata, człowieka powraca jako potworny spektakl krwiożerczych instynktów, frenetyczna autokarykatura, jako odbicie, które zagubiło sens głosu wołającego**. Utopie już w XVIII w. notują pierwsze klęski. Wolterowski Kandyd opuszcza z przyjaciółmi Eldorado, które można by nazwać prefeministycznym niebem, rajem równouprawnienia i wybawienia:

> Dwadzieścia pięknych dziewcząt sprawujących straż przyjęło Kandyda i Kakambę w progu, zawiodły ich do łaźni, ubrały w suknie tkane z puchu kolibra; po czym wielcy oficerowie i wielkie oficerki Korony zaprowadzili ich do komnat jego królewskiej mości[130].

Kobiety – jako służki, mężczyźni – jako obsługiwani – gdzież tu wolność? Tak, Wolter nie wyobrażał sobie świata innego, niż ten wokół siebie. Utopię opuszcza się tu z nadmiaru szczęścia; jest ona wzorem i równocześnie antywzorem dla sceptycznego racjonalisty. Tu bowiem, w Eldorado, gasną wszelkie pragnienia, obumiera wizja i pasja. Już XIX-wieczne utopie spełnione, wcielające m.in. projekty Fouriera, to przestrzenie eksperymentu, który najczęściej kończy się fiaskiem, jak w amerykańskiej Oneidzie[131]. Z kolei Madách opisuje falanster jako upiornie zracjonalizowane środowisko, w którym matkom odbiera się dzieci, by poddać je wychowaniu, tresurze odpowiedniej do zdolności. W utopii tej zanika rodzina, ta regresywna instytucja natury. Eugenicznie czy biologicznie zdeterminowany człowiek będzie tym, kim pozwolą mu być jego własne zdolności, odczytane z kształtu czaszki[132]. Miłość, instynkty, relacje rodzinne – w imię postępu – ulegną więc brutalnej sile geometrycznego porządku[133].

Lecz, podkreślmy, Krasiński zatrzymał swą rewolucję w fazie przedideologicznej, preutopijnej. Lud walczy nie tyle w imię magicznych haseł, którymi manipulują wodzowie, ile powodowany namiętnością i głodem. Agonistyczne jądro dramatu, rozmowa Henryka i Pankracego, mimo fascynacji „herosów" sobą nawzajem, pokazuje, iż poza dumnymi, potężnymi reprezentantami obu obozów – jest tylko tłuszcza napastników i zlękniona grupa opierających się. Tłum zyskuje w tym świecie znaczenie jako mnogość jednostek konwulsyjnie się miotających, ale pozbawionych osobowości, odpodmiotowionych. Zbiorowisko obrońców starego świata to grupa jednostek „odzianych" we wspaniałe imiona, lecz wewnętrznie wydrążonych, aksjologicznie pustych.

Czy zatem za obrazem kobiety-rewolucjonistki nie stoją żadne wyobrażenia ro-

---

[130] Wolter, *Kandyd czyli optymizm*, w: *Powiastki filozoficzne*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985, s. 130-131. Wyjątkowo celnie uchwycił pewną cechę pisarstwa Woltera S. Vincenz (*Outopos. Zapiski z lat 1938-1944...*, s. 28): o *Vocabulaire Philosophique*:

> Jedno zdanie o zwierzętach (że nie są maszynami itd.) ma sens, i to w opozycji do katolicyzmu francuskiego. Wszystko przeważnie w zupełnej zależności od katolicyzmu francuskiego. Dowcipy dobre, myśli orginalnej i swojej nie widać. Dojadły mu klechy zakłamane ze swą katarynką. **Reaguje jak odwrotna katarynka** [podkr. – J. Ł.].

[131] T. Żyro, *Boża plantacja. Historia utopii amerykańskiej*, s. 174–190.

[132] I. Madách, dz. cyt., s. 133–134:

STARZEC: Uczony! Zechciej zbadać czaszki
Obydwóch nowych kandydatów.
Uczony przeprowadza badanie. [...]
UCZONY: To dziecko pójdzie do lekarza,
A drugie w termin do pastucha,

[132] Tamże, s. 134. Apologia rozumu, niweczącego irracjonalną, „naturalną" stronę człowieka:

STARZEC: Odważnie grasz! Sam chyba wiesz,
Że gdyby na nas przyszedł obłęd,
By znów rodzinę odbudować,
Wtedy zawali się to wszystko,
Co święta wiedza nam zdobyła.

dem z XVIII-wiecznej psychologii, filozofii? Przeciwnie, lecz są to poglądy, wyobrażenia, które uznalibyśmy za „seksistowskie", poniżające. W XVIII w. stanowiły język oświeconych encyklopedystów, zaś Krasiński wykorzystał je, by zdezawuować rewolucyjne boginie. Rewolucja francuska – w której wielki, spontaniczny był udział kobiet – rozdarta była między dziedzictwem *Emila* Rousseau, przeciwnika edukacji kobiet[134], a radykalizmem myślicieli pokroju Diderota, domagających się dla nich wszelkich praw publicznych, politycznych[135]. Z tradycji Rousseau wyrosła idea utopisty Sylvaina Maréchala: *Projekt ustawy zakazującej nauki czytania dla kobiet*[136]. Z nurtu Diderotowskiego radykalizmu brały się pomysły „wyjścia" kobiet „ze stanu haniebnej nicości lub ignorancji"[137]. Rzeczywistość była, jak zwykle, wypadkową tych dwu tendencji:

> Rewolucja Francuska wprowadziła w 1792 roku rozwód, ale nie przyznawała kobietom praw politycznych. Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela odnosiła się jedynie do mężczyzn, chociaż jeden z nielicznych kontynuatorów Diderota, Condorcet pisał w 1788 roku, że prawo reprezentowania narodu ludzie otrzymują „nie jako przedstawiciele określonej płci, ale jako istoty posiadające rozum, a ten jest wspólny mężczyznom i kobietom"[138].

Jednak gdy sięgniemy znów po tekst Krasińskiego, nie znajdziemy w nim myśli o emancypacji, prawach kobiet. Odkryjemy za to obraz konwulsyjnego, ekstatycznego tłumu rewolucjonistek – bachantek, prawdziwych menad, nagich, „uosabiających rozpasanego ducha Przyrody", „posiadających władzę nad drapieżnikami"[139]. I tu spotykamy znów Diderota, lecz nie jako postępowego ideologa równouprawnienia, lecz badacza kobiecej natury, charakteru, opisującego na podstawie swych obserwacji skrajności psychologii kobiet. Właściwie duch i natura kobiety w jego opisach są jednym i tym samym. Dlatego jej biegunowe przeciwności ogniskują się wokół zabiegów – jak podpowiada Diderot – związanych z miłością, macierzyństwem (tu i jedno, i drugie jest tym samym):

> Widziałem miłość, zazdrość, złość, przesąd doprowadzony u kobiet do tego stopnia, jakiego mężczyzna nie doświadczy nigdy. Kontrast między gwałtownością odruchów a łagodnością rysów sprawia, że są ohydne; ten kontrast je bardziej zniekształca. Zróżnicowane życie, pełne zajęć i kwestii kontrowersyjnych, poskramia nasze namiętności [„ nasze"=męskie]. Kobieta kryje je w sobie. Jej bezczynność lub błahość jej funkcji sprawia, że wzrok jej utkwiony jest w jeden punkt. Ów punkt rozszerza się bez miary i kobiecie egzaltowanej brakuje jedynie tak przez nią poszukiwanej całkowitej samotności, aby stać się szaloną[140].

Ową myśl ilustruje filozof, jakże by inaczej, opowieściami o seksualnych relacjach między kobietami a mężczyznami, które te pierwsze wpędzają w obłęd[141]. Pytyjska, oksymoroniczna natura kobiet – tak również pisał o nich Polak, Kazimierz Bro-

[134] E. Badinter, dz. cyt., rozdz.: *Dyskurs moralizatorski odziedziczony po Rousseau, czyli „Zofia, jej córki i wnuczki"*, s. 175-216.

[135] Zob. M. Skrzypek, *Filozofia Diderota*, Warszawa 1996, rozdział: *Miłość, kobieta i „fizjologia małżeństwa"*. Autor zauważa, iż przeciwnikiem emancypacji kobiet był nawet skądinąd bardzo postępowy w innych dziedzinach baron d'Holbach, nakazujący kobietom w swej *Etokracji* „zajmowanie się domem".

[136] M. Skrzypek, dz. cyt., s. 117:

> (...) S. Maréchal, który tak przejął się myślą Rousseau o szkodliwości nauki dla obyczajów, że głosił postulat „wychowania w rodzinie" i opublikował *Projet d'une loi portant d'apprendre á lire aux femmes* (1801), gdyż sądził, że czytanie w ogóle, a czytanie romansów w szczególności, sieje zamęt w głowach dobrych żon i matek.

[137] D. Diderot, *„O kobietach" oraz inne miniatury literacko-filozoficzne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył M. Skrzypek, Gdynia 1992, s. XV wstępu, słowa „obywatelki" Théroigne de Mirécourt z 1792 r.

[138] Tamże, s. XV wstępu.

[139] P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, s. 229.

[140] D. Diderot, *„O kobietach..."*, s. 1–2.

[141] Tamże, s. 2: „Ich organizm jest przeciwieństwem naszego i dlatego sprężyna, która popycha je do rozkoszy, jest tak delikatna, a źródło jej jest tak oddalone, że owa rozkosz nie przychodzi wcale, albo kluczy po bezdrożach."

dziński, przestrzegając przed ich zdolnością do konwulsyjnych, spazmatycznych zachowań[142]. **Ekstatyczki, epileptyczki, mistyczki, neurotyczki, konwulsjonistki** – to wszystko zastępy kobiet zniewolonych przez swą naturę, cierpiących na histerię, wapory, zdeterminowanych przez swą konstytucję biologiczną. Kobieta Diderota to człowiek-histeryk (greckie „*hystéra*" – macica)[143]. W oczywisty sposób ujawnia się tu ten sposób myślenia, który uprawomocnili w medycynie starożytni, opisujący histerię jako właściwość typowo kobiecą, a z czasem wprost synonimizujący duchowość kobiety: pełną skrajności, irracjonalną, nieprzewidywalną, także nimfomańską, bo nastawioną na spełnienie „lubieżnych pragnień". Wiek XVIII był właśnie epoką „renesansu" obrazu kobiety-konwulsjonistki-histeryczki, stąd zapewne u Diderota opis niewiasty ogarniętej przez władzę natury, przez siłę, jaką ma *hystéra*:

> Kobieta nosi w swoim wnętrzu organ zdolny do wywołania potwornych spazmów, które owładnąwszy nią budzą w jej wyobraźni wszelkiego rodzaju zjawy. To w histerycznym szale powraca ona do przeszłości; nurza się w przyszłości i ma przed sobą wszystkie epoki. To z organu właściwego jej płci rodzą się te wszystkie nadzwyczajne idee. Kobieta będąca histeryczną w młodości, staje się dewotką w wieku zaawansowanym; kobieta, której zostało trochę energii w wieku zaawansowanym, była histeryczką w swojej młodości. Jej głowa przemawia jeszcze językiem zmysłów, chociaż te stały się już nieme. Nic nie styka się ze sobą tak blisko, jak ekstaza, wizja, proroctwo, objawienia[144].

To na równi „piekielne" i „niebiańskie" doświadczenia kobiet czynią je, zauważa autor *Zakonnicy*, niezwykle podatnymi na manipulację, potrafiącą zapanować nad „rozpaloną wyobraźnią" i „umysłem nieokiełznanym". Równie łatwo uczynić je przykładami okrucieństwa i cnoty: „Kobiety ulegają zaraźliwemu okrucieństwu. Przykład jednej pociąga za sobą tłum. Tylko pierwsza jest winna; inne są chore. O, kobiety, jesteście dziećmi nadzwyczajnymi!" – woła emfatycznie przedstawiciel dorosłej kultury mężczyzn, marzący o wyzwoleniu ich „od wszelkiego zniewolenia", ażeby uczynić je „świętymi"[145]. Wywody Diderota – a podobne poglądy w ostrzejszej jaszcze formie znajdziemy u La Mettriego[146] – najlepiej streszcza chyba obraz, niemal banalny topos kobiety-sfinksa, tajemniczego, ale groźnego stworzenia, które w każdej chwili, nieopanowane przez cywilizację, wybuchnąć może okrucieństwem lub miłosnym szałem. Pisze Diderot do autora pracy, którą omawia:

> ...ale nie zapomnij, że wobec braku refleksji i zasad nic nie przenika głęboko do umysłu kobiet; że idee sprawiedliwości, cnoty, występku, dobra, zła pływają po powierzchni ich duszy; że zachowały miłość własną i osobisty interes z całą energią natury i że kobiety bardziej od nas ucywilizowane na zewnątrz, pozo-

[142] Zob. rozdział I naszej pracy.

[143] W. Kopaliński, *Encyklopedia „drugiej płci"*, Warszawa 2001, s. 610:

> Wyraz [histeria] pochodzi z gr. *hystéra* „macica" i odzwierciedla mniemanie starożytnych, że jest to cierpienie specyficznie kobiece, spowodowane zakłóceniami czynności macicy. Co więcej, sądzono też, że organ ten może wędrować po wnętrzu całego ciała jak nieokiełznane zwierzę. (...) Punktem zwrotnym w dziejach tej choroby są badania ang. lekarza Edwarda Jordana (1578–1682), który pierwszy wykazał, że źródłem choroby jest mózg, a nie macica, i że cierpią na to również mężczyźni. Jednak w XVIII w. powrócono do poprzedniej teorii, a w XIX w. histerią zajęła się stosunkowo nowa dziedzina medycyny – psychiatria, czyniąc z niej objaw obłędu.

Zob. także: M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 2000, s. 473–515 (R. IV, *Ciało*, przeł. T. Komendant).

[144] D. Diderot, dz. cyt., s. 4. Biorąc pod uwagę ten opis, należałoby uznać tytułową Marię z poematu Malczewskiego za histeryczkę (apatia, ekstaza mistyczna, ożywienie...).

[145] Tamże, s. 5.

[146] J. de La Mettrie, dz. cyt., s. 25:

> Jakże inny jest szał, w jaki wpadają mężczyźni i kobiety, których nęka wstrzemięźliwość lub nadmiar zdrowia. Oto skromna i nieśmiała dotąd dziewczyna nie tylko zatraca wszelki wstyd, ale kazirodztwo zaczyna traktować tak samo, jak dama lekkich obyczajów cudzołóstwo. Jeśli żądze jej nie zostaną szybko zaspokojone, nie tylko ulegnie zwykłej w takich wypadkach nimfomanii, obłędowi itp., lecz umrze nieszczęśliwa na chorobę, na którą tylu można znaleźć lekarzy.

stały prawdziwymi dzikuskami w swoim wnętrzu; ponieważ wszystkie są w większym lub mniejszym stopniu makiawelistkami, symbol kobiet w ogóle jest ten sam, co kobiety z *Apokalipsy*, na czole której napisano: *Tajemnica*[147].

Wobec kobiety-histeryczki, kobiety-sfinksa rozum mężczyzny, Diderota, zachowuje postawę niewiedzy, *a-gnozji*, agnostycyzmu, niezdolny orzekać o mechanizmach jej myślenia z całą pewnością, ale zachowujący postawę zwolennika równouprawnienia i hołdowniczego podziwu, bowiem: „Kiedy obdarzone są [kobiety] geniuszem, to sądzę – pisze Diderot – że ma on bardziej oryginalne piętno niż u nas"[148]. Poglądy Diderota – oglądane z dzisiejszej perspektywy – to splot sprzeczności. Gdyby jednak przeszczepić ten obraz na grunt obrazu kobiet-rewolucjonistek u Krasińskiego, otrzymamy wcale spójny obraz tłumu kobiet, oddającego się zmanipulowanej przez męskiego „kapłana" ekstazie-histerii, konwulsyjnym spektaklom natury histerycznej.

Wiek XVIII zaproponował jednak jeszcze jeden model relacji tego, co „męskie", i tego, co „kobiece". Model sadycznego libertynizmu, sprowadzający kobietę do poziomu zreifikowanego podmiotu uciech. Staje się tam ona ofiarą fallokratycznej obsesji rozkoszy, narzędziem męskiego erotyzmu, „orgiastycznej utopii społecznej"[149]. W tej wizji otrzymuje ona równolegle rolę podrzędnego „nic" (takim samym „nic" jest mężczyzna, dziecko, zwierzę, ku któremu zwraca się agresja seksualna libertyna), jak również funkcję – zarazem konkretnego i abstrakcyjnego – „antybóstwa", czyli Natury[150], w imię której jej twory, czyli ludzie, mają obowiązek spełniać, wypełniać, zrealizować każde namiętne pragnienie. Jednak sadyczna pochwała zbrodni była czymś zbyt potwornym nawet dla francuskiej rewolucji i epok późniejszych:

Skoro więc – dowodzi de Sade – wykazane zostało, że zbrodnia się jej [Naturze] podoba, bez wątpienia najlepiej służyć jej będzie człowiek, który zbrodniom swym nada największy zasięg lub ciężar, bowiem zabójstwo czy ojcobójstwo, bez względu na różnice, jakie by ludzie między nimi ustanowili, są w jej oczach absolutnie tym samym[151].

Tak daleko Krasiński się nie posuwa. Urywa swą opowieść o rewolucji w momencie, kiedy niszczy ona rzeźnickim nożem stary świat, ale nie ustanawia jeszcze nowej moralności, żyjąc tylko entuzjazmem odrzucania jarzma zasad, kościelnych przykazań, Dekalogu. Może więc stoczyć się także na ten poziom, gdzie zbrodnia stanie się prawem, a występkiem przeciwnym naturze okrzyknie się cnotę (jak w *Justynie* de Sade'a); gdzie wypełni się nie tylko marzenie o rozkoszy wszystkich ze wszystkimi, lecz w imię

[147] D. Diderot, dz. cyt., s. 9.

[148] Tamże, s. 12.

[149] M. Skrzypek, dz. cyt., s. 119:

Orgiastyczna utopia społeczna, której najbardziej kompletny obraz przekazał Sade w *120 dniach Sodomy*, eliminuje całkowicie prokreację jako przeszkodę w realizacji jedynego celu, jaki stawiają sobie libertyńscy bohaterowie powieści, a celem tym jest seksualna przyjemność. Owa przyjemność w swojej skrajnej sadystycznej postaci prowadzi do całkowitej eliminacji kobiet.

[150] D. A. F. de Sade, *Prawda*, poemat z 1787 r., w: *Powiedzieć wszystko*, wybór i tłumaczenie B. Banasiak, K. Matuszewski, Łódź 1991, s. 303: [o Naturze]

Gdy u kresu żywota głos jej usłyszymy,
Śmiejąc się z wszystkich bogów do niej powrócimy;
Tam zaś w kojącym tyglu los nasz się odwróci;
To, co wzięła jej władza, jej potrzeba zwróci.
Tam wszystko znów ożyje, wszystko się odtworzy;
Dostojni i maluczcy, kurwy i mentorzy,
Wszyscyśmy bowiem zawsze w jej oczach jednacy,
Cnotliwi i zbrodniarze, dobrzy i łajdacy.

[151] Tamże, *Noty Autora do poematu „Prawda"*, s. 306.

absolutnej rozkoszy ostatniemu człowiekowi, który uśmiercił współbiesiadników, pozostanie już tylko – jako przedmiot rozkoszy i źródło warunkującej ją energii – on sam, monstrualny, patrzący na siebie pożądliwie i z głodem w oczach autokanibal[152].

Przedstawione tu czynniki mają różny charakter. Pod powierzchnią tekstu Krasińskiego, w którym znajdujemy bluźniercze trawestacje Biblii, myśli XVIII-wiecznych filozofów i echa libertynizmu, tkwią także czynniki stanowiące sferę intymnych lęków, doznań, pragnień pisarza: jego wyobrażenia – marzenia – fantazmaty „pięknej kobiety" (i ich ironiczno-demoniczne karykatury), wyobrażenia matki i lęki z nią związane, obrazy ojca-boga i... odrażające wizje arystokratycznych kobiet: zepsutych, zmanierowanych i rozplotkowanych.

VIII. Bachantki rewolucji, damy arystokracji

Na antypodach świata Marii i Orcia pomieścił Krasiński rewolucjonistów. Jest to – podkreślmy – również świat Henryka, jego kreującej światy, poetycko skażonej duszy. Zło rewolucji, nędza tego świata jest przecież, podobnie jak jego agresja, drapieżność, wampiryczna mściwość – wyzwaniem dla ustawiającego się na cokole heroizmu Henryka. Mottem całego dramatu, zwięźle opisującego antagonizm obu światów, mogłaby być sentencjonalna formuła wezwania skierowanego przez Pankracego do Henryka: **„Zgrzybiali, robaczywi, pełni napoju i jadła, ustąpcie młodym, zgłodniałym i silnym** –" (s. 107).

Krasiński dość wyraźnie – choć w odwróconym porządku – przedstawił dwa światy: arystokratycznego salonu (w licznych dość napomknieniach) i rewolucyjnej kobiety „wyzwolonej" (wcale obszernie). Punktem wyjścia do rozwinięcia tej tematyki – nieco mimochodem innych wątków – jest wzmianka w części drugiej dramatu: [Filozof] „Powtarzam, iż to jest nieodbitą, samowolną wiarą we mnie, że czas nadchodzi wyzwolenia kobiet i Murzynów –" (s. 42). Połączenie abolicjonizmu i emancypacji kobiet jest tu szczególnie wyraziste – jakby ironiczne w swej istocie. Samo „wyzwolenie" oznaczać będzie żywioł negatywny, ucieczkę od kultury salonowej gry lub nędzy w antykulturę publicznego, kultycznego zaspokojenia. Krasiński z mistrzostwem godzi prawdę realiów historycznych z awersjami swego umysłu. Łączenie obu tematów, wolności kobiet i wolności dla niewolników, znajdziemy zresztą w pismach wielu XVIII-wiecznych myślicieli, choćby u Diderota, który jest nie tylko autorem szkicu *O kobietach*, lecz także eseju *O niewolnictwie Murzynów*. Poprzedzający rewolucyjne bachanalie opis ludu tchnie realizmem i ekspresją zarazem:

> Czy widzicie, jak oni czekają niecierpliwie – szemrzą między sobą, do wrzasków się gotują – wszyscy nędzni, ze znojem na czole, z rozczuchranymi włosy, w łachmanach, z spiekłymi twarzami, z dłoniami pomarszczonymi od trudu – ci trzymają kosy, owi potrząsają młotami, heblami – patrz – ten wysoki trzyma topór spuszczony – a tamten stemplem żelaznym nad głową powija; dalej w bok pod wierzbą chłopię małe wisznię do ust kładzie, a długie szydło w prawej ręce ściska. – Kobiety przybyły także, ich matki, ich żony, głodne i biedne jak oni, zwiędłe przed czasem, bez śladów piękności – na ich włosach kurzawa bitej drogi – na ich łonach poszarpane odzieże – w ich oczach coś gasnącego, ponurego, gdyby przedrzeźnianie wzroku – ale wnet się ożywią – kubek lata wszędzie, obiega wszędzie. – Niech żyje kielich pijaństwa i pociechy! – (s. 59-60).

[152] Podmiot u Sade'a jest tylko nośnikiem irracjonalnego impulsu seksualnego, który posługując się rozumem, prowadzi do jego, rozumu, unicestwienia. Zbrodnia, przyśpieszając obieg materii w Naturze, zostaje dowartościowana. Społeczeństwo, gdyby zastosować tę myśl konsekwentnie, staje się głodnym i lubieżnym stadem wilków, które zjadają się wzajem aż do chwili, gdy pozostaje ten ostatni. Ten – i głód, i popęd – musi więc zaspokoić na sobie. W pewnym sensie rewolucja w ujęciu Krasińskiego – bez utopii, idei, bez klęski i powrotu starego porządku, bez ingerencji Opatrzności – prowadziłaby do wojny wszystkich ze wszystkimi w imię „wartości" opisywanych przez bohaterów de Sade'a.



Lucas van Leyden, *Sąd Ostateczny*



Jan van Eyck, *Sąd Ostateczny*, ok. 1400 r.

Poeta wykorzystuje więc proste, naturalne skojarzenia: kobieta to piękno, boskie macierzyństwo, anielska subtelność i wzrok będący oczyma duszy, gdy tymczasem kobiety rewolucji to groteskowe karykatury tego wszystkiego, postaci jakby wyjęte z opowieści świadków rewolucji francuskiej, choćby Chateaubrianda.

Pojawia się tu motyw charakterystyczny dla całego obrazu rewolucji – **pijaństwa**. Rewolucja to tłum pijany dosłownie; w najlepszym wypadku rewolucja to wielka Historia na rauszu, nadpobudliwa, tracąca panowanie nad sobą. Pijackie zamroczenie umysłu prowadzi do pijackiego zachłyśnięcia w innym, metaforycznym wymiarze. Matki rewolucjonistki – stają się pijane krwią arystokratek[153]. Kobiety zniewolone do niedawna – teraz upijają się wolnością bez miary. Krasiński jakby ironicznie odwrócił, zdemaskował patos słynnego malowidła Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*. Wolność nie jest górującą nad tłumem i ciałami ofiar rosłą kobietą, z obnażonymi piersiami, ze sztandarem w ręku. U Krasińskiego to szara, uwiędła, wpadająca w pijany trans ofiara; desperacja popycha ją ku zbrodni, a nie ku wyzwoleniu i samookreśleniu.

Jak wiadomo, popularny motyw literatury sowizdrzalskiej „z chłopa król" także wykorzystywał motyw pijaństwa. Chłop najpierw zapijał się do nieprzytomności, a potem budził się przebrany za króla, rozpoczynając groteskowe rządy[154]. Rewolucja pozbywa się maski, jest karnawałem „naprawdę" i „serio", ona wchłania w siebie narkotyk, by oddać się wszystko zmieniającej wokół energii iluzji. Pijaństwo – jak narkotyki – jest tu, w kategoriach filozofii Williama Jamesa, „doświadczeniem religijnym". Odsłania ono ukryte, spętane potrzeby i oczywiście pozwala odciąć się od szarości jawy, jakże nie-dionizyjskiej. Pijące kobiety, pijani rewolucjoniści wyrażają przeto coś niezwykle istotnego: a) „tęsknotę za stanem bardziej pierwotnym niż cywilizacja i kultura"; b) pragnienie „zniesienia świadomości czasu", bo dla „pijanego istnieje tylko teraźniejszość", a „upojenie jest życiem, chwilą, nieważny jest dzień jutrzejszy ni przyszłość"; c) rausz „znosi potrzebę maski", kultury i jej ograniczeń; d) ekstaza pijaństwa odsłania podmiotowość „w swej pierwotnej, archaicznej postaci jako pozbawione (...) hamulców kulturowych wewnętrzne dążenie do pełni przeżyć skierowanych na świat"[155].

Pijane kobiety, zataczająca się rewolucja – to karykatura obrazu Delacroix. Być może tylko dlatego jeden Pankracy myśli w dramacie o przyszłości. Tłum nie zna historiozofii, nie zna nawet ideologii, utopii. Jego psyche pogrąża się w teraźniejszości, z której z drapieżną agresją wdraża się w przyszłość, ale pojętą tylko negatywnie – jeszcze jeden dzień pijany, jeszcze jeden dzień mordu i zniszczenia. Alkohol jest w tych okolicznościach i pobudzającym drapieżność narkotykiem, i znieczulającym, unieruchamiającym myśl, sumienie „lekiem" na refleksję i wrażliwość moralną. Pijaństwo okazuje się bowiem znakomitą metaforą określającą anty-porządek myśli rewolucyjnej. Nieprzypadkowo więc uczynił Krasiński z Pankracego niemal alkoholika. Najpierw amoralnego wyzwolenia od rygorów, zasad, hierarchii doznaje myśl. Pijaństwo, nieokiełznana swoboda myśli przelewa się potem w pijane kształty ruchliwego tłumu, w kształty rewolucji, wampiriady, zaspokajającej likantropiczny głód motłochu. Wino z

[153] O symbolice krwi i jej imaginacyjnych przemianach zob.: Z. Suszczyński, *Profanacje krwi*, w: *Wprowadzeniu do: Agaj-Hana*, s. 24-26.

[154] Wykorzystał ten motyw Słowacki w *Balladynie*. U Krasińskiego całe dzieło nabiera parabolicznego sensu – król karnawału na dobre zasiada na tronie. Pijany.

[155] Wszystkie cytaty z: W. Pawluczuk, *Naprawianie świata*, Warszawa 1978, s. 92-93.

pucharów daje impuls, by spełnić ofiarę, satanistyczny sabat z ciała i krwi arystokracji, z chleba i wina tej dotąd „lepszej" rasy, klasy.

Motyw tego rytualnego pijaństwa dopełniają inne: **tańca i śpiewu**. Henryk w obozie wrogim dostrzeże „taniec ludzi wolnych": *Tańcują, mężczyźni i kobiety wokoło szubienicy i śpiewają:* [Dziewczyna] „A dyć tośmy długo na taki dzień czekały. – Juści ja myłam talerze, widelce szurowała ścierką, dobrego słowa nie słyszała nigdy – a dyć czas, czas bym jadła sama – tańcowała sama – hura! –" (s. 75). To wszystko, co pisaliśmy o tańcu, harmonii, rytmie kosmosu w *Panu Tadeuszu,* to w *Nie-Boskiej komedii* brzmi jak karykatura tamtych wyobrażeń. Taniec jest tu bowiem dziką ekstazą ruchu pokrewną pijaństwu; ekstazą nieopanowaną, występną, odrzucającą wszelkie reguły klasycznego tańca. To taniec „wyzwolony", o erotyczno-tanatycznym podtekście, jakiś nowożytny *dance macabre*, taniec szalonych (*Narrentanz*) wokół antykrzyża szubienicy. Taniec ów jest, ma być ohydną, ale ekstatyczną karykaturą owych salonowych tańców: złożonych, wytwornych i zastrzeżonych dla wybrańców. Roztańczona rewolucja to obraz tańca, który się rozprzęga, dekonwencjonalizuje, wyzwala z sztywnego porządku gestów. Kolistość jest tu jedynym elementem ładu. Romantyczna obrzędowość wymaga skupienia wokół symbolu (np. trumny w II cz. *Dziadów*), potrzebuje figury koła. Kolistość tańca wyznacza wszelako negatywny – ze względu na ów stryczek – wymiar transgresji. Antytranscendencja tańca to tutaj ekstaza śmierci[156]. Prymityw tancerek podkreśla język, jakim mówią, jego leksyka, choć dostrzegł Krasiński i ową wyrozumiałą potrzebę „dobrego słowa", którego brak przywiódł te niewolnice do obozu rewolucji. Tu frustracja i agresja zlewają się w dziki ryk, harmider pijanej grupy, której z gardeł wydziera się przejmujący śpiew ciemnej, instynktowej strony natury. To ją opisuje przysłowie: *homo homini lupus est* z *Oślej komedii* Plauta.

Po pijaństwie i tańcu – trzecią namiętnością rewolucji okazuje się **jedzenie**. Lecz jedzenie zmonstrualizowane, gargantuiczne (jak u Rabelais'go), jedzenie, spożywanie zdesymbolizowane, odarte z wszelkiego rytuału błogosławieństwa i dziękczynienia. Ciekawe, że kobieta – ta która przygotowuje posiłek (nie mówimy o bogatych) – jest tu już tylko istotą zjadającą strawę. Kultura całej Europy zna motyw **Schlaraffenlandu, krainy pieczonych gołąbków**[157] – pokazujący na zasadzie imaginacyjnej kompensacji, szczególnie w krajach, gdzie zdarzał się głód, w przeludnionych Niderlandach – ową rajską krainę mlekiem i miodem płynącą. Rewolucja to Schlaraffenland na opak. To nie wyobrażenie doskonałego, „pięknego" nasycenia, nie marzenie o ziemskim raju, ale to sama czynność pożerania. U Krasińskiego rewolucja nie zna ceremonii pragnienia i celebrowanego zaspokojenia. Zna tylko czynność spożywania, nieustające „wielkie żarcie".

Trzeba przyznać, iż na wspak, ale wyraźnie, rewolucjonista upodabnia się do swego wroga, jeśli za takiego uznać libertyna, którego szalony, otchłanny apetyt pokazywano w wielu powieściach XVIII-wiecznych. Jak w powiastce *Wathek* (1786) Williama Beckforda, gdzie już drugi akapit dzieła informuje o skali upodobań orientalnego bohatera:

---

[156] Zob. W. Gutowski, *Zygmunta Krasińskiego czucie śmierci,* w: *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski,* Toruń 1991, s. 52: „W obozie Pankracego żyje śmierć, fascynacja śmiercią organizuje więź społeczną rewolucjonistów. To społeczność nekrofilów."

[157] Zob. J. Tazbir, *Szlaki kultury polskiej*, Warszawa 1996, s. 97–117. O utopii zob. także: R. Łużny, *Idee utopizmu społecznego w dawnej literaturze rosyjskiej*, „Przegląd Humanistyczny" 1978, nr 1, s. 91–100 (tu o motywie „Białowodzia" – idealnej krainy bez władzy).

Był on bardzo dbały o kobiety i rozkosze stołu. Hojność jego była bez granic, a rozpusta bez umiarkowania. Nie wierzył, jak Omar ben Abd al-Aziz, że należało stworzyć sobie piekło na tym świecie, żeby raj zdobyć na tamtym[158].

Ale spożycie libertyńskie różni się jednak formą i powtarzalnością od wielkich uciech brzucha (bo nie podniebienia), w które – nic nie tworząc, niczego nie przygotowując, nie siejąc – rewolucjoniści rzucają się bez opamiętania. Głód więc rodzi agresję i pragnienie, które zaspokajają się w tej gigantycznej uczcie do momentu, gdy opustoszeją zamki, opróżnią się składy win i magazyny zboża, gdy nie będzie już co spożywać. Kanibalizm i nekrofagia to wstępne etapy wielkiej antropofagicznej uczty, jaką, jak sądzić wolno, natura urządzi już na szczątkach ludzkości. Dopełni się koło bytu – głodni nasycą sami sobą głód nigdy nie nasyconej natury.

Następnym z tych regionów, gdzie Krasiński ukazuje rozkład tradycyjnego wyobrażenia kobiety, jest „**rewolucja seksualna**":

I. [Kobieta:] „Jestem swobodną, jako ty, niewiastą wolną, a towarzystwu za to, że mi prawa przyznało, rozdaję miłość moją –" (s. 78).

II. [Chór Chłopów:] „Naprzód, naprzód, pod namioty, do braci naszych (...) – tam dziewki nas czekają – (...)" (s. 83).

III. [Dziewica:] „Pałam miłością ku tobie i Bogu twemu, światu całemu miłość rozdam moją – płonę – płonę –" (s. 91).

IV. [Mąż] „Widzę go znowu – drugie niewiasty cisną się za nim, blade, obłąkane, w konwulsjach. Syn filozofa pieni się, potrząsa sztyletem –" (s. 93).

Seksualne rozpasanie rewolucji to z jednej strony echo moralnej obłudy „oficjalnej" kultury salonowej[159], z drugiej pogłos XVIII-wiecznego libertynizmu, a może nawet uczonych dysput o poprawie stanu przedstawicielek najstarszego zawodu świata (*Pornograf* Restifa de la Bretonne). Wreszcie uznać trzeba, iż jest to chyba echo jakiejś utajonej mizogynii, którą przesiąkła kultura europejska, łącząca nieodmiennie kobiecość z rodzeniem, te zaś oczywiście kojarząca z seksualną rozkoszą poprzedzającą akt prokreacji. Pozwólmy sobie na eksperyment, przywołując fantazmatyczny obraz kobiet z dzieła pisarza tworzącego później niż Krasiński:

Kobiety w tym mieście nie podobały mi się wcale. Wzruszały mnie tylko, gdy w obramowane złotem wiosenne wieczory widziałem, jak wędrowały, para za parą, przez pole. Istniały po to, żeby odnawiać świat. Rosły, kochały i rodziły. Wiosną zaczynały swe macierzyńskie dzieło, niewinne i gorliwe w wypełnianiu woli bożej, całymi rojami podążały w lasy jak chrabąszcze[160].

Wizję Josepha Rotha – z pogranicza delirycznego stanu, snu, zadurzenia i jawy – można by wkomponować w *Nie-Boską komedię*. W swej przepojonej estetyzmem mi-

[158] W. Beckford, *Wathek. Opowieść arabska*, przeł. A. Jasińska, posłowie Z. Sinko, Kraków 1975, s. 5. Tamże, s. 9:
Kalif trwał jednak nadal w stanie gwałtownego wzburzenia. Ani słowa nie wypowiedział; zaledwie zechciał usiąść do stołu, i spożył tylko trzydzieści dwa dania na trzysta, jakie codziennie mu podawano.

[159] A. Siemek opisuje tak oto świat „baśni moralnej" Crebillona:
W kontakcie ze światem każdy przywdziewa maskę pozorów. Może być ona obłudą fałszywych skromniś i świętoszków, którzy folgują instynktom na osobności, ale na zewnątrz są ucieleśnieniem bogobojnej cnoty, wyćwiczywszy się należycie w sztuce udawania (...). Mężczyzna okazuje szacunek, aby uwieść, kobieta opiera się, aby oznajmić, że się podda. „Kocham" znaczy „jesteś kolejną okazją", „zmagam się z uczuciem" znaczy „nie dbam o nie wcale".
– *Wstęp*, do: C. -P. Jolyot Crébillon, *Sofa*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1987, s. 38-39.

[160] J. Roth, *Kwiecień. Historia pewnej miłości*, w: *„Legenda o świętym pijaku" i inne opowiadania*, przeł. T. Zawierucha, wstęp J. Koprowski, Warszawa 1984, s. 71.

zogynii – a są to słowa zakochanego w kobiecie bohatera – przyporządkowuje on kobiecość naturze, cyklom przyrody, skrytej, „leśnej" rozkoszy seksualnej owadów. Entomologiczne skojarzenie Rotha zdradza bowiem to, co Pierre Klossowski nazywa niemożnością „zdania" przez kobietę „sprawy z nierozumu", to, co jest jej rzekomym zamknięciem w sferze bezrozumnego życia instynktowego, bowiem kobietę wyróżnia ten specyficzny – ponoć – rodzaj afektywnej wrażliwości, opisywany przez Diderota jako usposobienie konwulsjonistyczno-histeryczne, który równocześnie uniemożliwia jej wyrachowaną, racjonalną, więc z założenia męską perwersję, potworność sadyczną. Pisze autor *Le Bain de Diane*:

> Kobieta natomiast, jakkolwiek byłaby monstrualna, perwersyjna, szalona, nie jest nigdy traktowana jako „anormalna", skoro zapisane jest pośród norm, że z natury nie przysługuje jej w ogóle refleksja, równowaga ani miara i że uosabia ona zawsze tylko niekontrolowaną zmysłowość, mniej czy bardziej osłabioną wskutek refleksji nakazanej przez mężczyznę[161].

Kobiety rewolucyjne to w tych wyobrażeniach bachantki, szalone kochanki, „kobiety wolne", lecz nie „prostytutki", „kurtyzany", ponieważ rewolucyjna wolność nadaje i męskiemu, i kobiecemu zaspokojeniu seksualnemu sankcję świętości. Jak pożeranie, pijaństwo i ekstatyczny taniec – także akt płciowy staje się swego rodzaju nagrodą wydartą pełnej ograniczeń przeszłości. Będzie teraz nie aktem nastawionym na prokreację, lecz na czystą przyjemność. Wolna miłość zastępuje płodzenie dzieci. Miłość kupiona traci sens, bowiem nie ma już miłości „w ograniczeniu" konwencji rodzinnej, brak sankcji Kościoła. Teraz jest ona – ta orgiastyczna miłość – spontanicznym prezentem, darem ofiarowanym współbraciom. Kobiety rewolucji niemal dosłownie płoną więc tym animalnym uczuciem, którego zakazywała im kultura mężów – panów, feudałów tyranizujących żony. To, co było domeną mężczyzn – faryzejskie użycie, pokątne romanse, pozamałżeńskie ekscesy, zdrady – staje się prawem wszystkich. Oszukiwane żony nie „uzdrawiają" świata relacji z mężem, lecz same stają się jego, to znaczy swego męża naśladowczyniami.

Krasiński tworzy przerysowaną karykaturę wszelkiego rewolucjonizmu, dlatego redukuje pragnienia kobiet do rzekomo „wyzwalającego" je naśladowania „grzechów" mężczyzn. Natura – ten nowy bożek – domaga się kolejnych spełnień, ekstaz. Kiedy jednak Krasiński obnaża tak człowieka rewolucji, animalizuje go, wymyka mu się, najpewniej świadomie, czasem takie wyrażenie, słowo, które wskazuje, iż „nowi ludzie" nie mają jeszcze „nowego języka". Patriarchat „domowy" legł w gruzach, ale w głowach pozostał świat patriarchalnych wyobrażeń. Kiedy Chór Chłopów oznajmia pragnienie powrotu „pod namioty" (cytat II), to przecież wyraża je obrazami ewokującymi wprost archetypiczne wyobrażenia domu jako gniazda, centrum świata: „– naprzód, naprzód, pod cień jaworów, na sen, na miłą wieczorną gawędkę" (s. 83). Pod tym jaworem nie czeka żona, bogini domowego kręgu, lecz „dziewka", obiekt seksualnego pragnienia, które Krasiński, ten okrutny poeta, zestawia w jednym zdaniu z głodem: „– tam dziewki nas czekają – tam woły pobite, dawne pługów zaprzęgi, czekają nas" (s. 83). Siew i uczta – w tym kręgu sprofanowanej symboliki agrarnej, jej seksualno-animalnych kontekstów, obraca się wyobraźnia poety, pokazującego raz jeszcze, iż rewolucja niczego nie tworząc, żywi się, zjadając nawet narzędzia pracy.

[161] P. Klossowski, *Sade mój bliźni*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1992, s. 59.

Momentem, w którym kulminują spazmy rewolucji, jest „czarna msza", celebrowana przez Leonarda[162]. Jest to obraz godzien przypomnienia:

LEONARD
Dajcie mi ją do ust, do piersi, w objęcia, dajcie piękną moją, niepodległą, wyzwoloną, obnażoną z zasłon i przesądów, wybraną spośród córek Wolności, oblubienicę moją. –

GŁOS DZIEWICY
Wyrywam się do ciebie, mój kochanku. –

DRUGI GŁOS
Patrz, ramiona wyciągam do ciebie – upadłam z niemocy – tarzam się po zgliszczach, kochanku mój. –

TRZECI GŁOS
Wyprzedziłam je – przez popiół i żar, ogień i dym stąpam ku tobie, kochanku mój.

MĄŻ
Z rozpuszczonym włosem, z dyszącą piersią wdziera się na gruzy namiętnymi podrzuty.

PRZECHRZTA
Tak co noc bywa. –

LEONARD
Do mnie, do mnie, o rozkoszo moja – córo Wolności. – Ty drżysz w boskim szale. – Natchnienie, ogarnij mą duszę – słuchajcie wszyscy – teraz wam prorokować będę. –

MĄŻ
Głowę pochyliła, mdleje. –

LEONARD
My oboje obrazem rodzaju ludzkiego, wyzwolonego, zmartwychwstającego – patrzcie – stoim na rozwalinach starych kształtów, starego Boga. – Chwała nam, bośmy członki jego rozerwali, teraz proch i pył z nich – a duch Jego zwyciężyli naszymi duchami – duch Jego zstąpił do nicości. –

CHÓR NIEWIAST
Szczęśliwa, szczęśliwa oblubienica Proroka – my tu na dole stoimy i zazdrościm jej chwały. –

LEONARD:
Świat nowy ogłaszam – Bogu nowemu oddaję niebiosa. Panie swobody i rozkoszy, Boże ludu, każda ofiara zemsty, trup każdego ciemiężcy twoim niech będzie ołtarzem – w oceanie krwi utoną stare łzy i cierpienia rodu ludzkiego – życiem jego odtąd szczęście – prawem jego równość – a kto inne tworzy, temu stryczek i przekleństwo. – (s. 88-89).

Obrzęd ma charakter „syntetyczny" wobec sygnalizowanych wątków. Czarna msza to diabelska pieśń nad pieśniami, msza w kościele bez Boga[163].

Rewolucja powtarza ironicznie odwrócone gesty, rytuały starego świata – to wiemy. Ma więc swój święty czas początku („świat nowy ogłaszam"), swą antyewangelię, własny gest ofiarny (krzyżuje-uśmierca się naprawdę i wielokrotnie), własną modlitwę i kapłana, którym jest teraz raczej Kain, niż Abel. I to Kaina słucha nowy bóg. Ma rewolucja swą retorykę odkupieńczą, zbawczą (rewolucjonista = mesjasz, *salvator mundi*), prawa i przykazania miłości (antydekalog równości, dehierarchizacji, użycia), własną „aksjologię", opierającą się na założeniu, iż za każdy policzek odpłacam wrogom śmiercią, iż siebie samego miłuję ponad bliźniego swego.

[162] Por. W. Kubacki, *Leonard – wielki mistrz sabatów rewolucji*, „Ruch Literacki" 1960, z. 3, s. 169-187.

[163] Drgawki bachantek i bachantów to z jednej strony zawieszenie czasu, z drugiej jego intensyfikacja i pobudzenie. Historia nabiera smaku. Por. E. Cioran, *Historia i utopia*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1997, s. 86: „Czyż historia nie jest ostatecznie wynikiem naszego strachu przed nudą, strachu, który zawsze każe nam cenić pikantny smak i nowość katastrofy i nad stagnację przedkładać każde nieszczęście?" – Rewolucja to, mówiąc tym językiem, najpikantniejsza z potraw, jakie przyrządza się z Historii.

Leonard i Dziewica to także oczywiście parodia, szydercze powtórzenie historii z Księgi Genezis. Upadek Adama i Ewy okazuje się sytuacją klasowego podporządkowania. Tak go teraz interpretuje Leonard. On i Dziewica parodiują przecież nie tylko Adama i Ewę, lecz także Drugiego Adama i Drugą Ewę, czyli Chrystusa i Maryję („my oboje obrazem rodzaju ludzkiego, wyzwolonego, zmartwychwstającego"). U Krasińskiego kobieta i mężczyzna biorą na siebie samozbawcze zadanie „powrotu do Edenu", powtórnego wkroczenia do raju, by użyć wszystkich rozkoszy, zjeść wszystkie owoce z drzewa poznania dobrego i złego. Ten akt oznacza równocześnie gest nowego „christosa", „samozbawiciela", podczas gdy teraz już fałszywe wyobrażenia o Bogu chrześcijaństwa zstępują do niebytu: „duch Jego [„starego Boga"] zstąpił do nicości" (trawestacja motywu *descensus ad infernos* – zstąpienia Chrystusa do otchłani po śmierci).

Rewolucja jest odwróceniem biblijnego modelu zbawienia: Sąd Ostateczny to sąd nad arystokracją, wielcy wodzowie to „figury soteryczne": nowy Adam-mesjasz i nowa Ewa-Maria-Oblubienica. Zamiast upadku i wygnania na wschód od Edenu otrzymujemy odrodzenie, zmartwychwstanie ludu w akcie rewolucyjnym. Wielka Uczta staje się parodią rajskiego błogostanu Adama i Ewy. Święty czas chrześcijaństwa, jego wektor eschatologii i „święty" czas rewolucji płyną, skierowane są w przeciwne strony. Ku osobistej trwodze sądu, ku któremu zmierza Henryk, i ku zbiorowemu wyzwoleniu od wszelkich moralnych ocen, czego dostępują rewolucjoniści. Krasiński – posługując się językiem biblijnym o ironicznie wykrzywionych znaczeniach – dokonał w *Nie-Boskiej komedii* sparodiowania i profanacji nie tylko Biblii, lecz także wszelkich dzieł poważnie rozwijających jej motywy, a więc np. *Raju utraconego* Miltona.

Siłę tego – w swej istocie terapeutycznego – gestu blasfemii spotęgowały jeszcze elementy wyobrażeń przedchrześcijańskich, misteryjnych, dionizyjskich – pełnych frenetycznej ekspresji, jak wtedy, gdy Leonard mówi: „chwała nam, bośmy członki Jego rozerwali". „Członki" – zauważmy – a nie „szaty", jak w ewangelicznej opowieści o ukrzyżowaniu Chrystusa (J 19, 23-24). W istocie oba plany obrazowe: ironiczna karykatura ewangelicznej ofiary i mitologia dionizyjska ulegają tu stopieniu w jeden komponent znaczeniowy: w obraz „zmartwychwstającego" człowieka-Dionizosa-rewolucjonisty, zaspokajającego zmysły w raju uciech[164]. Czarna msza rewolucji jest więc orgią, w której przedmiotem kultu jest? Właśnie... Najprostsza odpowiedź, iż są to „rozpusta, złoto i krew" (s. 107), wydaje się jednak tylko trywializacją głębszej diagnozy poety, odrzucającej zarazem pesymistyczną rozpoznanie Henryka, twierdzącego, iż „– Adam skonał na pustyni – my nie wrócim do raju" (s. 110), jak i wizję religii ludzkości, wielbiącej swą pracę, swój wysiłek, siebie samą:

> Tam spoczywa Bóg, któremu już śmierci nie będzie. – Bóg pracą i ręką czasów odarty z zasłon – zdobyty na niebie przez własne dzieci, które niegdyś porozrzucał na ziemi, a one teraz przejrzały i dostały prawdy – Bóg ludzkości objawił się im (s. 108).

[164] J.-P. Roux, *Krew...*, s. 305–306:

> Począwszy od VI w. p.n.e., Grecy posługują się mitem zamordowania Dionizosa przez tytanów w celu wyjaśnienia kondycji człowieka w świecie. A przecież mit o jego poćwiartowaniu powstanie dużo później, wykształcając się z obrzędu ćwiartowania zwierzęcia w trakcie uroczystości dionizyjskich. Rytuał ów jest stary. **„Misterium" skupialo się na postaciach Bachantek** To one brały udział w szaleństwie nowych zabaw, wyprawianych w górach, lasach i na odludziu, w najdzikszych ostępach. Podobnie jak kobiety z Teb, które wyłamały się spod władzy króla Penteusza i przyłączały do boga, ich następczynie szukały ekstazy w oszołomieniu powodowanym przez wino: tańczyły; rozdzierały żywe byki, wcielenia lub epifanie boga (*diasparagmata*) i wierzyły, że go zjadają, pożerając surowe mięso (*omofagia*) [podkr. – J. Ł].

Chrystianizm, podkreśla Krasiński, jest świadomością upadku, nierajskości człowieka. Rewolucja, zauważa jednak, okazuje się formą *gnosis*, wiedzy, wiary – religii, w której podmiot wierzący staje się przedmiotem wiary, wiecznym, gatunkowym bogiem kultury sytości. Rewolucja jest też iluminacją, „przejrzeniem", świadomością, impulsem prowadzącym do samoubóstwienia. W tym miejscu myśl Krasińskiego styka się z pokusami improwizującego Konrada. Pragnienie człowiekobóstwa osiąga jednak tylko pijany ideolog. Pankracy. „Objawienie się" boga ludzkości ukazał poeta w tym dezawuującym go momencie, gdy jest on pijanym Dionizosem, „młodszym bratem szatana" (s. 110) czy też „światem cielska", „oblewanym posoką i winem", „tuczonym jadłem" (s. 112).

W istocie pojawia się tu problem niezwykle ważny – przedmiotu czci. Ekspozycja seksualności, lubieżnych konwulsji, drgawek, podniecenia przeradzającego się w jakiś spektakl nieokiełznanej żywiołowości (tarzanie się) ma z drugiej strony dopełnienie ideologiczne w słowach Leonarda (wolność, odrzucenie przesądów). Znów: mężczyzna, Oblubieniec, jest strażnikiem „nierozumu" przybranego w rozumne, pojęciowe formy, które rozumnie głosi, zaś kobieta staje się irracjonalną istotą, Oblubienicą, okazuje się wstrząsaną spazmami orgiastycznego podniecenia *hierodulą*, kapłanką – kultyczną „prostytutką", która zrodzi królewskie potomstwo nowego świata: wolnych i głodnych obywateli. Krasiński nie pokazuje jakiegoś przedmiotu czci, sama ekstaza jest już nim, a nie Leonard czy „nowy bóg". Ten obiekt kultu to ani transcendentny, ani immanentny byt – jest on raczej **stanem, przeżyciem, spazmem rozkoszy**, podniesionej na zasadzie prostego powielania zniekształconych wzorców przeszłości do rangi bożka. Bóg rewolucji jest zapomnieniem trwającym tak długo, jak szczytowy moment aktu płciowego, po którym następuje znużenie. „Fizjologia" religii rewolucyjnej powtarza mechanizmy osobniczej fizjologii, dlatego obrzęd musi się powtarzać częściej niż obrzędy starego świata: [Przechrzta] „Tak co noc bywa –" (s. 88).[165]

Jedynym „brakiem" spektaklu, w istocie otwierającym go na nieskończoność ponowień seksualnych aktów spełnienia, jest „jedyność" kapłana i mnogość oblubienic, oczekujących ekstazy nie tylko pośród zabaw rewolucyjnego plebsu, lecz w ramionach wywyższonego kapłana, Oblubieńca. Historia tłumu, który pragnie wedrzeć się na scenę, by bodaj dotknąć bożyszcza, to zjawisko uniwersalne, nieobce i XX-wiecznej kulturze masowej. Pierwotnie król był uzdrowicielem, którego dotyk uzdrawiał i leczył chorych. Tu – samo dotknięcie „króla" oznacza wyniesienie do „nowoboskiej" hierarchii rytualnej, do statusu Oblubienicy. Każda celebracja jest hierarchizacją, tworzy – jednak nowych celebransów. Historia niezaspokojonych „anty-dziewic" dopełnia się jednak nie tylko seksualnie – skierowana jest na pobudzenie do mordu, do zabijania. W tym sensie ten kultyczny *coitus* powołuje i zachęca do życia byt realny – zło wcielone w rewolucję, nie potrzebujące już hipostazy szatana. Zło przestaje istnieć jako abstrakcyjna formuła „braku dobra" - staje się **czynem** wyzwolicielskim. Równolegle – jak „boskie dobro" – jest przeżyciem orgiastycznym. Kultowe *ekstasis* wznieca, wyzwala energię całkowicie destrukcyjną.

[165] A. Wat, *Szkice o Krasińskim*, s. 211:

> Natomiast obóz Pankracego jest jak najdalszy od rzeczywistej [rewolucji] bolszewickiej. To *Walpurgisnacht* (...). Pandemonium ekstatyczne, gdzie promiskuityzm jest rytuałem religii, ma coś wspólnego z narzuconą pruderią bolszewicką, podwójnie pruderyjną, bo nie wynikającą z sankcji tradycji społecznej i religii. (...) Musiało go uderzyć podobieństwo, jeżeli nie tożsamość orgii i religii w pismach saintmartinistów. **Musiał wiedzieć niemało o markizie de Sade** [podkr. – J.Ł.].

Obrzęd przedstawiony przez Krasińskiego ma wielostopniową i wielostronną strukturę znaczeniową, prowadzi do możliwości alternatywnego odczytania:

a) jako „czarnej mszy", pozbawionej jednak aspektu satanistycznego;

b) antymszy chrześcijańskiej, profańskiego nawiązania bezpośrednio do chrystianizmu;

c) jako „czystej", wyzutej z sakralnych i niesakralnych cech, z „pustym" pojęciem Boga, czynności orgiastycznej;

d) rodzaju negatywnej mistyki natury, która w ostateczności prowadzi do ekstazy, lecz jednoczącej tylko z pierwotną, „dziką", wolną matką naturą[166];

e) rodzaju „ceremonii o charakterze orgiastycznym", przynależnej do „kategorii agrarnych rytuałów odnowy", prehistorycznej proweniencji (jak greckie Adonie lub Tesmoforie[167]);

f) formy – pomimo destrukcyjności – jakiejś „religii ludzkości", gdzie Człowiek, Ludzkość oraz trójca święta Wolności, Równości i Braterstwa staje się przedmiotem ekstatycznej czci[168];

g) jako parodii biblijnej eschatologii, soteriologii; antyliturgia obrzędu odsłania dionizyjską ofiarę „wyzwolonego" Abla z „arystokratycznego" Kaina, którą składa on na ołtarzu wolności; msza Leonarda i Oblubienicy karykaturyzuje soteriologiczne dzieło Drugiego Adama narodzonego z Drugiej Ewy jako kazirodczy akt spełnienia, powołując do życia, „objawiając" symboliczną figurę antropologiczną – rewolucjonisty jako Nowego Adama i rewolucjonistki jako Nowej Ewy, którzy ucieleśniając marzenia rodzaju ludzkiego o szczęściu, wkroczyli do raju, z którego przegnał ich kastowy, klasowy porządek społeczny. Raj, „paradyz" to sytość, ekstaza, wolność.

Ze względu na nieuszczegółowiony charakter wizji tej „religii" wydaje się ona syntezą tych wszystkich elementów, przy czym ta interpretacja – wbrew na przykład akcentującym „odnowicielski" wymiar rytuału – wydobywa przede wszystkim element seksualnej perwersji (c) oraz charakterystyczne dla rytuałów magiczno-mistycznych i dla mistyki natury zbliżenie osób biorących udział w kulcie do „Nieświadomego", wydobycie z instynktowej, biologicznej, podświadomej części ich psyche – woli mocy, woli i mocy zbrodni.

Animal rationale staje się tu zwierzęciem, którego istotę określa seksualna transgresja rozumu, kultury. Jak w najokrutniejszych powieściach gotyckich, jak w dziełach de Sade`a, tak tutaj zbiorowa obsesja przekroczenia wyraża się w spazmie będącym jednością rozkoszy i mordu. W ten sposób, z każdym kolejnym obrzędem, mocniej bije serce rewolucji. Historia obraca się dewolucyjnie w naturę, materia – jak pisał de Sade – przyśpiesza swój obieg, ruch z każdą zbrodnią[169]. W spotęgowaniu rozkoszy i w

[166] Jest ona – mistyka natury – jednym z trzech zasadniczych, oprócz mistyki jaźni i transcendencji, typów przeżycia, najbardziej przy tym podatnym na seksualno-orgiastyczne wynaturzenia.

[167] Zob. R. Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Gdańsk 1996, s. 57–65: Tu, s. 60: „Podczas Tesmoforiów królował zapach wierzby, ponoć zabijający pożądanie; Adonie natomiast wykorzystywały aromat o wręcz przeciwnym skutku".

[168] Forma, jaką nadał kultowi Krasiński, nie spodobałaby się Wolterowi lub encyklopedystom, przekonanym o klęsce starych religii, zabobonnych praktyk, ale nierzadko opisujących też, jak Wolter w *Kandydzie*, „rozumną" wiarę w jednego boga, który nie dzieli, ale łączy wszystkich ludzi. I jeszcze – dodajmy – czczony, wyznawany jest w rozumny sposób, czego nie można powiedzieć o rewolucyjnej religii u Krasińskiego, będącej szałem, amokiem. Chrześcijaństwo łączyło irracjonalny rdzeń wiary z fundamentem filozofii (arystotelizmu, tomizmu *etc.*) – nowy kult opisuje Krasiński jako zwycięstwo nierozumu, instynktu. Zob. hasła: *Nieśmiertelność, Kapłani, Ojciec Kościoła, Zabobon, Fanatyzm, Człowiek, Ludzkość, Szczęście*, w: *Encyklopedia albo słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł*, wybór i komentarz A. Soboul, przeł. J. Rogoziński, J. Guranowski, Warszawa 1957.

[169] Długie tyrady sławiące zbrodnię znaleźć można we wszystkich powieściach Sade'a, w nich też roi się od obrazów łączących ekstazę i śmierć (np. moment zawiśnięcia na stryczku jako sposób, ponoć nadzwyczajnego, spotęgowanie

paroksyzmie uśmiercania daje się posłyszeć puls Natury – dającej życie i pożerającej swe twory. Skoro więc ludzi takich, jak „twórcy" rewolucji, dawna kultura i stara historia wyrzuciły poza klasę zażywających „cywilizowanej", „chrześcijańskiej" rozkoszy arystokratów, to trzeba ten porządek odwrócić.

Rewolucje rodzi świadomość miejsca, jakie zajmuje zdegradowany. Uświadomiona klęska klasowego upodrzędnienia nie prowadzi jednak ofiary do myśli o awansie, dorównaniu, lecz – w ujęciu Krasińskiego – raz jeszcze objawia się jako myśl o zamianie miejsc, o osiągnięciu tego, co było dane do tej pory bogaczom. Ostatnia myśl tej rewolucji to świadomość, że i na tym poprzestać już nie sposób, że trzeba pójść dalej, ku ekstazie całkowitej, irracjonalnej, trzeba umrzeć z rozkoszy, jak ci burzyciele Bastylii, opisani przez Chateaubrianda, którzy zginęli z nadmiaru rozkoszy, wycieńczeni szczęściem, wykrwawieni winem, pokonani przez zbytek przyjemności. Trzeba być bogiem spazmatycznej chwili lub kochankiem głodnej natury – skoro nie można być tylko Człowiekiem, a trzeba być kimś więcej.

Rewolucja jest kobietą[170]. Wiedział to Krasiński. Dlatego uczynił z niej kapłankę-ulicznicę, a może bestię – jak w znanym filmie Andrzeja Żuławskiego właśnie pod tytułem *Bestia,* z którą kopuluje oszalała ludzkość. W przedstawieniach rewolucyjnych kobiet – tak jak w całym jej obrazie – da się odczytać reakcję poety, którą psychiatra i etnolog określiłby jako postawę **„antropoemetyczną", spazm wstrętu, torsje**[171].

Kobiety rewolucji to także – choć w wymiarze zwulgaryzowanym – wydanie tego typu przedstawień, który antropologia wiąże z wyobrażeniem kobiety-wojownika (myśliwego), najczęściej pojawiającego się w wydaniu mitycznym, gdyż w większości kultur przekroczenie granic zakreślonych kobiecie wyobrażeń, czynności, miejsc równało się z wykluczeniem z grupy, społeczności[172]. Wobec tego rodzaju transgresyjnych zachowań rodziło się także zawsze podejrzenie „niekobiecości", hermafrodytyzmu, androgynii. Kobieta z bronią, niechby i z nożem kuchennym, przestaje być kobietą, staje się półmężczyzną. Historia mitów przypomina o Amazonkach (jednak nie cierpiących poza celami prokreacyjnymi mężczyzn), o germańskich walkiriach, o heroicznej Joannie d'Arc i jej romantycznych wcieleniach, jak *Darczanka, Grażyna* czy Emilia Plater Mickiewicza.

---

doznań zmysłowych). Były one również ilustrowane rycinami, przedstawiającymi w jednym momencie akt miłosny i zbrodnię zasztyletowania. Por. opis zbrodni-rozkoszy: D. A. F. de Sade, *Powiedzieć wszystko...*, s.307, projekt karty tytułowej poematu *Prawda*:

> Wers ten znajdzie się u dołu ryciny przedstawiającej pięknego, nagiego młodzieńca wnikającego między pośladki równie nagiej dziewczyny. Jedną ręką trzyma ją za włosy i obraca ku sobie, drugą wbija sztylet w pierś. U ich stóp znajdują się trzy postacie Trójcy Świętej i religijne akcesoria. Powyżej Natura w glorii wieńczy go kwiatami.

[170] Zob. na ten temat: M. Janion, *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, w: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1997. Por. syntetyczną opinię badaczki: *Logo „Polonia". Rozmowa z Małgorzatą Baranowską*, w: M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, red. R. Lis, Warszawa 2000, s. 37-38:

> M. B.: No właśnie, więc dlaczego Polonia jest kobietą?
>
> M. J.: Biorąc rzecz bardziej uniwersalnie, dałabym taką odpowiedź, jaką formułują badacze francuscy, a także Marina Warner, która napisała książkę na temat kobiety jako alegorii na pomnikach i obrazach. Otóż odpowiedź w dużym uproszczeniu brzmi tak: kobieta w kulturze symbolicznej Europy jest znacznie bardziej nieokreślona niż mężczyzna. Wobec tego nieokreśloności kobiecej – chcę uwydatnić raz jeszcze, że mówię o symbolicznym wymiarze naszej kultury – można nadawać więcej znaczeń niż postaci męskiej. W rozmaitych porządkach symbolicznej kultury mężczyzna jest bardziej, wyraźniej jednoznaczny. Marina Warner uważa nawet, że stworzona przez mężczyzn alegoria – użyczając kobiecie symbolicznej wartości i znaczenia – odmawia jej jednocześnie rzeczywistego wpływu.

[171] A. Kępiński, dz. cyt., s. 92: „(...) w postawie antropoemetycznej wymiotuje się drugim człowiekiem – budzi on wstręt i chce się być od niego jak najdalej".

[172] J.-P. Roux, *Krew...* , s. 132–133: „Zauważmy jednak, że niemalże zawsze kobiety te są dziewicami i muszą takimi pozostać, że przejawiają cechy androgynii i co najmniej do pewnego stopnia przekraczają swoją kondycję."

U Krasińskiego jednak poetyckie studium wzniosłego heroizmu zostaje zastąpione przez studium dzikiej ekstazy kobiet walczących, ale nie heroicznych, lecz szarych, potem pijanych i istotnie morderczych, tracących wszystkie, poza biologicznymi, znamiona kobiecości. Wielka Histeryczka z obrzędu Leonarda i pijana dziewka staje się tu w jednej chwili kobietą-dzikim wojownikiem, którego krwiożerczości nie łagodzi, nie ogranicza ponoć właściwa mężczyźnie rozumność. To monstrum łączy w sobie cechy Salome i Walkirii. Przypomina o wiele późniejsze wyobrażenia Arnolda Böcklina – jego *Zarazę* czy *Wojnę*[173]. Kobieta-żołnierz przekracza swą kulturową kwalifikację – ulega maskulinizacji, androgynizuje się, ale nawet wtedy nie może się wyzbyć podejrzeń o nierozumność, o kobiecą skłonność do konwulsji i histerii. Taka ma być, tak chciał Krasiński.

Rewolucyjny kult „dziewictwa" – mamy tu więc typ „dziewicy-rewolucjonistki" – kult, w wyniku którego dziewic najpewniej wkrótce zabraknie – ocala jeszcze jeden z nielicznych bastionów „starej" kobiecości. Podział ról, odmienność Oblubieńca, Leonarda i Oblubienic zdaje się kultowym remedium na ujednolicającą wszystkich, bez względu na płeć i wiek, zbrodniczą, seksualną furię. Ostatnia nierówność tego świata, rewolucji, która musi mieć wodzów i kapłanów, by zwyciężać, jest też jej śmiertelną słabością. Upadek wodzów będzie też klęską dzikiej tłuszczy, końcem zdezorientowanych mas, którym nikt nie zainscenizuje przedstawienia, obrzędu, orgii. Chyba że pokolenie dzieci rewolucji dorośnie, nim nastąpi upadek Pankracego i Leonarda. Nic jednak tego nie zapowiada. Nic też chyba tak nie przeraża, jak symboliczny obraz dziecka rewolucji, prawdziwego przeciwieństwa „Orciowego" ideału: „...**dalej w bok pod wierzbą chłopię małe wisznię do ust kładzie, a długie szydło w prawej ręce ściska** –" (s. 59-60). Czerwień owocu i ostrość „zabawki" tego dziecięcia znów służą tu obnażeniu potworności rewolucji.

Jest rzeczą intrygującą, że w przedstawieniu rewolucji Krasiński poprzestał na negatywności, żywiole chaosu, bo tak tylko czytam tu religijno-erotyczne ekscesy. Natura – jako scena Historii – użycza dramatycznej akcji przede wszystkim nocnego mroku. Żadnych tu ptasząt, gajów, chwil zadumy na ustroniu. To raczej natura zgotycyzowana, udramatyzowana rzeźbą terenu, wygaszeniem świateł kreująca przestrzeń dla rewolucji. Natura jest tu wężem, który wypełzł z nory, instynktem, który pokonał kulturę. Mówi tylko przez nędzarzy, oni są dzikim głosem jej saturnijskich pragnień, zamysłów skierowanych przeciw kulturze i religii (zamek, Okopy Św. Trójcy). Podobnie brak jest tu śladu Marianny, matki rewolucyjnej, bogini płodności i równości, wykreowanej przez Rewolucję Francuską:

> Rewolucyjna Marianna miała twarz młodej bogini greckiej, z prostym nosem, wysokim czołem, wyrazistym podbródkiem; ciało przywodziło na myśl swojską postać pulchnej, młodej matki. (...) Obraz [Clementa] Marianny o pełnych, jędrnych piersiach ze sterczącymi sutkami nosił tytuł *Republikańska Francja ofiarowuje swe łono wszystkim Francuzom*. Czy to w przejrzystej sukience, czy obnażona, Marianna nie budziła skojarzeń z kobietą lubieżną i nieprzyzwoicie nagą, chociażby dlatego, że u schyłku epoki oświecenia piersi uchodziły tyleż za sferę erogenną, ile za symbol cnoty. (...) Apoteoza postaci matki przywodziła na myśl kult maryjny; liczni komentatorzy zwracali uwagę na podobieństwo imion, rewolucyjnego i religijnego. (...) Szczodre, obfite, płodne ciało Marianny przede wszystkim odcinało cnotliwą i prawą teraźniejszość od niegodziwego *ancien régime'u*. Przeciwstawiało się rozpustnym, rzekomo nienasyconym ciałom wrogów rewolucji[174].

[173] Zob. A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, ilustracje nr 68, 69, 119, 120.
[174] R. Sennett, *Ciało i kamień*..., s. 230-233.

Otóż rewolucja Krasińskiego i w tym wymiarze odbiega od ziemskiego wzorca Rewolucji Francuskiej. Nagie piersi Wolności u Delacroix to może synonim „cnoty", nagie piersi Marianny to symbol karmiącej matki Francji, opiekunki wszystkich swych „dzieciątek", zapamiętałej w praktykowaniu życia cnotliwego. „Rozpuszczony włos" i "dysząca pierś" Oblubienicy nie wyrażają nic ponad lubieżność, uchwyconą przez spojrzenie chwilę przed zatraceniem się w ekstazie. Krasiński stworzył „ekstrakt" rewolucji: ma ona złowieszczo krytyczne zdanie o przeszłości, ale nie ma nic do powiedzenia o przyszłości (poza Pankracym), jest czystą negacją, wypreparowaną z ambicji utopistycznych, moralizatorstwa[175]. Pod każdą próbą obrony, racjonalnego uszlachetnienia jakobinizmu Krasiński widział nagie drzewo szubienicy i ołtarz seksualizmu. Utopiści od zawsze, jeszcze przed XVIII w., próbowali narzucać swej stworzonej z gliny człowieczeństwa wizji utopistycznej rygory porządku, naukowości, rozumności; rygory instytucjonalne, które jakoby miały zastępować chore instytucje starego świata. Także te, w których wyraża się instynktowa, zmysłowa istota człowieka. Szczodra i zmysłowa Marianna rewolucjonistów francuskich traci – nieco frywolny – wdzięk, gdy porównać ją z pomysłami jednego z prawodawców nowożytnej utopii, Tomasza Campanelli, twórcy „doskonale totalitarnej" wizji Miasta Słońca, gdzie między innymi:

> Żadna kobieta nie może mieć stosunku z mężczyzną przed ukończeniem dziewiętnastu lat; mężczyzny natomiast nie wyznaczają do płodzenia dzieci przed ukończeniem dwudziestego pierwszego roku życia, a nawet i później, jeżeli jest słabej konstytucji. Niektórym zezwala się i przed tą granicą wieku na obcowanie z kobietami, ale tylko z bezpłodnymi lub ciężarnymi, aby się nikt do praktyk zakazanych nie uciekał. Sędziwi kierownicy i kierowniczki dbają o zaspokojenie potrzeb płciowych, właściwych młodzieńcom bardziej zmysłowym i pobudliwym, którzy zdradzają się w poufnych rozmowach albo podczas ćwiczeń w palestrze. Jednakże zezwolenie wydaje główny kierownik dla spraw prokreacji – doświadczony lekarz, podległy triumwirowi Miłości. Przychwycony na sodomii spotyka się z naganą i przez dwa dni musi nosić zawieszone na szyi trzewiki na znak, że zakłócił istniejący porządek, przewróciwszy go do góry nogami. Jeżeli powtórnie zawini, czeka go kara surowsza, niekiedy nawet śmierć[176].

Utopie, z ich ministerstwami miłości, marzeniami o moralności naukowej, eugenice, z ich „szlachetnością", „dobrocią", która kazała na przykład Charlesowi Fourierowi wyróżnić klasy kobiet oddających się ku pociesze starcom oraz pochwalić, inaczej niż Campanella, związki „uniseksualne"[177], są projektami, mimo swej zorganizowanej, geometrycznej potworności, leżącymi w innym wymiarze niż rewolucja w *Nie-Boskiej komedii*. Poza posłuszeństwem władzom nie istnieją tu reguły i instytucje. Dopiero końcowa wypowiedź Pankracego o „wydzieleniu gruntu każdemu, by we dwójnasób tyle życia się urodziło na tych równinach, ile śmierci teraz na nich leży" (s. 143), wnosi

[175] A. Wat, dz. cyt., s. 211: „Jako wieszcz rewolucji współczesnej Krasiński ustępuje, i to bardzo, Büchnerowi". Pisarz wyraźnie podkreśla niepodobieństwo rewolucji Krasińskiego do swoich własnych, XX-wiecznych doświadczeń. Pisze to oczywiście z nieukrywaną niechęcią do Krasińskiego. Ma w pewnym sensie rację – Krasiński opisał „istotę" rewolucji, a nie konkretną sytuację (nie ma tu nawet królów; czy zostali wcześniej ścięci, obaleni?). W takim kontekście rewolucja ta nie przypomina także francuskiej...

[176] T. Campanella, *Miasto Słońca*, przeł. L. i R. Brandwajnowie, Warszawa 1994, s. 37.

[177] Wyjątek z projektu „etyki seksualnej" fourieryzmu, bliski zresztą rewolucyjnej antyetyce: A. Sikora, *Fourier*, Warszawa 1989, s. 109:

> Obok tych związków [„trwałych" – J. Ł.], mniej czy bardziej krótkotrwałych, w trakcie trwania których obowiązuje zasada wierności, możliwe są także związki, które zakładają prawo do jednoczesnego posiadania wielu partnerów czy partnerek, a więc – jak powiedział Fourier – „wszeteczne" (ich uczestnicy należą do klasy „zalotników" i „zalotnic"). W ten sposób uprawnione zostają „orgie" (dodajmy, nie tylko zresztą heteroseksualne, ale także uniseksualne). Nie są to jednak orgie „brudne", będące wynaturzonym skutkiem notorycznego tłumienia namiętności i dokonywane w ukryciu, ale orgie „czyste", „szlachetne", opierające się na naturalnych predyspozycjach i uczuciach wzajemnej przyjaźni i szacunku.

element pozytywny, reformatorski, lecz w kontekście całego dramatu nie widać możliwości, by rewolucyjne hurysy, bachantki przeobraziły się w matki, by dzika tłuszcza – której nie nazywa się w dramacie wojskiem, choć ma generałów – przekuła noże na pługi[178].

Pankracy myśli zrewaloryzowanymi kategoriami chrześcijaństwa: „– Inaczej dzieło zniszczenia – podpowiada – odkupionym nie jest" (s. 143). To znaczy z kolei, wbrew etyce chrystianizmu, że zło miałoby wydać dobro. To niemożliwe. Niewykluczone, iż chodzi o ryt regeneracji, o odnowicielski obrzęd, jakim miałaby okazać się rewolucja, lecz, jak się wydaje, nie ma tu siewcy. Wypowiedź Pankracego przywodzi także na myśl odkupieńczą ofiarę Chrystusa, lecz śmierć mesjasza nie oznacza metamorfozy zewnętrznej, ilościowej, lecz jakościową świata. I to On umiera za cały świat, a nie świat umiera z Nim.

W takim krajobrazie rewolucyjnej ekstatyczności pokazał Krasiński, w kilku odsłonach, nędzę starego świata, kobiet salonu, oddających się rozwiązłości, szukających może tych samych „wartości", co rewolucjonistki:

I. [Chór Lokai] „Z przedpokojów, więzień naszych, razem, zgodnie, jednym wypadliśmy rzutem – *Vivat!* – Salonów znamy śmieszności i wszeteczeństwa – *Vivat!* – *Vivat!* –" (s. 77).

II. [Mąż:] „– Co to za niewiasty przed nim tańcują? –
Przechrzta: Hrabiny i księżniczki, które, porzuciwszy mężów, przeszły na wiarę naszą. –
Mąż: Niegdyś anioły moje" (s. 92).

III. [Pankracy] „– Tamten, czarniawy, z ognistym okiem, cudzołożył po domach przyjaciół – ów z Runem Złotym, w kolczudze włoskiej, znać służył u cudzoziemców – a ta pani blada, z ciemnymi puklami, kaziła się z giermkiem swoim – tamta czyta list kochanka i śmieje się, bo noc bliska – tamta, z pieskim na robronie, królów była nałożnicą. Stąd wasze genealogie bez przerwy, bez plamy" (s. 113).

IV. [Głosy Kobiece] „Zlituj się – głód pali wnętrzności nasze i dzieci naszych – dniem i nocą strach nas pożera –" (s. 131).

V. [Mąż] *Do jednej z kobiet* „Dlaczegożeś dzieci nie wychowała sobie na obrońców – na rycerzy? – Teraz by ci się zdały na coś. Aleś kochała Żydów, adwokatów – proś ich o życie teraz –" (s. 132).

VI. [didaskalia] *Dziedziniec zamkowy – Pankracy – Leonard – Biánchetti na czele tłumów – przed nimi przechodzą Hrabiowie, Książęta, z żonami i dziećmi, w łańcuchach* – (s. 140).

Niewątpliwie na młodym Krasińskim obłuda, moralny upadek salonów, swej klasy musiały robić niezwykłe wrażenie, skoro „stary świat" sportretował jako zepsuty, obłudny, wylękniony, pozbawiony godności w obliczu śmierci[179]. Dekadencja arystokracji – przejawiająca się we wszetecznej miłości, cudzołóstwie, sodomii, rozpuście, bezeceństwach – kończy się moralnym bankructwem: żebraniem o łaskę życia, strachem, upodleniem dobrowolnej kapitulacji, błaganiem o to, by ocalić życie, którym Pankracy wzgardzi. Oba światy są w jakiś budzący rozpacz sposób symetryczne. I tu, i tam słychać Chóry Kapłanów; i jedni, i drudzy rzucają się sobie do gardeł, napełniwszy wnętrzności „wódką i mięsem". Krasiński, przedstawiając nierządne życie salonu, nawiązał przecież do motywu funkcjonującego w literaturze tych wszystkich epok,

[178] Romantycy polscy interesowali się zresztą utopistycznymi projektami myślicieli zachodnich, najczęściej je krytykując, jak Mickiewicz Charlesa Fouriera. Związany, jak Mickiewicz, ze środowiskiem „Trybuny Ludów" E. Chojecki interesował się myślą Proudhona (zob. J. Bachórz, *„Alkhadar" E. Chojeckiego. Rozterki wieku*, „Prace Polonistyczne" 1980, nr XXXVI), którego z kolei Krasiński nie znosił.

[179] A. Wat, dz. cyt., s.201: „W tym arystokracie uderza bezlitosny, wzgardliwy i goyowski obraz własnej klasy".

które wypatrywały rychłego przełomu, epok dekadenckich, albo tych czasów, gdy potęga panujących wyrażała się w użyciu bez umiaru. Ileż więc razy przedstawiano niemoralnych cesarzy rzymskich, bizantyjski przepych i rozpustę, niemoralnie prowadzących się papieży i książęta kościoła, kardynałów (np. w XVI wieku). Obok historii oficjalnej od zawsze płynął więc nurt historii nieoficjalnej, tajemnic poliszynela, plotek przekazywanych z ust do ust o wyczynach tego czy innego arystokraty. Utrwalane były jednak nieliczne z tych opowieści, bo i samo o nich wspominanie groziło często śmiercią. Czasem jednak pochlebca okazywał się sprytnym sprytnym pamflecistą, jak Prokopiusz z Cezarei, i wtedy z jego *Historii sekretnej* dowiadywaliśmy się o wszeteczny życiu boskiej cesarzowej Teodory, okrutnej kochanki, która była tak rozpustna „jak gdyby niebiosa nie chciały dopuścić, by rozpusta Teodory pozostała nie znana jakiemukolwiek zakątkowi ziemi"[180].

Krasiński nie wydaje się tu krytykiem zbyt przesadnym: byłe arystokratki cechuje zakłamanie, skłonność do miłostek z plebsem, wybujały pociąg erotyczny, wprost nimfomania, bo cieszy je każda perspektywa spotkania z kochankiem. Trudno nie zauważyć, że zarzuty poety mają nie tylko jednostronnie moralny aspekt, ale że koncentrują się także na klasowej stronie występnych związków tych kobiet z giermkami, kochankami, królami, adwokatami, Żydami. Nie cudzołóstwo samo, ale deklasujące obcowanie z człowiekiem innej sfery, niższej lub wyższej, upodla arystokratkę. Jak w wierszu *Do...* [Zofii Kisielew], odnajdziemy tu w Krasińskim człowieka swojej warstwy społecznej: piętnującego ją, ale i bezgranicznie do niej przywiązanego. Piesek wielkiej damy to symbol tej seksualnej perwersji, choroby duszy i ciała, którą dostrzegł Krasiński w swojej klasie i od której sam nie był wolny. **Do mężczyzn, do arystokratów stosują się wszystkie negatywne obserwacje na temat moralności kobiet.**

Pośrednikiem między kapitulantami a rewolucją będzie Ojciec Chrzestny, który jeszcze niedawno nakładał na głowę Orcia oleje święte narodowego poświęcenia. Zyska – za swą służalczość – odpowiedź wyrażającą odrazę wobec nędzy moralnej klasy, która nie potrafiła umrzeć z honorem: [Pankracy:] „Pośredników nie znam tam, gdzie zwyciężyłem siłą własną. – Sam dopilnujesz ich śmierci –" (s. 141).

Odzierając rewolucję z blasku utopii, poskąpił też jej Krasiński patosu odejścia ofiar. Nikt nie wykonuje tu tak znanych gestów arystokratów, którzy przed śmiercią na gilotynie poprawiali strój, dumnie spoglądając konieczności w oczy. Nie ma tu ani postawy Marii Antoniny, ani gestyki Ludwika XVI, o którego zachowaniu przed ścięciem prokurator rewolucyjny pisał: „było w jego spojrzeniu i manierach coś nadludzkiego"[181]. U Krasińskiego, w obrazie tej rewolucji w pigułce, przerażająca jest tylko skala i metodyczność śmierci, jej bezwyjątkowość, ale nie wyrafinowanie. Podobne są ofiary – ludzkie w strachu, ludzkie w moralnej nędzy, niezdolne do heroizmu. Arystokracja nie wyda tu swojej Joanny d'Arc czy Marii Antoniny, dlatego dzika, pijana, niesyta krwi tłuszcza zaleje okopy twierdzy. Tej twierdzy morale, jej fundamenty aksjologiczne już

[180] Prokopiusz z Cezarei, *Historia sekretna*, przeł. A. Konarek, Warszawa 1998, s. 41.

[181] Cyt. za: J.-P. Roux, *Krew...*, s. 378:

> Ludwik XVI schodzi z wózka, rozbiera się, rozwiązuje krawat. Chcą mu skrępować ręce. Oburza się. Jego spowiednik mówi mu: „Sire! Proszę się poświęcić. Ta nowa obełga po raz ostatni upodobni Waszą Wysokość do Boga, który będzie Waszą nagrodą". – „Czyńcie co chcecie. Wychylę do dna ten kielich goryczy. Jak Jezus: *Czyż nie mam pić z kielicha?*" Tak król, jak jego spowiednik, jak jego lud, odtwarza, jak może najlepiej, śmierć Jezusa. Gdy opadł nóż gilotyny, pewien obywatel wspiął się na samą gilotynę i zanurzając całe ramię we krwi Kapeta, która rozlała się obficie, nabrał jej pełne garście i trzykrotnie skropił tłum widzów, którzy śpieszyli do stóp szafotu, aby otrzymać jej kroplę na czoło.

dawno przeżarł rak immoralizmu, nihilizmu. Jeden hrabia Henryk – jak pragnął – ocali honor tuż przed nadejściem barbarzyńców, ludzi-bogów, bachantek-walkirii, które, jak wskazuje dramat, zdobywszy zamek, odkryją pustkę życia nowej arystokracji. Rewolucyjne kobiety dopełnią dzieła rewolucji, jak można przypuszczać, kiedy zabraknie napojów i jadła. Znudzone paroksyzmami mordu i miłosnego szału, głodne zniszczą się wzajem, jedna po drugiej, w brato- i siostrobójczej walce. Pierwsze zginą te, które syte i upojone zasną bez świadomości, że nadciąga już horda nowych barbarzyńców, rewolucjonistek rewolucji, jeszcze bardziej bezwzględnych, bo skazanych na wystąpienie przeciw swym do niedawna współbraciom, a teraz już „wrogom"[182].

Ten mechanizm degeneracji odosobnionej społeczności, która nie sieje, nie pracuje, ale używa życia pełną piersią, i w końcu skazana jest na destrukcję samej siebie, na kanibalizm, przejmująco opisał później Juliusz Słowacki w *Anhellim* (1838), ograniczając go wszakże do męskiej społeczności zesłanych na Syberię Polaków[183]. Elementy wizji kanibalistycznej pojawiły się także w tłumaczonym przez Mickiewicza z Byrona wierszu *Ciemność* (ok. 1827 r.):

> Jedna była na całej ziemi myśl – o zgonie
> Niechybnym i niesławnym – ząb głodu pożerał
> Wszystkich – i narodami świat cały wymierał.
> Nikt nie myślał o kości i o ciał pogrzebie,
> Chudy karmił się jedząc chudszego od siebie.
> Psy darły swoich panów. Jeden pies zachował
> Wierność panu swojemu; żywego pilnował,
> Teraz się umarłego wyżywieniem trudzi:
> Znosi zdechłe lub słabe bydło, ptastwo, ludzi,
> Sam nie dotknął pokarmu; z żałośnymi jęki
> Lizał twarz pana swego, głaskał się u ręki,
> Co go już nie głaskała – i zdechł. – I nareszcie
> Wszyscy ludzie wymarli. – (w. 46-58).

Kanibalizm, ten popularny w epoce motyw – zobacz *Tratwę Meduzy* Géricault, *Don Juana* Byrona – to jednak dopiero przyszłość, ku której nieodmiennie zmierza rewolucja u Krasińskiego, odsłaniając tym samym najbardziej negatywny wymiar człowieczeństwa: zwierzęcość, zezwierzęcenie. Stan – jak w *Ciemności* – gdy pies jest wierniejszy człowiekowi, niż sam człowiek swemu człowieczeństwu.

Rewolucyjny „kult Kainów" i świat arystokracji – i to już ostatni aspekt opisu – kobiet i mężczyzn w dramacie – pokazał poeta jako środowisko zdegenerowane moralnie, klasowo, a nawet rasowo. To świat, w którym role kobiet i mężczyzn stały się nierozpoznawalne, który wprost stoczył się do poziomu biblijnej Sodomy, zarówno w wymiarze przeszłości (szlachta, arystokracja), jak i w teraźniejszości (hulający lud). Krasiński pokazał tę degrengoladę bardzo ostro, choć pewne jej aspekty zaznaczył

[182] E. Cioran, *Historia i utopia...*, s. 38: „«A lud?» – zapytają. Myśliciel lub historyk używający tego słowa bez ironii sam siebie dyskwalifikuje. Zbyt dobrze wiadomo, co pisane jest ludowi; znosić kolej rzeczy, znosić fantazje władców, służyć celom, które ranią go i gnębią". –To los także porewolucyjnych mas.

[183] J. Słowacki, *Anhelli*, wstęp i komentarze S. Makowski, Warszawa 1987, s. 83-84:

> A przybliżywszy się aniołowie ujrzeli ich przy stosie wielkim z drzewa, na którym leżał trup człowieczy.
> I wzdrygnąwszy się rzekli: Ludzie, co czynicie? Azaż to jest ofiara bogom piekielny?
> Odpowiedział im na to człowiek najstarszy: Zaprawdę, że ofiarą naszą jest trup, a bogiem, który go przyjmie jest głód. (...)
> Czy Bóg pamiętał o nas? I dał nam umrzeć w ojczyźnie i w ziemi, gdzieśmy się urodzili?
> Nie! Uczynił nas ludem Kaimów i ludem Samojedów... Przeklęty! Tak mówił ów człowiek i ocierał usta, na których była krew świeża!

tylko cienką kreską; opisywał bowiem zjawiska drastyczne, tabuizowane, a do takich należy w XIX w. zaliczyć płciowe role, kulturowe wyróżniki męskości i kobiecości. Kobiety uczynił więc zmaskulinizowaną warstwą wojowniczek, ale równocześnie wyostrzył – uznawane ówcześnie za typowo kobiece – ich predylekcje konwulsjonistyczne, histeryczne. Obserwowane wcześniej w pismach niektórych Ojców Kościoła[184], w traktatach o czarownicach zjawisko łączenia kobiecości z demonicznością czy, jak go określa współczesny filozof, proces „semenizacji diabła w kobiecie"[185] – zostały tu pozbawione kontekstów religijnych. Kobieta jest demoniczną, ekstatyczną, czyli chutliwą, irracjonalną, żądną krwi istotą. Zaiste – tej negatywnej aury nie mógł równoważyć hołd złożony Maryi w dedykacji.

Z innej strony także świat męski jednak uległ degradującej go feminizacji. Już w XVIII wieku pojawiał się w literaturze polskiej często motyw zniewieściałego fircyka, który oddany zabawom, próżnościom staje się niezdolny do tego, by wziąć na siebie rolę obrońcy ojczyzny, unieść miecz przodków pozostawiony mu jako dziedzictwo i obowiązek[186]. Te dekadenckie rysy miała zresztą także w oczach Krasińskiego młodzież szwajcarska, europejska, wdrożona w zgubny, zdaniem poety, bo prozaiczny, bezideowy reżim pedagogiczny uniwersytetu:

> Wracając do młodzieży genewskiej, trudno wyobrazić sobie jej stan opłakany. Wybladłe twarze, drżące kroki, mało zapału, energii nic, uczucia przygaszone złymi i powszechnymi obyczajami, pochodzącymi ze zbytku moralności powierzchownej, czyli pruderii, a z niedostatkiem wewnętrznej i wzniosłej moralności[187].

Diagnoza jest okrutna: moralne zepsucie i powierzchowność przejawiają się w fizycznym – zdradzającym „chorobę" autoerotyzmu – obrazie tej młodzi[188]. To rozpoznanie powtarza *Nie-Boska komedia*. Zepsute matki i niemoralni ojcowie wychowują potomstwo na swój obraz i podobieństwo. Ton ostrego wyrzutu brzmi właśnie w słowach Henryka wołającego do jednej z kobiet: „Dlaczego żeś dzieci nie wychowała sobie na obrońców – na rycerzy?" Dzieci, synowie damy kochającej „Żydów, adwokatów" wyrosły na rachitycznych, zniewieściałych paniczów – to wiemy. Tę diagnozę zepsucia posuwa Krasiński jeszcze dalej. Dawne „anioły moje" Henryka przeistoczyły się w hierodule, zaś mężczyzn, rycerzy owych dotknął grzech zniewieściałości. Jedna z dam, przeobraziwszy się w wolną obywatelkę rozdającą miłość, paraduje przystrojona w „pierścienie" i „łańcuch ametystowy":

> KOBIETA: „Nie te drobnostki zdarłam przed wyzwoleniem moim – z męża mego, wroga mego, wroga wolności, który mnie trzymał na uwięzi –" (s. 78).

---

[184] Zob. H. Skierczyńska, *Pozycja kobiet w społecznej nauce Kościoła katolickiego*, w: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, pod. red. J. Brach-Czainy, Białystok 1997, s. 76-99,

[185] Z. Kaźmierczak, *Nietzsche i Przybyszewski. Formy demoniczności sfery publicznej*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, Białystok 2002, t. II, s. 120-121: „Semenizacja diabła (od łac. *semen* – nasienie) polega na <<posianiu>> diabła w niewinną rzeczywistość – na uznaniu, że pewne jej elementy są szczególnie podatne albo wręcz poddane władztwu szatana".

[186] Motyw ten obecny był w XVI i XVII wieku. To motyw obecny w literaturze niemal wszystkich nacji, które przeżywały momenty wzlotu i upadku. U Krasińkiego ma sens klasowy, a nie narodowy.

[187] Z. Krasiński, *Listy do ojca...*, s. 165, list z 25 czerwca 1830 r. pisany z Genewy. Tamże: „Nic w nich wzniosłego, żadnego dążenia do czegoś wielkiego, żadnych zamiarów ni myśli. Żyją w teraźniejszości i jedząc trzy razy na dzień idą spać potem i zasypiają. Szczęśliwi!".

[188] Zob. szokujące dziś opisy autoerotycznej obsesji, „choroby" w *Chowannie* Bronisława Trentowskiego (tom I, paragraf 16, punkt 10).

Mężczyzna przystrojony w łańcuchy i pierścienie – ten sposób opisu sugerującego zniewieściałość, atmosferę homoerotyzmu, wyuzdania stosowano już w pismach starożytności, gdy pisano o dewiacjach cesarzy, bogaczy[189]. Kobieta zdziera tu owe błyskotki ze swego męża. Skrajne wnioski z obrazu świata rewolucji wyciąga współczesny czytelnik: „Z zagładą szlachty przestały istnieć takie burżuazyjne instytucje i cnoty, jak praca zawodowa i monogamia, małżeństwo, a nawet heteroseksualność"[190]. Podług tej wyostrzonej lektury: narcyzm Henryka „płodzi niezdatnego do prokreacji syna", androgynicznego Orcia, zaś mizogynia Męża, pokrywa tyko „własną bezpłodność"[191] oraz „odrazę i zdziwienie każdą formą seksualności"[192]. W tym mizogynicznym świecie zdestruowanych ról męskich znakiem słabości, nienawiści wprost do swojej klasy i konstytucji płciowej staje się więc sodomia, homoseksualizm, którym – zdaniem Antona Sergla – naznaczyć miał Krasiński relacje Leonarda i Pankracego. Ten pierwszy „jest portretowany jako postać o kobiecych / zniewieściałych rysach orientalnego potentata", zaś „utożsamienie charakteru żydowskiego ze zniewieściałością zdradza paniczny antysemityzm Krasińskiego"[193]. W konkluzji może stwierdzić, iż: „Imputowany Napoleonowi kryptohomoseksualizm staje się piętnem Kainowym imitowanego arystokratyzmu [Leonarda]"[194].

Te brzmiące dość szokująco wnioski wydają się jednak wcale uzasadnione. W *Nie-Boskiej...* zderza się marzenie o rycerzu z diabolicznym wprost spojrzeniem na jego stan. Destrukcja mitu bohaterskiego sięga jego fundamentów. Heros niewieścieje, kobieta staje się walkirią. Homo- czy heteroseksualne preferencje bohaterów są tu na równi pełne odrazy. W dramacie tylko biedna Maria kocha naprawdę. Miłość zastępuje wyuzdanie, perwersja, potrzeba – jakby ponadpłciowa – uniseksualnego spełnienia. Kobiecość i męskość stają się zbędne, gdy pozytywnie waloryzowany jest nie społecznie akceptowany, instytucjonalny sposób funkcjonowania libido, lecz jego skala, siła rozkoszy, która łamie wszelkie granice. Pijani, jedzący i pijący, pogrążeni w konwulsjach i spazmach orgiastycznej rozkoszy, mordujący i roztańczeni ludzie dramatu stanowią diagnozę współczesności.

W *Nie-Boskiej komedii* osiągnął Krasiński niesłychany efekt: pokazał myśl wydziedziczoną, „ja" wydziedziczone młodego XIX-wiecznego arystokraty, który uzmysłowił sobie totalność, permanencję duchowej pustki i niemocy: ogarnia ona stare, zżarte klasy panujące i inne, dotąd lokajskie warstwy[195]; zagarnia ona obszar ról spo-

[189] Por. opis literacki: Byron, *Sardanapal*, przeł. F. Krauze, w: *Wybór dzieł*, t. II, *Dramaty*, wybór i opr. J. Żuławski, Warszawa 1986, s. 254: [scena druga] *„Wchodzi Sardanapal w ubiorze zniewieściałym, suknie wlokące się, uwieńczony różami, otoczon orszakiem kobiet i młodych niewolników"*. Dramat Byrona pochodzi z 1821 r. Jest świetnym kontekstem dla rozważań o upadku ideału mężczyzny. Sardanapal to w dramacie **„człek-królowa", „w stroju niewieścim, prawie białogłowa"**.

[190] A. Sergl, dz. cyt. , s. 78.

[191] Tamże, s. 82.

[192] Tamże, s. 90.

[193] Tamże, s. 73.

[194] Tamże, s. 74. Warto zauważyć, iż samą obserwację, iż opis Leonarda jest znaczący, można interpretować komplementarnie nie jako znak dewiacji, lecz ideologicznego, rasowego sporu „nieprzyjaciół Krzyża", Żydów z chrześcijaństwem. Zob. B. Burdziej, dz. cyt. , s. 213: „Z kolei lubieżność ust to stały element stereotypu Żyda jako człowieka silnie zmysłowego". W tejże analizie (s. 214) pierścienie to znak przynależności do „nacji, której narzędziem działania i przedmiotem miłości jest złoto", albo *„corpus delicti*, dowód grabieży, jakiej na arystokratach dopuszczają się ludzie rewolucji". To ostatnie uznałbym za mniej prawdopodobne wytłumaczenie: tu, w obozie ludu, prawie wszystko jest kradzione. Nielicznym wodzom może zaś służyć jako znak wyróżniający nowej hierarchii, arystokracji rewolucji, która też się natychmiast „sardanapalizuje".

[195] D. Diderot (dz. cyt., s. 28) pisał w szkicu *O niewolnictwie Murzynów*, rysując ponurą wizję krwawego wyzwolenia:

łecznych, ról ojców i matek, dzieci i rodziców, pustoszy świat idei: arystokracja odmienia przez przypadki puste pojęcia, rewolucja jest tylko ideologią zniszczenia; dosięga ona granic płci, przeobrażając człowieka kultury w uniseksualne zwierzę, pragnące tylko zaspokojenia. Oczywiście ta pustka zagarnia też niebo: dionizje rewolucyjne rozdzierają ciało starego Boga, ale też klasa „wyznających" go dotąd arystokratów czyniła to tylko słowem, nie czynem, nie duchem.

W tym świecie niepodobna być Poetą. Poezja-Matka Zbawienia wstępuje w chorowite dziecko; Mąż predystynowany do tej roli Poety, okazuje się tylko siewcą piękności. W *Nie-Boskiej...* nie ma Poety poza milczącym Orciem, brak Poezji jako tekstu wpisanego w tekst dramatu. Nie sposób też mówić poezją, bo byłby to logos całkowicie niespójny, obcy w potwornym świecie, jaki rysuje Krasiński. Poezja jest transcendentalną ideą, której nikt poza zabitym, „wniebowziętym" Orciem nie potrafi urzeczywistnić. Jest zbyt wysoką wartością dla tych, którzy utracili rozumienie swej roli jako ojca, matki i syna, kobiety i mężczyzny, arystokraty i plebejusza, chrześcijanina czy Żyda. Powszechna destrukcja, dewaluacja, homogenizacja ról, miejsc, funkcji, obniżenie marzeń, pragnień, ambicji, rozpaczliwa niewiara czynią Poezję niemożliwą, nieobecną ideą, gnostycką *Sophią*, która nie zbawi tego świata.

Ostatecznie pozostaje więc tylko „ja", które tę wizję tworzy, które konstatuje klęskę i stwierdza nieoczywistość samego siebie. Trąd rozkładu dosięga więc sam podmiot myślący bezmyślny świat. Inscenizacja rewolucji jest jego, owego „ja" reinscenizacją, próbą scalenia, tak jak akt pisania, tworzenia dramatu potwierdza jego obecność, władzę nad tekstem – spektaklem. Nie może to być dramat, tragedia katarktyczna. W *Nie-Boskiej komedii* bohaterowie dochodzą tylko do momentu agnozji, niewiedzy, negacji. Udział w spektaklu kończy się dla tego „ja" autorskiego, którego sygnaturą jest Henryk, ale i głos z introdukcji, skokiem w przepaść. W otchłań: sądu, wątpliwości, pytania. Negacja jest jedyną „wiedzą", gnozą, jaką osiąga „ja" autora poprzez dramat. Wszystko obróciło się wniwecz, ale... rewolucja też została zanegowana.

Gdy już wszystko uległo wewnętrznej, immanentnej korupcji, świat popsuł się aż do swoich podmiotowych fundamentów – pozostaje jeszcze Bóg. Czy jest obecny? Co znaczą ostatnie gesty ostatnich „wielkich <<małych ludzi>>"?

*

I na koniec wątpliwość – czy rewolucjonistki są u Krasińskiego aż tak straszne? Są. Jednak. 11 grudnia 1831 roku w liście do Reeve'a opisał Krasiński spotkanie z prostymi robotnicami, które doprowadziło go do obrazowej konkluzji, wizji **„mocnej, muskularnej i namiętnej"** kobiety, co **„z równą łatwością będzie zabijać i rodzić"**:

> A tamta, tamta to kobieta przyszłości, kobieta emancypowana, o której marzą dzisiejsi szatańscy utopiści. Nie trzeba jej już będzie wspierającego ramienia mężczyzny, ale i dla jego serca przestanie być bóstwem; mocna, muskularna i namiętna, z równą łatwością będzie zabijać i rodzić. Zerwie zasłonę wstydu, a jej wdzięki zwyrodnieją, aż stanie się twarda i prostacka. Niezachwiana i pewna siebie, iść będzie swoją drogą, nie trwożąc się i nie potykając, ale krzycząc i perorując, gadając o państwach i o ludach, wymyślając systemy i maszyny parowe.

Pola amerykańskie upajają się w uniesieniu krwią, na którą czekały od tak dawnych czasów, a nagromadzone od trzech wieków kości tych nieszczęśników przejmie dreszcz radości. Stary świat przyłączy swe oklaski do nowego. Wszędzie będzie się błogosławić imię bohatera, który przywróci prawa rodzajowi ludzkiemu, wszędzie wzniesie się pomniki jego chwale. Wtedy zniknie *czarny kodeks* i jakże straszny będzie *kodeks biały*, jeśli mściciel będzie się kierował tylko prawem zemsty!.

Prawem kontrastu w obrońcę kobiet rewolucji niech również wcieli się poeta. Nie Krasiński, ale Mickiewicz, w ten oto sposób ocalający czyn XVIII-wiecznych sióstr, cór Marianny:

> Rewolucja francuska chciała wszystko razem odebrać. I kobiety wyrwały się nagle na wolność. Wiadomo, że one przewodniczyły nawet ruchowi: pierwsze zdobyły Wersal. I nie były to, jak okrzyczano, monstra i nierządnice. Późniejsi historycy, którzy już inaczej rzecz uważali, Michelet szczególniej, potrącony z wielu względów światłem od nas wziętym, pokazują, że wcale inaczej szły rzeczy. Czego dawniej jasno widzieć nie mogłem, w Michelecie znajduję dowodami historycznymi najdokładniej wytłuszczone, że rewolucja francuska miała miłość i pokorę. Pierwej nim przyszło do wybuchu, długo starano się u władz stojących otrzymać polepszenie. Kobiety wpadłszy do Wersalu, nalegały na króla, na królową, żeby się otworzyli, żeby po ojcowsku, po macierzyńsku chcieli się z narodem rozmówić. (...) Dopiero kiedy ludzie czyści, zmordowani, stracili siły i zeszli z pola, a mniej czyści ale rozjuszeni poczęli rzecz prowadzić gwałtownie, rewolucja przybrała charakter krwawy[196].

Dopowiedzmy, iż nie jest pewne, czy przemawiający do „braci" w Kole w 1847 roku Mickiewicz bronił tu samej rewolucji. Bronił idei zmiany oblicza ziemi, dokonanej z kobietami. W Krasińskim ta gorąca obrona, tyrada apostoła towianizmu wywołałaby zimny dreszcz przerażenia.

IX. Zaginieni w otchłani

Znakomita większość interpretacji *Nie-Boskiej komedii* pokazuje Pankracego i hrabiego Henryka jako ofiary swej pychy, w metafizycznym wymiarze skazane na wieczne potępienie. Argumentacja jest tu dość prosta – odwołuje się do tych partii tekstu, gdzie o potępieniu mówi się bezpośrednio: [Chór Głosów] „Za to, żeś nic nie kochał, nic nie czcił prócz siebie, prócz siebie i myśli twych, potępion jesteś – potępion na wieki –" (s. 128). Jest w tym oczywiście ziarno prawdy, które zbyt jednak łatwo w dramacie odkryć. Henryk znajduje w rewolucji spełnienie „snu o potędze", jest ona możliwością poszukiwania własnej duszy. Henryk nie ucieka od poezji, lecz ku Poezji od piękności. Aranżacja mitu bohaterskiego może być próbą twórczą lub ostatecznie degradującą. Rewolucja to nie epoka franciszkanizmu. „Wymaga", kusiecielsko żąda ona od tego, którego osaczyła, zupełnej rezygnacji z walki, podpowiada tchórzostwo, domaga się machiawelicznego podstępu, rezygnacji z *ethosu* rycerskiego, która moralnie, tak jak zdrada, ostatecznie zabiłaby Henryka. Rewolucja otacza Henryka (czy też Henryk otacza się nią, „myśli" rewolucję), by poddać próbie swe „ja" siewcy piękności, „ja" kochanka mamideł. Otóż w dramacie Krasińskiego łatwiej znieść dysputę z Pankracym, niż pokonać siebie, niż wznieść twierdzę wewnętrzną.

Symbolika zamku Świętej Trójcy to oczywiście zespół znaczeń zewnętrznych (stary świat, wiara, tradycja *etc.*), ale przede wszystkimi antropomorficzny obraz ducha arystokracji, wewnętrznej twierdzy chroniących się tu ludzi: to ich wartości, etyka, honor, wiara, odwaga i ich odwrotności: pustka, hipokryzja, strach, konformizm[197]. Stary świat – jakkolwiek przeczytamy dramat: jako emanację wyobrażeń, sen, psychomachię czy realny kosmos historii – legł w gruzach nie w starciu wojsk, lecz w starciu sił rozsadzających go moralnie od środka. Nie tyle nie posiada on racji istnienia, ile nie ma już –

[196] Cyt. z Krasińskiego: Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve'a*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. P. Hertz, Warszawa 1980, t. 1, s. 638. Cytat z Mickiewicza: *Dzieła*, t. XIII, *Pisma różne*, oprac. L. Płoszewski, *Przemówienie do braci 4 marca 1847*, s. 198.

[197] Twierdza jest więc w chrześcijaństwie „symbolem ucieczki w Bogu lub wierze, która chroni przed demonami" (*Leksykon symboli*, s. 167). Oczywiście w dramacie nie widać wśród arystokratów nikogo, kto trwałby w takiej wierze.

zepsuty, zmurszały – energii, by chronić się przed zalewem amoralnej dzikości, której cechą jest właśnie ta, wprawdzie pijana, ale wprost nieskończona witalność[198].

Henryka marzenie o wodzostwie spełnia się w chwili najbardziej ironicznej i najdoskonalej symptomatycznej, jeśli chodzi o ocenę jego wyborów: gdy pewne jest, że wszyscy muszą ulec rewolucji. Na tym tle Krasiński pokazuje bohatera sycącego się władzą, tytanicznego, owładniętego „Poezją czynu", wcielającego słowa pychy:

> Całym wzrokiem oczu moich, całą nienawiścią serca obejmuję was, wrogi. – Teraz już nie marnym głosem, nie mdłym natchnieniem będę walczył z wami, ale żelazem i ludźmi, którzy mnie się poddali.–
>
> Jakże tu dobrze być panem, być władzcą – choćby z łoża śmierci spoglądać na cudze wole, skupione naokoło siebie, i na was, przeciwników moich, zanurzonych w przepaści, krzyczących z jej głębi ku mnie, jak potępieni wołają ku niebu. –
>
> Dni kilka jeszcze, a może mnie i tych wszystkich nędzarzy, co zapomnieli o wielkich ojcach swoich, nie będzie – ale bądź co bądź – dni kilka jeszcze pozostało – użyję ich rozkoszy mej kwoli – pracować będę – walczyć będę – żyć będę. – To moja pieśń ostatnia! – (...).
>
> I teraz tu stoję na pograniczach snu wiecznego wodzem tych wszystkich, co mi wczoraj jeszcze równymi byli – (s. 124).

To jeszcze jedno, osobliwe wydanie romantycznego „ja Bóg", „Ja mistrz!" z Wielkiej Improwizacji. Wydanie – ironiczno-groteskowe. Wyniesienie przestrzenne Henryka, jego wodzowskie aspiracje prowadzą do megalomańskiej myśli o sile, choćby chwilę trwającej. Fantazmaty potęgi, wzory osobowe wielkich postaci i sam Henryk zlewają się, stają się jednym. Henryk groteskowo je ucieleśnia. Spełnia też przez moment słowa z proroctwa Marii, które intuicyjnie przypisalibyśmy tylko rewolucjonistom: „człowiek każdy, robak każdy krzyczy: <<Ja Bogiem>>" (s. 32). Rewolucyjny lud w wyobraźni Henryka krzyczy przecież ku niemu z dołu, z otchłani „jak potępieni wołają ku niebu". On – niebo, oni – piekło. Lecz tak jest tylko w imaginacji Henryka. Henryk widzi w rewolucji:

a) szansę walki „nie mdłym natchnieniem", lecz „ludźmi i żelazem";

b) szansę – niestety – człowiekobożego wywyższenia, władzy wyższej nad „cudze wole, skupione naokoło siebie", nad przeciwnikami krzyczącymi z przepaści „jak potępieni wołają ku niebu";

c) możliwość – iście diaboliczną – zatracenia się w panowaniu: „użyję ich rozkoszy mej kwoli – panować będę – walczyć będę – żyć będę. – To moja pieśń ostatnia";

d) realizację modelu poetycznego żywota, zwieńczonego gwałtowną, „bohaterską" śmiercią. Henryk wypowiada słowa pobrzmiewające jak echo monologu Kordiana („Jam jest posąg człowieka na posągu świata"): „I teraz tu stoję na pograniczach snu wiecznego wodzem tych wszystkich, co mi wczoraj jeszcze równymi byli" (s. 124). Mógłby zawołać, jak książę Michaił Dołgoruki, piszący do Heleny Tołstoj w 1801 roku z Paryża:

> Nie wyobrażaj sobie, że jestem zakochany! Nie, na przekór kobietom, na przekór diabłu czuję, że jest we mnie namiętność silniejsza – to żądza wojny i przy najmniejszej o niej wzmiance czuję, jak burzy się we mnie krew...[199].

[198] M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 114:
Krasiński ujawnił do końca ten straszny moment zawieszenia, pozostawiający człowieka w przerażającej niepewności co do istoty Boga i znaczenia własnego losu. Dlatego *Nie-Boska komedia* ma w sobie coś z pierwotnego wstrząsu apokaliptycznego, którego niczym nie można złagodzić. Bezwzględność obracającej wszystko w proch katastrofy, niszczycielskie, złowrogie piękno śmierci ściera się z religijną wiarą w ocalenie przez Boga miłości.

[199] Cyt. za interesującym studium J. Czubaty: *Rosja i świat. Wyobraźnia polityczna elity władzy imperium rosyjskiego w początkach XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 103.

Rozwój wypadków dramatycznych obnaża histrionizm Henryka i pogrąża go w dziedzinie, z której uciekał: w kłamstwie. Mówić ginącym, że zwyciężą, pocieszać skazanych na śmierć, celebrować rytuały skostniałej religii – w tym wszystkim Henryk nie odnajduje heroicznego przekroczenia. Niemal do końca Krasiński pokazuje, że Mąż nadal żyje pięknością: żyje enstatycznie, rozrzucając marne oznaki rycerskiej sławy, piękności (to jedna z pokus), przeżywa właściwie tylko sam siebie, swoje stany, swą grę. Hojnie dzieli ginących resztkami tlejącej potęgi, by choć na chwilę czuć moc silniejszą nad mdłe „kwiaty" natchnienia. „Objawia się" – ich własnym kosztem – ginącym. Lecz, w gruncie rzeczy, uprawia tę samą narcystyczną autoadorację, jest karykaturą rycerza-zwycięzcy.

Równocześnie od początku pokazuje Krasiński „czułe miejsca" tego bohatera – Żonę, którą unieszczęśliwił i zabił, która – jakże to ważne – jeszcze w niebiesiech jest jego sumieniem i wyrzutem sumienia. Orcia, który – jakże daleko w głąb akcji dramatycznej wychyla się ta postać – jeszcze przed śmiercią „ciągnie" ojca do nieba. Orcio – to prawdziwy Poeta, uosobienie Poezji, matki Zbawienia. Do tego – podkreśla Krasiński – owo dziecko-wcielenie Poezji kocha ojca, który winien zdobyć się na własne, osobiste dotknięcie Poezji.

Krasiński tak poprowadził „pionową", metafizyczną strukturę dramatu, ażeby pokazać ponadnaturalny związek Henryka, Marii i Orcia. Ich śmierć ukazana została w sposób znamienny: Żona umiera jakby przestając istnieć, jakby w momencie śmierci „odleciała", „ubyła", rozproszyła się w swej duchowej substancji [Doktor:] „**Już jej nic nie ma – umarła** –" (s. 34). Nie pisze Krasiński – „*już jej nic nie jest*"[200], lecz jakby mówił: „*już jej tu nie ma*", albo jakby „rozmdlała się" w owej „czarnej nicości", o której sama wspomniała. Jakby duch „skoczył" w zaświaty, pozostawiając martwe ciało. W istocie za chwilę odnajdzie się w Niebie. Zobaczymy ją jako jakąś niebiańską pasterkę, zbierającą natchnienia synowi, którego śmierć w zaświatach przygotuje, który padnie śmiertelnie rażony kulą – bez dramatu, bez krzyku, gestu, ostatniego słowa, jakby po to, by potwierdzić słowa, że jest już z nią w niebie. Dusze Marii i Orcia ulegają więc „przemieszczeniu", **wertykalnie** wzlatują do nieba.

I w końcu Henryk. Niewątpliwie – dla „prostej", zdroworozsądkowej percepcji jego „odejście" to samobójstwo. Jednak także coś zupełnie innego: coś znaczeniowo odmiennego niż samobójstwo. Śmierć samobójcza ma niejednokrotnie w literaturze tej epoki wymiar stylizacji Chrystusowego poświęcenia, wychylenia kielicha goryczy egzystencji. Henryk „znika" zaraz po Orciu, ale już nie tylko jako rozkoszujący się samozagładą narcyz. Orcio „kusi" go natychmiastowym zbawieniem („– ja cię pociągnę za sobą"); syn byłby więc przewodnikiem ojca w niebiańskich sferach. Henryk jest już w tej chwili poddany zwątpieniu; staje się zakładnikiem heroicznej myśli i jej ostatnim obrońcą. Ten niesłychany klincz między wyborem obrony a brakiem szans, bezperspektywiczność sytuacji, oferta zbawienia i możliwość, konieczność wytrwania

[200] W istocie to Mąż stwierdza najpierw: „Ale jej nic nie będzie!" (s. 34). Następnie *Wchodzi Doktor i zbliża się do kanapy*. Po czym padają słowa Doktora: „Już jej nic nie ma – umarła.–". Mamy tu więc także wyrafinowaną grę słowną z obudowaną wokół semantyki słowa „nic", odsłaniającego upiorny wymiar nicości. Fantazmat nicości kroczy tuż za wyznającym wiarę przodków, chrystianizm, Henrykiem. Jest zawsze z nim. I jeszcze jeden, „straszny" szczegół. Do okoliczności śmierci Żony należy informacja Żony Doktora: „Jaka czerwona. – Krew rzuciła się do mózgu. –" (s. 34). Krew, mózg, konwulsje – to już obsesje samego Krasińskiego.

w postanowieniu – nie łamią w Henryku wiary[201]. Krasiński – demaskując mitotwórstwo Henryka (przeklina go ginąc nawet wierny Jakub) – zarazem otacza swego bohatera aurą prawdziwej misji, wiary.

W Henryku nie ma wątpienia, jest świat metafizycznych wyborów dobra i zła. Są one niejednoznaczne zrazu. Henryk-poeta jest ofiarą własnej pychy, która tryumfuje, gdy staje się wodzem konającego świata. Ale ta sama kondycja poety czyni zeń ostatniego obrońcę wiary, etyki. Jego, podszyty pychą i narcyzmem, heroizm jest równolegle wartością samą w sobie. Znów: kontekstem tej sceny jest głęboki namysł nad miejscem poety, poezji w złym świecie, jakiego dokonał Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie* i Wielkiej Improwizacji. Ta ostatnia jest wprawdzie bluźnierstwem, ale takim, które w imię prawdy **trzeba** wypowiedzieć i to wypowiedzieć **pięknie**: z pasją, z frenetycznym uniesieniem. Gest Henryka to wprawdzie popis samolubnego uwielbienia, hołd złożony imaginacji tworzącej fantazmaty wielkości, ale też gest ostatniego, który miał odwagę go uczynić, powierzając osąd Bogu.

I temu, Bożemu, transcendentnemu światu Henryk pragnie przedstawić, prosząc o łaskę wsparcia, bo się łamie i waha, rachunek swej egzystencji, która zdobyła się na chwilę Poezji: [Mąż] „U końca drogi czyż opadnie mnie siła? – Nie daj tego, Boże! – Za jedną chwilę odwagi masz mnie więźniem twoim przez wieczność całą" – (s. 137)[202]. Chwila odwagi i histrioniczny moment pychy są jednym. Krasiński pokazuje świat, w którym każde dzieło, słowo, gest ma swój ironiczny cień albo szatański antywzór. Rewolucja jest takim antyświatem, na wspak ukazanym kosmosem, antyideą egzystencji. Poetę gnębi ironia, wyprzedzająca, niczym cień, często jego słowa, wybory, czyny. Fanfaronadę myśli i zamiarów obnaża życie – jak w *Kordianie*, jak w III cz. *Dziadów*, w tych dziełach, gdzie natężający myśli i słowa bohaterowie w chwili osiągnięcia apogeum po prostu mdleją, upadają. Henryk wyobraża i myśli rewolucję, Henryk-poeta imaginuje rolę wodza i właśnie wtedy, gdy spełnia się obraz, marzenie, fantazmat potęgi, cień ironii wyprzedza dzieło. Moment pychy jest momentem tragizmu, moment wielkości ma rysy groteski. Kiedy Henryk wynosi się wysoko ponad lud i arystokrację, wtedy właśnie przychodzi chwila skoku w otchłań.

W tej chwili maska zrasta się z twarzą. Histrioniczny gest staje się heroizmem. Histrion staje się herosem. Kiedy na początku dramatu pojawia się Dziewica, rozochocony wizją „Ideału" Mąż woła: „Światło leje się naokoło ciebie – głos twój raz jeszcze – niechaj **zaginę** potem –" (s. 17). W tym przypadku jeszcze nie **za-ginie**. Potem – zwiedziony przez nią – powie: „Na próżno walczyć – rozkosz otchłani mnie porywa – zawrót w duszy mojej – Boże – wróg Twój zwycięża!" – (s. 24). I tu wybawi go Anioł Stróż. Ta profuzja religijnych, suplikacyjnych deklaracji Henryka godna jest najwyższego podkreślenia właśnie w kontekście otchłannego zakończenia. Znakomitość finału **nie polega bowiem ani na „wniebowzięciu" bohatera, ani na jego samobójstwie,**

[201] M. Kalinowska pisze o pewnym typie sytuacji dramatycznej, której opis odpowiada także doświadczeniu Henryka – *Miłość i sacrum w „Mazepie" Juliusza Słowackiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici". Filologia Polska XLVII – z. 305, 1996, s. 28:

> Nie sposób do końca i jednoznacznie wyjaśnić tajemnicy tej sceny, tak jak nie można zracjonalizować i w języku dyskursywnym wyrazić tajemnicy tragizmu antycznego dramatu. Paul Ricoeur pisał o widowisku teatralnym, o teatralności, która jest jedynym możliwym sposobem ujawnienia tragicznej wizji świata, wizji nie-do-pojęcia, nie-do-wyjaśnienia.

Per analogiam taką wizją jest dla mnie skok Henryka.

[202] Nie dokonuje się przez to wyretuszowanie doświadczenia Henryka, przeciwnie, nabiera ono tragiczniejszego wymiaru. Słaby prosi o siłę, by choć w ostatniej chwili sprostać prawdzie swoich marzeń. Gdy dotyka prawdy – musi kończyć swą historię – skoczyć, w prawdziwie Kierkegaardowskim sensie musi zawierzyć.

ani na „*w – piekło – wstąpieniu*”. To finał odrzucający i „tragizm” typu Marlowe'a z jego *Fausta,* gdzie bohatera czeka nieodmiennie piekło, i sofiologię *des Ewig-Weibliches* Goethego. Raczej zbudowany na dumie bohatera *Manfreda* Byrona, który gardzi światem metafizycznych katuszy, który znajduje ostatecznie sankcję istnienia w sobie samym. Także u Marlowe'a oficjalnej wersji potępienia grzesznika, którego diabły zabierają do otchłani – dyskretnie przeciwstawia się intymny wymiar prośby o uspokojenie, roztopienie się w naturze, którą wygłasza Faust, znękany samotnik, strapiona dusza, „inny” wśród sobie podobnych.

Henryk oddaje się przepaści, wydaje się na sąd Boży, ale nie przeklina nieba, nie skacze do piekła. To uczyniłoby z jego historii frazes. Poezja nie porwała go do nieba, jak Orcia. Piękność mitu strąca go w przepaść, otchłań, lecz właśnie w tym jednym momencie – niczym Kordian, nie pozwalający zawiązać sobie oczu przed plutonem egzekucyjnym – jest on w jednej chwili Poetą i Poezją: na chwilę jest też **egzystencją ekstatyczną,** gdy pośród tych, co „wyginęli”, albo „klęcząc, wyciągają ramiona ku zwycięzcom i bełkocą o miłosierdzie”, sam jeden darzy ten świat odwagą, ucieleśnia męstwo, które jest – mimo iż wyrosło z mrzonek i pychy – nieugięte[203]. W tym **może** dopiero momencie doznaje metanoi, zrzuca płaszcz rycerski, szatę poetyczności; uwalnia się od przekleństwa indywidualizmu, gdy znika nam z oczu:

> Nie nadchodzą jeszcze w tę stronę – jeszcze czas – odpocznijmy chwilę. – Ha! już się wdarli na wieżę północną – ludzie nowi się wdarli na wieżę północną – i patrzą, czy gdzie nie odkryją hrabiego Henryka.
> – Jestem tu – jestem – ale wy mnie sądzić nie będziecie. – Ja się już wybrałem w drogę – ja stąpam ku sadowi Boga. –
> *Staje na odłamku baszty, wiszącym nad samą przepaścią.*
> Widzę ją całą czarną, obszarami ciemności płynącą do mnie, wieczność moją bez brzegów, bez wysep, bez końca, a pośrodku jej Bóg, jak słońce, co się wiecznie pali – wiecznie jaśnieje – a nic nie oświeca.
> *Krokiem dalej się posuwa.*
> Biegną, zobaczyli mnie – Jezus Maryja! – Poezjo, bądź mi przeklęta, jako ja sam będę na wieki! – Ramiona, idźcie i przerzynajcie te wały!
> ***Skacze w przepaść*** (s. 139-140).

Krasiński każe „bohaterowi” – w dosłownym znaczeniu – tej jednej chwili mówić dziwnie przecież zsakralizowanym językiem. Skok w otchłań to krok „ku sądowi Boga”, jakby ostateczne oddanie swej egzystencji pod rozwagę innej, niż ona sama instancji. **W świecie nikt z bliskich Henryka nie potępia: ani Żona, ani syn.** Podróż w podziemia ma charakter rytu inicjacyjnego, który powinien przełamać etyczną pychę Henryka, a z drugiej strony narodzić go do nowego życia[204]. Tymczasem Henryk – wzorem Byrona i jego herosów – kroczy przez historię nieugięty, nie poddając się ani presji lęku, ani presji kary. Język tego „potępieńca” w chwili ostatecznej to także słowa: **Bóg, Jezus, Maryja.** Co więcej, Henryk – i trzeba by dużo wysiłku, by tego nie zauważyć – sam **widzi** Boga w „czarnej wieczności” (Żona mówiła o „czarnej otchłani”), gdy tymczasem Pankracy nie z własnej woli jest doświadczony przez wizję karzącego Chrystusa.

---

[203] Paradoks Henryka polega i na tym, że w tej chwili nie ma już przed kim świadczyć o męstwie. Prócz wrogów. I to Pankracy „doceni” jego postawę... Por. M. Grabowska, dz. cyt., s. 100: „Henryka uwodzi żądza władzy i chęć osiągnięcia sławy; zarazem jest w tej decyzji **jakby rys bezinteresownej rycerskości**” [podkr. –J.Ł].

[204] M. Masłowski, dz. cyt., s. 199: „Sąd Boga różni się od osądu duchów. Henryk podkreśla zresztą w monologu poprzedzającym skok w przepaść, że prawdziwy sąd nad nim jeszcze się nie odbył: «Ja stąpam ku sądowi Boga»”.

Bóg Henryka świeci, lecz nie oświeca; Bóg Pankracego pali, zabija[205]. Bóg Henryka jest ideą, pojęciem, symbolem, fantazmatem – wszystkim naraz. Jest „czymś" istniejącym, pewnym, „świecącym", lecz nie objawiającym się w każdym szczególe natury i historii. W tym sensie są one dla Henryka do końca „nie-oświecone", niewyeksplikowane, nie obdarzone sensem przez Boskość. Z drugiej strony – to w nim, w jego oku, w wyobraźni Henryka znajduje miejsce spoczynku, absorbcji to Światło Boskości, co świeci a niczego nie oświeca, wydając człowieka w ręce losu, własnej wolności, pokus nicości i nihilizmu. Szaleństwo pychy – gdyby porównać dramat z III cz. *Dziadów* – nie znajduje w *Nie-Boskiej komedii* rytualnego przetworzenia, zniweczenia w jakichś egzorcyzmach; tu inaczej – cały dramat jest kuszeniem, którego „rozwiązanie" znajduje się w eschatologicznych wizjach. Rozwiązanie – to zaleta dynamicznej akcji – nagłe, kontrapunktowe. Lecz nie dla obu bohaterów „dialektyczne" w ten sam sposób. Henryk pogrążający się w pysze, zarazem dąży do Boga-Sędziego, wykonując na chwilę przed ostateczną decyzją gest, na który nie zdobył się wcześniej: wyrzeka się poezji-piękności, której nie był w stanie „donosić" i objawiać w Poezji. Jest w tej jednej chwili odarty ze złudzeń poezji, a jego gest, w planie realnym skok w przepaść, okaże się przecież skokiem w wieczność. „Już go nic nie ma" – trzeba by po skoku powiedzieć także o Henryku.

Krasiński pokazał, jak spotykają się w Henryku moce i wartości, których pogodzić nie można i nawet nie wolno. Henryk skupia w sobie cechy człowieka paradoksalnego: wybrańca, indywiduum obdarzonego Wyobraźnią i poza tym będącego chrześcijaninem. Wierny, posłuszny gnającej go naprzód Wyobraźni – musi odrzucić wszelkie pokusy „zbawienia" oferowane przez Pankracego i syna, musi dotrzeć za obrazami imaginacji aż na brzeg przepaści. Ale pozostając wiernym chrześcijaninem – powinien w tym momencie przekląć moc piękności, Wyobraźnię, Poezję, wszakże, równocześnie też, złamawszy wcześniej w ich imię wszelkie przykazania, oddać się Bogu pod osąd. Jako wódz jest i wcieleniem pychy, tworem Wyobraźni, i ostatnim rycerzem chrześcijańskiego świata. Pomnikiem indywidualizmu. Godnym więc, by uznać go za, z jednej strony, straceńca, potępieńca i za, ze strony drugiej, postać heroiczną. Co przeważy pod karzącym spojrzeniem Boga?

Przepaść czy otchłań to nie to samo co piekło, nie to samo co skała, o którą rozbije się ciało. Jasność wszelkich prostodusznych interpretacji finału zostaje przez ten symbol przekreślona. Można rzec – Henryk skacze w otchłań nagi, pozbawiony kostiumu rycerza[206]. W całym dramacie był Mężem, zatem tym, który jest ojcem i małżonkiem, ale

[205] Co może oznaczać: a) istnieje – lecz poza immanencją natury i historii, nie przejawiając się w nich; b) niczego jego istnienie nie wyjaśnia tym, którzy „trwają w świecie"; c) jest nieskończenie odległy, „inny" niż jego stworzenie; d) Jego twarzy, Jego samego – zgodnie z niektórymi wskazówkami Biblii – nie może ujrzeć żadne stworzenie; e) jeśli jest miłością (światłością) to przejawiającą się w niepojęty dla człowieka sposób; f) paradoksalnie mógłby to być również obraz Boga szanującego wolność człowieka aż do końca. Por. W. Gutowski, *Zygmunta Krasińskiego czucie śmierci*, w: *Pasje wyobraźni*, s. 51:

> Ogniste, nie promieniujące centrum pośród nieskończonej ciemności. W tym geometrycznym wzorze negatywnej strony transcendencji dostrzegamy – jakże genialnie nakreślony – metafizyczny odpowiednik historycznej przegranej formacji społecznej, reprezentowanej przez Henryka. To dalszy ciąg agonii i rozkładu, nie gasnącej intensywności zatracenia, przestrzeń-przepaść człowieka przeżytego, który nie spotka śmierci-kochanki, lecz straszną rzeczywistość Boga żywego: „W boskiej Pleromie – pisze C. G. Jung – ogień, w którym dręczony będzie diabeł, istnieje wiecznie. Bóg ma przerażający podwójny aspekt: morze jego łaski styka się z płonącym jeziorem ognia; a światło jego miłości oświetla ciemny żar, o którym powiada się: ***ardet, non lucet – płonie, ale nie świeci*** (*Odpowiedź Hiobowi*)".

[206] Przypomina więc w tej chwili żeglarza, nurka, skoczka czy może linoskoczka, którego występ zbliżył się do tragicznego końca.

także mężem – co łacińskie słowo *vir* łączy z cnotą męstwa, *virtus*. Męstwa i histrionizmu było w jego zachowaniu tyleż samo. *Virtus* osiąga dopiero w spotkaniu z wiecznością; o odwagę tego spotkania w obliczu Sądu Ostatecznego Henryk prosił Boga.

Wieczność i otchłań są u Krasińskiego – to ważne – statyczną przestrzenią znikania, nie zaś wciągającym, dynamicznym jądrem piekielnego zła *etc.* Przecież dlatego powiązał najściślej Krasiński zniknięcie Henryka ze śmiercią Pankracego [Pankracy] „(...) a kto z was mi powie, gdzie Henryk, temu daruję życie –" (s. 141). [Różne Głosy] „Zniknął przy samym końcu" – (s. 141). **Zniknął** – nigdzie nie informuje pisarz, że **zginął**: [Pankracy] „Gdzie Henryk? – czy kto z was nie widział go żywym lub umarłym? –Wór pełny złota za Henryka – choćby za trupa jego! –" (s. 142). Henryk tymczasem za-ginął (por. początek dramatu, s. 14). Ciało Henryka byłoby zwycięskim fetyszem rewolucji, ale najpewniej też prywatną relikwią Pankracego, tego jedynego **człowieka wiedzącego o antynomiach rewolucji i egzystencji** w tym obozie. Henryk znika jak zjawa – słychać spadające ciało, którego nie ma: [Naczelnik Oddziału]

> Obywatelu wodzu, udałem się za rozkazem generała Bianchetti ku stronie zachodniej szańców; zaraz na początku wejścia naszego do fortecy i na trzecim zakręcie bastionu ujrzałem człowieka rannego i stojącego bez broni przy ciele drugiego. – Kazałem podwoić kroku, by schwytać – ale nim zdążyliśmy, ów człowiek zeszedł trochę niżej, stanął na głazie chwiejącym się i patrzał chwilę obłąkanym wzrokiem – potem wyciągnął ręce jak pływacz, który ma dać nurka, i pchnął się z całej siły naprzód – słyszeliśmy wszyscy odgłos ciała spadającego po urwiskach – a oto szabla znaleziona kilka kroków dalej – (s. 142).

Krasiński z dwu perspektyw kontempluje Henrykowy skok, który w opinii Pankracego jest wyrazem honoru, odwagi i męstwa: [Pankracy] „To pałasz hrabiego Henryka – on jeden spośród was dotrzymał słowa. – Za to chwała jemu, gilotyna wam". Henryk, jego duch – jak irracjonalnie czuje to Pankracy przed śmiercią – panuje nad ruinami zamku: [Pankracy]

> Ciało jego powiernika – ciało martwe – ale tu duch czyjś panuje – a ta czapka – ten sam herb na niej – dalej, patrz, kamień wystający nad przepaścią – na tym miejscu serce jego pękło – (s. 144).

Genialna perfidia, znakomita bluźnierczość tych słów polega przecież na tym, że w tym momencie nad zamkiem panuje już duch... właśnie? I Henryka – i Galilejczyka. Pierwszy skoczył w otchłań, Drugi przybył w tym momencie z otchłani. Ma to głęboki sens. Henryk-syn wydaje się symbolicznie na Sąd Boga Ojca; Chrystus-Syn Boży przybywa z mieczem, by ostatecznie unicestwić przeciwnika Henryka i całą rewolucję. W pewnym sensie – jako postać synowska, symboliczna figura syna – Galilejczyk jest nowym wcieleniem świadomości, którą w dramacie reprezentuje Henryk.

Znikając w otchłani wieczności – prawda, że wyraża się tym jakieś *delectatio abyssi* – zaświadcza Mąż wiele rzeczy; lecz przede wszystkim w perspektywie duchowych losów pisarza kończy epokę piękności. Przerażająca świadomość Krasińskiego wyraża się w tym, że w istocie całe życie okazuje się tu próżnią, którą tylko w obliczu śmierci można oznaczyć sensem, zaprzeczyć jej własnym wyborem – o niepewnym jednak wyniku eschatalogicznym (zbawienie, potępienie). W *Nie-Boskiej komedii* dzieje się tak, jak gdyby Bóg wcielony w Jezusie Chrystusie umarł za człowieka w jakichś praczasach, raz jedyny oraz nieodwołalnie i nie umierał już stale, nie współcierpiał z człowiekiem *in statu nascendi* Historii[207]. Przeciwnie: skryty i tajemniczy, świecący,

[207] W. Hryniewicz, *Tajemnica istnienia Boga*, „Znak" 1995, z. 2, s. 23:

ale nie oświetlający, jawi się jako Wielki Oczekujący, jako Sędzia ludzkiej wolności, który w momencie, gdy cięciwa zła i „wściekłej" samowoli napina się do granic, wkracza w życie jednostek i całej ludzkości. Henryk nie podda szańców Świętej Trójcy. Pankracy podda je oraz siebie Galilejczykowi, temu, który właśnie na końcu objawia się jako Mąż z Galilei, rzeczywisty Chrystus.

Również Pankracy, i wielka w tym mądrość pisarza, wykazuje zadziwiającą wrażliwość na „widzenie". Raz jeden Pankracy – pisarz tu zegzystencjalizował Paruzję – widzi „oczyma duszy", a nie tylko okiem wyobraźni, która, **darząc także jego pięknością**, zesłała mu wizję ziemskiego Edenu. Ginie – a słowa te przypadkowo przypominają ostatnie słowa konającego Goethego – wołając nie *„mehr Licht"*, więcej światła, lecz „Ciemności – ciemności! –", „Daj mi choć odrobinę ciemności!" – (s. 146-147). Krasiński, jak wiemy, każąc wołać Pankracemu *„Galilaee, vicisti!"*, nawiązał do przypisywanych Julianowi Apostacie słów, wypowiedzianych przezeń przed śmiercią. Odsuwając na bok całą ogromną tradycję interpretacji tych słów, wolno jednak zauważyć, iż mieszczą się one w szerszej tradycji wypowiedzi, wprost w toposie nawrócenia lub klęski niedowiarka, bluźniercy czy „wroga" Kościoła i Boga. Nie jeden raz znajdujemy i w ludowej literaturze, i w wysokiej, w legendach i plotkach przekazy mówiące o skruszonych ateuszach, bluźniercach oślepionych w chwili zgonu wizją piekła. Nie tylko Julian Apostata, ale i Wolter wołać miał, patrząc w chwili śmierci na diabła: „On tam jest, chce mnie porwać, widzę Piekło..."[208]. Nawet w żałosnym tworze XXI-wiecznej sztuki filmowej, karykaturalnie wykorzystującym motywy apokaliptyczne, diabeł woła w finale: „Nazarejczyku, Ty jesteś Panem"[209]. Erudycyjna koda *Nie-Boskiej...* ma więc licznych „krewnych" w świecie zupełnie prostackich, tanich, moralistycznych wyobrażeń, tworzących cały topos klęski, kary bądź nawrócenia *in articulo mortis*.

Nie-Boska komedia to wielka tragedia antropologiczna – o kondycji Poety, o złudzeniach Ideału, o Bogu, który z przerażającym spokojem czeka na wybór ludzkości, i o historii, która się złowieszczo objawia. Posyłając bohatera w otchłań nieskończoności – mistrzowsko zawiesił Krasiński jego etyczną ocenę. Powiadając: w tych kleszczach sprzeczności, jakimi jest świat, poszedł jedyną drogą, którą mógł. Bowiem obdarzony był pięknością. Wyobraźnią, ale nie darem proroctwa. Dlatego stanął bez złudzeń przed tronem Sędziego. Krasiński nie napisał – jak chcieliby niektórzy – dramatu o dantejskiej drodze przez niebo, czyściec do piekła, lecz o drodze przez piekło prowadzącej do wrót Sądu. O tym, że poeta nie może liczyć na raj, jeśli nie jest Poetą reprezentującym ten typ Poezji co Orcio[210]. A 21-letni Krasiński nie pisał z punktu widzenia neofity czy mistyka, lecz poety przeklętego przez piękność, która jest osobliwym darem: niszczącym banalność filisterskiego żywota, gnającym w mitotwórcze rejony ideału i czynu, który kończy się śmiercią.

Ewangeliści nie ukrywają faktu, że w jakiejś niepojętej dla nas mierze sam Chrystus doświadczył na krzyżu milczenia Boga: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?" (Mt 27,46). Jest to jednak, wedle relacji Łukasza, doświadczenie pełne zaufania „Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mojego" (Łk 23,46).

[208] J. Orieux, *Wolter czyli królewskość Ducha*, przeł. K. Arnstowicz, Warszawa 1986, s. 798.

[209] Myślę o filmie: *Megiddo (Megiddo: Omega Code II)*, reż. B. Trenchard-Smith, P. J. Lombardi, wyk. M. York, USA 2001.

[210] Niemniej, młody Krasiński ukazał także jeszcze inną z antynomii bycia poetą. Jedni otóż są – jak syn Henryka – poetami „Bożej" miary od początku, inni muszą dążyć, przeżywając ten wielce dwuznaczny dar piękności. U Krasińskiego nie ma możliwości bycia poetą pół-Bożym. Są tylko skrajności: Henryk jest jeńcem pojmanym przez piękność, Orcio od początku Poetą. Słowo Henryka, jak powiedziałby Henri Bremond, zawsze załamie się w pół drogi do nieba, gdy poeta prorok bywa w nim co dnia, jak Orcio.

Dramat nie jest dziełem łatwego nihilizmu ani radosnego optymizmu. Przypomnę finał sławnego *Testamentu* księdza Mesliera, który umierając w wieku 55 lat, po latach nienagannej posługi kapłańskiej, pozostawił swoim bliźnim refutację wszystkich prawd wiary. Łącznie z wiarą w Boga, do którego – udając – odprawiał latami msze:

> Niech ludzie urządzają się i rządzą, jak chcą, niech będą **mądrzy czy głupi, dobrzy czy źli**, niech po mojej śmierci mówią o mnie i zrobią ze mną, co się im będzie podobało, mało mnie to wzrusza. (...) Umarli, do których niebawem się udam, **nie kłopoczą się o nic i o nic się nie troszczą**. Zakończę więc na tym „**nic**", bo jestem już prawie **niczym, a niebawem niczym będę**. Itd.[211].

Ten „Wallenrod w sutannie", wróg Kościoła i wiary, umiera oto z przesłaniem „idealnej" pustki, gdy tymczasem Henryk żegna świat w dekoracjach absolutnych skrajności metafizycznych: [Mąż]

> **Człowiekiem być nie warto – Aniołem nie warto. – Pierwszy z Archaniołów po kilku wiekach tak, jak my po kilku latach bytu, uczuł nudę w sercu swoim i zapragnął potężniejszych sił. – Trza być Bogiem lub nicością.** – (s. 136).

Bogiem człowiek być nie może; nicością być nie sposób, będąc poetą, tak samo jak nie można być zwykłym człowiekiem, mając dar piękności. Piękność, jak wolność, jest darem upadłych aniołów, którym nie dane jest śpiewać, jak Orciowi, w niebiańskich chórach Poezji Boskiej. *Nie-Boska komedia* to dramat doprowadzony do równie pozbawionych złudzeń dziedzin myśli co *Kordian*. Z jednym wyjątkiem. Z owym, integralnym eschatalogicznym finałem. Kiedy bohaterowie docierają do czarnej ściany otchłani, poza którą jest już „nic", nicość, uchylają się drzwi – jeden dostrzega Boską Światłość, zaś Pankracego zabija wizja Chrystusa.

Posyłając Henryka w otchłań nieskończoności, przysporzył pisarz kłopotu badaczom. Henryk „ginie" – to znaczy i umiera, i niknie bez śladu. Otchłań to bezpieczne miejsce dla tego typu bohatera, który nie wywikłał się sam ze swej egzystencji. Śmierć literalna jest tu przecież nieustannie aktualizującą się zagadką życia eschatalogicznego bohatera, który jest – gdzie? – w niebie czy w piekle? W tych więc „regionach", gdzie romantyczny chrześcijanin żyje naprawdę. Niemal na oczach czytelnika światłość Chrystusa spopieli Pankracego. Pantokrator pokona wszechwładnego panuzurpatora. Chrystus – to stary motyw i w sztuce (*descensus ad infernos*) – zstępuje do Otchłani[212]. Ale Henryk poszybuje w tę stronę, która nie jest znana nikomu, najpewniej zaś okaże

[211] J. Meslier, *Testament*, Warszawa 1955, s. 422. Tamże, s. 6:

> Musiałem jednak jako proboszcz wykonywać obowiązki mojego urzędu. Jakichże jednak doznawałem sam cierpień, kiedy zmuszony byłem nauczać was tych pobożnych kłamstw, których nienawidziłem z całego serca! W jakiejż pogardzie miałem mój kapłański urząd, a szczególnie tą zabobonną mszę, to śmieszne udzielanie sakramentów, zwłaszcza gdy musiałem wykonywać to wszystko z namaszczeniem, które pociągało waszą pobożność i waszą dobrą wiarę. Ileż wyrzutów sumienia wywoływała we mnie wasza łatwowierność! Tysiące razy byłem o krok od publicznego wybuchu, tysiące razy chciałem otworzyć wam oczy, lecz obawa większa od moich sił powstrzymywała mnie nagle i zmusiła do milczenia aż do śmierci.

[212] W. Hryniewicz, dz. cyt., s. 28:

> Wiara w zstąpienie Chrystusa do piekieł mówi o pociągającym oddziaływaniu Boga na wszystkich zagubionych za pośrednictwem ukrzyżowanego Chrystusa. Właśnie ów *descensus ad infernos* objawia w trwały sposób postępowanie Boga względem ludzkiej wolności. Jest to nie tylko prawda o milczeniu Wielkiej Soboty. Zstępujący w ludzkie *infernum* Bóg – to prawda rzucająca światło na całe dzieje trwania dramatu wolności, aż po tajemnicę wyboru ostatecznego. Bóg nie gwałci wolności, którą obdarzył człowieka: czyni wszystko, aby pociągnąć ją ku sobie. Staje przed opornym stworzeniem w postaci ukrzyżowanego Chrystusa, bezsilnego i osamotnionego w swojej śmierci. Nawet w stanie infernalnym spowodowanym przez wolność człowieka może zawsze zjawić się Chrystus ukrzyżowany – największy znak, ostateczny dowód miłości i wierności Boga.

się ona purgatorium Boskiego Światła, które przepali w nim resztki piękności, której się wyrzekł w obliczu skoku w otchłań. Z pewną ironią można powiedzieć, że zbawienie romantycznego poety polegałoby w *Nie-Boskiej...* na uczynieniu go nie niewolnikiem Wyobraźni, fantazji, obrazów i fantazmatów przesłaniających Bożą Prawdę, lecz dzieckiem, władającym tą mocą poety-profety-mistyka, którą otrzymał Orcio. Lecz Henryk musiał pójść swoją drogą aż po kres. Ten jeniec Wyobraźni być może doczeka się wyzwolenia, gdy napisze powieść swego życia do końca. Wyzwolić może tylko Bóg, Sędzia. Lub – co też prawdopodobne – autor, poeta w kolejnym dziele.

Może dlatego pisarz mógł po latach niejako „wyciągnąć z kapelusza" imaginacji Henryka na powrót. Przecież nie uśmiercił go „naukowo", nie pokazał martwego ciała. On, Henryk, jak sam chciał, *za-ginął*. Gdy więc Krasiński planował pisanie dla Delfiny kolejnych części dramatu, przywołał Henryka, pochylił się nad „czarną nieskończonością", nad otchłanią i...

> W tej trzeciej części musi znaleźć się przetworzenie ludzkości. – I ty, i Henryk tu zmartwychwstać musicie – ale ty już nie w Wenecji, Henryk już nie jako wódz stronnictwa – ty jako coś anielskiego na ziemi, Henryk jak przewodnik ludu całego, pogodzonego, jednego –[213].

Wcześniej, w części pierwszej, planował młodość Henryka, by tajemnicę wyjaśnić przy końcu planu trylogii dramatycznej w następujący sposób:

> Henryk **na pozór tylko zginął** – ocalony został przez duchy Pańskie i oddalony od zgiełku świata, nim burza nie przeminie. – Tam gdzieś w pustyni, gdzieś w jaskini lata mu schodzą na rozpamiętywaniu życia i odgadywaniu innego, wyższego – a ty, jak duch siedzisz przy nim i poprawiasz knot u lampy jego czuwań i szeptasz mu do ucha przeczucia przyszłości[214].

Nawet jeśli w 1840 roku Krasiński był już innym człowiekiem, wiele mówi jego pomysł. O tym choćby, że Henryk w *Nie-Boskiej komedii* zabrnął w takie regiony sprzeczności, z których już nie autor, a sam Bóg musiał go wybawić. O tym, że przepaść nieskończoności to nie proste potępienie. Trzeba by się bowiem skazać na bycie mądrzejszym od Krasińskiego, który po kilku latach widział bezproblemowość ocalenia Henryka, by temu zaprzeczać. Modus symbolicznego rozwiązania, jaki wybrał w dziele Krasiński dla swego bohatera, jest tu pojemny w najszerszym zakresie opozycyjnych znaczeń, sensów: aksjologicznym (**niebo – piekło**), egzystencjalnym (**żyje – umarł**), historiozoficznym (**spełnił misję – nie dopełnił jeszcze**), „poetologicznym" (**porzucił piękność czy nie**). Zachwycający urok otchłani chroni ten dramat przed jednoznacznością, wzbudzając dreszcz niedosytu, zmęczenie tajemnicami. Na co odpowiedzią jest oczywiście – możliwość interpretacyjnego wyboru, lecz tylko wtedy twórcza, gdy poparta świadomością polisemii, jaką ta nieskończoność otwiera, nawet w odniesieniu do wymiaru eschatologicznego czy w odniesieniu do tematu postaci „piekielnego" Pankracego (bo i diabły mogą być zbawione, cóż dopiero ludzie...)[215].

Skok Henryka wolno jednak czytać, biorąc pod uwagę rozmaite kryteria i różnorodnie go oceniając. Gdy pytamy, co oznacza on, jeśli chodzi o życie lub śmierć bohatera, odpowiedź, w świetle znanych faktów, jawi się wieloaspektowo:

---

[213] Z. Krasiński, *Dzieła*, t. VII-VIII, s. 409.

[214] Tamże.

[215] Krasiński objawiał żywe zainteresowanie gnozą, ruchami heterodoksyjnymi, stąd niewykluczone, że i wyobrażenia „zbawionego diabła" (np. *apokatastasis* Orygenesa) były mu znane.

a) Henryk umiera, choć nie zostaje odnalezione jego ciało – tekst oczywiście sugeruje takie odczytanie;
b) Henryk nie zginie, lecz *za-ginie*; skok jest wtedy swego rodzaju ocaleniem bohatera, którego życie zostaje niejako zawieszone; lecz ani dusza, ani ciało nie są już w sprofanowanej przestrzeni rewolucyjnego świata;
c) Henryk zostaje ocalony przez siły niebiańskie; zatem niejako osądzony i rozgrzeszony musi żyć dalej, podjąć nową misję.

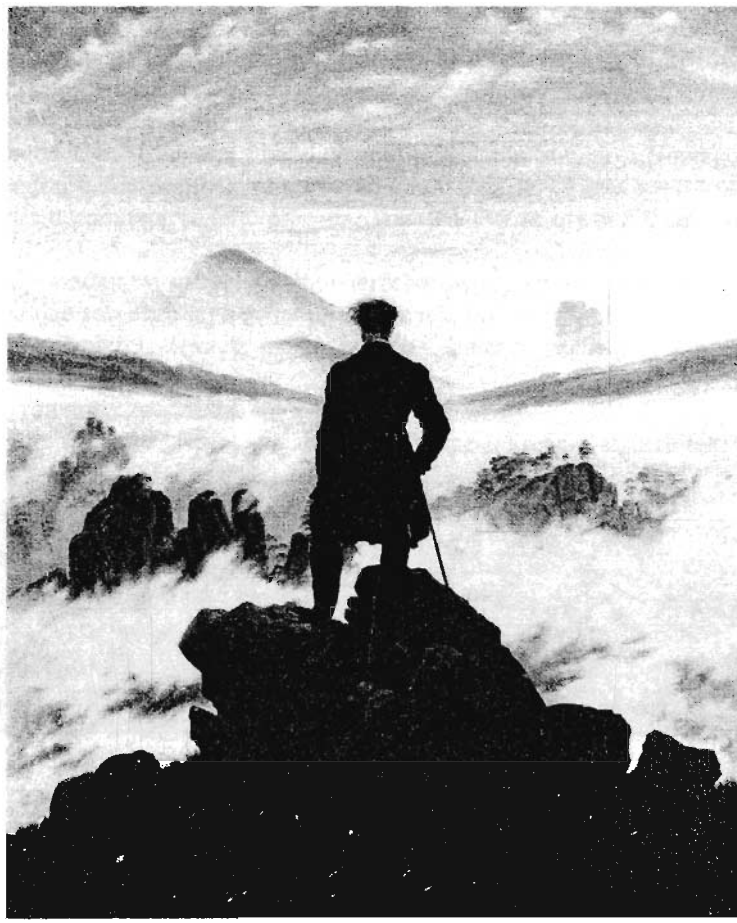
To pierwsze zakończenie wydaje się lekturą racjonalną; to drugie prowokuje kolejne pytania, a trzecie uznać by wolno za niemożliwe, gdyby nie list Krasińskiego, w którym tak właśnie zreinterpretował dzieje Henryka. Nie była to zresztą w ścisłym znaczeniu reinterpretacja, gdyż skok w otchłań sam w sobie, w tych okolicznościach, gdy nie odnaleziono ciała Henryka, jest gestem wyzywającej semantycznej otwartości, pytaniem o znaczenie. Gdy pytamy, czy Henryk zostaje potępiony, odpowiedź – w świetle dramatu – też może być wieloraka:
a) został potępiony za pychę i grzechy ojców; lecz temu rozwiązaniu w oczywisty sposób sprzeciwia się rola Henryka jako *porte-parole* Krasińskiego, jako wyraziciela tych samych lęków, nośnika tych samych wartości, które były bliskie Krasińskiemu;
b) nie wiemy, czy został zbawiony, czy potępiony; widzi Sędziego, to znak, iż można tu mówić o wrażliwości metafizycznej; nie wiemy jednak, czy ów wyrok Boga nie oznacza potępienia;
c) został zbawiony, gdyż wykazał, co potwierdza nawet Pankracy, wierność słowu, okazał się ostatnim prawdziwym, godnym, choć zagubionym, człowiekiem starego świata; tę „optymistyczną" opcję potwierdzi list Krasińskiego.

Świadomość pisarska Krasińskiego najwyraźniej wahała się w ocenie. Zdaniem naszym najbliższe tekstu są odczytania typu „b", a więc środkowe, graniczne. Tekst rzeczywiście jest wieloznaczny. Ale młody Krasiński wyraźnie daje też do zrozumienia, iż wie, że postawa Henryka-poety prowadzi do realnej śmierci ciała i duchowego potępienia. I poszedł ze swym bohaterem aż na skraj tej ostatecznej samowiedzy, że zdąża ku otchłani nicości i potępienia.

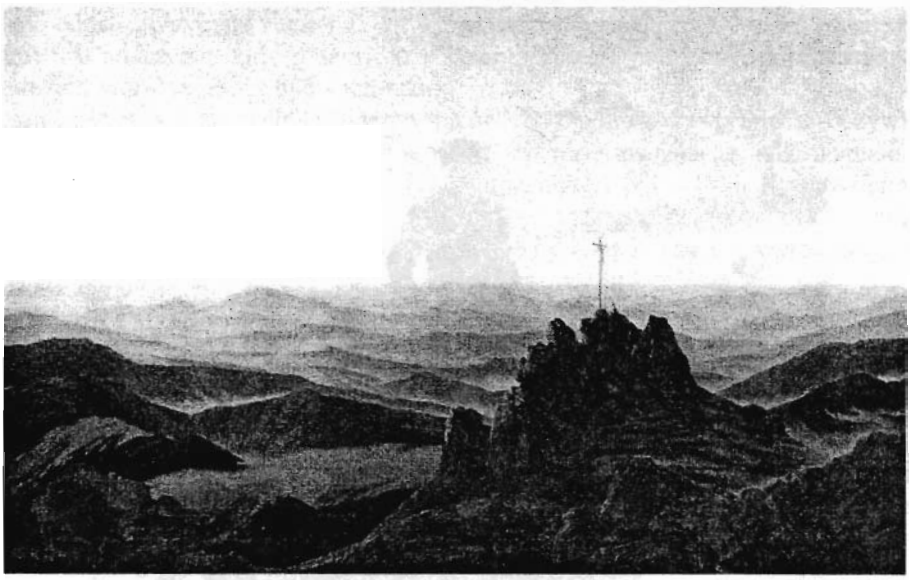
W tym samym momencie jednak, gdy myśl pochylała się nad przepaścią, inna część jego „ja" patrzyła na to z punktu widzenia arystokraty przywiązanego do swej klasy i z punktu widzenia chrześcijanina, który ufa w Boże miłosierdzie. Nie mógł więc pchnąć Krasiński jednoznacznie swego bohatera do piekła potępienia i nie potrafił odmówić mu racji jako rycerzowi, ostatniemu obrońcy porządku, który symbolizuje twierdza Świętej Trójcy.

Po latach już wątpliwości nie miał: Henryk powinien przemyśleć sprawy tego świata, w czym pomogą mu anielscy posłańcy, którzy pochwycą go lecącego w dół przepaści i uniosą w miejsce oczyszczającej medytacji. Im starszy stawał się Krasiński, tym większym był ideologiem. W *Nie-Boskiej...* udało mu się zawisnąć między pociągającą „rozkoszą otchłani" a surowym optymizmem prowidencjalisty, między piekłem egzystencji a straszną radością apokalipsy.

Nie-Boską komedię można czytać według wielu kodów, szyfrów:
a) jako autotematyczny dramat o Poezji, „matce Zbawienia";
b) wariację na temat prometeizmu nowożytnego, wcielonego w rewolucję;
c) dramat o dominancie dantejskiej (ryty przejścia, inicjacje);



Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nabelmeer*, 1818 r.



Caspar David Friedrich, *Morgen im Riesengebirge*
Das Kreuz auf der Felsenspitze

d) dramat o wyznaczniku faustycznym[216], w kontekście I i II cz. *Fausta* (i pamiętając o rozwiązaniu Marlowe'a i Madácha);
e) dzieło wyrastające z byronicznej przede wszystkim inspiracji (tu: *Manfred, Kain,* inne dramaty);
f) jako traktat o zgubnych konsekwencjach Oświecenia;
g) rozprawę o egzystencjalizacji wiary, losach Kościoła;
h) dramat paschalny[217];
i) dzieło z dominantą tragiczną i filozoficzną, o dialektycznej konstrukcji świata (Hegel);
j) o dekadencji, zmierzchu cywilizacji, jako jakieś „*Untergang des Europas*";
k) utopię i antyutopię;
l) dzieło będące konfrontacją (dialektyczną) przesłania Starego i Nowego Testamentu, o dezintegracji, niemożności pogodzenia obu wizji;
m) utwór z dominantą psychologiczną, wizyjną (świat utworu jako sen, wizja, psychomachia);
n) utwór posiadający ukryty podpowierzchniowy poziom psychoanalitycznej głębi (wyobrażając sobie, że jego świat jest emanacją jakiejś np. stłumionej erotyki);
o) dzieło o śmierci, lękach przed nią (o „śmierci zachwycającej", frenetyczno-ekstatycznej);
p) analizę romantycznej nudy, spleenu;
r) studium znaku i znaczenia, spajającego je procesu kreacji; analizę tekstu jako hieroglifu nicości.

Jakkolwiek poprowadzić by interpretację, wiele z przywołanych tu wątków musiałoby się pojawić[218]. Sądzić wolno jednak, że ma w sobie *Nie-Boska komedia* – mimo grozy chrystofanicznego optymizmu – jakiś element niedokończenia, nieskończoności. Eschatologiczny wielki finał – objawiając pewne *constans* myśli i wyobraźni Krasińskiego – nie zamyka utworu w formule wszechekspikacji semantycznej. Przeciwnie, energia młodego pisarza, jego niczym niepohamowana pasja otchłani, teatr absolutnych sprzeczności (nicość – człowiek – Bóg) nadają dziełu witalność, element szaleństwa wyrażanego w jakiejś paradoksalnej formule: „wiem – On, Bóg, jest, ale nie wiem – kim ja sam jestem", a także w świadomości, że On jest Prawdą, a ja dążąc ku temu, by być Prawdą, pogrążam się wbrew własnej woli w pięknościach, z których tylko nieliczne są Poezją. Większość – to piękne miraże...

X. *Sophia*, Narcyz i Androgyn

Krasiński miał niewątpliwie powody, by kochać zarazem i nienawidzić figurę Poety. Jako synonim wybrania, nadwrażliwości był on poniekąd, ów Poeta, bratem bliźniakiem Arystokraty. Jako jednak typ świadomości „narcystycznie uwikłanej"[219] stanowił przekleństwo. Poeta okazywał się bowiem równocześnie Narcyzem, wprost

[216] Por. także A. Waśko, *„Faust" w korespondencji i dramatach Zygmunta Krasińskiego*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. I, s. 351-364.
[217] Koncepcję taką przedstawiła J. Jagodzińska w czasie konferencji *Zygmunt Krasiński – spojrzenia po 140 latach*... (Toruń 27-29.IX.1999 r.).
[218] Oczywiście nie wymieniłem tu interpretacji, której fundamentem jest przekonanie, że dzieła Krasińskiego to reakcja na powstanie listopadowe i zaniechanie w nim udziału przez poetę. Ten wątek pojawia się niezmiennie we wszystkich dawniejszych opracowaniach.
[219] B. Schulze, *Krasiński „przysposobiony". „Nie-Boska komedia" w Burgtheater*, przeł. K. Jaśtal, w: tejże, *Perspektywy polonistyczne i komparatystyczne*, red. M. Sugiera, Kraków 1999, s. 218.

modelowo opisanym potem w *Traktacie o Narcyzie* André Gide'a[220], okazał się osobowością skrajnie indywidualistyczną, pyszną, ale też oderwaną od życia, fantazmatyzującą świat, narzucającą nań siatkę, szatę symboliczno-obrazowych poetyzmów, tyleż upiększającą, co zniekształcającą obraz natury. Dylemat „ja" Krasińskiego leży niewątpliwie w jego wielowymiarowej dysharmoniczności, wewnętrznym konflikcie i w wewnętrznej niekoherencji różnych substratów tego „ja".

Natura „ducha" poety romantycznego została tu ukazana jako natura androgyniczna: zawiera on w sobie pierwiastek kobiecy, żeński, związany z Poezją, wrażliwością, irracjonalnością, z narcystyczną, autokontemplatywną, bierną postawą[221]. Z drugiej strony jest to „ja" zdominowane przez pierwiastek męski, związany z Myślą, intelektualizmem, racjonalizmem, z aktywistyczną, jak wtedy mniemano, postawą wobec świata. *Nie-Boska komedia* jest niezwykle szczęśliwym, rzadkim przypadkiem, kiedy te obie sfery duchowości Poety-Androgyna, zjednoczone przez arystokratyczny narcyzm, starły się, poniekąd równocześnie współpracując w przestrzeni wizyjnej rewolucji. Starły się tak, iż nie zatryumfował do końca ani Poeta Narcyz, jako idealny zbawiciel świata myśli, ani nie okazało się, że myśliciel pokonał Poetę, wieńcząc dzieło wykładem moralistyczno-katechizmowym.

Krasiński tak poprowadził świat dramatu, by od razu w introdukcji do części pierwszej określić skazę tego „ja", które się tam pojawia: to niemożność bycia Poetą niebiańskim, poetą łaski, mistycznym Synem Niebios; niemożność, którą wywołuje dominacja niszczycielskiej osobowości i Myśli. Poeta Krasińskiego zamyka się na Boski, zbawczy, ale niejako dezidywidualizujący wymiar Poezji Matki Piękności i Zbawienia, której musiałby się podporządkować jako mocy płynącej z nieba. Poezja Boska, *Sophia*, zbawcza Mądrość nie znajduje schronienia w zintelektualizowanej i narcystyczno-indywidualistycznej duszy Henryka. Spływającą nań piękność – trwoni ten poeta przez małe „p", który wyciska i suszy łzy publice, stroi się w szaty piękności, na zgubę Marii poetyzuje ją i świat. Poeta, który zamyka, zakreśla wokół siebie krąg komunikacyjnej bariery i tak „Piękny" staje się zarazem całkowicie „nierozumianym". Solipsystyczne więzienie tej podmiotowości, zdominowanej przez pozę Poety Narcyza i wysublimowaną, choć destrukcyjną Myśl jest ograniczeniem, którego Krasiński przezwyciężyć po prostu nie może. Igrzysko sprzecznych żywiołów, jakim jest to „ja", przelewa się, przewala jak jakiś niszczący żywioł, destrukcyjny potop przez życie rodzinne Męża (Poety!), ażeby w chaosie rewolucji znaleźć odpowiednie dekoracje, dość wielką skalę, dostatecznie silne pola napięć dla ostatecznej... właśnie? Czego? Dla – po pierwsze samoidentyfikacji, pełnego rozpoznania destruktywnych i wartych ocalenia elementów tego „ja". Dla – także – poszerzenia go, kojącego (?) uzupełnienia o jakiś nowy element, transcendentny pierwiastek.

Najpierw jednak, w trzech kolejnych częściach, Krasiński odziera ze złudzeń te wszystkie osoby, postaci, kręgi archetypiczne, które mogłyby reprezentować nieobecny w jego duchowości i wyobraźni pierwiastek Boski, żeńską naturę religijnego poznania, zmysł czy łaskę wiary, pozwalającej się poddać wymiarowi supranaturalnemu. Orcio –

[220] Zob. M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994, *Narcyz i jego odbicia*, s. 71: „Narcyz jest poetą. (...) Poetą, którego fascynuje piękno w każdej jego postaci niezależnie od tego, w czym i jak się przejawia".

[221] Pisał Krasiński do Delfiny w 1840 roku, iż on sam ma w sobie coś z „tkliwości niewieściej", a ona ma w sobie coś „z męskiej" (tkliwości). Zob. także jako konteksty: K. Ziemińska, M. Kuziak, *Maria Stuart Juliusza Słowackiego. Pomiędzy kobiecością, władzą a dziecińśtwem*; oraz: J. Lyszczyna, *Szwajcarska baśń Juliusza Słowackiego*, obie prace w: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja...*, Słupsk 2002, s. 7-23, 25-33.

jest tęsknotą „ja" Henryka, niedosiężnym ideałem poezji poznania i zarazem wzorem poety, któremu nigdy nie podporządkowałby się Henryk-Narcyz, zakochany w sobie, a nie w Niebie. Maria, ta rzekoma muza, okazuje się jako żona, jako kobieta uosobieniem wartości obcych wyobraźni Henryka: jest przyziemna, trywialna, ale i ciepła, opiekuńcza, matczyna. Maria rodzi Orcia-poetę i porzuca świat. Tak jak matka samego Krasińskiego. Zostawia go w świecie, gdzie z tym zmysłem, darem poezji nie potrafi sobie poradzić. Ani Orcio, ani Maria nie są, nie mogą być zastępczymi personifikacjami *Sophii*, Matki Zbawienia. Nie mogą ocalić, zbawić świadomości Henryka.

Ekspansywna podmiotowość Henryka-Narcyza, Narcyza przeglądającego się w świetle, w zwierciadle Myśli, niszczy jego naturalne relacje z Marią, Orciem, podsuwa zastępczy fantazmat fałszywego ideału („poezji", „śmierci", „wzniosłości", „erotyki", „ducha") w symbolicznej Dziewicy-trupie, ideału, który jako ruchomy obraz złudy, najpierw się tworzącej, a potem nagle rozpadającej, jest także prefiguracją obrazu Rewolucji. Maria fantazmatyczna, zidealizowana rozpada się pod ciężarem doświadczenia małżeństwa, Dziewicę-trupa niszczy Myśl. Trzecim fantazmatem Henryka, tworem jego monadycznej wyobraźni okaże się fantazmat Rewolucji. Kiedy Mąż powleka obraz realnej Marii szatą imaginacyjnej piękności, kiedy zjawia się Dziewica-trup, gdy wybucha ta tyleż realna, co śniona Rewolucja – zyskujemy wtedy świadomość, iż są to twory wyobraźni Poety-Narcyza, szafarza piękności, wydobywającego z siebie zastępcze projekcje Ideału, w sytuacji, gdy bycie poetą oznacza tu przede wszystkim alienację od: zbiorowości, rodziny, wspólnoty mistycznej (Kościół), natury matki. Tylko posiadająca żeński aspekt gramatyczny, ale zmaskulinizowana, okrutna, walkiryczna Historia przygarnia Poetę i pociąga: ale – paradoksalnie! – jako sfera ekspresji męskiej siły.

Żadna z tych żeńskich matek zbiorowych nie funkcjonuje tu – jakże to inne niż w wyobraźni Mickiewicza – jako symboliczna przestrzeń ładu, harmonii duchowej, metafizycznej rozmowy z Transcendencją. Naród – nie istnieje[222]; rodzina – tłamsi indywidualność i wielkość[223]; Kościół – pojawi się tylko jako rzeczywistość niszczona; natura – ulega monstrualizacji: tylko Orcio wykazuje jakąś wrażliwość na jej estetyczny wymiar, gdy dla Henryka nie stanowi ona samoistnej, tym bardziej posiadającej sakralny charakter (natura jako symbol ukrytego Boga) wartości. Widowiska natury to sfera nie matki, lecz w *Nie-Boskiej komedii* dziedzina zdominowana przez walkirie, dziewki prostytuujące się, okrutne wilczyce-morderczynie. I przez takich samych, jeszcze gorszych, ale nie potworniejszych mężczyzn, bo potworność integralnie wiąże się z męskimi wyobrażeniami i wyobrażeniami mężczyzny. *Sophia* nie objawi się więc także przez Naturę.

Równie znaczący, wskazujący na „duchową klaustrofobię" charakter ma odcięcie w dramacie wszelkiego wymiaru symbolicznych mediacji między Transcendencją a myślą Poety-Narcyza. Hojnie pojawiające się w świecie czterech części Anioły Stróże, Chóry Złych Duchów, Głosy należą – **jednak** – do niższego poziomu semantycznego niż samoświadomość Poety ujawniająca, zjawiająca się w 4 introdukcjach, ale wyższego niż świadomość bohaterów 4 części. Słowem: zawieszone są między myślą Krasiń-

[222] Jedyną wspólnotą, której wyznawcą jest Mąż, okazuje się **klasa** społeczna: arystokracja. Jest to jednak wspólnota całkowitej ambiwalencji: bliska jak rodzina, zepsuta przy tym doszczętnie.

[223] Zob. świetne studium autokreacyjnego „zakłamania" – M. Janion, *Tryptyk epistolograficzny*, w: tejże, *Prace wybrane*, t. 2, *Tragizm, historia, prywatności*, Kraków 2000, s. 383–405.

skiego (z introdukcji) a myślą bohaterów (Męża, Marii)[224]. Maria z nieba mówi do i o Ziemi – ale słyszy ją tylko Orcio. Na ziemi, ale w szpitalu wariatów, staje się szaloną poetką rozumu, która popadła w obłąkanie i opowiedziała Henrykowi nie o tym, jakie rajskie radości, jaką harmonię przedstawia sobą wymiar Boski, lecz o tym, jak się w nieskończoności rozmdleje, o tym, co będzie, gdy i Bóg oszaleje. To antymedium. To zaprzeczenie wzorców symbolicznych zachowań, jakie Ewie, Marcelinie, Marii przypisywał Mickiewicz.

W wizyjnym kosmosie *Nie-Boskiej komedii* transcendencja możliwa jest nie przez doświadczenie buntu i pokory, lecz przez doświadczenie **przyspieszenia, intensyfikacji, napięcia** myśli, obrazów, wizji świata prowadzącej do momentalnego, wstrzymującego bieg myśli, wyobraźni: „*Galilaee vicisti*!". Świat musi z każdą częścią dramatu nabierać – negatywnej! – dynamiki, by w momencie maksymalnego spotęgowania negatywności, nastąpiło przełamujące, traumatyczne przezwyciężenie, tryumf chwilowej chrystofanii[225].

Dramat Krasińskiego ma specjalną budowę: „liryczno-dramatyczną strukturę"[226], którą cechuje *exstreme laconism of exspression*[227], a także epopeiczna „przemienność przestrzeni", „wielowątkowość i epizodyczność porządku akcji, rozgrywającej się na dwu planach, ziemsko-historycznym i nadprzyrodzonym"[228]. Jest to struktura przede wszystkim wizyjna, pozwalająca zobaczyć cały tekst dramatu nie jako rekonstrukcję-kreację rzeczywistości historycznej, lecz jako *quasi*-historyczną wizję, widzenie, oniryczną projekcję, posiadającą akcję, „ja", jednego bohatera, rozpisanego na symboliczne projekty, osoby, sytuacje.

Badania dotychczasowe akcentują obiektywność, materialność, realność sytuacji dramatycznej, gdzie wydarzenia dzieją się naprawdę, a ostatecznie Pankracy – choć tylko on – widzi Chrystusa, co uruchamia myśl o „eschatologicznym optymizmie Krasińskiego", przekonanie o czymś, co nazwałbym historiozoficznym realizmem dzieła. Oto dramat o Historii, o człowieku w Historii, przynoszący niełatwe przesłanie oksymoronicznego – nazwijmy go tak – „pesymistycznego optymizmu"[229]. Bo przecież Chrystus „**jest**" – i każącą ręką sprawuje władzę nad szalejącym w Historii człowiekiem, ale, jak słusznie też zauważono, gdy już wszyscy poniosą klęskę, na scenie dziejów zostają: „chaos, ruiny dawnego ładu religijnego i społecznego, totalitarny

[224] Zob. M. Janion, *Wstęp* do cyt. wydania dramatu, rozdział „*Organiczność" zakończenia „Nie-Boskiej Komedii*", s. XC–XCVII. Por. W. Gutowski, *Rewolucja i eschatologia (Zygmunt Krasiński – Tadeusz Miciński)*, w: *Mickiewicz. Słowacki. Krasiński...*, s. 334-343.

[225] Istnieje „kontrastowe podobieństwo" pesymizmu *Nie-Boskiej...* i *Horsztyńskiego* Słowackiego. Ten pierwszy tekst pokazuje w niezwykłej, zdynamizowanej formie świat w rozpadzie; ten drugi czyni to niejako kontemplując rozpad z hieratycznym spokojem. Henryk i Szczęsny to postacie spokrewnione duchowo. Monologiczność dramatów Słowackiego ma jakiś niepokojący odpowiednik w niemożności nawiązania kontaktu z innym człowiekiem przez Męża, Henryka, który zawsze rozmawiając z innym – mówi do „innego" wykreowanego przez wyobraźnię, rozmawia ze swoją wyobraźnią. Zob. M. Kalinowska, *Samotny bohater w przestrzeni dialogu* i *Ekspresja niemożliwa*, w: tejże, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności...*, s. 187-200.

[226] A. Waśko, *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 187–200.

[227] W. Lednicki, „*The Undivine Comedy*", w: *Zygmunt Krasiński. Romantic Universalist*, New York 1964, s. 55.

[228] J. Fiećko, *Trzy odsłony Pankracego*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Cichowicz i Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, *Część 1. Od wieku XVI do Młodej Polski*, s. 221.

[229] A. Waśko, dz. cyt., s. 177: „Z drugiej strony wizja ostatecznego zwycięstwa Prawdy nie jest tylko złudzeniem Pankracego. Bóg nie umarł, ani nie oszalał; sądzi świat, oddzielając Dobro od Zła. Na tym zasadza się eschatologiczny optymizm Krasińskiego".



Chrystus Sędzia, malowidło na drewnianej tablicy, pocz. XVI w.



Hieronim Bosch, *Wzniesienie do Raju*

zbrodniarz i ślepy tłum"[230]. Pięknie... Otóż tak trzeba, tak należy czytać dramat. Podzielamy wszelakie wnioski podobnej lektury.

A jeśli tak, to ośmielamy się także łagodnie domagać zgody na lekturę komplementarną: subiektywną. W jakim sensie? Na taką lekturę, która ukazuje cały dramat jako wizyjną projekcję sprzecznych żywiołów „ja" Poety, któremu nie jest dostępna łaska obcowania z *Sophią*, nie jest dana harmonia Animy i Animusa, duszy i intelektu, pokory i aktywności. Poety rozbitego wewnętrznie i to rozbicie ekstrapolującego w wielkiej wizji dramatu, który to dramat nie rozpada się na fragmenty, choć od tytułu, przez introdukcje, przez części, aż do końca dzieła, dostrzegamy rozmaite linie podziału: na boskie i nieboskie, na świat metafizyczny i realny, na introdukcję i części właściwe, dramat rodzinny i historyczny, Historię i transcendencję, kontrapunktowo uobecnioną chrystofanicznie. A jednak to się nie rozpada, bo we wszystkich tych częściach obserwujemy procesualne samoobjawienie tego „ja", które należy do samego Krasińskiego. Agon Poety-Narcyza z ponurym Myślicielem rządzi całym tekstem, jak sprzeczność bycia poetą i niebycia Poetą (=niewysławialność, niemożność prawdziwie pięknego mówienia), sprzeczność czucia świata gorącego oraz wyobraźni i... zimnej pustki, chłodu rozumu. Poezja ustanawia piękności (miłość, życie społeczne, religia, role klasowe) – Myśl je niszczy. Z góry widzi ich przyszłe ruiny.

Cały tekst *Nie-Boskiej komedii* jest słowną sygnaturą tej rozdwojonej samoświadomości androgynicznego Poety, Narcyza, Myśliciela, któremu obce są sakralno-mistyczne symbole żeńskie, archetypy włączające w wymiar Transcendencji. Który podejmuje wobec tego niesamowitą, ryzykowną próbę dotarcia ku Świętości tą negatywną drogą: mnożąc coraz ostrzejsze, niesamowitsze sytuacje negatywnego doświadczenia iluzjotwórczo-destrukcyjnej mocy piękności: Maria, Dziewica-trup, Rewolucja[231]. Negatywna mistyka wyobraźni ma tu zastąpić niedosiężną mistykę poety anielskiego.

XI. Objawienie przerażenia – przerażenie Objawienia

Dramat polski lat 30-tych XIX-wieku, głównie za sprawą Słowackiego, charakteryzuje predylekcja do coraz silniejszego, manifestacyjnego znoszenia opozycji między ukrytym „ja" autora a autonomiczną sferą „ja" postaci ze świata dramatu. I nie polega ów proces tylko na czynieniu jednej lub więcej postaci głosem autora, ale na takim obudowaniu struktury dramatycznej mikroczęściami stanowiącymi część autorskiej, semi-autorskiej wypowiedzi, że świata III czy V aktów *Kordiana*, *Balladyny* nie sposób wprost traktować jako samodzielnego wobec podmiotowości autora, który staje się zarazem panem-demiurgiem, kreatorem, widzem, uczestnikiem, komentatorem sytuacji z właściwego tekstu dramatycznego. **Struktury podmiotowe** tekstu, takie jak list dedykacyjny, słowo od autora, prolog, epilog, stanowią zapis podmiotowości wybitnie dominujący wobec tego, co dzieje się w kilku aktach. Znoszą też, choć jeszcze niecał-

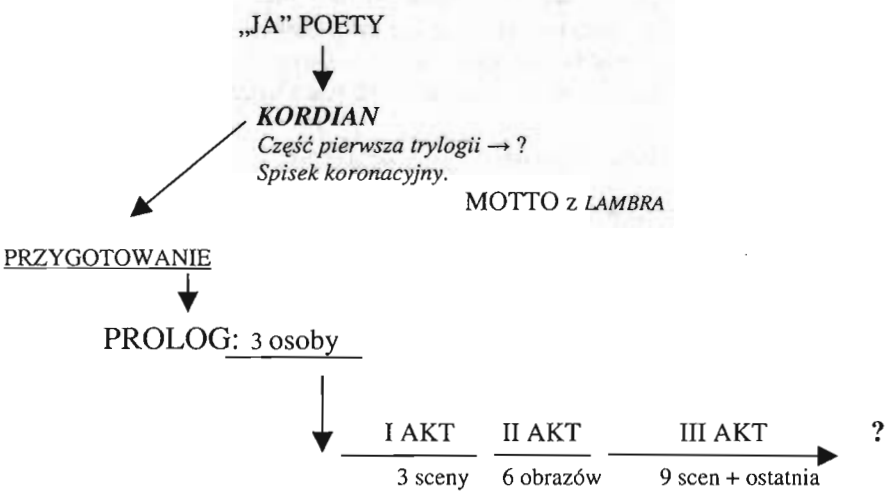
[230] Tamże. Badacz dodaje: „Znikąd nadziei". Krasińskiego interesował bardziej stan własnej świadomości, w której „streszczał się" stan świata, niż partykularnie potraktowane na scenie wyobraźni tłumy ludzkie. Trudno się po poecie spodziewać samarytanina: groźny jest los tego „ja" – a nie tłumów, które nie wiedzą o sobie. Tę straszną perspektywę odsłania narcyzm.

[231] Zob. książkę: W. Pawluczuk, *Potoczność i transcendencja. Intersubiektywność naszej codzienności*, Kraków 1994.

kowicie[232], różnicę między światem autora i kosmosem dzieła, „ja" twórcy i „ja" poszczególnych postaci dzieła.

Podmiotowość twórcy romantycznego nie respektuje już bowiem barier oddzielających subiektywne od obiektywnego, autora od dzieła; wkracza do tekstu (przeznaczonego do czytania), posuwając się do tego, by, jak w *Balladynie*, proponować czytelnikowi klucz do tekstu w liście dedykacyjnym (ariostyzm, dantyzm...), a nawet dezinterpretować tekst (w *Epilogu*). W ostateczności twórcą, władcą, sędzią dramatycznego świata okazuje się Poeta (*sive*: dramatopisarz). Ten, który zna wszystkie znaczenia tekstu, czy też jak Bóg odsłania, zsyła czasem Boski piorun. Przyjrzyjmy się schematycznemu ujęciu budowy trzech dramatów Słowackiego. Te części dramatu, które są usytuowane przestrzennie na wyższym poziomie – mają w naszym ujęciu charakter semantycznego metatekstu wobec części niższych. W częściach tych także owa demiurgiczna świadomość poety najczęściej prezentuje się wyraźniej.

A. *Kordian*. Dramat ma zarazem charakter tekstu fragmentarycznego, otwartego, jak i zbudowanego z matematyczną precyzją, rozwijającego się widowiska, które rządzi się wprost obsesyjnie skonstruowaną, użytą „logiką symboliczną trójki", trójcy:[233] troisty tytuł, trzy części wprowadzających struktur podmiotowych (motto, *Przygotowanie*, *Prolog*), trzy części trylogii dramatycznej, trzy osoby *Prologu*, trzy sceny I aktu + brak scen, za to 6 obrazów II aktu[234] + 9 scen – i „scena ostatnia" III aktu. Najistotniejsza jest jednak dominacja autotematycznych elementów na początku, demonstracja autorefleksji autorskiej:



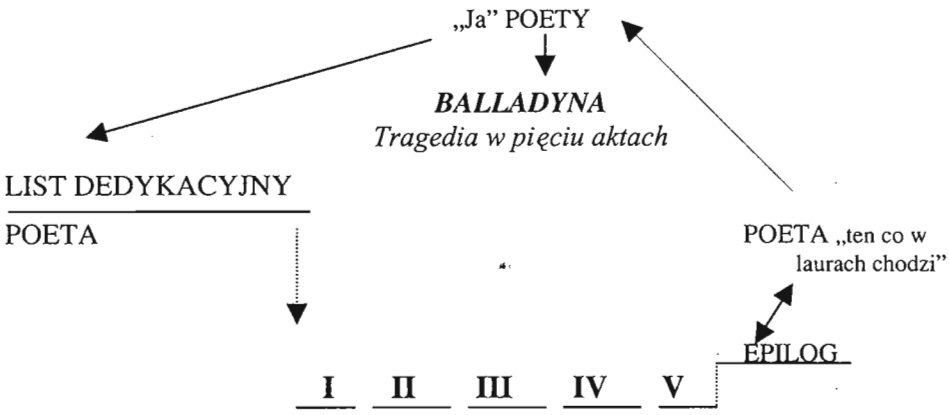
B. *Balladyna*. W stosunku do *Kordiana* panowanie autora nad tekstem zostaje znakomicie poszerzone. Autor zjawia się w *Liście dedykacyjnym* bezpośrednio, pierw-

[232] U Słowackiego przekroczenie granic między „ja" Słowackiego a „ja" postaci dzieła i całym jego światem nastąpi w okresie genezyjskim, choć przygotowane było konsekwentnie przez ewolucję relacji autor – dzieło od najwcześniejszych utworów.

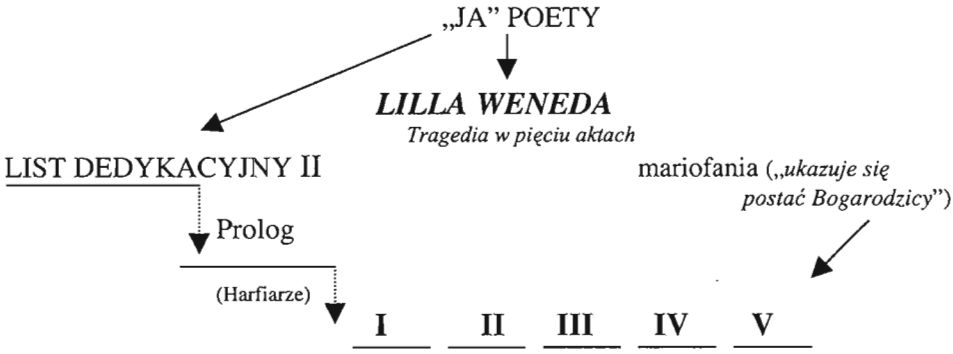
[233] To symboliczne dzielenie dramatu „na trzy" ma zapewne także ironiczny charakter wobec trzech części *Dziadów*. Lecz także służy „rozwijaniu się" formy dramatycznej: 3 + 6 + 9 (+1).

[234] Dodajmy, że i monolog Kordiana na Mont Blanc składa się (analogicznie do liczby obrazów) z 6 części oddzielonych didaskaliami. Por. także: S. Makowski, *„Kordian" Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1973; K. Biliński, *Biblia i historiozofia. „Kordian" jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998.

szoosobowo, a także jako bohater apologu o ślepym harfiarzu. Po właściwych pięciu aktach następuje *Epilog*, w świetle którego całe V aktów okazuje się widowiskiem teatralnym, oglądanym przez Publiczność, Wawela (zarówno w świecie dramatu, jak i Publiczności)[235] i jeszcze kogoś. Kogo? „Tego, co w laurach chodzi" – czyli Poetę, którego świadomość czuwa, panuje, włada zarówno nad światem V aktów, jak nad światem Publiczności. Jedynym równym mu interlokutorem, z którym prowadzi samotny dialog ten Poeta, jest „Kochany Poeta Ruin" – Zygmunt Krasiński.



C. *Lilla Weneda*. Tym razem zmienia poeta sposób tworzenia układu tekstu w ten sposób, iż niejako kontaminuje on doświadczenia *Kordiana* i *Balladyny*:



Istotne i w tym przypadku są wątki autotematyczne. List to rozmowa poety-erudyty z innym poetą, a w *Prologu*, prócz Lilli i Rozy Wenedy, głównymi bohaterami są Harfiarze.

Ten zbyt długi ustęp dygresyjny służyć ma jako wstęp do namysłu nad wizyjną strukturą tekstu *Nie-Boskiej...* Tak jak troistość *Kordiana* zdaje się ironicznym echem III części *Dziadów*, echem rozlegającym się w całym tekście – tak dialogiczność oraz rów-

[235] Wawel jest więc przedziwną postacią mediacyjną – między światem nadgoplańskim (sceną) a wieczną Publicznością (widownią). Zob. W. Szturc, *Juliusz Słowacki „Balladyna"*, w: *Dramat polski. Interpretacje...*, cz. 1, s. 232 – 234 oraz: J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie". Glosy do rozważań o wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, „Prace Polonistyczne" 1997, seria L II, s. 45 – 98.

noczesna agonistyczność Poezji i Myśli, Boskiego i nieboskiego, „tak" i „nie" zdaje się rozpisana w całym tekście Krasińskiego. Ma ona swój początek w „ja" Krasińskiego: objawia się w tytule (nie – boska), w mottach (być – albo nie być), w introdukcji 1 i 2 części, w sprzeczności między Henrykiem i Pankracym, arystokracją i rewolucją. Najistotniejsze jest jednak zrozumienie funkcji owych introdukcji, które nie są tylko parodią inwokacji do muz czy prozą poetycką, nie wiedzieć, w jakim związku pozostającą z właściwymi częściami dramatu, a także z innej strony, z „ja" Krasińskiego[236].

Otóż Krasiński niemal przekroczył w *Nie-Boskiej komedii* granicę, na którą tak chciwie rzucała się demiurgiczna świadomość Słowackiego w trzech dziełach tu omawianych. Krasiński stworzył „dramat-wizję-fantazmat", w którym na różnych znaczeniowych poziomach, w opozycyjnych wobec siebie personifikacjach symbolicznych rozpisał „się", swoje „ja"; stworzył fascynująco-przerażający zapis symboliczny wnętrza, ducha.

1°. W tytule zaakcentował dysharmoniczną, wewnętrznie zantagonizowaną naturę tego „ja", boskiego i nieboskiego, poważnego i histrionicznego. Pogłębił świadomość tego rozbicia w mottach: pierwsze opisuje egzystencjalną sytuacją wyboru, wewnętrznego wahania, może sporu. Drugie streszcza zasadę owej intensyfikacji negatywności: gdy do błędów przodków dodaje się kolejne, i kolejne – brnie się wtedy aż w całkowite samozniszczenie: „zniknęli z powierzchni ziemi". Finał czwartej części to jednak i spełnienie, i negacja tej pustki.

2°. W introdukcjach ujawnił Krasiński, z jakże wspaniałą intuicją, ten poziom istnienia autorskiego „ja", który rzadko znajduje ujście w jakiejś podmiotowej strukturze tekstu. Stąd wahania z ich kwalifikacją. Introdukcje zawierają zapis tej rozbitej, rozdwojonej na Poezję i Myśl świadomości; są tym **szczeblem emanacji wyobraźni, „ja"** pisarza, który jeszcze nie przekształcił się w jedno centralne, drugie antynomiczne wobec głównego (Pankracy) i wiele mniejszych, autonomicznych „ja" bohaterów.

W introdukcji części I mamy więc medytację bliżej nieokreślonego z imienia i nazwiska podmiotu, będącego wszakże Poetą, w sensie, jaki opisuje Krasiński (siewca piękności, nie potrafiący służyć Matce Zbawienia, *Sophii*-Poezji). Następnym szczeblem emanacji tej rzeczywistości jest – posiadający wielostopniową architekturę: dzielący się na świat fantastyczny ↔ i realny – świat dramatu, gdzie bezpośrednio świadomość pisarza przeżywa-ilustruje myśli, refleksje skonceptulizowane w introdukcji części I.

W introdukcji części II mamy więc już nie głos Poety (będącego razem Krasińskim i Mężem), lecz – następującą po katastrofie wyobrażeniowej, wizyjnej i realnej (bo takie życie jest niemożliwe dla Poety) – **sytuację retrospekcji, *sui generis* powrotu do dzieciństwa**, mającego stanowić „psychoanalizę" nie tylko Orcia, lecz Poety. Ich obu. Dziecię jest tu szatanem-aniołem, już rozbitą, choć wielką, narcystyczną, piękną osobowością. Świadomość Krasińskiego wynurza się tu na chwilę we wspomnieniu dzieciństwa, które jest zarazem punktem wyjścia dla opisu dzieciństwa i Orcia, i jego Ojca, Henryka. Henryk żyje w rozdwojeniu, które ujawniło się już w dzieciństwie. Orcio przechodzi ku mistycznej, anielskiej części osobowości: staje się Poetą Bożej Mądrości, sługą Poezji Matki Piękności i Zbawienia, gdy jego Ojciec żyje wciąż w wewnętrznym rozprężeniu, w podwójności i rozdwojeniu, sygnalizowanych już przez

[236] A. Sergl, dz. cyt., s. 92: „Sześć krótkich fragmentów prozy wprowadzających do części pierwszej stanowi parodię inwokacji do muz w tradycji epickiej, którą Krasiński odrzuca".

tytuł oraz pierwszą introdukcję.

W introdukcji części trzeciej świadomość Krasińskiego-Henryka objawia się bezpośrednio w wezwaniu „Do pieśni – do pieśni!"[237]. Pisarz pokazuje moment narodzin fantazmatu Rewolucji, odsłania, jak rodzą się w jego wyobraźni te tłumy, pomiędzy które i przeciw którym wkroczy za chwilę personifikacja poetycko-narcystycznej strony jego „ja" – Henryk. Krasiński wprost modelowo uprawia tu pisanie o pisaniu, odsłania akt kreacji: „Dajcie mi przeszłość, zbrojną w stal, powiewną rycerskimi pióry –" (s. 58). To mówi Poeta, ten anioł bez skrzydeł Poezji Boskiej. Lecz szatan Myśli mówi zaraz: „Ale to nie to – tego już nigdy nie będzie". On wypowiada wreszcie długą tyradę o krwistym świecie bez wiary, przeciw któremu – zgodnie – ofiarują się wystąpić[238]: Poezja i Myśl, tworzące „ja" narcyza i myśliciela.

Ten pierwszy objawi się w scenerii mitu bohaterskiego; ten drugi jako absolutny destruktor. Pierwszy zażywać będzie narcystycznej chwały poetyckiego, bo wzniosłego, ostatniego Herosa; ów drugi objawi się w niszczycielskiej roli lucyferycznego myśliciela – w roli wielkiego człowieka[239].

Agonistyczne jądro dramatu – rozmowa Henryka i Pankracego, nic nie mogącego już arystokraty i wszechmocnego plebejusza – jest w istocie momentem spiętrzonej konfrontacji owych biegunowych momentów nieboskiej świadomości Krasińskiego. Zafascynowany Henryk przegląda się w „lustrze oblicza" Pankracego; ten tak niby bezwzględny, nihilistyczny Pankracy dziwną atencją darzy Poetę. To w istocie opis swoistej, wizyjnej psychomachii – kiedy pożądająca poetyckiej piękności dusza Krasińskiego-Poety ogląda konsekwencje uwolnionej, samokrytycznej, niszczycielskiej Myśli własnej. Pankracy to swego rodzaju figura autoagresji, jakiej dokonuje „ja" Poety. I figura marzenia o mocy, jakiej nie ma „ja" poety pięknoducha, „ja" słabego Henryka. Ceną za gest rozkoszy, kiedy Henryk czuje moc panowania, okazuje się przyzwolenie na rozpętanie fantazmatycznej Rewolucji. Jest ona ostatnią Fałszywą Ideą, którą uruchamia „ja" Krasińskiego. W niej poetycki narcyzm, autokreacjonizm, w niej niszczycielski wymiar myśli osiągają apogeum. Rewolucja jest fantazmatem stworzonym przez piękność, ale nie przez Mądrość – Poezję Zbawicielską. Powlekłszy pięknością Marię, przystroiwszy Dziewicę, wyobraźnia tworzy ostatni – obejmujący całą naturę – ale już nie piękny, lecz antypiękny świat. Piękność Rewolucji to piękność fantazmatu zniszczenia, w którym wszelako Narcyz może zagrać ostatnią i to wielką rolę.

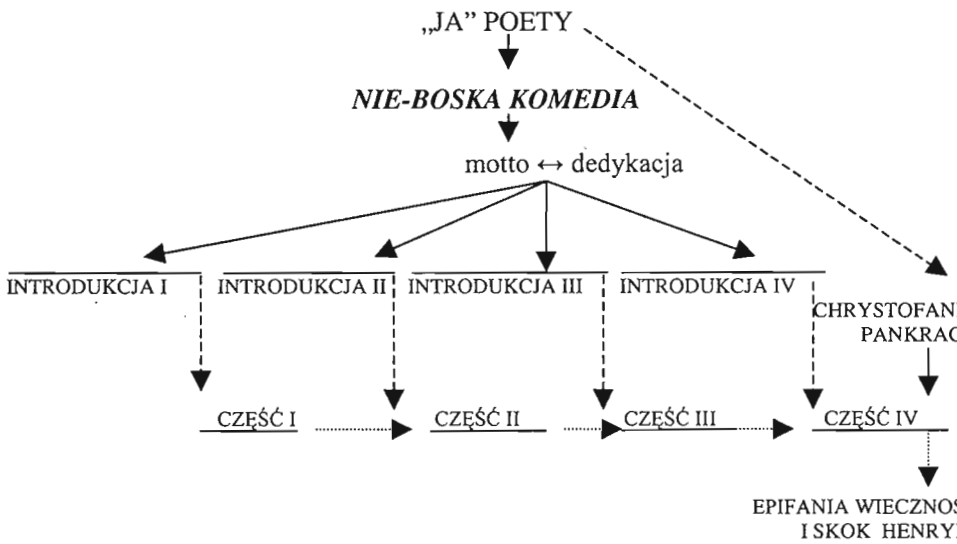
W introdukcji części trzeciej „ja" Krasińskiego patrzy na chwilę z góry na świat, a potem nagle odsłania (i wstępuje w) obraz rewolucyjnych tłumów. W introdukcji – części IV – fantazmatyczny krajobraz ma charakter gotyckiej, sennej wizji, będącej zaprzeczeniem (!) obrazów z początkowego fragmentu introdukcji części pierwszej,

[237] M. Grabowska (dz. cyt., s. 58, przypis 72) opatruje to wezwanie komentarzem: „Nie znany, występuje tu autor, któremu jednak nie dane jest, jak dawnym średniowiecznym śpiewakom, opiewać wzniosłej, rycerskiej i bohaterskiej przeszłości, lecz teraźniejszość skarłałą i nędzną". Ależ to **autor** nie jest. To świadomość Krasińskiego w chwili tuż przed zaśpiewaniem pieśni rewolucji.

[238] Ta jedyna rzecz, która łączy jednego i drugiego. Tyrady o złym świecie pojawiają się bez końca w listach Krasińskiego do Henryka Reeve'a. Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve'a*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, opr. P. Hertz, Warszawa 1980, t. I-II.

[239] J. Fiećko, dz. cyt., s. 231: [Pankracy]
Jest także autonomiczną jednostką, wybitną, wewnętrznie złożoną indywidualnością. Romantycznym samotnikiem bez rodziny i przyjaciół. Wielkim buntownikiem przeciwko społecznemu i metafizycznemu porządkowi. Filozofem ufającym w siłę rozumu. Psychologiem i błyskotliwym polemistą. Człowiekiem rozdartym pomiędzy potrzebą stwarzania nowego ładu bez oglądania się na środki, które do tego celu wiodą, a oporem sumienia, które domaga się odkupienia zła". Jest atrakcyjną, przyciągającą osobowością – „innym Henrykiem".

gdzie poeta w koronie gwiazd, wśród tęczy unosił się nad morzem. Tu, w końcowym fragmencie, świadomość Krasińskiego unosi się nad **morską**[240] przestrzenią, mającą ten sam sens symboliczny, co dolina Armageddonu. Teraz wstąpi w nią, by poddać się szaleństwu bycia Poetą, bycia Rewolucjonistą; ażeby wyciągnąć najdalsze konsekwencje z tej uruchomionej przez wyobraźnię rzeczywistości. W introdukcjach dokonuje się głęboka samorefleksja rozbitego „ja" Krasińskiego, które jednak ostatecznie się nie rozpada. Uruchomiony w czterech częściach mechanizmu próby, demistyfikacji „ja" poety, prowadzi coraz dalej, w coraz większe, pogłębiające się doświadczenie negatywne, z którego jednak czterokrotnie wyobraźnia wznosi się na autorefleksyjny poziom introdukcji:



Świadomość pisarza w czterech introdukcjach zarówno jakby ponawia zarówno akty samorefleksji, jak i podejmuje decyzję wejścia, wstąpienia w wizyjną przestrzeń czterech części, gdzie wydarzenia dzieją się wprost błyskawicowo, kalejdoskopicznie. Istnieje więc logika rozwoju tego „ja" zapisana w czterech introdukcjach[241]; i otrzymujemy ostateczne jego rozwinięcie, spersonifikowanie w IV właściwych częściach utworu. Czterokrotnie wyobraźnia podejmuje też, ale nie z tego samego punktu widzenia – akt ponownego wejścia w dramatyczny kosmos IV części. Najmniej widoczne jest to „ja" Krasińskiego bezpośrednio w czwartej introdukcji. Ale i tu w symbolicznym, wizyjnym krajobrazie konfrontują się dwa sprzeczne światy: zamku Św. Trójcy i ludu, myśli i poezji, rewolucji i arystokracji.

[240] Te morsko-akwatyczne motywy mają przedziwny sens w tym „nizinnym" świecie. Morze jest tu: metaforą bytu, historii, natury, która ma gwałtowny i groźny, to spokojny, to znów rozszalały jak fale charakter. Morze jest też symbolicznym zapisem przedkosmogonicznego chaosu obrazowego wyobraźni, z którego Poeta formuje piękny bądź okropny świat.

[241] Jest to nie tyle rozwój, co coraz głębsze, wprost transowe wchodzenie w rzeczywistość wizji dramatycznej. „Ja" Krasińskiego zagłębia się w kolejnych introdukcjach coraz mocniej w świat dziejących się wypadków, ale, co charakterystyczne, po *Galilaee vicisti*! nie następuje jego wynurzenie się w żadnej nowej formie. Tu nie ma, jak w *Irydionie*, jakiegoś *Dokończenia*.

Czwarta introdukcja – w konsekwencji procesu uruchomionego wcześniej, w trzech poprzednich introdukcjach – **niemal całkowicie przynależy do świata części IV-ej**. Ten fakt służy jednak zniesieniu już jakiejkolwiek opozycji między „ja" Krasińskiego i kosmosem dramatu, do którego wprowadza wizyjny krajobraz czwartej introdukcji, przynależny w równej mierze do wyobraźni-świadomości Krasińskiego i do jej obrazowo-symboliczno-wizyjnej emanacji, jaką jest kosmos IV części.

Agonistyczne spięcie przyciągających się, niemożliwych bez siebie wzajem biegunów poezji (reprezentowanej przez Henryka) i działającej myśli, która podporządkowała sobie wyobraźnię w celu niszczenia (personifikowanej przez Pankracego) – prowadzi do wielce symptomatycznego finału. Rewolucja – to wewnętrzne szaleństwo wyobraźni i myśli niszczycielskiej – pozwala wznieść się Henrykowi, „ja" Poety na krótkotrwałe wyżyny narcystycznej wzniosłości, heroizmu; po czym musi on skoczyć w przepaść. Zwycięska myśl, zimny rozum, gdy, przenicowawszy i unicestwiwszy wszelkie „idole tradycji" (rodzina, klasa, religia...), osiąga apogeum zwycięskiej siły – ulega zniszczeniu, a wizja karzącego Chrystusa zabija Pankracego.

Oczywiście – nie mam zamiaru sądzić, iż nie ma w tym obiektywnej wiary wyrażonej decyzją Krasińskiego przez subiektywną świadomość Pankracego, wiary, że Bóg jednak jest[242]. Jest – i wierzył w to dość mocno Krasiński, by i tu wiara owa zatryumfowała. Ale ten dramat, jego finał, pokazuje w istocie rozpad tej świadomości, w której niekoherencje są zbyt ostre, a równocześnie przeciwne sobie bieguny zbyt ze sobą złączone, by harmonijnie współistniały. Bez „poezji" – bodaj tej przez małe „p" – bez tego narcystycznego „ja" Henryka drugi biegun: ideolog, nihilista nie ma prawa istnieć. Zabija go światłość Boskości. Jednak nie ma tu pojednania obu biegunów, ani ich uszczęśliwiającego zbawienia. Nie ma nawet zbawienia Henryka czy potępienia go.

Bóg, ku któremu skacze, który świeci, ale nie oświeca, to świetna także metafora racjonalnego działania rozumu, umysłu Krasińskiego, uznającego oczywiście istnienie Boga czy Absolutu, ale... uznającego też, że nie jest On wstanie go prześwietlić, wpłynąć na ten Rozum. Żeby Boskość oświecała i paliła, spopielała – na to trzeba pójść w wyborze negatywności tak daleko jak Pankracy.

Jeden bohater, Henryk, skacze i znika; drugi, Pankracy, ginie. Jeden skacze ku światłości, do drugiego ta światłość, by wypalać, przychodzi[243]. Henryk bez negatyw-

[242] Nie można więc w żadnym wypadku potraktować świata fantastycznego dramatu, wizji Henryka i wizji Pankracego, tak jak, zasadnie, odwołując się do inspiracji postmodernistycznych, mógł potraktować współczesny badacz świat person z dramatów Witkacego. Por. W. Rzońca, *Motywy faustyczne w „Sonacie Belzebuba" Witkacego*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*..., t. II, s. 230:

> Ponieważ w epoce postmodernizmu nie ma miejsca dla szatana jako bytu transcendentnego, przywołana tu dialektyka sprzeczności zmusza do spostrzeżenia, że przemienienie szatana, które dokonało się we wnętrzu góry Czikla, ma inne jeszcze znaczenie. **W istocie jest ono wspomnianym uprzednio, ponowoczesnym przejściem szatana ze świata metafizyki do rzeczywistości tekstu**...

– Otóż na to u Krasińskiego miejsca **nie ma**.

[243] Ma to jednak tę skale ekspresji, którą chyba można by kojarzyć z muzycznymi efektami śmierci Fausta u Berlioza czy efektownym finałem operowej *Goplany* Władysława Żeleńskiego (na motywach *Balladyny*). Por. R. D. Golianek, *Mefisto na pięciolinii. Środki muzycznej charakterystyki postaci w operach o tematyce faustowskiej*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. I, s. 510:

> Przyjęcie Fausta do piekła oznacza jego ziemską śmierć, co w wyrazisty sposób oznajmia brzmienie tam-tamu, instrumentu służącego w muzyce romantycznej przedstawieniu śmierci.

Właśnie – a w dramatycznym finale *Nie-Boskiej*... – co słychać? Trzeba to rozbić na dwie kwestie: czy coś i co słychać w rzeczywistości dramatu, gdzie tryumfuje rewolucja? Oraz – czy i co słychać w świadomości Pankracego, któremu objawia się w tym momencie karzący Chrystus? A jeszcze – co słyszy i czy coś słyszy w tym momencie zintelektualizowana świadomość Krasińskiego, gdy stawia ten wykrzyknik – niczym dźwięk tam-tamów – po słowach *„Galilaee vicisti – I'*(?).

nego bieguna Pankracego, Myśli – to narcyz, ideolog, tworzący wizje raju, w którym Boską Mądrość, Matkę Zbawienia zastępuje Beatrycze, Polska, ziemska muza, żeński, erotyczny element. To Krasiński z *Przedświtu...*[244] Pankracy bez Henryka to – utopista, zimny filozof, jakim czasem usiłował Krasiński być, choćby w korespondencji z Cieszkowskim. W istocie układ wewnętrzny, to sprzęgnięcie poety bez mistycznych inklinacji (za to arcywrażliwego) i myśliciela, który wszystko to, co Boskie, nadnaturalne, bezlitośnie nicuje – było nie do pogodzenia i udźwignięcia.

Nie to jest w *Nie-Boskiej komedii* straszne, że „ludzie-bogi" szaleją, że ostatni z najlepszych musi skoczyć w otchłań, a jedyny posiadający utopijną wizję musi zginąć z ręki objawiającego się mu Chrystusa. Straszne jest to, że *to Chrystus* i *taki Chrystus* się objawia. Bowiem znaczy to, iż ani Poeta nie odnalazł w sobie łaski, Bożej iskry, ani nie dostrzegł też „pociągającej go hen" Wiecznej Kobiecości. Chrystofania w tej formie, jaką otrzymujemy, jest rozpaczliwym gestem świadomości pisarskiej, nie tyle godzącej wewnętrznie tę świadomość, co niszczącej tryumfujący w tym momencie – już bez Poety – biegun Myśli, biegun niszczycielski świadomości. Zapośredniczenie chrystofanii przez świadomość Pankracego oznacza, iż ten Chrystus przychodzi tu przede wszystkim **nie do** Poety Henryka, który wcześniej wybiera narcystyczny heroizm i „skok". Ku czemu? – ku sądowi Boga.

Bóg jawi się więc biegunom świadomości, poetyckiemu i myślicielskiemu, jako w istocie Nieznany, Groźny, Oddalony Pan, Władca i Sędzia, a także Rycerz. Jest jeszcze gorzej: Henryk – więc ten biegun „ja" związany bezpośrednio z Krasińskim – postrzega tylko nieskończoność, wieczność i światłość, co ani nie pociągają, ani nie odrzucają. Które jawią się świadomości jako symbole, ale nic więcej. Wieczność nie jest osobowym Bogiem miłości. Co więcej: świetlista postać z mieczem w dłoniach, jak feudalny władca, suzeren – to Chrystus, który jawi się rozszalałej myśli ludzkiej, unicestwiający ją wraz z podmiotowością, wolnością, wolą, rozumem. Finał ten ma przerażający sens: Poeta nie wydał się w ręce Pankracego, ale za cenę skoku; Pankracy-zwycięzca zaś istnieć nie może, stając się całkowicie nie-obrazem i nie-podobieńswem Stwórcy.

Finał w tej wersji jest **zwycięstwem rozpaczającego intelektualisty** (który woli ulec zniszczeniu, niż własnej wolności niszczenia) i **zintelektualizowanego poety**, któremu nie zjawiła się żadna Wieczna Kobiecość, Boska Mądrość czy nawet Muza; i który woli grozę chrystofanii potwierdzającą władzę Pana Dziejów – trudno Go wprawdzie kochać i rozumieć – niż chaos, nicość i wolność likantropów-rewolucjonistów[245].

Nie obudowuje też Krasiński finału żadną strukturą podmiotową, ogłaszającą tryumf poety, ocalenie Henryka; nie daje autokomentarza. Nie musi i nawet nie może sam się pojawić po *Galilaee vicisti*!, bowiem struktura dramatu wskazuje, iż w całości był on projekcją „krajobrazu wewnętrznego" Krasińskiego. Tryumf apokaliptycznego władcy oznacza tu wprawdzie objawienie świętości, lecz nie jest to odsłonięcie Boga Miłości, Boga współcierpiącego, mieszkającego w „domku duszy", źródła łaski i ufności, lecz Boga, który jest tajemnicą, pojawiającą się znienacka, wszechwładną zasadą

[244] Zob. G. Kubski, *„Przedświt" – mała apokalipsa polskiego romantyzmu*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia...*, s. 393 – 406.

[245] *Nie-Boska...* ma wszelkie cechy dzieła-zapisu bardzo wczesnej fazy osiągania samowiedzy: gwałtowność negacji (świata) i afirmacji („ja"), spazmatyczność poszukiwań. Nie ma jednak wymiaru – rozumianej klasycznie – tragedii; jest doskonale nietragiczna przez swój podwójny finał (Henryk › wizja; Pankracy › Galilejczyk), choć potrafi unaocznić najbardziej tragiczne konsekwencje osobistego i dziejowego momentu Poety i ludzkości. To dojrzały dramat niedojrzałego człowieka: dojrzała poezja niedojrzałej myśli. Bo pustka połączona z wiarą (czy może wiarą w wiarę) to za mało na tragizm. Na szczęście.

regulującą Dziejów, prowidencjalistyczną Władzą Ojcowską, surowym Ojcem karcącym dzieci, ale nigdy Matką czy choćby Wcielonym Synem kobiety Maryi.

Jest tu więc, jak pisałem, i tak, iż Henryk (= Krasiński – syn Wincentego) skacze w otchłani na Sąd Boga Ojca, a w chwilę potem inna symboliczna figura synowska: Chrystus-Syn Boży zstępuje, by zaprowadzić porządek: zgładzić Wielkiego Immanentystę, wodza i kapłana „negatywnej", bezboskiej kreacji i ateizmu – Pankracego. Ostatecznie więc wszystko rozgrywa się między parami symbolicznych ojców i synów, w kręgu męskich archetypów. Tak w niebie, jak i na ziemi, tak w biografii Krasińskiego, jak i w symbolicznym życiu postaci dramatu tryumfuje – ekstrapolowana nawet na relację Stwórcy i stworzenia – harmonia i dysharmonia, oksymoroniczna więź ojcowsko-synowska. Więź i władza. Mężczyzn. To straszne – niechaj mi będzie wolno westchnąć[246].

Ojciec i ojcostwo jako zasada ładu, figura porządku – tak to niepodobne do mariologicznych intuicji Malczewskiego, Mickiewicza czy Słowackiego. Zakończenie *Nie-Boskiej...* pozostawia świadomość Krasińskiego w stanie zduszonego siłą uspokojenia przeciwnych tendencji: poetyckiej i racjonalistycznej. Pozostawia także w stanie przedziwnego impasu: bo od własnego ojca „papy", lecz i od Ojca Dziejów będzie ona spazmatycznie uciekać ku jakimś żeńskim zasadom, bez względu na to, czy będzie to dusza przyjaciela, Polska-Kobieta, jakaś Maria, Dialy, Anioł, czy, już w późniejszym okresie, Panna Najświętsza. W zasadzie jednak sprzeczności wewnętrznych, obrazu Boga jako Władcy już nie zdoła ona przekroczyć. Po mesjanizmie, próbach neoheglowskiej historiozofii, po kolejnych odsłonach spektaklu deifikacji jakiejś zasady żeńskiej – w ostatnich latach Krasiński powtarzał będzie jak pacierz proklamację o Wszechmocy Boskiej, na którą tak czy inaczej trzeba się zdać. Intelektualne nicowanie świata doprowadziło go więc do figury świata jako tajemnicy, którym – przyjmuje to wolicjonalnie jako akt wiary – włada Opatrzność. Stąd mnogość oświadczeń o wszechmocy Pana i bezsile człowieka: „**Nauką zaś życia, że Bóg wszystko prowadzi, że on ster trzyma, a ludzie tylko wiosłują i że podanie się tej woli przenajświętszej jest jedyną siłą człowieka**"[247].

Słowacki reprezentował ten typ samowiedzy poetyckiej, która z absolutną mocą tryumfuje w dziele i nad swoim dziełem w tych, jak je tu nazwano, „strukturach podmiotowych tekstu", jakimi obudowuje dramat, by pokazać, **może** tak jest w *Balladynie*, że piorunem boskim rządzi pospołu z Bogiem – on, Poeta, Słowacki, w którego głowie dzieje się akt tajemnej poetyckiej kosmogonii: „Cienie już różne **ludzi niebyłych** wyszły ze **mgły przedstworzenia** i otaczają mnie ciżbą gwarzącą..." (list dedykacyjny do *Balladyny*). U Krasińskiego, w tej wspaniałej wizji dramatycznej, gdzie wszyscy są lub chcą być Poetami, a nikt nie mówi wierszem, świeci na końcu to światło Galilejczyka, ale ma ono charakter symbolizacji zasady najpierw negacji, dopiero potem afirmacji sakrum. Podsuwa ją razem – jako chwilowe wyjście z matni samowiedzy – i „ja" Poety Narcyza, i „ja" Myśliciela. Tylko Poeta – ale ten przez wielkie „P", prawdziwy – mógłby w zdechrystianizowanym świecie „zobaczyć" Boga. Lecz takiego poety tu brak. Jest Poeta-Narcyz, zagnany nad przepaść przez Myśl, który prędzej zginie, niż ukorzy się, dojrzeje, zdezindywidualizuje swą egzystencję, wyrzeknie pychy wielkości, w końcu wyda się gotowy na przyjęcie *Sophii*, Poezji Matki Piękności i Zbawienia.

[246] I pomyśleć, iż w 1936/37 roku Henryka grał w katolickim teatrze w Wadowicach Karol Wojtyła (urodzony w 1920 r.).
[247] Z. Krasiński, *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego...*, t. I, s. 696, list z 6 lutego 1855 r. do Cieszkowskiego.

Zamiast niej zstępuje w świadomość Krasińskiego pełnia siły, figura męska, niszczycielska, z „błyskawicą wzroku", „jak na szabli mściciel", z „ze splecionych piorunów koroną cierniową" postać Galilejczyka, władcy i zwycięzcy bitwy w dolinie Armageddonu, a nie tego, który wołał *Eli, Eli lamma sabachthani?*, któremu przebito bok, którego śmierć czci natura ciemnościami kryjącymi ziemię. Mesjasz finału jest Zmartwychwstałym Jezusem; i to jakby nagle powstałym z martwych, z bronią, ze świetlistymi gromami. Jest tym, który gwałtownie odrzuca – w finale dzieła – grobowy kamień świadomości, myśli, pychy; wstaje z grobu wnętrza ludzkiego nagle jako fantazmat, okazuje się wprawdzie „Dobrą Nowiną", ale taką, co wywołuje lęk. Jest jak „Bóg-emigrant", który w Mickiewiczowskim wierszu myśli o powrocie – a tu oto nagle wrócił[248].

Dla Krasińskiego – bycie Poetą było wartością samoistną i niepodważalną, przy wszystkich ograniczeniach jego narcystycznej kondycji; przy całym dramacie niewysławialności w języku poezji tych piękności, które przez Krasińskiego spływały; przy świadomości, że niepiękny Poeta, moralnie niedoskonały musi mierzyć się z darem piękności, jakże przytłaczającym. Dlatego, gdy Pankracy widzi Pantokratora, Henryka już nie ma: uprowadza go pisarska, narcystyczna samoświadomość Krasińskiego na Sąd. Nic dziwnego – że go nie zabija[249]. To przecież – cała *Nie-Boska...* – poezja młodości i młodego człowieka, a nie filozoficzno-poetycka summa żywota.

Te pustki, pęknięcia, które się tu objawiły, zasypie Krasiński niezbyt przekonującym, zretoryzowanym mesjanizmem *Przedświtu*, wzbogaconym o ten sofiologiczny pierwiastek – o ukochane: Polskę i Delfinę. Był on poniekąd, wynika to z logiki życia wewnętrznego, skazany na jakąś programowość, jakieś „wiem", „będzie tak i tak", na wzniosłość prowidencjalistycznych proklamacji z jednej strony, i na horror egzystencji z drugiej. Autoanalizy *Nie-Boskiej komedii* nie sposób powtarzać, gdy ma się trzydzieści lat czy więcej. Tu jest to wspaniała jeszcze poezja prozą. W gorszych dziełach wieku dojrzałego będzie to już tylko poetycka retoryka, upoetyzowana proza. Poezja-proza, poezja i myśl święcą w tym – tylko częściowo agonistycznym – dramacie tryumf artystyczny: gdy użyczają sobie wzajem siły wyobraźni i argumentacji. Kiedy zaś myśliciel znosi, pokonuje poetę, choćby nieboskiego, ginie energia szczerego starcia; tryumfuje wzniosły historiozof, anielski retor[250].

---

[248] A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, t. I, *Część trzecia, Wiersze 1829 – 1855*, s. 26; *Filozof i Bóg emigrant*:

Wygnaliśmy z serc Boga, weźmiem dobra po nim,
Gadać o nim i pisać do niego zabronim;
Mamy nań sto gąb grzmiących i piór ostrych krocie,
A ten zbrodniarz emigrant myśli o powrocie?

[249] Tylko z pozoru więc skok Henryka przypomina gesty tytułowego *Manfreda* z dramatu Byrona, który (*Wybór dzieł*, t. II, wybór, red. J. Żuławski, Warszawa 1986, s. 63) peroruje hardo do sił piekielnych:

Tyś mię nie skusił – ty nie mogłeś skusić;
Nie byłem sługą – nie jestem twym łupem –
Samego siebie byłem niszczycielem,
I chcę być nadal! – Precz stąd, podłe twory!
Ręka mię śmierci pochwyca – nie wasza. (przeł. J. Paszkowski).

Manfred odrzuca piekło, a Opatowi reprezentującemu religię mówi: „Konanie, starcze, nie jest trudną rzeczą. *Manfred umiera*". To różni Krasińskiego od Byrona – przy tej samej pochwale indywidualizmu, szaleństwie gestów, rozmachu egzystencji – że konstytutywnie nie może on myśleć **bez** Boga. A przy tym **nie** czuje Go.

[250] Tak *Nie-Boska komedia*, jak *Tragedia człowieka* Madácha charakterystyczne są dla tego typu kultury, w której obowiązujący do niedawna paradygmat kultury, wyjaśnień genezy i teleologii świata uległ załamaniu. Kreacjonistyczno-prowidencjalistyczna myśl stanęła wobec pokusy ewolucyjno-antropocentrycznego samougruntowania. W tych warunkach i myśleć, i czuć Boga – to zadanie arcydoniosłe.

Ten najbardziej dogłębnie uświadamiający sobie obecność żeńskiego pierwiastka w psyche Poety twórca pozostał zarazem wewnętrznie najbardziej konsekwentnie zamknięty na religijny wymiar *das Ewig-Weibliche*, na *Sophię*. Pozostał Poetą, Androgynem, Narcyzem, którego myśl skazywała z jednej strony na najnegatywniejsze strony doświadczenia „czarnego człowieczeństwa", z drugiej wyobraźnia prowadziła wprost niewolniczo ku kolejnym Mariom, Delfinom, Elizom, kolejnym wizjom maryjnym. W tym wymiarze wspaniały, fascynująco-przerażający krajobraz wewnętrzny *Nie-Boskiej komedii* został nieboski do końca.

XII. Delfina wynurza się z fal Adriatyku!

Świat kobiecy *Nie-Boskiej komedii*, to prawda, iż nie pierwsze zajmujący w niej miejsce, odgrywa dwojaką rolę. Po pierwsze jest dziedziną nowych w naszej literaturze doświadczeń kreacji kobiecych: pozbawionych jednoznaczności bądź wprost frenetycznie demonicznych[251]. Szczególniej należy tu podkreślić wieloznaczność postaci Marii, tej, która reprezentuje nie tylko sferę trywialności, ale też ma kosmiczną wizję katastrofy, zasiada potem w niebiańskiej dziedzinie. Marii, którą Henryk darzy jednak czułością w ostatniej scenie, nazywa „dobrą", choć nie sięga ona wyobraźnią w sferę jego fantazmatycznych „Ideałów". Zdumiewająco nikły udział – prócz roli „materii katastrofy" – odgrywa kreowany tu w ciemnej tonacji, gigantyczny ocean-teatr natury. W istocie jej hipostazą są bachantki, westalki rewolucji, dziewice-oblubienice orgiastycznego kultu. Trzeba podkreślić, iż ich kreacja ma ogromną, wizyjną, teatralną siłę ekspresji. Nie rozwinął Krasiński żadnego – pośród arystokratek i rewolucjonistek – pozytywnego typu kobiecego w dramacie.

I to jest ten drugi wymiar kobiecości: jej brak, tęsknota do niej, jej – w formule zbawczej *Sophii* – niedosiężność dla takiego Poety, jakiego opisuje autor *Irydiona. Nie-Boska...* ujawnia ogromną skalę braku jakichkolwiek symbolicznych wyobrażeń kobiecości modyfikującej szaloną umysłowość, zimny i niszczycielski rozum. Jedyne wcielenia symbolicznego kręgu kobiecości – poezja i wyobraźnia – są tu sferami oddanymi na usługi myśli, która w ferworze frenetycznej rewolucji unicestwia kulturę[252], cywilizację, ale równocześnie odsłania tym samym historyczną przestrzeń ekspresji dla poety-histriona-narcyza. Chwila satysfakcji, autoadoracja czującego moc Henryka-wodza, musi być jednak opłacona skokiem w otchłań i grozą chrystofanii w finale. Dominacja męskich wzorów, symbolicznych postaci jest tu całkowita. Rozpięta nad światem świadomości Henryka-Krasińskiego wizja Poezji Matki Zbawienia jest niedosiężnym ideałem dla tej osobowości, która nie ma w sobie i moralnej doskonałości, i inklinacji mistyczno-religijnych.

---

[251] Krasiński jednak nie posunął się, przedstawiając świat rewolucyjny, do tak krwawych epizodów, jakie znajdziemy choćby w *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego, gdzie Orlika zabija Rządcę w makabryczny sposób. Więcej też frenezji śmierci znajdziemy w *Agaj-Hanie*.

[252] W. Gutowski, *Rewolucja i eschatologia (Zygmunt Krasiński – Tadeusz Miciński)*, w: *Mickiewicz. Słowacki. Krasiński...*, s. 338:

> W obu wypadkach [Henryka i Pankracego] Bóg nie uobecnia interweniującego, transcendentalnego Absolutu, wyłania się z immanencji, ludzkiego wnętrza, jest odwetem sumienia, które postrzega sprzeniewierzenie się Bogu (hr. Henryk), lub jedynie pustkę po zniszczeniu starego porządku (Pankracy).

Tamże: „Krasiński zaproponował jednak bardziej nowoczesną wersję eschatologii: kres ludzkości znamionuje śmierć Boga w kulturze i historii, fantazmat zaś Boga nie otwiera oczywiście perspektywy zbawienia, przypieczętowuje destrukcję ładu społecznego i sygnalizuje autodestrukcyjną psychomachię rzekomego <<zwycięzcy-bogoburcy>>".

Boskość Krasińskiego jawi się tu jako sfera męskich, patriarchalnych wyobrażeń władzy, mocy, podporządkowania, hierarchicznej zwierzchności, autorytatywnej i autorytarnej siły porządkującej. Jeśli zaś Rewolucja jest w dramacie kobietą, to tylko w tym sensie, iż żeńska imaginacja wciela się – za przyzwoleniem myśli Poety – w upiorny fantazmat rozbestwionej, sprzedajnej dziewki, niemal doskonale podobnej do widma Dziewicy-trupa: ponętnego z zewnątrz, odrażającego od wewnątrz.

Nie-Boska... rzuca światło na te wszystkie spazmatyczne „akcje wyobraźni" Krasińskiego, imaginacji potrzebującej Anioła, Dialy, Beatrycze w sposób wprost konstytutywny, lecz nie znajdującego go, jednak nie dostrzegającego w wymiarze Boskości. Rzuca to także pewne światło na dedykacje najważniejszych dzieł Krasińskiego, ofiarowanych *Maryi*. Z dzieł tych, jak z *Nie-Boskiej...*, wyłania się jednak obraz tęsknoty do tego pierwiastka, lecz, jeszcze wyraziściej, obraz rozczarowania, rozdźwięku...

Niemniej – wiadomo – nie był dramat ostatnim głosem poety w tej dziedzinie. Planując kolejne jego części, pragnął dopisać, zapowiadał tę kreację, w której – tak jak w Henryku – zostanie zniesione przeciwieństwo płci. Nawet rozmyślając o pierwszej i trzeciej części *Nie-Boskiej...* 20 marca 1840 roku (Molo di Gaeta), nawet samotny na łonie natury, „myślał" o niej oraz jej „wyglądał" i w istocie duchowo „był" z nią: z tą „duszą duszy mojej", Dialy, Delfiną. Za miłosne szczęście, jak emfatycznie pisze, zapragnął zapłacić jej nieśmiertelnością w dziele nieśmiertelnym. Ale nie tylko tym: pragnął Delfinę przebóstwić, bowiem nawet jako pełnia i szczęście, dusza duszy Krasińskiego wykazywała jeszcze nieco niedoskonałości, wiążąc w sobie to, co „przeszłe", z ledwie przeczutym „przyszłym". Poznawszy więc w II części „uzwierzęconych ludzi" i ich okropny świat, bohater I części dramatu miał się wizyjnie poznać z Delfiną-Afrodytą, wynurzającą się z fal Adriatyku:

> Gdy się przebudzi młodzieniec, pełny wstrętu i magicznych przelęknień, gdzież się przebudzi? – Ot, w mieście, które kochasz, w Wenecyi! Tam on musi spotkać ciebie, tam żyć z tobą. – **Tam ja ciebie muszę z fal Adryatyki wyrwać, jak drugą Boginią piękności** – tam na dnie morza znaleźć pierścień złoty Dożów i włożyć go na duszę twoją, by ta dusza twa zaprzedała się mojemu natchnieniu i oddała mi się na zawsze. – By twój charakter przenieść z pola życia w sferę sztuki, trzeba o stopień trzeci, jeden podnieść znany dotąd i idealizowany typ kobiecy. – Ty masz w charakterze swoim przeszłość i przyszłość kobiet zarazem – te trzeba związać, spoić razem i uharmonizować, by stanęła idealna Dialy. – Twój charakter jest zarazem tkliwy, lękliwy, bo znerwowany, śmiały, nieskończenie ponury. – Coś byrońskiego w nim oddycha. Ty nie jesteś charakterem, istotą czasu pewnego, już osiadłego, mającego objawione wszystkie warunki życia i bytu. – Ni Andromacha Hektora, ni Julia Romea z ciebie być nie może – ty, jak cała epoka nasza, idziesz z przeszłości, a idziesz, nie zatrzymując się, ku przyszłości. – To pochodzenie, to niezatrzymanie się twoje i ten ruch twój wydać potrzeba – a w tem jest coś niezmiernie tragicznego, bo ty cierpisz na tem – ty żądasz domu i wypoczynku, a jednak iść dalej musisz – przyszłość cię porywa, przeszłość cię popycha, masz dość odwagi, by dążyć naprzód, a tysiącami łez i westchnień dowodzisz, żeś córką przeszłości. – I będziesz w tym poemacie – będziesz, jako jesteś w sercu mojem i na obrazie tym badeńskim – boginią smutku i podniosłej hardości, panią uroku i niedoli zarazem![253]

Bóstwo wynurzające się z głębin, z otchłani morza musiało jednak, ażeby stać się ideałem – jakże on miał odwagę napisać to kochance? – ulec metamorfozie, zrzucić ziemski (w domyśle: niezbyt dobry) charakter, posiadający jakieś, *horribile dictu*, męskie, byrońskie czy androgyniczne właściwości: nerwowość, władczość, ponurość. Delfina staje się – jak historia – zakładniczką dialektycznego spięcia byłej już Przeszłości i nadciągającej Przyszłości. Tak związana, ujarzmiona przez obie siły ulec musi albo przemianie, albo całkowitemu podporządkowaniu duszy Krasińskiego; zaprzedać,

[253] Z. Krasiński, *Dzieła*, t. VII-VIII, Warszawa 1931, s. 408-409.

oddać się na zawsze natchnieniu Henryka. Krasiński – realistcznie – zaprojektował dwa finały losów tej Beatrycze nowej. Pierwszy miał z niej uczynić doskonały, lecz ziemski obiekt zakochania. Boginię, choć „lepszą" od Delfiny, to jeszcze nieco gorszą od Bóstwa:

> My oboje to samo jesteśmy – ty po kobiecemu, ja po męsku. Zbliżają się czasy zbliżeń obopólnych i pojednań. – Ja mam coś z tkliwości niewieściej – ty coś z ponurości męskiej. – Obojeśmy figurami epoki, co nie jest **swoją własną**, ale cudzych innych dwóch epok się dotyka i jęczy i płacze pomiędzy niemi!
>
> A zatem w Wenecyi się objawisz. – Tam cię młodzieniec kochać będzie, ty jego – tam was czarna po falach unosić gondoła, tam pod Mostem Westchnień przepływając, nieraz wspomnicie o mnie! Tam pałac mieć musisz – sale długie, karmazynowe, złocone, o obrazach Tycyana, o posągach z Konstantynopolu wziętych, o gankach, co się wychylają nazewnątrz domów, o wschodach z marmuru, co zstępują w kanały.
>
> Tam kochać będziesz – tam walczyć z światem – tam hr. Henryk duszę twą ukochawszy, tknięty jej pamięcią, na resztę dni swoich już zapomni, co inną ukochać. – Tam zaczną się i skończą losy serca jego, a twoja postać zostanie, jak postać boska, co świeciła jego młodości, jak gwiazda polarna-diamentowa, nieruchoma na tem niebie, na którem wszystko się rusza i odmienia[254].

W finale wtórym projektował Krasiński chyba rozwiązanie radykalniejsze jeszcze: całkowite pojednanie, komunię „kobiecego" i „męskiego", doskonałą jednię. Delfina-bogini zamieniona w bóstwo, wyłoniona z głębi nieświadomości, wyobraźni, powrócić miała w ową głąb, zjednoczyć się z męską duszą Henryka, który ją stworzył i wydoskonalił. Trudno nie zauważyć, iż te projekcje doskonałej kobiecości mają wyraźnie egotyczny charakter, całkowicie odrywają się od realnego pretekstu, wyniosłej i kapryśnej Diały, że są narcystyczną projekcją tego „ja" poety niedoskonałego, tej kobiecej duszy poety, któremu czegoś do doskonałości brak. Czegoś, co umożliwiałoby transcendencję wyobraźni, ducha w rejony wyższe niż filozoficzna refleksja, myśl dialektyczna[255]; otwierałoby przed nim wizje przyszłości, a nie tylko myśli przyszłości.

Marzenie o tym bóstwie, złączonym „pierścieniem złotym Dożów" z duszą Henryka-Zygmunta, jest w istocie prośbą o uspokojenie, marzeniem eschatologicznym, dla symbolicznego zilustrowania którego przywołał Krasiński w listach, dziełach dziesiątki mitów literackich i... I nic – i tego właśnie zabrakło poecie: pozostał kochankiem wyobrażenia, którego nigdy duchowo nie posiadł; dlatego był mu wierny. Pozostał mężem żony i kochankiem Delfiny, zdając się realistycznie na ten substytut bóstwa, który gwarantowały – ale oba naraz – małżeństwo i romans. Zdradzał wszystkie – by kochać tę, której nie ma: piękną duszę. Duszę Kobiety? Swoją? W każdym razie w niekonsekwencjach życiowych Krasińskiego została symbolicznie wyrażona „metalogika" tęsknoty, pragnienia:

---

[254] Tamże, s. 409.

[255] W tych wyobrażeniach o Bóstwie kobiecym chodziło Krasińskiemu o wyrażenie jednak czegoś głębszego, niż wizja duchowych przeciwności, o których pisał we wstępie prozą do *Przedświtu* (*Wiersze. Poematy. Dramaty...*, s. 145):

> Płciowość, polarność jest prawem powszechnym, prawem jednym i wszechobecnym tak w naturze, jak w duchu, tylko że pod coraz wyższymi kształtami się objawia; na przykład biegun dodatni i ujemny w galwanizmie, planeta i słońce w porządku kosmicznym, mężczyzna i niewiasta w rodzaju ludzkim, myśl i ciało w człowieku. – Prawo to na tym zależy, że jedna i taż sama siła w naturze lub idea w duchu objawia się w dwóch ostatecznych końcach swoich niby to sprzecznie, a wtedy między tymi dwoma końcami powstaje działanie i oddziaływanie ciągłe, czyli ruch i życie tejże siły, tejże idei. – W stosie galwanicznym z bieguna dodatniego wypadająca iskra gdzież leci? – W biegun ujemny. – Mężczyzna do kogoż się ma, w kim się odbija? – W niewieście. – Myśl czym się wyraża? – Ciałem. Zawsze jedna połowa posługuje się drugą, przewciela się w drugą na to, by całość istnieć mogła. –
>
> W podobnym, analogicznym stosunku dzisiaj mają się do siebie nadchodzący postęp historii i Polska – koniecznym pierwszego warunkiem drugiej zmartwychwstanie. Gdzież więc musi najwierniej odbić się świadomość tegoż postępu? Gdzież najżywiej zajaśnieć przewidzenie tej przyszłości? – Zaprawdę, że w Polszcze. –

W tej trzeciej części musi znaleźć się przetworzenie ludzkości. I ty i Henryk tu zmartwychwstać musicie – ale ty już nie w Wenecyi, Henryk już nie jako wódz stronnictwa – ty jak coś anielskiego na ziemi, Henryk jak przewodnik ludu całego, pogodzonego, jednego. –

Henryk na pozór tylko zginął – ocalony został przez duchy Pańskie i oddalony od zgiełku świata, nim burza nie przeminie. – Tam gdzieś w pustyni, gdzieś w jaskini lata mu schodzą na rozpamiętywaniu życia i odgadywaniu innego, wyższego – a ty, jak duch, siedzisz przy nim i poprawiasz knot u lampy jego czuwań i szeptasz mu do ucha przeczucia przyszłości. –[256].

W tych rozkosznych obrazach słychać jednak jeszcze zgrzytanie niepojednanych duchów – jej i jego. Jego – wiecznie niedoskonałego, stęsknionego kochanka Bogini; jej – bardzo niedoskonałej wciąż kobiety przyszłości, która wtedy tylko przebóstwia się dla Krasińskiego na chwilę, gdy dzieli ją od niego bariera oddalenia, morze tekstu, które poeta pogłębia – pisząc list za listem.

Sprzeczność prometejskich, męskich zadań i niewieściej czułości (ale nie samoświadomości!) pokonać miały historycznie – tak zapisał to Krasiński w *Śnie* z *Niedokończonego poematu* – dwie epoki dziejów, nadciągające z nieubłaganą koniecznością. Pytany przez „czarną panią", opuszczoną przez mężczyznę („kochałam go, opuścił mnie"), Dante Alighieri objawia – ku pocieszeniu – nadchodzące metamorfozy:

A wieszcz rękę położywszy jej na czole:

Wyście dotąd były jak lilije boże, co rosną, nic nie wiedząc o własnych barwach i woniach. – Oto idzie dzień, w którym się każda z was w myślącą różę przemieni. – Wymkną się struny natchnienia z rąk mężczyzn i przejdą w dłonie wasze. – Oni, do stóp wam pochyleni, błagać was będą o jedną pieśń oslody – o jedno proroctwo nadziei, o jeden obraz piękności – bo ich dola trudów nieznośnych i twardych czynów wtedy dolą będzie. – Lecz wy zapatrzone w Boga, nie spojrzycie na nich, nie usłuchacie ich płaczu. – Wtedy im serca pękną, jako od wieków wam![257]

I oto pierwszy finał: nadejdzie epoka, gdy truwerom wymknie się lutnia z rąk, a dotąd nieświadoma Dama śpiewać będzie pieśń myśli dla siebie i Boga. Mit pięknej Pani i opiewającego ją poety ulegnie niezwykłej rewaloryzacji – bard okaże się zbędny. W kontekście mesjanistycznym – mężowie, władcy poezji, nie znajdą wsparcia w słowie natchnionych Prorokiń. Wieki męskich czynów opowiedzianych, zaklętych w męskich mitach przez samych mężczyzn zemszczą się w epoce czynu bez mitu, gdyż to kobieta – przechwyci dar poezji, opiewając siebie i Boga, a nie panujących dotąd autokratorów mężczyzn. Aż zaświta epoka trzecia:

Tak będzie aż przyjdzie na was wtóréj przemiany godzina – i znów podacie im ręce – i serca ich konające zbawicie miłością – i na zawsze staniecie się jako siostry ich, równe im na ziemi i w niebie[258].

Myśli te znaczone są już nieco innym, dialektycznym sposobem rozwiązywania sprzeczności przez syntetyzujące je dopełnienie. Oba pierwiastki, żeński i męski, czeka więc nieuchronnie połączenie ziemsko-niebiańskie; walkę płci zastąpi ideał braterskosiostrzany, koincydencja, koniunkcja planet, które dotąd nigdy się nie spotkały. W *Nie-Boskiej komedii* wszystko jest jeszcze w fazie pierwszej – totalnej dysharmonii.

W epoce pełni, spełnienia trudno zaś będzie nawet ten ideał Harmonii łączyć z „wieczną kobiecością". Krasiński wiedział bowiem – jako wytrawny psycholog – o tym, że czysta kobiecość i czysta męskość to założenia, które w rzeczywistości nie

[256] Z. Krasiński, *Dzieła*, t. VII-VIII..., s. 409.
[257] Tamże, fragment *Niedokończonego poematu*, s. 323-324.
[258] Tamże, s. 324.

mają pokrycia[259]. Pisał z punktu widzenia pierwszej epoki, przewidywał więc realnie zapewne erę śpiewających kobiet-poetek oraz dostrzegał (patrząc w siebie), słyszał łabędzi śpiew męskiej poezji i kultury. Choć nie wiemy, czy widziałby go w nieco późniejszej epoce sufrażystek, emancypantek, feministek (?). Idealizm kazał mu raczej tęsknić do epoki trzeciej – tej romantycznej syntezy – gdy „męskie" i „żeńskie" znajdzie swe miejsce i w duchu człowieka, i w duchu epoki. Epoka braci i sióstr mogłaby zostać wówczas odczytana jako era Boskiej Androgynii, restytuującej utraconą harmonię, gdy ani Wieczna Kobiecość nie musi już zbawiać męskości, ani męskość nie musi już – śniąc o Wiecznej Kobiecości – upodrzędniać tego, co kobiece[260].

Także dlatego w 1843 roku dał w przesyconym wątkami maryjnymi *Przedświcie*, wizję – nieco ogólną, bez szczegółów, to prawda – nowych ludzi: nowej Polki i Polaka, Ewy i Adama, którzy są „jedno":

Nie ma także podrzędnicy,
Bo niewieście w końcu serce
Po lat długich poniewiece
Błysło z pączka tajemnicy.

Dawne pany biorą sami
Swe za dłonie niewolnice,
By, jak duchy, iść z duchami
I wstępować na stolicę!
Przemieniony ten planeta,
Już zapomniał, co kobieta –
Wie, co bracia i siostrzyce![261]

Dalej już – w sferze historii – nie można było pójść. Chyba – wykrzyknąć „Amen!", niech się stanie. Epoka „siostrzyc" zakończyła epokę wzajemnego uwielbienia i nienawiści, erę zbawień mężczyzny przez kobiecość i smutną epokę kobiecości zbawianej siłą przez mężczyzn. Boska – koniunkcja, androgynia kończy opowieść na ziemi i przenosi ją do Raju. Dalej można było jeszcze – niczym Emmanuel Swedenborg – opisać niebiański żywot, śluby i małżeństwa siostrzyc i braci[262]. Usatysfakcjonowani ostatecznym tryumfem Kobiecości, która na chwilę przegrała w *Nie-Boskiej komedii*, nie pytajmy poetę o szczegóły. Dajmy spokój aniołom. Wcielenie idei należy już do następnych epok. Także naszej.

[259] W istocie wiedzieli o tym wszyscy poeci, których tu analizowano. Mickiewicz ścigał, obcował wyobraźniowo z Ewą-Animą, Słowacki przedstawił ją jako dar kreacji, Malczewski widział w Marii swój transcendentny może ideał. Ponieważ to literatura „mężczyzn", rzadziej odnaleźć można próby opisu tego, co w kobiecie męskie. Jeden może Krasiński tak ostro dostrzegał w Delfinie „coś" męskiego.

[260] To marzenie o epoce syntezy można jednak odczytać inaczej: tu, na ziemi pojednanie płci nie wydaje się możliwe. Dopiero jednia duchów, nie dających się sprowadzić do niczego co płciowe, pozwoli wybrnąć ze splotu nieusuwalnych sprzeczności. Czy „braciszkowie" i „siostrzyce" trzeciej epoki znać będą zmysłowość? Zapewne nie.

[261] Z. Krasiński, *Przedświt*, w: *Wiersze. Poematy. Dramaty*, s. 174.

[262] Jednak jest w tej „siostrzycy" coś niepokojącego. Już choćby to, że brzmi jak niefortunny augmentatyw, jak wyraz niepodatny na zdrobnienie, że traci wszelkie przymioty „miłego" wyobraźni wyobrażenia kobiety, co „jako jutrzenka świeci", urzeka nawet i niechby „idealnym" pięknem Stendhalowskiej krystalizacji. Wysoka jest cena za jednię kobiecego i męskiego ducha. Dodajmy, że nic jednak nie odpychało tak wyobraźni Krasińskiego, jak zmaskulinizowana, „twarda i prostacka" dziewka, co z „równą łatwością będzie zabijać i rodzić" (list do Reeve'a z 11 XII 1831 r.).



Giorgione, *Judyta*

ROZDZIAŁ SZÓSTY

PERSPEKTYWY PRZYSZŁOŚCI: *„A WOLNOŚĆ PRZYNOSI ZA SOBĄ I WIELKIE OBOWIĄZKI"*

I. Jest jedna tylko metoda zrozumienia innych: nie spieszyć się z swym sądem, żyć u ich boku, pozwolić im się wypowiedzieć, rozwijać z dnia na dzień, odmalować w nas samych.

II. Od dawna już uważam, iż w naszych krytykach sądzimy nie tyle innych, co samych siebie.

III. Pochwały moje nieraz bywały przewrotne.

Karol Augustyn Sainte-Beuve[1]

[1] K. A. Sainte-Beuve, *Moje jady*, w: *Wybór pism krytycznych*, przeł. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, Wrocław – Kraków 1957, s. 474, 473, 471 (w kolejności cytowania).

I. Dziewica z książką i chłopiec w zbroi

Należałoby zarazem przyznać rację temu niemieckiemu poecie, jak i go surowo zganić, który w 1823 pisał o Polkach –

> Trzeba też wziąć pod uwagę, że Polki są bardzo urodziwe, a piękne kobiety z wiadomych przyczyn najbardziej narażone są na szpetną obmowę i nie unikną jej nigdy, jeśli – jak Polki – żyją wesoło, w lekkiej, powabnej prostocie[2].

To stereotypowe podejście, mitologia *eine schöne Polin*, w świetle przedstawionych tu rozważań, całkowicie, przynajmniej na gruncie literatury, mija się z rzeczywistością. Heine nie znał zresztą literatury polskiej, w której – jak pisałem – kobiecość, kobieta wyniesione zostały na wysoki poziom ideału, lecz, co najistotniejsze ideału ukazywanego w kontekście religijnym, bądź jako wyraz głębokich struktur wyobraźni, ujawniających „życie ducha", jego pragnienia, lęki, fascynacje, potrzeby. Ten „jutrzenkowy", wewnętrzny ideał kobiety miał wiele źródeł i znaczeń:

- Wielką rolę w jego kreacji odegrała presja kultury, wzorce staropolskie, paraliżujące możliwość przekroczenia idealistycznego schematu, podziału ról społecznych: kobieta ↔ mężczyzna. Zwłaszcza utrwalona okazała się świadomość, że: kobieta prezentuje naturę, mężczyzna zaś kulturę, że on kocha, ona jest kochana, on tworzy, a ona jest przedmiotem twórczości, mężczyzna uczy, kobieta jest nauczana. Można podejrzewać – przypomnijmy Brodzińskiego – iż wyobraźnię Polaków zdominował tu lęk przed rewolucją w tej dziedzinie w czasie, gdy całej kulturze groziło niebezpieczeństwo. Petryfikacja ról społecznych mogła być więc swego rodzaju reakcją świadomości („fałszywej"?). Tej rewolucji musiały już dokonać – chyba – same kobiety, przynajmniej ich aktywna, samoświadoma część[3]. Dziedzictwo Polski sarmackiej lepiej zaś – to inny punkt widzenia – uznać za nie obciążenie jedynie, lecz zasobny *thesaurus* wyobrażeń, zwyczajów, historii, tradycji, za imaginarium posiadające swój mały, domowy wymiar, lecz także zakrój kosmiczny, określający miejsce dziedzica tradycji Długosza, Dantyszka, Kochanowskiego czy Kochowskiego w wymiarze całego bytu w jego relacji ze Stwórcą. Po nieodzownej fazie rozpaczy – pozwoliło to rozpoznać świadomości polskiej „metafizyczny grunt", na którym zbudowała ona romantyczne, także mesjanistyczne, ale i neoheglowskie projekty eksplikacji miejsca Polki i Polaka w uniwersum, które objawiło im się jako przesiąknięta Boskością, kobieco-męska sfera Matki i Ojca kosmicznego.
- Niewątpliwie opresja dziejowa wywarła istotny wpływ. Utrata domu dla wielu (np. przez udział w powstaniu) oznaczała często traumę ostatecznego zerwania, podziału. Smutny *homo „novus"* XIX w. to emigrant. Jego imaginacja dokonywała często z

[2] H. Heine, *O Polsce*, s. 646. Zob. W. Kubacki, *Heine i Polska*, w: tegoż: *Poezja i proza. Studia historyczno- literackie 1934-1964*, Kraków 1966, s. 277-356.

[3] Zwraca uwagę G. Borkowska, że romantyczna rytualizacja zachowań kobiet w teatrze patriotycznych powinności była jakby wtórnym rodzajem opresji. Ciśnienie historii przemieniało się w bezalternatywny wzorzec odpowiedzi „obywatelskiej": „Ma ona – pisze badaczka – również wartość ujemną – jako rodzaj społecznej presji, ograniczającej i tak szczupłe pole kobiecej wolności, jako rodzaj nie chcianego zobowiązania, krępującego dokonywanie wyborów" (*Cudzoziemki*, s. 38). Tak było na scenie społecznej. Analiza męskiej świadomości w tej pracy prowadzi do dość szokującego wniosku, że w świecie literackim romantyków jest tych kobiet – idealnych patriotek, ulegających presji mitu narodowego – niezbyt wiele (u Mickiewicza), że są to postaci czasem nieudane, że wreszcie romantycy – szczególnie z oddalenia, z emigracji – widzą ten temat przez metafizyczne, duchowe, swoje własne, intymne perspektywy.

jednej strony apologii zapamiętanego wizerunku kobiety – Polki, strażniczki domowych wartości – a z drugiej sublimacji, projekcji tego obrazu w jakimś symbolu, który jednak coraz bardziej odrywał się od rzeczywistości. Samotni mężczyźni tworzyli projekcje oczekujących synów, mężów, kobiet, samotne kobiety oczekiwały przybycia synów i ojców, którym w ich drodze do domu przyświecał z biegiem lat coraz bardziej idealny obraz domu i przede wszystkim kobiety.

• Ważne jest i to, że piórem włada wciąż w przeważającej mierze „on", gdy „jej" powierza się rolę m.in. opiekunki polszczyzny. Transgresja kręgu, który obrysowywał granice ról kobiety w literaturze przypisanych jej przez mężczyzn (adresat, czytelnik, bohaterka – ale nie autorka) jeszcze w drugiej połowie XIX w. budzi niechęć, spory „pisarzów", choć już może nieco słabnące[4]. Chłopiec w ciężkiej zbroi narodowego obowiązku i tęskniąca dziewica z napisaną przezeń książką, oczekująca na powrót autora-bohatera, wieszcza – tak nieco ironicznie można by spuentować relację tych patriotów z wyboru i z przymusu historii, Polaka i Polki, poety i czytelniczki.

• Fundamentalną rolę w zabiegach „idealizacyjnych", w przywoływaniu rozmaitych wizji kobiecości odegrała w XIX w. silnie, wyraziście się objawiająca „maryjność" kultury polskiej. Być może mariaż byronizmu, elementów mistycznych, melancholii i maryjności wpłynął na sukces *Marii* Malczewskiego, która, jak wynika z przedstawionych tu szkiców, odcisnęła wielkie piętno na epoce, tworząc wprost „maryjny" szlak kontynuacji: w *Dymitrze i Marii* Korzeniowskiego, w *Janie Bieleckim*, *Horsztyńskim*, *Mazepie*, *Wacławie*, *Beniowskim* Słowackiego, w listach, *Nocy letniej* Krasińskiego, w *Zwolonie*, *Emilu na Gozdawiu* Norwida, w *Córce Miecznika* Majeranowskiego (i innych!)[5].

• Dodajmy, iż „maryjny" charakter religijności Polaków, utrwalony w zwycięskiej wobec Reformacji epoce staropolskiej, maryjność zachowań kultowych, ale także wiara w intymnym wymiarze, oczekująca od Maryi pocieszenia w chwili próby, opieki – otóż wszystko to w XIX wieku nabiera specyficznego wymiaru: mitycznego. Dzieła historiografów XIX-wiecznych nie tyle poszerzają horyzont wiedzy o dziejach kultu, maryjnych wizerunkach sanktuaryjnych, co kreują tezy oddziałujące mitotwórczo. Próbą eksternalizacji tej maryjności zmityzowanej – także w tym najlepszym znaczeniu – na skalę europejską będą wykłady Mickiewicza w Collége de France (tu: kurs II, wykłady o Jasnej Górze). Kult maryjny – choć czasem w blasfemicznych kontekstach – silnie wciąż oddziałuje na kreacje kobiet w literaturze romantycznej. Sama Maryja staje się alegorią Polski, która, jak Matka Chrystusa, rodzi Zbawienie, ale w związku z tym winna też cierpieć pod Krzyżem (Historii, przeznaczenia, losu, Zbawienia). Chwalebnym końcem tego procesu *imitatio Mariae* – tak w wymiarze indywidualnym Polki-matki, narzeczonej, córki, jak w wymiarze symboliczno-zbiorowym, gdy chodzi o całą Polskę – stanie się tryumf apokaliptycznej Niewiasty: Polski w całości i każdej Polki z osobna, Polski – jako idealno-symbolicznej Matki, jako mistycznej wspólnoty narodu.

• Romantyzm przejął tę strukturę mitologii miłosnej – Prowansja, Dante, Petrarka, częściowo Renesans – która była doskonale podatna na kontaminację z wątkami maryjnymi (idealność, Dama, kobieta - magiczny przewodnik). Północne wzorce kobieco-

[4] Zob. A. Brodzka, *Kobieta pisząca – Warszawa, lata 70-80 XIX wieku (głosa do tematu)*, w: *Kobiety w literaturze, s.* 55-57: Konopnicka uznawana była za rozwydrzoną „wieszczkę poganizmu", szargającą wszystkie świętości – zarówno swoim życiem kobiety, która opuściła męża (...), jak też twórczością, w której dominuje solidarność z odepchniętymi od „stołu życia". Te wygodne stereotypy funkcjonują po – dosłownie – dziś dzień.

[5] Temat ten – kontynuacje, metamorfozy *Marii* itp. – wciąż zasługuje na osobne opracowanie. Por. M. Kalinowska, *„Zwolon" Cypriana Norwida wobec stereotypów polskiego romantyzmu*, w: *Polonistyka toruńska Uniwersytetowi w 50. rocznicę utworzenia UMK*, red. J. Kryszak, Toruń 1996, s. 133-144.

ści – Osjan, amazonki, walkirie, kobiety heroiczne, demoniczne *etc.* – zostały zaadoptowane albo w dziedzinie kreacji takich, jak kobieta wojownik (tu: Grażyna, ale i rewolucjonistki Krasińskiego), albo takich jak skomplikowane kreacje Słowackiego (tu: Balladyna, Gwinona).

• Świadomość młodoromantyków kształtował w dużym stopniu sentymentalizm, ale również Byron. Ten pierwszy „odrywał" kobietę od rzeczywistości, nierzadko przenosząc w sferę dolorystycznego ideału, zwieńczonego śmiercią. Byron – wolno wysuwać hipotezę – w swych powieściach poetyckich i dramatach skupiał uwagę na „męskich" wartościach, na „ja" męskim. Ta redukcja obrazu kobiety do wymiaru utraconego ideału (raczej nieobecnego w dziele, takim np. jak *Manfred*) być może stała się paradoksalnie jednym ze źródeł – zaczątkiem symbolicznej sublimacji polskich romantyków. Z pewnością wpływ Byrona był tu dostrzegalny, np. u Mickiewicza, długo po roku 1831.

• Poza tą dziedziną istotną funkcję w przemianach obrazu kobiety oraz w sposobie, waloryzacji, frekwencji takich motywów odgrywały naturalne u każdego z twórców przemiany osobowości, etapy dojrzewania. Kolejne etapy życia znaczyły: fascynacja tym kręgiem, lękowe podejście (związane z redukcją tekstową motywu), ekspozycja erotyki lub sublimacja, mistycyzowanie. Kolejność faz może być różna, choć, jak się wydaje, naturalny proces rozwoju, „dorośleniа" nie ominął „pokolenia geniuszów". W swych szczytowych dziełach – takich jak *Dziady* czy *Pan Tadeusz*, *Irydion* czy *Przedświt*, *Balladyna* czy *Król-Duch* przyznają oni kobiecie i kobiecości fundamentalne – choć nie zawsze trafnie później odczytywane (Zosia) – role poznawczych przewodników, symboli ładu, wymiaru metafizycznego lub sprawcy jego zakłócenia (tu: Słowacki).

• Konstytutywnym dla tego tematu było przeżycie „katastrofy metafizycznej", zła dziejowego i osobistego, obrazu Boga ukrytego, milczącego, do którego dystansu nie zmniejszały już dawne obrzędy, liturgia, tradycja. Zrodziło to potrzebę – motywowaną koniecznością jakiejś teo- i historiodycei – powrotu wyobraźni do zapoznanych nieco neoplatońskich, emanacjonistycznych przedstawień hierarchii bytów. Między Niebem a Ziemią tę pustą sferę wypełniła nowa drabina mediujących między nimi bytów – Maryja, kobiety przewodniczki, anioły, angelologia (i cały zespół obrzędów, rytów). Istotnym – może – wyjątkiem, tym, który nie akceptował tego rodzaju rozwiązań, byłby tu C. Norwid.

• Na innym poziomie proces ten objawił się jako głęboka interioryzacja „życia religijnego", które stało się raczej coraz bardziej złożonym, subtelnym życiem wewnętrznym ducha. Hierarchizacji, szczeblom metafizycznym bytu kosmicznego odpowiadał w dziedzinie życia wewnętrznego nawrót do triadycznej antropologii (ciało, dusza, duch), często w nieortodoksyjnym wymiarze. Jednym ze szczebli w tym uwewnętrznionym życiu romantyków był także „pierwiastek kobiecy" (jakkolwiek go nazwiemy, np. *Animą*). Jak się zdaje, tu również leżą źródła mistycznych predylekcji epoki.

• W warstwie psychologicznej można by się u romantyków dopatrzyć jakiejś prepsychoanalizy (raczej prejungowskiej niż przedfreudowskiej). Zinternalizowany ideał kobiecy zostaje niejako duchowo przyswojony, zaś potem, wtórnie następnie eksternalizowany (widać to u Mickiewicza), ujawnia się już jako integralna, konstytutywna część „ja", psyche – jako żeński element duchowości mężczyzny. Na tym samym poziomie kreacje takie, jak kobieta-heros, eksponują, choć z mniejszą uwagą, bo zabrakło tu kobiet pisarek, obecność męskiego pierwiastka w duchowości kobiet. *Expressis verbis* takie nieoczywiste wtedy dla wszystkich przekonania wyraził Z. Krasiński, pod-

kreślając w liście do Delfiny, iż ma w sobie coś z niewieściej tkliwości, tak jak ona coś z „ponurości" i wrażliwości męskiej (list z 20 marca 1840 r.).

• Tak spostponowana dystynkcja: kobieta-natura ↔ mężczyzna-kultura (historia) nabiera w dojrzałym romantyzmie głębokich znaczeń. Dokonuje się resakralizacja natury, ujęcie jej w „wielkie symbole", co prowadzi do ekspozycji zapoznanego matriarchalnego lub lepiej „matrygenetycznego" wymiaru kultury[6]. Z drugiej strony symbioza wyobrażeń żeńskiej natury z męskim mesjanizmem wiedzie do innego jeszcze przekroczenia tego determinującego wyobraźnię dualizmu[7]. Jest też nie do pomyślenia, by nawet Natura okazać się miała męskim dominium siły, agresji, racjonalności, płytkim, poznawalnym tylko fenomenalnie bytem. W świecie, w którym Historia nie oferuje – prócz mitu bohaterskiego, który może się skończyć śmiercią – wielu źródeł duchowej satysfakcji, maskulinizacja, androgynizacja czy zupełna neutralizacja opozycji kobiece/męskie w odniesieniu do Natury-Matki byłaby rujnującym świadomość gestem wyobraźni. Byłoby to rozpoznanie, odkrycie jeszcze jednego przerażającego wymiaru świata – dodatkowo po horrorze egzystencji, historii, historiozofii.

• Nie zostaje jednak ów dualizm przekroczony w dziełach takich, jak *Nie-Boska komedia,* gdzie frenetyczna kobiecość, szalony prometeizm mężczyzn na gruncie oszalałej Natury, niszcząc cywilizację, znajdują kontrapunktowe, apokaliptyczne zanegowanie. Apokaliptyka kary i sądu jako negatywny – co więcej: rozpaczliwie męski, agresywny – sposób przekroczenia dualizmu rodzi jednak u Krasińskiego marzenie o syntezie „męskiego" i „kobiecego" (późniejsi „bracia i siostrzyce"). Wydaje się, że sublimacją ideału jest w tym dziele pierwiastek kobiecy wcielony w Logos Poezji-*Sophii* (z negatywnym antywzorem – pięknością).

• Istotne jest w polskim romantyzmie – wynikające z przywołanych tu czynników – przesunięcie (unieobecnienie) erotyki. Jej „skrystalizowanie", kamuflowanie, negatywna waloryzacja. Jednak pod powierzchnią tkanki fabularnej, obrazowej jest ona silnie obecna w blasfemicznych gestach, filomackich zabawach literackich, ukrytej, wstydliwej obecności obscenów[8]. Kobiecość nie pojawia się więc w zreifikowanych (przez seksualność, wyobraźnię) wizjach literackich, jak w niektórych XVIII-wiecznych, oświeceniowych, gotyckich, libertyńskich wydaniach, choć „demoniczne" wątki odgrywają niemałą rolę u romantyków.

• Romantyzm jest literaturą epoki, która nie eksploatuje kobiecych tematów w ich niepowtarzalnym, specyficznie kobiecym rozumieniu – takich jak: ciało, zmysłowość, psyche[9]. Mówią Polki, nie zaś kobiety (z drugiej strony nie sądzę, by kondycja tego szczególnego hominida, jakim jest mężczyzna, była pod tym względem w literaturze pięknej tej epoki lepsza...). Ciało i erotyka często za to mają idiosynkratyczny, gnostycki, motywowany tanatyczną obsesją wymiar. Inne relacje odnaleźć można w literaturze pamiętnikarskiej, dziennikach, epistolografii – dotyczy to i kobiet, i mężczyzn

[6] A zatem wyobrażenia panenteistyczne, świata-matki, makroantroposa *etc.*

[7] Synteza żeńskiej natury i męskiej misji mesjańskiej dokonuje się poprzez dynamikę symbolicznych cyklów regeneracyjnych, prowadzących finalnie do przebóstwiającego wszystko, byt i człowieka, aktu inwolucji kosmosu w Boskość (figuralnie wyobrażane to jest jako Nowe Jeruzalem). Por. M. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999; J. Kotarska, *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998.

[8] Oczywiście to nie jest epoka Andrzeja Krzyckiego czy J. A. Morsztyna, ale w tym wymiarze, i filomatom i A. Fredrze coś „zawdzięczamy". Por A. Czyż, *Ciemna brama. Krzyckiego poezja pornograficzna*, w: tegoż: *Światło i słowo...*, s. 93-100; B. Zakrzewski, *Twórczość obsceniczna Aleksandra Fredry*, „Pamiętkik Literacki" 1974, z. 3.

[9] O tym, że pod powierzchnią oficjalnej kultury tętniło życie, coraz wyraźniej domagające się wolności, świadczy jednak książka S. Kieniewicza, *Dereszewicze 1863* (Wrocław 1986) o przyjaźni-miłości dwóch kobiet: Jadwigi Kieniewiczówny i Heleny Skirmuntowej.

– z natury służącącej intymnym *confessiones*. Natomiast dzieła utrzymane w poetyce „wyznania" – jak powieść poetycka czy powieść w listach – sferę tę jednak peryfrazują. Istotnym projektem, wciąż pozostającym do rozwinięcia, jest **napisanie historii ciała, cielesności**, ujętego wszakże nie tylko z punktu widzenia socjologicznie rozumianych norm, tabu, obyczajowości, lecz *sub specie* głębokich wyobrażeń o związkach podmiotowości i cielesności, o symbolicznym ciele kobiety i mężczyzny, ciele-natury i ciele duchowym. Rzecz ta należy już do badań wyobraźni, przyszłej imagologii.

• Pojawiające się w dziełach wątki mizogyniczne są motywowane albo rozwojem fabuły (zdrada), „bezrefleksyjnym" przywołaniem klisz patriarchalnej kultury lub – co wtedy ważne – pewnymi utrwalonymi reakcjami lękowymi, prywatnymi obsesjami wyobrażeniowymi – jak u Mickiewicza, Słowackiego. Reakcjami związanymi z doświadczeniami młodości. Mogą też incydentalnie być jednorazowym refleksem jakiejś osobistej niechęci. Można mówić wprost o odrzuceniu – w kulturze takiego kręgu jak filomaci – dziedzictwa dawnego patriarchalizmu, który odznaczał się także mizogynicznymi cechami; wolno przypomnieć o micie kobiety w tym środowisku (odwołującym się do idealnej Pani, ale realizującym się w odniesieniu do realnej Marii czy Feli).

• Zmierzch romantyki to czas pewnej konwencjonalizacji symbolicznego słownika epoki związanego z archetypami kobiecości, lecz także przejawy jakiegoś nowego myślenia o kobiecie. Heroizm intymnych metanoi wewnętrznych, jaki swym bohaterom przypisali „męscy" twórcy, mógłby więc już wtedy np. zostać przeniesiony na kobietę, czego przykładem wiersz-motto tej pracy: *Do kobiety* Krasińskiego z 1845 r., choć wyraża on nieco cierpiętniczy ideał egzystencjalny. Paradoksalnie, przemiany, które wnosił ze sobą nurt prepozytywistyczny, wydają się nawrotem do oświeceniowej parenetyki, czy też raczej już, mówiąc językiem Heinego, do obrazu mieszczki Niemki, tego wzoru gospodarności, wychowania dzieci, pobożnej pokory.

• Romantyzm nie jest ani kulturą kobiet, ani mężczyzn. Jest kulturą człowieka, zbiorowości kobiet i mężczyzn, która, odwołując się do tradycji i sytuacji XIX-wiecznej, sama przypisała każdemu akceptowane przezeń miejsce i funkcje. Która wybitnym indywidualnościom – talentom pisarskim – powierzyła rolę wyrażenia napięć i pragnień ich własnej i zarazem zbiorowej świadomości, wyobraźni kobiet i mężczyzn. Trzeba ubolewać, że nie ma polskiej pani de Staël, Emily Dickinson czy George Sand, a są tylko polskie Laury, Lotty, Klary – stworzone przez „męskie" imaginacje. To fakt. Nie trzeba walczyć z faktami. Będzie wkrótce Żmichowska, Orzeszkowa, Konopnicka, Nałkowska, Komornicka, Przybyszewska... To też fakt.

• Romantyzm nie jest w świetle przedstawionych tu szkiców kulturą narcystycznych mężczyzn, „żywiących się" odbiciami, miazmatami kobiecości, ani też ciemiężonych kobiet, którym odebrano (czyli – mężczyźni odebrali) w literaturze prawo głosu. Jest kulturą metafizycznych innowacji, prób, rewolt – a nie na przykład patrystycznym czy tomistycznym wykładem obrazu powinności, roli kobiet. Raczej – w czym widzę psychoanalityczne intuicje – okazuje się próbą odkrycia dwoistości ludzkiej psyche, jej męsko-kobiecych, konstytutywnych wymiarów, odwołującą się często do heterodoksyjnej myśli antropologicznej i metafizycznej. To nie kobiecość „prawdziwa", „realistyczna", ale licząca się z realiami Historii. Niestety. Metafizyczno-symboliczne wizje, sublimacje, lub, jak chcą sceptycy, „redukcje" kobiety, odgrywały, to pewne, fundamentalną rolę dla ich twórców (mężczyzn) i odbiorców (kobiet), w jakże wielkiej części razem ich w kolejnych dziełach z niecierpliwością wyczekujących.

II. Mickiewiczowski feminizm mistyczny

Jest to epoka coraz większego ruchu emancypacyjnego – w wymiarze nie tylko społecznym, historycznym, lecz szerszym. Czas przełamywania konwencji (to trwa już od XVII w. we Francji) społecznych stereotypów związanych z miejscem, wolnością kobiety. Dawny paradygmat musiał stleć. Jednak metafizyczne jego wymiary nie znikną nigdy, gdyż w istocie funkcjonalizacja, dualizacja ról społecznych nie istnieje na poziomie duchowym, w głębi psyche, koincydencji tego, co męskie i kobiece. Chyba że oskarżyć sam język, iż w dziedzinie sądów o świadomości, psyche, wyobraźni patriarchalnie i despotycznie dzieli niepodzielne, wprowadza tyranię „męskiego" i „kobiecego". Chyba że zrezygnować z tego języka płciowej degradacji, inicjując kulturę androgynii doskonałej (←czyż to nie podział?). Każda jedność – społeczna czy duchowa – rodzi się z wielości. Kiedy zamiera wielość, zaczyna „mówić" cisza totalitarnego wszechpodobieństwa wszystkiego ze wszystkim.

Romantyzm w obliczu opresyjnej sytuacji historycznej nie mógł – w polskich warunkach – zrezygnować z konstytutywnej dystynkcji tego, co kobiece i męskie (mimo że wszystkiego „historia" nie tłumaczy). Ale androgyniczne pragnienia romantyki mają niezwykle ważki sens. Realizują się jednak w świecie tragiczno-ironicznych sprzeczności, świecie, który przecina głęboka szczelina zła i samotności.

Jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną, że to ze środowiska filomackiego – gdzie ciągle mówiono o kobiecie, do kobiet – wyszedł, mało dziś znany, pochodzący z lat 1840-43, projekt-traktat *Kilku zasad do wychowania zależnego od kobiet, od familii i rządu*. To Zan stworzył ten memoriał, bardzo krytyczny wobec projektu pedagogicznego J. J. Rousseau z *Emila*. Jest w nim – co ciekawe – wpływ Oświecenia, ale niezwykle silnie przenikniętego duchem wczesnoromantycznego platonizmu; jest krytyczna rewizja wyobrażeń średniowiecza jako czasów „upodlenia kobiet", ale i nie mniej dosadna nagana „zwierzęcego życia" w wielożeństwie.

Znajdziemy tu przedłużenie wczesnoromantycznych pasji naukowych filomatów, tym razem w dziedzinę pedagogiki przeniesionych[10]; pasji, osiągających tu zakrój najszerszy. Sygnalizują to już tytuły rozdziałów: *Poprawa wychowania zależy od ukształcenia kobiet*; *Niedostateczność zasad rozumu samowolnego*; *Cele wychowania prawdziwego*; *Pierwszy zaród wychowania wszczepia matka*; *Wychowanie rozwija się na łonie familii*; *Nie mądrość mężczyzn ale miłość kobiet tworzy charakter człowieka*; *Najpożądańsze przymioty nauczyciela posiada tylko matka*; *Zawiłość stanu moralnego mężczyzn od kobiet*; *Małżeństwo jest jedynym najczystszym zrodłem oswiaty*; *Dobry wpływ miłości*; *Szkodliwość wielożenstwa i zmyslnosci*; *Wpływ kobiet na ducha narodowego*; *Wpływ dziewic; Stan kobiet w wiekach srednich za rycerstwa*; *Nauki kobiet we Francji radzone przez P. Fleury* (pisownia oryginalna).

To mógł napisać tylko człowiek wywodzący się z filomatyzmu; ktoś, kto powinien był przy tym wykorzystać obserwacje poczynione w głębi Rosji, w twierdzy Kizył i w okolicach Orenburga, by w konsekwencji wyraźnie opowiedzieć się za zachodnim, czyli – jak sądził Zan – jednak partnerskim modelem relacji kobiety i mężczyzny:

[10] Zob. D. Zawadzka, *Czytanie i pisanie w życiu filomatów*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie...*, t. IV, *Literatura*, Białystok 1996, s. 23-49. Por. Z. Sudolski, *Okno na świat, czyli o kuratorstwie ks. A. J. Czartoryskiego z perspektywy filomacko-filareckiej*, w: *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, red. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2002, s. 47-64. Zob. M. Rudaś-Grodzka, *„Sprawić, aby idee śpiewały". Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*, Warszawa 2003, s. 153-172 (Zan i teoria promionków).

...o ile mężczyzna poniża kobiety, o tyle sam spada, ani ich podwyższyć zdoła, nie stając się sam lepszym. Narod nikczemni się w ich objęciu lub cywilizuje się u stóp ich. Wschód gnusnieje bez ruchu i myśli pod ciężarem barbarzynskiej oswiaty, mając kobiety niewolnicami, zachód zaś wznosi się do równosci i swiatła chrzescianskiego, mając je w wolnosci i czci[11].

Ten idealistyczny projekt marzyciela, który po powrocie z zesłania zajął się pedagogiką w powiecie oszmiańskim i badaniami geologicznymi (to też *sui generis* rodzaj romantycznej nabożności wobec Matki Natury)[12], można by przecież skonfrontować z monumentalnym gmachem narodowej pedagogiki – zbyt często będącym dziś źródłem prześmiewczych cytat[13] – z *Chowanną* Bronisława Trentowskiego. To ogromne dzieło z roku 1842, z wymownym tytułem: *Chowanna czyli system pedagogiki narodowej jako umiejętności wychowania, nauki i oświaty, słowem wykształcenia naszej młodzieży* – mimo całej nowoczesności niektórych postulatów („Greckie ciało zrodzi w nas greckiego ducha" – *kalokagatia*)[14], w całym swym kierunku zmierza jednak ku wyraźnemu rozdzieleniu funkcji, ról kobiet i mężczyzn, oddala od idealistycznego spojrzenia Zana, nie mówiąc już o mistycznym feminizmie Mickiewicza. Wywodzi autor *Stosunku filozofii do cybernetyki* w swej *Chowannie*:

I. Głównym twym dążeniem będzie, abyś z poruczonych ci dziewcząt zrobił dobre córki, żony i matki, abyś wlał w nie rozumną bogobojność, religijną tolerancją, nienawiść tego, co je wiedzie do upadku lub robi szatanami. Karność zachowań nie tak ścisłą wprawdzie, jak na pensjonacie męskim, wszelakoż daleką od słabości, pokrywającej się chętnie względności dla płci drugiej płaszczem. Niewieściuch nie może i nie powinien być naczelnikiem pensji żeńskiej[15].

II. Siła ciała jest dla młodzieńca w tej rubryce pedagogiki wszystkim, piękność zaś rzeczą poboczną. Wychowaj lepiej Tezeusza niż Adonisa! Piękność jest młodzieńcowi bardzo często nieprzyjemności źródłem. Milton np. otrzymał dla rzadkiej swej urody szydercze damy przezwisko i mówiąc o nim lub do niego, odzywano się ze śmiechem: Miss Milton! Z córką rzecz się ma inaczej. Dla niej piękność ciała jest wszystkim. Wiadomo bowiem, iż mężczyźni wymagają od swej narzeczonej trzydziestu doskonałości ciała. Trzy białe doskonałości mieć powinna tj. szyję, ręce i ciało, trzy czarne, tj. włosy... [i tak dalej – J.Ł.][16].

Jak widać, filozoficzny „racjonalizm" jest tu jako postulat pedagogii przesłanką irracjonalnej dyskryminacji, zbliżając Trentowskiego do ideału *Zofii* Rousseau. Aż strach pomyśleć o tym „idealnym" społeczeństwie nadobnych Spartanek i sprawnych Tezeuszów, do którego nie trafił, zbyt wcześnie narodzony nieszczęśnik: Milton-Adonis.

Krasiński marzył o jedni. Wiedział, że nadejdzie epoka, gdy milczące kobiety, podmioty, czy raczej podniety, anioły Poezji – same staną się tworzącymi Podmiotami (nieco odwróconymi plecami do niegdysiejszych truwerów). Wiedział także Mickiewicz o nadchodzącej zmianie. Zapowiadały ją pisma utopistów najróżniejszej maści, zarówno tych mistycyzujących, jak i najbardziej przyziemnie nastawionych: Saint-Martina i Saint-Simona, Fouriera i Consideranta, Thoreau czy Emersona. W *Przemówieniu do Braci* z 4 marca 1847 r. dał swoją postulatywną wizję miejsca kobiety nowej w niedalekiej przyszłości, wyrażoną, przyznajmy, za pomocą towianistycznej retoryki.

[11] T. Zan, *Kilka zasad do wychowania zależnego od kobiet, od familii i rządu*, w: *Archiwum Filomatów*, t. II, *Listy z zesłania. Krąg Tomasza Zana, Jana Czeczota i Adama Suzina*, opr. Z. Sudolski, Warszawa 1999, s. 116. O Tomaszu Zanie: A. Witkowska, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998; A. Kijas, *Polacy w Rosji od XVII wieku do 1917 roku. Słownik biograficzny*, Warszawa-Poznań 2000.

[12] Por. W. Szturc, *Między poezją a geologią* (*Limanowski-Novalis*), w: *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów. Materiały z sesji naukowej – Toruń 1-3 grudnia 1995*, pod red. M. Kalinowskiej i A. Sadurskiego, Toruń 1998, s. 121-130.

[13] K. Mętrak, *Dziennik z pawlacza*, Londyn 1997, s. 114, 179.

[14] B. F. Trentowski, *Chowanna...*, wstęp i komentarz A. Walicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, t. I, s. 214.

[15] Tamże, t. II, s. 370-371.

[16] Tamże, t. I, 230-231; Trentowski – czego sobie w ogóle wyobrazić nie mógł – to kobiety-uczonej!

To wizja „realnej", rzeczywistej kobiety, która **już** wyruszyła w drogę z, dodać trzeba, opatrznościowym namaszczeniem. Przywołajmy ją tu *in extenso*. Na szczęście bez dłuższego analitycznego komentarza:

> W nowym objawieniu mamy poparcie wszystkiego, drogę wyprowadzenia całości. Praca nasza zależy na tym, aby każdy wydobył z siebie, co w nim jest złożone, i stawił to w praktyce na ziemi.
>
> Co powiedziałem o Kościele, to objaśnia rzecz i o drugiej części rodzaju ludzkiego, o kobietach. Kobieta izraelska była wyłączona od życia w duchu i na ziemi, którego mężczyzna używał, zamknięta w szczupłym bardzo zakresie podległości i służebnictwa. Najmłodszy chłopiec bujał we wszystkich rozkoszach duchowego świata, kiedy kobiecie bardzo małą tylko cząstkę odkrywano. W synagodze nawet oddzielne i na ustroniu miejsce kobietom przeznaczone. Jezus Chrystus wskazał całą wolność kobiety; chodził otoczony kobietami: rzecz nowa i niesłychana w Izraelu. Samarytance dał słowo do Samarii, pijąc wodę, odbył z nią biesiadę. Z wciśnieniem ducha Chrystusowego w karby Kościoła Rzymu i tę wolność zaduszono. Paweł święty wzniósł cokolwiek nad stary zakon znaczenie niewiasty, ale zawsze oglądając się na ideę administratorską, nie śmiał jej dać wszystkich prerogatyw. Epoka była do tego nie przyszła. Trzeba widzieć, że nie wszystko, co apostołowie pisali, szło z Ducha Bożego. To tylko, co Chrystus powiedział, jest Boże. Mistrz mówił o świętym Pawle, iż wiele za to ucierpiał, że się w mnogich razach nie dociągnął, i stawiać fałszywe idee co do władzy, co do kobiety, nadał przez to fałszywe kierunki ludom. Później zaczęła nieprawym sposobem wybijać się na wolność, w niektórych sektach sprawuje nawet kapłaństwo, ale nigdzie nie ma odzyskanego prawdziwego stanowiska; bo dojść tego nie można, zrywając nić wiążącą z duchem Bożym.
>
> Tak pognębienie darów w Kościele, jak i niewola kobiety idzie stąd, że Kościół stracił dar odróżnienia cech. Ten tylko może ocenić i poprzeć dar proroczy, kto go sam posiada; ten tylko może uszanować wyższe powołanie w kobiecie, kto jego ważność w społeczeństwie czuje. Cóż teraz uważa się za rzecz najwyższą w kobiecie? Oto chwalą, że jest dobrą administratorką, rządną gospodynią. I to nie tylko ludzie czyści, bogobojni wynoszą te zalety, bo ziemia nawet schodzi jeszcze niżej: uwielbia wdzięki, powaby. Kiedy więc typ najuboższy postawiono za ogólny, jakże dar proroctwa, miłosierdzia lub inny podobny może otrzymać znaczenie? Dary te nie mogą się wybić jak tylko przez osoby, w których się rozwiną. Kobieta musi mieć podporę albo w kapłaństwie mężczyzny, albo w swoich kapłankach. Trzeba, żeby ktoś umiał rozpoznać cechy każdemu właściwe i dać opiekę. A dzisiaj w Kościele uśmiechają się na samo wspomnienie proroka, drzwi mu pokazują. Nie każda znowuż kobieta może być matką, jak i nie każdy plebanem. Czy podobna np. z proroka zrobić plebana? Pleban wyższa jest rzecz, bo choć na niższym swoim punkcie, ale zbliża się do pełności. Lecz razem nie powinien odpychać i daru proroczego; jeśli sam go nie ma, czerpać od tego, komu dany. Administratorski typ najwygodniejszy dla mężczyzny. Toż i widzimy, że u dzikich kobieta orze, pracuje, robi wszystko; mężczyzna idzie na wojnę albo śpi. Wojna jest dla niego jedynym sposobem wyzwalania ducha: to odbywszy, nic innego nie chce robić! Izrael także, wzbijając się w duchu, całą część ziemskiego trudu zwalał na kobietę. Przecież nie to jest powołanie kobiety, aby tylko była sługą domową. Kiedy Marta krzątała się koło gospodarstwa, chcąc ugościć Chrystusa, a Magdalena, która była towarzyszka wszystkich mężów miasta, chociaż tym nieprawym sposobem wyzwoliwszy ducha, poczuła słowo Boże i od nóg Jezusa odejść nie chciała, rzekł, że obrała lepszą cząstkę.
>
> Prosić Boga trzeba, żeby nam w Kole naszym dał kapłankę, bo ruch tak wielki wypadnie, iż trudno go będzie w przyzwoitym karbie utrzymać, a wolność przynosi za sobą i wielkie obowiązki[17].

Gdyby trzeba zebrać myśli tego projektu romantycznego, mistycznego, towianistycznego feminizmu, można by to uczynić w krótkiej formie dekalogu konstatacji i postulatów, które w mikroskali Koła Sprawy Bożej idealnie wcielać – a bywało z tym rozmaicie[18] – mieli już równi sobie: siostry i bracia:

1° Mickiewicz myśli o ludzkości, także o kobietach XIX wieku, w kategoriach mistycznej wspólnoty, postulowanej, pożądanej, żyjącej w doskonałej jedności ze wspólnotą mężczyzn, z którą kobiety dzielą wspólne prawa i obowiązki – jednak rozumiane w sposób „duchowy", a nie społeczny, zawodowy *etc.*

2° Poeta raz jeszcze eksponuje kreacjonistyczny wymiar człowieczeństwa. Czło-

[17] A. Mickiewicz, *Dzieła*, wyd. cyt., t. XIII, *Pisma różne*, s. 196-198.

[18] Trzeba by tu odesłać do książek opisujących towianizm: Krzysztofa Rutkowskiego przede wszystkim (*Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej* z 1989r., *Mistrz. Widowisko* z 1996r.); Aliny Witkowskiej (*Towiańczycy* z 1989r.), Adama Sikory (*Towiański i rozterki romantyzmu* z 1984 r.). Nie traktuję zresztą – np. książek Rutkowskiego – jako zamachu na cześć wieszcza; takie myślenie to dopiero nieporozumienie.

wiek jest istotą „możliwą", o ile wydobywa, rozwija złożone w sobie duchowe talenty-dary, złożone przez Boga, które tak mężczyzna, jak i koniecznie kobieta muszą zrealizować, wcielić „na ziemi" czynem. Negatywny kontekst tej myśli: męska kultura blokuje ekspresję duchowych darów kobiet przynajmniej od czasów Izraela. Kontekst pozytywny – nadchodzi czas gwałtownego uwolnienia stłumionej energii duchowej „drugiej części rodzaju ludzkiego". Przypomnieć trzeba, iż dokona się to przez reformę Kościoła, przede wszystkim zaś dzięki mistrza Towiańskiego jednak neoeklezjalnej wspólnocie odnowy – Kołu Sprawy Bożej.

3° Znakomitym sposobem wyzwolenia kobiety-„podrzędnicy", jak rzekłby Krasiński, okazuje się wskazanie na jej udział w soteriologicznym dziele Jezusa Chrystusa, otoczonego niewiastami ewangelicznymi, znajdującego u nich nie tylko posłuch, ale zrozumienie głęboko duchowe – i odwrotnie: wpływającego na nie. Chrystus otoczony kobietami – oto „arcytyp", figura nowej, mistycznej, kobiecej i męskiej Wspólnoty Kościoła, której zalążkiem jest Mistrz i jego Koło (w nim: siostry).

4° Formą czy obrazem odnowionej jedności kobiet i mężczyzn wydaje się u Mickiewicza ewangeliczna sytuacja: „Samarytance dał [Jezus] słowo do Samarii, pijąc wodę odbył z nią biesiadę". Znów – widzimy nową rolę kobiety: apostołki nowożytnych czasów roznoszącej słowo, dobrą nowinę Mistrza (czy to Jezusa, czy to Andrzeja). I jeszcze mistyczno-symboliczna uczta, biesiada duchowa, *agape* Zbawiciela i apostołek, apostołów. Trzeba przyznać, iż pod wielce wieloznaczną symboliką uczty kryć się mogły rozmaite treści: te najgłębsze i – jeśli ktoś chce – te bardziej przyziemne. Symbolika nowego związku kobiet i mężczyzn lepiej opisuje *illud tempus*, święty czas wydarzeń z Ewangelii czy rajskie obcowanie duchów, niźli rzeczywistość historyczną.

5° Mickiewicz – rzecz to niezwykła – w intencji uwolnienia ducha kobiecego inicjuje krytyczną hermeneutykę tekstu ewangelicznego, szczególniej pism św. Pawła – już wtedy budzących nieufność swym mizogynicznym, patryautorytarnym stylem[19]. „To tylko, co Chrystus powiedział, jest Boże". To uwolnienie świadomości czytelnika Biblii od patronatu świętości Pisma wieść jednak mogło do tak fantastycznych utopii feministycznych, jakich zapewne Mickiewicz nie przewidywał[20].

6° „Pisarz-apostoł" przeprowadza surową krytykę socjologicznie i symbolicznie pojętych ról kobiety w społeczeństwie: „administratorki, rządnej gospodyni", a jeszcze ostrzej piętnuje – przecież i romantyczną – fascynację kobietą obdarzoną tylko „wdziękiem, powabem". Poniekąd wyjaśnia to, dlaczego po 1830 r. nie wracał Mickiewicz do mitologii miłosnej budowanej wokół postaci Damy, Pani, Piękności. Era współczesna – jawi się z tej perspektywy – jako epoka wyzwolenia kobiet. Przez kogo?

7° Przez kobietę i mężczyznę. Tak. W projekt Mickiewicza wpisany jest postulat kapłaństwa kobiety, które rozwinie w nich „dar proroctwa, miłosierdzia i inne podobne". Kapłaństwo to rozumie się jednak duchowo. Co więcej – w procesie tej do kapłaństwa prowadzącej emancypacji czynnikiem pomocnym, może pierwotnie inicjatywnym winien być kapłan-mężczyzna; podobnie jak potem winien on być „podporą" i partnerem (*et vice versa*) kapłanki-kobiety. Duchowe kapłaństwo kobiet – będące szczytowym momentem kreacjonistycznej antropologii – winno jednak pielęgnować tę specjalną, „apostolską", będącą w relacji sukcesji z kapłaństwem Chrystusa – „nić wiążącą

[19] Zob. antyklerykalnie nastawioną pracę: G. Rotter, E. Rotter, dz. cyt., rozdział: *Paweł – wróg seksu* (s. 84-85), wyliczający wszelkie mizogyniczne akcenty jego pism, piętnujący je.

[20] Zob. T. Żyro, *Boża plantacja. Historia utopii amerykańskiej*, rozdziały: *Nowy Izrael*, *Chrześcijańska Sparta*, *Oneida – studium nieortodoksyjności*.

z duchem Bożym"[21].

8° Kapłaństwo duchowe – suponuje Mickiewicz – znajduje idealne rozwinięcie w obrazie kobiety-prorokini, czującej słowo Boże i je objawiającej, tak – by stojąc na równi z mężczyzną-kapłanem – dokonała z nim, z Kołem Sprawy Bożej, „rewolucji moralnej", ażeby „zmieniła postać świata".

9° Mickiewicz odważnie łamie tradycyjną, społecznie i historycznie określoną stratyfikację ról społecznych: „Nie każda znowuż kobieta może być matką, jak nie każdy plebanem"; „Przecież nie to jest powołanie kobiety, aby tylko była sługą domową". Przekreślenie zaskorupiałych wyobrażeń następuje dzięki przekornemu odwołaniu do kultury pierwotnej, gdzie mężczyzna „idzie na wojnę albo śpi", gdy kobieta „orze, pracuje, robi wszystko". Znów „pierwotność" staje się rewolucyjną kategorią w myśleniu tym razem nie poety, autora *Dziadów*, ale brata-sługi Słowa, które objawiło się przez Towiańskiego. Ani jednak – konkluduje Mickiewicz – marny los kobiet dzikich (wprawdzie aktywnych – ale tak jak sługa), ani status współczesnej, XIX-wiecznej kobiety (wprawdzie sławionej pod niebiosa – ale biernej, upodrzędnionej, bezwolnej) nie są właściwe.

10° Kobieta tej wersji mistycznego feminizmu, jaką kreśli Mickiewicz, powołana jest do duchowej najpierw, kapłańsko-prorockiej rewolucji, po której przyjdzie czas zbioru: działania historycznego, w którym zobaczymy kobietę jako równą mężczyźnie – jak w początkowej fazie rewolucji francuskiej – a także jako część awangardy ludzkości; tej zaś zalążek, ziarno jest już w Kole, które winno prosić Boga o kapłankę, tę pierwszą spadkobierczynię rewolty duchowej Chrystusa, który „wskazał całą wolność kobiety" – prosić o kapłankę-kobietę wolną. Dodajmy za poetą: „a wolność przynosi za sobą i wielkie obowiązki".

Trzeba więc – nazywając Mickiewicza „feministą" – pamiętać o kontekście tej myśli, przenikniętej mistyczno-spirytualistycznymi wyobrażeniami i z XXI-wieczną, szczególniej radykalniejszą częścią ruchu feministycznego mającymi niezbyt wiele wspólnego. Z drugiej strony jednak – a czyż nie moglibyśmy dać sobie przyzwolenia na to, ażeby ten manifest wolności kobiet czytać tak, jak w Polsce czytano po 1978 roku wiersz Słowackiego o „słowiańskim papieżu"[22]?

Czuł więc Mickiewicz ducha „nowej epoki", widział go we Francji. Znać też, że pisał bardzo osobiście, szczerze, że gdzieś w dalekim tle zza oratorskich namiętności i patosu przebija osobiste światełko tego archetypu, który u niego personifikował się w kreacjach kobiecych, nie gubiąc nigdy metafizycznego sensu. Mickiewicz doprawdy – w duchu i na zewnątrz – jak jego Mistrz, Chrystus – **„chodził otoczony kobietami"**.

* * *

„Czas już, by naszą pieśń nużącą zakończyć", jak pisał Milton, lub przyznać się w tejże konwencji, wyznać w topice finału – „Resztę rzeczy pomijam, bo czas dnia także już minął"[23]. Tak dobrnęliśmy do końca: od słowa do słowa.

(Spychowo – Ełk – Białystok – Warszawa, 1995-2000)

[21] Jakiż to wspaniały paradoks: Mickiewicz piszący w duchu wyzwolenia kobiet, ale piszący jako człowiek wspólnoty uważanej powszechnie za sektę – ostrzega przed sekciarstwem!

[22] Por. studia: M. Krupecka, *Przestrzeń dobra w poematach Mickiewicza*; J. Maciejewski, *Wiersze „papieskie" Juliusza Słowackiego*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego Romantyzmu*, red. D. Zamącińska, M. Maciejewski, Lublin 1995, s. 129-166, 239-244.

[23] E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, s. 92-98.



BIBLIOGRAFIA*

Bibliografia do rozdziału I

- Adler E., *Herder i oświecenie niemieckie*, Warszawa 1965.
- Axer J., *„Latinitas" jako składnik polskiej tożsamości kulturowej, w: Tradycje antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska*, red. J. Axer, Warszawa 1995.
- Badinter E., *Historia miłości macierzyńskiej*, Warszawa 1998.
- Bałucki M., *Kobiety dramatów Słowackiego*, Warszawa 1867.
- Barańska A., *Kobiety w powstaniu listopadowym 1830-1831*, Lublin 1998.
- Bernardin de Saint-Pierre J.-H., *Paweł i Wirginią*, przeł. T. Żeleński, Warszawa 1979.
- Bolewski J. SJ, *Godzina Łaski (Maryja drogą życia duchowego)*, w: *Chrześcijańskie życie duchowe*, red. J. Augustyn SJ, Kraków 1997.
- Bogucka T., *Białogłowa w dawnej Polsce*, Warszawa 1998.
- Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Borkowska G., *Metafora drożdży. Co to jest literatura / poezja kobieca*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.
- Brodziński K., *Pisma estetyczno - krytyczne*, opr. Z.J. Nowak, t.I-II, Wrocław 1964.
- Cela C.J., *Słownik erotyzmu*, Warszawa 2002.
- Chachulski T., *Franciszek Karpiński jako poeta religijny*, w: *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego Oświecenia*, Lublin 1995.
- Charewiczowa Ł., *Kobieta w dawnej Polsce do okresu rozbiorów*, Lwów 1938.
- Chlebowski B., *Udział kobiet polskich w życiu duchowym narodu*, w: Tegoż, *Pisma*, Warszawa 1912.
- Chmielowski P., *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, Kraków 1886.
- Chomętowski W., *Stanowisko praktyczne dawnych niewiast*, Warszawa 1872.
- Chrostowski W., *Kobieta i jej symbolika w Starym Testamencie*, w: *Kobieta w nowym wieku*, red. J. Bolewski, Kraków 2002.
- Cixous H., *Śmiech meduzy*, „Teksty Drugie" 1993, z. 4/5/6.
- Cysewski K., *Między historią badań literackich a teorią literatury*, Olsztyn 2002.
- Czajkowski M., *Kobieta w Nowym Przymierzu*, w: *Kobieta w nowym wieku*, Kraków 2001.
- Dobrzyńska T. *Mówiąc przenośnie. Studia o metaforze*, Warszawa 1994.
- Dopart B., *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999.
- Dziechcińska H., *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku. Zagadnienia wybrane*, Warszawa 2001.
- Frevert U., *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowożytnych*, Warszawa 1997r.
- Gołaszewska M., *Imiona miłości*, Kraków 1995.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.
- Hrabec S., *Język rękopisów Mickiewicza w porównaniu z językiem dzieł drukowanych*, Warszawa 1955.
- Humm M., *Słownik teorii feminizmu*, Warszawa 1993.
- Iwasiów I., *Płeć jako niewyrażalne, niewypowiadalne, niedefiniowalne*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego ...*, Warszawa 1998.
- Iwasiów I., *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka i świata w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra"*, Kraków 1998.
- Jezierski F.S., *Wybór pism*, wstęp J. Ziomek, Kraków 1952.
- Kaczkowski Z., *Kobieta w Polsce. Studium historyczno-obyczajowe*, Petersburg 1895.
- Karpiński A., *Kobieta w mieście polskim w drugiej połowie XVI i w XVII wieku*, Warszawa 1995.
- Kleiner J., *Sentymentalizm i preromantyzm*, opr. J. Starnawski, Kraków 1975.
- Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie" 1995, z. 3/4.
- *Kobiety i świat polityki. Polska na tle porównawczym w XIX i w początkach XX wieku*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1994.
- *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999.
- *Kobieta współczesna*, opr. zbiorowe, Warszawa 1904.

* Ze względu na bogactwo literatury dotyczącej omawianej w pracy problematyki w bibliografii uwzględniono wybrane, najważniejsze dla autora teksty źródłowe i konteksty rozprawy. Przywołano także wybrane prace opublikowane po 2000 roku, które wpłynęły na ostateczny kształt szkiców.

- Konopczyński W., *Kiedy nami rządziły kobiety*, Londyn 1960.
- Kopaliński W., *Encyklopedia „drugiej płci"*, Warszawa 2001.
- Kopeć Z., *Prawda życia i prawda literatury, czyli proza o mężczyznach*, w: *Literatura w kręgu wartości*, Bydgoszcz 2003.
- Kuchowicz Z., *Wizerunki niepospolitych niewiast staropolskich w XVI-XVIII wieku*, Łódź 1972.
- Kuklo C., *Kobieta samotna w społeczeństwie miejskim u schyłku Rzeczypospolitej szlacheckiej. Studium demograficzno-społeczne*, Białystok 1998.
- Lipatow A., *Rosja i Polska: konfrontacja i grawitacja*, Toruń 2003.
- *Literatura. Historia. Natura. Profesor Alinie Aleksandrowicz-Ulrich z okazji 45-lecia pracy naukowej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", Sectio FF: Philologiae XX/XXI, Lublin 2002.
- *Literatura Młodej Polski między XIX a XX wiekiem*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1998.
- *Literatura w kręgu wartości. Materiały z VI sesji z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity." Bydgoszcz 21-23 X 2002 roku*, red. i wstęp: L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2003.
- *Literatura wobec niewyrażalnego*, praca zbiorowa pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998.
- Lul M., *Mistyczne macierzyństwo w „Zwiastowaniu" Paula Claudela*, w: *Bóg artystów XX wieku*, red. D. Kulesza, M. Lul, M. Sawicka, Białystok 2003.
- *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 1998.
- Łebkowska A., *Czy płeć może uwieść poetykę?*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.
- Maciejewski M., *„Ażeby ciało powróciło w słowo". Próba kerygmatycznej interpretacji literatury*, Lublin 1991.
- Maciejewski M., *Biblie romantyków*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego Romantyzmu*, red. M. Maciejewski, D. Zamącińska, Lublin 1995.
- Macharzyńska A., *Kobieta polska*, Lwów 1912.
- Masłowski M., *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.
- Mikocki T., *Zgoda, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*, Wrocław 1997.
- Mitosek Z., *Poznanie (w) powieści*, Kraków 2003.
- *Modernistyczny wizerunek człowieka*, red. J. Szcześniak, D. Trześniowski, Lublin 2001.
- *Nikt nie rodzi się kobietą*, wybór i tłumaczenie T. Hołówka, posłowie A. Jasińska, Warszawa 1982.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- *Odmiany odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie „gender"*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Katowice 2002.
- *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997.
- Ohler A., *Postacie kobiet w Biblii*, Kraków 1996.
- Piwińska M., *Miłość romantyczna*, Kraków 1984.
- *Płeć w języku i kulturze*, red. J. Anusiewicz, K. Handke, Wrocław 1994.
- Pokrzywniak J. T., *Treści religijne w twórczości Ignacego Krasickiego*, w: *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego Oświecenia*, Lublin 1995.
- *Poetki przełomu XIX i XX wieku. Antologia*, opr. zespół pod red. J. Zacharskiej, Białystok 2002.
- *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Ritz G., *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego ...*, Warszawa 1998.
- Sajkowski A., *Staropolska miłość*, Poznań 1981.
- Siemaszko P., *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*, w: *Kobiety w literaturze*, Bydgoszcz 1999.
- Skubalanka T., *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997.
- Smoleń B., *Między feminizmem a Wallenrodem*, „Res Publica Nowa" 1997, z. 9.
- Sochoń J., *Spór o rozumienie świata. Monizujące ujęcia rzeczywistości w filozofii europejskiej*, Warszawa 1998.
- Sosnowski J., *Wyobraźnia barokowa jako ghetto dwudziestowiecznego artysty*, „Ogród" 1991, z. 2/6.
- Starobinski J., *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4.
- *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986.
- Szajnocha K., *Staropolskie wyobrażenia o kobietach*, w: Tegoż, *Dzieła*, t. IV, Warszawa 1876.
- Szczypa J., *Jan Paweł Woronicz. Kerygmat narodowy i patriotyczny*, Lublin 1999.
- Szymańska B., *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław 1991.
- Śliwowska W., *Polskie drogi do emancypacji (o udziale kobiet w ruchu niepodległościowym w okresie międzypowstaniowym 1833-1856)*, w: *Losy Polaków. Studia ofiarowane Stefanowi Kieniewiczowi w osiemdziesiątą rocznicę Jego urodzin*, Warszawa 1987.
- Targosz K., *Sawantki w Polsce XVII wieku. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997.
- Terpiłowska J., *Historia kobiety. Studium społeczne*, „Bluszcz", t. 41, Warszawa 1905.
- Tomalak B., *Próba intersemiotycznej interpretacji symbolu w oparciu o pewne aspekty wzajemnych relacji między literaturą, psychoanalizą i religią*, „Świat i Słowo" nr 1/2003, *Wobec wartości*, Bielsko-Biała 2003.
- Ulewicz T., *Julian Ursyn Niemcewicz – „Groby". Przeróbka polska poematu Ugo Foscolo „Dei Sepolcri"*, w: *Miscellanea z okresu romantyzmu*, red. S. Pigoń, Wrocław 1956.
- *Wiersze Józefa Morelowskiego*, opr. E. Aleksandrowska, Wrocław 1983.
- Wasylewski S., *Klasztor i kobieta. Studium z dziejów kultury polskiej w średniowieczu*, Kraków 1923.

♦ Wójcicki K.W., *Niewiasty polskie. Zarys historyczny*, Warszawa 1845.
♦ Wróblewski P., *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Białystok 1998.
♦ Wyczański A., *Rodzina w Europie w XVI-XVIII wieku*, w: *Europa i świat w początkach doby nowożytnej*, red. A. Mączak, Warszawa 1991.
♦ *Wyobraźnia jako jaźń twórcza*, red. E. Podraz, A. Czyż, Warszawa 2002.
♦ Wyrobisz A., *Staropolskie wzorce rodziny i kobiety – żony i matki*, „Przegląd Historyczny" 1992, z. 3.
♦ Zyzak W., *Kobieta według Edyty Stein*, Kraków 2002.
♦ Żbikowski P., *„bolem śmiertelnym ściśnione mam serce..." Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793-1805*, Wrocław 1998.
♦ Żbikowski P., *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999.

Bibliografia do rozdziału II

1. **Bibliografia podmiotowa:**

♦ Mickiewicz A., *Dziady*, część II, IV i I, posłowie Z. Stefanowska, uwagi o tekście S. Pigoń, Warszawa 1968.
♦ Mickiewicz A., *Dzieła*. Wydanie Narodowe, opr. L. Płoszewski, t. I-XVI, Warszawa 1955.
♦ Mickiewicz A., *Dzieła Wszystkie*, pod. red. K. Górskiego, t. I, *Wiersze*, opr. Cz. Zgorzelski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk MCMLXXL.
♦ Mickiewicz A., *Powieści poetyckie*, Warszawa 1973.
♦ Mickiewicz A., *Słowa Chrystusa. Słowa Panny*, wprowadzenie B. Dopart, Collegium Columbinum, Kraków 1997.
♦ *Poezja Filomatów*, wydał J. Czubek, t. 1-2, Kraków 1922.
♦ Mickiewicz A., *Dziady*, w dwóch tomach, *пераклад на беларускую мову Сержа Минскевича*, Менск 1999 (Mińsk 1999)

2. **Bibliografia przedmiotowa:**

♦ *Adam Mickiewicz i kultura światowa. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Grodno – Nowogródek 12-17 maja 1997 w 5 księgach*, Warszawa – Gdańsk – Siedlce – Grodno 1999.
♦ *Adam Mickiewicz. Księga w stulecie zgonu*, Londyn 1958.
♦ *Adam Mickiewicz. W stulecie zgonu*, Warszawa 1956.
♦ *Adam Mickiewicz. Pamiętnik konferencji w Nowogródku 22-25 czerwca 1992*, red. B. Noworolska, Sankt-Petersburg 1993.
♦ *Adam Mickiewicz w oczach Francuzów*, wybór, opr. i wstęp Z. Mitosek, przeł. R. Forycki, Warszawa 1999.
♦ *Adamowe. Konfrontacje Mickiewiczowskie*, pod red. D. Zawadzkiej, Białystok 2000.
♦ *Archiwum Filomatów*, zebrał, oprac. i przypisami opatrzył Z. Sudolski, t. I-III, *Listy z zesłania*, Warszawa 1997-1999, t. IV, *Listy z więzienia*, Warszawa 2000.
♦ Bachórz J., *O Emilii Plater i „Śmierci pułkownika"* (*Refleksje sceptyka*), „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego UG", *Prace Historycznoliterackie*, 1973, z. 2.
♦ Bachórz J., *O polskim egzotyzmie romantycznym*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, s. II, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.
♦ Balowski M., *Wschodniosłowiańskie pożyczki leksykalne w utworach Adama Mickiewicza*, w: *„W ojczyźnie serce me zostało..."*, Opole 1998.
♦ Batowski H., *Mickiewicz jako badacz Słowiańszczyzny*, Wrocław 1956.
♦ Biliński K., *„To jest chwila Samsona". O szacie biblijnej III części „Dziadów"*, Wrocław 2001.
♦ Blüth R. M., *Pisma literackie*, opr. P. Nowaczyński, Kraków 1987.
♦ Borowczyk J., *Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1823-1824*, Poznań 2003.
♦ Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, t. 1-2, Lublin 1958.
♦ Brzozowski J., *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002.
♦ Brzozowski J., *Odczytywanie znaczeń. Studia o poezji Mickiewicza*, Łódź 1997.
♦ Chwin S., *Literatura a zdrada*, Kraków 1993.
♦ Cieśla-Korytowska M., *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
♦ Cieśla-Korytowska M., *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989.
♦ Cysewski K., *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach" Mickiewicza*, Słupsk 1994.
♦ Dernałowicz M., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Czerwiec 1834 – październik 1840*, Warszawa 1996.
♦ Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.
♦ Duda A., *„Dziady" Mickiewicza z perspektywy wiersza „Aryman i Oromaz"*, „Ruch Literacki" 1999, z. 6.
♦ *„Dziady" Adama Mickiewicza. Poemat. Adaptacje. Tradycje*, red. B. Dopart, Kraków 1999.
♦ Fieguth R., *„Poezja w fazie krytycznej" i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2000.
♦ Fieguth R., *Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, Warszawa 2002.
♦ Gawinecka D., *Postać diabła i jej funkcje w „Balladach i romansach" oraz „Dziadach" Adama Mickiewicza*, w: „Prace Literackie" XLI, red. M. Ursel, Wrocław 2002.
♦ Gille-Maisani J.-Ch., *Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*, Warszawa 1987.
♦ Górski K., *Z historii i teorii literatury*, t. 1-2, Wrocław 1959.
♦ Gutowski W., *Otchłań i nieskończone koło. O symbolice przestrzeni w poezji Adama Mickiewicza*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici", Filologia Polska XXVI, 1985.
♦ Inglot M., *Między romantyzmem a współczesnością*, Kielce 1996.
♦ Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
♦ Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.

- Janion M., *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.
- Janion M., Żmigrodzka M., *IV część „Dziadów" i wczesnoromantyczny bohater egzystencji*, „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 1.
- Jokiel I., *Adam Mickiewicz wobec kultury zachodnioeuropejskiej (w świetle „Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego" oraz prelekcji paryskich)*, w: *„W ojczyźnie serce me zostało"*, Opole 1998.
- Kalinowska M., *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego XX-wiecznej recepcji*, Toruń 2003.
- Kępiński Z., *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.
- Kiślak E., *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991 .
- Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1-2, Lublin 1948.
- Kleiner J., *Studia inedita*, Lublin 1964.
- Kopczyński K., *Mickiewicz i jego czytelnicy. O recepcji wieszcza w zaborze rosyjskim w latach 1831-1855*, Warszawa 1994.
- Kosman M., *Wawrzyniec Puttkamer – rzekomy rywal wieszcza*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. I, Białystok 2000.
- Kostenicz K., *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Ostatnie lata Mickiewicza. Styczeń 1850 – 26 listopada 1855*, Warszawa 1987.
- Kostkiewiczowa T., *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Warszawa 1996.
- Kowalczykowa A., *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.
- Krukowska H., *„Doliny piękne zostawmy szczęśliwym" (O „Konradzie Wallenrodzie" Mickiewicza)*, „Ruch Literacki" 1983, z. 6.
- Krukowska H., *Mickiewiczowskie „miejsce ostatnie"*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur. Materiały I Międzynarodowej Konferencji*, t. 4, Białystok 1992.
- *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów" Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993.
- Kubacki W., *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III cz. „Dziadów"*, Kraków 1951.
- Kubacki W., *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949.
- Kubacki W., *Żeglarz i pielgrzym*, Warszawa 1954.
- Kuciak A., *Jeżeli ktoś woli płonąć (wokół tłumaczeń Mickiewicza z Petrarki)*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia...*, Warszawa 2002.
- Kuziak M., *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza o „Nie-boskiej komedii"*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 1998.
- Kuziak M., *„Broń mnie przed sobą samym..." Mickiewicza (Próba interpretacji)*, „Ruch Literacki" 1991, z.1.
- Libera L., *„Świtezianka" – parafraza ballady ludowej*, „Almanach Historycznoliteracki", red. M. Januszewicz, t. I, Zielona Góra 1998.
- Litwinowicz M., *Litewskie „starożytności" według Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 2003, z. 2.
- Ławski J., *Eidos wyobraźni. Bohater „Dziadów" Adama Mickiewicza między epopeicznym a tragicznym doświadczeniem świata*, w: *Inspiracje Grecji antycznej...*, Toruń 2001.
- Łukasiewicz J., *Wiersze Adama Mickiewicza*, Wrocław 2003.
- Majchrowski Z., *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*, Gdańsk 1998.
- Majchrowski Z., *Czarne znamię na czole Konrada. Perypetie egzegezy ostatniej sceny „Dziadów"*, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*, Białystok 1993.
- Makowski S., *Tęcze i świerzopy. Słowacki · Beniowski · Mickiewicz*, Wrocław 1984.
- Makowski S., Szymanis E., *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1992.
- Mężyński K., *Gotfryd Ernest Groddeck. Profesor Adama Mickiewicza. Próba rewizji*, Gdańsk 1974.
- Mężyński K., *Rosja w „Wykładach paryskich" Mickiewicza*, Poznań 1938.
- Mężyński K., *Studia historyczne Mickiewicza w Wilnie*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne", R. 8, 1965, „Prace historycznoliterackie" nr 1.
- *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*, red. H. Krukowska, Białystok 1993.
- *Mickiewicz i Kresy. Rozprawy przedstawione na międzynarodowej sesji naukowej w Krakowie 4-6 grudnia 1997*, pod red. Z. Kurzowej i Z. Cygal-Krupowej, Kraków 1999.
- *Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, studia pod red. E. Owczarz i J. Smulskiego, Łowicz 2001.
- Mokienko V., Scholz U., *Die Ikonographie des slavischen Teufels in Mythen und Sprachbildern. Ihre Funktion in der polnischen und russischen Literatur*, w: *Ein weiter Mantel*, red. A. Rudolph, U. Scholz, Dettelbach 2002.
- Nawarecki A., *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej" księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.
- Nawarecki A., *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów – Sosnowiec 1996.
- Nocoń J., *Wartościowanie w „Księgach pielgrzymstwa polskiego" Adama Mickiewicza*, w: *„W ojczyźnie serce me zostało..."*, Opole 1998.
- Nowicka E., *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.
- Olschowsky H., *Narodowa i europejska tożsamość. Mickiewicz i następcy*, w: *Między oświeceniem i romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku. IV Polsko-Niemiecka Konferencja polonistyczna*, red. J. Lichański, B. Schulze, H. Rothe, Warszawa 1997.
- Opacki I., *„W środku niebokręgu". Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.
- Pigoń S., *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*, Warszawa 1969.
- Pigoń S., *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków 1960.
- Piwińska M., *Koloryt uczuć, klimat wewnętrzny, topografia wyobraźni w cyklu „Ballad i romansów" Mickiewicza*, w: *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, praca zbiorowa, Warszawa 1996.

- Piwińska M., *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973.
- Piwińska M. *Mickiewicza jazdy gwiazd*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia...*, Warszawa 2002.
- Piwińska M., *Złe wychowanie*, Warszawa 1981.
- Przybylski R., *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach"*, Warszawa 1993.
- Przychodniak Z., *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001.
- Rudaś-Grodzka M., *„Sprawić, aby idee śpiewały". Motywy platońskie w życiu i twórczości Adama Mickiewicza w okresie wileńsko-kowieńskim*, Warszawa 2003.
- Rymkiewicz J. M., *Baket*, Warszawa 1989.
- Rymkiewicz J.M., *Sługa Maryi Adam Mickiewicz*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995.
- Rymkiewicz J. M., *Żmut*, Warszawa 1987.
- Salij J. OP, *Biblijna idea męczeństwa w „Dziadów" części III*, w: *Biblia a literatura*, red. S. Sawicki, J. Gotfryd, Lublin 1986.
- Sinko T., *Mickiewicz i antyk*, Wrocław – Kraków 1957.
- Siwicka D., *Ojczyzna intymna*, w: *Nasze pojedynki...*, Warszawa 1995.
- Siwicka D., *Romantyzm 1822-1863*, Warszawa 1997.
- Skuczyński J., *Niemiecka tragedia losu a dramat polski*, w: *Inspiracje Grecji antycznej...*, Toruń 2001.
- Skuczyński J., *Przetworzenie Mickiewiczowskiego wzorca misterium teatralnego: „Samuel Zborowski" Słowackiego i „Wyzwolenie" Wyspiańskiego*, w: *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, Toruń 2000.
- Skuczyński J., *III część „Dziadów": między obrzędem ludowym a liturgią*, „Ruch Literacki" 1988, z. 6.
- Skwarczyńska S., *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru"*, Warszawa 1957.
- Skwarczyńska S., *Struktura świata poetyckiego w „Dziadach"*, Łódź 1948.
- Smolarski M., *Studya nad Wolterem w Polsce*, Lwów 1918.
- Stala M., *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Stefanowska Z., *„Prawość i zła wiara" w III części „Dziadów"*, „Teksty Drugie" 1991, nr 4.
- Stefanowska Z., *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, wydanie 2 zmienione, Warszawa 2001.
- Sudolski Z., *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997.
- Sudolski Z., *Mickiewicz – poeta miłości*, w: *„W ojczyźnie serce me zostało"*, Opole 1998.
- Sudolski Z., *„Narodowej sprawy męczennicy". O adresatach dedykacji „Dziadów" części III*, „Pamiętnik Literacki" 1998, z. 1.
- Szturc W., *O obrotach sfer romantycznych*, Bydgoszcz 1997.
- Szturc W., *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999.
- Śliwiński M., *Czytając romantyków*, Zielona Góra 1997.
- Śliwiński M., *Romantyzm. Wykłady o europejskiej literaturze na Zachodzie i w Polsce*, Piotrków Trybunalski 2000.
- Taylor N., *Prawzór „Dziadów" Mickiewiczowskich w nowym świetle (na podstawie badań Olimpii Swianiewiczowej)*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. II, *W kręgu literatury i sztuki*, Białystok 2000.
- *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996.
- Walc J., *Architekt arki*, Chotomów 1991.
- Ważyk A., *Cudowny kantorek*, Warszawa 1979.
- Weintraub W., *„Mickiewicz – mistyczny polityk" i inne studia o poecie*, wybór i opr. Z. Stefanowska, Warszawa 1998.
- Weintraub W., *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982.
- Weintraub W., *Profecja i profesura. Mickiewicz. Michelet. Quinet*, Warszawa 1975.
- *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, interpretacje, komentarze*, red. J. Brzozowski, Łódź 1998.
- Winiarski J., *„Dziadów" część ... koniecznie pierwsza. O aspekcie introdukcji cyklu dramatycznego Mickiewicza*, w: *Mickiewicz ...*, Białystok 1993.
- Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975.
- Wnuczyńska J., *Anioły w III cz. „Dziadów" Adama Mickiewicza*, w: *Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2003.
- *„W ojczyźnie serce me zostało". W dwusetną rocznicę urodzin Adama Mickiewicza*, red. J. Pośpiech, Opole 1998.
- Wojtecki A., *Piśmiennictwo słowiańskie w świetle wykładów paryskich Adama Mickiewicza. Część I*, Warszawa 1933.
- Wojtylak A., *Reminiscencje antyczne w II części „Dziadów" Adama Mickiewicza*, w: *Inspiracje Grecji antycznej...*, Toruń 2001.
- Zajączkowski A., *Orient jako źródło inspiracji w literaturze romantycznej doby mickiewiczowskiej*, Warszawa 1955.
- Zgorzelski Cz., *Matka Boska w poezji Adama Mickiewicza*, w: *Niepokalana. Kult Matki Bożej na ziemiach polskich w XIX wieku*, red. B. Pylak, Cz. Krakowiak, Lublin 1988.
- Zgorzelski Cz., *Obserwacje*, Warszawa 1993.
- Zgorzelski Cz., *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego*, Lublin 1961.
- Zielińska M., *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1998.
- Zielińska M., *Mickiewicz i naśladowcy*, Warszawa 1984.
- Ziemba K., *Skażony i natchniony. W kręgu Mickiewiczowskich tematów samotności*, „Ogród" 1991, z. 3/7.
- Ziołowicz A., *„Misteria polskie". Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996.
- Zwierzyński L., *Wyobraźnia akwatyczna Mickiewicza*, Katowice 1998.
- Żiwanowić D., *Mickiewiczowska „Alpuhara"*, „Ruch Literacki" 1989, z. 4-5.

♦ Żmigrodzka M., *„Ballady i romanse" wobec tradycji niemcewiczowskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1956.

3. Bibliografia pomocnicza:

♦ Baczyńska B., *„Spór o warunki Arystotelesa i przywileje szleglowskie". Romantyczne odczytanie dramaturgii Calderona*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby Romantyzmu. Rekonesans*, Toruń 2001.
♦ Bataille G., *Literatura a zło*, Kraków 1992.
♦ Beauvois D., *Szkolnictwo polskie na ziemiach litewsko-ruskich 1803-1832*, t. I-II, Lublin 1991.
♦ Bezwiński A., *Bizancjum w rosyjskiej myśli filozoficznej czasów romantyzmu*, w: „Musica Antiqua". XII, vol. 2, *Acta Slavica*, Bydgoszcz 2000.
♦ Białoskórska M., *Mickiewiczowskie peryfrazy*, Szczecin 2002.
♦ Białostocki J., *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967.
♦ Borkowska G., *Wschodniość, rosyjskość, orientalność. Porządkowanie pojęć*, w: *Pogranicza literatury. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Maciejewskiemu na Jego siedemdziesięciolecie*, red. G. Borkowska, J. Wójcicki, Warszawa 2001.
♦ Böhme J., *Ponowne narodziny*, Poznań 1993.
♦ Bystroń J.S., *Księga imion w Polsce używanych*, Warszawa 1938.
♦ Chrostowski W., *Ewangelie dzieciństwa Jezusa: historia, legenda, tajemnica*, „Przegląd Powszechny" 1990, z. 12.
♦ Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997.
♦ *Cykl literacki w Polsce*, red. naukowa K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001.
♦ Czyż A., *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995.
♦ Danilewiczowa M., Pigoń S., *Dialog korespondencyjny (1958-1968)*, opr. i wstęp Cz. Kłak, Rzeszów 1996.
♦ Dąbrowska D., *Tradycja romantyczna w teorii i praktyce socrealizmu (wokół Mickiewicza)*, w: *Presja i ekspresja. Zjazd Szczeciński i socrealizm*, red. D. Dąbrowska, P. Michałowski, Szczecin 2002.
♦ Dierżawin K. N., *Wolter*, Warszawa 1962.
♦ Doktór J., *Śladami mesjasza-apostaty. Żydowskie ruchy mesjańskie w XVII i XVIII wieku a problem konwersji*, Wrocław 1998.
♦ Dürer A., *Życie Maryi*, opr. ks. M. Janocha, Warszawa 1991.
♦ Dzięcioł A., *Książka jako symbol w kulturze polskiej XVII wieku*, Warszawa 1997.
♦ Eco U., *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, Kraków 1997.
♦ Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, Warszawa 1970.
♦ Eliade M., *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.
♦ Evdokimov P., *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991.
♦ Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, Warszawa 1987.
♦ Grignion de Montfort L.M., *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny*, przeł. J. Rybałt, opr. A. Boniecki, Warszawa 2000.
♦ Hernas Cz., *Literatura baroku*, Warszawa 1987.
♦ Inglot M., *Przypowieść o Marszałkowiczu. Literackie konteksty pierwszej wersji fragmentu księgi I „Pana Tadeusza"*, „Pamiętnik Literacki" 1998, z. 1.
♦ *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej, Toruń 2001.
♦ Jaspers K., *Filozofia egzystencji*, Warszawa 1990.
♦ *Jeszcze i dziś diabeł się pokazuje. Wizerunek diabła na Mazowszu i w Meklemburgii*, opr. M. Półrola, A. Rudolph, Dettelbach 1999.
♦ *Jezuici a kultura polska. Materiały sympozjum...*, red. L. Grzebień SJ i S. Obirek SJ, Kraków 1993.
♦ Kajsiewicz H., *Kazania i mowy przygodne*, Paryż 1845.
♦ Kałamajska-Saeed M., *Geneza artystyczna obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej*, w: *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur*, t. I, Białystok 1992.
♦ Kaźmierczak Z., *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej*, Kraków 2000.
♦ Kieżuń A., *Kresy w twórczości Artura Górskiego*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. II, *W kręgu literatury i sztuki*, Białystok 2000.
♦ Kołakowski L., *Leibniz i Hiob. Metafizyka zła i doświadczenie zła*, „Zeszyty Literackie" 2002, z. 4.
♦ Kołbuk W., *Koegzystencja unitów i łacinników na pograniczu polsko-ruskim w XIX wieku*, „Musica Antiqua XIII", *vol 2, Acta Slavica*, red. A. Bezwiński, Bydgoszcz 2003.
♦ Kopeć J. J., *Bogarodzica w kulturze polskiej XVI wieku*, Lublin 1997.
♦ Kridl M., *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
♦ Kridl M., *Główne prądy literatury europejskiej*, Warszawa 1931.
♦ *Kultura białorusko-polsko-ukraińskiego pogranicza*, red. S. Jackiewicz, J. F. Nosowicz, Białystok – Brześć 1998.
♦ *Kultura międzywojennego Wilna. Materiały konferencji w Trokach (28-30 VI 1993)*, red. A. Kieżuń, Białystok 1994.
♦ Kuryluk E. , *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego" obrazu*, Kraków 1998.
♦ Leeuv van der G., *Fenomenologia religii*, Warszawa 1986.
♦ *Leksykon symboli*, opr. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa 1992.
♦ Lewis C. S., *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, Warszawa 1986.
♦ Löwith K., *Historia powszechna i dzieje zbawienia*, Kęty 2002.
♦ Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989.
♦ Makles T. J., *Narodziny historii – o „Mindowem" Juliusza Słowackiego. Z zagadnień historyzmu romantycznego*, Katowice 1992.

- Mamcarz B., *Życie umysłowe w Wilnie w latach 1815 – 1822*, w: *Myśl, słowo i milczenie*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1997.
- Maroszek J., *Dziedzictwo unii w krajobrazie kulturowym Podlasia 1596 – 1996*, Białystok 1996.
- Martyniuk P., *Duchowość Wschodu*, „Rocznik Teologii Katolickiej UwB", T. I, Białystok 2002.
- Mazurkiewicz R., *Matka Boska Kwietna. O średniowiecznej pieśni maryjnej „Kwiatek czysty, smutnego sierca ucieszenie"*, „Pamiętnik Literacki" 1998, z. 4.
- Michelet J., *Czarownica*, przedmowa L. Kołakowski, Londyn 1993.
- Miłosz Cz., Venclova T., *Rozmowa o Litwie*, „Odra" 1991, z. 1.
- Mironowicz A. *Kościół prawosławny w dziejach dawnej Rzeczpospolitej*, Białystok 2001.
- Mironowicz A., *Święci w Kościele prawosławnym na Białorusi*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, t. I, Białystok 1996.
- Naumow A., *Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996.
- Nieznanowski S., *Studia i wizerunki*, Warszawa 1989.
- Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, Warszawa 1984.
- Okoń J., *O cyklu w literaturze staropolskiej (wprowadzenie)*, „Ruch Literacki" 1997, z. 4.
- *O języku religijnym*, red. M. Karpluk, J. Sambor, Lublin 1988.
- Ortega y Gasset J., *Szkice o miłości*, Warszawa 1989.
- Ozorowski E., *Eklezjologia unicka w Polsce w latach 1596-1720*, „Wiadomości Kościelne Archidiecezji w Białymstoku", Kwartalnik, Rok IV (VI) 1978 (X/XII), nr 4 (30) i Rok V (VII), 1979 (I/III), nr 1 (31).
- Papla E., *Sacrum czyli radość istnienia (w poezji rosyjskiej Mikołaja Gumilowa)*, „Tygodnik Powszechny" 1987, nr 4.
- Parandowski J., *Petrarca*, Warszawa 1975.
- Pasierb J. St., *Skrzyżowanie dróg*, Pelplin 1994.
- Pasierb J. St., *Światło i sól*, Paryż 1983.
- Płaszczewska O., *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, Kraków 2002.
- Pawluczuk W., *Wiara a życie codzienne*, Kraków 1990.
- *Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków*, red. R. Bobryk, J. Faryno, Warszawa 2000.
- *Praktyczny słownik biblijny*, opracowanie zbiorowe katolickich i protestanckich teologów, red. A. Grabner-Haider, Warszawa 1994.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1974.
- Przybylski R., *Sardanapal. Opowieść o tyranii*, Warszawa 2001.
- Ratajczakowa D., *W kryształe i w płomieniu. Kilka uwag o wywiedzionych z epiki bohaterach romantycznego dramatu i teatru*, w: *Na pozytywistycznej niwie. Prace ofiarowane Prof. Edwardowi Pieścikowskiemu*, red. T. Lewandowski, T. Sobieraj, Poznań 2002.
- Ratzinger J., *Bóg Jezusa Chrystusa. Medytacje o Bogu Trójjedynym*, Kraków 1995.
- Ricoeur P., *Filozofia osoby*, Kraków 1992.
- *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, pod red. M. Prussak i Z. Trojanowiczowej, Warszawa 2002.
- Rotter G., Rotter E., *Wenus. Maria. Fatima*, Gdynia 1997.
- Rougemont de D., *Miłość a świat kultury zachodniej*, Warszawa 1968.
- Rutkowski K., *Mistrz. Widowisko*, Gdańsk 1966.
- *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich. Studia*, pod red. W. Supy, t. I-V, Białystok 1993-2003.
- Sawicki S., *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*, Lublin 1978.
- Scheler M., *Istota i formy sympatii*, Warszawa 1986.
- Scholz U., *Die Faszination des Bösen. Mythologische Teufelsanspielungen in Puškins „Boris Godunov"*, w: *Die Welt der Slaven.Beintrag zum XIII. Internationalen Slavistenkongress Ljubljana 15-21 VIII 2003*, XLVIII, Lublana 2003.
- Siwicka D., *Lektura polskiego romantyzmu u schyłku XX wieku*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, pod red. T. Michałowskiej, Z. Golińskiego, Z. Jarosińskiego, Warszawa 1996.
- Sławiński J., *Mistyka Adama Mickiewicza w świetle współczesnego przyrodoznawstwa*, w: pracy zbiorowej: *W 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów"...*, Wrocław 1993.
- *Słownik staropolskich nazw osobowych*, pod red. W. Taszyckiego, t. I-VI, Wrocław 1965-83.
- Sosna G., *Święte miejsca i cudowne ikony*, Białystok 2001.
- Spasowicz W., *Dzieje literatury polskiej*, wyd. III, red A. G. Bem, Kraków 1891.
- Stankowska A., *Kolęda „folklorystyczna" i literacka. Zarys poetyki*, „Ruch Literacki" 1995, z. 1.
- Stendhal, *O miłości*, Warszawa 1957.
- Stępnik K., *„Litwomania". Waśń plemienna (epoka rozbratu 1905–1914)*, „Kresy" 1992, z. 9-10.
- Sołowjow W., *Wybór pism*, t. 1-3, Poznań 1988.
- Stróżewski W., *O urzeczywistnianiu wartości*, „Principia. Pismo koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej", t.3, Lublin 1991.
- Sujecka J., *Ikona domu*, Warszawa 2001.
- Szymanis E., *Wyznaczniki cykliczności w „Balladach i romansach" Adama Mickiewicza*, w: *Cykl literacki w Polsce...*, Białystok 2001.
- Timofiejew A., *Legiony i vitae lex. Problemy twórczości literackiej Cypriana Godebskiego*, Lublin 2002.
- Tofiluk J., *Duchowa treść ikony*, „Arche – Wiadomości Bractwa", Białystok 1997.
- Tomir J. M. [M. Głowiński], *Dzieje romantyzmu w PRL-u (najkrótszy kurs)*, „Kultura Niezależna" 1987, z. 32.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Paryż 1990.
- *Unia brzeska. Geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*, red. R. Łużny, F. Ziejka, A. Kępiński, Kraków 1994.

- *Unia Lubelska i tradycje integracyjne w Europie środkowo-wschodniej*, red. J. Kłoczowski, P. Krasa, H. Łaszkiewicz, Lublin 1999.
- Urbański St., *Duchowość Kościoła Zachodniego*, „Rocznik Teologii Katolickiej UwB", t. I, Białystok 2002.
- Uspienski B., *Religia i semiotyka*, wybór, przekład, przedmowa B. Żyłko, Gdańsk 2001.
- Uspienski L., *Teologia ikony*, Poznań 1993.
- Vedfelt O., *Kobiecość w mężczyźnie. Psychologia współczesnego mężczyzny*, Warszawa 1995.
- Walicki A., *Rosja, katolicyzm i sprawa polska*, Warszawa 2002.
- Wawrzykowska-Wierciochowa D., *Sercem i orężem ojczyźnie służyły*, Warszawa 1982.
- Weininger O., *Płeć i charakter*, Warszawa 1994.
- Webster Ch., *Od Paracelsusa do Newtona. Magia i powstanie nowoczesnej nauki*, Warszawa 1992.
- *Wilno – Wileńszczyzna jako krajobraz i środowisko wielu kultur. Materiały I Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 21-24 IX 1989 r.*, red. E. Feliksiak, t. 1-4, Białystok 1992.
- *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie. Materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14-17 IX 1994 r.* red. E. Feliksiak, A. Kisielewska, B. Nowowiejski, A. Kieżuń, t. 1-4, Białystok 1996.
- *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, red. E. Feliksiak, M. Leś, t. I – IV, Białystok 2002–2004.
- *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci. Materiały III Międzynarodowej Konferencji, Białystok, 9-12 IX 1998*, red. E. Feliksiak, E. Konończuk, B. Nowowiejski, E. Sidoruk, t. 1-3, Białystok 2000.
- Woronicz J. P., *Kazania tudzież nauki parafialne*, Kraków 1845.
- Zakrzewski B., *Arka Przymierza*, Wrocław 1995.
- Zalewska K., *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różańcowa*, Warszawa 1994.
- Zgórniak M., *Wysłannicy Iwana. Literacki obrazek Paula de Saint-Victor na kanwie utworu Matejki*, w: *Ars Graeca –Ars Latina. Prace dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001.
- Znamierowska-Prüfferowa M., *Wilno – miasto sercu najbliższe*, wstęp i redakcja: K. Jakowska, Białystok 1997.

Bibliografia do rozdziału III*

1. Bibliografia podmiotowa:

- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, opracował S. Pigoń, BN I 83, wydanie VIII, Wrocław – Warszawa – Kraków 1980.
- Mickiewicz A., *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, wstęp i komentarze M. Grabowska, Warszawa 1968.
- Mickiewicz A., *Pisma prozą*, cz. I-II, w: *Dzieła*. Wydanie Narodowe, Warszawa 1955, t. VI.

2. Bibliografia przedmiotowa:

- Bachórz J., *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza?*, w: *Mickiewicz...*, Białystok 1993.
- Biegeleisen H., *„Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie*, Warszawa 1884.
- Bruchnalski W., *Reminiscencje w „Panu Tadeuszu" z Homera, Wergiliusza i Tassa*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza", s. II, 1888.
- Cadot M., *Michelet, Mickiewicz i Rosja: szczególnie korzystny moment w pojmowaniu kwestii słowiańskiej przez Francuzów*, „Ruch Literacki" 1987, z. 1.
- Chomik P., *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII wieku*, Białystok 2003.
- Dopart B., *„Pieśni ogromnych dwanaście". Summa poetica Adama Mickiewicza*, „Res Publica" 1989, z. 2.
- Dopart B., *Poezja romantyczna – liryka romantyczna – liryka romantyków*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego o im. A. Mickiewicza" 1994, t. XXIX.
- Gostomski W., *Arcydzieło poezji polskiej: A. Mickiewicza „Pan Tadeusz". Studium krytyczne*, Kraków 1884.
- Konopnicka M., *Mickiewicz, jego życie i duch*, Kraków 1898.
- Kramsztyk Z., *Bohaterowie „Pana Tadeusza"*, cz. 1-4, Warszawa 1907-10.
- Kulczycka D., *Natura i przestrzeń. Znaczenia symboliczne w „Panu Tadeuszu" Juliusza Słowackiego*, „Almanach Historycznoliteracki", Zielona Góra 1998.
- Kuziak M., *„Prelekcje paryskie" Adama Mickiewicza. Romantyzm – Zen. Dialog Zachodu ze Wschodem*, w: *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*, red. i wstęp D. Kalinowski, Słupsk 2000.
- Krzyżanowski J., *Wielkość i oryginalność „Pana Tadeusza"*, w: Tegoż: *W świecie romantycznym*, Kraków 1961.
- Lenartowicz T., *Listy o Adamie Mickiewiczu*, Paryż 1875.
- *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski, Warszawa 1958.
- Łysiak W., *Napoleon z nimi. (Idea napoleońska w „Panu Tadeuszu" i bonapartyzm wieszcza)*, „Poezja" 1984, z. 11-12.
- Mackiewicz S., *Cztery znaczenia wyrazu: Litwin*, w: Tegoż: *Dom Radziwiłłów*, Warszawa 1990.
- Makowski S., *„Pan Tadeusz" Juliusza Słowackiego*, „Poezja" 1984, z. 11-12.
- Marinelli L., *O „zagadce" Najświętszej Panny Kwietnej. Przyczynek do Mickiewiczowskiej „mariologii"*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 3.
- *Mickiewicz. Encyklopedia*, autorzy haseł: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, Warszawa 2001.
- Mitosek Z., *Mickiewicz, Napoleon i Francuzi*, „Pamiętnik Literacki" 1998, z. 1.
- Nehring W., *„Pan Tadeusz" Mickiewicza*, „Ateneum", t. IV, 1877, z. 2.
- *„Pan Tadeusz" i jego dziedzictwo. Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999.

* Ta część bibliografii zawiera tylko te teksty, które nie zostały uwzględnione w bibliografii do rozdziału II.

- *„Pieśni ogromnych dwanaście ..." Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*, red. M. Piechota, Katowice 2000.
- Pigoń S., *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*, Kraków 1966.
- Pigoń S., *„Pan Tadeusz". Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*, Warszawa 1934.
- Poklewska K., Brzozowski J., *O Mickiewiczu i Słowackim. Cztery szkice*, Łęczyca 1999.
- Przyboś J., *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1950.
- Rutkowski K., *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Paryż 1989.
- *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. K. Górski, t. I-XI, Wrocław 1962-1983.
- Stankiewicz S., *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej*, Wilno 1936.
- Stefanowska Z., *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego" Adama Mickiewicza*, Warszawa 1962.
- Szyper H., *Adam Mickiewicz. Poeta i człowiek czynu*, Kraków 1950.
- Tazbir J., *„Pan Tadeusz", czyli – jakoś to będzie*, w: *Od Haura do Isaury. Szkice o literaturze*, Warszawa 1989.
- Tomaszewski M., *„Pan Tadeusz" á rebours, czyli nowe wcielenie litewsko-białoruskiej przyrody w polskiej prozie po 1970 r.*, „Teksty Drugie" 1995, z. 2.
- Trojanowiczowa Z., *Mickiewicz „szalony" i „rozsądny". O pismach politycznych poety z lat 1832-1833*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia...*, Warszawa 2002.
- Windakiewicz S., *Prolegomena do „Pana Tadeusza"*, Kraków 1918.
- Witkowska A., *„Pan Tadeusz" emigracją naznaczony*, w: *Trzynaście arcydzieł...*, Warszawa 1996.
- *„W krainie pamiątek". Prace ofiarowane Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1996.
- Wojciechowski K., *Hrabia w „Panu Tadeuszu" a „Don Kichot"*, Stryj 1910.
- Wyka K., *Pan Tadeusz*, t. I, *Studia o poemacie*, t. II, *Studia o tekście*, Warszawa 1963.
- Zathey H., *Uwagi nad „Panem Tadeuszem" Adama Mickiewicza*, Poznań 1872.
- Zathey H., *Pisma. Nowe wydanie zbiorowe*, t. I-II, Poznań 1885.
- Złotkowski D., *Litwa doby napoleońskiej – rzeczywistość historyczna a jej obraz w „Panu Tadeuszu"*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. I, Białystok 2000.

3. **Bibliografia pomocnicza**:

- Andrzejewski B., *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa – Poznań 1989.
- Bachórz J., *Realizm bez „chmurnej jazdy". Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Warszawa 1979.
- Boy-Żeleński T., *O Mickiewiczu*, Kraków 1949.
- Chojnowski Z., *Między modlitwą i kroniką. Polskojęzyczna twórczość Prus Wschodnich XIX i XX wieku*, „Borussia" 1994, z. 8.
- Chwin S., *„Transatlantyk" wobec „Pana Tadeusza"*, „Pamiętnik Literacki" 1975, z. 4.
- Cierniak U., *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców*, Częstochowa 1997.
- Cieszyńska B., *„Polskość" jako „obcość". Wartościowanie sytuacji politycznej w dawnej satyrze angielskiej*, w: *Literatura w kręgu wartości*, Bydgoszcz 2003.
- Czaplejewicz E., *Kresy a Syberia*, w: *Na pograniczu. Studia i szkice*, Białystok 1992.
- *Czas w kulturze*, wybór i opr. A. Zajączkowski, Warszawa 1987.
- Danilewicz-Zielińska M., *Mistyk w kręgu oświeconych. Próba przypomnienia „Króla Nowego Izraela" – Tadeusza Grabianki*, w: Tejże: *Próby przywołań...*, Warszawa 1992.
- Dolański D., *Zachód w polskiej myśli historycznej czasów saskich. Nurt sarmacko-teologiczny*, Zielona Góra 2002.
- Donelajtis K., *Rok (Metai). Obrazy z życia chłopów 18-go wieku (blisko 200 lat temu), opowiedział Chrystjan Donalitius*, z piątego wyd. litewskiego Szłapelisa przeł. K. Pietkiewicz, Warszawa 1933.
- Durkowić-Jakšić L., *Mickiewicz i Jugosłowianie*, Poznań 1984.
- Elzenberg H., *Próby kontaktu. Eseje i studia krytyczne*, Kraków 1966.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2002.
- Głowiński M., *Przestrzenne tematy i wariacje*, w: *Prace wybrane Michała Głowińskiego*, red. R. Nycz, t. III, Kraków 1998.
- Głowiński M., *Muzyka w powieści*, w: *Prace wybrane...*, t. II, Kraków 1997.
- Górski K., *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśl" 1952, nr 1-6.
- Janocha M., *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2001.
- Kałamajska-Saeed M., *Cudowne obrazy Matki Boskiej Nowogródzkiej*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. I, Białystok 2000.
- Kałamajska-Saeed M., *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa 1990.
- Kazańczuk M., *Staropolskie herbarze. Herby – historia – religia*, „Pamiętnik Literacki" 2002, z. 3.
- Kielak D., *Tyrtejskie wezwanie do przemiany postaw narodowych w literaturze lat I wojny światowej*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Sztachelska, Białystok 1998.
- Kielak D., *Unita – bohater pogranicza. Jeszcze jedno oblicze bohatera heroicznego w literaturze polskiej przełomu wieków*, w: *Na pograniczu. Studia i szkice*, Białystok 2002.
- Kieżuń A., *Spór z tradycją romantyczną. O działalności pisarskiej Adolfa Nowaczyńskiego*, Białystok 1993.
- Kijas A., *Polacy w Rosji od XVII wieku do 1917 roku. Słownik biograficzny*, Warszawa – Poznań 2000.
- Kisielewska A., *„Pan Tadeusz" na ekranie*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów"...*, Wrocław 1993.

- Kosman M., *Wilno w dobie rozkwitu (XVI – połowa XVII w.)*, w: *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, t. I, Białystok 2002.
- Koszycka M., *Marian Bohusz, B. Darski, J. K. P., Jan Weznali, Kresowiec. Człowiek idei wśród zamętu ideologii*, w: *Miasto słów. Studia z historii literatury i kultury drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Paczoska, Białystok 1990.
- Koszycka M., *Mickiewiczowskie wyznanie wiary Edwarda Żeligowskiego*, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*, Białystok 1993.
- *Kościół prawosławny w dziejach Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich*, red. P. Chomik, Białystok 2000.
- Kowzan T., *Wilno w dramacie światowym (Hiszpania, Włochy, Węgry, Francja, Anglia, Izrael)*, w: *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, t. II, Białystok 2002.
- Krahel T., *Księża filomaci i filareci*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. I, Białystok 2000.
- Kuźma E., *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980.
- Lecko K., *Wilno i początki białoruskiego romantyzmu*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie*, t. IV, *Literatura*, Białystok 1996.
- Litwornia A., *Najświętsza Panna „Kwietnia" w Soplicowie*, „Pamiętnik Literacki" 2002, z. 3.
- Łempicki Z., *„Renesans, oświecenie, romantyzm" i inne studia z historii kultury*, w: Tegoż: *Wybór pism*, opr. H. Markiewicz, Warszawa 1966, t. I- II.
- Łubieński T., *Bić się czy nie bić. O polskich powstaniach*, Kraków 1978.
- Makuchowska M., *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*, Opole 1998.
- Maurer J., *„Z matki obcej..." Szkice o powiązaniach Mickiewicza ze światem Żydów*, Londyn 1990.
- *Matka Boska w życiu i twórczości wielkich Polaków*, pod red. ks. T. Herrmanna, t. I-II, Warszawa 1995-1999.
- Mayenowa M. R., *Mickiewicz a tradycje stylistyczne*, „Pamiętnik Literacki" R. XLVII, 1956 r.
- Mitzner P., *„Teatr Tadeusza Kościuszki". Postać naczelnika w teatrze 1803-1994*, Warszawa 2002.
- Moltmann J., *Bóg w stworzeniu*, opr. J. Bolewski, Kraków 1995.
- Mucha B., *Adam Mickiewicz czasów emigracji i Rosjanie*, Łódź 1997.
- *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Najdowski Z., *„ Podróż do Kalopei" Wojciecha Gutkowskiego. Studium z dziejów myśli polskiego Oświecenia*, Warszawa 1988.
- Olech B., *Białoruś Leonarda Podhorskiego-Okołowa*, w: *Na pograniczu. Studia i szkice*, Białystok 1992.
- Olech B., *Samotność i Kresy. Wokół biografii i twórczości Adama M-skiego (Zofii z Mankowskich Trzeszczkowskiej)*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. II, *W kręgu literatury i sztuki*, Białystok 2000.
- Ossowski J. S., *Wileńskie imbroglio Gałczyńskiego*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci*, t. II, *W kręgu literatury i sztuki*, Białystok 2000.
- *Na pograniczu. Studia i szkice*, red H. Karwacka, J. F. Nosowicz, Białystok 1992.
- Prokop J., *Samosierra i Szlisselburg*, „Puls", Londyn 1985, nr 26.
- Przechodzki E., *Szarlatan? Obłąkany? Mesjasz? Andrzej Towiański i jego doktryna w dziewiętnastowiecznej rosyjskiej opinii społeczno-literackiej*, „Przegląd Humanistyczny" 1990, z. 8/9.
- *„...przez oko... przez okno". Wybór materiałów z IX Wspólnej Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. M. Tramer, W. Bojda, A. Bąk, Katowice 1998.
- Rogow A., *Ikona Matki Boskiej Częstochowskiej jako świadectwo związków bizantyjsko-ruskopolskich*, „Znak" 1976, z. 4.
- Romanowski A., *Polska oświata i nauka w Wilnie doby pozytywizmu*, w: *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, t. I, Białystok 2002.
- Rothe H., *Ballada i dramat w romantyzmie polskim i rosyjskim*, „Ruch Literacki" 1988, z. 1-2.
- Rosiek S., *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997.
- Rymkiewicz J. M., *Rozmowy polskie latem roku 1983*, Białystok 1991.
- Rzońca J., *Syberyjskie zesłanie w 1797r. przeora dominikanów w Wilnie, księdza Faustyna Ciecierskiego*, w: *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, t. I, Białystok 2002.
- Serejski M. H., *Romantyczna rewaloryzacja przeszłości*, w: Tegoż, *Naród a państwo w polskiej myśli historycznej*, Warszawa 1973.
- Sieczka T., *Kult obrazu Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej*, Wilno 1934.
- Skrudlik M., *Cudowny obraz Najświętszej Maryi Panny Ostrobramskiej. Historia, ikonografia, cześć, bezdroża kultu i fałszywego nabożeństwa*, Wilno 1938.
- *Słowianie, Słowiańszczyzna – pojęcia i rzeczywistość dawniej i dziś*, red. K. Handke, Warszawa 2002.
- Sochoń J., *Zdania, przecinki, kropki...*, posłowie J. Hartwig, Poznań 1998.
- Speina J., *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń 2000.
- Stala M., *Adam Mickiewicz. Liryki lozańskie. Strona Lemanu. Antologia*, Kraków 2001.
- *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. A. Nawarecki, A. Dziadek, Katowice 1995.
- Syrokomla-Bułhak A., *Barbara znaczy Obca*, Zielona Góra 1998.
- Tazbir J., *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy*, Warszawa 1987.
- Ujejski J., *Król Nowego Izraela. Karta z dziejów mistyki wieku oświeconego*, Warszawa MDMXXIV
- Vincez S., *Outopos. Zapiski z lat 1938-1944*, odczytał A. Vincenz, opr. J.A. Choroszy, Wrocław 1993.
- Wilczek P., *Erazm Otwinowski – pisarz ariański*, Katowice 1995.
- Witkowska A., *Celina i Adam Mickiewiczowie*, Warszawa 1999.

- Witkowska A., *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.
- Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962.
- Wołowiec G., *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, rozdział: *Sprawa Przybosia* (s. 83-94), Wrocław 1999.
- Wójcicka Z., *Literatura użytkowa obozu księcia Adam Jerzego Czartoryskiego 1831-1841*, Szczecin 1991.
- *„Z dawna Polski Tyś Królową". Przewodnik po sanktuariach maryjnych. Koronowane wizerunki Matki Bożej 1717-1983*, Szymanów 1983.
- Ziejka F., *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977.
- Ziemba K., *Bohater nieciągły. Zagadka tożsamości podmiotu Mickiewiczowskiego*, w: *Adam Mickiewicz i kultura światowa*, t. I, Warszawa 1999.
- Ziółkowski M., *Szkice o kościołach obrządków wschodnich w Polsce północno-wschodniej*, Warszawa 1985.
- Żmigrodzka M., *Problematyka estetyczna w twórczości Mickiewicza*, „Myśl Filozoficzna" 1956, nr 4 (24).

Bibliografia do rozdziału IV

1. **Bibliografia podmiotowa**:

- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1995 (wyd. II – 2002).
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, tudzież drobne pisma, zebrał, dokumenta wyjaśniające osnowę *Marii* przyłączył i żywot pisarza skreślił Augustyn Bielowski, Lwów 1838 r.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, ze wstępem i objaśnieniami A. Brücknera, Lwów – Warszawa – Kraków 1925.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, podług autografu wydał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył J. Ujejski, Kraków (b.r.)
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, wstęp napisał R. Przybylski, wyd. V, Wrocław 1976.
- *„Maria" i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, oprac. H. Gacowa, przedm. napisał J. Maciejewski, Wrocław 1974.

2. Bibliografia przedmiotowa:

- *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii". Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997.

[Książka zawiera rozprawy:]

B. Dopart, *„Maria" Antoniego Malczewskiego – zagadnienia romantyzmu przedlistopadowego.*

E. Nowicka, *„Maria" Maurycego Mochnackiego.*

J. Winiarski, *W poszukiwaniu kontekstów „Marii" Antoniego Malczewskiego.*

D. Zawadzka, *Śpiewy historyczne Malczewskiego. Wokół dedykacji „Marii".*

K. Czajkowski, *Od Malczewskiego do M. Maciejewskiego – model dzieła i style odbioru.*

W. Szturc, *„Maria" Malczewskiego. Od vanitas ku nihilizmowi.*

M. Bieńczyk, *„Maria": figury „post", figury melancholii.*

G. Halkiewicz-Sojak, *Czy „Maria" jest poematem o „złej nowinie"?*

J. Ławski, *Dlaczego „Maria"? Symboliczne funkcje tytułu w poemacie Antoniego Malczewskiego.*

J. Brzozowski, *O pachołęciu w „Marii" raz jeszcze.*

W. Skrzypczak, *Męka zbrodniarza. (O kreacji Wojewody w „Marii" Antoniego Malczewskiego).*

P. Staśkiewicz, *O wzajemnych podobieństwach bohaterów poematów Antoniego Malczewskiego – czyli obrona Wojewody.*

E. Dąbrowicz, *Tropem kozaka.*

K. Cysewski, *Romantyczna ornitologia literacka w „Marii".*

M. Boćkowska, *Ptasie bestiarium w „Marii" A. Malczewskiego na tle „Zamku kaniowskiego" S. Goszczyńskiego i „Konrada Wallenroda" A. Mickiewicza.*

K. Korotkich, *Dynamika światła i koloru w „Marii" Antoniego Malczewskiego.*

A. Fabianowski, *Filozofia stepu w „Marii".*

W. Wądołowski, *Ciążenie i łaska – wokół religijnej problematyki „Marii" Antoniego Malczewskiego.*

K. Biliński, *Ślady Swedenborga w „Marii" Antoniego Malczewskiego.*

K. Sokołowska, *„Maria" Antoniego Malczewskiego na tle motywów gnostyckich.*

M. Wiśniowolski, *Motywy antyczne w „Marii".*

H. Krukowska, *Składnia poetycka Malczewskiego.*

P. Wróblewski, *Metaforyka „Marii" Antoniego Malczewskiego.*

U. Sokólska, *Osobliwości leksykalne „Marii" Antoniego Malczewskiego.*

M. Jurkowski, *Step ukraiński w literaturze polskiej.*

S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego.*

Z. Sudolski, *„Maria" w lekturze i refleksji Zygmunta Krasińskiego.*

S. Rzepczyński, *Za co Norwid cenił „Marię"?*

J. Bachórz, *Pozytywiści o „Marii".*

T. Bujnicki, *Step sienkiewiczowski z „ Marią" w tle.*

A. Wydrycka, *„Malczewski" Antoniego Langego.*

- Bielakowa-Luftowa M., *Znaczenie terytorium w tak zwanej szkole ukraińskiej*, „Pamiętnik Literacki", R. XXXIII (1936).
- Brückner A., *O „Marii" Malczewskiego słów kilka*, w: *Legendy i fakty. Szkice z dziejów literatury*, Łódź 1931.
- Burdziej B., *Super flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX-XX w.*, Toruń 1999.
- Chojnacki H., *Polska „poezja Północy": „Maria", „Irydion", „Lilia Weneda"*, Gdańsk 1998.
- Dernałowicz M., *Antoni Malczewski*, Warszawa 1967.
- Feliksiak E., *„Maria" Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997.
- Halkiewicz-Sojak G., *Autokomentarz Malczewskiego do „Marii"*, w: Tejże: *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości"*, Toruń 1998.
- Irzykowski K., *„Maria" Malczewskiego jako wizja kinowa*, w: *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1960.
- Janion M., *„Czy będziesz wiedział co przeżyłeś"*, Warszawa 1996.
- Janion M., *Lucjan Siemieński – poeta romantyczny*, Warszawa 1955.
- Kaleta R., *Obrońca Antoniego Malczewskiego. (Kilka szczegółów z życia Michała Modzelewskiego)*, „Przegląd Humanistyczny 1966, z.4.

- Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- Kamionka-Straszakowa J., *Nasz naród jak lawa. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974.
- Kamionka-Straszakowa J., *Wędrówka „bez przytułku – bez celu – bez granic" (A. Malczewski)*, w: *Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992.
- Korotkich K., Wądołowski W., *Antoniego Malczewskiego wizja „świata-teatru"*, w: pracy zbior. *Antyk romantyków: model europejski i wariant polski...*, Toruń 2003.
- Kowalczykowa A., *Antoni Malczewski i Drezno*, „Ruch Literacki" 1985, z.4.
- Krukowska H., *„Maria" jako romantyczna poezja nocy*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z.3.
- Krukowska H., *Noc romantyczna (Mickiewicz – Malczewski – Goszczyński). Interpretacje*, Białystok 1985.
- Krukowska H., *Szkoła ukraińska w poezji romantycznej*, „Zeszyty Naukowe Filii UW w Białymstoku", Filologia Polska, z. 19, t. 4, 1977.
- Krzemień-Ojak K., *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytycznoliteracka*, Warszawa 1975 [R.: *Architektonika idealna poezji polskiej*].
- Krzyżanowski J., *A. A. Jakubowski – syn Malczewskiego*, w: *W świecie romantycznym*, Kraków 1961.
- Kubacki W., *Nad rękopisem „Marii"*, „Pamiętnik Literacki" 1955, z. 3.
- Kubacki W., *„Powieść ukraińska" Antoniego Malczewskiego*, w: *Poezja i proza. Studia historycznoliterackie 1934-64*, Kraków 1966.
- Kucharski E., *Kilka uwag o życiu i pismach Antoniego Malczewskiego*, w: *Między teorią a historią literatury*, Warszawa 1986.
- Kwapiszewski M., *„Gawędy" Michała Czajkowskiego: narracja i polityka*, „Annales UMCS", Sectio FF, vol. II (1984).
- Kwapiszewski M., *Kozak. Hajdamaczyzna*, w: *Słownik Literatury Polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
- Kwapiszewski M., *„Stepowy ty król!" Kozak w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki i Ukraina*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003.
- Langrod W. L., *O niespokojnym życiu i smutnej śmierci Karola Beneskiego*, Kraków 1981.
- Lasecka-Zielakowa J., *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990.
- Lechoń J., *Poezja czysta w poezji polskiej*, w: *O literaturze polskiej*, Londyn 1942.
- Maciejewski M., *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970.
- Maciejewski M., *„Poezja Północy" w „Marii" A. Malczewskiego*, w: pracy zbior.: *Literatura i metodologia. Konferencje teoretycznoliterackie w Spale i Ustroniu*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1970.
- Maciejewski M., *„Spojrzenie w górę" i „wokoło" (Norwid – Malczewski)*, w: *Poetyka – Gatunek – Obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977.
- Maciejewski M., *Śmierci „czarne w piersiach blizny". O „Marii" Malczewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 3.
- Maślanka J., *Poemat skrajnego pesymizmu – „Maria" Antoniego Malczewskiego*, w: pracy zbior. *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, red. S. Grzeszczuk, A. Niewolak-Krzywda, t.2, Rzeszów 1988.
- Maślanka J., *Poeta tragiczny*, „Ruch Literacki" 1972, z. 5.
- Maślanka J., *Wstęp*, do: A. A. Jakubowski, *Poezje*, Kraków 1979.
- *Matka Boska w poezji polskiej*, opr. M. Jasińska, Z. Jastrzębski, T. Kłak, S. Nieznanowski, A. Paluchowski, S. Sawicki, Lublin 1959, t. 1-2.
- Mazanowski M., *Życie i utwory Antoniego Malczewskiego*, Lwów 1890.
- Miłosz Cz., *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993.
- Okoń W., *Alergie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.
- Opacki I., *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972.
- Pigoń S., *Antoni Malczewski z Schillerem w ręku*, w: *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*, Kraków 1966.
- Pigoń S., *„ Uciec od rozpaczy..." Nowe materiały do twórczości i bibliografii Antoniego Malczewskiego*, „Blok-Notes Muzeum Mickiewicza" 1963, z. 1.
- Pigoń S., *Wątek balladowy w „Marii" A. Malczewskiego*, w: *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*, Warszawa 1984.
- Przybylski R., *Świat jako machina piekielna. O „Zamku kaniowskim" S. Goszczyńskiego*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, s. 2, Wrocław 1970.
- Przychodniak Z., *Dwie wiadomości o Antonim Malczewskim w prasie warszawskiej z 1826 i 1827 roku*, „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 2.
- Rolle A., *Rodzina Malczewskiego*, w: Tegoż, *Wybór pism. T. I-III*, wybór, wstęp, przypisy W. Zawadzki, t. III, Kraków 1966.
- Stachurski E., *Regionalizmy kresowe w powieści poetyckiej Antoniego Malczewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze WSP w Krakowie", Kraków 1970, z. 3.
- Stachurski E., *Słowa-klucze polskiej epiki romantycznej*, Kraków 1998.
- Stefanowska Z., *Mickiewicz jako czytelnik „Marii" Malczewskiego*, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów..."*, Wrocław 1994.
- Szturc W., *„Maria" Antoniego Malczewskiego w malarskim dominium vanitatis*, „Ruch Literacki" 1985, z. 4.
- Ujejski J., *Antoni Malczewski. Poeta i poemat*, Warszawa 1921.
- Wiercińska J., *Cztery Marie*, w: *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.
- Windakiewicz S., *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, Kraków 1914.

- Wójcicka Z., *Sataniczny impuls egzystencji w „Marii" A. Malczewskiego*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. 1, Białystok 1999.
- Zaorski J., *Antoni Malczewski w legendzie literackiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego", s. I, z. 41, Łódź 1965.
- Zawadzka D., *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i „odludkach"*, Warszawa 2000.
- Zgorzelski Cz., *Regionalizm poezji romantycznej na ziemiach Rzeczypospolitej wielu narodów*, w: Tegoż: *Obserwacje*, Warszawa 1993.
- Żmigrodzka M., *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z.1.

3. Bibliografia pomocnicza:

- *Antyk romantyków: model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.
- Baglajewski A., *Śmierć Ojczyzny w poezji polskiej końca XVIII i początku XIX wieku*, „Annales UMCS" 1989, Vol. VII.
- Balbus S., *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.
- Bałus W., *Melancholia a nihilizm*, „Znak" 1994, z. 6.
- Bałus W., *Mundus melancholicus*, Kraków 1996.
- Barth K., *Noc*, „Znak" 1987, nr 7.
- Beinert W., *Drogi i bezdroża mariologii*, Warszawa 1993.
- Bernhardt M. L., *Sztuka grecka*, Warszawa 1981.
- Białostocki J., *Gianlorenzo Bernini*, Warszawa 1980.
- Białostocki J., *Refleksje i syntezy za świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987.
- Biliński K., *Swedenborg jako źródło inspiracji twórczej młodego Słowackiego*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*, red. M. Śliwiński, Olsztyn 1997.
- Billip W., *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich 1818-1830. Antologia*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1962.
- Boros L., *Mysterium mortis. Człowiek w obliczu ostatecznej decyzji*, Warszawa 1977.
- Brahmer M., *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego*, Kraków 1930.
- Burkot S., *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988.
- Caillois R., *Żywioł i ład*, Warszawa 1973.
- Cieśla M., *Polski romantyk w poszukiwaniu tożsamości*, „Znak" 1983, z. 8.
- Czerniński A., *Ukraina w poezji Słowackiego*, Kraków 1930.
- Chłędowski K., *Rokoko we Włoszech*, Warszawa 1959.
- *Człowiek i agresja. Głosy o nienawiści i przemocy. Ujęcie interdyscyplinarne*, przedmowa S. Amsterdamski, Warszawa 2002.
- Danek D., *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980.
- *Deutsche Mariendichtung aus neun Jahrhunderten*, herausgegeben und erläutert von E. Haufe, Berlin 1961.
- Floryan W., *Forma poetycka „Pieśni" Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*, Wrocław 1948.
- Foscolo U., *Ostatnie listy Jacopa Ortis*, Warszawa 1979.
- Głowiński M., *Mity przebrane*, Kraków 1994.
- Grzenia J., *Nasze imiona*, Warszawa 2002.
- Gutowski W., *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
- Hass L., *Warszawski mistyk na skalę europejską – człowiek sprzeczności epoki Oświecenia (Jean Luc Louis de Toux de Solvert)*, „Wiek Oświecenia" IV, Warszawa 1984.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Jabłońska-Deptułowa E., *Kościół, religia, patriotyzm (Polska 1764–1864)*, Warszawa 1985.
- Jedlicki J., *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988.
- *Julian Ursyn Niemcewicz – pisarz, historyk, świadek epoki*, red. J. Wójcicki, Warszawa 2002.
- Kierkegaard S., *Okruchy filozoficzne. Chwila*, Warszawa 1988.
- Kozak S., *U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie*, Warszawa 1978.
- Kochanowska E., *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen" Novalisa i „Genezis z Ducha" Słowackiego*, Wrocław 2002.
- Kostkiewiczowa T., *Horyzonty wyobraźni*, Warszawa 1984.
- Kostkiewiczowa T., *Motyw upadku mocarstw w poezji polskiej przełomu XVIII i XIX wieku*, „Miscellanea Łódzkie" 1(16) 1999.
- Kostkiewiczowa T., *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997.
- Kowalczykowa A., *Warszawa romantyczna*, Warszawa 1987.
- *Kresy – pojęcie i rzeczywistość*, red. K. Handke, Warszawa 1997.
- *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1994.
- Kubacki W., *Lampa w rzymskim grobie*, „Ruch Literacki" 1977, z. 4.
- Künstler-Langner D., *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*, Toruń 2000.
- Kurska A., *O obrazie zamku w „Królu zamczyska" Seweryna Goszczyńskiego*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia...*, Warszawa 2002.
- Kuźma E., *Oksymoron jako gest semantyczny*, w: pracy zbior.: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979.
- Kwapiszewski M., *Debiut „kozackiego romanisty"*, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 2.
- Kwapiszewski M., *Portret pisarza kresowego. O Zenonie Fiszu*, „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4.
- Lessing G. E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, w: antologii: *Teoretycy – artyści i*

krytycy o sztuce 1700-1870, red. E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1979.
♦ Libera L., *O dziecięcym filozofie Słowackiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza", R. XIV-XV, Warszawa – Łódź 1982.
♦ Libera L., *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*, Poznań 1994.
♦ Libera L., *Symboliczność „Wacława", czyli pośmiertny żywot Stanisława Szczęsnego Potockiego*, „Prace Polonistyczne", Seria L II (1997), Łódź 1997.
♦ Libera L., *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001.
♦ Lyszczyna J., *Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego*, Katowice 1994.
♦ Łosski W., *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, Warszawa 1989.
♦ Makowski S., *Wernyhora. Przepowiednie i legenda*, Warszawa 1995.
♦ Maciejewski Jarosław, *Powieści poetyckie Słowackiego*, opr. J. Fiećko, Poznań 1991.
♦ Mascall E. L., *Chrześcijańska koncepcja człowieka i wszechświata*, Warszawa 1986.
♦ Mettrie La de J., *Człowiek-maszyna*, Warszawa 1989.
♦ Mikiciuk E., *„Chrystus w grobie" i rzeczywistość „anastasis". Rozważania nad „Idiotą" Fiodora Dostojewskiego*, Gdańsk 2003.
♦ *Mity o stworzeniu świata i ludzi. Przegląd encyklopedyczny*, red. D. A. Leeming, M. A. Leeming, przeł. A. Zakrzewicz, red. naukowa A. M. Kempiński, Poznań 1999.
♦ Mrowcewicz K., *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, Wrocław 1987.
♦ Nalepa M., *Tematyka milczenia i topos rozstania z lutnią w literaturze po 1795 roku*, w: pracy zbiorowej: *Myśl, słowo i milczenie*, red. P. Żbikowskiego, Rzeszów 1997.
♦ Naumow A. E., *Biblia w strukturze artystycznej utworów cerkiewnosłowiańskich*, Kraków 1983.
♦ Nawarecki A., *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993.
♦ Nowicka-Jeżowa A., *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992.
♦ Olechnowicz M., *Polscy badacze folkloru i języka białoruskiego w XIX wieku*, Łódź 1986.
♦ Opacki I., *Poetyckie dialogi z kontekstem*, Katowice 1979.
♦ Opacki I., *„W środku niebokręga". Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.
♦ Osęka A., *Mitologie artysty*, Warszawa 1975.
♦ *Ostatnie przed wielkim milczeniem. Język i religia*, red. E. Przybył, Kraków 2001.
♦ Papla E., *Sentymentalista ewangeliczny. Sakralny wymiar opowieści miłosnych Hryhorija Kwitki-Osnowianenki*, w: *Musica Antiqua XIII, Vol. 2*, „Acta Slavica", Bygdoszcz 2003.
♦ Poklewska K., *Galicja romantyczna (1816 – 1840)*, Warszawa 1976.
♦ Pascal B., *Myśli*, układ J. Chevaliera, Warszawa 1989.
♦ Paz O., *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, Kraków 1996.
♦ Przybylski R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.
♦ Pusz W., *„Nowy Parnas" przedromantycznej Warszawy. Bruno Kiciński i grono jego współpracowników*, Wrocław 1979.
♦ Rahner K., *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, Warszawa 1987.
♦ Roux J.-P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, Kraków 1994.
♦ Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1-2, Kraków 1970.
♦ Rzepińska M., *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1976.
♦ *Semantyka milczenia*, zbiór studiów pod red. K. Handke, t. I, Warszawa 1999; t. II, Warszawa 2002.
♦ Siblik I., *Rafael. Rysunki*, Warszawa 1985.
♦ Siryk L., *Naznaczony Ukrainą. O twórczości Józefa Łobodowskiego*, Lublin 2002.
♦ Skwarczyńska S., *Z dziejów inkarnacji toposu „Ubi sunt...?"*, „Prace Polonistyczne" 1976., s. XXXII.
♦ Słomka W., *Medytuję więc jestem*. Warszawa 1981.
♦ Sokólska U., *Siedemnastowieczna polszczyzna kresów północno-wschodnich*, Białystok 1999.
♦ Sosna G., *Wstępna bibliografia chrześcijaństwa wschodniego. Druki polskojęzyczne okresu współczesnego*, Ryboły 1994.
♦ Sosnowska D., *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wrocław 2000.
♦ Staël-Holstein de A. L. H., *Korynna czyli Włochy*, Warszawa 1959.
♦ Strzyżewski M., *Michał Podczaszyński – zapomniany krytyk*, Toruń 1999.
♦ Szczepkowska E., *Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Warszawa 2002.
♦ Szenic St., *Ongiś*, Warszawa 1975.
♦ Sztachelska J., *Sienkiewicz wobec Słowackiego*, w: Tejże, *Czar i zaklęcia Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003.
♦ Szturc W., *Jak czytali romantycy*, „Pamiętnik Literacki" 2003, z.1.
♦ Szturc W., *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994.
♦ Szweykowska A., *Wenecki teatr modny*, Kraków 1981.
♦ Śliwiński M., *Antyk i chrześcijaństwo w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, Słupsk 1986.
♦ Tierling E., *Mit Kresów w prozie Marii Rodziewiczówny*, Szczecin 2002.
♦ Tretiak J., *O byronizmie w poezji polskiej*, „Tydzień" nr 25 nn., Lwów 1879.
♦ Treugutt S., *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958.
♦ *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – Uniwersalność – Recepcja. Materiały z konferencji w 180-lecie urodzin poety, Olsztyn 21-23 listopada 1989*, red. H. M. Magłowska, A. Kotliński, Olsztyn 1992.
♦ Waśko A., *Romantyczny sarmatyzm*, Kraków 1995.
♦ Wawrzykowska-Wierciochowa D., Podsiad A., *„Boże, coś Polskę". Monografia historyczno-literacka i muzyczna*, Warszawa 1999.

- Werwes H., *Tam, gdzie łkwy srebrne fale płyną. Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 1972.
- Wehli T., *Malarstwo hiszpańskie w średniowieczu*, Warszawa 1983.
- Weinberg J., *Dwa wczesne utwory Tomasza A. Olizarowskiego*, „Poezja" 1983, nr 11-12.
- Weinberg J., *Jan Kanty Podolecki i jego zapomniany poemacik o Warneńczyku*, „Miscellanea Łódzkie" 1 (16) 1999.
- Wilczyński W., *Leksykon kultury ukraińskiej*, Zielona Góra 2000.
- Witkowska A., *Wstęp*, do: *Polski romans sentymentalny*, Wrocław 1971.
- *W kręgu kultury ukraińskiej*, „Studia i Materiały WSP", nr 81, red. W. Piłat, Olsztyn 1995.
- Włodarski M., *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*, Kraków 1993.
- Wolska B., *Bóg w poezji Adama Naruszewicza*, w: *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Lublin 1995.
- Young E., *Nocy Younga z angielskiego i francuskiego przetłumaczone*, Lublin 1785.
- *Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich*, red. S. Kozak, M. Jakóbiec, Wrocław 1974.
- Żaboklicki K., *Carlo Goldoni*, Warszawa 1984.
- *Życie Matki Bożej w sztuce*, red. O. Cosazza, Firenze 1984.

Bibliografia do rozdziału V

1. Bibliografia podmiotowa:

- Krasiński Z., *Nie-Boska komedia*, wyd. VIII, wstęp M. Janion, tekst i przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965.
- Krasiński Z., *Wiersze. Poematy. Dramaty*, wybrał i posłowiem opatrzył M. Bizan, Warszawa 1980.
- Krasiński Z., *Dzieła*, pod red. L. Piwińskiego, z przedmową M. Kridla, t. VII, Warszawa 1931.
- Krasiński Z., *Dzieła (Pisma wybrane)*, układ i opr. L. Piwińskiego, przedmowa M. Kridla, Warszawa 1934.
- Krasiński Z., *Pisma filozoficzne i polityczne*, opr. P. Hertz, Warszawa 1998.
- *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa 1901, t. III.
- *Pisma Zygmunta Krasińskiego*. Wydanie Jubileuszowe, t. II, *Władysław Herman, Agaj-Han*, Warszawa 1912.
- *Pisma Zygmunta Krasińskiego*, za zezwoleniem rodziny poety wydał T. Pini, wydanie krytyczne zupełne ze słowem wstępnym J. Kallenbacha, t. VII *(Utwory francuskie 1830-1847)*, Lwów 1904.

2. Bibliografia przedmiotowa:

- Backvis C., *„Nie-Boska komedia"*, „Wiadomości" 1959, nr 39 (704)
- Bieńczyk M., *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa IBL PAN.
- Bieńkowska E., *Krasiński – poezja jako egzegeza symbolu*, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki i P. Nowaczyński, Lublin 1981.
- Biliński K., *Leonard i nowa religia rewolucji*, w : *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń 2001.
- Bittner I., *Romantyczna idea „odnajdywania siebie" i jej wyraz w korespondencji Zygmunta Krasińskiego*, Łódź 2002.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910, r. VII, *Polskie Oberamergau*.
- Burdziej B., *Izrael i krzyż. U podstaw ideowych „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń 2001.
- Chlebowski B., *Krasiński Zygmunt (1812-1859)*, w: *Od Kochanowskiego do Brzozowskiego*, wybór i *Słowo wstępne*: A. Biernacki, Warszawa – Kraków 1979.
- Danek D., *Śmierć wewnętrzna*, „Twórczość", 1990, z. 8-9.
- Danilewicz-Zielińska M., *Zmienne koleje przyjaźni (Zygmunt Krasiński i Henryk Reeve)*, w: *Próby przywołań. Szkice literackie*, opr. M. Zieliński, Warszawa 1992.
- Fabianowski A., *„Jęk rozpaczy człowieka genialnego"*, „Poezja" 1987, z. 7.
- Fabianowski A., *Myśl polityczna Zygmunta Krasińskiego*, Ciechanów 1991.
- Fiećko J., *Rosja Krasińskiego. Wstępny rekonesans*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" 1998, z. V (XXV).
- Fiećko J., *Trzy odsłony Pankracego*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczakowej, Gdańsk 2001.
- Górski K., *Stulecie „Nie-Boskiej komedii"*, w: *Literatura a prądy umysłowe*, Warszawa 1938.
- Grabowska M., *Rozmaitości romantyczne*, Warszawa 1978.
- Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
- Gutowski W., *Zygmunta Krasińskiego czucie śmierci*, w: Tegoż: *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991.
- Halkiewicz-Sojak G., *Faustyczne pokusy Hrabiego Henryka*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. I, Białystok 1999.
- Hertz P., *Kilka uwag o poezji Krasińskiego*, „Znak" 1974, nr 10.
- Hoesick F., *Miłość w życiu Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa 1899.
- Inglot M., *Postać Żyda w literaturze polskiej lat 1822–1864*, Wrocław 1999.
- Inglot M., *Rewolucja i „Apokalipsa" w „Nie-Boskiej komedii" Zygmunta Krasińskiego*, w: *W świecie literatury romantycznej*, red. W. Magnuszewski, Zielona Góra 1991.
- Iwaszkiewicz J., *Aktualność „Nieboskiej"*, „Twórczość" 1959, nr 12.
- Janion M., *„Agaj-Han" jako romantyczna powieść historyczna*, w: *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969.
- Janion M., *Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Krasińskim*, „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 2.
- Janion M., *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.

- Janion M., Forycki R., *Fantazmat ściętej głowy*, „Twórczość" 1989, z. 7.
- Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989.
- Johemczyk M., *Przedpiekle. Epistolarne powieści Juliusza Słowackiego*, „Świat i Słowo" nr 1/2003, *Wobec wartości*, Bielsko-Biała 2003.
- Kallenbach J., *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812-1838)*, Lwów 1904.
- Kleiner J., *Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli*, t. 1-2, Lwów 1912.
- Korotkich K., *Credo człowieka odchodzącego. O apokalipsie duchowej w wierszu „Poeta" Zygmunta Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń 2001.
- Kowalczykowa A., *Poglądy filozoficzne Zygmunta Krasińskiego*, w: „Polska Myśl Filozoficzna i Społeczna", t. I, red. A. Walicki, Warszawa 1973.
- *Krasiński żywy*. Książka zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Londyn 1950.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Krysztofiak A., *W zaklętym kole. O konwencjach obrazowania w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń 2001.
- Kubale A., *Dramat bólu istnienia w listach Zygmunta Krasińskiego*, Gdańsk 1997.
- Kubale A., *Egzystencja i komunikacja. O listach Zygmunta Krasińskiego*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. E. Dąbrowicz, J. Sztachelska, Białystok 2000.
- Kurska A., *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989.
- Ławski J., *Metahistoria i egzystencja. O doświadczeniu dziejów w Zygmunta Krasińskiego „Rozmowie 1824-go z 1825-tym rokiem", listach oraz liryku „Nim słońce wejdzie, rosa wyżre oczy!"*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń 2001.
- Makowski S., *„Nie-Boska komedia" Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa 1991.
- Markiewicz H., *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów*, w: Tegoż: *Świadomość literatury*, Kraków 1985.
- Micińska M., *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX wieku. (1890–1914)*, Wrocław 1995.
- Miedziński Z., *Osobowość i przyszłość. Zygmunt Krasiński na tle historiozofii romantycznej i polskiej filozofii narodowej*, Katowice 1999.
- Miedziński Z., *Wokół „Legendy" Zygmunta Krasińskiego*, „Ruch Literacki" 1996, z. 5.
- *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Poznań 2002.
- Nawarecka L., *„Rozbójnik". O walce ducha z ciałem w Rapsodzie I „Króla-Ducha", w: Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*, Olsztyn 1997.
- Piechocki Z. K., *Wątki gnostyckie w „Listach do Delfiny Potockiej" Zygmunta Krasińskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 2000, z. 1-2.
- Pini T., *Krasiński. Życie i twórczość*, Poznań 1928.
- Pini T., *Zygmunta Krasińskiego tzw. Niedokończony poemat. (Próba genezy)*, „Przewodnik Naukowy i Literacki", Lwów 1895.
- *Po Dantem. Wybór materiałów z VIII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów INLP Uniwersytetu Śląskiego*, red. J. Olejniczak, Katowice 1996.
- Ruszkowski J., *Wenecka „Apokalipsa". O „Niedokończonym poemacie" Zygmunta Krasińskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 3.
- Sergl A., *Mąż. Koncepcja płci w „Nie-Boskiej komedii" Zygmnta Krasińskiego*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001.
- Skuczyński J., *„Nie-Boska komedia" i „Irydion" Zygmunta Krasińskiego w świetle komunikacji literackiej*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń 2001.
- Sudolski Z., *Chrystus Z. Krasińskiego. Wymowa poetyckich transfiguracji motywu krzyża*, w: *Chrystus w literaturze polskiej*, red. P. Nowaczyński, Lublin 2001.
- Sudolski Z., *Krasiński a Dante*, „Roczniki Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza", t. 13, Warszawa 1978.
- Sudolski Z., *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997.
- Sudolski Z., *Krasiński – Tasso*, „Miscellanea Łódzkie" 1 (13) 1995.
- Sudolski Z., *Zygmunt Krasiński*, Warszawa 1998.
- Suszczyński Z., *Wyobraźnia frenetyczna w „Nie-Boskiej komedii"*, „Zeszyty Naukowe Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku", t. XII, Białystok 1988.
- Suszczyński Z., *„Agaj-Han", czyli romantyczna frenezja Zygmunta Krasińskiego*, w: Z. Krasiński, *Agaj-Han. Powieść historyczna*, Białystok 1998.
- Szargot M., *Czarne msze Krasińskiego*, „Postscriptum" 1993, nr 6(7).
- Szargot M., *Eliza z Branickich Krasińska w polskiej poezji romantycznej*, w: pracy zbior.: *Kobiety w literaturze*, Bydgoszcz 1999.
- Szczeglacka E., *„Anhelli" w lekturze Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń 2001.
- Tarnowski S., *Zygmunt Krasiński*, Kraków 1892.
- Teslar J. A., *Wpływ Biblii na Z. Krasińskiego*, Kraków 1912.
- Tomaszewska G., *Mickiewicz – Krasiński. O wyobraźni utopijnej i katastroficznej*, Gdańsk 2000.
- Treugutt S., *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak, Warszawa 1993.
- Treugutt S., *Zygmunt Krasiński – scenarzysta katastrofy*, w: Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedia*, opr. S. Treugutt, Warszawa 1983.
- Waśko A., *Faust w korespondencji i dramatach Zygmunta Krasińskiego*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. I, Białystok 1999.
- Waśko A., *Zygmunt Krasiński. Oblicza poety*, Kraków 2001.

- Wat A., *Szkice o Krasińskim*, w: *Ucieczka Lotha*, oprac. K. Rutkowski, J. Zieliński, Londyn 1988.
- Weinberg J., *Wywoływanie ducha, czyli „Grób rodziny Reichstalów"*, „Poezja" 1987, z. 7.
- Włodarczyk J., *Astronomiczny romantyk*, „Wiedza i Życie" 1991, nr 5.
- *Wydalony z Parnasu. Księga poświęcona pamięci Zygmunta Krasińskiego. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej pośw. 140 rocznicy śmierci Zygmunta Krasińskiego*, red. J. Świdziński, Poznań 2003.
- Zdziechowski M., *Wizja Krasińskiego*, Kraków 1912.
- Zwolińska B., *Frenetyczny obraz śmierci w „Agaj-Hanie" Krasińskiego*, „Ruch Literacki" 1997, z. 2.
- *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdzieja, Toruń 2001.
- *Zygmunt Krasiński. Romantic Universalist. An International Tribute*, Ed. W. Lednicki, New York 1964.
- *Zygmunt Krasiński. W stulecie śmierci*, Warszawa 1960.

3. Bibliografia pomocnicza:

- Alquié F., *Kartezjusz*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1989.
- Bieńkowska E., *Spór o dziedzictwo europejskie. Między świętym i świeckim*, Warszawa 1999.
- Bolewski J., *Wokół maryjnych intuicji Adama Mickiewicza i Czesława Miłosza*, „Przegląd Powszechny" 1989, z. 5.
- *Caspar Dawid Friedrich. Dumont's Neue Galerie*, oprac. Wieland Schmied, Köln 1992.
- Chateaubriand F.-R., *Pamiętniki zza grobu*, wybór i oprac. J. Guze, Warszawa 1991.
- Chmielewski P., *Słowacki w supermarkecie. Szkice o polskim dramacie*, Gdańsk 2002.
- Chodźko R., *Świadomość i ciemność Historii*, w: Tegoż, *Konfesja podmiotowa w polskiej prozie kreacyjnej*, t. I-II, Białystok 1993.
- Chrostowski W., *Rozmowy o dialogu*, Warszawa 1996.
- Cieśla M., *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979.
- Cieśla-Korytowska M., *O wolności Mesjasza – „Samuel Zborowski"*, „Znak" 1986.
- Cioran E., *Ćwiczenia z zachwytu. Eseje i portrety*, Warszawa 1998.
- Cioran E., *Historia i utopia*, wstęp E. Sarnowska-Temeriusz, posłowie M. Bieńczyk, Warszawa 1997.
- Czapski J., *Czytając*, Kraków 1990.
- Diderot D., *„O kobietach" oraz inne miniatury literacko-fizjologiczne*, wstęp i przekład M. Skrzypek, Gdynia 1992.
- Dunajski A., *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1988.
- Evdokimov P., *Gogol i Dostojewski, czyli zstąpienie do otchłani*, Bydgoszcz 2002.
- Feliksiak E., *Poezja i myśl. Studia o Norwidzie*, Lublin 2001.
- Flandrin J.-L., *Historia rodziny*, przeł. A. Kuryś, Warszawa 1998.
- Ganoczy A., *Stwórczy człowiek i Bóg Stwórca*, Warszawa 1982.
- Hryniewicz W., *Tajemnica milczenia Boga. Medytacje teologiczne*, „Znak" 1995, z. 2.
- *Idee i obrazy religijne w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Studia i szkice*, red. G. Igliński, Olsztyn 1998.
- *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Janion M., *Temat jeanpaulowski*, „Ogród" 2(6)1991.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2003.
- Jaworski W., *Poetyckie prolegomena filozofii ducha (o poezji Hegla)*, „Teksty" 1979, z. 2.
- Kalinowska M., *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994.
- Kalinowska M., *Miłość i sacrum w „Mazepie" Juliusza Słowackiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici", Filologia Polska XLVII, z. 305, Toruń 1996.
- Kalinowska M., *O losie w „Horsztyńskim" Juliusza Słowackiego*, w: *Twórczość Słowackiego...*, Olsztyn 1992.
- Kaźmierczak Z., *Nietzsche i Przybyszewski. Formy demoniczności sfery publicznej*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. II, Białystok 2001.
- Konończuk E., *Człowiek Faust (Od goetheańskiej pełni symbolu do jego dwudziestowiecznych redukcji)*, w: *Ethos literatury w niespokojnym świecie*, red. E. Feliksiak, Białystok 1989.
- Król M., *Romantyzm. Piekło i niebo Polaków*, Warszawa 1998.
- Krysowski O., *„Słońc ogromnych kręgi...". Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002.
- Krzemień-Ojak S., *Metafory czasu przyszłego*, w: pracy zbiorowej: *Przyszłość języka*, red. S. Krzemień-Ojak, B. Nowowiejski, Białystok 2001.
- Krzyżanowski J., *Dziewica-trup. Z motywów makabrycznych w literaturze polskiej*, w: Tegoż: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977.
- Kubacki W., *Julian Apostata w „Nie-Boskiej komedii"*, „Poezja" 1986, z. 9.
- Kubacki W., *Krasiński i Ballanche*, „Miesięcznik Literacki" 1985, z. 4.
- Kuziak M., *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001.
- Lacroix J., *Historia a tajemnica*, Warszawa 1989.
- Łubieniewska E., *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa 1994.
- Marczak M., *Aniol i diabeł poza horyzontem? Aksjologia w cieniu postmodernizmu*, w: *Zmierzch świata? Artystyczne wizje współczesnych przemian kulturowych*, red. D. Ossowska, Olsztyn 1997.
- Masłowski M., *Zwierciadła Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Izabelin 2002.
- Mazurek S., *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917-1950*, Wrocław 1997.
- Meller S., *Rewolucja francuska – lekcja ideologiczna. Polska między Zachodem a Wschodem*, „Wiek Oświecenia", nr 8, *Wokół Rewolucji Francuskiej i Sejmu Czteroletniego*, Warszawa 1992.

- Merdas A., *Ocalony wieniec. Chrześcijaństwo Norwida na tle odrodzenia religijnego w porewolucyjnej Francji*, Warszawa 1995.
- Michałowski P., *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001.
- Mikiciuk E., *Alleluja w piecu zwątpień, czyli Chrystus Dostojewskiego*, „Więź" 2002, z. 5.
- Mikiciuk E., *Misterium śmierci i zmartwychwstania w „Braciach Karamazow" Fiodora Dostojewskiego*, w: *Problemy współczesnej tanatologii*, t. VII, Wrocław 2003.
- Miłosz Cz., *Odwrót Krasińskiego*, „Pismo" 1981, nr 5/6.
- Mitzner P., *Kto gra „Antygonę"? O tragicznych przyczynkach i skutkach*, Podkowa Leśna 2002.
- Novalis, *Hymny do Nocy*, przekład, wprowadzenie i objaśnienia W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2001.
- *Nuda w kulturze*, pod red. P. Czaplińskiego i P. Śliwińskiego, Poznań 1999.
- Płuciennik J., *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź 2002.
- *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej Białystok 23-26 X 1997 r.*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. I, Białystok 1999, t. II, Białystok 2001.
- Prokop J., *Zdziechowski, rewolucja, Żydzi*, w: *Szczególna przygoda żyć nad Wisłą*, Londyn 1985.
- Prokop J., *Ethnos i caritas. Idee – mity polityczne – literatura*, Kraków 2001.
- Pyczek W., *„I ja z nią pójdę gdzieś tam szukać Boga". O doświadczeniu religijnym w liryce Zygmunta Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń 2001.
- Rozanow W., *Apokalipsa naszych czasów*, Białystok 1998.
- Saganiak M., *Słowackiego mistyczna koncepcja poznania i twórczości*, „Pamiętnik Literacki" 1994, z. 4.
- Sennert R., *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, Gdańsk 1996.
- Siemek M. J., *Filozofia spełnionej nowoczesności – Hegel*, Toruń 1995.
- Skuczyński J., *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*, Toruń 1993.
- Skwarczyńska S., *Wokół interpretacji „Nie-Boskiej Komedii" jako utworu awangardowego*, w: Tejże: *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Warszawa 1985.
- Starobinski J., *1789. Emblematy rozumu*, Warszawa 1997.
- Sugiera M., *Czy można być „wiernym" Krasińskiemu? Wybrane przykłady inscenizacji i interpretacji „Nie-Boskiej komedii"*, „Ruch Literacki" 1986, z. 3.
- Sudolski Z., *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003.
- Synoradzka A., *Sporne problemy „Irydiona"*, „Ruch Literacki" 1992, z. 6.
- Szestow L., *Ateny i Jerozolima*, Kraków 1993.
- Tomkowski J., *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności*, Warszawa 2000.
- *Ulotność i trwanie. Studia tematologii i historii literatury. Prace ofiarowane Profesor Janinie Abramowskiej*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2003.
- Włodarczyk J., *Młodopolski przełom w recepcji Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń 2001.
- Wodziński C., *Światłocienie zła*, Wrocław 1998.
- *Wokół gotycyzmów: wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Kraszewskiego wizje przeszłości i przyszłości*, Lublin 1997.
- *Z ducha biblioteki. Literatura w interpretacji intertekstualnej*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, K. Sawicka, Białystok 2002.
- Zdziechowski M., *Chateaubriand i Napoleon*, Wilno 1932.
- Zdziechowski M., *Europa, Rosja, Azja*, Wilno 1923.
- Zdziechowski M., *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*, t. I-II, Kraków 1914.
- Zdziechowski M., *W obliczu końca, Wilno 1937*
- Ziołowicz A., *Dramat i romantyczne „Ja". Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002.
- Ziołowicz A., *„Irydion" Zygmunta Krasińskiego – „na pół dramat, a na pół opisanie i opowiadanie". W kręgu estetyczno-genologicznej problematyki dzieła*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenie*, Toruń 2001
- Znaniecki F., *Upadek cywilizacji zachodniej*, Poznań 1921.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Składające się na *Marie romantyków* szkice i studia nie były w zdecydowanej większości ani publikowane, ani wygłaszane publicznie. Wyjątki to:

I. Fragmenty *Rozdziału Drugiego* (o *Dziadach*), *Część pierwsza* podrozdziały: I, II oraz *Część Siódma*, podrozdziały: I, II – opublikowane w pierwotnej wersji jako:

– *Funkcje i geneza symboli maryjnych w „Dziadach" Adama Mickiewicza*, w: *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie. Materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14-17 IX 1994r. w czterech tomach*, t. IV, *Literatura*, pod red. E. Feliksiak i A. Kieżuń, Białystok 1996, s. 51-73.

II. Fragmenty *Rozdziału Czwartego* (o *Marii*), podrozdziały: I, II, III, IV, V i XIII w ich pierwotnej wersji opublikowano jako:

– *Dlaczego „Maria"? Symboliczne funkcje tytułu w poemacie Antoniego Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii". Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 137-179.

III. Podrozdział VIII (*Bachantki rewolucji, damy arystokracji*) z *Rozdziału piątego*, (o *Nie-Boskiej komedii*) został wygłoszony na przygotowanej przez. T. Linknera i M. Kuziaka sesji naukowej: *Używki w literaturze, literatura w używkach*, Słupsk 2000.



Indeks nazwisk

A

Abelard Pierre – 408
Abraham – 68
Ackerknecht E. H. – 627
Adamska Katarzyna – 57
Adler Emil – 723
Adolf z Essen – 169
Agoult Maria d' – 232
Aleksander VI (Rodrigo Borgia) – 56
Aleksandrowicz Alina – 568, 606, 724
Aleksandrowska Elżbieta – 38, 724
Almodovar Pedro – 623
Alquié Ferdinand – 739
Altman Robert – 652
Amsterdamski Stefan – 735
Anakreont – 275
Andrusiewicz Andrzej – 257
Andrzejewski Bolesław – 422, 426, 731
Angelico Beato – 511
Ankwiczówna Ewa Henrietta – 148, 224, 225, 228, 232, 233, 451, 466, 486
Anouilh Jean – 55
Antoniewicz Karol – 401, 402
Anusiewicz Janusz – 724
Apostata Julian – 687
Arendt Jan Antoni – 330
Ariosto Lodovico – 415
Arnstowicz K. – 687
Arystoteles – 541, 728
Augustyn Józef – 723
Ausländer Rose – 298
Aveni Anthony – 394
Axer Jerzy – 723

B

Bachórz Józef – 12, 323, 428, 435, 531, 589, 674, 725, 730, 731, 733
Backvis Claude – 737
Baczyńska Beata – 728
Badinter Elisabeth – 34, 653, 659, 723
Bagłajewski Arkadiusz – 735
Baka Józef, ks. – 269, 270, 726
Balbus Stanisław – 735
Baliński Karol – 457
Ballanche Pierre Simon – 725, 739
Balmat Jacques – 560
Balowski Mieczysław – 725
Balzac Honoré de – 14, 31
Bałucki Michał – 27, 723
Bałus Waldemar – 735
Banasiak Bogdan – 34, 661, 666
Baran Bogdan – 103
Barańska Anna –31, 723
Barth Karl – 516, 517, 735
Bartmiński Jerzy – 163, 179, 209, 325
Bartoszyński Kazimierz – 33
Basiuk Tomasz – 724
Baszkiewicz Jan – 655
Bataille Georges – 57, 525, 728
Batory Elżbieta – 57
Batowski Henryk – 725
Baudelaire Charles – 345, 457
Bąk Adam – 322, 732
Beauvois Daniel – 728
Beckford William – 278, 453, 455, 664, 665
Bécu Aleksandra – 204
Bécu August – 645
Bécu Hersylia – 204
Bednarek Henryk – 557
Beinert Wolfgang – 67, 402, 589
Bełcikowski Adam – 27
Bem Antoni Gustaw – 729
Benecke-Beneski Karol – 734
Benisławska Konstancja – 66
Bergson Henri – 176
Berlioz Hector – 701
Bernardin de Saint-Pierre Jacques-Henri – 35, 36, 500, 524, 529, 530, 531, 723
Bernatowicz Feliks – 41
Bernhardt Maria Ludwika – 524, 735
Bernini Lorenzo 527, 578, 585
Bezwiński Adam – 239, 728
Bialakowa-Luftowa Maria – 733
Białecki B. – 584
Białoskórska Mirosława – 728
Białostocki Jan – 270, 280, 502, 578, 589, 728, 735
Biegeleisen Henryk – 490, 730
Bielecki Jan – 205, 214, 448, 604
Bielowski August – 504, 564, 733
Bieńczyk Marek – 289, 542, 632, 667, 733, 737, 739
Bieńkowska Ewa – 567, 737, 739
Bieńkowska Wiera – 257
Bieńkowski H. W. – 345
Bieńkowski Z. – 525
Bierdiajew Mikołaj – 258
Biernacki Andrzej – 737
Bieżuńska-Małowist Iza – 94
Bilińska Izabela – 620
Biliński Krzysztof – 418, 696, 725, 733, 735, 737
Billing Peter – 118
Billings Malcolm – 192
Billip Witold – 217, 533, 735
Biskup Marian – 166
Bittner Ireneusz – 737
Bizan Marian – 130, 642, 644, 737
Blake William – 542
Blüth Rafał Marceli – 465, 725
Błędowski Aleksander – 558

Błoński Jan – 57
Bobrowa Joanna – 17, 26, 119, 273, 599, 600, 602, 604-607, 619
Bobryk R. – 729
Boccaccio Giovanni – 40
Böcklin Arnold – 672
Boćkowska Maryla – 733, 386
Bogucka Maria – 30, 723
Bohdanowiczowa Zofia – 389
Böhme Jakub – 53, 262, 272, 284, 362, 383, 418, 516, 728
Bohusz Marian – 732
Bojda Wioletta – 322, 732
Bolecki Włodzimierz – 87, 549, 724
Bolewski Jacek – 323, 469, 472, 723, 732, 739
Bona Sforza – 30, 42
Boniecki Adam – 728
Borgia Lukrecja – 56
Borkowska Grażyna – 22, 28, 712, 723, 728
Borkowska Małgorzata – 502
Boros Ladislaus – 584, 735
Borowczyk Jerzy – 349, 649, 725
Borowski Andrzej – 229, 338
Borowy Wacław – 33, 47, 48, 74, 107, 108, 141, 220, 224, 225, 259, 286, 419, 725
Bosch Hieronimus – 571
Brach-Czaina Jolanta – 106, 400, 677, 724
Brahmer Mieczysław – 567, 619, 735
Brahms Johannes – 587
Brandwojnowie L. i R. – 673
Brandys Marian – 635
Branicka Eliza – 17, 273, 599, 609
Branthomme Henry – 68
Brantôme Pierre – 56
Bremond Henri 237
Brentano Klemens 229, 403
Brodziński Kazimierz 37, 40, 41, 42, 67, 91, 307, 316, 322, 326, 341, 352, 378, 427, 456, 477, 515, 659, 712, 723
Brodzka Alina – 713
Bruchnalski Wilhelm – 39, 415, 730
Brückner Aleksander – 208, 733
Brudnicki Jan Z. – 426, 427
Brzozowski Jacek – 16, 24, 25, 64, 90, 91, 92, 104, 141, 145, 158, 318, 349, 364, 478, 480, 494, 495, 500, 553, 725, 726, 731, 733
Brzozowski Stanisław – 17, 737
Buber Martin – 117
Bujnicki Tadeusz – 733
Bułgakow Siergiej Wasiljewicz – 338
Buonarroti Michelangelo – 81, 402, 504, 524, 525, 527, 541, 639
Burdziej Bogdan – 261, 620, 642, 678, 733, 737, 739
Burkot Stanisław – 24, 368, 525, 735
Bychowski Gustaw – 17, 24
Byron George Gordon – 51, 57, 116, 142, 152, 205, 207, 208, 210, 211, 273, 275, 278, 316, 394, 458, 459, 473, 492, 500, 501, 508, 533, 534, 534, 535, 558, 563, 568, 574, 579, 581, 582, 584, 585, 587, 590, 598, 610, 622, 623, 653, 676, 678, 684, 704, 714, 734, 736
Bystroń Jan Stanisław – 60, 728

C

Cadot Michel – 730
Caillois Roger – 56, 57, 525, 735
Calderon de la Barca Pedro – 197, 728
Campanella Tommaso 375, 673,
Campbell J. – 623
Camus Albert – 55
Canal Giovanni Antonio – 567
Canaletto – patrz: Canal Giovanni Antonio
Canova Antonio – 527, 581
Caravaggio Michelangelo – 61
Casazza Ornella – 511, 523, 737
Cecylia św. – 476, 506, 508, 519, 521, 568, 582, 584
Cela Camillo José – 57, 723
Cenci Beatrix – 56
Chabanon – 257
Chachulski Tomasz – 723
Charewiczowa Łucja – 723
Chateaubriand Francois-René de – 277, 529, 650, 651, 653, 654, 656, 657, 663, 739, 740
Chaworth Mary – 61
Chélini Jean – 68
Chevalier Jacques – 516, 736
Chlebowski Bronisław – 14, 723, 737
Chłędowski Kazimierz – 566, 570, 735
Chmielewski Piotr – 739
Chmielowski Piotr – 13, 14, 18, 27, 74, 206, 216, 335, 350, 359, 405, 407, 414, 594, 595, 599, 723
Chodkiewicz Aleksander – 530
Chodkiewiczowa Karolina z Walewskich – 559
Chodźkiewicz Władysław – 521
Chodźko Ignacy – 330
Chodźko Ryszard – 95, 739
Choiński Krzysztof – 34, 653, 654
Chojecki Edmund – 367, 674
Chojnacki Hieronim – 733
Chojnicka Krystyna – 259
Chojnowski Zbigniew – 731
Chomętowski Władysław – 723

Chomik Piotr – 71, 76, 267, 730, 732
Chopin Fryderyk – 272
Choroszy Jan A. – 161, 732
Chotomski Ferdynand – 349
Chrostowski Waldemar – 219, 220, 723, 728, 739
Chrystus – patrz: Jezus Chrystus
Chrzanowski Zbigniew – 266
Chwedeńczuk Bohdan – 387
Chwin Stefan – 103, 163, 169, 176, 178, 192, 197, 219, 264, 323, 634, 725, 731
Chynczewska-Hennel Teresa – 259
Cichowicz Stanisław – 197, 694, 739
Ciechowicz Jerzy – 737
Ciecierski Faustyn, ks. – 732
Cieński Marcin – 92
Cieplińska Halina – 418
Cierniak Urszula – 257, 731
Cieszkowski August – 520, 593, 600, 601, 619, 703
Cieszyńska Beata – 731
Cieślak Robert – 283
Cieśla-Korytowska Maria – 24, 725, 735, 739
Cieślik E. – 85
Cinal Stanisław – 338
Cioran Emil – 648, 657, 667, 676, 739
Cixous Héléne – 723
Claudel Paul – 724
Clavone Zofia – 276
Clement – 672
Condorcet Jean – 659
Considérant Victor – 643, 718
Constant Beniamin – 33
Cooper James Fenimore – 353, 354
Cordoba Pedro de – 522
Corneille Pierre – 32, 276, 591, 603
Cornelius Peter – 280
Correggio (właśc. Antonio Allegri) – 528
Coster Karol de – 571
Cousin Victor – 597
Cramailles Chassebras de – 564
Crebillon syn (właśc. Claude Prosper Jolyot) – 32, 665
Curie-Skłodowska Maria – 443
Curtius Ernst Robert – 229, 338, 339, 356, 433, 721, 728
Cycero – 275, 536
Cygal-Krupowa Zofia – 62, 726
Cyncynnat – 546
Cysewski Kazimierz – 85, 86, 260, 374, 386, 604, 723, 725, 733
Czaadajew Piotr – 258
Czabanowska-Wróbel Anna – 492
Czajkowski Krzysztof – 733
Czajkowski Michał – 443, 734
Czajkowski Mieczysław – 723
Czaplejewicz Eugeniusz – 292, 379, 731
Czapliński Piotr – 740
Czapski Józef – 739
Czarnowski Stefan – 378
Czartoryski Adam Jerzy książę – 37, 38, 259, 260, 521, 638, 717, 733
Czeczot Jan – 34, 74, 94, 273, 341, 718
Czermińska Małgorzata – 163
Czerminski Adrian – 735
Czubaty Jarosław – 257, 681
Czubek Jan – 725
Czyż Antoni – 66, 269, 412, 715, 725, 728
Czyżewska Agnieszka – 740

D

d'Arc Joanna św. – 108, 293
Dacewicz Leonarda – 12
Dalewski Zbigniew – 192
Danek Danuta – 17, 354, 478, 500, 501, 601, 619, 626, 652, 735, 737
Daniel prorok– 247
Danilewiczowa Zofia – 323
Danilewicz-Zielińska Maria – 16, 403, 731, 728, 737
Dante Alighieri – 22, 146, 275, 278, 338, 433, 463, 501, 520, 526, 531, 540, 550, 551, 579, 580, 584, 589, 590, 591, 594, 596, 597, 599, 606-608, 708, 713, 738
Dantyszek Jan – 712
Daszkiewicz Cyprian – 181, 200, 219
Daszkowski Zbigniew – 485
Dawid Wincenty – 500
Dąbek-Wigrowa Teresa – 377, 379
Dąbkowska Justyna – 246
Dąbrowicz Elżbieta – 6, 15, 42, 604, 733, 738
Dąbrowska Danuta – 728
Dąbrowski Jan Henryk – 378, 419, 420, 423, 424
Delacroix Eugéne – 524, 663, 673
Dernałowicz Maria – 90, 156, 264, 275, 308, 335, 339, 397, 457, 526, 556, 725, 733
Descartes René – 739
Destorrents Rafael – 525
Deybel Xawera – 17, 414
Dickinson Emily – 716
Diderot Denis – 88, 258, 278, 500, 659, 660, 661, 678
Dierżawin K. N. – 257, 728
Długosz Jan – 60, 712
Dmochowski Franciszek Salezy – 276
Dobrzyńska Teresa – 723
Doktór Jan – 117, 728
Dokurno Zygmunt – 486
Dolański Dariusz – 731

Dołęga-Mostowicz Tadeusz – 250
Dołgoruki Michaił – 681
Dominik św. – 242, 243
Dominik z Prus – 169
Donelajtis Krystyn – 392, 393, 394, 731
Dopart Bogusław – 85, 86, 109, 147, 160, 183, 209, 215, 216, 218, 290, 339, 365, 366, 399, 468, 723, 725, 730, 733
Dostojewski Fiodor – 257, 338, 502, 736, 739, 740
Drewermann Eugen – 256
Drubek-Meyer Natasza – 257
Drużbicki Kacper – 66
Duccio di Buoninsegna – 523
Duda Artur – 725
Duff Mary – 61
Duk Józef – 494
Dunajski Antoni – 739
Dürer Albrecht – 51, 279, 280, 511, 522, 728
Durkowić-Jakšić Ljubomir – 731
Dziadek Adam – 732
Dziechcińska Hanna – 723
Dzielska Maria – 94, 397
Dzięcioł Alina – 728

E

Eckhart Mistrz – 271, 383
Eco Umberto – 615, 728
Egher Henryk 169
Eichendorff Joseph – 587
Eliade Mircea – 54, 125, 728
Eliasz – 53
Eliot Thomas Stearns – 590
Elzenberg Henryk – 433, 731
Elżbieta św. – 169, 603
Emerson Ralf Waldo – 354, 417, 418, 718
Emmerich Katarzyna – 403
Engelking Anna – 244
Eulalia św. – 525
Eurypides – 187
Eustachiewicz Lesław – 54, 526
Evdokimow Paul – 53, 54, 55, 234, 315, 383, 396, 417, 467, 511, 524, 728, 739
Ezechiel prorok – 506

F

Fabianowski Andrzej – 207, 380, 597, 733, 737
Faryno Jerzy – 729
Feliksiak Elżbieta – 12, 48, 66, 145, 265, 381, 419, 518, 536, 717, 730, 733, 739, 741
Feliński Zygmunt Szczęsny – 208, 257, 266, 276
Ferens Dominika – 724
Ficino Marsilo – 523
Fiećko Jerzy – 260, 642, 694, 699, 736, 737
Fieguth Rolf – 208, 725
Filipowicz M. – 259
Fiore Joachim de – 375
Fisz Zenon – 443, 735
Flandrin Jean-Louis – 641, 739
Flaubert Gustaw – 36
Fleury André Hercule – 717
Fleury pani – 56
Florenski Paweł – 461, 471
Floryan Władysław – 579, 735
Fornelski Piotr – 549
Forycki Remigiusz – 397, 389, 656, 725, 738
Foscolo Ugo – 92, 133, 531, 532, 724, 735
Foucault Michel – 134, 281, 728
Fourier Charles – 375, 643, 658, 673, 674, 718
Franciszek I – 650
Franciszek św. – 70, 71, 450
Frankiewicz Małgorzata – 113
Fredro Aleksander – 24, 56, 344, 353, 715
Fredro Jan Maksymilian – 606
Frevert Ute – 55, 723
Friedrich Caspar David – 739
Fryderyk Wielki – 61

G

Gacowa Halina – 733, 515, 556
Gajewski Franciszek – 32
Gajkowska Cecylia – 460
Galon-Kurkowa Krystyna – 264
Gałczyński Konstanty Ildefons – 732
Gandhi Mohandas Karamczand – 161
Ganoczy Aleksander – 739
Garczyński Stefan – 598
Garewicz Jan – 302
Gaszyński Konstanty – 525, 581, 600, 640
Gautier Théophile – 277, 500
Gawinecka D. – 725
Gawroński Wojciech – 587
Gazda Grzegorz – 740
Gąsiorowski Wacław – 330
Gąsowski Jerzy – 413
Genet Jean – 587
Géricault Théodore – 676
Giannone Pietro – 566
Giddens Anthony – 647, 731
Gide André – 692
Giergielewicz Mieczysław – 19, 430
Gille-Maisani Jean-Charles – 46, 47, 55, 86, 117, 151, 190, 222, 264, 285, 288, 465, 468, 480, 488, 725, 729
Giorgione (właśc. Giorgio de Castelfranco) – 585
Girodet-Trioson (właśc. Anne-Louis Girodet) – 524
Glinczanka Agnieszka – 200, 529
Głowiński Michał – 36, 63, 325, 422, 424, 590, 605, 620, 692, 729, 731, 734, 735, 739
Godebska Rachela Judyta – 30

Godebski Cyprian – 729
Godzimirski Jakub M. – 197, 349
Goethe Johann Wolfgang – 11, 20, 62, 92, 103, 129, 133, 136, 199, 231, 232, 233, 245, 262, 276, 278, 328, 359, 406, 418, 435, 472, 494, 500, 531, 537, 539, 584, 587, 684
Gogacz Mieczysław – 367
Gogol Mikołaj – 509, 739
Goldoni Carlo – 570, 737
Goldsmith Olivier – 31, 323
Golianek Ryszard Daniel – 701
Goliński Zbigniew – 729
Gołaszewska Maria – 723
Gombrowicz Witold – 36, 422
Gomulicki Juliusz Wiktor – 14
Gosławski Maurycy – 62, 509, 529, 736
Gostomski Walery – 409, 435, 730
Goszczyński Seweryn – 202, 203, 271, 276, 292, 379, 386, 443, 459, 469, 547, 705, 733, 734, 735, 736
Gościecki Franciszek – 410
Gotfryd Jan – 727
Goya y Lucientes Francisco de – 571
Gozzolla Bonozzo – 511
Górnicki Łukasz – 519
Górska Barbara – 548
Górski Artur – 17, 443, 449, 491, 728
Górski Konrad – 48, 74, 97, 157, 166, 167, 343, 420, 318, 340, 422, 436, 725, 731, 731, 737
Grabianka Tadeusz – 403, 731
Grabner-Haider Anton – 60, 729
Grabowska Maria – 90, 138, 339, 609, 646, 684, 699, 730, 737
Grabowski Michał – 443
Grabska Elżbieta – 542, 736
Graczyk Ewa – 354, 651
Graff Agnieszka – 21
Graszewicz Marek – 163
Green Graham – 55
Green Julien – 55
Grignion de Monfort Ludwik Maria – 728
Grimal Pierre – 77, 115, 171, 339, 548, 659
Grimm Jakub – 118
Grochala Bożena – 51
Grocholski, oficer gwardii – 341
Grochowski Stanisław – 246, 579
Grochulska Barbara – 258
Grodzińska-Gross Irena – 257, 419
Groza Aleksander – 571
Gruchała Janusz S. – 29
Grzebień Ludwik – 728
Grzebień Małgorzata – 181
Grzegorz z Nareku – 460
Grzenia Jan – 60, 61, 329, 343, 586, 735
Grzeszczuk Stanisław – 29, 734
Grześkowiak Radosław – 344
Grzywna-Wilczek Anna – 272
Gubrynowicz Bronisław – 14, 15
Guimaraes Bernardo – 531
Guitton Jean – 227
Gumiłow Mikołaj – 729
Gumkowski Marek – 24, 103, 727
Guranowski J. – 670
Gutkowski Wojciech – 375, 732
Gutowski Wojciech – 12, 97, 102, 322, 664, 685, 694, 705, 723, 725, 735, 737
Guze Joanna – 33, 650, 739
Guzek Andrzej K. – 277

H

Habrajska Grażyna – 241
Hadermann Paul – 569
Halkiewicz-Sojak Grażyna – 522, 620, 624, 733, 737, 739
Haller Albrecht – 605
Handke Kwiryna – 724, 732, 735, 736
Hanusiewicz Mirosława – 269, 281
Hardenberg Friedrich – patrz: Novalis
Hartwig Julia – 732
Hass Ludwik – 735
Haufe Eberhard – 497, 585, 735
Haur Jakub Kazimierz – 415, 731
Hegel Georg Wilhelm Friedrich – 245, 439, 597, 598, 739, 740
Heidegger Martin – 322
Heine Henryk – 419, 527, 618, 712, 716, 723
Hejmej Andrzej – 422, 732
Henryk IV – 650
Herder Johann Gottfried – 378, 461
Hernas Czesław – 163, 246, 728
Herod – 49, 226, 260, 267, 315
Herod Filip – 51
Herodiada – 51
Herodot – 275
Herrmann Tadeusz, ks. – 732
Hertz Paweł – 130, 233, 473, 644, 680, 699, 737
Hezjod – 394
Hieronim św. – 265
Hildebrand Dietrich – 138
Hindemith Paul – 587
Hoesick Ferdynand – 599, 600, 737
Holbach Paul-Henri – 517, 624, 628, 659
Hölderlin Fryderyk – 426
Hołówka Teresa – 724
Hołyst Bruno – 17
Homer – 107, 275, 322, 323, 370, 415, 435, 541, 542, 543, 730

Horacy – 37, 275, 370, 411
Hrabec Stefan – 167, 723
Hryniewicz Wacław – 686, 688, 739
Hume David – 33
Humm Maggie – 723
Husarski W. T. – 34, 540
Hutnikiewicz Artur – 504
Hypatia – 94

I

Igliński Grzegorz – 739
Ihnatowicz Ewa – 635
Inglot Mieczysław – 17, 24, 90, 138, 377, 379, 595, 725, 728, 737
Irzykowski Karol – 733
Iwańska-Feliksowo Maria – 257
Iwasiów Inga – 283, 723
Iwaszkiewicz Jarosław – 737
Izdebska A. – 740

J

Jabłońska-Deptułowa Ewa – 402, 735
Jackiewicz S. – 728
Jadwiga, królowa – 606
Jagiełło Władysław, król – 162
Jagodzińska Anna – 691
Jakowska Krystyna – 728
Jakóbiec Marian – 737
Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa Anna – patrz: Tatarkiewicz Anna
Jakubowski August Antoni – 524, 558, 559, 734,
Jakubowski Jan Zygmunt – 515
James William – 534
Jan Paweł II (właśc. Karol Wojtyła) – 68, 81
Jan Chrzciciel – 53, 654
Jan Kazimierz, król Polski – 268, 378
Jan św. – 51, 173, 199, 218, 329, 391, 460, 511
Janion Maria – 16, 17, 18, 20, 24, 54, 69, 103, 163, 166, 181, 200, 258, 358, 399, 400, 402, 405, 408, 415, 418, 419, 457, 591, 595, 597, 609, 617, 618, 631, 634, 656, 671, 681, 693, 694, 723-726, 733, 737, 738, 739
Jankowicz Grzegorz – 188
Jankowski Jan – 50, 221, 269, 627
Jankowski Jerzy – 17,
Janocha Michał, ks. – 51, 511, 728, 731
Januszewicz Maria – 103, 726
Januszewski Teodor – 561
Jarosiński Zbigniew – 95, 729
Jaroszyński Edward – 519, 520, 593, 703
Jarzębski Adam – 250
Jasieński Bruno – 250
Jasińska Aleksandra – 665, 724
Jasińska Maria – 402, 734
Jasiński Jakub – 143, 184, 250, 275, 336, 449, 450, 451, 452, 486, 492, 495
Jaspers Karl – 47, 728
Jastrun Mieczysław – 43
Jastrzębska Magdalena – 32
Jastrzębski Zdzisław – 734
Jaśtal Katarzyna – 691
Jaworska Elżbieta – 103, 335
Jaworski Wit – 739
Jean Paul (właśc. Johann Paul Friedrich Richter) – 286, 739, 631, 632
Jedlicki Jerzy – 544, 546, 735
Jezierski Franciszek Salezy – 31, 32, 723
Jezus Chrystus – 22, 42, 43-50, 53, 54, 61, 62, 64, 67, 69, 76, 78, 80, 81, 83, 84, 96, 97, 116, 117, 121, 124, 127, 144, 168, 169, 173, 199, 218-220, 222, 224, 225, 226, 227, 233, 234-237, 241, 243, 246-248, 252, 256, 262, 266-272, 287, 289-292, 303, 304, 327, 329, 338, 362, 366, 367, 381, 383, 384, 388, 400, 428, 432, 460-463, 468-471, 496, 500, 501, 503, 504, 506, 510-512, 514-516, 524, 525, 540, 562, 578, 579, 586, 589, 597, 606, 607, 608, 613, 619, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 637, 648, 653, 654, 668, 674, 682, 684, 686, 687, 688, 694, 701, 702, 719-721, 725, 728, 729, 736, 738, 739, 740
Jeżowski Józef – 94, 160, 274, 340
Joachimowicz Lesław – 614
Johemczyk Mariusz – 738
Jokiel Irena – 494, 726
Jordan Edward – 660
Joselewicz Berek – 421
Józef św. – 267, 510, 515
Julian Apostata – 739
Jung Aleksander – 619
Jung Carl Gustaw – 467, 473, 644, 685
Jurkowski Marian – 733

K

Kaczkowski Zygmunt – 308, 571, 723
Kadulska Irena – 67
Kafka Franz – 55
Kaganowicz Sima – 419
Kajsiewicz Hieronim – 728
Kalergis Maria – 272
Kaleta Roman – 733
Kaligula, cesarz rzymski – 56
Kalinowska Maria – 6, 12, 15, 48, 205, 276, 296, 381, 474, 494, 504, 545, 590, 649, 683, 694, 713, 718, 724, 726, 728, 734, 735, 739
Kalinowski Daniel – 730
Kalinowski Lech – 281

Kalinowski Marian Leon – 256
Kaliska Maria – 56, 265
Kallenbach Józef – 74, 234, 521, 737, 738
Kaltenbergh Lew – 623
Kałamajska-Saeed Maria – 65, 266, 728, 731
Kamińska Maria – 77
Kamionka-Straszakowa Janina – 734
Kamyszew Krzysztof – 129
Kania Ireneusz – 65, 209
Karczmarewicz-Fedorowska Janina – 448
Karpiński Adam – 223
Karpiński Andrzej – 723
Karpiński Franciszek – 32, 277, 326, 378, 401, 723
Karpluk Maria – 729
Karst Roman – 419
Kartezjusz – patrz: Descartes René
Karwacka Helena – 732
Kasjusz – 639
Kasparek Norbert – 200
Kasselhut Ursula – 585
Katarzyna II, caryca Rosji – 56, 58, 61, 145, 258, 259, 260, 451, 452
Kazańczuk Mirosław – 626, 731
Kazimierz Wielki, król Polski – 41
Kaźmierczak Zbigniew – 427, 677, 728, 739
Kelly John N. D. – 58, 654
Kempfi Andrzej – 267
Kempiński Andrzej M. – 736
Kęder Cezary K. – 651
Kępiński Andrzej – 671, 729
Kępiński Zdzisław – 74, 226, 227, 248, 726
Kęszycka Helena – 134
Kiciński Bruno – 736
Kielak Dorota – 731
Kielczyk Dorota – 418
Kieniewicz Stefan – 65, 715, 724
Kieniewiczówna Jadwiga – 715
Kierkegaard Søren – 55, 345, 438, 516, 735
Kieżuń Anna – 728, 730, 731, 741
Kijas Artur – 274, 718, 731
Kijas Zdzisław – 247
Kisielew Zofia – 651, 675
Kisielewska Alicja – 730, 731
Kiszka Leon – 71
Kiślak Elżbieta – 15, 24, 103, 205, 258, 276, 280, 296, 724, 726, 727
Kita Beata – 262, 290
Klaczko Julian – 589
Klara św. – 29, 450
Kleiner Juliusz – 15, 19, 24, 48, 50, 61, 70, 71, 113, 122, 123, 156, 158, 198, 224, 274, 308-310, 316, 338, 344, 353, 385, 409, 420, 424, 426 429, 432, 436, 446, 447, 453, 456, 465, 596, 634, 723, 726
Kleopatra, królowa Egiptu – 56
Klewański Adam – 308
Klimowicz Tadeusz – 264
Klingemann Ernest August Friedrich – 341
Kloch Zbigniew – 42
Klossowski Pierre – 666
Kłak Czesław – 728
Kłak Tadeusz – 734
Kłoczowski Jan M. – 221, 648
Kłoczowski Jerzy – 730
Kłosińska Krystyna – 28, 723
Kłosiński Krzysztof – 437
Kniaźnin Franciszek Dionizy – 29, 37, 276, 277
Koblański Józef – 38
Kochanowska Ewa – 735
Kochanowski Jan – 375, 411, 415, 555, 556, 579, 582, 584, 712, 735-737
Kochanowski Marek – 408
Kochanowski Piotr – 435
Kochowski Wespazjan – 428, 429, 587, 712
Kocjan Krzysztof – 54
Köhler Joachim – 118
Kolbuszewski Jacek – 147, 163, 203, 379, 435, 726, 731
Kołakowski Leszek – 56, 728, 729
Kołbuk Witold – 728
Kołłątaj Hugo – 37
Komendant Tadeusz – 660
Komornicka Maria – 28, 716
Komorowska Gertruda – 504, 564
Komorowski Ignacy Marceli – 587
Konarek A. – 675
Konczewska H. – 631
Konikowska Magdalena – 670
Konończuk Elżbieta – 66, 145, 419, 730, 739, 740
Konopczyński Władysław – 724
Konopnicka Maria – 19, 309, 310, 414, 416, 716, 730
Kopacz Katarzyna – 257
Kopaliński Władysław – 175, 335, 660, 724
Kopciński Jacek – 379
Kopciński Krzysztof – 56
Kopczyński Krzysztof – 726
Kopeć Józef – 457
Kopeć Józef Jerzy – 728
Kopeć Zbigniew – 724, 740
Kopliński Władysław – 175
Koprowski Jan – 665
Kordaczuk Wiesława – 271
Kordecki Augustyn – 126, 264, 270, 271
Korolko Mirosław – 379, 505

Korotkich Krzysztof – 6, 12, 198, 244, 590, 648, 733, 734, 738
Korytowska Maria – patrz: Cieśla-Korytowska Maria
Korzeniewicz Maria – 538
Korzeniowski Józef – 24, 128, 713, 731
Kosman Marceli – 145, 726, 731
Kossakowski Józef – 449
Kossakowski Szymon – 451
Kossowski Henryk Piotr, bp – 578
Kostecki Janusz – 589
Kostenicz Ksenia – 46, 265, 266, 726
Kostkiewiczowa Teresa – 63, 555, 573, 574, 576, 735, 737
Koszycka Maria – 732
Kościuszko Tadeusz – 341, 343, 378
Kotarska Jadwiga – 715
Kotliński Andrzej – 245, 573, 736
Kotowa Ida – 29
Kott Jan – 638
Kowalczykowa Alina – 19, 24, 90, 279, 443, 495, 557, 577, 726, 734, 735, 738
Kowalska Hanna – 257
Kowalski Jerzy – 455
Kowalski Seweryn, ks. – 58
Kowzan Tadeusz – 732
Kozak Stefan – 735, 737
Kozłowski Eligiusz – 257
Kozłowski Witold – 244, 399, 404
Koźmian Jan – 19
Koźmian Kajetan – 349, 412, 447
Krahel Tadeusz, ks. – 732
Krajewski Michał Dymitr – 31, 276, 375, 415
Krakowiak Czesław – 727
Kramsztyk Zygmunt – 730
Krasa P. – 730
Krasicki Ignacy – 32, 147, 213, 275, 275, 312, 375, 724, 735
Krasińska Maria – 619, 653
Krasiński Wincenty – 638, 641, 645, 703
Krasiński Zygmunt – 11, 13, 14, 17, 22, 24, 25, 27, 61, 65, 119, 161, 164, 234, 254, 261, 273, 350, 465, 479?, 519, 520, 542, 571, 579, 593-623, 625-629, 631-635, 637-659, 661, 662, 664-666, 668-683, 686-695, 698-701, 703-709, 713-716, 720, 723, 726, 733, 736-738, 740
Kraszewski Józef Ignacy – 24, 266, 343, 344, 358, 726, 740
Krauze F. – 678
Kridl Manfred – 13, 19, 20, 119, 149, 594, 728, 737
Kristeva Julia – 221
Kropiński Ludwik – 33, 500, 606
Król Marcin – 739
Królikiewicz Grażyna – 571, 633, 738
Krűdener Barbara Juliana von – 117, 129, 277
Krukowska Halina – 6, 12, 15, 46, 48, 162, 164, 165, 322, 366, 379, 433, 435, 459, 467, 499, 544, 546, 551, 726, 733, 734, 740, 741
Krupecka Małgorzata – 721
Krupiński Franciszek – 19, 368, 372
Kryński S. – 634
Krysowski Olaf – 319, 349, 354, 390, 739
Kryszak Janusz – 713
Krysztofiak Anna – 610, 738
Krzemieniowa Krystyna – patrz: Krzemień-Ojak Krystyna
Krzemień-Ojak Krystyna – 644, 734, 738
Krzemień-Ojak Sław – 435, 739
Krzycki Andrzej – 715
Krzywy Roman – 410
Krzyżanowski Julian – 18, 293, 320, 625, 730, 734, 739
Kubacki Wacław – 55, 74, 149, 158, 270, 287, 536, 667, 712, 726, 734, 735, 739
Kubale Anna – 553, 604, 738
Kubiak Jacek – 547
Kubilius Vytautas – 393
Kubski Grzegorz – 702
Kucharski Eugeniusz – 504, 533, 734
Kucharzewski Jan – 257
Kuchowicz Zbigniew – 724
Kuciak Agnieszka – 597, 726
Kuczera-Chachulska Bernadetta – 369
Kudasiewicz Józef – 67
Kufel Sławomir – 412
Kuik-Kalinowska Adela – 494
Kukło Cezary – 29, 724
Kulczycka Dorota – 371, 730
Kulczycka-Saloni Janina – 368
Kulesza Dariusz – 724
Kulisz Józef – 292
Kułakowska Joanna – 241, 440
Kunicki W. – 118
Künstler-Langner Danuta – 239, 735
Kuran Michał – 595
Kurczewski Jacek – 377
Kurska Anna – 119, 735, 738
Kuryluk Ewa – 728
Kuryś Agnieszka – 47, 190, 641, 739
Kurzowa Zofia – 62, 726
Kuziak Michał – 260, 270, 692, 726, 730, 739, 741
Kuźma Erazm – 87, 538, 724, 732, 735
Kwapiszewski Marek – 443, 457, 734, 735
Kwitka-Osnowianenko Hrihorij – 736

L

La Mettrie Julien de – 516, 605, 631, 660, 736

Labouré Katarzyna – 68, 402, 469
Labuda Gerard – 166
Lachowska Dorota – 47
Laclos Pierre Choderlos de – 349
Lacroix Jean – 739
Lagerlöf Selma – 528
Lam Stanisław – 514
Lamartine Alphonse Marie Louis Prat de – 603
Lange Antoni – 733
Langrod Witold Lucjan – 734
Lapis Bohdan – 415
Läpple Alfred – 67, 68
Lasecka-Zielakowa Janina – 500, 734
Laurentin René – 411
Lautreamont (właśc. Isidore Lucien Ducasse) – 457
Lebenstein Jan – 457
Lebioda Dariusz Tomasz – 91, 386
Lechoń Jan – 734
Leciejewicz Lesław – 413, 459
Lecko Ksenofont – 732
Lednicki Wacław – 694, 739
Leeming Dawid A. – 736
Leeming Margaret A. – 736
Leeuv Gerardus van der – 54, 728
Legowicz Jan – 34
Leibniz Gottfried Wilhelm – 366
Lelewel Joachim – 170, 447
Lenartowicz Teofil – 730
Leonardo da Vinci – 521, 522, 527
Lermontow Michał – 349, 587
Lessing Gotfryd Ephraim – 542, 735
Leszczyński Grzegorz – 408
Leszczyński Zenon – 241
Leś Mariusz – 717, 730
Leśmian Bolesław – 578, 727, 736
Leśniewska Maria – 258
Lévy Armand – 265
Lewandowski Tomasz – 729
Lewański Julian – 572
Lewis Clive Staples – 63, 69, 113, 232, 426, 278, 525, 728
Lewis Matthew Gregory – 277
Libera Leszek – 24, 35, 103, 494, 557, 580, 726, 736
Libera Zdzisław – 37, 213, 378, 421, 459, 567, 573, 578
Lichański Jakub Z. – 377, 726
Limanowski Mieczysław – 718
Linkner Tadeusz – 741
Lipatow Aleksander – 724
Lipiński Krzysztof – 44, 298, 503
Lis Renata – 671
Litwinowicz Małgorzata – 726
Litwornia Andrzej – 147, 404, 732
Lombardi Paul J. – 687
Lombroso Cezary – 17
Loménie Louis – 297
Löwith Karl – 728
Lubaszewska Antonina – 434
Lubomirska Franciszka – 16, 501, 515, 526, 558
Lubomirski Edward – 341, 343
Ludwik XIII – 448
Ludwik XIV – 650
Ludwik XVI – 199, 675
Lukrecjusz – 459
Lul Marcin – 6, 275, 724
Lurker Manfred – 126, 227, 241, 503, 728
Luter Marcin – 68, 516
Lyszczyna Jacek – 352, 529, 509, 736

Ł

Łaszewski Wincenty – 170, 402
Łaszkiewicz Hubert – 730
Ławrynowicz Z. – 393, 394
Ławski Jarosław – 6, 24, 117, 165, 239, 265, 499, 697, 720, 733, 738, 740
Łebkowska Anna – 724
Łempicka Marcelina – 148, 233, 225, 335
Łepkowski Józef – 271
Łobodowski Józef – 736
Łokietek Władysław, król – 444
Łosski Włodzimierz – 512, 736
Łossowska Irena – 276
Łubieniewska Ewa – 24, 739
Łubieński Tomasz – 732
Łukasiewicz Jacek – 726
Łukasz św. – 80, 126, 199, 239, 271, 329, 503, 514, 522, 613, 637
Łukaszewicz-Chantry Maria – 356
Łużny Ryszard – 664, 729
Łysiak Waldemar – 330, 353, 730

M

Macharzyńska Anna – 724
Machiavelli Niccolo – 161
Machnikowski Paweł – 394
Maciejewski Janusz – 728
Maciejewski Jarosław 515, 557, 733, 736
Maciejewski Marian 105, 457, 478, 498, 505, 508, 574, 576, 721, 724, 733, 734
Macioti Maria Immacolata 65, 209, 402
Mackiewicz Stanisław – 730
Macpherson James – 108, 276, 378, 459
Madách Imre – 623, 639, 657, 658, 691
Magłowska Hanna Maria – 736
Magnuszewski Dominik – 24, 27
Magnuszewski Władysław – 737
Maistre Joseph de – 597, 648

Majchrowski Zbigniew – 151, 238, 351, 354, 694, 726, 737
Majeranowski Konstanty – 588, 713
Makles Tadeusz J. – 728
Makowiecki Andrzej Z. – 377, 379, 387
Makowski Adam – 13
Makowski Stanisław – 67, 292, 321, 560, 676, 696, 726, 730, 733, 736, 738
Makuchowska Marzena – 241, 732
Malczewski Antoni – 12, 14-16, 22-24, 25, 27, 32, 59, 115, 119, 136, 138, 162, 165, 175, 183, 190, 202, 203-217, 237, 304, 311, 312, 318, 319, 328, 345, 349, 386, 418, 427, 448, 459, 497-509, 511, 513-527, 529542, 544-551, 553-579, 580-592, 596, 598, 604-607, 637, 645, 660, 703, 709, 713, 725, 733-735
Malczewski Jacek – 578, 736
Maleszynski Dariusz Cezary – 41
Malewska Maria – 160, 340, 342
Malewska Zofia – 160, 340, 342
Malewski Franciszek – 94, 160, 274, 340
Malski Andrzej – 268
Małaniuk Jewhen – 561, 562
Małecki Zdzisław – 261
Małek Eliza – 77
Małgowska Hanna Maria – 360
Mamcarz Barbara – 728
Mandalian Andrzej – 460
Mann Klaus – 54
Mann Tomasz – 567
Mantegna Andrea – 51
Marchocka Anna Maria – 66
Marczak Mariola – 739
Marczewska Katarzyna – 190
Maréchal Sylvain – 659
Marecki Józef – 166
Marek św. – 61, 567
Marek Aureliusz – 275
Maria Antonina (Austriaczka) – 61, 675
Maria Kazimiera, królowa Polski – 30, 58
Maria Ludwika, królowa Polski – 30, 61
Maria Teresa – 61
Maria, Matka Jezusa – 29, 41, 46, 47, 49, 51, 53, 60-69, 71, 72, 76-82, 84, 85, 97-100, 103, 106, 121, 124-127, 132, 139, 140, 142-148, 155, 157, 158, 160, 166-168, 173, 175, 179, 182, 191, 221, 222, 224-227, 231, 236-245, 247, 248, 252, 256, 264-267, 269-274, 278, 280, 285, 289, 291, 302, 315, 324, 329, 333, 334, 339, 354, 364, 367, 369, 370, 380, 384, 389, 400-403, 406, 411, 417, 428, 429, 440, 444-446, 457, 460, 461, 465, 469, 470-472, 490-493, 496, 500-507, 510-515, 519-523, 525, 526, 528, 529, 531-533, 537, 540, 547, 575, 577, 578, 579, 580, 584-599, 604, 606-610, 613, 619, 621, 629, 630, 632, 651, 668, 684, 728-733
Marinelli Luigi – 404, 730
Markiewicz Henryk – 732, 738
Marlowe Chrustopher – 684, 691
Maroszek Józef – 729
Merrimée Prosper – 500
Marszał Ewa – 362
Martin John – 633
Marty Francois – 68
Martyniuk Paisjusz – 729
Masaccio (właśc. Tommaso di ser Giovanni di More) – 522
Mascall Eric Lionell – 557, 736
Maskoff Józef – patrz: Zapolska Gabriela
Masłowski Michał – 131, 227, 238, 272, 432, 595-597, 623, 630, 638, 684, 724, 739
Maślanka Julian – 169, 390, 455, 524, 734
Mateusz św. – 314
Matulevičius A. – 200
Matusiak Maria M. – 271
Matuszczyk Ewa – 258
Matuszewski Krzysztof – 34, 661, 666
Maurer Jadwiga – 419, 732
Mauriac Francois – 55
Maurois André – 257
Mayenowa Maria Renata – 337, 732
Mazanowski Mikołaj – 734
Mazepa Jan (właśc. Kołodyński) – 448
Mazurek Sławomir – 739
Mazurkiewicz Roman – 461, 729
Mączak Antoni – 725
Melcer-Szczawiński Henryk – 587
Meller Stefan – 739
Melodos Roman św. – 613
Memmling Hans – 525
Merdas Alina – 740
Meslier Jan – 617, 688
Mętrak Krzysztof – 718
Mężyński Kazimierz – 726
Micewicz Felicja – 274
Michalski Konstanty – 111, 197
Michał Anioł – patrz: Buonarroti Michelangelo
Michałowska Teresa – 729
Michałowski K. – 587
Michałowski Piotr – 728, 740
Michelet Jules – 40, 56, 729, 730
Micińska Anna – 36
Micińska Magdalena – 738
Miciński Bolesław – 591
Miciński Tadeusz – 117, 272, 590, 694, 735

Mickiewicz Adam – 12, 13, 15-22, 24-27, 35, 37-39, 43, 44, 46-48, 50, 51, 54, 55, 59, 61-65, 67-99, 101-136, 138-151, 154, 156-174, 176-178, 181-188, 190, 191, 193-196, 198-222, 224-233, 237-240, 242-257, 259-262, 264-273, 275-280, 283, 285-301, 304, 309-314, 317-320, 322-328, 330-340, 342-366, 368, 370-375, 377-386, 388-392, 394-421, 423436, 438, 440-462, 465-496, 500, 501, 506, 509, 515, 532-539, 579, 590, 592, 594, 596, 598, 603, 610, 612, 614, 619, 625, 632, 637, 643, 645, 647, 652, 671, 674, 676, 680, 683, 694, 703, 705, 709, 712, 714, 716, 717, 721, 723-735, 738, 740
Mickiewicz Władysław – 341
Mickiewiczowa Barbara – 406
Mickiewiczowa Celina – 339, 732
Mickiewiczówna Maria – 456
Midas – 156
Mieczysławska Makryna – 403
Miedziński Ziemowit – 738
Mierzejewski Andrzej – 332, 367
Mieszkowski Tadeusz – 60, 517
Mikiciuk Elżbieta – 736, 740
Mikocki Tomasz – 724
Miller Max – 229
Millet Francois – 387
Milton John – 622, 718, 721
Miłosz Czesław – 295, 296, 303, 338, 434, 435, 469, 502, 503, 514, 526, 587, 590, 727, 729, 734, 739, 740
Miłosz Oskar – 544
Minczelas H. – 419
Minskiewicz Serż – 725
Mirabeau Honoré Gabriel – 65
Mironowicz Antoni – 265, 342, 729
Mitosek Zofia – 297, 441, 724, 725, 730
Mitzner Piotr – 732, 740
Mniszkówna Maryna – 606
Mochnacki Maurycy – 202, 430, 546, 547, 733, 734
Modzelewski Michał 556, 733
Mokienko Valerij – 726
Moltmann Jűrgen – 323, 373, 425, 427, 732
Monte Henryk – 195, 196
Montesquieu Charles de Secondat – 567
Moore Tomasz – 107, 345, 508, 653
Morawska Zofia – 571
Morawski Kalikst – 532
Morelowski Józef – 38, 39, 42, 87, 724
Morstin-Górska Maria – 24
Morsztyn Jan Andrzej – 63, 269, 715
Morsztyn Zbigniew – 411
Mortęska Magdalena – 66
Morus Tomasz – 375
Moss George – 544
Mostowska Anna – 24, 32
Mostowska-Baliszewska Anna 292
Moszyński Leszek – 239
Moszyński Kazimierz – 163
Mroczkowski Piotr – 192
Mrowcewicz Krzysztof – 736
Mrukówna Julia – 58
M-ski Adam – patrz: Trzeszczkowska Zofia
Mucha Bogusław – 403, 732
Murinius Marcin – 162, 163
Musset Alfred de – 131

N

Naborowski Daniel – 378, 394
Nagrabiecki Jan – 440
Najdowski Zbigniew – 732
Nalepa Marek – 485, 549, 736
Nałkowska Zofia – 716
Napoleon Bonaparte, cesarz – 171, 272, 303, 319, 326, 330, 349, 352, 361, 378, 380, 386, 412, 431, 457, 653, 654, 678, 730, 731, 740
Narbutt Teodor – 266
Naruszewicz Adam – 555, 566, 572, 584, 737
Naryszkina Olga – 651
Nasiłowska Anna – 30, 336, 723
Naumow Aleksander E. – 522, 613, 729, 736
Nawarecka Lucyna – 738
Nawarecki Aleksander – 245, 269, 319, 726, 732, 736
Neciat Andrea – 57
Nehring Władysław – 730
Newton Izaak – 275, 631, 730
Niedźwiedzki Leonard – 339, 593
Niemcewicz Julian Ursyn – 39, 42, 331, 419, 591, 724, 728, 735
Niemojewski Andrzej – 150
Nietzsche Friedrich – 118, 427, 677, 728, 739
Niewolak-Krzywda Agnieszka – 734
Nieznanowski Stefan – 268, 269, 729
Nikliborc Anna – 77
Nocoń Jolanta – 726
Nofikow Ewa – 275, 740
Noras Damian – 374
Norwid Cyprian Kamil – 14, 15, 20, 23, 24, 42, 43, 159, 161, 272, 367, 368, 414, 435, 445, 478, 503, 525, 534, 590, 597, 615, 643, 645, 713, 714, 724, 733, 734, 739, 740
Nosowicz Jan Franciszek – 728, 732

Novalis (właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg) – 44, 46,62, 422, 423,426, 474, 502, 503, 569, 640, 641, 725, 729, 735, 740
Nowaczyński Adolf – 731
Nowaczyński Piotr – 272, 725, 737, 738
Nowak Zbigniew Jerzy – 162, 436, 723
Nowakowski AAndrzej – 672
Nowicka Elżbieta – 547, 726, 733
Nowicka-Jeżowa Alina – 281, 370, 736
Noworolska Barbara – 47, 519, 725
Nowowiejski Bogusław – 730, 739
Noyes George R. – 435
Nycz Ryszard – 87, 724, 731

O

Obirek Stanisław – 728
Ochab Maryna – 650
Odojewski Włodzimierz – 736
Odymalski Walenty – 268, 270
Odyniec Antoni Edward – 90, 204, 224, 264, 326, 338
Oesterreicher-Mollwo Marianne – 227, 728
Ohler A. – 724
Okoń Jan – 267, 595, 729
Okoń Waldemar – 734
Okopień-Sławińska Aleksandra – 63, 605
Okulicz-Kozaryn Łucja – 110, 111, 166, 194, 195, 216
Okulicz-Kozaryn Radosław – 209
Olech Barbara – 728, 732
Olechnowicz M. – 736
Olejniczak Józef – 322, 596, 738
Oleksowicz Bolesław – 447
Olelkowicz Jerzy Jurewicz – 342
Oleschko Herbert – 280, 522, 727
Oleszkiewicz Józef – 208, 239, 255, 256, 311, 380
Olędzka-Frybesowa Aleksandra – 680, 699
Olga św. – 265
Olgierd, wielki książę litewski – 266
Olizarowski Tomasz August – 593, 737
Olschowsky H. – 726
Opacka Anna 90
Opacki Ireneusz – 90, 158, 372, 436, 577, 726, 734, 736
Opieński Henryk – 587
Orieux Jean – 687
Ortega y Gasset José – 129, 729
Ortwin Ostap (właśc. Oskar Katzenellenbogen) – 56
Orygenes – 63
Orzeszkowa Eliza – 457, 716
Osęka Andrzej – 525, 736
Ossowska Danuta – 200, 739
Ossowski Jerzy S. – 732
Ostasz Gustaw – 37, 276
Ostrowski Witold – 232
Otwinowski Erazm – 29, 732
Overbeck Friedrich – 280
Owczarski Wojciech – 354, 480
Owczarz Ewa – 610, 726
Owen Robert – 375
Owidiusz – 164, 275, 394, 397, 441
Ozorowski Edward, bp – 729

P

Pachciarek Paweł – 60
Paczoska Ewa – 22, 95, 245, 590, 724, 732, 735
Pakszys Elżbieta – 94
Paleolog Zoe – 259
Paluchowski Andrzej – 83, 507, 734
Pańta Andrzej – 272
Papla Eulalia – 561, 562, 729, 736
Paprocka-Podlasiak Bogna – 265, 590, 735
Paprocki Bartosz – 29
Paprocki Henryk – 257, 259
Papuzińska Joanna – 635
Paracelsus (właśc. Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) – 730
Parandowski Jan – 36, 409, 459, 729
Pascal Blaise – 138, 314, 516, 736
Pasierb Janusz Stanisław – 295, 729
Paszek Jerzy – 436
Paulo Wincenty á – 469
Paweł św. – 61, 71, 384, 530, 578, 720
Paweł VI – 62
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria – 524
Pawluczuk Włodzimierz – 50, 164, 565, 663, 695, 729
Pawluśkiewicz Aneta – 372
Pawłowski Kazimierz – 370, 396
Paz Octavio – 549, 586, 736
Perek Marzena – 532
Petrarka Franciszek – 22, 72, 275, 278, 408, 501, 525, 540, 579, 584, 594, 599, 606, 713, 726, 729
Petri de Dusburg – 162, 195
Pforr Franz – 280
Philippe Charles-Louis – 57
Piasecka Maria – 465
Piechocki Zdzisław Karol – 738
Piechota Marek – 312, 366, 596, 731
Pierrard Pierre – 68
Pieścikowski Edward – 729
Pietkiewicz Kazimierz – 731
Pietraszkiewicz Onufry – 72, 181
Pigoń Stanisław – 20, 47, 85, 113, 114, 119, 183, 232, 310, 311, 312, 316, 318, 319, 331, 332, 344, 347, 361, 385, 390, 406, 413,

419, 426, 436, 443, 496, 500, 535, 642, 724-726, 728, 730, 731, 734
Piłat Walenty – 200, 737
Pindar – 502
Pini Tadeusz – 234, 737, 738
Piotr I, car Rosji – 258
Piotr św. – 71, 266, 459, 524, 529
Piórczyński Józef – 516
Pipes Richard – 259
Piranesi Giovanni Battista – 229
Piron z Elidu – 275
Pius IX – 67, 402
Pius V – 66
Pius XII – 67
Piwińska Marta – 14, 103, 114, 119, 149, 478, 483, 539, 553, 557, 724-727
Piwiński Leon – 13, 119, 594, 737
Plater Emilia – 21, 22, 30, 31, 108, 451, 485, 671, 725
Platon – 99, 139, 178, 200, 281, 282, 283, 360, 375, 396, 526, 603
Plutarch z Cheronei – 32, 111
Płaszczewska Olga – 729
Płatonow Andriej – 257
Płomieńczyk Iwo – patrz: Wolska Maryla
Płoszewski Leon – 270, 386, 417, 458, 680, 725
Płuciennik Jarosław – 77, 367, 740
Poczobut Odlaniecki Jan Władysław – 30
Podbielski Henryk – 541
Podczaszyński Michał – 204, 560, 736
Podgórski Wojciech Jerzy – 429, 533
Podhorski-Okołów Leonard – 732
Podolecki Jan Kanty – 737
Podraz E. – 725
Podraza-Kwiatkowska Maria – 28, 377, 538, 569, 735
Podsiad Antoni – 736
Poe Edgar Allan – 447
Poklewska Krystyna – 16, 91, 318, 550, 731, 736
Pokrzywniak Józef Tomasz – 724
Pollak Roman – 415
Pontan Jakub – 246
Popiel Bazyli – 511
Popławski Jan Ludwik – 17
Poprawa Adam – 38
Poprzędzka Maria – 542, 736
Poradecki Jerzy – 48
Porębowicz Edward – 146, 526, 550, 592
Pośpiech Jerzy – 727
Potocka Delfina – 17, 159, 273, 594, 599-604, 609, 651, 706, 707, 709, 715, 738
Potocka Katarzyna – 598
Potocka Klaudyna – 409
Potocki Jan – 488
Potocki Mieczysław – 651
Potocki Stanisław Szczęsny – 39, 276, 504, 557, 736
Potocki Wacław – 500
Półrola Małgorzata – 728
Praz Mario – 26, 54, 358, 729
Prevoz-Woźniewski A. Z. – 150
Prokop Jan – 412, 415, 732, 740
Prokopiuk Jerzy – 46, 54, 383, 467, 644
Prokopiusz (z Cezarei) – 675
Próchniak Paweł – 272
Próchnicki Włodzimierz – 509
Prud'hon Pierre-Paul – 524
Prus Bolesław – 607
Prussak Maria – 729, 738
Przebinda Grzegorz – 257
Przechodzki Eligiusz – 732
Przyborowski Walery – 27
Przyboś Julian – 414, 465, 731, 733
Przybylski Ryszard – 25, 47, 48, 59, 64, 125, 138, 219, 222, 225, 279, 282, 348, 349, 516, 521, 526, 527, 536, 537, 560, 727, 729, 733, 734, 736
Przybył Ewa – 736
Przybyszewska Stanisława – 716
Przybyszewski Stanisław – 677, 739
Przychodniak Zbigniew – 204, 349, 547, 649, 727, 734
Pseudo-Dionizy Areopagita – 265, 397
Ptaszyk Marek – 270
Ptolemeusz – 426
Puk Marlena – 441
Pułaski Kazimierz – 378, 443, 444, 447, 486
Pusz Wiesław – 147, 736
Puszkin Aleksander – 62, 458, 467, 582, 587, 729
Puttkamer Wawrzyniec – 145, 726
Pyczek Wacław – 725, 740
Pyka Marek – 33
Pylak B. – 727

Q

Quinet Edgar – 727
Quispel Gilles – 262, 290

R

Rabelais Franciszek – 664
Rabowicz Edmund – 37
Rachuba Andrzej – 30
Racine Jean – 32, 276, 516, 591
Radziwił Janusz – 342, 343
Radziwiłłówna Barbara – 32, 41, 73, 208, 266, 276
Rafael (właśc. Rafaelo Santi) – 279, 280, 504, 506, 508, 520, 521, 522, 527, 568, 584, 598, 736

Rahner Karl – 233, 517, 736
Rais Gilles dé – 57
Ratajczakowa Dobrochna – 32, 427, 694, 729, 737
Ratajska Krystyna – 275
Ratzinger Josef – 247, 267, 729
Réage Pauline – 57
Reeve Henryk – 599, 679, 680, 699, 709, 737
Restif de la Bretonne Nicolas-Edme –275, 490
Reszke Robert – 229
Richardson Samuel – 277, 500
Ricoeur Paul – 113, 729
Rilke Reiner Maria – 587
Rimbaud Artur – 590
Rimini Franceska da – 603
Ritz German – 30, 283, 644, 724, 738
Roche Alain de la – 169, 242
Rodziewiczówna Maria – 457, 736
Rogow Aleksander Iwanowicz – 732
Rogoziński Julian – 670
Rolle Antoni – 734
Romaniuk Kazimierz, bp – 126, 503
Romanowski Andrzej – 732
Rosiek Stanisław – 732
Rospond Stanisław – 166
Roth Joseph – 665, 666
Rothe Hans – 732
Rotter Ekkehart – 85, 413, 565, 720, 729
Rotter Gernot – 85, 413, 565, 720, 729
Rougemont Denis de – 54, 279, 526, 580, 607, 729
Rousseau Jean Jacques – 33, 34, 35, 36, 103, 129, 132, 156, 268, 276, 277, 335, 341, 400, 452, 456, 500, 540, 650, 654, 659, 717, 718
Roux Jean-Paul – 199, 532, 668, 671, 675, 736
Rowiński Cezary – 379, 392
Rozanow Wasilij – 740
Rożanowski Teodor – 514
Różycka-Bryzek Anna – 730
Rucińska Zofia – 16, 501, 504, 519, 531, 558, 559, 566, 590
Rudaś-Grodzka Monika – 19, 418, 717, 727
Rudnicka Jadwiga – 278
Rudolph Andrea – 726, 728
Rudolph Kurt – 338
Ruisdael Jacob van –554
Rukiewicz Michał – 73, 274
Runge Filip Otto – 279
Ruszkowski Janusz – 362, 738
Rutkowski Krzysztof – 335, 629, 719, 729, 731, 739
Rymkiewicz Jarosław Marek – 19, 38, 180, 199, 249, 291, 296, 302, 368, 420, 428, 468, 727, 730, 732
Rytel Katarzyna – 47
Rzepczyński Sławomir – 15, 151, 733
Rzepińska Maria – 504, 513, 521, 522, 523, 525, 736
Rzońca Jan – 732
Rzońca Wiesław – 701

S

Sachse Joanna – 77
Sade Donatien Alphonse Francoise de – 34, 58, 63, 65, 275, 277, 500, 617, 661, 662, 670, 671
Sadurski Andrzej – 718
Safona – 56, 275
Saganiak Magdalena – 615, 740
Sainte-Beuve Karol Augustyn 27, 28, 711
Saint-Martin Louis Calaude de – 284, 417, 718
Saint-Simon Claude Henri de – 375, 718
Sajkowski Alojzy – 29, 519, 724
Salij Jacek – 379, 727
Salome – 51
Sambor Jadwiga – 729
Sand George – 14, 27, 28, 500, 716
Sandauer Artur – 733
Sarbiewski Maciej Kazimierz – 356
Sarnowska-Temeriusz Elżbieta – 739
Sartre Jean Paul – 55
Sawicka Katarzyna – 740
Sawicka Marta – 724
Sawicka-Lewczuk Barbara – 6, 615
Sawicki Stefan – 727, 729, 734, 737
Schadow Wilhelm von – 280, 421
Scheffler Johann – patrz: Silesius Angelus
Schegel Friedrich – 653
Scheler Max – 33, 55, 138, 525, 729
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph – 103, 149, 262, 517, 597
Schiller Friedrich – 61, 126, 129, 162, 275, 278, 734
Schlegel August Wilhelm – 728
Schmidt Wieland – 633, 739
Schmitt Jean-Claude – 197, 379
Schnorr von Carolsfeld Julius – 280
Scholz Ute – 726, 729
Schopenhauer Artur – 457
Schulze Brigitte – 691, 726
Scott Walter – 107, 128, 156, 202, 207, 277, 323, 435, 606, 734
Sczaniecka Maria – 512
Segati Marianna – 61
Semenenko Piotr – 620
Sennett Richard – 670, 672, 740

Serejski Marian H. – 732
Sergl Anton – 644-646, 649, 678, 698, 738
Seweryn Dariusz – 158, 478
Sęp Szarzyński Mikołaj – 736
Shelley Mary – 61
Shelley Percy Bysshe – 358
Siblik Jiři – 504, 736
Sidoruk Elżbieta – 381, 730
Sieczka Tadeusz – 732
Siekierka Jakub – 330
Siekierski Paweł – 15
Siemaszko Piotr – 724
Siemek Andrzej – 665
Siemek Marek J. – 740
Siemianowski Andrzej – 138
Siemieński Lucjan – 74, 216, 352, 733
Sienkiewicz Henryk – 603, 736
Sieradzińska Elżbieta – 68
Sieroszewska Barbara – 532
Sikora Adam – 299, 302, 381, 673, 719
Sikora Tomasz – 724
Silesius Angelus – 227, 284, 497, 362, 383, 517, 587
Sinko Tadeusz – 415, 727
Sinko Zofia – 277, 665
Siryk Ludmiła – 736
Siwicka Dorota – 19, 199, 289, 354, 727, 729
Skarbek Fryderyk – 33
Skarga Piotr – 70, 270
Skarga Barbara – 176, 438
Skierczyńska H. – 677
Skimborowicz Hipolit – 27
Skirmuntowa Helena – 715
Skowronek Jerzy – 260
Skrudlik Marian – 732
Skrzypczak Waldemar – 576, 733
Skrzypek Marian – 88, , 659, 661739
Skubalanka Teresa – 724
Skuczyński Janusz – 48, 504, 727, 738, 740
Skwara Marek – 29
Skwarczyńska Stefania – 74, 114, 399, 650, 651, 727, 736, 740
Skwarczyński Zdzisław – 31
Słók Johannes – 438
Sławińska Irena – 15
Sławiński Janusz – 63, 605, 729
Słomczyński Maciej – 622
Słomka Walerian – 105, 503, 736
Słowacki Juliusz – 11, 13-17, 20, 22-25, 27, 51, 56, 58, 62-64, 75, 91, 111, 127, 130, 131, 147, 154, 161, 190, 197, 204, 211, 214, 241, 245, 255, 258, 260, 267-269, 272, 276, 280, 283, 292, 310, 318, 321, 345, 349, 350, 371, 397, 415, 430, 435, 444, 446, 448, 457, 456, 500, 502, 509, 517, 534, 557, 561, 573, 580, 582, 591, 594, 598, 604, 610, 615, 625, 634, 642, 643, 644, 645, 648, 649, 650, 663, 676, 683, 692, 694, 695, 696, 697, 698, 703, 705, 713-716, 721, 723-728, 730, 731, 733-740
Słucka Zofia – 342
Smaszcz Waldemar – 318
Smolarski Mieczysław – 70, 71, 727
Smoleń Barbara – 35, 418, 724
Smulski Jerzy – 610, 726
Sobański Oskar – 617
Sobczykowa Joanna – 241
Sobczyńska Danuta – 94
Sobieraj Tadeusz – 729
Sobieski Jan III, król Polski – 131
Sobolewski Jan – 219, 224
Soboul Albert – 670
Sochoń Jan – 298, 724, 732
Sofokles – 540, 542, 604
Sokolski Jacek – 253, 545
Sokołowska Katarzyna – 12, 208, 728, 733
Sokólska Urszula – 733, 736
Sokół Lech – 283
Sokrates – 281
Sołowjow Włodzimierz – 224, 258, 338, 361, 519, 729
Sosna Grzegorz – 729, 736
Sosnowska Danuta – 736
Sosnowski Jerzy – 724
Sowiński Adolf – 419
Sowiński Grzegorz – 517
Sowiński Jan – 27
Spasowicz Włodzimierz – 729
Speina Jerzy – 732
Spinoza Benedykt – 373
Spytkowski Józef – 15
Stachurski Edward – 583, 734
Staël-Holstein Anne Louise Germaine de – 258, 500, 502, 504, 526-528, 564, 566, 567, 585, 716, 736
Staff Leopold – 199, 233, 527
Stafiej-Wróblewska Marzena – 68
Stala Marian – 473, 477, 493, 727, 732
Stanisławek Jędrzej – 117
Stanisławska Anna – 29
Stankiewicz Stanisław – 731
Stankowska Agata – 729
Starnawski Jerzy – 50, 634, 723
Starobinski Jean – 724, 740, 650
Starowieyski Marek – 281, 502
Staszic Stanisław – 485, 486
Staśkiewicz Piotr – 576, 733

Statkowski Roman – 587
Stattler Wojciech – 280
Stec Wiesław – 519, 595
Stefanowska Zofia – 85, 90, 113, 138, 149, 160, 183, 203, 211, 213, 237, 250, 304, 312, 384, 386, 414, 421, 439, 448, 453, 474, 533, 597, 727, 729, 731, 734
Stein Edyta – 725
Stelmaszczyk Barbara – 25, 460, 494
Stendhal (właśc. Henri Beyle) – 128, 129, 345, 618, 709, 729
Sterne Lawrence – 33, 156, 200, 435
Stępień Paweł – 281, 370, 397
Stępniewska Alicja – 541,
Stępniewski Tadeusz – 567
Stępnik Krzysztof – 729
Stoberski Zygmunt – 393
Stróżewski Władysław – 122, 285, 729
Strug Andrzej – 323
Stryjkowski Julian – 107, 162
Strzetelski Jerzy – 276, 459
Strzyżewski Mirosław – 204, 560, 736
Stuart Maria – 606, 692
Suchanek Lucjan – 258
Suchodolski Bogdan – 485
Sudolski Zbigniew – 34, 147, 160, 181, 232, 271, 340, 469, 520, 593, 601, 602, 604, 605, 651, 717, 718, 725, 727, 733, 738, 740
Sugiera Małgorzata – 691, 740
Sujecka Jolanta – 264, 729
Sukiennicka Wanda – 227
Sulikowski Andrzej – 351, 492
Supa Wanda – 729
Suszczyński Zbigniew – 595, 599, 604, 607, 663, 738
Suzin Adam – 34
Suzo Henryk – 240
Swedenborg Emmanuel – 418, 735
Swianiewiczowa Olimpia – 727
Swienko Henryk – 367
Symeon, starzec – 522
Synoradzka Anna – 740
Syrokomla Władysław – 103, 342,
Syrokomla-Bułhak Andrzej – 419, 732,
Szacki Jerzy – 375
Szajnocha Karol – 724
Szaniawski Klemens – 624
Szargot Maciej – 17, 652, 738
Szarska Olga – 77
Szczeglacka Ewa – 738
Szczepańska Anita – 176
Szczepkowska Ewa – 736
Szczęsny Stanisław – 38
Szczuciński Antoni – 94
Szczuka Kazimiera – 400, 650
Szczypa Józef, ks. – 456, 724
Szekspir William – 279, 506, 508, 527, 533, 534
Szemiot Stanisław Samuel – 383, 389, 481, 487
Szenic Stanisław – 556, 736
Szestow Lew – 314, 740
Szewczenko Taras – 561, 587
Szewczyk Łucja Maria – 62
Szłapelis J. – 731
Szmydtowa Zofia – 35, 341, 400, 415, 580, 596
Szokalski Jerzy – 257
Szot Adam – 66, 67
Sztachelska Jolanta – 22, 590, 604, 724, 731, 735, 736, 738
Szturc Włodzimierz – 12, 20, 122, 220, 227, 390, 428, 507, 540, 543, 598, 697, 718, 727, 733, 734, 736
Sztyber Radosław – 24
Sztymer Ludwik – 283, 627
Szulżycka Anna – 647
Szuwałow I. I. 257
Szwarc Andrzej – 723
Szweykowska Anna – 222, 565, 736
Szyjkowski Marian – 138
Szymanis Eligiusz – 67, 726, 729
Szymanowska Celina – 16, 417
Szymanowska Helena – 341
Szymanowska Maria – 153, 272, 339
Szymanowska Zofia – 414
Szymańska Beata – 724
Szymborska Wisława – 473
Szymonowic Szymon – 375, 397, 413
Szyper Henryk – 309, 731
Szyrwiński Antoni, ks. – 265

Ś

Śliwiński Marian – 85, 86, 158, 579, 727, 735, 736
Śliwiński Piotr – 740
Śliwowska Wiktoria – 724
Śniadecki Jan – 87, 134, 415
Świątek Sławomir – 15
Świderski Bronisław – 438
Świdziński J. – 739

T

Tadeusz św. – 343
Targosz Karolina – 724
Tarnowska K. – 128
Tarnowska Maria – 95, 331, 590, 734
Tarnowski Stanisław – 198, 224, 352, 589, 629, 738
Tasso Torquato – 415, 435, 730, 738
Taszycki Wiktor – 729
Tatara Marian 431
Tatarkiewicz Anna – 28, 54, 125, 525, 711

Taylor Nina – 727
Tazbir Janusz – 29, 314, 375, 516, 664, 731, 732
Teokryt – 370
Teresa św. – 578
Teresa z Avila – 29
Terpiłowska J. – 724
Teslar Józef Andrzej – 738
Tetmajer-Przerwa Kazimierz – 330
Thomas William Isaac – 179
Thompson David – 632
Thoreau Henry David – 418, 718
Thorvaldsen Bertel – 581
Tierling Ewa – 736
Timofiejew Artur – 729
Tischner Józef – 272, 286, 498, 729
Toeplitz Karol – 516
Tofiluk J. – 729
Tołstoj Helena – 681
Tomalak Barbara – 724
Tomasik Wojciech – 724
Tomasz á Kempis – 53, 96, 271, 273, 383
Tomasz z Akwinu św. – 70, 270
Tomaszewska Grażyna – 738
Tomaszewski Marek – 731
Tomicki Ryszrad – 164
Tomir J. M. – patrz: Głowiński Michał
Tomkiewicz Władysław – 32
Tomkowski Jan – 15, 31, 403, 740
Topolski Jerzy – 201
Toporowski Marian – 90, 264
Toux de Solvert Jean Luc Louis de – 735
Towiańska Karolina – 403
Towiański Andrzej – 124, 285, 299, 381, 432, 469, 719-721, 732
Traherne Thomas – 435
Tramer Maciej – 63, 91, 732
Trembecki Stanisław – 276, 603
Trenchard-Smith Brian – 687
Trentowski Bronisław F. – 19, 520, 593, 677, 703, 718
Tresmontant Claude – 95
Tretiak Józef – 17-19, 736
Treugutt Stefan – 638, 736, 738
Trębicka Maria – 15, 43
Trojanowiczowa Zofia – 149, 260, 384, 442, 445, 729, 731, 738
Troszyński Marek – 245
Trubeckoj Eugeniusz – 259, 467
Trunz Erich – 69
Trybuś Krzysztof – 437, 588, 738
Trypućko Józef – 486
Trzeciakowski Wiesław – 640, 740
Trzeszczkowska Zofia – 28, 732
Trześniowski Dariusz – 724
Trzynadlowski Jan – 505, 734
Tuczyński Jan – 367
Tulia (córka Cycerona) – 536
Turgieniew Iwan – 567
Twain Marek – 353
Twardowski Kasper – 344, 411
Tykwer Tom – 587

U

Ujejski Józef – 217, 378, 504, 510, 518, 521, 533, 535, 536, 538, 553, 566, 732, 733, 734
Ujejski Kornel – 399
Ulewicz Tadeusz – 724
Uliasz Gustaw – 37, 276
Uniłowski Krzysztof – 651
Urbański Stanisław – 730
Urfe Honoré d' – 500, 654
Urs von Balthasar Hans – 362
Ursel Marian – 190, 199, 582
Uspienski Borys – 257, 258, 730
Uspienski Leonid – 730

V

Vannucci Pietro (zwany Perugino) – 527
Vedfelt Ole – 118, 730
Velázquez Diego – 542
Venclova Tomas – 729
Veronese (właśc. Paolo Caliari) – 279
Vigny Alfred de – 448, 603
Vincenz Andrzej – 161, 428, 732
Vincenz Stanisław – 161, 397, 435, 436, 658, 732
Visconti Luchino – 567
Vissac Marc de – 403
Voigt Johanes – 216
Voltaire (Wolter, właśc. François Marie Arouet) – 31, 32, 70, 71, 100, 102, 141, 227, 257, 268, 274, 293, 435, 487, 631, 632, 658, 670, 687, 727, 728
Vos Martin de – 266

W

Wajda Andrzej – 346
Wajs Jadwiga – 180
Wakar Andrzej – 393
Walc Jan – 19, 225, 282, 309, 416, 727
Walczewska Sławomira – 106
Walecki Wacław – 40
Walewska Maria – 272
Walicki Andrzej – 257, 302, 718, 730, 738
Warner Mariusz – 671
Wasilewski Edmund – 507
Wassongowa Elżbieta – 258
Wasylewski Stanisław – 18, 724
Waśko Andrzej – 325, 365, 571, 691, 694, 736, 738

Wat Aleksander – 629, 669, 673, 674, 739
Wawrzykowska-Wierciochowa Dionizja – 17, 730, 736
Ważyk Adam – 102, 727
Wądołowski Wojciech – 6, 12, 573, 599, 733, 734
Webster Charles – 55, 56, 729
Węgrzecki Adam – 55, 58
Wehli Tűnde – 522, 737
Weil Simon – 295, 514
Weinberg Jerzy – 415, 573, 737, 739
Weininger Otto – 730
Weintraub Wiktor – 365, 382, 453, 727
Weisstein Ulrich – 569
Wejs-Milewska Violetta 12, 389
Wereszczakówna Maria Maryla – 17, 26, 266, 272, 339, 341, 343, 468, 482
Wergiliusz – 107, 275, 323, 370, 411, 415, 730
Werwes Hrihorij – 737
Wesołowska Elżbieta – 441
Węgiełek Janusz – 14, 21
Węgierski Tomasz Kajetan – 275
Wiater Mariola – 24, 114
Wiegandt Ewa – 740
Wiercińska Janina – 734
Wierusz-Kowalski Jan – 54
Wierzbicki Andrzej – 261
Wilczek Piotr – 411, 732
Wilczyński Włodzimierz – 737
Willan Henrietta – 17, 273, 599
Willumsen Dorrit – 587
Winckelmann Johann Joachim von – 542
Windakiewicz Stanisław – 731, 734
Winiarczyk Adam – 117
Winiarski Jerzy – 119, 727, 733
Wirtemberska Maria – 24, 33, 567, 568, 606
Wiśniewska Kamila – 67
Wiśniewska Lidia – 17, 21, 723, 724
Wiśniowolski Mieczysław – 733
Witeliusz – 656
Witkiewicz Stanisław – 357, 425
Witkiewicz Stanisław Ignacy – 701
Witkowska Alina – 16, 19, 107, 108, 156, 199, 228, 275, 310, 311, 316, 319, 409, 412, 417, 427, 429, 467, 487, 531, 718, 719, 727, 730, 731, 732, 733, 737
Witold, książę litewski – 109
Wittowa Zofia – 276
Witwicki Stefan – 61, 347, 429, 457, 533
Witwicki Władysław – 281
Witwińska Maria – 570
Włast Piotr – patrz: Komornicka Maria
Włodarczyk Jarosław – 739, 740
Włodarski Maciej – 525, 579, 737
Włodzimierz św. – 265
Wnorowski Feliks – 34
Wnuczyńska Joanna – 280, 727
Wodzińska Maria – 14, 272
Wodziński Cezary – 314, 740
Wodzyńska-Walicka Maria – 57, 525
Wojciechowski Konstanty – 731
Wojtecki Antoni – 727
Wojtylak Agnieszka – 48, 727
Wojtyła Karol – patrz: Jan Paweł II
Wolicka Elżbieta – 53, 283
Wolska Barbara – 737
Wolska Maryla – 28
Wolski Włodzimierz – 500
Wolter – patrz: Voltaire
Wołkońska Zinaida – 403, 409
Wołkowicz Anna – 47
Wołowiec Grzegorz – 733
Wordsworth William – 634
Woronicz Jan Paweł – 39, 378, 456, 459, 724, 730
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria – 734, 740
Wójcicka Zofia – 173, 733, 735
Wójcicki J. – 728
Wójcicki Kazimierz W. – 725
Wójcik Andrzej – 441
Wróbel Jolanta – 590
Wróblewski Piotr – 12, 725, 733
Wujek Jakub – 241
Wyczański Andrzej – 725
Wydmuch Marek – 54
Wydrycka Anna – 733
Wyka Kazimierz – 311, 319, 337, 344, 345, 361, 385, 420, 731
Wyrobisz Andrzej – 29, 725
Wysocki Józef, bp – 399
Wyspiański Stanisław – 727

Y

York Michael – 687
Young Edward – 580, 737

Z

Zacharska Jadwiga – 22, 408, 724
Zach-Błońska Joanna – 15
Zajączkowski Ananiasz – 278, 727
Zajączkowski Andrzej – 731
Zakrzewicz Anna – 736
Zakrzewski Bogdan – 715, 730, 731
Zakrzewski Jacek – 362
Zaleski Józef Bohdan – 64, 268, 460, 533
Zalewska Katarzyna – 169, 170, 241, 243, 730
Zalewski Sylwester – 557
Zaliwski Józef – 319
Załuski Józef – 515
Zamącińska Danuta – 478, 592, 721, 724

Zamoyski Władysław – 638
Zan Tomasz – 34, 74, 94, 200, 273, 274, 335, 352, 717, 718
Zaorski J. – 735
Zapałowski Andrzej – 56
Zapolska Gabriela – 28
Zathey Hugo – 308, 320, 334, 350, 409, 414, 432, 435, 437, 438, 731
Zawadzka Danuta – 6, 47, 93, 275, 381, 548, 717, 725, 733, 735
Zawadzki Wacław – 419, 734
Zawierucha T. – 665
Zawodniak Mariusz – 643
Zdziechowski Marian – 739, 740
Zeler Bogdan – 494
Zgorzelski Czesław – 725, 727, 735, 38, 97, 146, 158, 202, 229, 430, 474, 478
Zgórniak Marek – 730
Ziejka Franciszek – 147, 209, 339, 729, 730, 733
Zielińska Marta – 19, 24, 95, 114, 199, 335, 482, 724, 727, 730
Zieliński Jan – 17, 161, 629, 739
Zieliński Marek – 403, 737
Ziemba Kwiryna – 727, 733
Zimińska Katarzyna – patrz: Sokołowska Katarzyna
Zimorowic Bartłomiej – 587
Zimorowicz Szymon – 339, 413
Ziołowicz Agnieszka – 48, 340, 363, 727, 740
Ziomek Jerzy – 31, 723
Ziółkowski Marek – 733
Živanović Djordje – 727
Złatanowa Nadia – 387
Złotkowski Dariusz – 419, 731
Znamierowska-Prüfferowa Maria – 730
Znaniecki Floryan – 179, 740
Zofia św. – 342, 343
Zwierzyński Leszek – 188, 366, 463, 467, 727
Zwolan Agnieszka – 377
Zwolińska Beata – 739
Zychowicz Juliusz – 67, 224, 247, 258, 402, 519
Zygmunt August, król Polski – 73
Zymon-Dębicki H. – 542
Zyzak Wojciech – 725

Ż

Żabczyc Jan – 223
Żaboklicki Krzysztof – 54, 566, 737
Żak Adam – 95
Żarnowska Anna – 723
Żbikowski Piotr – 37, 276, 549, 573, 725, 729, 736
Żelaźnik Tadeusz – 411
Żeleński Władysław – 701
Żeleński-Boy Tadeusz – 17, 20, 35, 61, 128, 414, 658, 723, 731
Żeligowski Edward – 732
Żeromski Stefan – 323
Żmichowska Narcyza – 24, 283, 716
Żmigrodzka Maria – 15, 20, 31, 69, 205, 217, 275, 276, 406, 408, 418, 515, 531, 533, 551, 556, 631, 645723-726, 728, 733, 735
Żuławski Juliusz – 455, 579, 678, 704
Żuraw Jan – 86
Żurawska Maria – 285
Żurowski Maciej – 57
Żyłko Bogusław – 258, 729
Żyrmunski Wiktor – 582
Żyro Tomasz – 720, 643, 658
Żytkowicz Helena – 183
Żywiołek Artur – 352
Żywow Wiktor Markowicz – 257

oprac. Piotr Matus

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
275349

ZUSAMMENFASSUNG
Marien bei den Romantikern. Die metaphysischen Seiten der Weiblichkeit (Mickiewicz – Malczewski – Krasiński)

Das Thema der Dissertation ist die Darstellung einer Frau in polnischer Romantikliteratur, wobei der metaphysische Aspekt dieses Problems besonders berücksichtigt wird. Nach der Meinung des hervorragenden Dichters – Norwid und des bekannten positivistischen Kritikers Piotr Chmielowski hat die polnische Dichtung des 19. Jahrhunderts kein authentisches Bild einer Frau dieser Epoche geschaffen. Ihr Thema waren zu oft symbolische Bildnisse der Frauen wie zum Beispiel Aldona in *Konrad Wallenrod* von Mickiewicz, die Norwid als „Litauen, die Gefühlsschwärmerei, Menschlichkeit und ein Symbol" bezeichnete. Sowohl solche Gestalten wie Zosia von *Pan Tadeusz*, die noch ein Kind (nach Nordwids Ansicht) war, als auch Telimena, der er Fremdheit, Be-geisterung über französische Kultur vorwirft, sind kein gutes Beispiel.

In der Literatur der früheren Romantikzet zeigten sich zwei Konkurrenzvorbilder, Darstellungsweisen von Frauengestalten:

I. Das erste Vorbild repräsentiert die Ballade von Mickiewicz unter dem Titel *Romantyczność*. Sie stellt ein wahnsinniges Mädchen dar, das sich mit einem verstorbenen Jungen , seinem Liebhaber, trifft. Liebe hat hier ein transzendentes, metaphysisches Ausmass. Die klassizistischen Kritiker haben jedoch dem Dichter die Missachtung der Vernuft, die Verbreitung von Aberglauben und die Geschmacklosigkeit vorgeworfen.

II. Das zweite Vorbild erschien in kleinen patriotischen Geschichten und Gedichten von Mickiewicz. Hier kömmen *Żywila* und die dichterische Roman *Grażyna* genant werden. Diese Werke stellen ein Ideal der Frau, die als ideale Bürgerin, Polin gilt.

Die romantische Literatur bildete weder das erste Muster (den Wahnsinn, der einen metaphysischen Charakter hat) noch das zweite (das bürgerliche Ideal) aus. Sie wurde von der religiösen Marienthematik, der Ikonographie und Symbolik beherrscht.

Die theoretischen und methodologischen Voraussetzungen der Dissertation:

I. Wie es schon im Thema abgefasst wurde, berührt diese Dissertation die Marienproblematik, die Mariendichtung . Die Person von Maria hat in der Literatur dieser Zeit sowohl eine weltliche (Marie als Name der Geliebten des Helden) als auch eine reliöse Bedeutung (Marie als Gottesmutter). Die Vermischung von beiden Aspekten führt nicht selten zur poetischen Lästerung.

II. Die Interpretierung der weiblichen Symbole wurde vom Männergesichtspunkt durchgeführt. Einen riesengroßen Teil der romantischen Werke haben nämlich Männer geschaffen. Und gerade ihre Vorstellungen werden hier analysiert und interpretiert.

III. Der Autor wählte zur Interpretierung Werke, die verschiedene literarische Gattungen repräsentieren: das Drama (*Dziady*, *Nie-Boska komedia*),den poetischen Roman (*Maria*), das Epos (*Pan Tadeusz*). Unter ihnen ist *Maria* von Malczewski, die am frühesten veröffenticht wurde, von besonderer Bedeutung. Gerade diesen dichterischen Roman bewunderten und ahmten fast alle großen romantischen Dichter nach, sogar Mickiewicz.

IV. Die Dissertation stellt das metaphysische Ausmass des Frauenbildes heraus. „Metaphysisch" ist hier ein Synonym zum Wort „symbolisch". Und das Symbol ist in seiner eigentlichen Bedeutung immer vieldeutig. Es offenbart die versteckten Inhalte: religiöse, sakrale oder dämonische. Immer bedeutet es jedoch eine Grenzüberschreitung der realen Wirklichkeit. Es ist Transzendenz.

V. Die Arbeit berührt keine biographischen Motive. Wie es zu ersehen ist, beschäftigt sich der Autor nicht mit der Mickiewiczs Liebe zu Wereszczakówna, die schon zu einem literarischen Mythos wurde, oder mit dem Gefühl von Krasiński zu Delfina Potocka, dessen Ergebnis die Korrespondenz zwischen den Geliebten ist.

VI. Wenn es um die Methodologie geht, verzichtete man hier auf die Perspektive der feministischen Interpretierung. Der Platz einer Frau in der gesellschaftlichen Struktur sowie ihre Weltanschauungen werden nicht besprochen. Der Autor beschreibt weder die historische Rolle der Frau in den Volksaufständen, noch ihre Versuche, unabhängig zu werden, noch ihre Bemühungen um

Verfasserselbständigkeit. Es ist eine Tatsache, dass nur wenige Frauen im 18. und 19. Jahrhundert eine Anerkennung als Autorinnen gefunden haben.

VII. Man hat dagegen auf den Einfluss solcher Kulturströmungen wie Sarmatismus, Barock, Rokoko, die sentimentalische Dichtung, der französische Klassizismus, *Pieśni Osjana* (*Osjans Lieder*), Libertynismus und die gotische Literatur hingewiesen, die das romantische Bild der Frau ausgeprägt haben.

VIII. Das „Weibliche" wird in der Dissertation symbolisch verstanden. Sie umfasst also mehrere Arten von Vorstellungen: z. B. „die ewige Weiblichkeit" bei Goethe, aber auch solche Symbole wie: die Natur als Mutter, demonische Frauen (Vampir, Nachgespenst), verschiedene Muttervorstellungen, Mutter – Heimat, die Gemeinsamkeit als Mutter (Kirche, Sekte), das Ideal der Liebe und der Religion (Engel, Jungfrau), das Symbol der Erlösung, die Eschatologie (Marie als der erste erlöste Mensch).

Das Thema der Analyse im zweiten Kapitel mit dem Titel *Die Mariensymbolik in „Dziady" von A. Mickiewicz* ist ein dramatisches Meisterwerk des Dichters. Genauer – alle seine Teile: vom zweiten über den vierten bis zum dritten. In der Interpretation des zweiten Teils wurde die moralische Seite der Darstellung von solchen Gestalten wie „die Frau mit einem Kind" (das evangelische Motiv) oder die sentimentale Zosia exponiert. Im unvollendeten ersten Teil lenkte man die Aufmerksamkeit auf das Existenzialmotiv der Jungfraukreation. Sie soll die dunkle, pessimistische Vostelllung der romantischen Liebe vertreten. Auch im vierten Teil des Dramas berührt der Autor das Thema eines unglücklichen Gefühls. Einerseits bemerkt er die Idealisierung, die Erhabenheit der Gestalt der Frau, die im Drama ein Engel, eine Morgenröte, ein in der Dunkelheit glänzender Stern ist. Andererseits gibt er auf die Tatsache Acht, dass die Hauptheldеn des Dramas jedoch die männlichen Gestalten sind und zwar Gustaw, der griechisch-katholische Priester und seine Kinder. Gustaw vertritt den Standpunkt, dessen gegnerische Pole die Idealisierung der Geliebten (eigenartiger Liebeswahn) und die furienvolle Verdammung der untreuen Marie sind. Der Priester dagegen repräsentiert die evangelische Vorstellung der Liebe. Ihre Haupmerkmale sind Treue, Demut dem Schicksal gegenüber, Glaube an die Gottesgerechtigkeit. Der Streit zwischen den Antagonisten wird nicht ausgetragen. Der Autor hebt einen großen Einfluss der Ideen von Platon in seinem Werk *Uczta* auf die dichterische Welt hervor.

Im dritten Teil des Dramas, wo auch männliche Personen vorwiegend auftreten, stellt der Interpret folgende Frauengestalten heraus: die verstorbene Mutter von Konrad, Ewa aus *Widzenie*, die für Konrad betet, Rollisonowa, die den romantischen Typ *mater dolorosa* vertritt, Frauen von den Warschauer Salons, eine geheimnissvolle Frau in Trauer aus der neunten Szene des Dramas, die Zarin Katarzyna als Personifizierung der demonischen, bösen, grausamen Weiblichkeitsseite.

Das dritte Kapitel mit dem Titel *Die Welt der Frauen und Männer im „Pan Tadeusz"* beginnt die Analyse der ästhetischen Aspekte des Epos, denn man kann hier Pathos, Humor, Tragik, Elemente der sentimentalen Empfindsamkeit und Satire finden. Die Frauenwelt spielt hier eine große Rolle. Das Werk eröffnet die Invokation, die zu den größten und wichtigsten Errungenschaften der Mariendichtung in der polnischen Literatur gehört. Sie gibt dem Poem einen besonderen symbolischen und religiösen Sinn. *Pan Tadeusz* ist also sowohl eine Rückkehr des Dichters in das verlorene Land der Kindheit, eine bitte darum nach Arkadien, das für Mickiewicz Litauen ist, zurückzukehren zu dürfen. Dieses Litauen identifiziert die Phantasie des Dichters mit dem symbolischen Bild der liebenden Mutter, der Beschützerin ihrer Kinder, die fast in alle Länder Europas und Amerikas emgrieren mussten. Frauen stellte Mickiewicz auf Grund einer Antithese dar, die Zosia und Telimena – als die wichtigsten Heldinnen – bilden.

Die erste Frau wird auf verschiedene Weisen dargestellt: als Idealsverwirklichung, ein Himmelswesen (wie sie Tadeusz findet), als eine sentimentale Gottheit, Schönheitsillusion (wenn sie der Graf beobachtet), als Polinvorbild , die zukünftige Frau, ein Vorbild der adligen Tugenden (wenn sie der Narrator darstellt). Zosia bringt in die Poemswelt sowohl realistische als auch metaphysische Eigenschaften. Sie ist ein Symbol der geistigen Wünsche des Dichters, seiner Sehnsucht (der Name *Zofia* bedeutet für Mickiewicz auch *sophia* – d.h. Klugheit).

Die Person von Telimena hat der Dichter nicht eindeutig betrachtet. Er ironisiert und spottet über ihre Begeisterung über die französische Kultur. Gleichzeitig zeigt er verständnisvoll ihr Bedürfnis nach Jugend, ihre Träume von einer „verrückten" Liebe zu Tadeusz. Die zwei letzten Teile des Werkes (Bücher XI und XII) weisen auf einen symbolisch großen Einklang des Menschen und der Welt, der Mutter-Natur und der Menschen, des Weiblichen und der Männerwelt, der

Vergangenheit, Zukunft und der Gegenwart hin. Diese große Utopie, das Bild von Soplicowo im Jahre 1812, in der Napoleonszeit, drückt eine Hoffnung auf die Zukunft aus. Zosia und Tadeusz vertreten Polen der Zukunft. Für Mickiewicz ist Zosia eine Vorstellung von metaphysischer Sehnsucht nach Beruhigung, nach geistiger Erfüllung.

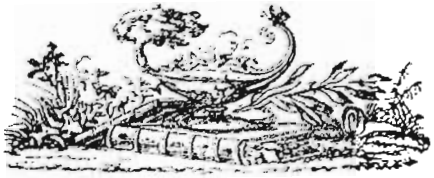
Das vierte Kapitel hat den Titel *Warum „Maria" ? Die symbolischen Funktionen des Titels im Poem von A. Malczewski.* Der Verfasser des Werkes lebte sehr kurz. Er ist im Jahre 1826 im Alter von 32 Jahren gestorben. Ein Jahr früher erschien sein einziges Werk, dem er einen spezifischen, bedeutenden Titel gab – *Maria.* Es ist eine Geschichte von einer tragischen Liebe zwischen der Adligen Maria und Wacław, dem Sohn eines Großgrundbesitzers. Diese Mesalliance vereitelt Wacławs Vater. Er schickt Gewalttäter, die Maria ermordern, wenn Wacław den Krieg gegen die tatarischen Völker führt. Malczewski war stark von Byrons Werken beeidruckt. Da er wahrscheinlich sein Werk schrieb, wöhrend er schon todeskrank war, vereinte er darin sowohl den Individualismus der Helden von Byron, ihre Auflehnung, die pathetische Liebe sowie die tragische Verzweiflung. *Maria* enthält jedoch auch religiöse und mystische Elemente. Ihre Verwirklichung bildet die Titelheldin. Einerseits ist sie in Wacław verliebt, andererseits ist sie eine fromme, gläubige Person, die mystische Ekstasen erlebt. Die Liebe zu Wacław (*amor profano*) und die Liebe zu Gott (*amor sacro*) können nicht einig existieren. Daher kommt das tragische Ende des Gefühls.

Malczewski hat das Bild eines Menschen geschaffen, der nicht mal eine Familie, ein Zuhause oder seine eigene Existenz gestalten kann. „Das ewig Weibliche" erweist sich in der Welt als Ursache der Katastrophe, der Vernichtung, aber auch als eine Art von Erlösung im Himmel , in der Ewigkeit.

Das letzte Kapitel mit dem Titel *Dichtung und Armagedon. „Nie-Boska komedia" als ein Drama der eschatologischen Provokationen* lenkt die Aufmerksamkeit auf weibliche Motive des Dramas über die Revolution. Der Autor interpretiert zuerst die ungewöhnlichen Dedikationen der Schöpfungen von Krasiński. Fast jedes Werk (*Irydion, Agaj-Han*) widmete er *Marie.* Wie es sich herausgestellt hat, war der Dichter in dieser Zeit in Joanna Bobrowa verliebt. Zugleich las er zusammen mit ihr die *Marie* von Malczewski. Nach der Hypothese machte er deswegen Bobrowa zur Muse seiner Werke. *Nie-Boska komedia* erzählt von der Geschichte, von der Revolution und davon, was wir unter der Welt der Männerwerte verstehen. Auch hier sind jedoch die Frauengestalten ganz wichtig. Die Frau von Henryk heißt Maria. Aus einer durchschnittlichen, für tägliche Sachen besorgten Ehefrau wandelte sie sich in eine wahnsinnige, verrückte Frau um, die genauso wie ihr Mann Dichterin werden will. Es erscheint auch die Gestalt einer „Jungfrau – Leiche", die Henryk verführt. Es ist die Vewirklichung der falschen Poesie, der verlogenen Schönheit und eine Mystifikation von Vorstellungen, die das romantische Ideal der Frau als Engel bloßstellt.

Im zweiten Teil des Dramas zeigt Krasiński zwei verschiedene Welten. Aristokratinnen stellt er als eine Klasse der verfallenen und geistig und moralisch verderbten Frauen. Revolutionärinnen gehen dagegen den Instinkten nach. Sie bilden eine Menge von betrunkenen, sich der Fresserei und den Orgien ergebenden Frauen. Sie verlieren ihre Weiblichkeit , indem sie gefährliche Frauen – Soldatinnen, Amazonen werden. „Die Revolution ist eine Frau" – schrieb Janion. In *Nie-Boska komedia* stellte Krasiński die Macht und Kraft von Christus der wilden, „wuterfüllten" Revolution entgegen. Der Gottessohn erscheint am Ende des Dramas, um die Menschengeschichte zu schließen. Die erwies sich nur eine Komödie zu sein. Sie war Folge der missbrauchten Freiheit, eine Geschichte des Narren.

Przeł. Elżbieta Sprawdzalska



50,-

W Serii CZARNY ROMANTYZM dotychczas ukazały się:

Seweryn Goszczyński, *Zamek kaniowski*, wstęp H. Krukowska (1994)

Jarosław Ławski, *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni"* (1995)

Antoni Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski (1995, 2002)

Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii". Materiały sesji naukowej, Białystok 5-7 V 1995, pod red. H. Krukowskiej (1997)

Zygmunt Krasiński, *Agaj-Han. Powieść historyczna*, wprowadzenie Z. Suszczyński (1998)

Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. I (1999), t. II (2001)

Książki można zamawiać pod adresami:
Wydawnictwo
Uniwersytetu w Białymstoku
ul. M. Curie-Skłodowskiej 14
15-097 Białystok
e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl
http://wydawnictwo.uwb.edu.pl

Instytut Filologii Polskiej UwB
Pl. Uniwersytecki 1
15-420 Białystok
tel./fax /085/ 745-74-54
korot@hum.uwb.edu.pl

Na potrzeby niniejszej recenzji zwrócić należy jednak uwagę na to, co do badań nad „poetami melancholii" wprowadził Autor książki.

1. Kategoria remitologizacji Ewangelii, którą wprowadza Autor w odniesieniu do *Marii* Malczewskiego, wiąże się oczywiście z sekularyzacją tematów i mitemów ewangelicznych, lecz również starotestamentowych w sztuce XIX, ale i XVIII wieku. Malczewski, który dość dobrze orientował się w sztuce europejskiej, wchodzi więc w problem wątku Laokoona i podejmuje ciąg dalszy zagadnienia malarstwa i muzyki w poezji; wątek stary, ale przecież odnowiony przez Lessinga i tak ważny dla toposu „malowania słowem".
2. Kategoria „rozpaczy pełni" i „traumatyzmu zerwania" - to nowa podstawa interpretacyjna *Marii* Malczewskiego.
3. Znakomity rozdział o „architektonice zmierzchu" – absulutna dwoistość jasności i ciemności, miejsc epifanii i miejsc „upadku" – tak odczytuję – stanowi o ironicznym jednak spojrzeniu na metafizyczną jedność świata u Malczewskiego.
4. W całej tej części niezwykle trafne rozpoznanie dynamicznej figury melancholii oraz znaków zmagania się z symboliką chrześcijańską.
5. Zapewne w konsekwencji owego rozpadania się ładu świata pojawia się Krasiński. *Poezja i Armagedon* – tak określa Ławski krąg problematycznej *Nie-Boskiej komedii*.
6. W tej części najbardziej interesuje mnie gnostyczne, zarazem jednak płynące z mitologii zestawienia postaci *Sophii*, Narcyza i Androgyna oraz – będące wynikiem lęku przed pełnią życia – przerażenie egzystencją jako faktem apokaliptycznym.

(z *Recenzji* prof. dr hab. Włodzimierza Szturca)

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA IM. J. GIEDROYCIA W BIAŁYMSTOKU
DZIAŁ 821.162.1(091) Romantyzm
AUTOR Ławski J.
TYTUŁ Marie romantyków
SYGNATURA 275349

Jarosław i Romanty… tor książki: *dokonany*… su literatury romantycznej, Młodej Polski i poezji… *Teatr Śmierci w „Balladynie"*; *Credo mistyka. Funkcje słowa w genezyjskiej twórczości Słowackiego*; *Bizancjum Mickiewicza…*; *Sacrum słowiańskie Adama Mickiewicza*; *Życie i śmierć mitu. Faust polski między XIX a XXI wiekiem*; *„O cicha, śpiąca, niezgłębiona nocy!". Wokół dylogii poetyckiej „Michał Anioł" K. Przerwy-Tetmajera*; *Projekty ksiąg nie napisanych w „Roku myśliwego" Cz. Miłosza*; *Dialektyka marności i ocalenia w „Kronikach" Cz. Miłosza*; Współredaktor serii „Czarny Romantyzm", w tym tomów *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej* (1999, 2001), współautor wstępu do białostockiego wydania *Marii* A. Malczewskiego (wyd. I 1995, II 2002), zatytułowanego *Malczewski – iluminacje i klęski melancholijnego wędrowca*.

Eksplikacje utworów, składające się na suitę świetnych rozważań analityczno-interpretatorskich, to bądź rezultat oryginalnych przemyśleń Autora, bądź propozycje nietuzinkowych uzupełnień, rekonesansów, przedkładanych w dotychczasowej literaturze przedmiotu. Raz po raz z uczuciem wdzięczności naukowej zatrzymywałem się przy ogniwach wykładu, od których powiewało aktualnością i świeżością pomysłów. Analiza *Dziadów* i *Pana Tadeusza*, *Marii*, *Nie-Boskiej komedii* obfituje w pomysły doczytań i odczytań, których od kiedy zaistnieją jako publikacja nie będzie można pomijać w literaturze przedmiotu. Nie wątpię bowiem, że praca ta zasługuje na druk i że będzie należała do tych książek o romantyzmie, które niosą ofertę poznawczą zasługującą na uznanie i do których będzie sięgał nie tylko badacz epoki.

(z *Recenzji* prof. dr hab. Józefa Bachórza)

Autor łączy postawę hermeneuty, indywidualny dyskurs, znamienny dla „krytyki tematycznej", który pozwala na intymny dialog z duchem twórcy, przemawiającym w dziele, oraz solenną skrupulatność historyka literatury. Zawsze wyraźnie określa swój punkt widzenia, ale też celowo nazywa swoje studia „szkicami", by wskazać ich otwarty, dialogowy charakter. Stąd rozprawa J. Ławskiego, będąc wzorcowym przykładem rzetelności naukowej, jest zarazem zgodnie z intencjami Autora obszarem wieloperspektywicznego oglądu tak przecież bogatych dzieł, wprowadza czytelnika w repertuar „możliwych, acz nie tożsamych, odmiennych, ale nie wykluczających się interpretacji, odpowiedzi zrodzonych ze spotkania z wieloznacznym dziełem".

(z *Recenzji* prof. dr hab. Wojciecha Gutowskiego)



ISBN - 83-86064-07-2