

Interpretacje Literackie



# Liryka Młodej Polski

## Interpretacje

pod redakcją

Bogdana Mazana i Katarzyny Badowskiej



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu  
ŁÓDZKIEGO

# **Liryka Młodej Polski**

## **Interpretacje**



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Interpretacje Literackie



# Liryka Młodej Polski

## Interpretacje

pod redakcją  
Bogdana Mazana i Katarzyny Badowskiej

Bogdan Mazan, Katarzyna Badowska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT  
*Tadeusz Linkner*

REDAKTOR INICJUJĄCY  
*Urszula Dzieciatkowska*

KOREKTA TECHNICZNA  
*Leonora Wojciechowska*

SKŁAD I ŁAMANIE  
*Munda – Maciej Torz*

PROJEKT OKŁADKI  
*Katarzyna Turkowska*

Zdjęcie wykorzystane na okładce: <https://wikimediacommons.org>  
© Witold Pruszkowski, *Spadająca gwiazda*

Publikacja bez opracowania redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

© Copyright by Authors, Łódź 2017  
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2017

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons  
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
Wydanie I. W.08122.17.0.K  
Ark. wyd. 12,5; ark. druk. 18,0

ISBN 978-83-8088-849-4  
e-ISBN 978-83-8088-850-0

<https://doi.org/10.18778/8088-849-4>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)  
e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)  
tel. (42) 665 58 63

## Spis treści

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Słowo wstępne .....                                                                     | 7   |
| Małgorzata i Radosław Okulicz-Kozarynowie                                               |     |
| <b>Rondo wtajemniczające</b>                                                            |     |
| Zenon Przesmycki (Miriam), <i>Tajń</i> .....                                            | 11  |
| Katarzyna Badowska                                                                      |     |
| <b>Próba otwarcia bram Raju</b>                                                         |     |
| Jan Kasprowicz, <i>Przy szumie drzew</i> .....                                          | 25  |
| Dorota Samborska-Kukuć                                                                  |     |
| <b>Mroczne imaginarium. Z młodopolskich wątków sylwicznych</b>                          |     |
| Stanisław Korab Brzozowski, <i>Posępny las</i> .....                                    | 51  |
| Piotr Siemaszko                                                                         |     |
| <b>Od eskapizmu do epifanii</b>                                                         |     |
| Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *** [ <i>I miałem chwilę, że świat przed oczami...</i> ]. . | 69  |
| Marek Kurkiewicz                                                                        |     |
| <b>Człowiek w niewoli krwi</b>                                                          |     |
| Bogusław Adamowicz, <i>Piąty żywioł</i> .....                                           | 85  |
| Bogdan Mazan                                                                            |     |
| <b>Przez rozum do serca</b>                                                             |     |
| Tadeusz Miciński, <i>Bądź zdrowa!</i> ... ..                                            | 101 |
| Grzegorz Igliński                                                                       |     |
| <b>Świat wyczarowany na szkle</b>                                                       |     |
| Józef Jedlicz, <i>Baśń okien</i> .....                                                  | 131 |

|                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Anna Wydrycka                                                                                         |     |
| <b>Miłosny dialog</b>                                                                                 |     |
| Anna Zahorska, *** [Czystszy nad śniegu białość...],<br>*** [W rozkoszy jasnym mgnieniu...] . . . . . | 161 |
| Jan Tomkowski                                                                                         |     |
| <b>Podróż na wyspę umarłych</b>                                                                       |     |
| Bronisława Ostrowska, <i>Ajaccio</i> . . . . .                                                        | 173 |
| Urszula Kowalczyk                                                                                     |     |
| <b>„Gramatyka” poznania</b>                                                                           |     |
| Maria Komornicka, <i>Odnalezienie</i> . . . . .                                                       | 185 |
| Grażyna Legutko                                                                                       |     |
| <b>Dwoista natura bytu</b>                                                                            |     |
| Antoni Lange, *** [Obok naszego życia płynie inne życie...] . . . . .                                 | 207 |
| Maria Jolanta Olszewska                                                                               |     |
| <b>U progu niepodległości</b>                                                                         |     |
| Edward Słoński, <i>Ta, co nie zginęła</i> . . . . .                                                   | 235 |
| <b>ANEKS</b> . . . . .                                                                                | 253 |
| Bogusław Adamowicz, <i>Piąty żywioł</i> . . . . .                                                     | 255 |
| Stanisław Korab Brzozowski, <i>Posepny las</i> . . . . .                                              | 257 |
| Józef Jedlicz, <i>Baśń okien</i> . . . . .                                                            | 258 |
| Jan Kasproicz, <i>Przy szumie drzew</i> . . . . .                                                     | 260 |
| Maria Komornicka, <i>Odnalezienie</i> . . . . .                                                       | 273 |
| Antoni Lange, *** [Obok naszego życia płynie inne życie...] . . . . .                                 | 274 |
| Tadeusz Miciński, <i>Bądź zdrowa!...</i> . . . . .                                                    | 275 |
| Bronisława Ostrowska, <i>Ajaccio</i> . . . . .                                                        | 276 |
| Zenon Przesmycki (Miriam), <i>Tajń</i> . . . . .                                                      | 277 |
| Edward Słoński, <i>Ta, co nie zginęła</i> . . . . .                                                   | 278 |
| Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *** [I miałem chwilę, że świat przed oczami...] . .                       | 280 |
| Anna Zahorska, *** [Czystszy nad śniegu białość...],<br>*** [W rozkoszy jasnym mgnieniu...] . . . . . | 281 |
| <b>NOTY O AUTORACH</b> . . . . .                                                                      | 283 |



## Słowo wstępne

Niniejsza książka jest zbiorem analiz i interpretacji pojedynczych liryków, które wyszły spod pióra poetów ważnych dla Młodej Polski. Poprzez wybór owej formuły zapraszamy Czytelników do wnikliwego przyjrzenia się tekstowi poetyckiemu w jego wewnętrznej złożoności i bogactwie kontekstowych powiązań, wierząc, iż ogląd konkretnego dzieła poszerza jednocześnie obraz całej epoki. To przekonanie odzwierciedla się w kompozycji tomu, w którym każdy szkic poświęcony jest utworowi innego poety, by zaprezentować szersze spektrum liryczne Młodej Polski i ostatecznie stworzyć miniobraz poetyckiej mapy epoki. Dlatego też publikacja ma układ chronologiczno-tematyczny. O kolejności zamieszczania szkiców decydowała na ogół data powstania i pierwszego wydania analizowanych wierszy, choć nieznacznie odstępowano od tej zasady, na przykład w sytuacji, gdy autorzy uwypuklali w lirykach różnych poetów obecność pokrewnej problematyki.

Zapraszamy zatem na wędrowkę po poetyckiej Młodej Polsce, rozpoczynając od utworów znamionujących niezwykle silną w epoce potrzebę przeniknięcia tajemnic istnienia i rozwiązania zagadki, jaką jest nie tylko świat, ale i ludzkie wnętrze; będących



kreacją mistycznych przeżyć i epifanijnych doświadczeń podyktowanych przekonaniem o duchowej korespondencji człowieka z rzeczywistością transcendentną i pragnieniem odzyskania łączności z całością bytu. Kolejne analizowane liryki poświęcone są deszyfracji znaczenia przyrody (pejzażu), miłości i cielesności dla pokolenia młodopolan, opracowują odczucie sytuacji granicznej, eksplorują tematykę i poetykę baśniowości, odsłaniają próby poszukiwania prywatnych arkadii, oscylując wszakże niezmiennie wokół fundamentalnych kwestii ontologicznych. Zbiór zamyka szkic poświęcony utworowi powstałemu w pierwszych dniach I wojny światowej, której wybuch jest, według literaturoznawczej chronologii, umowną zapowiedzią finału Młodej Polski jako formacji literackiej.

Autorzy samodzielnie dokonywali wyboru analizowanych wierszy, zatem już gest selekcji stał się działaniem o charakterze aksjologicznym. Dzięki niemu wiemy, co w liryce młodopolskiej interesuje badaczy dzisiaj i co – ich zdaniem – może albo powinno wzbudzić zainteresowanie współczesnego czytelnika. Nie znaczy to bynajmniej, iż książka jest interpretacyjnym *silva rerum*. Jak zaznaczył w recenzji prof. dr hab. Tadeusz Linkner: „opracowano tutaj takie młodopolskie utwory, które oddają celnie ideologię i słowo epoki »przełomu wieków« oraz jej fascynację. [...] wielość omówień poezji Młodej Polski tworzy wzajemnie dopełniającą i uzupełniającą się, wielce barwną o tej epoce monotematyczną wypowiedź”.

Pragniemy, by książka służyła nie tylko specjalistom badającym poezję *fin de siècle'u*, krytykom i historykom literatury, lecz także studentom podczas ćwiczeń z zakresu analizy dzieła literackiego i nauczycielom polonistom jako pomoc w pracy dydaktycznej oraz oczywiście wszystkim miłośnikom literatury przełomu XIX i XX wieku. Dlatego ograniczyliśmy objętość zawartych w niej szkiców, a liczbę zaprezentowanych twórców zawężyliśmy do dwunastu dla epoki kluczowych, takich jak Kazimierz Tetmajer, Antoni



Lange, Zenon Przesmycki, Jan Kasprowicz, Tadeusz Miciński, Stanisław Korab Brzozowski, Bogusław Adamowicz, Maria Komornicka czy Bronisława Ostrowska.

Wszystkie analizowane przez badaczy wiersze Czytelnik znajdzie w *Aneksie*, zamykającym naszą „interpretacyjną antologię”.

*Redaktorzy*





**Małgorzata i Radosław Okulicz-Kozarynowie**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Rondo wtajemniczające

**Zenon Przesmycki (Miriam), *Tajń***

Tajń jest tajemnicą najtajniejszą, tajemnicą nad tajemnicami. W języku przełomu XIX i XX wieku należała do jej synonimów, oznaczała „prawdę niedostępną dla rozumu ludzkiego, prawdę nadprzyrodzoną, mistyczną”, ale równocześnie wydobywała z tego słowa odcień skrytości i zagadkowości. Była więc też tajemnicą szczególnie tajemniczą, tajemnicą ezoteryczną. Zachowywała to dostojenie, które wskutek budowy słowotwórczej tracił „tajnik”, mający przede wszystkim znaczenie kryjówki, schowka. O ileż poważniej od „tajników natury” czy „tajników duszy” brzmiały „tajnie natury”, „tajnie duszy”. Tajń natomiast, przez skojarzenie z łacińskim *occultum*, ewokuje tajemność i odsyła do „wiedzy tajemnej”. Stąd też w *Nietocie* Tadeusza Micińskiego mowa o „Mroku tajni Pratatr”, który zresztą penetrują „gieologowie”, odwiedzający siedzibę wieszczki<sup>1</sup>. Związki *Księgi tajemnej Tatr*

<sup>1</sup> T. Miciński, *Nietota. Księga tajemna Tatr*, Warszawa 1910, s. 231. Rolę tego, co głęboko ukryte, na różne sposoby objawiała powieść Novalisa *Henryk von Ofterdingen* (1802). Droga do najistotniejszych wtajemniczeń wiedzie przez poszukiwania geologiczne i paleontologiczne, natomiast praca górników wydobywających złoto porównana jest do badań astrologicznych, a sami górnicy stają się figurą ludzkiej doskonałości. W doświadczeniu głównego bohatera poznanie ma charakter nagłego, mistycznego wglądu w rzeczywistość wewnętrzną. Franciszek Mirandola w swoim tłumaczeniu powieści sięgał po słowo *tajń*, by oddać zarówno „najmroczniejsze” zakamarki ludzkiego jestestwa, jak i głębie natury oraz ich wzajemne powinowactwo (Warszawa 1914, s. 9, 75).



z młodopolską ezoteryką nie podlegają dyskusji, nie ulega też kwestii, że i Redaktor „Chimery” wiązał z nią rachuby na poszerzenie naukowego obrazu świata, na skuteczne podważenie „doktryn czyisto materialistycznych”, utożsamiających prawdę „z pochytnością przez zmysły”, na usunięcie „gruntu pod nogami fizjologom, według których świadomość empiryczna i jaźń, istota człowieka, są pojęciami identycznymi”<sup>2</sup>. Z drugiej strony jednak Miriam nie chciał przyznać racji dualistycznej metafizyce i teologii, widzącym, według niego, we „wszelkich nadzmysłowych, tajemniczych, mistycznych objawach tu na ziemi” skutki działania sił nadprzyrodzonych. Nadzieje na eksplorację sfer niedostępnych zmysłom, na poznanie głębsze, a jednocześnie ciągle podporządkowane ścisłym regułom – pokładał w rozwoju „teorii naukowego mistycyzmu”, uważając przy tym, że w swoich wyprawach w nieznanne ma ona wiernego kompana w sztuce, a zwłaszcza poezji<sup>3</sup>. Poglądy, których trybuną uczynił już warszawskie „Życie”, najpełniej – choć w swoim mniemaniu i tak skrótowo – wyraził w głośnym studium *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej*, ogłoszonym w 1891 r. w „Świecie” i po trzech latach przedrukowanym ze zmienionym podtytułem jako wstęp do *Wyboru pism dramatycznych* autora, coraz bardziej wówczas w Europie popularnego. „Chimera” zaś, w której też nader często mówi się o tajemnicach, tajnicach i tajniach, rozwijała i rozpisywała na głosy koncepcję Redaktora.

Jeżeli pierwodruk pracy o Maeterlincku służył bardziej trudnemu przecieraniu szlaków i prezentacji oryginalnej metody twórczej (dlatego też słusznie, pomimo owej okazałej objętości, niesprzyjającej skutecznej propagandzie nowych idei, uważa się ją

<sup>2</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, t. 1, s. 320.

<sup>3</sup> Zob. M. Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, Poznań 2013.



za artykuł programowy), to wydanie książkowe trafiło już na podatny grunt i przychylną atmosferę. W 1894 r. ruch nowej sztuki wszedł już w fazę zwycięską. Odczyty o Maeterlincku, z którymi Miriam jeździł po Polsce, rozgrzewały publiczność, wcześniej dość obojętną na orędzie o belgijskim poecie. W zmienionej sytuacji, w nastroju rozentuzjasmowania zwłaszcza młodszych słuchaczy, Miriam najwyraźniej postanowił przypieczętować tryumf i zwieńczyć swój filozoficzny namysł nad literaturą – wierszem, który w postaci maksymalnie skondensowanej, a zarazem artystycznie doskonałej zawarłby kwintesencję jego zapatrywań na sztukę. Wiersz ten to właśnie *Tajń*, dedykowana Franciszkowi Siedleckiemu i ogłoszona po raz pierwszy w jedenastym numerze „Świata” w 1894 r. w cyklu *Ronda smętku i nadziei*<sup>4</sup>. Składa się nań dwa-

<sup>4</sup> Miriam [Z. Przesmycki], *Ronda smętku i nadziei*, „Świat” 1894, nr 6, s. 246–248; nieco później, w czerwcowym numerze „Ateneum” z tego roku, Miriam opublikował inną sekwencję rond – *Ronda smętne* (s. 470–474). *Tajń* w tym samym roku została przedrukowana przez „Bluszcz” (nr 29), a po dwunastu latach raz jeszcze przez „Literaturę i Sztukę” (nr 28), to jest dodatek do „Nowej Gazety” (1908, nr 457).

Z rond Miriam zapewne chciał złożyć pokaźną część swojego drugiego tomu poetyckiego. Do tego jednak nie doszło i, jak wiadomo, jedyny zbiór wydany za życia twórcy to *Z czary młodości* (1893). Szkoda, że Teresa Walas w reedycji poezji Miriam w Bibliotece Poezji Młodej Polski nie uszanowała integralności cyklów lirycznych, pomijając ich znaczące ogniwa lub zmieniając kolejność. Ryczałtowo, nie kryjąc nawet zniesmaczenia rzekomą nieporadnością Miriam, odmówiła jego wierszom wartości poetyckiej i historycznoliterackiego znaczenia. Przywilej autonomii gustu powinien wprowadzić uchronić także Przesmyckiego przed wytykaniem mu niewłaściwych upodobań, ale pozostawmy edytorowi prawo do umożliwienia czytelnikowi (z początku lat osiemdziesiątych XX wieku) „satysfakcji estetycznej” (T. Walas, *Miriam – poeta odbrązowiony*, [w:] Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 33–34). Niemniej z pewnością nie da się obronić wyłączenia tak znaczących w kontekście całej epoki wypowiedzi, jak wspomniani tu *Prorocy*, poświęceni Maeterlinckowi, czy skądinąd jednak znakomity utwór *Poeta*, ofiarowany Jarosławowi Vrchlickiemu. Tymczasem Maria Podraza-Kwiatkowska w 1977 r. podkreślała walory „późniejszej poezji Przesmyckiego”, wyrafinowanej formalnie, niejednokrotnie autotematycznej. *Tajń* wymienia wśród najwybitniejszych osiągnięć poety, widząc w niej wyraz „idealizmu typu symbolicznego” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Zenon Przesmycki (Miriam)*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 4, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, J.J. Lipski, Kraków 1977, s. 12).



naście wierszy, z których ostatni ma tytuł *Prorocy* i dedykację „M. Maeterlinckowi”. Między *Tajnią* a *Prorokami* znajduje się jeszcze utwór *Dekadentom istotnym*, a ich następstwo bez wątpienia nie jest przypadkowe. Prorocy to najistotniejsi z dekadentów istotnych, przewodnicy, którzy za sprawą poezji ukształtują „ludzkość z nową [...] Duszą”<sup>5</sup>. To oni otrzymali dar wglądu w sferę ukryte przed profanami:

Ku głębiom tajni, ku dalom nocy,  
W podhorebowe bezdrożne puszcze,  
Idą wieszczowie, mędrcy, prorocy,  
Po Mojżeszowe ogniste kuszcze<sup>6</sup>.

*Tajń* w formie „zdwojonego ronda”<sup>7</sup>, w sześciu strofach, w dwudziestu czterech liniijkach, z których kilka się zgodnie z poetyką tego arcykunsztownego gatunku powtarza, oddaje myśl, wykładaną w studium o Maeterlincku na stronach stu siedmiu. Powinien być to zatem utwór programowy i z pewnością można w nim zobaczyć swego rodzaju program lektury, a zarazem też scenariusz aktu twórczego, ale w żadnym razie nie jest to jakiś zbiór zaleceń czy zestaw haseł; prędzej już przestróg udzielonych śmiałkom wstępującym na drogę poetyckiego wtajemniczenia, inaczej mówiąc, adeptom. Jeden z nich to adresat utworu, w dalszych strofach uobecniający się w formach drugiej osoby czasowników („musisz”, „wmawiasz”, „masz”, „stąpasz”) i zaimkach („twe”, „ci”). Słucha on wyводу swojego nauczyciela, by w końcu zostać przyjętym do wspólnoty wtajemniczonych, kiedy mistrz zwróci się doń jednoczącym „nam”. Zresztą może to być dialog wewnętrzny, w który w końcu zostają wciągnięci czytelnicy.

<sup>5</sup> Miriam [Z. Przesmycki], *Ronda smętku i nadziei*, „Świat” 1894, nr 11, s. 247.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Wiersz *Zdwojone rondo* – ujawniający w tytule tę odmianę gatunkową, należy również do cyklu *Ronda smętku i nadziei*.



Trzeba wyraźnie zastrzec, że wiersz nie daje bynajmniej maksymalnie uproszczonego streszczenia studium, ani też ono nie stanowi rozwodnionego wprowadzenia do utworu. Zarówno jedna, jak i druga wypowiedź respektuje właściwe sobie wymogi konstrukcyjne i w ramach tych wymogów osiąga maksymalną gęstość znaczeniową. W zasadzie szkic Miriama mógłby być bez groźby pustosłowa dużo dłuższy, gdyby napisany został nie z troską o esencjonalność, ale o jasność wyводу. Dla interpretatorów *Tajni* płynie stąd wniosek, by nie próbowali odcyfrowywać wszystkich znaczeń wiersza i wyszukiwać jawnych i ukrytych odniesień, jeżeli nie zamierzają poświęcić mu rozprawy. Już samo rozpatrywanie relacji między nim a studium o Maeterlincku dostarcza więcej materiału do przemyśleń niż może pomieścić jeden interpretacyjny szkic. Trzeba więc się tutaj ograniczyć do paru rozpoznań i komentarzy.

Liryk rozpoczyna się od wersu: „Jak w półzatartym starym palimpseście”<sup>8</sup>, który zostanie powtórzony w ósmej i ostatniej linijce wiersza, z tym że za każdym razem z innym znakiem interpunkcyjnym: najpierw przecinkiem – koniecznym w ciągu długiej konstrukcji składniowej<sup>9</sup>, następnie kropką stwierdzającą stan faktyczny, a na końcu równym iluminacji wykrzyknikiem. Słowo „palimpsest” wybija się jako najważniejsze słowo wiersza, ściśle związane z tytułową tajemnicą i jak ono należące do leksyki zastrzeżonej dla specjalistów i koneserów, badaczy i amatorów starych ksiąg, średniowiecznych manuskryptów – źródłoznawców, paleografów, bibliofilów. W prasie dziewiętnastowiecznej rzadko się to słowo spotyka, a jeżeli już, to na ogół z wyjaśnieniem. Redakcja „Wędrowca” w dziale odpowiedzi na listy tłumaczyła spragnionemu wiedzy czytelnikowi, że „palimpsesty są to pergaminowe

<sup>8</sup> Z. Przesmycki (Miriam), *Tajń*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, s. 146. Wszystkie cytaty z wiersza podawane są według tego wydania.

<sup>9</sup> W pierwodruku zdanie istotnie kończy się przecinkiem, który został zgubiony w edycji książkowej.



rękopisy, na których widać dwa teksty: jeden pierwotny, poblady, drugi nowszy, wyraźniejszy. Odczytywanie pierwotnego tekstu palimpsestów należy do bardzo trudnych zadań”<sup>10</sup>. Ponieważ wyobrażenie palimpsestu organizuje całość utworu, wydawać by się mogło, że i *Tajń* dotyczy przede wszystkim słowa pisanego, w domyśle – poezji jako struktury wielowarstwowej i polisemantycznej. Łatwo byłoby wówczas zaaplikować tu dwudziestowieczne metody interpretacji, fenomenologiczne – Ingardenowskie, czy Genettowskie – strukturalne, łatwo byłoby też odwrócić hierarchię znaczeń. Palimpsest bowiem w wierszu odgrywa rolę *comparansu*, natomiast tym, co, a właściwie kogo się porównuje, czyli *comparandum*, jest człowiek. To on jawi się jako byt złożony, ukazujący się drugiemu od strony zewnętrznej, wyraźniejszej, pod którą tai się i spod której niekiedy prześwituje zagadkowa pierwotna istota:

Jak w półzatartym starym palimpseście,  
Gdzie warstwy pisma krzyżują się, płaczą,  
W człowieczym wzroku, słowie, myśli, geście  
Tajń skryta wiecznie pod widną opończą.

A zatem *Tajń* mówi o człowieku, zarówno o jego – jak to wyrażano w dawniejszej polszczyźnie – „doczesnej powłoce”, jak i tym, co się pod ową „widną opończą” znajduje – niematerialne, niepochwytne dla zmysłów. Pierwszeństwo zatem należy do ontologii człowieka, antropologii, z której dopiero wynikać może i wynika koncepcja estetyczna. Ten porządek zagadnień uwidacznia się też, niekiedy wprost zdumiewająco, w studium krytycznym z 1894 roku. We fragmencie poprzedzającym znaną definicję „alegorii organicznej” Miriam powołuje się na wypowiedź Maeterlincka dla „La Jeune Belgique”, w której poeta stwierdził o symbolu,

<sup>10</sup> [Redakcja], Drowi S.T., „Wędrowiec” 1879, nr 107, s. 48.



iż nie jest on bynajmniej dziełem obmysłu, świadomej twórczości, lecz [...] pierwotnym, niezależnym od samowoli artysty wpływem tych najtajniejszych głębin człowieka i świata [...]<sup>11</sup>.

Symbol jest więc emanacją ludzkiej tajni i na odwrót – człowiek zewnętrzny jest jej symbolem. Jako taki czeka na wnikliwą interpretację, na to, by ktoś podjął ryzykowny trud wczytania się w wielowarstwowy dokument ludzki:

I głoski zwierchnie oko czyta rąco,  
Ale gdy w głębsze sięgać pocnie treści,  
Wnet: „nie masz drogi!” błysnie mu gorgończo,  
Jak w półzatartym starym palimpseście.

Oto jednak nagle, o czym mowa w linijce zaczynającej się od słowa „Wnet” i dwukropka, w proces lektury, który wymaga odwagi i determinacji, wkrada się podszyte ogromnym lękiem zwątpienie. Gorgony, potworne siostry, tak często – z Meduzą na czele – przedstawiane w sztuce XIX stulecia<sup>12</sup>, w świecie antycznym zamieszkiwały przy jego krańcach, w pobliżu Hesperyjskich Sądów. Mitologiczne, archaiczne monstra najchętniej właśnie przebywały przy trasach duchowych wędrówek już to ludzkich, już półboskich, w miejscach kluczowych lub finalnych, czasem w przedsionkach piekieł, niekiedy przed bramami raju, zawsze u wrót tajemnicy. Przeczucie zagrożenia, błyskająca „gorgończo”<sup>13</sup> refleksja każe zawrócić adeptowi z drogi „badań i dociekań”. Jak pisze Przesmy-

<sup>11</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 286; zresztą głębin i głębie, w których ukrywa się tajń, w pismach Przesmyckiego stają się niejednokrotnie jej synonimem. Zob. uwagi o znaczeniu głębi w podrozdziale *Symbol architektoniczny. Zejście w głąb*. *Martwa natura* w monografii M. Podrazy-Kwiatkowskiej, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.

<sup>12</sup> Zob. M. Praz, *Kobieta, zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmer, Warszawa 1974, rozdz. *Piękno Meduzy*.

<sup>13</sup> Słownik warszawski notuje rzeczownik *gorgończyk* („od gr. Gorgó = Meduza, potwór”), ale przysłówka *gorgończo* w nim brak.



cki o studiach Maeterlincka nad historią mistycyzmu – ciekawe, że belgijski pisarz jest tutaj mistrzem, ale też w pewnym stopniu adeptem – jego stosunek do przedmiotu „jest raczej naukowy”:

Jakkolwiek nie wyzbył się on zupełnie pewnych reminiscencji dogmatycznych, jakkolwiek w trwożliwości jakiejś, która go ogarnia wobec tajni zawartych w człowieku, dają się odgadywać echa zabobonnych lęków i obaw przed zjawiskami nadnaturalnymi, cudownymi – w ogóle jednak nie uważa on, podobnie jak wiedza dzisiejsza, rzeczy niewyraźalnych, tajemniczych, niezrozumiałych, sprzecznych ze znanymi nam dzisiaj prawami natury – za nadnaturalne, widzi w nich objawy praw, których jeszcze nie znamy, żąda badania, obserwacji i konkluzji logicznych<sup>14</sup>.

Adept, który wszedł na drogę poznania, choćby ulegał lękom, nie zaprzestanie prób zgłębienia człowieczego wnętrza. Będzie dostrzegał różne przejawy tajemnicy, najsilniejsze w szczególnej, bo jeszcze nie całkiem ludzkiej albo już coraz mniej ludzkiej, mowie tych, którzy znajdują się u początku albo u kresu życia i odczuwają silny związek z innym światem. Jej dziwnych znaczeń jednak nie będzie umiał przejrzeć, ba, nieprzejrzystość uzna za ich konstytutywną cechę:

W ust nawet starca spowiednym szeleście,  
W dziecku, co duszę wyśpiewa skowrończo,  
Zawsze kres błędny spotkać musisz wreście,  
Gdzie warstwy pisma krzyżują się, płaczą.

W *Peleasie i Melisandzie* Maeterlincka wiekowy król Allemondy wyraża poznawczą bezradność głosem bez wątpienia ściszym:

Jestem bardzo stary, a jednak nie udało mi się dotąd, choćby na chwilę wejrzeć w siebie samego; jakże chcesz, abym sądził o tym, co zrobił ktoś inny. Jestem bliski grobu, a nie umiem dziś wydać sądu o sobie samym... Mylimy się zawsze, o ile nie zamknijemy oczu<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 321–322.

<sup>15</sup> M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*, przekł. i wstęp kryt. Z. Przesmycki (Miriam), Warszawa 1894, s. 116.



Mimo tego stwierdzenia Arkel podejmuje próby wnikania w innych. Mówi do Melisandy:

[...] w tejsze chwili, gdy wstąpiłaś do przedsionka, spostrzegłem, że zmieniała się na twarzy, a prawdopodobnie i w duszy, tak jak mimowolnie zmienia się w twarzy człowiek, wchodząc w południe do jaskini zbyt ciemnej i zbyt zimnej...<sup>16</sup>

Częściej jednak – i z tym doświadczeniem zapozna się adept z *Tajni* Miriama – niemożność wniknięcia pod powierzchnię zjawisk skutkuje rozczarowaniem, rezygnacją z dochodzenia praw innych, niż te, które dają się sformułować na podstawie obserwacji zjawisk, na gruncie wiedzy o granicach zakreślonych przez władze przyrodzone:

I wmawiasz w siebie, że światy się kończą  
Tam, gdzie twa wiedza, że – nędzny proteście! –  
Nic więcej nie masz nad żądz sforę gończą  
W człowieczym wzroku, słowie, myśli, geście.

Rezygnacja prowadzi do swoistej negacji życia przez nadużycie, do fałszywie ukierunkowanego buntu. To przenikliwa diagnoza dekadentyzmu („światy się kończą”) jako skutku ekstrapolacji twierdzeń naukowych na inny grunt, filozoficzne wprowadzenie do zjawiska „rozpaczliwego hedonizmu”<sup>17</sup>. Niemniej nawet potrzeba wiedzy pewnej nie jest w stanie skutecznie zatrzymać oddziaływania tajni. Okazuje się ona nie tylko przedmiotem, ale i podmiotem poznania – objawia się nagle i całkowicie bezinteresownie, na zasadzie nadprzyrodzonej łaski. Dedykacja wiersza Franciszkowi

<sup>16</sup> Tamże, s. 116.

<sup>17</sup> Zob. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1977, rozdz. *Formy uczuciowości modernistycznej: rozpaczliwy hedonizm*; stworzona przez Wykę interpretacja Młodej Polski zyskałaby w niejednym punkcie, gdyby podszedł on do dorobku Zenona Przesmyckiego bez uprzedzenia, odziedziczony po ulubionym krytyku badacza – Stanisławie Brzozowskim.



Siedleckiemu, artyście sympatyzującemu z ruchem teozoficznym<sup>18</sup>, późniejszemu ilustratorowi „Chimery” i „Sfinksa”, wskazywałaby, że to wiedza tajemna gwarantuje pełnię poznania, tymczasem Miriam wyraża inny pogląd:

I dumnie stąpasz, niby w znanym mieście,  
Licząc, jak drogi, zaułki się łączą.  
Wtem w błysków nagłych łśni ci manifeście  
Tajń skryta wiecznie pod widną opończą.

Ta sytuacja stanowi odwrócenie stanu charakterystycznego dla depresyjnego szeregu sonetów, który znalazł się w cyklu *Męty w pucharze*, w którym pejzaż miasta wyostrza dekadencje poczuć pustki. *We mgle* (z aluzją do Maeterlincka) czy *Stimmung* rysują osłabienie ducha osaczonego przez „mgły szare”, „mroki”, które wszystko „tłumią swą opończą”<sup>19</sup>. Nagły błysk w *Tajni* przemienia miasto postrzegane w kategoriach racjonalistycznych w miasto mistyczne. Jego porządek i piękno nasuwają myśl o Niebieskiej Jeruzalem<sup>20</sup>, o utęsknionej ojczyźnie duchowej, przypominającej o sobie w iluminacji, ze swej istoty nietrwałej:

O duchu! Skąd się źródlika tve sączą?  
Światłości, rytmie, istoto – o gdzieście?  
Snadź gdzieś bezmierne się tęczę kabłączą,  
A nam skry jałmużn jeno brać po kweście,  
Jak w półzatartym starym palimpseście!...

<sup>18</sup> Zob. U. Makowska, *Wiedza tajemna Wschodu. Tendencje okultystyczne w kulturze polskiej na przełomie XIX i XX w.*, [w:] *Orient i orientalizm w sztuce*, red. E. Karwowska, Warszawa 1986, s. 334; zob. też K. Czarnecki, *Grafika Franciszka Siedleckiego*, Płock 1991 oraz P. Dąbrowski, *Mistyka Franciszka Siedleckiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2002 (t. XXXIII).

<sup>19</sup> Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, s. 97, 98; pierwodruk: „Świat” 1892, nr 1.

<sup>20</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 238 i nast.



Wizja harmonii niknie i człowiek, który na moment odzyskał świadomość swego pochodzenia, znów staje się sam dla siebie zagadką. Zdobywszy chwilowy wgląd w pełny przekaz księgi i potwierdzenie przymierza ze światem mistycznym, czytelnik wraca do sytuacji wyjściowej. Interpretacja zatacza koło, rondo się zamyka. Z księgi, tożsamej z nim samym w momencie, kiedy doznaje wizji, przekształca się znów w wielowarstwowy, nieprzejrzysty palimpsest.

Na znaczenie palimpsestu jako zatartej księgi wewnętrznej mógł Miriama naprowadzić ceniony przez niego patron symbolistów – Charles Baudelaire<sup>21</sup>. W jego *Sztucznych rajach*, stanowiących notabene odczyty dla publiczności belgijskiej<sup>22</sup>, jeden z podrozdziałów nosi właśnie tytuł *Palimpsest*. Jak część tego traktatu poświęcona opium zawiera on swoisty „amalgamat”<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Warto tu dorzucić jeszcze jeden dowód czci dla Baudelaire’a. Mottem z wiersza *La voix* Miriam opatrzył – dedykowany Jarosławowi Vrchlickiemu – obszerny programowy wiersz *Poezie* (prwdr. „Niwa” 1894, nr 4, s. 73–74). Ze względu na ścisły związek z *Tajnią* warto tu przytoczyć jego ostatnią strofę:

Z marzeń wyżyny nie schodź nieśmiertelnej,  
Skoro posiadałeś królowanie owo!  
Niechaj aromat łąk, puszczy kadzidelny,  
Mórz jęk, zórz złoto, rozgwar ludów pszczelny  
Będą jedynie sercem, co śpiżowo  
W dzwon skrytych wnętrzy bije — i w kościelnej  
Ciszy twych głębin wieści nadzmysłową  
Tajń, cud, przemianę krwi i ciała nową,  
Łuk tęczy nad bezdnem wiążący dwie sfery:  
Że nieobjęte, wiekuiste słowo  
Ojczyste rzuca bezkresów etery,  
I rozpłomienia natchnień twych kraterę,  
I nieskończoność zwiera w kształtów cieśni,  
By w ludy zstąpić w świętych hostiach Pieśni!

<sup>22</sup> O awersji Baudelaire’a do Belgii i znaczeniu poety dla Młodej Belgii Miriama wspominał w swoim studium o Maeterlincku.

<sup>23</sup> „Uczyniłem taki amalgamat, że trudno by mi było rozpoznać część należącą do mnie, która jest zresztą niewielka” – Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, przeł. M. Kreutz, P.A. Majewski, Warszawa 1992, s. 11. Trudno zgodzić się z decyzją tłumaczy tego traktatu, którzy, nie licząc się z tym zastrzeżeniem Baudelaire’a, zamiast przełożyć z francuskiego fragmenty przytaczane przez niego w sposób dość swobod-



fragmentów oryginalnych i cytatów z *Wyznań angielskiego opiumisty* Thomasa de Quincey, do których zostały dołączone *Suspiria de profundis*, obejmujące też część *Palimpsest*. Niewykluczone zresztą, że Przesmycki sięgnął do oryginału *Confessions of an English Opium-Eater*, gdzie rola momentów iluminacji uwidacznia się wyraźniej niż w Baudelaire'owskiej parafrazie.

Baudelaire cytował:

Czymże innym niż naturalnym i wielkim palimpsestem jest mózg ludzki? Mój mózg w każdym razie jest takim palimpsestem; takim palimpsestem, o Czytelniku, jest twój mózg. Nakładające się stale na siebie warstwy idei, obrazów i uczuć spadały na Twój mózg niczym światło. Każda kolejna warstwa zdawała się grzebać tamtą, która spadła poprzednio. A przecież w rzeczywistości ani jedna z nich nie została unicestwiona<sup>24</sup>.

Dalej poeta referuje zapatrywania eseisty, twierdząc, że ludzka pamięć jest „doskonałym, przez Boga stworzonym palimpsestem”. Dlatego: „gdyby wszystkie echa ludzkiej pamięci odezwały się jednocześnie, powstałby koncert przyjemny lub bolesny, lecz zawsze logiczny i pozbawiony dysonansów”<sup>25</sup>. Baudelaire przytacza kolejny fragment *Wyznań* w twórczym przekładzie, zmieniając między innymi „mysterious hand-writings of grief or joy which have inscribed themselves successively upon the palimpsest of your brain”<sup>26</sup> na „les poèmes de joie ou de chagrin qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de votre cerveau”<sup>27</sup>. Określenie „poematy radości i smutku”, zapisane w palimpseście mózgu, po-

---

ny, a zarazem niezwykle interesujący i cenny, posłużyli się polskim tłumaczeniem *Wyznań angielskiego opiumisty*, w: Th. de Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, wybór i przekł. M. Bielewicz, wstęp W. Rulewicz, Warszawa 1980.

<sup>24</sup> Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, s. 111; Th. de Quincey, *Wyznania angielskiego opiumisty*, Warszawa 1980, s. 190.

<sup>25</sup> Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, s. 111–112.

<sup>26</sup> Th. de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Suspiria de Profundis*, Boston 1858, s. 235.

<sup>27</sup> Ch. Baudelaire, *Petits poèmes en prose. Les Paradis artificiels*, Paris 1869, s. 329.



przedza sformułowanie „ronda smutku i nadziei”, użyte przez Miriamą jako tytuł cyklu. Nadaje to tej formie gatunkowej szczególne, archetypiczne znaczenie. Rondo, które na pozór nie służy niczemu innemu poza wirtuozowskim popisem, zdaje się odzwierciedlać wielowarstwową konstrukcję i rytm działania ludzkiego umysłu, powrotność myśli i obrazów oraz pragnienie całości<sup>28</sup>. Jednocześnie, podobnie jak symbol, służy przede wszystkim ewokacji tajemnicy, wyrażając prawdę, że najtajniejszą tajemnicą jest tajń.

---

<sup>28</sup> Ktoś gotów by zaooponować. Jak to możliwe, by w epoce uważanej za aintelektualną, zdominowaną przez wybujałą, lecz abstrakcyjnie wyrażaną zmysłowość, uczuciowość i nastrojowość, powstawały liryki o tak ogromnym ładunku intelektualnym? A jednak negatywny stereotyp Młodej Polski, ugruntowany też niestety przez Kazimierza Wykę, jednego z najbardziej oddanych tej epoce badaczy, jest niesłychanie wobec ówczesnych twórców krzywdzący. Ich świadomość warsztatowa niejednokrotnie była dużo wyższa niż to się na pozór wydaje, a umiejętności twórcze stanowczo niedoceniane. Jeżeli w wypadku Miriamy jego zaplecze erudycyjne nie bywa kwestionowane, to o talencie poetyckim, wyjąwszy publikacje z epoki, nie można przeczytać wiele dobrego. Tymczasem nie jedna *Tajń* zasługuje na częste lekturowe przypomnienia, nie tylko na zajęciach z poetyki historycznej.





**Katarzyna Badowska**

Uniwersytet Łódzki

## Próba otwarcia bram raju

**Jan Kasprawicz, *Przy szumie drzew***

Modernistyczny okres twórczości Jana Kasprawicza rozpoczyna tom poetycki *Miłość*, którego poszczególne partie-poematy powstawały i ukazywały się w prasie literackiej od roku 1891. Zbiór wydała w 1895 r. lwowska księgarnia Kazimierza Stanisława Jakubowskiego i Władysława Zadurówicza. Zbudowany był z czterech równoważnych poetyckich segmentów, zatytułowanych kolejno: *L'amore desperato*, *Miłość-Grzech*, *Amor vincens* oraz *Z gór*. Ostatni był dodatkowo wewnętrznie podzielony, składały się nań trzy dłuższe utwory liryczne opatrzone osobną tytulaturą: *O poranku*, *Przy szumie drzew* oraz *W turniach*. Taki układ zachował poeta w kolejnych wydaniach, m.in. w pięknej edycji z 1902 r., ozdobionej secesyjnymi ilustracjami Edwarda Okunia oraz Ephraima Mosesa Liliena. Dopiero w 1912 r. w wydaniu zbiorowym *Dzieł poetyckich* pod redakcją Ludwika Bernackiego architektonika tomu została zmodyfikowana. Do właściwego cyklu *Miłość* weszły jedynie trzy pierwsze poematy pierwodruku, *Z gór* wyodrębniono natomiast jako osobną całość poetycką. Tom – oznaczony numerem piątym – wzbogaciły poza tym m.in. liryki miłosne opublikowane pierwotnie przez Kasprawicza w innych książkach (od *Poezji* z 1888 r. po *Balladę o słończniku* z 1908 r.), a tu ujęte w cykl *Do niej*.

Krytyków i kolegów po piórze, omawiających *Miłość* wkrótce po jej ukazaniu się na rynku księgarskim, tom Kasprawicza nie wprawił w zachwyt. Ostrożnie, unikając wyraźnego wartościowania, jakby



nie chcąc urazić traktowanego z szacunkiem twórcy, wypowiadali się o nim recenzenci „Kraju”<sup>1</sup>, „Kuriera Warszawskiego”<sup>2</sup> czy „Tygodnika Ilustrowanego”<sup>3</sup>. Doceniając talent i możliwości autora, wskazywano najczęściej na nierówny poziom jego poetyckiej propozycji. Stanisław Kozłowski, wyraźnie usiłując wybronić tomik, w którym – jak pisał – „znajdujemy perełki w próchno poprawne”, uczciwie przyznawał, iż „wiersz toczony sąsiaduje z bezmyślnym frazesem, a z poezją usiłuje bratać się napuszone retoryka”, „świeże i silne wiersze [...] giną w powodzi wyrażen splewiałych, na wskroś prozaicznych”, zaś „całość sprawia wrażenie jakiejś niesforności, gwałtownego wylewu rymów, rytmów, dźwięków i zgrzytów, pozbawionych harmonijnego tempa i melodyjnej ciągłości”<sup>4</sup>. Antoni Lange kilkakrotnie eufemistycznie uprzedzał czytelników „Przeglądu Tygodniowego”, iż *Miłość* to książka „dziwna”<sup>5</sup>. Dostrzeżone miałizny usprawiedliwiał: „zda się, że więcej autor zaznał w życiu wrażeń przykrych niż miłych; że skutkiem tego przykreść swoją w przykre formy ubiera; że – złamany »rozkoszą cierpienia« – nie znalazł w nim takiej sumy rozkoszy estetycznej, aby je w dość estetyczne przybrać szaty”<sup>6</sup>.

Paradoksalnie, właśnie w tomiku generalnie przyjętym przez krytyków bez entuzjazmu, znalazł się jeden utwór postrzegany przez nich jako wybitny – był to poemat *Przy szumie drzew*, stanowiący centralną część trylogii *Z gór*, z czasem oderwanej – jak wspomniałam – od cyklu *Miłość*. Autor *Rozmyślań* konstatował: „Zdaje mi się, że nic piękniejszego nie napisał Kasprowicz nad poe-

<sup>1</sup> K. Bartoszewicz, *Wrażenia literackie*, „Kraj” 1895, nr 49, s. 9–11.

<sup>2</sup> P. Chmielowski, *Ze współczesnego Parnasu*, „Kurier Warszawski” 1896, nr 74, s. 3, nr 76, s. 3.

<sup>3</sup> F. Rawita [-Gawroński], *Nowe książki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 17, s. 890.

<sup>4</sup> S. Kozłowski, [rec. *Miłości* w rubryce *Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne*], „Biblioteka Warszawska” 1895, t. 3, s. 164–169.

<sup>5</sup> A. Lange, *Przeglądy literackie* [rec. *Miłości*, cz. I], „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 34, s. 386.

<sup>6</sup> A. Lange, *Przeglądy literackie* [rec. *Miłości*, cz. II], „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 35, s. 395.



mat: »Przy szumie drzew«. [...] To koncert! Tu powiedzieć można: »Ecce poeta!«<sup>7</sup>. Walery Gostomski, który omawiał tom po wydrukowaniu jego ilustrowanej wersji z 1902 r., a więc bogatszy o znajomość niezwykle ważnych zbiorów *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach* (1898) oraz *Ginącemu światu* (1901), pisał o poemacie *Przy szumie drzew*: „kto wie, czy nie może być uznany za naczelne arcydzieło liryki Kasprowicza i w ogóle całej współczesnej liryki polskiej”<sup>8</sup>. W tym samym roku za jedną z najdoskonalszych prac literackich Kasprowicza uznał go Stanisław Przybyszewski (choć wyżej stawiał *Na wzgórzu śmierci* oraz hymn *Święty Boże, Święty Mocny*)<sup>9</sup>. Wysoką notę wystawili utworowi autorzy wydanych w latach dwudziestych monografii twórczości Kasprowicza: Zygmunt Wasilewski oraz Stefan Kołaczkowski. Ten drugi podkreślał: „Popularność tego właśnie poematu, wyróżnianie go spośród innych, ma swe głębokie uzasadnienie”, jest on bowiem „triumfem nowego arcyzmu”<sup>10</sup>. Ostap Ortwin, którego artykuł otwierał numer „Wiadomości Literackich” poświęconych poecie w roku jego śmierci, użył w odniesieniu do utworu określenia „arcydzieło”<sup>11</sup>, a ocenę tę powtórzył kilka lat później Adam Cehak w obszernym szkicu monograficznym przygotowanym w serii *Charakterystyki literackie pisarzy polskich* („utwór ten zaliczyć należy do arcydzieł liryki współczesnej”)<sup>12</sup>.

Konieczne wydaje się zatem bliższe przeanalizowanie utworu stawianego przez współczesnych Kasprowicza w rzędzie najlepszych jego dzieł.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> W. Gostomski, *Poezje Kasprowicza*, „Czas” 1902, nr 85–86. Tu według: W. Gostomski, *Liryka Kasprowicza*, [w:] tegoż, *Z przeszłości i teraźniejszości. Studya i szkice krytyczno-literackie*, Warszawa 1904, s. 406.

<sup>9</sup> S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*, Warszawa 1902, s. 9.

<sup>10</sup> S. Kołaczkowski, *Twórczość Jana Kasprowicza*, Kraków 1924, s. 25.

<sup>11</sup> O. Ortwin, *U schyłku stulecia*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 43 (z 24 października), s. 1.

<sup>12</sup> A. Stodor [A. Cehak], *Jan Kasprowicz. Szkic literacki*, Lwów–Złoczów [1931], s. 35.



\*\*\*

Poemat *Przy szumie drzew* miłośnicy poezji po raz pierwszy mogli przeczytać latem 1894 r. na łamach „Tygodnia”, czyli dodatku literackiego „Kuriera Lwowskiego”<sup>13</sup>. Przekaz rodzinny datuje jednak jego powstanie już na rok 1892, wiążąc genezę utworu z oświadczeniami Kasprowicza Jadwidze Gąsowskiej, które odbyły się 17 lipca w Truskawcu, ponoć podczas spaceru, „na Górze Zamkowej, w prześlicznym lesie”<sup>14</sup>. Córką poety nie miała wątpliwości, iż „Oświadczyły w Truskawcu, swoje nadzieje, pokładane w tej miłości z Jadwigą, rozmaite stany psychiczne z tym związane odtworzył poeta w poemacie *Przy szumie drzew*”<sup>15</sup>. Powiązaniu kontekstu osobistego z proveniencją utworu sprzyjał niewątpliwie inicjalny czterowers, mówiący o miłosnym przymierzu zawartym przez kochanków wśród przyrody, nie tylko traktowanej analogicznie do świątyni, ale mającej nad nią wyższość pierwotnej przestrzeni sakralnej.

W wielkiej świątyni Przyrody, pod niebios  
Jasnym sklepieniem, w zielonym  
Lesie, wyrosłym na łagodnym wzgórzu,  
Przy drzew poszumie zawarłem z nią śluby...<sup>16</sup>

Konstrukcja liczącego 475 wersów poematu jest nadzwyczaj staranna. Poeta zrezygnował z ekspozycji i we wprowadzonym w jej miejscu, wyraźnie wydzielonym czterowersie odsłonił *clou* doświadczenia podmiotu lirycznego, dokonując czegoś w rodzaju

<sup>13</sup> Prwdr.: „Tydzień” 1894, nr 28 (z 9 VII), s. 217–219, nr 29 (z 16 VII), s. 225–226, nr 30 (z 23 VII), s. 233–234. W tym samym roku poemat publikowały w odcinkach również „Przegląd Poznański” i „Niwa”.

<sup>14</sup> A. Kasprowicz-Jarocka, *Poeta i miłość*, Warszawa 1958, s. 8.

<sup>15</sup> Tamże, s. 15.

<sup>16</sup> J. Kasprowicz, *Przy szumie drzew*, [w:] tegoż, *Miłość*, wyd. 2, Lwów–Warszawa 1902, s. 121. Dalej skrótowa lokalizacja cytatów według tego wydania.



lapidarnej rekapitulacji ideowej zawartości utworu. Dzięki temu zabiegowi skierował uwagę czytelnika, od początku znającego finał miłosnego spotkania, na proces jego przeżywania przez podmiot mówiący. Kolejne passusy poetyckiego wyznania są więc skoncentrowanym na szczególnie odtworzeniem okoliczności owego tête-à-tête.

Opowieść, snuta od tego momentu z zachowaniem porządku chronologicznego, poświęcona badaniu przez bohatera własnego stanu wewnętrznego, interpretowaniu gestów ukochanej oraz drobiazgowemu rejestrowaniu życia bujnej flory wokół, przybiera tok prozoidalny, mimo iż poemat pisany jest regularnym sylabowcem 5+6. Poeta zastosował wiersz biały (rezygnacja z rymów na ówczesnym etapie rozwoju poezji polskiej nie była praktyką powszechną, niemniej nie dziwi u Kasprowicza), a do tego stychiczny, z kilkoma przerwami między wersami, pełniącymi – jak zauważył Jan Lipski, pisząc o innym wierszu Kasprowicza – funkcję analogiczną do akapitów prozy<sup>17</sup>. Dominują długie okresy zdaniowe z licznymi przerzutniami, a mimo to rytmika wiersza zostaje znakomicie zachowana, otwierając utwór na sylabotonizm.

Sytuacja liryczna tylko pozornie jest statyczna, w istocie o jej dynamice decyduje cała gama emocji podmiotu i doznań o narastającej intensywności. Podobnie, opisy pozornie tylko pełnią funkcję retardacyjną, jako że przyroda nie jest ornamentacyjno-nastrojowym tłem dla wyrazów miłości, jak w staropolskich bukolikach (których tradycję, notabene, aktualizują w sposób naturalny zwłaszcza pierwsze partie Kasprowiczowskiego poematu), lecz katalizatorem i swoistym medium, za pośrednictwem którego następuje finalne zawarcie „ślubów”.

Kasprowicz sygnalizuje wyrażoną na wielu poziomach interferencję biosfery oraz przeżyć wewnętrznych podmiotu. Las, hojnie obsypany najrozmaitszymi okazami roślinnymi, jawi się bohaterowo-

<sup>17</sup> J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 50.



wi jako nastrojony erotycznie; elementy środowiska naturalnego szukają wzajemnej bliskości, możliwej dzięki zmysłowi dotyku, a wyrażonej w języku miłosnego zbliżenia ciał:

Czerwone słońce, wtargnąwszy przez gęstą  
 Tkaninę liści do głębiny boru,  
 Kładło się swoim promienistym ciałem  
 Na świeżą trawą okrytej polanie,  
 Albo ukradkiem całowało kłody  
 Omszałych buków i klonów... [...]
 [...]
 [...] złościły się mleczce  
 Krągiem szerokim, a spór z niemi wiodły  
 O atom miejsca jaskry i srebrniki,  
 Przytulające aksamitne piersi  
 Do ciepłej ziemi. [...]

(s. 121–122, podkr. – K.B.)

Delikatne kwiaty i owoce leśne – na zasadzie przeniesienia cech – obdarzone zostają atrybutami młodej, rozkwitającej kobiety (poziomka wychyla spomiędzy traw „wstydliwą skroń”, konwalia jest „dziewiczko piękna”): nienawykłej do flirtu towarzyszki bohatera, zbyt onieśmielonej, by podnieść wzrok na mężczyznę i w zawstydzeniu machinalnie szukającej zajęcia dla rąk w zabawie płatkami roślin. I odwrotnie – motywy florystyczne i arboralne dostarczają analogii do opisu kobiety (która ma „żrenicę, podobną / Do niezabudki, na której pozostał / Ślad mgły porannej albo ślad kropelki / Dżdzu wiosennego”, „błękitne oczy, / Do lustrzanego jeziora podobne”, „kibić, / Smukłą, jak młoda brzezina”, a jej „usta / Na wpół otwarte, oprawione w koral, / Drżały, by lekko wywinięte płatki / W koronie róży czerwonej”) oraz zbliżenia między zakochanymi („na życia przypadkowych drogach / Spotkaliśmy się, jak się spotykają / Przez wiatr odcięte z różnych pniów gałęzie”, „Jak gałąź gibką giąć ją w swych uściskach!”, „Jej ręce, / Jak bluszcz, opłotły drżąc moją szyję”). Rozwiązania te, u innych poetów funk-



cjonujące wyłącznie jako konwencjonalne tropy poezji miłosnej, u Kasprowicza są wyrazem percypowania przyrody i człowieka jako ontologicznej jedni, na poziomie konstrukcji zaś przygotowują grunt pod epifanijne doznanie zespojenia z bytem, które stanie się udziałem podmiotu lirycznego w centralnym punkcie poematu.

\*\*\*

Ze spotkaniem w lesie podmiot liryczny wiąże konkretne nadzieje; ma być ono okolicznością sprzyjającą wyznaniu miłości i oświadczeniom:

[...] w ślad jej spieszyłem, by oto,  
Z dala od zgiełków i od targów świata,  
Rzec jej w tej ciszy uroczego lasu,  
Że choć na życia przypadkowych drogach  
Spotkaliśmy się, jak się spotykają  
Przez wiatr odcięte z różnych pniów gałęzie,  
Mamy w swem wnętrzu coś, co już na wieki  
Złączyć nas winno. [...]

(s. 124)

Obawa odrzucenia i braku wzajemności oraz zakłopotanie ukochanej powstrzymują mężczyznę przed deklaracją uczuć, której ma towarzyszyć wyznanie grzechów przeszłości. Zapewne poważnych, skoro bohater z emfazą przyznaje w myślach:

[...] huragan szalał pośród drogi,  
Którą dotychczas kroczyłem! [...] w oczy  
Sypał mi kurzu tumany, że rychło  
Żrenica moja straciła wrażliwość  
Na wielki urok promieni słonecznych  
I że jej było najlepiej wśród nocy!

(s. 125)



Metaforycznie ujęta przeszłość bohatera, aktualizująca topos *homo viator* oraz wpisana w nacechowany etycznie dualizm światła i ciemności, nie pozostawia wątpliwości, że kroczył on drogą zła i grzechu, demoralizując i deprawując również innych<sup>18</sup>. Miłość pozwala mu zwrócić się ku dobru, jest szansą wewnętrznego odkupienia, symbolicznym obmyciem z win. Kluczową rolę w procesie duchowej odnowy pełni przy tym nie samo uczucie, lecz jego obiekt. Zbawcza moc przypada osobie kochanki, obdarzonej darem rozgrzeszania i naprowadzania ku wewnętrznej doskonałości.

[...] „Ty władzę  
Posiadasz w sobie, [...]  
[...] że możesz  
Już nie wyrazem, lecz ruchem, spojrzeniem,  
Jak czarodziejskiem zaklęciem, z grzesznika  
Twardej powłoki, by z ciemnej jaskini,  
Nowego ducha wydobyć, światłością  
Wszystkich strzelistych cnót promieniącego!  
To, co w nim było dawniej potępieniem,  
Przez ciebie będzie zbawiającą łaską!  
Betezdą jesteś” – tak nieraz myślałem  
Zwrócić się ku niej – „tą ewangeliczną  
Sadzawką jesteś, której święte źródło  
Trąd obmywały z nieczystych! Czem wszystkie  
Przewiny chmurnej przeszłości, gdy dzisiaj  
Zabłyśnie nad nią siedmiobarwna tęcza,  
Uwita z błysków twojej czystej duszy!”

(s. 215–126)

<sup>18</sup> „[...] owa burza, wszczęta przez złe duchy,  
Które w mem własnem zamieszkały wnętrzu.  
[.....]  
[...] niby pyłek na bagna mnie niosła  
I [...] z rosnących tamże jadowitych  
Cykut straszliwy-m wyciskał eliksir,  
Aby nim zatruć niejedną niewinną  
Duszę! [...]” (s. 125)



Interesujące, że Kasprowicz nie poprzestaje na wykreowaniu niezwykle charakterystycznego dla poezji XIX wieku, także jego schyłku, obrazu kobiety-anioła. Posuwa się znacznie dalej – bohaterka postrzegana z perspektywy męskiego podmiotu posiada chrystusowe predyspozycje zbawcze. Nawet symboliczna emanacja tęczy, bardziej niż obrazowym ekwiwalentem więzi (mostu) między zakochanymi, jest atrybutem znamionującym boskość jej istoty<sup>19</sup>. W zgodzie z duchem epoki prezentuje natomiast poeta ambiwalentny ogląd kobiety przez mężczyznę<sup>20</sup>. Aura świętości i duchowa czystość nie przysłaniają bowiem uroków jej ciała. Wystawiona na męskie, skoncentrowane na sferach erotycznych spojrzenie, bohaterka budzi gwałtowne pożądanie:

[...] gdym patrzył na kibić,  
[...] gdy wzrok mój  
Spoczął na szyi łabędziej, białością

<sup>19</sup> Tęcza w wielu kulturach była oznaką pojawiającego się bóstwa. W chrześcijaństwie – zarówno w Piśmie Świętym, jak i w ikonografii – stanowi element tronu Boga i Chrystusa (zob. *Tęcza*, [hasło w:] M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 245–250 oraz *Tęcza*, [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 425). Notabene oba wymienione wyżej znaczenia tęczy – jako objawienia Boga oraz mostu miłości – zawarł w jednym ze swoich wierszy Lucjan Rydel (tenże, *Poezje*, Warszawa [1901], s. 120):

Od Krakowa czarny las,  
Nad tym lasem tęczy pas —  
Ona tam daleko,  
Gdzieś za siódmą rzeką,  
Lecz Bóg tęczą związał nas.  
Z kolorowych siedmiu smug  
Most przez niebo zrobił Bóg:  
Po tęczowym moście,  
Aniołowie noście  
Serce moje do jej nóg.

<sup>20</sup> „Typową bohaterką erotyków młodopolskich jest kobieta ambiwalentna, kochanka fascynująca i przerażająca, boski diabeł, zwierzę-anioł, wskrzesicielka i zabójczyni, czart i Beatrycze, tygrysica-cherub” – zauważa Wojciech Gutowski w swym znakomitym studium na temat miłości młodopolskiej – *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 17.



Odurzającej, lub na krągłych piersiach,  
 Kształt swój znaczący[ch] dwiema światła plamy  
 Na ciemnej sukni; gdym spojrział na drobną  
 Stopę, przypadkiem lekko wysuniętą:  
 Krew we mnie wrzała! Sardanapalowej  
 Uczty płomienne migały obrazy!

(s. 127)

Spotęgowane pragnienie seksualnego zbliżenia rozbudza w mężczyźnie wyobraźnię erotyczną, przywodząc mu na myśl sceny, jakie musiały się rozgrywać w pałacu słynącego z rozpusty ostatniego króla Asyrii. Wybuchające z całą siłą pożądanie podmiot mówiący interpretuje – relacjonując przecież swą miłosną przygodę z perspektywy czasu – jako uaktywnienie animalnej strony w człowieku. Przyczajone w jego wnętrzu zwierzę szuka zaspokojenia popędu, ale też atawistycznej potrzeby agresji i dominacji:

Jak gibką gałąź giąć ją w swych uściskach!  
 Pokryć jej postać tysiącem całunków,  
 Ażby jej krwawe wystąpiły smugi,  
 Ażby omdlała w pieszczotach! Zapachem  
 Świeżego ciała wabion z legowiska,  
 Jak noc ciemnego, dziki zwierz się skradał,  
 Aby się rzucić na słabszą ofiarę,  
 Szczękającymi od chciwości kłami  
 Przegryźć jej gardło, wypić płyn gorący  
 Z tych żył sinawych, co zdradliwą siatką  
 Pokryły skórę, alabastrem lśniąca

(s. 127).

W naznaczonym mizoginicznie kodzie kulturowym epoki winą za degradujące do poziomu zwierzęcia rozbudzenie męskiego libido obarczona byłaby kobieta – narzędzie rozkiełznaných instynktów, reprezentantka „natury pożerającej”<sup>21</sup>. W poemacie

<sup>21</sup> Zob. na ten temat W. Gutowski, *Nagie dusze...* (rozdz. I: *Kobieta fatalna czy fatum natury?*).



Kasprowicza to nie kobieta kała męską czystość; to jej niewinność zostaje naruszona obnażającym ją spojrzeniem i pożądliwą myślą. Nie dochodzi też – jak miało to miejsce w utworach Stanisława Przybyszewskiego – do supremacji popędu seksualnego. Zostaje on opanowany przez zintersubiektywizowane normy obyczajowe, które sprawiają, że erotyczne myśli, odbierane przez bohatera jako rodzaj gwałtu („zbrodni”) na ukochanej, przyprawiają o poczucie wstydu.

\*\*\*

Zamiarem podmiotu lirycznego było – jak już wiemy – wyznaczenie „kocham”. Do deklaracji uczuć, w każdym razie werbalnej, jednak nie dochodzi. Co więcej, leitmotiwem staje się milczenie. Cisza między kochankami, konsekwentnie akcentowana w pierwszym wersie kolejnych (oddzielonych odstępem) partii poematu, zyskuje status zasady konstrukcyjnej utworu. Znaczy zarówno na poziomie literackim, jak i muzycznym. Nie tylko dlatego, że paralelnie powracające konstatacje milczenia są składową rytmu utworu. Również dlatego, że faza bezgłosu to rodzaj przedłużonej introdukcji do wybuchu pieśni natury. Uwertura ciszy przygotowuje „symfonię boru”. Ten precyzyjnie przemyślany zabieg kompozycyjny znamionuje iście wagnerowskie myślenie o strukturze dzieła.

Impuls do powstania muzyki daje wiatr, poczynający sobie niczym dyrygent z orkiestrą. W roli instrumentów (czy raczej: harfy eolskiej) uruchamia najpierw delikatną florę runa leśnego, a w finale potężne korony drzew. Intensywność dźwięków, odpowiadająca skali doznań podmiotu, rośnie: bezgłos przechodzi w pianissimo i adagio, w kulminacyjnym momencie osiągając pułap forte.



Ewokujący muzykę szum drzew otwiera na inny wymiar bytu<sup>22</sup>. Niesie pamięć praczasów i odsłania rzeczywistość transcendentną temu, kto obdarzony bogatą duchowością i otwarty na poznanie intuicyjne zdolny jest pojąć „język praświata”. Staje się ponadto reminiscencją Edenu – upragnionego przez bohatera stanu harmonii między kobietą i mężczyzną oraz przymierza ze światem stworzonym, zerwanych na skutek upadku<sup>23</sup>.

Powoli wiew się przedarł ku wierzchołkom  
I jedno drzewo zaczęło drugiemu  
Podawać dziwne akordy prastarej,  
Utraconego Raju tajemniczym echem  
Będącej pieśni, ze słów ułożonej,  
Co pozostały z języka praświata,  
Ludziom dzisiejszym nieuchwytnie dźwięki,  
Lecz zrozumiałe dla duszy poety...

(s. 129)

Bogactwo tonów („Mogłeś z początku odróżnić dokładnie, / Które z nich szumią, a które szeleszczą, / Które z nich szemrzą, lub szepcą, lub mruczą”) i doskonałość zestrojenia dźwięków sprawiają, że szum drzew jawi się podmiotowi lirycznemu jako muzyka sfer, płynąca – jak twierdzili pitagorejczycy – z samego kosmosu:

Ze zamkniętymi wsłuchany oczyma  
W te różnorodne akordy, sądziłbyś,

<sup>22</sup> Muzyce, wyniesionej w XIX w. na szczyt hierarchii sztuk, przypisywano – za Arthurem Schopenhauerem – właściwość odzwierciedlania sedna podmiotu i zjawisk, czystą prawdę o nich; widziano w niej siłę kierującą człowiekiem na równi z popędami i emocjami; twierdzono, że oddziałuje na najgłębsze doznania, ponieważ zostaje przez duszę całkowicie zrozumiana (A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 2, Warszawa 2009 (tu zwłaszcza: t. 1 – par. 52 w księdze trzeciej; t. 2 – rozdz. 39 pt. *Przyczynek do metafizyki muzyki*). Myśl niemieckiego filozofa pozwoliła widzieć w muzyce narzędzie *katharsis*, środek bezpośredniego odwoływania się do woli człowieka i poruszania jego istoty.

<sup>23</sup> Zob. m.in. J. Bramorski, *Personalistyczny wymiar grzechu w świetle biblijnej relacji o upadku pierwszych rodziców*, „Ateneum Kapłańskie” 2001, z. 1, s. 11 i in.



Że gdzieś tam w sferach, do których w niezwykłych  
Snach ulatuje uwięziony w glinie  
Ziemskiego bytu, lecz na chwilę z więzów  
Wyswobodzony duch ludzki, narzędzia  
Stroją muzyczne jacyś mistrze tonów,  
Śród gwiazd zrodzeni, i że na ten padół  
Przypełzły echa ich dźwięków. [...]

(s. 130)

Odczucie rajsko-kosmicznej (kosmogonicznej) harmonii, odzwierciedlonej dodatkowo w synergii żywiołów<sup>24</sup>, przygotowuje podmiot liryczny na transgresyjne doświadczenie zjednoczenia z naturą, na akt iluminacji, potwierdzający jako zasadę wszechświata związek wszelkich istnień. Poczucie łączności z całością bytu zyska podmiot dzięki transfiguracji w drzewo. Rozpoczyna ją stopniowe przenikanie szumu do krwiobiegu bohatera, czyniące zeń jeden jeszcze instrument muzyczny, „milionową cząstkę / Jakiejś symfonii”, zgrany akord głosu natury. Szum przestaje być akustycznym komponentem

---

<sup>24</sup> Muzyka tworzona przez ruch drzew (związanych z żywiołem ziemi) jest efektem działania wiatru (reprezentującego żywioł powietrza), ale nasuwa skojarzenia także z pracą morza (żywioł wody), skorelowanego w jednej z kolejnych metafor z wyobrażeniem słońca:

[...] Niebawem

Ten szum i szelest, szmer i szept, i pomruk

Zlały się w harmonii przepełną melodię,

Głucho płynącą nad naszymi głowy,

Jakby tam w górze daleko, daleko,

Olbrzymie morze toczyło powoli

Ciężkie swe fale...

[.....]

Las szumiął,

A ponad jego wierzchołkami słońce,

Dosięgłszy swego zenitu, rozlało

Nagle złocistych blasków wielkie morze,

Dźwięczące razem ze szumiącym lasem (s. 130, 134).

Na obecność w poemacie tego typu asocjacji zwrócił uwagę Karol Jaworski w pracy *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprówicza*, Lublin 2012, s. 54, 102.



leśnej scenerii, a – uwewnętrzniony – zyskuje status jednej z funkcji ludzkiego organizmu. Transponowany siecią naczyń krwionośnych, daje objawy somatyczne – przyprawia o dreszcze<sup>25</sup>, będące zarówno symptomem fizjologicznego przeobrażania, jak i reakcją na osobliwość doznania, budzącego niepewność i lęk pomieszaną z fascynacją. Podmiot liryczny wie, że obcuje z niewytłumaczalnym, dlatego prastara pieśń niesiona przez przyrodę ma „dziwne akordy”, a dreszcze na ciele – potwierdzające, iż jego udziałem staje się doświadczenie numinotyczne – są „tajemnicze”<sup>26</sup>.

Anektujący organizm bohatera szum drzew, krążący w nim w charakterze życiodajnego płynu ustrojowego, wypłukuje pierwiastki ludzkie. W pierwszym odruchu mężczyzna broni się przed zatrutą „Ja”, usiłuje zachować swą podmiotowość, uruchamiając siły rozumu (ucieczka w stronę przeblysków świadomości, próba racjonalnego opanowania sytuacji, powrotu do „normalności”) i mięśni (fizyczny opór przed rozlewaniem się melodii w ciele), ulega jednak potężnej sile.

I wnet uczułem, że szumiące drzewa  
 Nie nad mą głową tak szumią, lecz we mnie.  
 I zdało mi się, że powoli tracę,  
 Jedną za drugą, cechy człowieczeństwa...  
 Chciałem się bronić... napróżno! Od władz tych,  
 Które się gnieźdzą w mózgu – nie! w ramionach,  
 We wyprężonych do oporu piersiach,  
 Była silniejszą potęgą, idąca  
 Z onych wierzchołków i całą mą postać  
 Ogarniająca swą dziwną muzyką,  
 Słodką, a straszną... [...]

(s. 131)

<sup>25</sup> Por. tamże, s. 54.

<sup>26</sup> „[...] gęsia skórka jest czymś nadprzyrodzonym” – argumentował Rudolf Otto, opisując *mysterium tremendum* (R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993, s. 42).



Zdominowany przez moce natury, bohater całkowicie podlega dendromorfizacji<sup>27</sup>. Widzi siebie jako jedno z leśnych drzew, które ostatecznie zrastają się w pradrzewo rozsadzające jego cielesną powłokę. Następujące w ten sposób wyzwolenie z okowów materii, z ograniczeń „znikomej” i „ciężkiej” gliny, umożliwia odkrycie własnej istotowości i ontologiczne zjednoczenie z bytem w jego pełni, nieredukowanej do czterech wymiarów, w których kręgu zamyka się pojedyncze ziemskie istnienie. Podmiot liryczny osiąga „beźmiaru wieczności”, staje się na moment nieodróżnionym z bytem w ogóle, bytem absolutnym, niepodlegającym delimitacjom przestrzenno-czasowym.

Nie umiem dzisiaj powiedzieć, jak długo  
Trwał stan niezwykły – być może sekundę  
Według obliczeń chłodnego rozumu:  
Mnie się zdawało, że beźmiar wieczności  
Wypełniam swymi konary... [...]

(s. 131)

Uwolnienie substancji duchowej pozwala zyskać nową perspektywę epistemologiczną<sup>28</sup>. Utożsamienie z pierwotnym kształtem bytu oraz doznanie wieczności, czasu przed (poza) czasem, otwiera bohatera poematu na mityczny sposób percypowania życia, które w swej istocie odnosi się równocześnie do „zawsze i teraz”, do „wszędzie i tu”.

W jakiś się dziwny jęły amalgamat  
Zlewać dwa stany: dawna, dawna przeszłość  
I teraźniejszość... Obrazy przede mną,  
Bytem, odzianym ciężką, ludzką gliną,

<sup>27</sup> Tego adekwatnego terminu, utworzonego na wzór pojęć „personifikacja” czy „animizacja”, użył po raz pierwszy w odniesieniu do liryki Kasprowicza Karol Jaworski w przywoływanej już pracy *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprowicza*.

<sup>28</sup> Por. tamże, s. 98.



Zaczęły wstawać z niedzisiejszej doby,  
 A jednak w żywym do niej podobieństwie,  
 Jakby nie było między tem, co przeszło,  
 A tem, co dziś jest, najmniejszej różnicy.

(s. 132).

Poprzez zawieszenie podmiotowości bohater Kasprowiczowskiemu poematu odkrywa w sobie dziedzictwo pracźlowieka, dzięki czemu dostępuje wtajemniczenia w *constans* ludzkiego losu, od opuszczenia Edenu przebiegającego według stałego schematu poszukiwania utraconego stanu szczęścia. Można powiedzieć, że doświadcza reaktualizacji mitu. Widzi siebie jako pierwszego stworzonego mężczyznę, po wygnaniu usiłującego „Przez niedostępną gęstwinę, okrytą / Czarnymi zmroki, utorować wyjście / Na łan świetlany [...]”. Jako wcielenie Adama, którego imię w Starym i Nowym Testamencie oznacza przede wszystkim człowieka w ogóle, i to zarówno jednostkę, jak i rodzaj ludzki, doświadcza po raz pierwszy wypadków, które wkrótce staną się egzystencjalnym prawidłem: konieczności pokonywania w męce licznych przeszkód na drodze życia (symboliczna walka „z dzikimi potworami”), opierania się grzechom („oślizłe węże”) i podporządkowywania sobie odmawiającej wydawania plonów ziemi, jako że Bóg powiedział, wzbraniając powrotu do raju: „przekłeta niech będzie ziemia z twego powodu: w trudzie będziesz zdobywał od niej pożywienie dla siebie po wszystkie dni twego życia. Cierń i oset będzie ci ona rodziła, a przecież pokarmem twym są płody roli” (Rdz 3,17–18).

Niepewność i niestałość ludzkiego losu, poczucie błędzenia bez wytyczonego kierunku, niemożność przeniknięcia ostatecznego celu egzystencji czynią z człowieka wiecznego wędrowca, uciekającego częstokroć przed samym sobą, przed ciemną stroną własnej natury. Dlatego bohater poematu widzi siebie również jako Kaina, któremu przepowiedziano: „Tułaczem i zbiegiem będziesz na ziemi!” (Rdz 4,12).



I potem mi było,  
Jakbym Kaina piętno miał na czole,  
Bo bez spokoju dążę i spoczynku,  
Sam nie wiem dokąd – może, aby zabić  
Wspomnienie zbrodni, której nie spełniłem,  
A którą przecież – tak mi się zdawało –  
Umiałbym spełnić<sup>29</sup>, czy też, aby znaleźć  
Nieznane szczęście w ziemi Nod, na wschodzie  
Od wrót edeńskich... [...]

(s. 133, podkr. – K.B.)

Fakt, że jednostka utraciła niewinność i zmuszona została do podjęcia walki o przetrwanie w ciągłym poczuciu upadku, nie jest jeszcze źródłem buntu, jak stanie się nieco później w *Hymnach*, budzi już jednak rozżalenie. Wygnanie z raju rysuje się w Kaspro-wiczowskim poemacie jako nadzwyczaj istotna cezura, determinu-jąca tęsknoty gatunku ludzkiego.

[...] jałem wyrzucać  
Złowrogim losom, że mi snąć zabrały  
Prawo do niego – do owego szczęścia,  
Które powinno być udziałem człowieka,  
Jeżeli może być udziałem kwiatu

(s. 133)

---

<sup>29</sup> Wizerunek Kaina w powyższym fragmencie mógł być wzorowany na Byro-nowskiej wersji tej postaci. Jak pamiętamy, w dramacie angielskiego poety Kain nie ma zamiaru zabicia brata, nie wie, że i w jaki sposób można umrzeć:

„Przebudź się, bracie! Dlaczego tak leżysz  
Na ziemi? Jeszcze nie pora spoczynku.  
Czemu tak blady? Co ci to jest? Byłeś  
Tak pełen życia dzisiejszego ranka!  
Abel! Proszę cię, nie żartuj! [...]  
[.....]  
Uderzyłem cię, lecz czyż uderzenie  
Może śmierć zadać? Powstań, bracie, powstań!”

(G.G. Byron, *Kain. Misterium*, przeł. J. Paszkowski [w:] tegoż, *Dramaty*, War-szawa 1986, s. 604). Kain nie wiedział, co to jest śmierć, a mimo to sprowadził ją na ziemię, co znaczy, że człowiek bywa potencjalnym i nieświadomym narzędziem zła, a to pogłębia tragizm jego kondycji.



\*\*\*

Dlaczego jedność ze światem w jego wymiarze atemporalnym dokonuje się u Kasprowicza poprzez metamorfozę w drzewo? Odpowiedź będzie złożona, tak jak złożone – a przez to niezwykle ciekawe – są źródła wyobraźni twórczej wielkiego poety. Nie ma wątpliwości, że istotną rolę odegrała emocjonalność wychowanego wśród kujawskiego pejzażu autora, przyzwyczajonego od dzieciństwa odczuwać silny związek z naturą, będący podłożem „późniejszej predylekcji do zamykania treści metafizycznych w symbolice przyrody”<sup>30</sup>. W naturocentrycznym światoodczuciu Kasprowicza szczególne miejsce zajmowały zaś drzewa, których szum uznawał za najbardziej przejmującą muzykę<sup>31</sup>. Trzecia żona poety potwierdzała w swym *Dzienniku* mężowską fascynację arboralną: „Lubi drzewa. Nie spotkałam jeszcze człowieka mówiącego o nich tak jak on. Są dla niego czującymi istotami, obcuje z ich duszą”<sup>32</sup>. Do swych słów dodała także Kasprowiczowską deklarację: „Jestem prawie pewny, że byłem kiedyś drzewem, inaczej nie mógłbym sobie wytłumaczyć nastroju, który mnie ogarnia, gdy słyszę ich szum. Mogę słuchać godzinami. Nie istnieje dla mnie piękniejsza muzyka”<sup>33</sup>.

Przekonanie poety o istotowym pokrewieństwie pomiędzy nim a drzewem miało głębokie korzenie również w prastarej tradycji,

<sup>30</sup> K. Jaworski, dz. cyt., s. 128.

<sup>31</sup> Rolę szumu drzew w twórczości Jana Kasprowicza akcentowali wszyscy badacze jego twórczości. Ten walor akustyczny w różnych poetyckich wariantach będzie częstą składową doświadczeń epifanijskich podmiotu lirycznego (np. w wierszu *Szum drzew* czy tetralogii sonetowej \*\*\* [*Tęsknię ku tobie, o szumiący lesie*]). Zob. m.in. M. Sosnowski, *Światopogląd Jana Kasprowicza. Elementy i fazy rozwoju*, [w:] *Pro memoria. Jan Kasprowicz w osiemdziesiątą rocznicę śmierci*, red. M. Sosnowski i G. Igliński, Warszawa 2006 (zwłaszcza s. 115–118).

<sup>32</sup> M. Kasprowiczowa, *Dziennik*, wstęp K. Górski, cz. I: *Moje życie z nim 1910–1914*, Warszawa 1968, s. 74.

<sup>33</sup> Tamże.



głoszącej, że w drzewie mogą się zbierać dusze zmarłych<sup>34</sup>, a znajdujące odbicie w znanych z wielu filozofii i religii koncepcjach reinkarnacji (metempsychozy). Analogia między bytem ludzkim a roślinnym przebiegała w kulturze na wielu płaszczyznach, łącznie z tą najbardziej oczywistą – oba stoją na ziemi prosto, rosną, wydają owoce<sup>35</sup>. Poczucie więzi znalazło wyraz w znanym już od starożytności zwyczaju sadzenia drzewka z okazji narodzin dziecka<sup>36</sup> oraz w inspirowanym biblijnym drzewem Jessego ujmowania historii rodów w formie drzew genealogicznych. Drzewom przypisywano posiadanie duszy, a jako najpotężniejsze rośliny symbolizowały w wielu kulturach istoty boskie, toteż bywały przedmiotem czci; oczekiwano od nich oświecenia, mądrości, poznania<sup>37</sup>. Mitologia i literatura dostarczają wielu obrazów dendromorfizacyjnych, które czytany Kasprowicz z pewnością znał, zatem i tradycja literacka – by przywołać tylko postaci Owidiuszowej Dafne czy zamienionego w wierzbę Grabca z *Balladyny* Słowackiego – mogła stanowić dla poety inspirację.

Ważne dla sensów omawianego poematu jest również kulturowe postrzeganie drzewa jako reprezentującego życie kosmosu, jego bujność i niewyczerpanie, a przez to identyfikowanie go z rzeczywistością absolutną<sup>38</sup>. Jego naturalny wertykalizm sprawia, że staje się symboliczną osią świata, łącznikiem ziemi z niebem. Dla szyfrów utworu nie bez znaczenia będzie poza tym fakt, że drzewo wiąże się z arkadyjskim okresem w dziejach człowieka.

Akt dendromorfizacji zbudowany na tak synkretycznym kulturowo podłożu, atrakcyjny obrazowo oraz wielowymiarowy ideowo,

<sup>34</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J.W. Kowalski, Warszawa 1966, s. 264.

<sup>35</sup> Zob. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 222.

<sup>36</sup> Zob. tamże, s. 220.

<sup>37</sup> *Drzewo* [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 71–75.

<sup>38</sup> *Drzewo* [hasło w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 114–118.



interpretatorzy twórczości Kasprowicza uważali za punkt kluczowy, w którym ogniskują się (a nawet wyczerpują) znaczenia poematu<sup>39</sup>. Skutkowało to lekceważeniem kody utworu, w której odsłonięciu i uwypukleniu podlegają pełne sensy wiersza.

Dopiero finalne passusy upewniają, że niezwykle doznanie podmiotu lirycznego było kompleksowym doświadczeniem numinotycznym. *Mysterium tremendum*, z jego znakomicie uchwyconymi przez Kasprowicza fazami (poczucie grozy w kontakcie z niepoznawalnym, potwierdzone wystąpieniem dreszczy; zniewolenie przez siłę i majestat niepoznawalnego; odczucie zdumienia w kontakcie z tajemnicą)<sup>40</sup>, zyskuje biegun uzupełniający w postaci *mysterium fascinans* (fascynacja, łaska, zbawienie).

Symboliczne pragnienie bohatera wprowadzenia w swe życie światła spełnia się, gdy słońce góruje w zenicie, a więc w najwyższym punkcie nieboskłonu, który należy do przestrzeni sakralnej i jest – w myśleniu mitycznym – miejscem przejścia do sfery bezprzestrzeni oraz wiecznej, pozaczasowej teraźniejszości<sup>41</sup>. Po powrocie do cielesnej postaci podmiot liryczny nadal doświadcza iluminacji, światło słoneczne, zjednoczone z siłą innych żywiołów („[...] słońce, / Dosięgłszy swego zenitu, rozlało / Nagle złocistych blasków wielkie morze, / Dźwięczące razem ze szumiącym lasem”), symbolizuje trwający akt poznania oraz udzieloną bohaterowi łaskę wybawienia od grzechu, dzięki której przywrócona zostaje pierwotna niewinność oraz unia z boskością:

<sup>39</sup> Zob. m.in. J.J. Lipski, dz. cyt., s. 108–114; K. Jaworski, dz. cyt., s. 53.

<sup>40</sup> R. Otto tak opisywał *mysterium tremendum*: „Uczucie to może łagodnym strumieniem przepływać przez jaźń w formie lekkiego, spokojnego nastroju głębokiego skupienia [...] może też wydobyć się z duszy nagle i mogą towarzyszyć mu wstrząsy i konwulsje. Może prowadzić do dziwnego podniecenia, upojenia, zachwytu i ekstazy. Ma swoje dzikie i demoniczne formy. Może sprowadzić się niemal do upiornych dreszczy i ciarek” (dz. cyt., s. 40).

<sup>41</sup> Zob. M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 97–98 oraz *Zenit* [hasło w:] J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 473.



Rozgrana jasność, spływając z jaworów,  
Buków i klonów, owionęła duszę  
Ciepłem promiennej melodii, rozkosznej,  
Pobudzającej do jakiegoś życia,  
Pełnego żaru i wielkiej radości.  
[.....]  
[...] dopiero w tej chwili, oczyszczon  
Z wszystkich przewinień burzliwej przeszłości  
Jakąś nieznaną mi siłą, a jednak  
Jak gdyby znaną od dawna, stanąłem  
U bramy Raju, który żył dotychczas  
Jedynie w moich snach i pożądaniach.  
Doznałem naraz uczucia, jak człowiek,  
Gdy się pobożnie zbliża do ołtarza,  
Na którym Pański mieści się sakrament,  
Skruty w misternym tabernaklu. Wokół  
Jakiejs świętości drżała atmosfera.

(s. 134)

Na skutek tego doznania budzi się w bohaterze witalistyczny stosunek do życia, miłość do świata, a nawet skłonność do prometejskiej wobec niego postawy. Następuje dalszy ciąg inicjacji metafizycznej, tym razem z odcieniem religijnym. Las jawi się niczym świątynia w chwili celebracji Eucharystii, bohater zaś czuje w sobie przypływ mocy Oferusa, olbrzyma-poganina, który poszukiwał Chrystusa w dobru czynionym ludziom<sup>42</sup>.

Inspiratorkę własnego odmienienia widzi bohater w ukocha-nej, będącej dlań figurą miłości doskonałej, pełnej – obejmującej pierwiastek erotyczno-cielesny („[...] krew zapala w żyłach / I ciało nęci niezwykłą rozkoszą”) i zarazem prowadzącej do duchowej doskonałości. Taka miłość pozwala dotrzeć do centrum własnego

---

<sup>42</sup> Legendę o Oferusie, czyli o późniejszym św. Krzysztofie, na przełomie XIX i XX w. zamieszczały na swych łamach katolickie pisma dla ludu, np. „Nowy Dzwonek” (1896, nr 9 z dn. 1 czerwca) czy „Nowiny Raciborskie” (1902, nr 113 z dn. 26 września oraz nr 116 z dn. 4 października).



jestestwa, do prawdy o własnym wnętrzu, która na skutek okoliczności i warunków życia ulega zafałszowaniu. Dzięki niej

[...] duch nasz z wszystkich otrząsa się strzępów,  
Z których mu ziemia szyje brudną suknię,  
I, jak pokryty wiecznymi śniegami  
Wierzchołek góry olbrzymiej, w swej białej,  
W swej nieśmiertelnej świeci się nagości,  
Czysty, a piękny!... [...]

(s. 136)

Brzmi powyższy fragment niczym deklaracja mistyka, obnażanie duszy<sup>43</sup> jest bowiem istotnym elementem myślenia i obrazowania mistycznego; oznacza odrzucenie tego, co zewnętrzne, powierzchowne, ziemskie, i zbliżenie się w prostocie do Boga; nagość przynosi ewokację szczerości, otwartości, czystości i świętości.

Zjednoczenie z naturą możliwe dzięki metamorfozie w prądrzewo nie wyczerpuje, jak widać, doświadczenia o charakterze epistemologicznym. Całkowite wyzwolenie ducha oraz dostąpienie pełnego udziału w sferze sacrum podmiot liryczny wyrażnie łączy z medium kobiecym. Kontakt z naturą również kochankę przyprawia o rodzaj doznania epifanijnego:

[...] Rytmicznie wzrastało  
I opadało jej łono; snąć w serca  
Świętym przybytku brzmiał organ uczucia,  
Nastrojon szumem i szelestem lasu  
W jakiś hymn wielki, rozeprzeć pragnący  
Nawę kościoła... [...]

(s. 136)

<sup>43</sup> W Młodej Polsce karierę zrobiło pojęcie „naga dusza”, rozpropagowane przez Stanisława Przybyszewskiego. Więcej na temat jego źródła i znaczenia zob.: M. Podraza-Kwiatkowska, „Naga dusza” i epoka mundurów, [w:] też, *Somnambuly – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 297–313 oraz K. Badowska, „Godzina cudu”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011 (zwłaszcza rozdz. *Miłość a dusza*).



Sfery sacrum i profanum zespala poeta na poziomie odważnej metafory, identyfikującej kobiece ciało z kościołem (święty przybytek – serce, organy – organ uczucia, nawa kościelna – biust, hymn jako podniosła pieśń sławiąca Boga – hymn miłości do drugiego człowieka), którym ostatecznie okazuje się nie tylko las. Jednia z Naturą i Bytem nie byłaby możliwa bez Miłości. Kasprowicz aktualizuje niezwykle istotny dla Młodej Polski platoński mit androgynii<sup>44</sup>, pojmowany jako złączenie dusz i ciał. I wskazuje, że dopiero miłość w wymiarze androgynicznym jest kluczem do najważniejszych drzwi – do bram raju. W niezwykle interesującej kompozycji poematu Eden otwiera się przez bohatera stopniowo: a) najpierw jest tylko marzenie, by „zapukać do wrótni / Utraconego Edenu”; b) szum drzew identyfikowany z harmonią kosmosu przynosi echo raju; c) gdy tuż po akcie dendromorfizacyjnym słońce staje w zenicie, w centralnym punkcie świata, bohater stwierdza: „stanąłem / U bramy Raju, który żył dotychczas / Jedynie w moich snach i pożądaniami”; d) wreszcie – pocałunek poświadczający miłosną unię symbolicznie otwiera arkadyjskie wrota:

[...] wpół ją pochwyciwszy –  
Nagle, jak człowiek porwany zachwytem,  
I przycisnąwszy do piersi, złożyłem  
Na tych rozkwitłych, na płonących wargach  
Pierwszy całunek – symbol wieczystego  
Dwóch dusz złączenia i dwóch ciał, o losach  
Rozstrzygający człowieczych, potężny,  
Utraconego przed wiekami Raju  
Słoneczne bramy na wskroś otwierający  
Symbol...

(s. 136)

Natura jest miejscem kontaktu ze światem nadprzyrodzonym oraz istotą bytu, jednak Kasprowicz zdaje się dzielić z Novalisem

<sup>44</sup> Mit ten stał się przedmiotem badania W. Gutowskiego w przywoływanym już studium *Nagie dusze i maski*.



przekonanie, iż ową „wewnętrzną muzykę natury” pozwala zrozumieć dopiero uczucie miłosne<sup>45</sup>. Jedność ze światem na podłożu uczuciowej jedni z drugim człowiekiem to droga ku rozpoznaniu własnego „Ja” i jego przekroczeniu, ku odkryciu głębi i mocy własnej jaźni. I podobnie jak dla wielkich piewców androgynicznej jedności, Platona i Swedenborga, miłość jest w poematowej wersji „fundamentalną więzią łączącą jednostkę z wszechświatem. Znosi sprzeczności między indywidualizmem a uniwersalizmem, pomaga odnaleźć egzystencjalno-kosmiczne centrum, pełnię Jaźni, nieskażony sens istnienia”<sup>46</sup>. Ona jest najważniejszym doświadczeniem bohatera poematu, już na wstępie informującego przecież: „Przy drzew poszumie zawarłem z nią śluby...”, a zastosowany tu przyimek „przy” czyni z muzyki przyrody rodzaj akompaniamentu wieczności, arcyważną, ale jedynie okoliczność towarzyszącą miłosnej deklaracji.

*Przy szumie drzew* to poemat o indywidualnej potrzebie odnalezienia harmonii i sensu egzystencji, utraconych wraz z możliwością zamieszkiwania raj. W próbie odzyskania Edenu manifestuje się pragnienie szczęścia i ładu, których zakosztowali pierwsi ludzie, a których ich potomkowie zostali pozbawieni, oraz przywrócenia wspólnoty ze światem stworzonym, który po Wygnaniu stał się dla człowieka niezrozumiały i obcy. I ten stan bohaterowie osiągają:

[...] Wstaliśmy  
I wśród storczyków i dzwonków, i mleczków,  
Pośród stokrotek, jaskrów i srebrników  
Obok róż dzikich, od których szczęśliw[sz]ym  
Uczuł się duch mój, dotychczas nękany,  
Oferusową dziś przejęty żądzą,

<sup>45</sup> Novalis, *Uczniowie z Sais*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 79. Cyt. za: W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 24. Warto w tym miejscu podkreślić, że twórcy XIX-wieczni chętnie opisywali wzajemne zależności muzyki i miłości – zob. np. *Sonata Kreutzerowska* Lwa Tołstoja, *Z cyklu Wigilii* Stanisława Przybyszewskiego, *Pieśń tryumfującej miłości* Tadeusza Micińskiego.

<sup>46</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 24.



Powracaliśmy, weseli, złączeni,  
Błogosławiący tej symfonii boru.

(s. 137)

Odtworzenie androgynicznego stanu prajedni jest zatem alternatywną drogą do raj. A gdzie może się odbywać restytucja arkadii jak nie w iście arkadyjskim, choć porośniętym florą swojską, leśnym zakątku?

\*\*\*

Mity genezyjski i androgyniczny nie były dla Kasprowicza jedy-  
nymi źródłami koncepcji Prajedni. Już dawno Jan Tuczyński zauwa-  
żył, że na kształcie poematu *Przy szumie drzew* zaważyła lektura  
upanisady Brihadaranjaka (wielkiej leśnej upanisady)<sup>47</sup>. Badacz  
co prawda wskazuje tylko jedno powiązanie – obraz metamorfozy  
w pradrzewo – było ich jednak znacznie więcej. W tym należącym do  
wedyjskiego objawienia tekście podkreśla się m.in., że byt istniał na  
początku jako jedność, jest pełnią, tym co niezmiennie i wieczne, ist-  
niejące poza wszechświatem, a zarazem w każdym jego przejawie.  
Ten byt pierwotny – który ma w sobie blask, światłość – jest zasadą  
podmiotowości, pierwiastkiem duchowym człowieka. Co ciekawe,  
ma też w sobie wiatr, który jest kosmicznym odpowiednikiem prany,  
tchnienia życiowego<sup>48</sup>. Te, poetycko przetworzone, elementy staro-  
indyjskiego religijno-filozoficznego przekazu znajdujemy w Kaspro-  
wiczowskim utworze, któremu patronuje, jak już ustalili badacze,  
wedyjska zasada „tat twam asi”, podkreślająca identyczność jed-  
nostki ludzkiej z kwintesencją wszechświata. Karol Jaworski wska-  
zywał jako możliwą inspirację również wpływ różnych koncepcji

<sup>47</sup> Zob. J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w liryce Kasprowicza: geneza i usytuowanie*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 62/63, s. 94.

<sup>48</sup> Zob. M. Kudelska, *Dlaczego istnieje raczej „Ja” niż „to”? Ontologia podmiotu w Upaniszadach*, Kraków 2009, s. 37–39.



panteizmu wypracowanych na gruncie europejskim (m.in. przez Spinozę, Wundta czy Fechnera) oraz przetwarzanych, niekiedy dość swobodnie, przez literaturę. Słusznie konkludował, że wyobrażenia poetycka Kasprowicza kształtowała się na przecięciu wielu systemów filozoficznych i kulturowych tropów<sup>49</sup>.

Z pewnością istotnym kontekstem dla poematu *Przy szumie drzew* jest bogata literatura florystyczna i arboralna epoki. „Roślinność, a więc kwiaty, drzewa, ogrody, parki, sady, łąki, lasy stanowiły na przełomie wieków powszechny składnik poetyckiego obrazowania, wykazujący [...] bezpośrednie związki z charakterystycznym dla modernistów »niesamowitym« typem emocjonalności i sensualizmem poetyckiego postrzegania” – konstatował badacz motywiki florystycznej Ireneusz Sikora<sup>50</sup>. Na tle literatury sylwicznej Kasprowiczowski poemat jest jednak wyjątkowy. Las wyraża tu co prawda, jak w innych lirykach epoki, niejawną istotę bytu, wymykającą się percepcji niewtajemniczonych, lecz utwór jest jedynym bodaj na gruncie polskim ujęciem doświadczenia gnoseologicznego, podczas którego dochodzi i do utożsamienia z naturą, i do miłosnej unii będącej warunkiem spójni z prabytem. Wojciech Gutowski, który dokonał przeglądu liryki sylwicznej, stwierdzał: „W kręgu leśnych scenariuszy doświadczeń epistemologiczno-egzystencjalnych często pojawiają się sytuacje pogodzenia jednostki z samym sobą i ze światem. Z jednym wyjątkiem – wyraźnie nieudane są sytuacje miłosnych zaślubin, leśnych hierogamii, które nie prowadzą ani do zgody kochanków, ani do zharmonizowania swej egzystencji z oddźwiękami natury. [...] Nie, w młodopolskich lasach jedynie samotnicy mogą zyskać twórczą inspirację i usłyszeć w »szepcie lasu« muzykę wyrażającą istotę istnienia”<sup>51</sup>. Kasprowicz i tu wyłamuje się ze schematu.

<sup>49</sup> K. Jaworski, dz. cyt., s. 78, 100–101.

<sup>50</sup> I. Sikora, *Z flory swojskiej. O motywach roślinnych w poezji Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 11.

<sup>51</sup> W. Gutowski, *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1997, s. 132–133.



**Dorota Samborska-Kukuć**

Uniwersytet Łódzki

## **Mroczne imaginarium Z młodopolskich wątków sylwicznych**

**Stanisław Korab Brzozowski, *Posępny las***

Wyobrażenia młodopolska jest zjawiskiem specyficznym, łatwo rozpoznawalnym, posiadającym taką sygnaturę stylistyczną<sup>1</sup>, że próba jej deszyfracji nie następuje trudności. Aluzyjność, bogata metaforyka, symbole, wyszukana leksyka – oto stygmaty uobecniające się w liryce tego czasu. Poezja Stanisława Koraba Brzozowskiego reprezentuje typ wrażliwości, który taki stygmat posiada<sup>2</sup>. Co więcej, stanowi doskonałą ilustrację nastrojów młodopolskich w stanie ich apogeum. Zarówno tragiczną biografią „kaskadera literatury”, jak i pobudzającą imaginację liryką, „był [Brzozowski] w stylu ludzi, których na gwałt poszukiwała owa epoka 25, 15, czy 10 może tylko lat – nazywana Młoda Polska, modernizmem, neoromantyzmem”<sup>3</sup>. Określano go nawet, nieco na wyrost, „najwybitniejszym intelektem Mło-

<sup>1</sup> M. Wyka, *Światopogląd młodopolski*, Kraków 1996, s. 5–6.

<sup>2</sup> O twórczości Koraba Brzozowskiego zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „*Ciemność na nas uderza*”. O Stanisławie Korab Brzozowskim, [wstęp do:] S. Korab Brzozowski, *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978; M. Krasowski, *Tragiczny epizod Młodej Polski. O Stanisławie Korabie Brzozowskim*, [w:] tegoż, *Granice sensu. Szkice o poezji polskiej*, Warszawa 1980; D. Samborska-Kukuć, *Posępne epifanie Stanisława Koraba Brzozowskiego*, „Prace Polonistyczne” 2002, seria 57, s. 95–115.

<sup>3</sup> J. Trznadel, *Stanisław Korab Brzozowski – poeta meteor*, „Nowe Sygnały” 1957, nr 42, s. 2.



dej Polski”<sup>4</sup>, „umysłem, wyćwiczonym na najwyższych spekulacjach filozoficznych, [które] chroniły go od wszelkich małości sentymentalnych czy rodzajowych”<sup>5</sup>, „subtelnym, niesłychanie wrażliwym na piękno”<sup>6</sup>. Ale dziś, choć wspomina się mimochodem – tylko przy okazji innych autorów – jego konceptualny wiersz *O przyjdź*, obecność poety w historii literatury jest prawie żadna (także jako tłumacza symbolistów francuskich, a zwłaszcza Baudelaire’owskich *Kwiatów zła*), a liryk żyje swoim życiem, często niezwiązanym z jego twórcą. „Moda na Brzozowskich [Stanisława i jego brata – Wincentego] przeminęła wraz z młodopolskimi fascynacjami przybyszewszczyzną”<sup>7</sup>, wraz z trochę snobistycznym zapotrzebowaniem na *poètes maudits*. Ale o ile autor *Dzieci szatana*, po czasach przyciszenia, jako wybitnie niepoddający się ideom marksizmu, przeżywa od wielu lat swój renesans (może bardziej z powodu swej skandalizującej biografii niż walorów artystycznych dzieła) i znajduje też czytelników, Brzozowski uległ całkowitemu zapomnieniu.

\*

Był niewątpliwie postacią oryginalną i to pod wieloma względami. Syn „człowieka renesansu” Karola Brzozowskiego (1821–1904), inżyniera-podróżnika, z uwagi na umiejętności strzeleckie zwanego Czarnym Łowcą, geologa, pisarza i tłumacza Biblii, powstańca 1863 roku, oraz pół Francuzki, pół Syryjki Eulalii Bellier (córkę konsula) urodził się w 1873 r.<sup>8</sup> w Latakii nad Morzem

<sup>4</sup> J. Oksza [Kisielewska], *Stanisław i Wincenty Brzozowscy. Notatka literacka*, „Przegląd Narodowy” 1910, z. 6, s. 719.

<sup>5</sup> [Nekrolog], „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 550.

<sup>6</sup> A. Bar, *Stanisław Korab Brzozowski*, [hasło w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 67.

<sup>7</sup> M. Ruszczyk, *Poeci i boginka*, „Literatura” 1977, nr 25, s. 3.

<sup>8</sup> Zob. aktu zgonu USC Warszawa/parafia św. Andrzeja, [w:] *Archiwum Państwowe w Warszawie*, sygn. 159/D, nr aktu 270 z roku 1901.



Śródziemnym. Do jedenastego roku życia mieszkał w Syrii, później wraz z rodziną (miał trzy siostry<sup>9</sup> i dwóch braci<sup>10</sup>) przeniósł się do Drohowyża, a w roku 1892 do Lwowa. Nauczycielem obu braci był autor *Dekadentów*, Wojciech Dziędużycki<sup>11</sup>, który bez wątpienia wywarł na nich znaczny wpływ, zwłaszcza na kształtowanie się ich światopoglądu<sup>12</sup>. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych Brzozowski zamieszkał w Warszawie.

Zaistniał w świecie bohemy nie tylko jako literacki satelita Przybyszewskiego, uprawiający swoją poezję w duchu „smutnego szatana”, ale także poprzez towarzyski z nim związek. Autor *Synagogi szatana*, znalazłszy w Brzozowskim i uzdolnionego poetę, i człowieka duchowo zagubionego, osaczył go emocjonalnie i manipulował jego uczuciami<sup>13</sup>. Podobno Brzozowski kochał się w żonie Przybyszewskiego, Dagny<sup>14</sup>, dzieląc tę miłość z Władysławem

<sup>9</sup> Jadwigę i Bertę (mieszkające we Lwowie) oraz Marię Boulos (w Latakii). Wszystkie trzy były nauczycielkami języka francuskiego. Berta przyjaźniła się z nauczycielką z pensji Antoniny z Miłkowskich Gawrońskiej, Marią Srokowską, siostrą Mieczysława, autora głośnego, skandalizującego *Kultu ciała*. Obie opiekowały się jakiś czas Iwą, córką Przybyszewskiego, zob. K. Gałczyńska-Kiliańska, *W kraju Półksiężycy*, Kraków 1974, s. 157; Z. Kozarynowa, Iwi, „Zeszyty Literackie” 1991, nr 34.

<sup>10</sup> Wincentego i Huberta.

<sup>11</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Nie pożegnani*, Kraków 1972, s. 282.

<sup>12</sup> Jak choćby takimi naukami: „Ogół ludzi nie dorósł do duchowej samotności, więc u drugich samotności nie ścierpi; świat przeto wysiła się, aby każdego ująć w więzy, ugiąć pod jarzmo, wprząc do jakiegoś wspólnego niby żywota; nastawia na każdego przeróżne pułapki i ubiera je w najpiękniejsze niby kwiaty. Pułapki te mają na imię legion, największe nazywają się rodzina, ojczyzna, Kościół, inne to różne mody, przesady i konwenanse” (W. Dziędużycki, *Dekadenci*, „Biblioteka Warszawska” 1905, t. 3–4, s. 425).

<sup>13</sup> Zob. T. Żeleński (Boy), *Literatura trumien*, [w:] tegoż, *Ludzie żywi*, Warszawa 1975, s. 70–79. O niezwyklej biografii poety pisano sporo, do ciekawszych, wolnych od spekulacji tekstów należą *Iskry w popiołach. Wspomnienia lwowskie* Z. Dębickiego (Poznań 1931).

<sup>14</sup> Zakochany w Przybyszewskiej Brzozowski towarzyszył jej – z błogosławieństwem męża – w podróży do Paryża (S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Warszawa 1973, s. 397) i z Krakowa do Norwegii (H.I. Rogacki, *Żywot Przybyszewskiego*, Warszawa 1987, s. 143).



Emerykiem<sup>15</sup>, a także własnym bratem Wincentym; podobno miał romans ze swoją siostrą Jadwigą<sup>16</sup> i m.in. z tego powodu opuścił Lwów. Nie odziedziczył po matce orientalnej urody, Adam Grzymała-Siedlecki zapamiętał go jako bladego, błękitnookiego blondyna, w rysach i usposobieniu zachowującego ojcowską słowiańskość<sup>17</sup>. Żył w czasach względnie spokojnych, zanim „Gustaw przemienił się w Konrada”<sup>18</sup>, jak je trafnie określił Wilhelm Feldman, charakterystycznych dla pokolenia *findesieclistów*, którzy poszukiwali wyrafinowanych podniet nie tylko duchowych. Z natury pesymista i melancholik, przez Zdzisława Dębickiego określony został jako „najwrażliwsza organizacja duchowa swego pokolenia”<sup>19</sup>. Pisało, że był człowiekiem „targanym wichrem niepokojów i rozter-

<sup>15</sup> Podobno, jeśli wierzyć Ludwikowi Krzywickiemu (*Wspomnienia*, t. 2, Warszawa 1957, s. 447), zakochani w małżonce Przybyszewskiego trzej młodzieńcy: Brzozowski, Emeryk i Żeleński postanowili ją zamordować, dokonując na niej zemsty za ową fatalność płci, z jaką ich usidliła. Z Emerykiem łączyła Brzozowskiego szczególna zażyłość; właśnie on zajął się pogrzebem poety.

<sup>16</sup> Informacje, które podaje Ewa Kossak (*Dagny Przybyszewska. Zbłąkana gwiazda*, Warszawa 1975, s. 398), jakoby Jadwiga Brzozowska popełniła samobójstwo po sensie spirytystycznym wraz z mężem, są całkowicie nieprawdziwe. Jadwiga (ur. 1875), jedna z trzech siostr Brzozowskich, za męża nigdy nie wyszła. Z jej śmiercią wiąże się głośny skandal. W końcu stycznia 1905 r. zatrzymała się wraz z Gustawem Piotrowskim (onegdaższym lekarzem jej ojca, człowiekiem żonatym, nie zrównoważonym psychicznie morfinistą) w jednym z krakowskich hoteli. Została przez Piotrowskiego prawdopodobnie zamordowana, poprzez wstrzyknięcie dużej dawki narkotyku. Piotrowski, który popełnił samobójstwo, zmarł natychmiast, Brzozowska – 10 lutego. Nie wiadomo, czy Brzozowska z Piotrowskim mieli romans, ale wynajem wspólnego hotelowego apartamentu pod przybranym nazwiskiem (Braunowie z Czerniowiec) raczej na taką ewentualność wskazuje. Trudno o pewność wobec co najmniej dwu wersji wydarzeń, jakie podawała policji Brzozowska, zob. „Nowa Reforma” 1905, nr 25, s. 2, „Czas” 1905, nr 33, s. 1, „Głos Narodu” 1905, nr 30, s. 1, nr 31, s. 4, nr 41, s. 5.

<sup>17</sup> A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 281.

<sup>18</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 1, Kraków 1985, s. 235.

<sup>19</sup> Z. Dębicki, *Stanisław i Wincenty Brzozowscy*, „Kurier Warszawski” 1910, nr 13, s. 3.



ki duchowej”<sup>20</sup>, dekadentem obdarzonym „zastygłym stygmatem bardzo starej rasy i skupionej siły woli”<sup>21</sup>, kosmopolitą, w którym „górowała [...] kultura i europejskie horyzonty”<sup>22</sup>.

Brzozowski zmarł w dwudziestym ósmym roku życia, popełniwszy samobójstwo. Było ono pomyślane jako buddyjska „śmierć bez pozostałości”; Tadeusz Żeleński wspomina bowiem, że poeta sprzedał wszystko, co posiadał, a w wieczór przedśmiertny urządził pożegnalną kolację. Zażył truciznę nad ranem, skonał około dziewiątej. Zrobił to w siedzibie redakcji „Chimery”, której był sekretarzem<sup>23</sup>. Jednych samobójstwo to nie zaskoczyło; Żeleński pisał: „Na Brzozowskiego czyhało samobójstwo podwójne: raz, że należał do [...] »łańcucha [samobójstw] lwowskiego«, który w niedługim okresie wydał kilkanaście gwałtownych zgonów, po wtóre przez Przybyszewskiego, który szerzył te infekcje prawie ze świadomości, który narkotyzował się atmosferą śmierci”<sup>24</sup>. Inni, jak Dębicki, byli prawdziwie zaskoczeni: „Musiał przeżyć jakąś wielką tragedię wewnętrzną, z której jednak nikomu się nie zwierzył. [...] Z rozmów z nim żadnego jednak nie wyniosłem podejrzenia, iż nosi się on z myślą o samobójstwie”<sup>25</sup>.

\*

Z poezji Brzozowskiego wyczytać można jednak, wbrew ostatniej z przytoczonych opinii, że był urodzonym samobójcą, w którym nad instynktem życia przeważał instynkt transcendentny;

<sup>20</sup> Gamma, *Bracia poeci*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 12, s. 242.

<sup>21</sup> E. Łuski, *Taniec miłości i śmierci*, „Nowa Reforma” 1927, nr 296.

<sup>22</sup> H. Zbierzchowski, *Boże Narodzenie ze śp. Stanisławem Przybyszewskim. Wspomnienia z lat dziecińczych*, „Gazeta Poranna” 1930, nr 9440, s. 2.

<sup>23</sup> Wynika to z aktu zgonu, gdzie podany jest adres posesji: Książęca 1749 (nr hipoteczny), administracyjny – Książęca 7.

<sup>24</sup> T. Żeleński (Boy), dz. cyt., s. 74–75.

<sup>25</sup> Z. Dębicki, *Iskry w popiołach*, s. 259



trudno wskazać wiersze nieposiadające stygmatu śmierci, tęsknoty do niej i udręczenia ziemskim istnieniem we wszystkich jego przejawach. Jan Lorentowicz, recenzując w roku 1910 tomik pośmiertny, tak pisał:

Tajemnicę tragicznego rozstania się z życiem zabrał poeta ze sobą. We wszystkich, co go znali bliżej, budził sympatię jego płomienny zapał dla sztuki, czarował czysty i pewny dźwięk jego liryki, w podziw wprawiał szeroki zakres jego spekulacji filozoficznych. Dlaczego nie chciał żyć? Dlaczego nie mógł żyć? Zgasł, jak roślina w niewłaściwą strefę przesiedlona, zwarzył się, jak delikatny storczyk, wystawiony na zimno. Nie zdolny był przefilozofować brutalności naszego życia; cierpienie odebrało mu przywiązanie do codziennych złudzeń<sup>26</sup>.

Poezja Brzozowskiego oscyluje wokół metafizyki. Autor kreuje swoistą pustelnię poetycką przepełnioną rozpaczą ginącej jednostki. Subiektywny podmiot liryczny stawia pytania o sens istnienia własnego i dookolnej rzeczywistości, o istotę cierpienia. Podejmuje metafizyczny problem wyzwolenia się z okowów tamującej duchowość cielesności, bada symptomy istnienia boskiego w świecie materii. W obliczu dojmującej melancholii i alienacji paliatywem staje się mizantropia, introwertyzm ducha, wycofującego się w nieograniczone przestrzenie wybujałej wyobraźni. Dominantą jego dzieła jest obsesyjnie wibrujący temat śmierci jako ostatecznego sposobu uwolnienia się od zmagania z doczesnością. Samobójczy, świadomy akt woli – wyprowadzony z myśli Schopenhauerowskiej – ma wyswobodzić indywiduum z ograniczeń, jakie zostały mu gwałtem i wbrew jego naturze narzucone przez bezmyślny żywioł losu. Wizerunek pożądanej śmierci Brzozowski estetyzuje i odrealnia, nadając poetyckim wizjom ostateczny kształt – wprowadzenie marzeń w czyn.

<sup>26</sup> J. Lorentowicz, *Wrażenia literackie. Nim serce ucichło* [rec.], „Literatura i Sztuka” 1910, nr 4, dod. do „Nowej Gazety” (nr 58), s. 2.



W pośmiertnym tomiku *Nim serce ucichło* wiersz *Posępny las* został zaliczony do utworów wczesnych<sup>27</sup>. Na tle całościowo widzianej spuścizny poety liryk rysuje się jako typowe, obok wierszy *Próżnia*, *Lilia* czy ? [inc. *Ach! jakaś siła ślepa i głucha*], wyznanie jednostki zmęczonej i zniechęconej życiem, niemogącej odnaleźć jego sensu, swojego w nim miejsca, wąpiącej w teleologię świata. *Posępny las* należy do grupy wierszy zdradzających tzw. „imaginację sylwiczną”<sup>28</sup>, młodopolskich liryków pejzażowych, które wykorzystują przebogata symbolikę lasu jako motywu asocjującego przestrzeń migotliwą, zmienną, nieoswojoną, groźną, labiryntową, strzegącą w swym mateczniku tajemnice leśnego życia. Impresja Brzozowskiego wpisuje się w bogaty rezerwuar wierszy sylwicznych i arboralnych tego czasu, ale w odróżnieniu od wielu z nich, m.in. Wacława Rolicza-Liedera, Bolesława Leśmiana, Leopolda Staffa, Marii Czerkawskiej, Zenona Przesmyckiego, las i drzewa nie są nośnikiem siły i witalności, ale choroby i zamierania. Według Wojciecha Gutowskiego, *Posępny las* należy do dekadenceckiego wariantu obrazu „lasu-cmentarzyska, ciszy, samotności, monotonii, butwienia”, który poddany zostaje „perwersyjnej identyfikacji”<sup>29</sup>. Krąg wierszy tak wykorzystanego motywu analizuje i porównuje Ireneusz Sikora<sup>30</sup>, przywołując – prócz wiersza Brzozowskiego

<sup>27</sup> Ten segment składa czternaście wierszy: *O dziewczę!*, *Do \*\*\** [Rzekłaś mi: »Spojrzyj na blask słońca złoty«], *Równianka kwiatów*, *Kiedy wiosna...*, *Perty*, *Osamotnienie*, *Tajemnica*, *?*, *Posępny las*, *Nad grobem Renana*, *Na życia scenie*, *Modlitwa*, *Ten Boga nie zna*, *Słowo stało się ciałem*. S. Korab Brzozowski, *Nim serce ucichło*, Warszawa 1910, s. 33–34, przedruk: tenże, *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978, s. 53–54. Cytaty z wiersza podawane są według *Poezji zebranych*.

<sup>28</sup> W. Gutowski, *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, [w:] tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 97.

<sup>29</sup> Tamże, s. 103.

<sup>30</sup> I. Sikora, *Las – Bór – Puszcza*, [w:] tegoż, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 140–149.



– *Umarty las* Henryka Zbierzchowskiego<sup>31</sup> i *Las umierający* Władysława Sterlinga<sup>32</sup>. Jak dowodzi badacz:

Z największą częstotliwością powtarza się obraz lasu jako obszaru ciszy, snu, martwego bezruchu, całkowitego zaniku życia, gdzie już tylko pojawić się może śmierć. Martwy las, umierająca przyroda przedstawiane były z ogromną dokładnością, z precyzją prawie botanicznego opisu. Charakterystyczną cechą tych rozbudowanych poetyckich obrazów [...] było ich funkcjonalne zwaloryzowanie emocjonalne, zmierzające w kierunku wydobywania eschatologicznych cech opisywanej natury<sup>33</sup>.

Tematem *Posępnego lasu* jest specyficzny związek człowieka z miejscem. Ten związek nie zasadza się jednak na realiach współistnienia (podziwu, zachwyty, użyteczności etc.), ale na powinowactwach wynikających z projekcji duchowej podmiotu, który utożsamia się i identyfikuje z wykreowaną przez siebie przestrzenią mentalną. Reprezentuje młodopolską ideę „krajobrazu duszy”, liryczny odpowiednik nastroju podmiotu mówiącego<sup>34</sup>. Ów las posępny nie posiada współrzędnych topograficznych, istnieje tylko w imaginacji człowieka.

W literaturze romantycznej tzw. pejzaż mentalny miał wiele wspólnego ze sferą krajobrazową, zmysłową, przede wszystkim wi-

<sup>31</sup> Poezja Zbierzchowskiego jest skarbnicą poetyckich form sylwicznych czy arboralnych, nacechowanych pesymistycznie; publikowane jeszcze na łamach „Chimery” takie liryki jak: *Jesień* czy *Las* współbrzmiały identycznymi tonami z *Posępnym lasem* Brzozowskiego. Nadzwyczaj bogaty materiał tekstowy potraktowany został przez Witolda Waszczuka w monografii *Pisarz wobec koniunktury. Twórczość literacka Henryka Zbierzchowskiego* (Lublin 2000) dość pobieżnie i wymaga ponownych analiz, zwłaszcza zaś usytuowania w kontekstach epoki.

<sup>32</sup> Warto dodać też *Martwą puszcę* i *Salamandrę* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. W tym ostatnim czytamy analogiczne zwierzenia podmiotu: „Przez obcy szedłem las – posępny stał; / ciemniał w nim dzień – wilgotne mchy słały się u mych nóg, z nadwodnych skał / zwisały zimne, brudne, ślisko szły / w parowów głąb”.

<sup>33</sup> I. Sikora, dz. cyt., s. 146.

<sup>34</sup> Technikę odpowiedniości pejzaż–człowiek stosuje we wczesnych opowiadaniach Stefan Żeromski, szczególnym przypadkiem jest opowiadanie *Zmierzch*, w którym zamglony krajobraz koresponduje z nastrojem Gibałowej.



działną. Miał różne postaci, m.in. akwatyczną, sylwiczną, arboralną. Smutek wywoływały ruiny, zgliszcza, cmentarze (osjanizm, youngizm), zadumę – miejsca o szczególnym znaczeniu przestrzennym: stepy, pustynie, bezbrzeżne morze. W twórczości Seweryna Goszczyńskiego bohaterowie upodabniali się do miejsc (*Król zamczyska*), w *Zamku kaniowskim* dusza bohatera korespondowała z przestrzenią lasu („Jak w duszy jego, posępno w tym lesie”<sup>35</sup>), w *Marii* Antoniego Malczewskiego pejzaż (step jako metafizyczne więzienie) był projekcją duszy narratora, w *Stepach akemańskich* bezkresna, otwarta przestrzeń ewokuje osamotnienie, w którym pogrążony jest pielgrzym.

W poezji Brzozowskiego relacja między światem a wnętrzem ludzkim jest nikła, nie chodzi tu o patrzenie ani w ogóle o konkretne doznania empiryczne. *Posępny las* to przyznanie się do alienacji i, co najważniejsze, wymyślenia swoistego panaceum na jej niszczący wpływ – imaginatywnej przestrzeni izolacyjnej. Jak słusznie zauważa Łukasz Czajka:

*Posępny las* może być pewnym odludnym miejscem, samotnią, pustelnią, swoistym sanktuarium melancholii. Można się w nim skryć przed gwarem hałaśliwego tłumu. Ale posępny las może być także twierdzą wewnętrzną, do której melancholik udaje się na wewnętrzną emigrację. Imitując specyficznym rozumianą postawę ascezy wewnątrzświatowej, czyni z przyczyn swego cierpienia tajemnicę i skrywa ją „głęboko w sercu na dnie”<sup>36</sup>.

Introwertyzm poety, skłóconego z nieakceptowaną przezeń rzeczywistością, objawia się stwarzaniem nowych, niezależnych od zewnętrzności światów. Jest wyznaniem „duszy, która się wyłącza”<sup>37</sup> ze świata widzialnego doświadczanego zmysłami. Sikora, czytając wiersze Zbierzchowskiego, Brzozowskiego i Sterlinga, znajduje ich miejsca wspólne:

<sup>35</sup> S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, Lwów 1838, s. 84.

<sup>36</sup> Ł. Czajka, *Spustoszona świątynia. Duchowość w literaturze dekadentyzmu*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2013, nr 1 (1), s. 55.

<sup>37</sup> K. Błeszyński, *Bracia Korab-Brzozowscy*, „Krytyka” 1911, t. 4, z. 9, s. 135.



Ponury krajobraz młodopolskiego lasu wzbudzał nie tylko poetyckie przerażenie, ucieczkę od zagrożenia, ale [...] perwersyjną fascynację złem, postawę biernej kontemplacji martwego pejzażu. Bohater młodopolskich wierszy z dziwną przyjemnością przechadzał się po lesie śmierci, tak doskonale emocjonalnie współbrzmiającym z jego własnym nastrojem<sup>38</sup>.

Istotnie, terytorium wykreowane przez Brzozowskiego to niewesoły pejzaż. Metaforyka lasu z jego atrybutami każe sądzić, że mamy do czynienia ze stanem przyrody po klęsce wegetatywnej<sup>39</sup>: nienazwane z imienia „drzewa wpółmartwe, chorowite” pogrążone są w mroku i mgłę, rozrośnięte i splecione nie znają i nie chcą znać słońca. Ich etiologia zaburzona jest także wskutek braku wody („liście suche”). Las jest statyczny, nieruchomy, powolnie konający w „grobowej ciszy”. Nikt tu nigdy nie zagląda – jego dzikość, posępność, ponurość, „błotne topieliska” nie zachęcają do spacerów. Cisza nastraja złowieszczo. Las ukrywa w sobie jakąś złą tajemnicę, budzi lęk, zaniepokojenie, odstręcza, a nie zaciekawia. Poprzez złowrogość o niejasnej proveniencji jest dla człowieka odpychający. Byt tej przestrzeni dąży ku śmierci, to końcowa faza jego egzystencji, zapowiedź ostatecznego rozkładu. Ale to właśnie fascynuje najbardziej, pociąga taką istotę ludzką, której kondycja emocjonalna jest identyczna ze stanem огоłoconego z życia terytorium. Ta symbioza musi być masochistyczna.

Posępne w tym wierszu jest wszystko. Począwszy od kolorystyki, która ma charakter raczej monotony – szarości, wilgotne, niebieskawo-metaliczne mgły pomiędzy brunatnymi drzewami o chropowatej na wpół obdartej korze, gdzieniegdzie splecione ze sobą dziko rosnące zapewne krzewy leszczyny. Jedyne światło

<sup>38</sup> I. Sikora, dz. cyt., s. 146. Specyficzne, mroczne, dekadenskie wykorzystanie motywów sylwicznych w wierszu Brzozowskiego, a także innych przypominanych wyżej tekstach, mogło posłużyć i pewnie posłużyło Wacławowi Berentowi do kreacji lasu w *Próchnie*.

<sup>39</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 53.



refleks to ognik znad bagien, złudny, efemeryczny, niczym dusze umarłych<sup>40</sup>. Kształty drzew są skarłale, zgrzybiałe, chore. Odgłosy świata nie są w stanie przedrzeć się na to pustkowio, więc las musi sobie wystarczyć, trwając w ciszy zmęczonej, zwyrodniałej roślinności. Nienaturalna dla przestrzeni lasu „grobowa cisza”, znak nieobecności ptaków i zwierząt, a nawet wiatru, współgra z „mrokiem gęstym”, który spowija tu wszystko. Zapachy gnijącej ściółki, charakterystyczna woń rozkładających się liści. Jesień. Poetycki sztafaż dekadenta.

Metaforyka wiersza zogniskowana jest wokół epitetów asocjujących melancholię: posępny, dziki, ciemny, ponury, tajemny, wpółmartwy, chorowity, zwiędnięty, nieruchomy, głuchy, smutny, błędny, grobowy, mglisty, obłąkany. Już pola semantyczne wymienionych przymiotników i imiesłówów pozwalają wnosić o charakterze budowania nastroju. W wierszu nie ma ani jednego określenia pozytywnie nacechowanego emocjonalnie, wszystko widziane jest przez pryzmat skrajnego pesymizmu i żałoby.

Tekst został skonstruowany z siedmiu zwrotek, ich liczba asocjuje pełnię mistyczną, całość zamkniętą, skończoną, nieodwracalną. Każda strofa posiada syntaktyczny motyw rekurencyjny: następuje zdublowanie pierwszego i ostatniego wersu. Ten składniowy paralelizm, eksponujący istotne, godne powtórzenia treści wiersza, stwarza także efekt muzyczności, odwołujący się do Verlaine'owskiego nurtu poezjo-muzyki. W zestawieniu z semantyczną wartością tekstu, jego śpiewność uzyskuje określoną formę oswojenia emocji własnych podmiotu, jakby upewniania się w swoich obserwacjach i wrażeniach, które pozwalają mu zadomowić się w obszarze aberracji. Impresja, poprzez naddaną pieśniowość, nabiera wymiaru lżejszego, sugeruje sfinalizowanie się procesu oswojenia lirycznego „ja” z opisywaną przezeń przestrzenią. Tę

<sup>40</sup> Cała zwrotka (a także ogólna wymowa tekstu) jest aluzją do liryku ulubionego poety Brzozowskiego, Teofila Lenartowicza *W albumie Jadwigi St...*, wiersza o smutku, milczeniu, wyobcowaniu, bezradności poezji.



samą funkcję pełnią też rytm oraz rymy okalające. Dziewięciozłłoskowiec ze średniówką po piątej zgłosce oraz konstrukcje zdań eliptycznych (chiasmów) lub złożonych współrzędnie łącznych stwarzają wrażenie smutnej monotonii. Rytmizacja współ z ponurą metaforą i wykrzyknieniami boleści imitują funeralny marsz widm-majaków wyobraźni podmiotu.

\*

Przygnębienie, rozpacz, skrajna samotność – oto cechy człowieka, który z taką przestrzenią współistnieje, odnajduje z nią powinowactwo duchowe. Podmiot bezpośrednio wypowiada swą ku temu miejscu dziwną sympatię i deklaruje: „W ten smutny las ja lubię chodzić”, przekonując, że wykrzyknienia ze zwrotki pierwszej nie są wynikiem ubolewania, ale zachwytu. Las „posępnie dziki” staje się bowiem dla niego oazą spokoju, kojącą otuliną duszy, która „Śpi, marząc, ciszą tu obwiana...”, duszy udręczonej gdzie indziej, tj. pośród ludzi, w przestrzeni miasta. Mrok, cisza, nieruchomość sprzyjają zadumie, marzeniom. Depresja znajduje swój odpowiednik fizyczny i eksterioryzuje się, dzięki czemu jest łatwiejsza do zniesienia („Pamięć zamiera, myśl, pragnienie, / Duszę ogarnia znicestwienie”). Przestrzeń dzikiego lasu niesie wyciszenie i uspokojenie, staje się twórczym miejscem odosobnienia. Nie jest to jednak potrzeba kontemplacji (buddyjskiej?), o jakiej pisał Wilhelm Feldman: „dusza [...] wielką jest samotnicą, manifestuje się najprawdziej nie czynkami zewnętrznymi, lecz wezbraniem swej ciszy, tajemniczością swego milczenia, bezpośredniością duchowego stopienia się z Absolutem, Odwiecznym, Prabytem”<sup>41</sup>. Jest to raczej usilna potrzeba izolacji, by w trwać samotności, forma odwrócenia się od wszystkiego, wejście w głąb własnych cierpień,

<sup>41</sup> W. Feldman, dz. cyt., s. 231.



by je bezustannie przepracowywać, napawać się nimi. Nie ma tu ani nadziei, ani potrzeby podążania wzwyż od dantejskiego punktu „pośród ciemnego lasu”. W tym lesie „z piekła rodem” jest bowiem oaza i upragniony kres.

Doznania podmiotu są więc na podobieństwo tej przeraźliwie smutnej przestrzeni. Poeta powołuje ją do życia, nakazując trwanie w zintensyfikowaniu przedśmiertnej agonii. Odurza się atmosferą zamierania, postępowo trawiącą wszystko choroby. Pozostawanie w kręgu śmierci rodzi szczególny rodzaj wysublimowanych emocji: przedsmak nirwany, „uduchowioną atmosferę lirycznej tęsknoty”<sup>42</sup>. Rozmarzenie duszy, zamieranie pamięci, unicestwienie pragnień, redukcja myślenia – przedproże upragnionego nieistnienia. Jest to stan dysonansu, jakże przeciwny naturze młodego człowieka, stan napawania się żałobą po samym sobie. To ciekawe, że podmiot wiersza nie ujawnia powodów swojego – jak się zdaje – permanentnego zgnębienia. Wiadomo tylko tyle, że nie chce myśleć, pragnąć, wspominać. Nadwrażliwość, nieprzystosowanie, acedia, a może poza, stylizacja, autokreacja?<sup>43</sup> W tomiku *Nim serce ucichło* liryk *Posępny las* poprzedzają jednak trzy znamienne wiersze: *Osamotnienie*, *Tajemnica*, ?, które z czwartym stanowią swoistą jedność – skargę jednostki niepotrafiącej żyć wśród ludzi. W *Osamotnieniu* wyznaje:

Jestem samotny. Ludzie tylko widzą  
We mnie przeczenia nietwórcze potęgi.  
Bo im się zdaje, że tych, co dziś szyszczą  
Więziły zawsze samolubstwa kręgi.

<sup>42</sup> K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej (1884–1933)*, t. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, s. 21.

<sup>43</sup> Warto dodać, że krytykę takiej kreacji przeprowadzi rychło światopoglądowy antagonistą Brzozowskiego, piewca harmonii i ładu – Leopold Staff. Przyzna się do swych dawnych fascynacji (np. *Zabite drzewo*, *Odjazd w marzenie*), ale podda je ocenie i skompromituje w *Curriculum vitae* („Młodość ma pierwsze skrzydła swe wysłała w świat, / Kędy nad wiosnę milsze stały się jesienie”), po czym zwaloryzuje pozytywnie m.in. w *Wysokich drzewach*.



O tak! ja szydę, gorzkie mam wyrazy,  
Co się wciąż cisną na spieczone usta;  
Lecz nikt nie spyta, dlaczego są skazy?  
Nikt nic chce patrzeć na łożo Prokrusta.

Czyż zawsze byłem zimny i szyderca?  
Czym zawsze pełzał, jak po ziemi płazy?  
Nigdy uderzeń nie czuł żywszych serca  
I martwy byłem jak grobowe głazy?

– Nikt nie zapyta! – Ale każdy ciska  
Kamieniem gniewu w tego, co pogardzi  
Uśmiechem tłumów i ciepłem ogniska,  
Przy którym siedzą ludzie zimni, twardzi...<sup>44</sup>

W sonecie *Tajemnica* dopowiada:

Czemum ja smutny? każdy mię pyta,  
Natrętnie patrząc mi w oczy;  
Pobłąski wzroku mojego chwyta  
I smutku cień, co twarz mroczy...

Twarz moja smutku chmurą pokryta,  
I smutek serce me toczy –  
Lecz więcej z twarzy nikt nie wyczyta,  
Tajemnic ducha nie zoczy.

Więc dajcie pokój! bo w głębi łona  
Wszystko ukrywam głęboko,  
I tajemnica ta ze mną skona,

Żadne nie zbada jej oko!  
Milczeniem teraz broni się ona,  
A potem? Śmierci pomroka...<sup>45</sup>

<sup>44</sup> S. Korab-Brzozowski, *Osamotnienie*, [w:] tegoż, *Nim serce ucichło*, s. 30.

<sup>45</sup> Tenże, *Tajemnica*, [w:] tegoż, *Nim serce ucichło*, s. 31.



W ośmiowersowej miniaturze ? odśłania Brzozowski swój, dzielony z Schopenhauerem i bliski egzystencjalistom, światopogląd:

Ach! jakaś siła ślepa i głucha  
Pcha w życia wir;  
Wszystkie marzenia ludzkiego ducha  
Obleka w kir.

Bez twojej wiedzy i bez twej woli  
Oglądasz świat;  
A na tej życia jałowej roli  
Schnie każdy kwiat!<sup>46</sup>

Te trzy liryki, choć bardzo enigmatyczne, ujawniają stan psychiczny podmiotu mówiącego. Pisał je człowiek bardzo młody, cierpiący na mniej lub bardziej akceptowaną przez siebie melancholię. Nie wyjawia konkretnych przyczyn swego smutku, być może nawet, że sam go nie zna, wszak melancholicy to ci, którzy „nigdy nie odnajdą straty”<sup>47</sup>. Ma się jednak wrażenie, iż wiele w tych wierszach jest autokreacji, pozowania na wyjątkowość, której wyróżnikiem jest spleen. Brzozowski, czytelnik i tłumacz Charles’a Baudelaire’a, przesiąknięty aurą *Kwiatów zła*, ulega tej atmosferze przygnębienia i niezadomowienia w świecie. Jest zbyt młody, by rozumieć wyrafinowanie i prowokacje francuskiego poety. Toteż splot imponderabiliów poetyckich i filozoficznych czyni osnową swoich wierszy o skrywanej tajemnicy, która prowadzi go do skrajnej samotności w pustelni posępnego lasu. Ile w tych wierszach jest prawdy, a ile kreacji, trudno dociec. Niezgoda na rzeczywistość, obcość wśród ludzi, brak poczucia sensu życia to z jednej strony przemijające, modne pozy, znane z niezliczonych juveniliów poetyckich, z drugiej jednak – obsesyjna monomania smutku

<sup>46</sup> Tenże, ? , [w:] tegoż, *Nim serce ucichło*, s. 32.

<sup>47</sup> Określenie Marka Bieńczyka użyte jako tytuł książki.



i alienacji, objawiająca się także w późniejszych wierszach, każe zastanowić się nad prawdziwym usposobieniem poety i niewykoncypowaną jednak ekspresją. Zwłaszcza że samobójczym czynem potwierdzi później najdobitniej to, o czym pisał.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że *Posepny las* jest poetycką polemiką z dwoma lirykami cyklu *Na łonie przyrody* Miriama z roku 1893, polemiką sekretarza „Chimery” z jej redaktorem. Warto przywołać pierwszy z nich:

I.

Kiedy wrą namiętności i burzą szaloną  
Rozdzierają mi serce i wstrząsają łono,  
Biegnę w leśne ustronie, gdzie wiatr po drzew szczytach  
Cicho stąpa, i ległszy topię wzrok w błękitach.

Jaka cisza! Szmer żaden nie dobiega ucha.  
Serce mi dziwna, słodka przejmuję otucha,  
Krew bije wolniej, chłodną gorejące skronie,  
Strasliwa walka uczuć ucisza się w łonie.

Żywicznie sosny dyszą, z dala pachnie niwa...  
Nieskończoność błękitów ciągnie mię, porywa,  
I tonę w tym bezmiernym, bezdennym przestworzu,  
Zbawion myśli, czuć, pragnieć, jak w nicestwa morzu.

Marnotrawny syn, wracam na przyrody łono,  
Ona – matka ma, bóg mój, koi utęsknioną  
Duszę mą, uspokaja, łagodzi i pieści –  
Błogosławiony-ś, lesie, lekarzu boleści!<sup>48</sup>

Już pobieżna, polekturowa komparacja tekstów pokazuje rodzaj transgresji, jakie mógł w związku z tym jednym wierszem Miriama poczynić Brzozowski. Wnosząc ze zbieżności ujawniających

<sup>48</sup> Miriam [Z. Przesmycki], *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy* (1881–1891), Kraków 1893, s. 17–18.



się na wielu poziomach tekstów, można zaryzykować hipotezę o dyferencjacji poetyckiej, której ośrodkiem jest subiektywny podmiot manifestujący odmienny rodzaj symbiotyczności z przestrzenią lasu, jak również zupełnie inne jej postrzeganie.

Przesmycki realizuje motyw sylwiczny w formule – można by rzec – zdrowej. Zmęczona światem, pełna rozmaitych emocji jednostka szuka w leśnej ustroni wypoczynku, wyciszenia, oddechu, a także sił witalnych tak potrzebnych w walce z przeciwnościami losu. Szuka konsolacji. Las Miriama jest „lekarzem boleści”, koi, bo poprzez ciszę, pastelowe barwy, zapachy „serce [...] słodka przejmuje otucha”, „duszę [...] uspokaja, łagodzi i pieści”. Łagodność pejzażu, jego obiektywna przyjazność daje wytchnienie zmysłom i ciału. Człowiek się odradza. W *Posepnym lesie* też szuka się ukojenia, ale ma ono charakter zgoła odmienny, perwersyjny i masochistyczny, inne czynniki ukojenie to przynoszą i w innym celu proces ten się odbywa.

★

„Nastroje [...] dźwięczą [...] we współbrzmieniu z nastrojami przyrody [...] posepnym, głuchym odgłosem żalu, smutku, pustki wewnętrznej”<sup>49</sup> – pisał o *Posepnym lesie* Walery Gostomski, jeden z pierwszych recenzentów tomiku *Nim serce ucichło*. Wybór motywu sylwicznego jako kreacji imaginatywnej w odmianie dekadencckiej, tj. emanującej rozkładem i zamieraniem, miał dowodzić identyczności z emocjami podmiotu mówiącego, który odwraca się od świata i kryje przed ludzkim wzrokiem w stworzonym przez siebie leśnym azylu. Dalszym ciągiem tych smutnych rojeń Brzozowskiego stanie się „eskapistyczna tęsknota do śmierci-eutanazji”<sup>50</sup>, liryk *O przyjdź*. A wkrótce potem już sama śmierć.

<sup>49</sup> W. Gostomski, *Nim serce ucichło* [rec.], „Książka” 1911, nr 1, s. 20.

<sup>50</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 148.





**Piotr Siemaszko**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## Od eskapizmu do epifanii

**Kazimierz Przerwa-Tetmajer,**

\*\*\* *[I miałem chwilę, że świat przed oczami...]*

„Śmierć! Cisza! Otchłań! – Przerazające tajemnice dla istoty, która pragnie nieśmiertelności, szczęścia, doskonałości”. Zapis pomieszczony w *Dzienniku intymnym* Henri-Frédérica Amiela<sup>1</sup> pod datą 11 stycznia 1867 roku jest jedną z manifestacji religijnych przeświadczeń pisarza, wyrazem jego metafizycznych intuicji, lęków i nadziei, zaś stałe i intensywne poczucie obecności i rzeczywistości owego *l’Au delà*, razem z niezwykle zmysłowym wyczuleniem na piękno alpejskiej natury, skonkretyzują się w orzeczeniu: „Wszelki krajobraz jest stanem duszy” (*Un paysage quelconque est un état de l’âme*), którego poetycką wartość objawi kulturze europejskiej modernistyczny symbolizm<sup>2</sup>.

Jednak nie tylko ten romantyczny sojusz intuicji, uczucia i oka, jedność mistyki i estetyki, będzie świadectwem modernistycznej tożsamości autora. Amiel spisuje swe refleksje w latach 1847–1881, a zatem w okresie, w którym Marks i Engels ogłaszają *Manifest komunistyczny*, Charles Darwin publikuje *O powstawaniu gatunków...*, August Comte proklamuje „religię ludzkości”, a Europę na-

<sup>1</sup> H.-F. Amiel, *Dziennik intymny*, wybór i przekł. J. Guze, przedm. M. Janion, Warszawa 1997, s. 127.

<sup>2</sup> Por. na ten temat: M. Podraza-Kwiatkowska, *Pejzaż wewnętrzny*, [w:] tejsze, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 189 oraz J. Kolbuszewski, *Krajobrazy Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 153–167.



wiedza duch nowych czasów, objawiający się m.in. w zbiorowych wystąpieniach zrewoltowanych mas, w radykalnych programach społecznych, w postępach przemysłu i w rozwoju kultury reprodukcji. Szwajcarski myśliciel przeciwstawia się ideowym dominantom epoki z silnym przeświadczeniem, że rytm tego czasu ma charakter konfliktu pomiędzy religią a ideologią, interesem ducha i interesem materii, jednostką i zbiorowością, pomiędzy przywilejami elit i dyktaturą równości<sup>3</sup>, a jego marzeniom o „nowym królestwie ducha” czy „republice dusz” towarzyszy pesymistyczne przeświadczenie, że batalia o zachowanie tradycyjnych rozróżnień i hierarchii jest już przegrana:

Uznajemy konieczność tego, co się zdarza i nieuchronność – zapisuje we wrześniu 1851, komentując dzieło Tocqueville’a – ale widzimy, że we wszystkim zaczyna się era miernoty [...]. Czas wielkich ludzi mija; nadchodzi epoka mrowiska i pomnożonego życia<sup>4</sup>.

Amiel przyjmuje rolę bezradnego kronikarza klęski i nie jest w tym odosobniony. W podobnie katastroficznej perspektywie kierunek przemian będą widzieli najwybitniejsi pisarze epoki.

[...] nie sądziłem, że będę widział nadejście końca świata – pisał Gustave Flaubert. – Bo tak właśnie jest; jesteśmy świadkami końca łacińskiego świata. Pożegnajmy się ze wszystkim, co kochamy! Poganizm, chrystianizm, chamstwo. Takie są trzy wielkie ewolucje ludzkości. Nieprzyjemnie jest znaleźć się w ostatniej<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> „Pożyteczne zajmie miejsce tego, co piękne, przemysł zastąpi sztukę, ekonomia polityczna religię, arytmetyka poezję. Spleen będzie chorobą wieku równości [...]. A może ponad równością ekonomiczną i polityczną, do której zmierza demokracja socjalistyczna i niesocjalistyczna, [...] ukształtuje się nowe królestwo ducha, kościół-schronienie, republika dusz, gdzie daleko od prawa i ponurej użyteczności, piękno, oddanie, świętość, bohaterstwo, entuzjazm, to, co niezwykle i nieskończone, znajdują swój kult i siedzibę?” (H.-F. Amiel, dz. cyt., s. 36).

<sup>4</sup> Tamże, s. 35–36.

<sup>5</sup> G. Flaubert, *Listy*, wybór i przekł. W. Rogowicz, Warszawa 1957, s. 294 (wy różnienia czcionką rozstrzeloną pochodzą od Flauberta).



Autor *Madame Bovary* wyakcentował też w sposób wyjątkowo jaskrawy konflikt artysta-społeczeństwo i to właśnie on wskazał i zdefiniował jedną z najbardziej powszechnych w wieku XIX reakcji, zrodzonych z przeświadczenia o rozkładzie kultury spowodowanej ekspansją mas:

Ludzkość nas nienawidzi, nie służymy jej i nienawidzimy jej, gdyż nas razi. Miłujmy się więc w S z t u c e, jak mistycy miłują się w B o g u...

i uzupełniał ten postulat o program egzystencji starannie odseparowanej od wpływów życia zbiorowego:

W czasach, gdy wszelka więź społeczna jest zerwana i gdy Społeczeństwo jest tylko rozpanoszonym bandytyzmem, [...] lepiej, lub gorzej zorganizowanym, gdy interesy ciała i ducha, niczym wilki, oddalają się od siebie i wyją na uboczu, trzeba, jak to robią wszyscy, stworzyć sobie egoizm (piękniejszy tylko) i żyć w swej norze. Czuje, jak z każdym dniem tworzy się w moim sercu rozdział od bliźnich, który się rozszerza, i jestem temu rad, gdyż moja zdolność w zakresie pojmowania tego, co mi jest sympatyczne, powiększa się z samej racji owego rozdziału<sup>6</sup>.

Modernistyczny kult sztuki, który, korzystając z formuły Kazimierza Wyki, można by opatrzyć określeniem „rozpaczliwy”<sup>7</sup>, jest w istocie wariantem eskapizmu, zaś wypowiedzi promotorów parnasizmu<sup>8</sup>,

<sup>6</sup> Tamże, s. 148. Ten postulat Flauberta, jako wyraz wspólnej pokoleniowej świadomości i postawy, powtarzał u schyłku stulecia Ignacy Matuszewski: „Dzisiaj usunięcie się fizyczne od jarmarcznego zgiefku świata już nie wystarcza, trzeba z nim zerwać wszystkie węzły duchowe i moralne; trzeba nie mieć z nim nic wspólnego”. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965, s. 101.

<sup>7</sup> Przez analogię do zaproponowanego przez Kazimierza Wykę terminu „rozpaczliwy hedonizm”. Por. K. Wyka, *Wstępne objawy uczuciowości modernistycznej*, [w:] tegoż, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1977, s. 87.

<sup>8</sup> „Prawdziwie piękne jest jedynie to, co nie może przydać się na nic; wszystko, co użyteczne, jest brzydkie, bo jest wyrazem jakiejś potrzeby, a potrzeby ludzi są plugawe i wstrętne jak ich biedna i ułomna natura” – T. Gautier, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Panna de Maupin*, przekł. i wstęp T. Boy-Żeleński, Warszawa 1958, s. 52.



symbolizmu<sup>9</sup> czy polskiego i niemieckiego ekspresjonizmu<sup>10</sup> potwierdzają jego jednoznacznie antyegalitarny charakter. Jednak radykalizm teorii estetycznych nie zawsze skutkował radykalizmem artystycznej praktyki, zdecydowanie częściej tryumfował tu duch kompromisu, wynik negocjacji pomiędzy wiernością ideałom a wymaganiami rynku. Charles Baudelaire, jeden z twórców najmocniej dotkniętych dylematami epoki, a jednocześnie pisarz głęboko świadomy ekonomicznych uwikłań literatury pisał:

Jakkolwiek piękny byłby dom, dopóki piękno jego nie zostanie dowiedzione, jest on przede wszystkim pewną ilością metrów wwyż i wszędy. Tak samo literatura, która jest materią najbardziej niewymierną, polega przede wszystkim na wypełnianiu kolumn; architekt literacki, któremu samo nazwisko nie przynosi zysku, musi za wszelką cenę sprzedawać<sup>11</sup>.

Tetmajer w pewnym sensie powiela wzór Baudelaire'a, bo jak autor *Kwiatów zła* z jednej strony wyśmiewał mieszczaucha, a z drugiej sławił stan mieszczański jako nową siłę społeczną, tak i autor *Panny Mery* z jednej strony akceptował niewyszukany gust tzw. nowej publiczności, z drugiej piętnował *bourgeoisie* w swoich poetyckich diatrybach. Krytyczny stosunek do zbiorowości nie zyskuje u poety jakiegś szczególnie nowatorskiej formuły, wyraża się w stylu, który modernizm przekształcił w schemat, co jednak nie

<sup>9</sup> W 1889 Jean Moréas pisał w liście do Leona Vanier, charakteryzując istotę symbolizmu: „czyż nie mamy – od blisko dwudziestu lat – sztuki, która wypiera się Ideału, która celem bezpośrednim czyni opis zmysłowy. Oto sztuka, którą będę nazywał sztuką przeciętną, podrzędną manifestacją twórczego ducha. I oto błazen usiłuje przywłaszczyć sobie miejsce mistrza. Symbolizm protestuje właśnie przeciw owej sztuce przeciętnej, przeciw owemu parweniuszowi”. Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 17.

<sup>10</sup> Duchowy wymiar sztuki, jako pozytywną wartość w opozycji do sztuki materialistycznej, komercyjnej, akcentowali zarówno Stanisław Przybyszewski (*Confiteor; Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*), jak i Wassily Kandinsky (*O duchowości w sztuce*).

<sup>11</sup> Ch. Baudelaire, *Rady dla młodych literatów*, [w:] tegoż, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przekł., wstęp i oprac. przypisów A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 39–40.



podważa ani szczerości autorskich intencji autora, ani wiarygodności sformułowanych przezeń ocen. Są to zatem „tłumy pełne szału walczące wśród konwulsyjnych drgnień” (*Artyści*, S. I<sup>12</sup>), „kretynów ludzkich olbrzymie gromady” (*Kretynów ludzkich...*, S. I), „bezduzna, ciemna, bezmyślna ludzkość” (*Geniusze*, S. II), „nędzny filistrów naród” (*Evviva l'arte*, S. II), „bezduśny i bezmyślny tłum” (*Orzeł morski*, S. III), „banda opryszków, co się wzajem pali, kradnie, morduje...” (*Z orlej wyżyny...*, S. III), czy „tłum urękawiczony i ukrochmalony [...] z jego codzienną nudną inteligencją i mieszczańskim sprytem” (*Na wiosnę VI*, S. V).

Nie ulega wątpliwości, że tego rodzaju „grupowe portrety” nie zaistniałyby w poezji Tetmajera, gdyby nie przemiany społeczne i ich kulturowe konsekwencje, które – jak wspomnieliśmy – stopniowo demaskowali i opisywali pisarze przynajmniej od początku XIX wieku, a które znajdują u schyłku tego i w początkach następnego stulecia wnikliwie naukowe i filozoficzne potwierdzenie w refleksjach Friedricha Nietzschego, w analizach Gustave’a Le Bona, w rozpoznaniach Gabriela Tarde’a czy Ortegi y Gasset<sup>13</sup>. W tym wielogłosie nad stanem kultury europejskiej jeszcze jeden akcent wydaje mi się niezmiernie istotny – pojmowanie zdemokratyzowanej zbiorowości jako siły niezdolnej do metafizycznego przeżycia, jako żywiołu wrogiego *sacrum*, jako radykalnego przeciwnika Ducha i duszy: „Tłum jest nieprawdą – pisał Søren Kierkegaard – Chrystus został ukrzyżowany, ponieważ nie chciał mieć do czynienia z tłumem [...], nie chciał zakładać partii ani zezwalać na głosowania, ale [chciał] być tym, kim był – Prawdą, która odnosi się do Jednostki”<sup>14</sup>. „U Chry-

<sup>12</sup> Wszystkie przytoczenia wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera pochodzą z: K. Przerwa-Tetmajera, *Poezje*, Warszawa 1980. Serię i jej numer oznaczam skrótem S i cyfrą rzymską.

<sup>13</sup> Ten kulturowy kontekst zarysowuje m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, „*Żyjąc w pięknie*”. O *Miriamie* – krytyku, [w:] tejsze, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 96–136.

<sup>14</sup> S. Kierkegaard, *Dziennik (Wybór)*, przekł., wstęp i oprac. przypisów A. Szwed, Lublin 2000, s. 136.



stusa radosne okrzyki ludu wydają się przyczyną jego stracenia” – zauważał Nietzsche<sup>15</sup>, Przybyszewski natomiast wskazywał antynomię: pospółstwo – dusza, jako jedno z podstawowych napięć kultury schyłku wieku: „Nigdy nienawiść pospółstwa do duszy nie była tak silna jak dzisiaj, w czasach absolutnego panowania nauk przyrodniczych, pieniądza i prostytucji” – stwierdzał w szkicu o Gustavie Vigelandzie<sup>16</sup>.

Jeśli uznajemy poezję Tetmajera za wyraz zarysowanej wyżej, a niezmiernie charakterystycznej dla modernizmu, krytycznej postawy wobec nowoczesnej kultury masowej, to jednak nie tylko dlatego, że pojawiają się w niej jednoznacznie negatywne obrazy zbiorowości, ale również dlatego, że świadomość ekspansji i wszechobecności mas skutkuje – zgodnie z zaleceniem Flauberta – potrzebą eskapizmu, manifestowaną w twórczości autora *Rewolucji* i jako eskapizm estetyczny, i jako eskapizm transcendentalny, marzeniem o przekroczeniu granicy życia, o ucieczce w światy wyobrażone, w krainy wieczystego, szczęśliwego bytowania. Zwróćmy uwagę, że krajobrazy idealne pojawiają się w tej poezji razem z wyraźnie eksponowanym tłem społecznym – są pozytywną antytezą zjawiska aglomeracji (w rozumieniu Ortegi y Gasset<sup>17</sup>) i tworzą wspólnie z nim (ale wobec niego) dwubiegunowy, wartościujący, bo oparty na prostym kontraście, układ: negacji (realiów społecznych) – nobilitacji (rzeczywistości duchowej). Spójrzmy na trzy choćby przykłady sytuacji, kiedy to właśnie zmęczenie „mrówczą masą” i „jarmarcznym gwarem” budzi tęsknotę ku „świętej trójcy”: Ciszy, Przestrzeni i Światła, lub owocuje kreacjami krain idealnych:

<sup>15</sup> F. Nietzsche, *Wola mocy*, przeł. K. Drzewiecki, S. Frycz, Kraków 2009, s. 161.

<sup>16</sup> S. Przybyszewski, *Gustav Vigeland*, [w:] tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i przekł. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 130.

<sup>17</sup> Por. J. Ortega y Gasset, *Zjawisko aglomeracji*, [w:] tegoż, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 2004, s. 7–16.



Ciszo! Przestrzeni! Światło! O wy święte  
miłości duszy mej, nieogarnięte,  
nieokrężone żadną zmysłów siłą,  
najwyższe, czyste!

[.....]

Wyście mej duszy życiem!... Ile zdolna  
ma dusza kochać Cię, Przestrzeni wolna,  
I Ciebie, Światło! I Ciebie, o Ciszy!  
ile tęsknoty wybucha z jej wnętrza  
ku Wam, gdy w więzach i okowach dyszy,  
w jarmarcznym gwarze i w toni ciemnoty...<sup>18</sup>

*(Qui amant, S. IV)*

Czy jeszcze wyraźniej:

Z daleka od ludzkiego zgiełku i mrowiska  
jest jedna Pani cicha, spokojna i blada...

[.....]

Wszystko ludzkie precz kędyś ode mnie odpływa  
przed obliczem tej Pani w słonecznym ogrodzie;  
wśród drzew słonecznych mieszka i Śmierć się nazywa,  
a Sfinks u stóp jej szkli się w połączanej wodzie.

*(Z daleka od ludzkiego zgiełku..., S. V)*

Z daleka od ludzkiego zgiełku i mrowiska,  
z daleka od wszystkiego, co się życiem zowie,  
tam, na łodzi bez steru, na toń bez nazwiska  
płynie duch, a łódź wiodą wiosny aniołowie.

[.....]

Jest to kraina ciszy, spokoju zatoka;  
z zielonych kęp wysepnych dym błękitny dymi  
i podnosi się dymu girlanda szeroka,  
zda się: ofiarę bóstwu zatlili pielgrzymi.

<sup>18</sup> Podkreślenia w niniejszym fragmencie pochodzą od autora szkicu.



Ale nie ma tu ludzi: tu natura święta  
 Bogu, który ją stworzył śle dymiące wonie;  
 tu z bezdni schodzi Boga moc nieogarnięta  
 spoczywać na stworzonym z siebie świata łonie.

(*Na wiosnę IV, S. V*)

„Chciałbym wynaleźć jakiś kraj – pisał Tetmajer w liście do matki – który by nie był ani Warszawą, ani Krakowem”<sup>19</sup>, a biorąc pod uwagę rozczarowania, jakie przynosiły mu również podróże po Europie<sup>20</sup>, sądzić należy, że jedynym krajem, w którym poeta odczuwał duchowy komfort, był właśnie kraj wyobrażony – piękny, cichy i bezludny – przestrzeń sakralna lub jedyna, w której możliwe jest przeżycie *sacrum*. Poetyckie kreacje tego rodzaju krain apelują przede wszystkim do dwóch zmysłów: wzroku i słuchu, jednak zarówno ich wizualny, jak i akustyczny charakter tworzą te same akcenty; są to bowiem przestrzenie pełne melodii lub ciszy, a ich plastyczny, oglądowy wymiar budują zwykle: zielona łąka, lazurowe niebo, bezkres błękitu, światło słońca; czasem ten zespół komponentów uzupełniony jest składnikiem akwaticznym i tylko wyjątkowo pojawia się tu jakiś bardziej oryginalny ornament, jak pomieszczona w *Łące mistycznej* ciekawa, bo *par excellence* surrealistyczna, metafora bezczasu.

Podmiotowe odczucie krajobrazu idealnego bywa u Tetmajera syntezą stanu kontemplatywnego, wyrażającego się w biernej adoracji widzialnej rzeczywistości, i doznania o charakterze czynnym – doświadczenia rejestrującego przemianę natury, czego konsekwencją jest objawianie jej duchowej istoty:

W jeden lazur świat się zmienia cały,  
 cisza ziemi z senną nieba głuszą;

<sup>19</sup> K. Przerwa-Tetmajer, List do matki z 12 VII 1890. Bibl. PAN w Krakowie, rkps 4657. Cyt. za: K. Fazan, *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między eschatologią a sztuką*, Kraków 2001, s. 135.

<sup>20</sup> Por. K. Fazan, dz. cyt., s. 136 i nast.



w jeden lazur świat zmieniony zda się  
być swą własną zadumaną duszą.

(W *Zatoce Neapolitańskiej*, S. III)

Materia, istność rzeczywista cała,  
cała się światłem i muzyką stała,  
uładą kształtu, krążącą w przestworze -

(W *wyobraźni*, S. IV)

Śniegi i woda, i brzegów zieloność,  
wszystko się w jedną stapia nieskończoność,  
wszystko się w jedną melodię jednoczy...  
W mgłach cichych bezkres schodzi mi na oczy...

(\*\*\* [Na łodzi czołem ku niebiosom leżę...], S. IV)

Ten motyw transsubstancjacji, bliski zresztą znamionem dla młodopolan marzeniom nirwanicznym<sup>21</sup>, motyw, jak widać, testowany przez Tetmajera na potrzeby różnych poetyckich sytuacji, prowadzi do wiersza \*\*\* [*I miałem chwilę...*], który nie stanowi wprowadzie na tle całego dorobku autora *Preludiów* nadzwyczajnego poetyckiego osiągnięcia, jest jednak interesujący z dwóch powodów: jako realizacja liryki epifanii i jako manifestacja potrzeby *sacrum*, objawiająca się w kulturze ulegającej desakralizacji.

Pojęciem „liryka epifanii” obejmuję wypowiedzi liryczne kreujące doświadczenie epifanii w tradycyjnym znaczeniu tego terminu, tzn. w znaczeniu uwzględniającym sakralny sens zjawiska. Mając w pamięci zastrzeżenia Marii Podraza-Kwiatkowskiej<sup>22</sup>,

<sup>21</sup> Zob. K. Wyka, dz. cyt., s. 97.

<sup>22</sup> M. Podraza-Kwiatkowska kwestionuje zdolność młodopolan do prawdziwie mistycznego przeżycia, zastępuje pojęcie epifanii pojęciem „zachwycenia” i „ekstazy”, zwraca uwagę na laicyzację pojęcia epifanii w koncepcji i tradycji Joyce’owskiej. Eksponując różnice pomiędzy młodopolską ekstazą i XX-wieczną epifanią, stwierdza jednak: „Można zaryzykować stwierdzenie, że przeżycie mistyczne, młodopolska ekstaza i XX-wieczna epifania – pomimo różnic – należą do jednej rodziny”. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, [w:]



przyjmuje, że poezja epifanii jest konstrukcją retoryczną, że będące jej ośrodkiem przeżycie mistyczne jest najpewniej „literackim fabrykatem”<sup>23</sup>, zaś Tetmajer powieła tu młodopolską maniérę, której jest zresztą wybitnym współtwórcą. Kwestię atrybucji tego rodzaju poetyckich ekspresji, a więc pytanie, czy epifanie literackie to „oryginały”, czy „falsyfikaty”, czy ich źródłem jest w istocie Objawienie, czy tylko wyobrażenia twórcy, czy należą one do świata autentycznych (tzn. biograficznych) przeżyć autora, czy są imitacją takiego przeżycia, a więc należą wyłącznie do świata literatury, rozstrzygam zatem na korzyść drugiej z tych opcji i uznaję, że literacki zapis epifanii, nawet jeśli począł się z autentycznego przeżycia – a tym bardziej, jeśli ma swoje zakorzenienie w repozytorium kulturowych konwencji, albo jest po prostu rekwizytem z prywatnego magazynu autorskich *clichés* – jest faktem literackim.

Utwór Tetmajera – powtórzmy – nie jest rekonstrukcją epifanii jako objawienia *sacrum*, lecz realizacją określonej poetyki, którą za Ryszardem Nyczem nazwiemy poetyką epifanii<sup>24</sup>. U jej podstaw leżą dwa zasadnicze założenia: a) ontologiczne – przeświadczenie o realnym istnieniu bytu idealnego/Boga, b) antropologiczne – koncepcja człowieka jako istoty duchowej i tym samym predysponowanej do duchowej korespondencji z rzeczywistością transcendentną.

Epifania posiada też określony charakter estetyczny i ekspresywny: sygnalizuje momentalność wizji i intensywność emocjonalną przeżycia, co wiąże się z tonacją ekstatyczną i obecnością środków zdolnych komunikować przeżycie wzniosłości czy szczytności<sup>25</sup>. Zapewne najlepszą, najtrafniejszą czy najbardziej ade-

*Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 95.

<sup>23</sup> Termin Karla Jaspersa. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie...*, s. 95.

<sup>24</sup> Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

<sup>25</sup> Korzystam tu po części z charakterystyki, którą na potrzeby młodopolskiej ekstazy sformułowała M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, s. 94–95. Do ustaleń tych odwołuje się też Ryszard Nycz (dz. cyt., s. 97).



kwatną poetyką dla przekazu treści tego rodzaju byłaby poetyka ekspresjonistyczna; w przypadku utworu Tetmajera mamy jednak do czynienia z lirykiem uporządkowanym wedle klasycznych miar i zasad, zaś w doborze rozwiązań formalnych korzystającym z tzw. łagodnych środków estetycznych<sup>26</sup>.

Rozpisana na cztery strofy, regularna, jedenastozgłoskowa wypowiedź ze średniówką po piątej sylabie, spięta zostaje klamrą sygnalizującą temporalną specyfikę „objawienia” („I miałem chwilę...”; „... przez chwilę byłem...”), zaś jej treść wypełniają sugestie wizualne, akcenty spacialne, sygnały odczuć fizycznych i stanów emocjonalnych, komunikowane w sposób sukcesywny, niesynchroniczny i naprzemienny. Pierwsza strofa zagospodarowana jest wspólną dominantą chromatyczną – syntezą koloru (niebieskie mgły) i światła, strofa druga pomyślana została jako supremacja „nirwanicznego” odczucia zaniku „ja”, wyzwającego się z materii i stapiającego się z nieskończonością, trzecia daje ponownie pierwszeństwo wzrokowi, konkretyzującemu już teraz pewne elementy figuratywne (drzewa, łąka, domy), wzbogacającemu koloryt strofy drugiej (złoto, błękit, biel) i powtarzającemu sugestię spacialną strofy uprzedniej („...wkoło przestrzeni i błękit bez końca...”), czwarta zaś stanowi kontynuację drugiej, bowiem rozwija, pogłębia i precyzuje (korzystając ze strategii zaprzeczenia) wymiar afektywny („I nic nie czułem, co człowiek czuć może...”) oraz stan mentalny podmiotu („...złudnie ludzkiej odjęty pamięci...”), identyfikuje – choć w trybie niepewności – przedmiot objawienia („...zdało się, szaty Twej dotykam, Boże...”), eksponując w puencie podmiotową świadomość duchowej inicjacji, sakralnej nobilitacji i metafizycznego awansu („...przez chwilę byłem, jak sąwniebowzięci...”). Zasób doznań zmysłowych utworu współtworzą sugestie eteryczności (mgły), płynności (fale) i lekkości (mewy),

<sup>26</sup> Termin zaproponowany przez Mieczysława Wallisa. Por. M. Wallis, *Wartości estetyczne łagodne i ostre*, [w:] tegoż, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków 1968, s. 185–209.



ontycznej niepewności (funkcja słów: „jakby”, „zdało się”), a także właściwa wizjom mistycznym paradoksalna percepcja czasowości, gdyż świadomość nagłości i chwilowości doznania pojednana zostaje ze stopniową percepcją poszczególnych odczuć i postrzeżeń zmysłowych, zaś ruch zdarzeń, przebiegający niejako po linii horyzontalnej (percepcja „świata przed oczami”), zespolony zostaje z ruchem wertykalnym – „zaszczytem” wzlotu i „wniebowzięcia”.

Co oczywiste, i zespół rozwiązań formalnych, i specyfika oglądowa poetyckich obrazów tworzą nastrój „wizji” Tetmajera. Jest on odległy od intensywnie płomiennej, ekstatycznej i zdominowanej tonacją *tremendum* nastrojowości *Zachwycenia* Juliusza Słowackiego, nie przenika jej również ten jakby z ducha Swedenborga poczęty zachwyt poznawczy, zaświadczony w *Wizji* Adama Mickiewicza<sup>27</sup>, nie jest to zatem ani objawienie trwożliwe i ujarzmiające, ani też fascynacja odkrywcy i badacza innego wymiaru, lecz skumulowane odczucie błogości, ukojenia, wyzwolenia, afirmacja innego porządku, odczucie w istocie konsolacyjne, bo przynoszące potwierdzenie metafizycznych nadziei i religijnych intuicji.

Mimo że odmienny nastrojem od wskazanych wyżej romantycznych wzorów poezji wizyjnej, wiersz Tetmajera jest oczywiście zakorzeniony w romantycznej tradycji, zakorzeniony zarówno poprzez rodzaj wyobrażeń oglądowych, nawiązujących do tradycji malarstwa romantycznego (światło, kolory: błękit, złoto, biel; nieskończoność<sup>28</sup>), poprzez pojmowanie krajobrazu natury jako ekwi-

<sup>27</sup> Ryszard Nycz traktuje *Widzenie* Mickiewicza i *Zachwycenie* Słowackiego jako ramy tradycji romantycznej (por. R. Nycz, dz. cyt., s. 97).

<sup>28</sup> Krajobraz romantyczny charakteryzował Piotr Krakowski: „Z przeźroczystości światła, które symbolizuje duszę, gdyż przenika wszelkie ciała, wywodzi się przeźroczystość barw będących tym, co łączy Boga i przyrodę, a więc objawieniem czegoś, co jest nieuchwytnie, a równocześnie tym, co pozwala ujmować świat jako widoczną całość. [...] Nieskończona dał w krajobrazie staje się widocznym miejscem idei i wyrażona zostaje [...] jako perspektywa powietrzna [...], jako przeźroczystość [...], jako alegoria świata [...], jako wyobrażenie, widok całości” – P. Krakowski, *Krajobraz w poglądach estetycznych romantyków niemieckich*, „Foliae Historiae Artium” 1974, t. X, s. 173 i 179.



walentu stanu duszy, jako medium pomiędzy światem materialnym i idealnym i jako obiekt sakralizacji<sup>29</sup>, a także – na co zwracał uwagę Ryszard Nycz, charakteryzując epifanie romantyczne, z uwagi na „poczucie zadomowienia w – i dostępie do – transcendentnej, esencjalnej rzeczywistości”<sup>30</sup>. „Dostęp” ten, w prawdziwie romantycznej, bo „naiwnie” ludowej poetyce, przywołującej filozofię *Romantyczności* Mickiewicza, wskazywał Władysław Orkan w pośmiertnym wspomnieniu o Tetmajerze:

Jeżeli przypominamy, jaką wagę w wizyjnej tęsknocie Poety mają Cisza, Przestrzeń i Światło, to Bóstwo jego w trójcy, do którego się modli w najwyższym poruszeniu serca, które zwie „świętą ojczyzną ducha” [...] nie odbiegniemy, mierniam, tak dalece od prawdy, gdy stwierdzimy, że on to ów „pejzaż utracony”, ów „kraj bajeczny”, że on to Bóstwo w trójcy istotnie widział, obejmował oczyma dziecka w tej słonecznej, helleńskiej dolinie...<sup>31</sup>

Wartość \*\*\* [*I miałem chwilę...*] nie wynika jednak z tego, czy poeta „istotnie widział”, czy tylko „wyobrażał sobie”, nie jest on zatem – powracam tu do wcześniejszej myśli – ważny jako dokument biograficzny, świadectwo ewentualnego indywidualnego przeżycia *sacrum*, raczej jako wyraz „religii Jaźni”<sup>32</sup>, jako dokument światopoglądowej reorientacji poety<sup>33</sup>, jako przykład jego autoterapeutycznej inwencji, jako afirmacja natury, kojarzonej ze środowiskiem

<sup>29</sup> Por. na ten temat M. Podraza-Kwiatkowska, *Kazimierz Tetmajer – metafizyk*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stali, Kraków 2003, s. 17.

<sup>30</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 48.

<sup>31</sup> W. Orkan, *Ludźmierz. Kolebka poety (fragmenty)*, [w:] *Miałem kiedyś przyjaciół. Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. K. Jabłońska, Kraków 1972, s. 27.

<sup>32</sup> Por. W. Gutowski, *Religia Jaźni*, [w:] tegoż, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 87–93.

<sup>33</sup> Podraza-Kwiatkowska zwracała uwagę na różnicę w pojmowaniu i wartościowaniu natury przez Tetmajera. We wczesnej twórczości była ona postrzegana jako źródło cierpień, w twórczości późniejszej jako źródło duchowego ukojenia i „pośredniczka między tym, co ziemskie i nieziemskie” – M. Podraza-Kwiatkowska, *Kazimierz Tetmajer-metafizyk*, s. 16.



sprzyjającym przeżyciu świętości<sup>34</sup>, wreszcie – na co chciałbym tu zwrócić szczególną uwagę – jako wyraz tęsknoty religijnej artykułowanej w epoce „po śmierci Boga”, w której, jak pisał Tetmajer w jednym z późniejszych wierszy, „życie religię uśmierca”, a mimo to „coś zostaje w duszy” (*List z Zakopanego 1906*, S. VI), definiując w ten sposób stan świadomości jeszcze metafizycznej, w której osierocony człowiek – inaczej niż w konkluzji Martina Heideggera – rozpoznaje, że „brak Boga jest właśnie brakiem”<sup>35</sup>.

To szczególne, paradoksalne odczucie zaniku-obecności wydaje się też charakterystyczne dla kondycji epifanii na przełomie XIX i XX wieku. Epifania zatracą sakralny charakter, przechowa się w niej jednak przekonanie o możliwości objawienia „duszy rzeczy”<sup>36</sup>; ośrodkiem epifanijnego przeżycia stanie się zarówno piękno dzieła sztuki, niezwykłość wytworów nowoczesnej cywilizacji czy, tak jak u Jamesa Joyce’a, prozaiczne przedmioty, codzienne sytuacje, banalne dialogi<sup>37</sup>, a tak bardzo znamienna jeszcze

<sup>34</sup> Marian Stala eksponuje negatywny, traumatyczny czy wręcz katastroficzny charakter relacji: człowiek-natura-Bóg: „Natura [...] jest Tetmajerowskiemu człowiekowi dana, narzuca mu się ona jako coś istniejącego i wiecznotrwałego. Dopiero potem zjawia się uczucie zagrożenia, związane z rządzącymi przyrodą prawami, a także przekonanie, iż wiecznotrwałość kryje w sobie pustkę, otchłań, niebyt... Bóg pojawia się kreowanym przez Tetmajera bohaterem w doświadczeniu, które jest równie fundamentalne, ale – negatywne... Pojawia się w intensywnym, irracjonalnym doznaniu zwątpienia, niewiary w jego istotę (w to, że jest dobrem, miłosierdziem, sprawiedliwością) i w samo istnienie” – M. Stala, *Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera*, [w:] tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 156.

<sup>35</sup> Czas marny w rozumieniu Heideggera „nie potrafi już rozpoznać, że brak Boga jest właśnie brakiem [...]”; w tym czasie, „nierozpoznawalny stał się nawet trop świętości” – M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, przeł. K. Wolicki, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 168–174.

<sup>36</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 230.

<sup>37</sup> Zob. U. Eco, *Poetyki Joyce’a*, przeł. M. Kośnik, Warszawa 1998, s. 52–53. Jakkolwiek Joyce’owski wzorec epifanii uznaje się dziś za dominujący, warto zwrócić uwagę na doświadczenia odmienne, bliższe tradycji romantycznej, bo oparte nie tyle na widzeniu/postrzeganiu, co na odczuciu. Zbigniew Herbert pozostawił w rękopisach (nie w pełni czytelny) fragment zatytułowany *Epifania* z dopiskiem



dla młodopolan poetyka ekstatycznej ekspresji zastąpiona zostanie zrównoważonym, powściągliwym opisem o cechach ekfrazy.

„Po tym wszystkim, co wniosła laicka myśl pozytywistyczna i czym inspirowało świetnie rozwijające się – laickie w gruncie rzeczy – religioznawstwo przełomu wieków – pisała Maria Podraza-Kwiatkowska – trudno było o prawdziwie mistyczne przeżycia”<sup>38</sup>. Młoda Polska – epoka reprodukcji – reprodukuje również warianty wypowiedzi epifanijskich i reprodukuje zbiory przeżyć (uniesienia, zachwyty, upojenia, ekstazy), które wprawdzie wyzbyte są już „aury” oryginału, tworzą jednak charakterystyczny młodopolski „styl afektywny”, będący wyrazem autentycznych duchowych pragnień i metafizycznych tęsknot. \*\*\* [*I miałem chwilę...*] mieści się w ramach wspólnego pokoleniowego doświadczenia – jest artikulacją bólu fantomowego kultury, która zatraciła zmysł umożliwiający kontakt z *sacrum*, boleśnie odczuwa ubytek świętości, jednak zdolna jest już tylko wytwarzać repliki jego tropów. Taki jest też sens wiersza Tetmajera: to, co w perspektywie tekstu jest zachwytem nad (niemal) dotknięciem Boskiej szaty, w perspektywie kontekstu jest manifestacją potrzeby niemożliwej już do zaspokojenia.

---

„Próba opisanie krajobrazu greckiego”: „Zdarzyło mi się to dwa, może trzy razy, kiedy byłem (leżałem) na pokładzie łodzi w godzinie szczytu, czyli w godzinie zero, a świat cały wstrzymał oddech; była wielka niezmierzona cisza; nie było małego morza Jonii, brzegu gór i nieboskłonu – znalazłem się w [...] środku wydrążonego czegoś bez imienia, zawieszony, [...] pozbawiony sensu. To nie był sen, oczy miałem szeroko otwarte, ciało pozbawione wagi, wypełnione samą nicością, zanurzone w elementarnej pustce, bez koloru, wagi, bez przyczyny [...], jakby dokładnie w połowie drogi między szczęściem, a moja nicość podtrzymywana była nicością... światło jak jaskrawy... No a potem jak to potem: błękit, woda...” (Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Zbigniewa Herberta, nr akcesji 17. 955/88, s. 73–74).

<sup>38</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie...*, s. 93.





**Marek Kurkiewicz**

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## Człowiek w niewoli krwi

**Bogusław Adamowicz, *Piąty żywioł***

„Ja krew jestem... Życiem świata całym  
Wstrząsam...”

(B. Adamowicz, *Piąty żywioł*)<sup>1</sup>

Żywioły towarzyszą myśli ludzkiej od czasów najdawniejszych. Funkcjonowały w literaturze, mitach oraz rozważaniach filozoficznych i przyrodniczych, tłumaczono je w porządku ontologiczno-kosmologicznym, symbolicznym, ezoterycznym. Interesowały starożytnych filozofów przyrody (m.in. Talesa, Heraklita, Ksenofanesa), którzy próbowali je personifikować, szukając w nich kreacji rodem z greckiego panteonu bóstw. Mówiono wówczas o czterech żywiołach – wodzie, powietrzu, ogniu i ziemi. Najpełniej teorię ich wyłożył Arystoteles, który jednak, w stosunku do poprzedników, w rozważaniach poszedł krok dalej:

Obok czterech pierwiastków-żywiołów ziemskich Arystoteles wyróżnił jeszcze piąty – eter (łac. *quinta essentia*), który miał tłumaczyć ruch ciał niebieskich<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> B. Adamowicz, *Wybór poezji*, wybór i oprac. J. Zieliński, Kraków 1985, s. 62. Pozostałe cytaty z wiersza Adamowicza umieszczone w artykule pochodzą z powyższego wydania i oznaczane są poprzez podanie numeru strony w nawiasie zwykłym.

<sup>2</sup> Z.E. Roskał, *Żywioły*, s. 3, [http://www.kul.pl/files/57/encyklopedia/roskał\\_zywioły.pdf](http://www.kul.pl/files/57/encyklopedia/roskał_zywioły.pdf) [dostęp 15.07.2016].



Dodajmy, iż według autora *Metafizyki* eter, z którego utworzone zostały niebo i gwiazdy, był żywiołem „różnym od czterech pozostałych, czystym i boskim”<sup>3</sup>. Tak więc już w starożytności pojawia się koncepcja piątego żywiołu, choć nie jest to jeszcze krew, której pochodzenie zresztą inny z greckich filozofów, Empedokles, wywodził (inaczej niż Arystoteles eter) właśnie z podstawowych żywiołów:

[...] ziemia spotkała się w częściach prawie równych z następującymi elementami: z Hefajstosem, z wodą i z jasno błyszczącym Eterem, aż zarzuciła kotwicę we wspaniałych portach Kypriś w stosunku bądź nieco większym, bądź nieco mniejszym i z tego zrodziła się krew...<sup>4</sup>

W kolejnych wiekach zainteresowanie symboliką krwi nie maleje, konsekwentnie narastają wokół niej mity i legendy<sup>5</sup>, aż wiele lat później jeden z młodopolskich poetów określi ją mianem „piątego żywiołu”<sup>6</sup>.

Bogusław Adamowicz (1870–1944), bo o nim mowa, z pewnością nie należy do najważniejszych czy choćby najpopularniejszych poetów okresu wczesnego modernizmu<sup>7</sup>, co łatwo daje się zauważyć nawet na poziomie różnego rodzaju syntez literackich i książek dokumentujących dorobek artystyczny minionych lat. Zdarza się, że autor *Melodii* zostaje w nich całkowicie pominięty<sup>8</sup>, pojawia się

<sup>3</sup> Arystoteles, *Meteorologika. O świecie*, s. 147, [http://katedra.uksw.edu.pl/biblioteka/arystoteles\\_meteorologika\\_o\\_swiecie.pdf](http://katedra.uksw.edu.pl/biblioteka/arystoteles_meteorologika_o_swiecie.pdf) [dostęp 28.07.2016].

<sup>4</sup> D. Biedrzyński, *Pojęcie harmonii w filozofii Empedoklesa*, [w:] *Idea – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych XXVI*, red. S. Raube, Białystok 2014, s. 12.

<sup>5</sup> Najpełniej pisze o tym J.-P. Roux, *Krew: mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994.

<sup>6</sup> Zob. M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 508.

<sup>7</sup> Jak pisał Jan Zieliński: „Ongiś, przez czas krótki zresztą, dość głośny, zamilkł zupełnie, a i o nim zaczęło być cicho. Ta cisza trwa do dziś” (J. Zieliński, *Próba biografii Bogusława Adamowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 3, s. 293). I mimo iż słowa te zostały napisane ponad trzydzieści lat temu, sytuacja nie uległa zmianie.

<sup>8</sup> Bogusława Adamowicza nie odnotowują m.in. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1–2, Kraków 1987; A.Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1987; J. Tomkowski, *Młoda Polska*, Warszawa 2001.



w krótkich wzmiankach<sup>9</sup>, bądź też nie pisze się o jego dorobku poetyckim, enigmatycznie wspominając jedynie próby prozatorskie<sup>10</sup>. Jeśli badacze decydują się poświęcić mu choć kilka zdań, ograniczają się zazwyczaj do uwag ogólnych, sytuujących go w kręgu epigonów Młodej Polski. I tak na przykład Wilhelm Feldman pisze o wrażliwości artystycznej Adamowicza, jego poetyckich wybuchach namiętności i łączeniu sprzecznych na pozór pierwiastków: „porywów bachicznego piękna”, „omdlałych, sennych nastrojów” i „patosu bojowo-patriotycznego”<sup>11</sup>; Julian Krzyżanowski akcentuje obecne w tej poezji erotyzm i ekspresję<sup>12</sup>, podobnie jak Artur Hutnikiewicz, który podkreśla, iż w poezji autora *Tragedii krwi* „dominującym motywem była erotyka o niesamowitym nekrofilskim odcieniu”<sup>13</sup>. Także Jerzy Poradecki, opracowując krótką notkę w przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska*, zwraca uwagę, iż liryki Adamowicza, pisane pod wpływem Przybyszewskiego, łączyły erotykę z niesamowitością<sup>14</sup>. Niewiele więcej szczęścia miał poeta u współczesnych mu krytyków – lista recenzji jego tomów odnotowana przez bibliograficznego *Nowego Korbuta* nie jest

<sup>9</sup> S. Lam, *Współcześni pisarze polscy. Literatura piękna. Krytyka literacka*, Warszawa 1922; A. Peretiatkowicz, M. Sobeski, *Współczesna kultura polska: nauka, literatura, sztuka: życiorysy uczonych, literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac*, Poznań 1932.

<sup>10</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Kraków 1997, s. 257–258. W pierwszym tomie *Literatury okresu Młodej Polski* nazwisko autora *Triumfu żółtych* pojawia się wyłącznie przy okazji omówienia losów czasopisma „Museion”, w adnotacji, że drukowano tam nie powieści czołowych ówczesnych prozaików (Stefan Żeromski, Wacław Berent), ale m.in. fantazję powieściową B. Adamowicza *Nieśmiertelne głupstwo*. K. Meloch, „Museion” 1911–1913, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 4, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz i M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 273.

<sup>11</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 1, wstęp T. Walas, Kraków 1985, s. 257.

<sup>12</sup> J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1971, s. 77.

<sup>13</sup> A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1996, s. 172.

<sup>14</sup> J. Poradecki, *Bogusław Adamowicz*, [w:] *Literatura polska*, t. 1, red. J. Krzyżanowski i in., Warszawa 1984, s. 3.



specjalnie długa<sup>15</sup>. Dodatkowo, wskazane świadectwa odbioru piętnują raczej słabości poezji Adamowicza:

Dziwnie mało w tej tragedii jest krwi, żądz, płomienia – silenie się na zmysłowość, nieraz cynizm bez rzeczywistej zmysłowości, istotnego cynizmu<sup>16</sup>;

W ogóle cały ten cykl *Z tragedii krwi* sprawia wrażenie czegoś wymęczonego, mozolnie wykutego na modłę Baudelaire'a, a przeto, jako nie wnoszący ze sobą do poezji prawie nic nowego, jest chybionym artystycznie<sup>17</sup>.

Obok recenzji krytycznych trafiają się i takie, które przynoszą pełne sympatii, a nawet entuzjastyczne głosy<sup>18</sup>, ostatecznie jednak nie przekładają się one na gwałtowny wzrost popularności poety<sup>19</sup>. Również historycy literatury śledzący przemiany liryki przełomu XIX i XX wieku nieczęsto przywołują jego nazwisko, odwołując się przede wszystkim do wymienianych powyżej kategorii (erotyki, perwersji, krwi)<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Nowy Korbut. *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, t. 13, red. Z. Szwejkowski i J. Maciejewski, Warszawa 1970, s. 90–91. Najciekawsze uwagi dotyczące poezji Adamowicza i jego *Tragedii krwi* znajdziemy u Piotra Chmielowskiego w pełnym empatii szkicu *Poezje Bogusława Adamowicza*, [w:] *Album artystyczne*, wydane staraniem Towarzystwa Bratniej Pomocy Uczniów Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 1903, karty 22–24.

<sup>16</sup> J. Sten [L. Bruner], rec. B. Adamowicz, *Poezje*, „Krytyka” 1903, t. 1, s. 335.

<sup>17</sup> W. Wolski, *Wzloty na Parnas*, „Przegląd Tygodniowy” 1899, nr 23, s. 269.

<sup>18</sup> W paryskim „Głosie Wolnym” (15 X 1900), w zapowiedzi planowanego odczytu Adamowicza, pojawia się wzmianka, iż jest on jednym z najwybitniejszych przedstawicieli młodej literatury – J. Zieliński, *Próba biografii...*, s. 298.

<sup>19</sup> Jan Zieliński wspomina o krótkotrwałej sławie Adamowicza w grudniu 1902 r. w Paryżu (tamże, s. 301).

<sup>20</sup> Refleksje o wierszach Bogusława Adamowicza pojawiają się m.in. w studiach: Teresy Walas, *Ku otchłani. (Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1918)*, Kraków 1986, s. 220; Wojciecha Gutowskiego, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992 (s. 155–157 i in) oraz *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, [w:] tegoż, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 232–233; Marka Kurkiewicza, *Tętno epoki*, dz. cyt.,



*Piąty żywioł* Bogusława Adamowicza pierwotnie ukazał się w wydany w Krakowie i dedykowany redakcji „Życia”<sup>21</sup> tomie *Tragedia krwi* (1897). Wiersz otwierał ten zbiór, zawierający ponadto osiem innych utworów: *Nagość*, *Wstyd*, *Wąż*, *Bezpłodność*, *Świętokradztwo*, *Krzyk sodomski*, *Za kim?*, *Tragedia krwi*<sup>22</sup>. Wszystkie one w pewien sposób odwołują się do fenomenu krwi, która jest ich tematycznym spoiwem. W każdym z tych utworów mamy też do czynienia z prezentacją negatywnych aspektów jej potęgi, co służy między innymi, jak pisał Zieliński, krytyce ówczesnej kultury i społeczeństwa<sup>23</sup>.

Wiersz, będący przedmiotem tej analizy, zbudowany jest jakby z dwóch części<sup>24</sup>, na które składają się następujące po sobie monologi, przy czym pierwszy „głos” stanowi wyraźne „wprowadzenie” dla drugiego z nich. W partii, która otwiera utwór, podmiotem jest człowiek; to coś w rodzaju (może nieco nazbyt wystylizowanej,

---

(s. 56–57, 105–106 i in.) oraz *Symbole, narracje, eschatologie. Studia o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2007 (tutaj m.in. uwagi o motywach anielskich i postaciach mitologicznych). Nazwisko Adamowicza nie pojawia się natomiast w tomie *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców literatury polskiej lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków 2014. I dodajmy, że powodem tej absencji nie jest jego popularność, ale wręcz anonimowość pozwalająca stwierdzić, że to artysta nie tyle „mniej znany”, co raczej „nieznany”.

<sup>21</sup> J. Zieliński, *Próba biografii...*, s. 297.

<sup>22</sup> Ostatni z wymienionych wierszy jeszcze w osobnym wydaniu *Tragedii krwi* (Kraków 1897) nosi tytuł analogiczny do tytułu całego tomu, ale już w późniejszych *Poezjach* (Paryż 1903) występuje jako *Nurt wieczności*. W kolejnej epoce Tadeusz Boy-Żeleński, w antologii *Młoda Polska. Wybór poezji* (Lwów 1939), zmienia go na *Kędy zmierzasz?*, ostatecznie jednak Jan Zieliński w *Wyborze poezji Adamowicza* (Kraków 1985) wraca do wersji z wydania paryskiego (*Nurt wieczności*). Wszystkie cytaty z *Piątego żywiołu* pochodzą w niniejszym szkicu z: B. Adamowicz, *Wybór poezji*, oprac. J. Zieliński, Kraków 1985, s. 62–63.

<sup>23</sup> J. Zieliński, *Miński poeta – konserwatysta – konserwator – miniaturzysta*, [wstęp w:] B. Adamowicz, *Wybór poezji*, s. 15.

<sup>24</sup> Mimo iż graficznie nie zostały one w specjalny sposób wyodrębnione.



a przez to teatralnej) zapowiedzi wystąpienia głównej bohaterki wiersza. Budują ów „wstęp” dwie strofy – podmiot, opowiadając w nich o krwi, w finale wypowiedzi uprzedza czytelnika: „Głos woła”, po czym usuwa się w cień, by nie odezwać się już do końca wiersza. Zanim to jednak nastąpi, już w tych pierwszych ośmiu wersach czytelnik poznaje prawdziwe oblicze krwi, odzwierciedlające koncepcję Adamowicza. To o tyle istotne, iż na dobrą sprawę obraz krwi wykreowany przez podmiot ludzki w niczym nie różni się od tego, jaki buduje ona sama w kolejnych strofach. Przede wszystkim poeta, nie odmawiając krwi władzy i potęgi, jednoznacznie utrzymuje jej wizerunek w tonacji pejoratywnej. Pierwsze zdania nasycone są słownictwem, które nie pozostawia co do tego wątpliwości. Mamy zatem: żądze, knowania, zbrodnię, duszność, znój, dzikość, grozę, ciemność, złowrogość, otchłań. Kolejne strofy tylko potwierdzają to spostrzeżenie, bo kiedy krew mówi o sobie, wspomina: nienawiść, zemstę, szaleństwo, zarazę, gniew, głąb, śmierć itd. I nie jest to pełna lista. Krew jednoznacznie sytuowana jest więc po stronie bólu i cierpienia – wyzwała pragnienia, jest ich inspiracją, równocześnie nie dając szansy na spełnienie. Adamowicz unika wszelkich pozytywnych aspektów tradycyjnie wiązanych z krwią – nie jest ona gwarantem przymierza pomiędzy człowiekiem i Bogiem, nie jest źródłem życia ani symbolem młodości. Pojawia się w świecie pozbawionym słońca, które pozostaje niedosiężnym ideałem.

Już w początkowej fazie wiersza krew zostaje usytuowana w perspektywie zmysłowości, cielesności, seksualności<sup>25</sup>. To płaszczyzna, która łączy *Piąty żywioł* z innymi wierszami

<sup>25</sup> „Otwartym, otwartzym niż Tetmajer, rzecznikiem śmiałego i swobodnego rozwijania się chuci jest poeta *Tragedyi krwi*”, pisał w swoim szkicu jeden z ówczesnych krytyków, podkreślając przy tym istotną rolę zmysłowości w poezji Adamowicza – P. Chmielowski, dz. cyt., s. 22. „Na tle salonowych bodleryzmów Tetmajera propozycje Adamowicza zalecają się rzeczowością i powagą w traktowaniu bluźnierczej namiętności oraz nieokiełznanej potęgi krwi” – J. Zieliński, *Miński poeta...*, s. 14–15. Seks z krwią łączy również J.-P. Roux, dz. cyt., s. 49.



tomu<sup>26</sup>. Poeta wiąże krew z żądzą, której nie można zaspokoić, która kieruje człowieka poza granice wszelkich reguł, każąc mu doznawać zakazanych „przyjemności”, bez refleksji dotyczącej ewentualnych konsekwencji. Bez skrępowania kawał obraz wyidealizowanej, romantycznej młodej kochanki, gloryfikując nagość (*Nagość*), uświadamiając pragnienia pozwalające przekroczyć ograniczenia dyktowane przez wstyd, nawet kiedy finał cielesnego zbliżenia gasi błysk w oczach kobiety (*Wstyd*). Adamowicz, obdarzając swych bohaterów (bohaterki) wolnością, w żaden sposób nie chroni ich przed skutkami podejmowanych decyzji – stąd w finałach kolejnych wierszy królują smutek, cierpienie, gorycz, szaleństwo. I mimo iż, jak zauważa Zieliński, ze względu na różnice norm obyczajowych cykl ten nie zawiera obrazów dorównujących drastycznością tym z *Kwiatów zła* Charles’a Baudelaire’a<sup>27</sup>, to i tak pojawiają się tematy sodomii (*Krzyk sodomski*) czy nekrofilii (*Świątokradztwo*)<sup>28</sup>. Cieleśność jest dla Adamowicza płaszczyzną bezwzględnej dominacji krwi, która poprzez arterie dociera do każdej komórki ciała, gotowa uderzyć w serce, zaatakować destrukcyjną falą mózg. „Złe żądze nasienia”, „łona kipiące znojem”, „duszne oddechy”, „krwawe tętna” – przykłady z *Piątego żywiołu* nie pozostawiają wątpliwości, że Adamowicz koncentruje się na fizjologicznym charakterze relacji międzyludzkich (również, a może przede wszystkim – miłosnych), deprecjonując rolę sfery duchowej, która przegrywa w konfrontacji z krwią<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> W cyklu Adamowicza, podobnie jak w *Requiem aeternam* Przybyszewskiego, krew odgrywa „niezwykle istotną rolę w wymiarze płciowości: syci pożądania, prowokuje lubieżne zachowania, nęci obietnicą perwersyjnych przyjemności” (M. Kurkiewicz, *Tętno epoki*, s. 509).

<sup>27</sup> J. Zieliński, *Miński poeta...*, s. 14.

<sup>28</sup> „Pod »czaszką wszeteczną« dewianta króluje obłęd, który podlega jednoznaczному potępieniu, mimo że, jak możemy wnioskować na podstawie innych wierszy Adamowicza, został wywołany fatalną siłą niedającego się pokonać »piątego żywiołu – krwi«” – W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu*, s. 233.

<sup>29</sup> Wacław Wolski, recenzując tom poezji Adamowicza, zwracał uwagę, iż w cyklu *Tragedia krwi* autor za wszelką cenę usiłuje dotrzeć do „tajemniczych fizjologicznych podstaw miłosnego popędu” – W. Wolski, dz. cyt., s. 269.



Nie sposób nie dostrzec też w tym wierszu pierwiastka tajemnicy i wątpliwości związanych z charakterem potężnego żywiołu. Wojciech Gutowski szukał analogii pomiędzy „morzem krwi” a „mare tenebrarum” – jednym z kluczowych młodopolskich symboli, skrywającym otchłanie podświadomości:

W obu wypadkach irracjonalny, amorficzny żywioł pochłania to, co świadome i uformowane. Jednak istotniejsze wydają się różnice. Bezmiały wód nieświadomego można zgłębiać, można z nich wydobywać ukryte skarby (czyli obiektywizować, wyrażać treści podświadomego). Jest to przestrzeń swobody [...]. Woda nieświadomego zaprasza do poznawczej przygody, natomiast morze krwi osacza, wciąga...<sup>30</sup>

Krwi brakuje zatem wymiaru pozytywnego, kusi tajemnicą, ale nie daje w zamian nic poza cierpieniem nienasyconego. Dociera do najdalszych granic „tajni bytu”, ale człowiek nie potrafi tego wykorzystać.

Na marginesie dodajmy, iż w tym niezwykle dynamicznym, pełnym ekspresji fragmencie istotną rolę odgrywa też warstwa akustyczna. Adamowicz aktywizuje zmysły czytelnika, zdumiewając nie tylko plastycznością wizji, ale też zróżnicowaną fonią. Oczywiście najważniejszy w hierarchii jest głos samej krwi, przenikający całą opisywaną (nie)rzeczywistość – krew woła, a jej „zło-wrogi i triumfujący” głos „jak burza grzmi”, uwydatniony na tle „świstu dusznych oddechów”, „w krwawych tętnach arteryj”. Także w monologu krwi nie brakuje akcentów dźwiękowych (również metaforycznych), związanych przede wszystkim z symboliką gromu, np. uderza ona gromem, a w wyniku jej zdecydowanego ataku cichnie głos sumienia. W ogóle motyw gromu (burzy) jest jednym z częściej przywoływanych w tym wierszu – jak burza grzmi głos krwi, którą targają namiętne burze, gromem uderza ona w serce człowieka, jest większa niż gromy zbierające się nad jego głową, a na dodatek krew obiecuje, iż wiecznie będzie grzmieć klęskami,

<sup>30</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, s. 33.



jakie na niego ześle. Poeta wyraźnie podkreśla gwałtowny charakter krwi, jej predyspozycje do wybuchowości, przed którą nic nikt jest w stanie postawić tamy. Potężna i agresywna, władcza i żywiołowa – taka jest jej natura. Zrodzona w niedostępnych dla ludzkości ciemniach bytu, jest „tętnem świata”, przenikającym wszystko, zatem nic dziwnego, iż człowiek czuje ją wszędzie („pode mną – wkoło mnie – i we mnie”, s. 62).

Po dwuzwrotkowym wprowadzeniu, po którego przeczytaniu obraz tytułowego żywiołu jawi się w jednoznacznych barwach, w ośmiu następnych strofach „mówi” (a w zasadzie „woła”) już tylko krew. I po raz kolejny mamy do czynienia z czymś w rodzaju teatralizacji jej wystąpienia, swoją część zaczyna bowiem tak, jakby faktycznie stała na scenie, mówiąc: „Ja krew jestem...”. Z całą pewnością ma ona świadomość własnej potęgi i nawet nie próbuje jej ukrywać. Wie, iż wpływa na życie całego świata, jest jego fundamentem i nim „wstrząsa”. Nie stanowi więc o stabilizacji świata, nie jest jego nienaruszalną podstawą, a wręcz przeciwnie, prowokuje kolejne zmiany. Jak w myśli Henri Bergsona, pędzi do przodu intuicyjnie, samoistnie, bez ostatecznego planu. Raczej niszczy niż tworzy, nie pozwala się zatrzymać, raz za razem potwierdza swą siłę. Istotnym aspektem są wzajemne relacje pomiędzy nią a mózgiem – wszak oba fenomeny są nierozzerwalnie powiązane. Mózg jest organiczny, nie mógłby funkcjonować bez krwi, pozbawiony jej – umiera. Co ważne, mimo (obiektywnie) fizjologicznie tożsamej ontologii, każde z nich u Adamowicza symbolizuje inną płaszczyznę. Rozum jest kolebką myśli, a krew fundamentem nieokreślonej siły mającej swe źródło w tajemniczej potędze natury. Hierarchizując, mózg jest całkowicie zależny od krwi, zaś ona teoretycznie wcale go nie potrzebuje, by żyć.

Podobnie, na schemacie podrzędności wobec krwi, sytuuje poeta serce – będąc źródłem uczuć nie jest ono samodzielne. Wiecznie zależne od krwi, żyje na jej łasce – wszak w każdej chwili może ona pozbawić je swego żywiołu albo zabić nadmiarem żywych komó-



rek. Tym samym zdobywa przewagę nad myślą (mózg) i uczuciem (serce), kontroluje sytuację, swobodnie może stawiać warunki.

Nic dziwnego, że jej pycha rośnie, zaś Adamowicz pokazuje konfrontację ciała z duchem. Granice zostają przekroczone, nie mając przeciwnika w człowieku, krew rzuca wyzwanie Absolutowi. I choć niewiele w tym wierszu pierwiastka duchowego, główna bohaterka nie pozostawia wątpliwości, że i on nie ma nad nią żadnej władzy:

Próżno, człowieku, wierzysz, że twój duch pokona  
Potęgę mą odwieczną... (s. 62)<sup>31</sup>

Nikt i nic nie może być wiarygodnym sojusznikiem człowieka w walce z piątym żywiołem, ani wiara, ani rozum, ani cnota, ani wola. Krew obnaża słabość sojuszu człowieka z Bogiem. „Przedemną wiara w strachu cofa się” i „próżno chcesz mnie zwalczyć swoimi anioły” (s. 63) – fenomeny ducha ulegają wobec żywiołu, wymykającego się wszelkim więzom.

Orężem, który krew stosuje wobec człowieka bardzo często, jest szaleństwo. Poeta parokrotnie włącza do monologu tytułowego żywiołu ten argument – krew „mąci mózg”, szaleńcem uderza w serce, wznieca uczucia, po których obecności diagnozuje się szaleństwo. Sprowadza człowieka do poziomu zwierzęcia, odbierając rozum, tłumiąc głos sumienia. Człowiek, ironicznie nazywany „władcą świata”, „królem wszechstworzenia”, „bogiem myśli zuchwałej” (s. 62–63) nie ma żadnego argumentu w starciu z kontrolującym go w pełni żywiołem. Kiedy krew, poprzez odcięcie od mózgu (strefy myśli), wyeliminuje z jego egzystencji płaszczyznę myślową, sferę kulturową, stanie się bezmyślnym bytem organicznym. Wbrew ludzkiej pysze, człowiek pozostaje tylko dziełem Stwórcy, w odróż-

<sup>31</sup> „Zdaniem poety na próżno człowiek wierzy i ufa, iż duchem swym pokona żywiołową potęgę krwi, potęgę większą od siły trawiącego ognia, niszczącej wody, druzgocących burz i piorunów” – P. Chmielowski, dz. cyt., s. 22.



nieniu od krwi, która jest pierwotna. Logicznie rzecz ujmując, może to zakrawać na paradoks, skoro bowiem krew jest integralnym elementem ciała organicznego, to nie ma prawa istnieć poza nim. Takie ujęcie sprawy prowokuje zatem coś w rodzaju kwadratury koła – człowiek bez krwi nie przeżyje, ale zależność ta działa również w drugą stronę. O takim rozwiązywaniu Adamowicz jednak nie pisze<sup>32</sup>.

Poeta wykorzystuje też inny ciekawy zabieg – nierozzerwalność obu podmiotów (krwi i człowieka) sprawia, że opowiadając o sobie, nie zapominają o swoim interlokutorze. I tak jak człowiek w pierwszych zwrotkach „wprowadza” krew, wstępnie ją charakteryzując, tak krew w kolejnych wiele miejsca poświęca człowiekowi, nie tylko strasząc go czy mu grożąc, ale też opisując jego pełen cierpienia żywot. Naturalnie, służy to wyłącznie podkreśleniu potęgi – krew traktuje człowieka przedmiotowo, niczym marionetkę, którą dowolnie może sterować.

I jeszcze jedna istotna kwestia: kluczowa w przypadku krwi jest również symbolika akwaticzna, bo mimo iż oba żywioły (krwi i wody) nie są tożsame, nie sposób uciec od pewnych widocznych analogii<sup>33</sup>. Pojawiają się na przykład aluzje do zjawiska przypływu, który u Adamowicza występuje w uproszczonym znaczeniu, nie jest bowiem ani powiązany z gospodarką ustrojową organizmu kobiety, ani też nie potwierdza związków z działaniem Księżyca<sup>34</sup>. To po prostu świadectwo zintensyfikowanej działalności żywiołu, nagromadzenie płynu, który potrafi zaburzyć funkcjonowanie mózgu bądź stłamsić rodzące się uczucia.

<sup>32</sup> Wynika to z faktu, że krew w wierszu (czy w ogóle w poezji autora *Stygmatów*) jest czymś więcej niż tylko płynną komórką funkcjonującą w zamkniętym krwiobiegu człowieka, co stanowi również myśl przewodnią niniejszej interpretacji.

<sup>33</sup> Dodajmy, iż woda była również najważniejszym żywiołem poezji autora *Dziewiętej fali*, o czym pisał Zieliński: „Fale, wały, bałwany to stałe elementy wyobraźni poetyckiej Adamowicza. Występują w rozmaitych kontekstach, dosłownie i przenośnie, jako porównania homeryckie i obsesyjne ornamentowe wtręty”, [w:] J. Zieliński, *Miński poeta...*, s. 15.

<sup>34</sup> J.-P. Roux, dz. cyt., s. 83–87.



Krew jest potężna, nieokiełznana, a wszelkie próby jej zniewolenia muszą zakończyć się fiaskiem. Aby to zobrazować, Adamowicz przywołuje spektakularny przypadek starożytnego wodza Persów – Kserksesa, który w swojej bezsilności próbował ukarać morze. Píše o tym Herodot w *Dziejach*:

Kiedy już rzucono most przez cieśninę morską, nadeszła wielka burza, która wszystko rozbiła i rozerwała. Kserkses był głęboko dotknięty tą wiadomością i rozkazał wymierzyć Hellespontowi trzysta batów oraz spuścić do morza parę kajdan; co więcej, słyszałem, że równocześnie wysłał katów, aby Hellespont napiętnowali. W każdym razie przykazał chłoszczącym wypowiedzieć te barbarzyńskie i zuchwałe słowa: „Gorzka wodo, nasz pan wymierza ci tę karę, boś go skrzywdziła, nie doznawszy od niego żadnej krzywdy. I król Kserkses przejdzie cię, czy chcesz, czy nie chcesz. Tobie zaś słusznie żaden człowiek nie składa ofiar, boś jest zamuloną i słoną rzeką”<sup>35</sup>.

Krew w wierszu Adamowicza przestrzega przed tego typu działaniami, dowodząc, iż żadne pęta, żadne więzy nie zdołają jej okiełznać. Kreuje się na potęgę o boskiej proveniencji, działa poza czasem, przekraczając wszelkie granice<sup>36</sup>. Jest bogiem destrukcji, nieprzyjmującym ofiar, czerpiącym satysfakcję z własnej wszechsiły. Nawet miłość, której przecież jest źródłem, funkcjonuje w tym wierszu jako uczucie o odcieniu pejoratywnym. Nie ma w niej czułości i piękna, sytuuje się ją po stronie zbrodni (choć „najmniej zbrodniczej”). Krew mówi o niej jako sile „złowrogiej” i „niepokonanej”, czyniąc z niej nieodrodne dziecko piątego żywiołu. To miłość nieszczęśliwa, rodząca grzech i tęsknotę, będącą źródłem zazdrości i zemsty.

<sup>35</sup> Herodot, *Dzieje*, s. 392, <http://biblioteka.kijowski.pl/antyk%20grecki/%20herodot%20-%20dzieje.pdf> [dostęp 16.07.2016]. Scenę tę przywołuje również R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, Kraków 2008, s. 190.

<sup>36</sup> Korzeni tego typu myślenia możemy szukać w różnego rodzaju wierzeniach, według których krew uważa się za „boski pierwiastek życia wypełniający ciało ludzkie” – H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2003, s. 163. Zob. też: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 168–169.



*Piąty żywioł* jednoznacznie prezentuje motyw krwi charakterystyczny dla poezji Adamowicza. Ten sam jej obraz, choć może mniej wyrachowanej, mniej świadomej, widzimy w zamykającym *Tragedię krwi* wierszu *Nurt wieczności* – to wciąż ten sam „piąty żywioł”, którego działanie nie zmierza do żadnego określonego finału. Zamknięta w krwiobiegu człowieka symbolizuje coś w rodzaju zmodyfikowanego Bergsonowskiego *élan vital*, w jej opisie brakuje bowiem pierwiastków kreacji, dominuje zdecydowanie destrukcja – bezmyślna, konsekwentna, nie do zatrzymania. Niszczy wszystko, co napotka na swej drodze, przyciąga i hipnotyzuje tylko po to, by w konsekwencji zniszczyć<sup>37</sup>. Wiąże ze sobą wszelkie emocje i uczucia zniewalające człowieka: pożądanie, miłość, rozpacz, obłąd. Jest stymulatorem szaleństwa, od którego uwolnić się nie sposób. Atakuje zresztą nie tylko serce, ale też mózg, który – mimo iż reprezentuje, wydawałoby się, opozycyjną sferę znaczeń (myśl, rozum) – to przecież, w wymiarze biologicznym, i tak uzależniony jest od krwi. Adamowicz konsekwentnie zatem sytuuje krew w centrum świata człowieka, dowodząc, iż „piąty” ma zdecydowanie ważniejszy i pierwotniejszy wpływ na ludzi, aniżeli którykolwiek z pozostałych żywiołów<sup>38</sup>.

Podsumowując, wskaźmy jeszcze jedną istotną kwestię. Adamowicz, co było już sygnalizowane, jest nieodrodnym synem epoki i trudno mówić o jego wyjątkowości. Także wzorce, z których czerpał, zbliżają go do innych wirtuozów (i rzemieślników) pióra przełomu XIX i XX wieku w Polsce. Już Wacław Wolski

<sup>37</sup> Podobne wnioski dotyczące krwi odnaleźć można w jednym z artykułów Wojciecha Gutowskiego: „Natomiast »piąty żywioł« niósł konotacje bardziej negatywne, można powiedzieć – obrazował znamieny dla epoki, równie często tłumiony, jak i wyrażany, niszczący negatyw energii życia [podkr. M.K.], »energię rozkładu«” – W. Gutowski, „Ja, zgnilizny twej powiedły kwiat...”. *Imaginacja rozkładu w prozie artystycznej Wacława Berenta*, [w:] tegoż, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013, s. 264.

<sup>38</sup> Pokazuje to zresztą również w *Piątym żywiole*: „Jam większy, niżli ogień, niżli toń szalona, / Niż powietrze, co gromy zbiera nad twą głową”.



w 1899 roku<sup>39</sup>, a trzy lata później Piotr Chmielowski<sup>40</sup> pisali o wpływach twórczości Leconte'a de L'Isle'a i Charles'a Baudelaire'a na poezję Adamowicza. Myśl tę rozwinął później Jan Zieliński, podkreślając, iż sprawa poetyckich pokrewieństw zasługuje na dokładniejsze zbadanie<sup>41</sup>. Pomijając, pozostające w dużej mierze w sferze rekonesansu, ustalenia autora wstępu do *Poezji wybranych* Adamowicza, zwróćmy uwagę tylko na dwa wiersze będące w wyraźnym związku z *Tragedią krwi* i otwierającym ją *Piątym żywiołem*. Najważniejsze wydaje się *Ostatnie życzenie* de Lisle'a, w którym odnajdujemy bezpośredni zwrot podmiotu do krwi:

Kocham ciebie, którego świat pożąda cały,  
Odwagi i męczeństwa pałacy potoku,  
Co duszy sił dodajesz w momencie wyroku!

O krwi ty tajemnicza, o chrzcie przewspaniały!  
Niechby pośród pospólstwa, kędy obłęd gości,  
Wszedł w twej purpury blasku do mojej wieczności!<sup>42</sup>

Już na pierwszy rzut oka widać zarówno podobieństwa, jak i różnice. Krew jest potężna, tajemnicza, niszcząca, ale równocześnie pożądana i wspaniała. W tym dekadencckim wierszu pojawia się także motyw obłędu i oczekiwanej śmierci, która ma być alternatywą dla świata-piekle. Krew jest tutaj jednak, w odróżnieniu od

<sup>39</sup> „Jest to artysta [...] pozostający dotychczas pod wpływem przeważnie Baudelaire'a, z czego jakby sam sobie zresztą zdawał sprawę (*Za kim?*). Wpływ ten odbił się przede wszystkim na cyklu utworów *Z tragedii krwi*. Odczuwamy w nich grobowy nastrój baudelaire'owskiej muzy, osłaniającej czarnym welonem potępieniczym bólem wykrzywione lica; toż samo lubowanie się w okropnościach zwyrodniającej natury ludzkiej (*Fleurs du mal*)” – W. Wolski, dz. cyt., s. 269.

<sup>40</sup> „Widocznie oddziaływały na p. A. wpływy francuskie, a zwłaszcza Leconte'a de L'Isle'a z jednej, a Baudelaire'a z drugiej strony” – P. Chmielowski, dz. cyt., s. 22.

<sup>41</sup> J. Zieliński, *Miński poeta...*, s. 13.

<sup>42</sup> L. de Lisle, *Poezje*, wybór, wstęp i oprac. J. Strasburger, Warszawa 1980, s. 42.



wizji polskiego poety, raczej sojusznikiem człowieka niż jego katem – przynosząc śmierć, daje błogosławieństwo wieczności.

Równie istotny z perspektywy *Piątego żywiołu* jest *Potok krwi* Baudelaire’a, eksponujący wizję zalewającego miasto żywiołu<sup>43</sup>. To krew wypływająca fontannami z samego człowieka, tętniąca rytmicznie, opływająca domostwa, porywająca pijany tłum, znacząca wszystko na swej drodze. I nawet wino, nawet miłość nie są w stanie pokonać tej wizji. Jak widać, krew i w tym przypadku jest poza zasięgiem – potężna, wszechmocna, potrafiąca w pełni zdominować człowieka<sup>44</sup>.

Oczywiście krwawych akcentów nie brakuje także w wielu innych tekstach poetyckich de Lisle’a, Baudelaire’a czy samego Adamowicza, jednak niezależnie od tego, czy będzie ona miała pozytywny czy negatywny wymiar, człowiek zawsze jest tylko narzędziem w jej „rękach”, marionetką, uzależnioną od jej humorów. Krew staje się żywiołem zdolnym go zniszczyć, kiedy tylko przyjdzie jej na to ochota.

Trudno pozbyć się wrażenia, iż w *Piątym żywiole* (jak i w całym cyklu *Tragedia krwi*) mamy do czynienia z relacją „pani – niewolnik”, w której krew – pozbawiona ludzkiego kształtu, ale mająca wiele cech wyrafinowanej *femme fatale* – torturuje uzależnionego od niej niewolnika, wystawiając go na rozmaite próby, sprawdzając granice jego wytrzymałości, by w finale i tak porzucić na pastwę śmierci. Wrażenie jest tym silniejsze, że krew, mimo pewnych sugestii sytuujących ją na krawędzi boskości, reprezentuje, podobnie jak demonizowana w modernizmie kobieta, przede wszystkim

<sup>43</sup> Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, przeł. B. Wydzga, Kraków 2009, s. 123.

<sup>44</sup> Analogii (czasem nader czytelnych) pomiędzy *Kwiatami zła* Baudelaire’a a *Tragedią krwi* Adamowicza jest naturalnie więcej – wskazywał je cytowany już Jan Zieliński, pisząc o nazwisku francuskiego poety pojawiającym się w wierszu *Za kim?*, a także o odpowiednikach tematycznych, jakie możemy znaleźć w tomiku polskiego twórcy (na temat nekrofilii w *Świątokradztwie* oraz niezależności miłości od przyzwoitości w *Piątym żywiole* i *Nagości* zob. J. Zieliński, *Miński poeta...*, s. 14).



wymiar cielesny, seksualny. Krwi zatem, w tym sposobie stereotypowego myślenia, bliżej do „biologicznej” kobiecości aniżeli „naukowego” czy „filozoficznego” pierwiastka męskiego. Pierwotna, nieprzewidywalna, szalona, władcza – krew rządzi światem, decyduje o losie człowieka, nie daje mu odetchnąć, niszcząc wszelkie złudzenia. Hiperbolizowana, kreowana w duchu nietzscheańskim, marginalizuje możliwości jednostki ludzkiej, dając jej w pełni doznać nędzy istnienia. I tak jak nie sposób nie dostrzec tutaj pewnych aluzji do filozofii Bergsona (o czym już była mowa), tak też wydaje się, że prezentowany przez Adamowicza świat przynajmniej częściowo osadzony zostaje także na fundamentach myśli Arthura Schopenhauera, z jego pesymistycznym poglądem na egzystencję, nieustannym lękiem i wizją popędu, którego nie da się zaspokoić.

Jest więc Adamowicz jako twórca reprezentatywny dla epoki, w której tworzył. Jednak mimo eksploracji modnych i popularnych wówczas tematów, do jakich niewątpliwie należała również topika krwi, wątpliwa wartość jego spuścizny literackiej ostatecznie nie pozwoliła mu na obecność w powszechnej pamięci kolejnych pokoleń czytelników. Miejscami wtórny, chwilami epigoński, typowy i przewidywalny, przepadł poeta w odmętach czasu, po części dzieląc los innych młodopolskich artystów drugiego, trzeciego i kolejnych szeregów wyrobników pióra przełomu XIX i XX wieku. Szukając analogii z tekstem *Piątego żywiołu*, można powiedzieć, że człowiek przegrał, a zatriumfowała krew... nie życia, ale śmierci i rozkładu.



**Bogdan Mazan**

Uniwersytet Łódzki

## Przez rozum do serca

Tadeusz Miciński, \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*]

### Rozpoznawczo: jednego wiersza... tak mało

Oto wiersz, w którym jest tak mało słów i zarazem dużo znaczeń:

Bądź zdrowa! [jak dziwnie brzmi dzwon!]  
Bądź zdrowa! [lecą liście z drzewa...]  
Bądź zdrowa! [miłość jest jak zgon...]  
Bądź zdrowa! [wiatr złowrogi śpiewa...]  
– *Już nigdy!* –  
Rwie serce Twój płacz!  
– *Wydarł się z piersi niespodzianie,*  
– *żegnam Cię – trzeba – i Ty Boże racz –*  
– *litości!...* – –  
W konie!... Chryste Panie<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> T. Miciński, *W mroku gwiazd*, Kraków 1902, s. 69 (w cyklu *Już świt!*); prwdr. pt. *Pożegnanie*, „*Życie*” 1899, nr 1, s. 19. Tomik został opatrzony trzema rysunkami Stanisława Wyspiańskiego (s. 65, 97, 119). W relacji do pierwszej edycji nie przyniosło żadnych zmian staranne wydanie wiersza w zbiorze: T. Miciński, *Poezje*, wstęp pt. *Konkwistador na morzach mroku* i oprac. J. Prokop, Kraków 1980, s. 99; dalej skrócona lokalizacja przytoczeń wierszy według wydania współczesnego, z podaniem tytułu i numeru strony lub tylko numeru strony. Miciński umieścił wiersz \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] również w fantazji powieściowej *Mené – Mené – Thekel – Upharissim!... Quasi una phantasia*, która została opublikowana w: T. Miciński, *Pisma po-*



Do rozmyślań przydadzą się inne wiersze, nie tylko Micińskiego; jeśli jego, to przede wszystkim najbliższe kontekstowo, a więc z tomu *W mroku gwiazd*. Cel jest następujący: wyczytać z utworu jak najwięcej, wydobyć hipotetyczne powinowactwa, współbrzmienia i oddźwięki, gdyby perspektywa synestezji miała się na coś przydać. Wypadnie pokierować się osobistą, a nieprzedawnioną wówczas zasadą *self-help*<sup>2</sup>, pomocą tekstów dyskursywnych, dogodnych procedur, interpretacyjnych dokonań<sup>3</sup>. Pozostanie jednak margines dla tego, co jest nacechowane niedookreślonością sensów całego zbioru *W mroku gwiazd*. Drogą do ujawniania znaczeń będzie zatem wgląd w konteksty oraz interteksty wewnętrzne (w ramach utworów Micińskiego) i zewnętrzne<sup>4</sup>, służące też za probierz oryginalności.

Przyda się też odczytywanie najbardziej (acz pozornie) prostomyślne, np. idące tropem nefachowego, zdaniem profesjonalistów, odbioru „nowej” poezji przez Stanisława Przybyszewskiego<sup>5</sup>. Postąpił on, „jak ktoś, kto słuchając utworu muzycznego, usiłuje go

---

*śmiertne*. Cykl I: *Lucyfer*, wyd. z rękopisu, red. A. Górski i Cz. Łatawiec, Warszawa 1931; w tej edycji wiersz jest na stronach 115–116, są nawiasy łukowe, nie ma słów zapisanych kursywą.

<sup>2</sup> Modernizm dziedziczył ją od pozytywistów; wtedy ukazało się najobszerniejsze, w relacji do kilku wcześniejszych (I wyd. pol. 1867), wydanie: S. Smiles, *Pomoc własna (self-help)*, wydanie nowe, pomnożone, Warszawa 1908; tutaj jest rozdział V pt. *Środki pomocnicze i wytrwałość w pracy naukowej*, s. 148–193.

<sup>3</sup> Na przykład z dawniejszych dokonań interesująco się przedstawia debiut naukowy Andrzeja Pucia, *O problemach wypowiedzi poetyckiej Tadeusza Micińskiego na przykładzie wiersza „Bądź zdrowa!...”*, [w:] *Język artystyczny*, red. A. Wilkoń, H. Wróbel, t. 2, Katowice 1981, s. 64–77, zawierający analizę językoznawczo-stylistyczną, akcentujący w konkluzjach wielowarstwową dialogowość wiersza.

<sup>4</sup> Zob. przykłady intertekstualności wewnętrznej i zewnętrznej – E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, paradygmaty*, Toruń 2013, s. 173.

<sup>5</sup> Zasadniczą jej cechą, według Przybyszewskiego, było „odtworzenie wrażeń według ich uczuciowego powinowactwa”; dlatego zamierzał „czytać w swej duszy, śledzić połączenia swych wrażeń, ich powinowactwa i najodleglejsze echa” (S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę* [prwdr. „Życie” 1899, nr 6]; cyt. według: tenże, *Wybór pism*, oprac. T. Taborski, Wrocław 1966, s. 153–154).



streścić słowami”<sup>6</sup>, gdy wiersz przezeń wybrany (W. Brzozowski, *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*) „można próbować interpretować, nie można natomiast wytłumaczyć, »co on znaczy«”<sup>7</sup>. Byłoby to więc odczytywanie według zasady, co wypowiada wiersz Micińskiego słowami i znakami wszystkimi – zarówno figuratywnie, jak też domyślnie; w przekładzie na język prostego komunikatu, hipotez oraz nasuwających się skojarzeń historycznych i współczesnych. Ścieżkę może nieraz otworzyć pytanie, a nie odpowiedź. Powinna ją dopełnić interpretacja.

Wypadnie zatrzymać się nad mikroelementami: wersem, pojedynczą frazą, formą zapisu czy znakiem interpunkcyjnym, od których niełatwo się w lekturze uwolnić, tak są w rozmaity sposób nacechowane. Takie mikrocząstki nieraz wiele znaczą – osobno i dla poetyckiej syntezy.

Okazjonalnie przydać się zatem może staromodna i mikrograficzna – na pochwałę powolności wobec stanowczej konstatacji – częściowa aplikacja interpretacji synchronicznej<sup>8</sup>: odczytywanie wiersz po wierszu, czasem z założoną niewiedzą o znaczeniach dalej w tekście zawartych, z koniecznymi jednak nawrotami.

Już tytuł zbioru poezji Micińskiego jest znamienym zrewaloryzowaniem stereotypu; Kant widział w niebie gwiazdzistym nad sobą symbol pewności, gwiazda Betlejemską wieściła narodzenie Zbawiciela; dla Micińskiego źródło wiedzy, drogowskaz, gwiazda przewodniczka łodzi – staje się źródłem niewiedzy – mroku. Wszystkie drogowskazy, którymi kierowano się dotąd, upadają<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. III poprawione, Kraków 2001, s. 221, 294.

<sup>7</sup> Tamże, s. 222.

<sup>8</sup> Z dużym powodzeniem dla odczytań zastosował ją do małych form Zbigniew Lisowski, wyjaśniając, że pozwala „ukazać czytelnikowi proces kształtowania się, a więc niejako »przebieg« utworu, ciąg kolejnych jego sekwencji, a także sposoby istnienia i funkcjonowania w nich poszczególnych elementów i struktur” (*Noweli-styka Stefana Żeromskiego*, Kielce [1998], s. 7).

<sup>9</sup> J. Prokop, *Konkwistador...*, s. 30.



Tak zagwieżdżone domyślne niebo źle wróży, jak posępne fatum. W zbiorze jest mowa o gwiazdach wydających sąd i gasnących „z rozpacz” (*Ananke*, s. 61). Cały tom wariantowo opowiada historię o smutnym przeznaczeniu „ja” lirycznego: „mieć gwiazdy – gwiazdy rzucić – [...] to los mój – los!...” (*Kain*, s. 53).

Wspomniane tytułowe anonsy, oparte na zjawiskowym paradoksie (a literackim oksymoronie), współczesnym fizykom może kojarzyć się z wizualizacjami czarnych dziur Stephena Hawkinga<sup>10</sup>. Dlatego, że wiersz będzie odczytywany z pamięcią i wiedzą historyczną, ale dzisiaj.

Dokąd poprowadzi „fuzja horyzontów poznawczych” (dawnego i współczesnego)?<sup>11</sup> Nazbierało się dobrych i starannych rozpoznań poezji Micińskiego, jednak podległych starzejącemu się nieuchronnie literaturoznawstwu. Ciągłe są otwarte, jak dawniej były, wizerunki i rysy Micińskiego z każdorazowej bieżącej (czytaj: pokoleniowej) perspektywy jednego wiersza oraz poetyki szczegółu i mikroobrazu.

## Z powierzchni do hipotetycznej głębi tekstu

Pierwsze cztery wersy mogłyby składać odrębną strofę, ale nie było takiej woli Micińskiego albo wydawcy-edytora.

„Dziwnie” odzywa się tu dzwon. Wypadnie do tego wrócić, nie odchodząc od hipotetycznego całościowego sensu, z powagą zatem traktując imperatyw konieczności i rozstania zawarty dalej w wierszowym słowie *trzeba*.

W ogólniejsze zdziwienie i zainteresowanie mogą również wprowadzić, przy pierwszym wejściu, interpunkcja i typografia

<sup>10</sup> Na przykład z filmu *Teoria wszystkiego* (*The Theory of Everything*, Anglia 2014, reż. James Marsh).

<sup>11</sup> Aspekt metodologiczny zaczerpnięty z: H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 287, 290 i in.



(słowa ujęte w kursywę, przetykające antykwę). Czytelniej, prościej (bo retorycznie) odzwierciedlił atmosferę dziwności pierwszego rodzaju (przestankowej) Kazimierz Przerwa-Tetmajer, kładąc w pokoleniowym wierszu 16 znaków zapytania, także nad przyszłością mrówki położonej na szyny<sup>12</sup>, nadając (jak Miciński) takim sygnałom interpunkcyjnym, w rezultacie interpretacyjnym, cechy manieri lub obsesji stylistycznej. Niekoniecznie dziwnym trafem bohater liryczny wiersza Micińskiego jest w porównywalnej sytuacji. Literackie obramowanie nie retuszuje tego faktu. Artystyczny ornament raczej zdecydowanie i wieloaspektowo – a w kilku znaczących posunięciach nawet kierunkowo, tematycznie – zapracowuje na lekturowe odczucie sytuacji granicznej i w końcu tragicznej bezwyjściowości położenia.

Na tej zewnętrznej kanwie wiersza rodzi się niemało domysłów i pytań, również *à propos* braku spodziewanego detalu. Nie tylko bowiem w rozległych światach przedstawionych powieści zyskuje wymowę nieobecność jakiegoś elementu<sup>13</sup>. Zjawisko może dotyczyć ułamka wiersza.

Kursywa, zwłaszcza w członie: *Wydarł się z piersi niespodzianie*, wybrzmiewa jak przypis edytora tekstu, jak głos komentatora zdarzeń, jak (podobnie jest w zapisanych kursywą innych członach) autorefleksje introspektywnie uprofilowanego „ja” lirycznego do sytuacyjnego dramatu. Porównywalny charakter, zauważmy wstępnie, mają wierszowe uwagi umieszczone w nawiasach kwadratowych. Słowa zapisane kursywą można odczytywać jak didaskalia w dramacie – bo wiersz opisuje określoną rozgrywaną na bieżąco scenę – albo jak własną (podmiotu lirycznego) bądź cudzą żywą mowę. Tutaj zapis: *Wydarł się z piersi niespodzianie*, jako reakcja na płacz, stanowi subtelny wariant

<sup>12</sup> Zob. K. Przerwa-Tetmajer, *Koniec wieku XIX*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 156.

<sup>13</sup> Zob. M. Vargas Llosa, *Listy do młodego pisarza*, przeł. M. Szafrńska-Brandt, Kraków 2012; rozdz. X: *Fakt ukryty*, s. 102–111.



ujęcia zachowań, sygnalizowany w wierszu otwierającym cykl *Już świt* słowami zawartymi w nawiasie kwadratowym: „[Tylko mi nie płacz – nie łam dłoni – / ze snów otrząśnij się złowrogich – (...)]” (*Już świt...*, s. 96). W \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] nie ma takiego pocieszenia.

Zwarta (niedokończona? urwana?) fraza *Już nigdy!* przypomina szlagwort z piosenki późniejszej w czasie, napisanej w 1930 roku (muzyka: Jerzy Petersburski; słowa: Andrzej Włast): „Już nigdy! Jak okrutnie d w a słowa te brzmią...” [podkr. B.M.]. W treści tego niezapomnianego przeboju (na sytuację rozstania) słowa piosenki są policzone, ale łyzy nieotarte. Prawdą jest też, uniwersalną, wymowa „okrutna” tego związku dwóch wyrazów. Nie sposób odmówić Micińskiemu mocy i oryginalności, chyba że popełnił tzw. dzisiaj plagiat albo „kopię przez antycypację”<sup>14</sup>. Współczesna nam kultura przekornie zachęca do ostrożności w stosowaniu tak dużego i kategorycznego kwantyfikatora<sup>15</sup>.

Leksem „nigdy” miał wtedy silną wieloaspektową wymowę realną<sup>16</sup>. Małe słówko „już” przysporzyło stanowczości. Może również, jeśli spojrzeć od strony technicznej na sam warsztat literacki, dostarczyło tzw. waty poetyckiej dla zachowania rytmu. W zespole *Już nigdy!* wybrzmiewa to dramatycznie, nawet (niestety) melodramatycznie. „Nigdy” to z osobistego, subiektywnego punktu widzenia – jak w wierszu Micińskiego – stwierdzenie (jak przysięga) rozpaczliwego żalu. Rodzaj wiedzy czy przekonania lirycznej osoby (lub domniemanego „ty”), że nie ujrzy już żegnanej osoby,

<sup>14</sup> Wykład na ten temat, nawiązujący do funkcjonującego w literaturze pojęcia „plagiatu przez antycypację”, wygłosił niedawno (Muzeum Sztuki w Łodzi 21 IV 2016) dr hab. prof. UG Tomasz Swoboda.

<sup>15</sup> Zob.: *Nigdy nie mów nigdy* (*Never Say Never Again*, Wlk. Bryt., USA, RFN 1983, reż. Irvin Kershner, odcinek przygód Bonda); *Nigdylandia* (*Neverwas*, Kanada, USA 2005, reż. Joshua Michael Stern); *Nigdy nie mów nigdy* (Polska 2009, reż. Wojciech Pacyna).

<sup>16</sup> Zob. *Nigdy*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz [i in.], t. 3, Warszawa 1904, s. 389: „w żadnym czasie, ani razu, w żadnym razie, za nic”.



bo wyjazd ocaleniem się nie zakończy. To (przed)wczesny, maksymalnie zwieźły treściowo finał tego, co zostanie dalej powiedziane.

*Już nigdy!* – tak mocne dramatyczne odczucie, oddane w dwóch wyrazach, gdy mógł jeden wystarczyć, a potem kilkakroć potwierdzana autentyczność przeżycia, zjawiska, sytuacji tekstowej, tym wyraźniej mogą jednak ujawniać – na prawach bumerangu psychologicznego (powtarzanie czegoś wywołuje chęć odrzucenia) – konstrukcyjną i mentalną „nieprawdę” o zdarzeniu, jego fikcję, przestylizowanie. Ogólniejsze cechy pewnej chropowatości poezjowania Micińskiego tu się odezwały, szkodząc jednak niewiele.

Przy tym małe słówko „już”, zależnie od pozycji w wersie, wiele czasem u Micińskiego znaczy. W analizowanym ujęciu wybrzmiewa równie mocno jak ostatni wyraz w innym wierszu, tak zakończonym: „płynę – szukam jej – / nie odnajdę już” (\*\*\*) [*Na księżycu czarnym wiszę...*], s. 59).

Częsty, jak na mikroformę, wielokropek sygnalizuje niewypowiedziane wprost (jako tabu językowe, po części związane z cenzurą) ciągi dalsze: nostalgiczne, złowrogie, konieczne. Nawet miłość tego nie przytłumia, a ile skrytego bólu jej wyznanie i przeżywanie tu mieści, na tle przecież konwencji. Nasuwają się bowiem same przykre odniesienia, że są to: prawie oświadczyzny przed rychłą zgubą; wybuch uczuć umarłych w zarodku (bo to definitywne pożegnanie, a w perspektywie jest najpewniej śmierć dla odjeżdżającego); chłodna (wyziębła z konieczności?) konstatacja miłosna z tragicznością wprawdzie uzasadnioną, ale z boku patrząc, zatracającą o banalny paradoks albo o oczywistość, co uogólnił Tetmajer, pisząc (niezbyt oryginalnie w relacji do wiersza Adama Asnyka *Wszystko przemija, nawet ból i troski...*): „Wszystko umiera z smutkiem i żałobą...”<sup>17</sup>. Domniemany młody wiek bohatera lirycznego z \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] usprawiedliwia żalłość przeogromną i żalobną grandilokwencję. Miarą dla cudzego przeżywania rozpaczy nie

<sup>17</sup> K. Przerwa-Tetmajer, \*\*\* [*Wszystko umiera z smutkiem i żałobą...*], [w:] tegoż, *Poezje*, s. 38.



może być jednak zdystansowanie wieku dojrzałego. Należałoby tu raczej przekroczyć empatię (współodczuwanie), bierną w istocie, w stronę aktywniejszego i wyrozumiałego współczucia. Młodzieńiec tak myśli i czuje, bo inaczej nie umie, a teraz kończy się dla niego cały ziemski świat. Poza tym wiadomo, jak restrykcyjna jest niewyraźność w słowie dla oddania przeżyć niepowtarzalnych.

Nie tylko słowa, lecz także znaki tworzą tu nastrój. „Dziwnie” zrazu wyglądają zdania/frazy umieszczone w nawiasach kwadratowych. Kto tak wiersze pisze?<sup>18</sup> Tego rodzaju znaki, w poezji z reguły mało atrakcyjne pod względem wizualnym<sup>19</sup>, służą dziś zwykle do obramowania miejsc na wstawki odautorskie oraz oznaczenie skrótów i objaśnień w cytacie, treści szersze w relacji do objętych nawiasem okrągłym, zapis fonetyczny, dane bibliograficzne cytatu lub źródła przywołanego w tekście<sup>20</sup>. Nasza rzeczowa informacja ma uwypuklić pragmatyczną różnicę. Znane były w tamtej epoce stwierdzenia, że „nawiasowe zdania i uwagi” są dla autora „omal ważniejsze niż sam tekst”<sup>21</sup> albo że: „Język nasz wymaga stałej korektury, będącej za nawiasem każdego słowa”<sup>22</sup>. Jaką właściwie perspektywę czytelniczą otwierał na przełomie XIX/XX wieku nawias, np. z punktu widzenia różnego rodzaju kompendiów? Zdaje się, że bagatelizującą (w świetle definicji): „para łuków, klamer lub linii wyginanych, którymi się odgradza zdanie, objaśnienie uboczne [...], przen. zdanie uboczne”<sup>23</sup>; „wtrącenie; tak się nazywa wzmianka w mowie lub piś-

<sup>18</sup> Chyba że w konwencji żartobliwej (zob. L. Sowiński, *Wierszyk z nawiasami*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Kraków [1922], s. 135–136).

<sup>19</sup> Jeśli nie mamy tu do czynienia z liberaturą, czyli czymś znaczeniowo szerszym aniżeli nawet literatura wizualna – zob. A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015, s. 85.

<sup>20</sup> Zob. *Wielki słownik ortograficzny PWN z zasadami pisowni i interpunkcji*, oprac. E. Polański, wyd. IV poprawione i uzupełnione, Warszawa 2016, s. 148–149.

<sup>21</sup> Zob. K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. 352.

<sup>22</sup> E. Renan, *Dialogi*, Warszawa [1913], s. 105.

<sup>23</sup> *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz [i in.], t. 3, Warszawa 1904, s. 202.



mie, niekoniecznie do rzeczy należąca”<sup>24</sup>. Podobny wniosek nasuwa się z poszukiwań dyktowanych praktycyzmem i głębiej zakorzenionych w przeszłości epoki<sup>25</sup>.

Tymczasem w tych spopolitowanych, ale na chwilę niezwykłych ramach pojawiają się w wierszu Micińskiego treści nie do zlekceważenia, służące spotęgowanemu wyrażeniu przykrego, posępnego, rozpaczliwego nastroju. Ściśnięte nawiasem znaczą jakby więcej aniżeli z natury. Miciński nieraz stosował taki interpunkcyjny zabieg, ale nigdy z podobną intensywnością (powtarzalnością) na tak krótkim odcinku. Nawias, choć może wyglądać tu na marnieryczny, nie jest więc więzieniem ani pomniejszycielem znaczeń. W poezji słowa jakoby więcej niż w prozie znaczą, są relatywnie bardziej autonomiczne i nieprzekładalne na język dyskursywny; wiedzieli i wiedzą to literaturoznawcy obficie z wierszy cytujący<sup>26</sup>.

W \*\*\* [Bądź zdrowa!...] nawias okazuje się dobrym miejscem na zapis zjawisk niekoniecznie współtowarzyszących na prawach suwerena. Dzwony i przyroda raczej wtrącają się (jak przystało na typowe nawiasowe wstawki) do słów pożegnania i akcji wewnętrznej, duchowej. Przy tym spychają (pozornie?) na margines (w podświadomość?) – liczbą identycznej formy zapisu – jakby wypowiedziane słowa: „miłość jest jak zgon...”, których przecież, choć brzmią tak zwyczajnie (są też wymuszone przez rym), zapo-

<sup>24</sup> Nawias, [hasło w:] *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 10, Warszawa 1901, s. 430.

<sup>25</sup> Zob. A. Małecki, *Gramatyka języka polskiego. Szkolna*, wyd. IX, przerobione i pomnożone, Lwów 1903, s. 254–255: „W nawiasie zamykamy zdania tak zwane nawiasowe albo też słowa pojedyncze, które nie należą bezpośrednio do składu zdania, tylko służyć mają za dopełnienie lub wyjaśnienie czegośkolwiek takiego, co samo przez się mogłoby nie być dostatecznie zrozumiałym dla czytelnika”. Zob. też J. Muczkowski, *Gramatyka języka polskiego*, wyd. IV przerobione, Petersburg 1860, s. 297: „Nawiasem nazywamy klamry, czyli znaki zamykające wyraz albo zdanie tworzące myśl bez naruszenia związku mowy opuścić się mogącą, jako oddzielną od myśli okresu, wśród którego się mieści i do jakiego objaśnienia mu służy”.

<sup>26</sup> Zob. J. Witan, *Wierny mąż języka (O trudnej sztuce cytatu słów kilka)*, „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 1, s. 83.



mniej nie sposób. Nawias artystycznie neutralizuje lub uniezwykła zjawisko i samo stwierdzenie, zależnie od indywidualnych odczuć odbiorcy. To jednak więcej niż wprost mówić o miłości dożgonnej czy przeżywanej jak śmiertelna choroba. Miciński bywał konsekwentny w określaniu, jakie miłość przyzywa pojęcia, kiedy pisał: „– – Miłość – / – i drugie niezgłębione słowo: / Śmierć” (*Zamek duszy*, s. 90). W \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] poeta wyróżnia się lakonicznością na tle rozwlekłych młodopolskich wierszy miłosnych<sup>27</sup>.

Jak się rzekło, nawias formalnie i czasem estetycznie ogranicza i nawet deprecjonuje treść, ale w poezji – zdarza się – że ją wizualnym podkreśleniem uwyrażnia, rozjaśnia w cieniu, jakby na prawach klasycznej zależności poprzez negację. Poprzez rutynowe ograniczenie, niekonwencjonalnie zastosowane, tworzy i nagłasza nową informację.

Tak może być z dźwiękiem opatrzonym mglistym określeniem „jak dziwnie”. Zaimek przysłowny „jak” inicjuje i natęża nutę niedowierzania i niepokoju, dopełnioną i zarazem (nie)dookreśloną przez człon następny. Alternatywne ujęcie z języka nieliterackiego, bardziej potocznego: „tak dziwnie”, byłoby w tym miejscu dość banalną konstatacją. Natomiast zapis „jak dziwnie” poprzez każdy element wytwarza szczególny nastrój. Retorycznie – gdyby został potraktowany jako zapytanie pozbawione interpunkcyjnego znaku – stawia otwartą kwestię wyjaśnienia przyczyn. Wypracowana prostota, stwarzająca pozór spontaniczności, czasem przemawia najsilniej.

Nieraz są wspomniane w wierszach Micińskiego dzwony, jednak inaczej aniżeli teraz. Warto ich dźwięki i *entourage* przypomnieć, by zobaczyć, jak „dziwny jest ten świat” dźwięków u poety. Inni twórcy epoki nie stronili od podobnych efektów. Wyrzysty motyw dzwonu, z nacechowaniem autobiograficznym i potencjalną obecnością kościoła lub cmentarza, wystąpił w wierszu Marii Konopnickiej *Dzwony* [inc. *A gdy skołał w czarnej chacie...*]<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 53.

<sup>28</sup> Prwdr. [1882]; *Poezje. Seria trzecia*, Warszawa 1887, przedr. pt. *Twarde dzwony*, „Goniec i Iskra” 1893, nr 1, s. 6; *Poezje*, oprac. J. Czubek, wstęp H. Sienkiewicz,



Dzwon brzmiący „dziwnie”, nietypowo, inaczej niż zwykle, paralelnie złowieszczo i uprzedzająco semantycznie do odzewu przyrody, nie przepowiada dobrych zdarzeń. Zaciemnia i zagęszcza sprawę okoliczności; suponuje coś nieoczekiwanego. W gamie dźwięków dzwonów na świecie dziwność nie jest raczej zakodowana<sup>29</sup>. Może ją wywołać co najwyżej jakiś defekt techniczny albo nastrój nadawcy czy odbiorcy – tutaj, w wierszu, wkomponowany mentalnie właśnie w dźwięk i pejzaż (w poetyce *paysage mental*), zdeterminowany niejasną sytuacją. O odczytaniach decyduje więc nastrój. Nie ma jednak u Micińskiego tajemniczości, jaka przykładowo roztacza się wokół Bractwa Wielkiego Dzwonu w *Pałubie* Rzykowskiego.

Miciński nie nadużywał epitetu „dziwny” ani silniejszego wydźwiękiem rymu: dzwon–zgon<sup>30</sup>. Tom *W mroku gwiazd* przyniósł jedynie w *Nokturnie* słyszalny „dziwny śpiew” (s. 83).

W wierszach Micińskiego dzwony zwykle biją (czasem „głucho”, jako „popękane”, \*\*\* [*Duch mój zamieszkał wyludnione miasta...*], s. 88), dzwonią lub grają (albo: zagrać nie mogą, *Wiatr halny*, s. 279), niekiedy grają „dumnie” (*Witeź Włost*, s. 165), a czasem „łkają” (*Głębinę duch*, s. 82), jęczą „rozbite” (Zofia Casanova (z hiszp.) *Skargi*, s. 102), a bardziej oryginalnie: odzywają się w sercu „jakby echo” (\*\*\* [*W moim sercu baśni o jutrzence...*], s. 79). Patrząc z perspektywy literackiej urody, można rzec, iż w wier-

---

wydanie zupełne krytyczne, t. 3, Warszawa [1915–1916], s. 45–47. Podając ten przykład, zwraca się uwagę na kontekstowe i semantyczne uwarunkowania motywu i samego leksemu, gdyż jak słusznie zauważył Tadeusz Budrewicz, który prześledził cytaty wierszowe ze słowem-kluczem „dzwon”, pole semantyczne tego słowa „wskazuje kulturę religijną, głównie jednak określa temat śmierci widziany w perspektywie społecznej” (T. Budrewicz, *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)*, Kraków 2016, s. 32).

<sup>29</sup> Słuchałem muzyki dzwonów, różnej wielkości i konfiguracji, w pekińskiej Świątyni Wielkiego Dzwonu; notabene, w poezji Micińskiego nieraz pojawia się koloryt dalekowschodni. Dla przybysza z innej kultury były one egzotyczne, ale nie „dziwne”.

<sup>30</sup> Poza wierszem \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] tylko raz spotykamy rym: dzwon–zgon (Zofia Casanova (z hiszp.) *Skargi*, s. 102) oraz: dzwonu–zgonu (*Wiatr halny*, s. 295–296).



szu \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] Miciński był – nie tylko teraz – „dziwnie dokładny”<sup>31</sup>.

Nastrój lekko się zmienia i czyni bardziej zrozumiałą naturalną biologiczną okolicznością, stanem natury (jesieni<sup>32</sup>); albo delikatnie się zasmuca. Kolejne nawiasowe zdanie jakby wyzwala się z interpunkcyjnej obręczy, bo samo śpiewa delikatną, ściszoną inicjalną instrumentacją głoskową: *leca liście...* Ciąg dalszy tego zwrotu, przekształcającego się u innego poety w rozpędnik zdaniowy, mógł sobie czytelnik ówczesny sam w duszy dośpiewać, zwłaszcza znający choćby pierwszą zwrotkę z Wincentego Pola *Pieśni Janusza* (zbioru powstałego w czasie i tuż po upadku powstania listopadowego):

Leci liście z drzewa,  
Co wyrosło wolne;  
Znad mogiły śpiewa  
Jakieś ptaszę polne:<sup>33</sup>

Muzykę do wiersza Pola skomponował w 1836 roku Fryderyk Chopin oraz jeden autor nieznany. Miciński stosuje formę *leca* w miejsce *leci*<sup>34</sup>; inaczej mielibyśmy „cytat bez cudzysłowu”<sup>35</sup>. Od-

<sup>31</sup> Ujęcie pożyczone od: S. Pinker, *Piękny styl. Przewodnik człowieka myślącego po sztuce pisania XXI wieku*, przeł. A. Nowak-Młynikowska, Sopot 2016, s. 55.

<sup>32</sup> Może to być jednak jesień/starość przedwczesna, duchowa.

<sup>33</sup> W. Pol, *Śpiew z mogiły*, [w:] tegoż, *Pieśni Janusza i poezje wybrane*, oprac. M. Romankówna, Kraków 1949, s. 30. Ta strofa ma dzisiaj rangę skrzydlatych słów – zob. H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa. Wielki słownik cytatów polskich i obcych*, wyd. nowe popr. i rozszerz., Kraków 2005, s. 331.

<sup>34</sup> Podobnie jak Bolesław Prus w *Omyłce* (1888), który niezbyt dokładnie przytoczył dwie pierwsze zwrotki z pieśni Pola (zob. B. Prus, *Wybór nowel*, posłowie J. Kulczycka-Saloni, Warszawa 1963, s. 232) oraz Eliza Orzeszkowa, która w nieco zmienionej formie kilkakrotnie przypomniała początek wiersza Pola w swej arcyopowieści (E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1996, t. 2, s. 42, 89; t. 3, s. 415).

<sup>35</sup> Zob. W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedeman, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków 2005, s. 503.



dźwięki danego motywu bądź samej skrzydlatej frazy były w epoce rozmaite, także różnogatunkowe<sup>36</sup>. W przypadku wiersza Micińskiego nasuwają się domysły, że chodzi o wierszową, zdarzeniową i uzgodnioną (do rymu) funkcjonalność, zarazem prawie naśladowczą imitację zasłuchania w wiersz lub pieśń. A może jest to perseweracja symboliczna lub usymboliczniona z racji szczególnego zapisu w wielokrotnym ciągów nawiasów, których tekstowa multiplikacja wchodzi w werbalnie niewysłowioną, wieloznaczną alchemię słowa.

W fantazji powieściowej Micińskiego<sup>37</sup> nawiązanie do wiersza Pola uwidocznia się relatywnie słabiej. Wycisza się bowiem poprzez ukonkretniające zdanie, które poprzedza wiersz \*\*\* [*Bądź zdrowa!*...]: „Płyną echa dzwonów po skoszonych polach na Anioł Pański – cichy wiatr żałośnie potrząsa suchymi liśćmi”<sup>38</sup>.

Niecodziennym, niełatwym do zapomnienia dźwiękom dzwonu niejako wtóruje (w wersji dalszym) przyroda – w porównywalnej tonacji: niezwykłości, wewnętrznej przekory, zdarzeniowej lub ironicznej sprzeczności, gdyby chodziło o ironię losu i natury. „Złowrogi wiatr” nie wieje, nie dmie, lecz „śpiewa”, konotując bez afirmacji domysł: może to jest „ostatni śpiew” (*Templariusz*, s. 116). Podobnie, uruchamiając podteksty, „śpiewa” muzycznym głosem stłumionym cały wiersz: tkliwie (zwłaszcza repetycjami „Bądź zdrowa!”), ale i sardonicznie. (Rozedrgana, zróżnicowana melika tego wiersza warta jest osobnej analizy). Koncepcję podmiotu w poezji Micińskiego uznać bowiem można za „dość wczesne ucieleśnienie cech modernistycznej ironii”<sup>39</sup>. W tomie potwierdza się to również, subtelnie albo podświadomie, słowami: „Pan Jezus

<sup>36</sup> Zob. np. J. Gnatowski, *Jak liście z drzew strącone... Pastel sceniczny w 1 akcie*, Lwów 1911.

<sup>37</sup> Zob. przypis 1.

<sup>38</sup> T. Miciński, *Pisma pośmiertne*..., s. 115.

<sup>39</sup> R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 103.



furtę ozwał – ma zranione / czoło, lecz w oczach ironii błyskanie” (*Akwarele*, s. 132).

Na pochwałę powolności w czytaniu wiersza warto też przypomnieć, czerpiąc ze wskazań dla potocznej świadomości epoki, funkcję myślnika, którego:

właściwym przeznaczeniem [...] jest okazać na piśmie, że gdyby się to zdanie ustnie mówiło, nastąpiłaby w tym miejscu pauza, tj. chwila zastanowienia, namysłu. [...] Prócz tego kładziemy myślnik dla okazania, że mówiący z jakiegokolwiek przyczyny zatrzymuje się i waha w mówieniu, nim dopowie reszty; albo też wcale jej nie dopowiedziawszy, nagle przechodzi do czego innego<sup>40</sup>.

Wtedy, w powyższym subkontekście aktów mowy oraz mentalnego i decyzyjnego kołowrotu, w jaki uwikłany jest podmiot liryczny, nabiera wyważonej, taktownej mocy obramowane myślnikami słowo *trzeba*, na dodatek jakby przychodzące skądinąd (bo zapisane kursywą): przytoczone z czegoś, za kimś, wywołane wewnętrznym nakazem, może czymś delikatnym przypomnieniem (bo nie ma kategorię: musisz) o nadrzędności obowiązku. *Trzeba* jest tutaj samo w sobie i dzięki interpunkcji nośnikiem przeznaczenia i zapowiedzią dalszej „akcji”, zatrzymującej się, milnącej, wahlowej, zmieniającej temat, wysuniętej na koniec w nieodgadnioną przyszłość. Nie musi pochodzić od lirycznego „ty”. Może je wygłaszać „ja” liryczne – jak w wierszu *Przed burzą*, w którym porównywalna treść nakazuje zwyciężanie (zob. dalej). Nie tylko interpunkcyjna maniera epoki tu się uwidocznia. Myślnik (półpauza), na teraz zdublowany, warto zachować, nie bacząc na rygory edytorskie w modernizacji pisowni. Bo to jest multiplikacja charakterystyczna dla świadomości i ekspresji literackiej tamtej epoki, zgodna z domniemaną intencją autora. Wtedy jeszcze w zakresie interpunkcji „norma dominująca i regulująca system był intencjonalny strumień głosu – słyszenie, a nie widzenie tekstu,

<sup>40</sup> A. Małecki, dz. cyt., s. 353–354.



ekspresja, a nie logika”; zdarzały się też „systemy interpunkcyjne indywidualne”<sup>41</sup>.

Zwraca uwagę błaganie: – *litości!*... –

Nad kim? Nad nim (patrząc z perspektywy postronnego obserwatora), nad ukochaną – w nagłych okolicznościach oddalającą się bezpowrotnie – czy raczej samozwrotnie: nade mną (personą liryczną), bo mogę bądź muszę zginąć tam, gdzie się udaję. Znaki interpunkcyjne wydłużają i wzmacniają tę chwilę, przecież zdecydowanie przerwana, zawieszona w nieokreśloności. Jednowyrazowa prośba o litość mówi, zdaje się, więcej (przynajmniej w wierszu) niż błagalna erupcja słów.

„W konie!.. Chryste Panie”. Dlaczego wezwaniu Chrystusa nie towarzyszy, jak w mobilizacji do wsiadanego, wykrzyknik? Skąd się wzięło nagłe dramacie wyciszenie (rezygnacyjne ukojenie?) – powtórne (po słowach: *i Ty Boże racz*) zawierzenie Najwyższemu, najbardziej właściwe spodziewanej chwili ostatniej, kończeniu rachunku ze światem ziemskim? Czy to jest powtórne upraszanie o litość na dalszy los niepewny, kamuflowane trudną dzielnością, wymuszoną i nadrzędną kategoriernością pożegnania, wołą odjazdu? Pragnącym pociechy, a wyczulonym na literackie oddźwięki, mogą się nasunąć na myśl słowa romantyka: „Jedźmy, nikt nie woła!”<sup>42</sup>. Tutaj jednak woła, przyzywa, wita i najbardziej się nawarstwia na całą chwilę – Chrystus.

W wierszu Bolesława Leśmiana obrazy ukochanej postaci i kwiatu jakby się nakładają z punktu widzenia odchodzącego w dal<sup>43</sup>. W utworze Micińskiego podmiot liryczny i tragiczny widzi być może prospektywnie w słowach „Chryste Panie” swój koniec. Czy to synteza doznań?

<sup>41</sup> R. Loth, *Podstawowe problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006, s. 108–109.

<sup>42</sup> A. Mickiewicz, *Stepy akemańskie*, [w:] tegoż, *Dzieła*, komitet red. J. Krzyżanowski [i in.], t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 259.

<sup>43</sup> Zob. B. Leśmian, *Odjazd*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 139.



„Bądź zdrowa!” . Jest to zwrot bodaj najważniejszy w wierszu Micińskiego, poprzez powtarzanie – patetyczny, oratorski. Czy persewacja oznacza udrękę miłosnego niewysłowienia, ostatni stłumiony wyraz uczuć, niewyraźność i spontaniczność, i pośpiech (konieczny jest szybki odjazd)? Zabrakło (świadomości?) zróżnicowanych, adekwatnych do okoliczności słów. Powtarzanie „bądź zdrowa!” spowalnia niedługą chwilę pożegnania. Nie to samo słyszy się, co w słowach: „zdrowia życzę” albo w junackim: „bywaj zdrowa”. Według skali uczuć i znaczeń fraza mówiłaby nawet przyjaźnie, tkliwie, gdyby nie okoliczności. One sprawiają, że człowiek idący prawdopodobnie na śmierć pozdrawia ukochaną.

„Bądź zdrowa!” . Łatwo było wówczas to powiedzieć. Konwencjonalnie, np. w submisji listu czy przy towarzyskiej sposobności. Z epistolografii i beletrystyki, także arcydzielnej, wypłynęła z piśmiennictwa pierwszej i drugiej połowy XIX wieku fala ujęć z tym zwrotem (także w wersji: „bądź zdrów”), dzisiaj staromodnym, traktowanym nawet prześmiewczo, zgoła trywialnie<sup>44</sup>. Rzadko był urozmaicany dodatkami. Jako niezbędnik, wprost komunał, towarzyszył codzienności, familiarności, dygresjom, parafrazom, ale i bojowym wezwaniom, np. wielokroć w *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, którego twórczość i pozycja środowiskowa miały dla modernistów duże znaczenie<sup>45</sup>. Poezja modernistyczna wniosła niemało przykładów posłużenia się tym zwrotem<sup>46</sup>. Interteksty, wskazujące na realne i hipotetyczne inspiracje Micińskiego, nie-raz oscylują między niezwykłością, egzotykiem, erudycyjnym wyrafinowaniem a powszedniością. Są bowiem w jego poezji zarówno „płaczące brzozy” (*Nokturn*, s. 83), podobnie co u Tetma-

<sup>44</sup> Zob. <https://www.facebook.com/uczuciowopoetycko/posts/17413097328...> [dostęp 23.07.2016].

<sup>45</sup> Podkreśla się to również w kontekstowych odniesieniach do Micińskiego – zob. np.: J. Prokop, *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 24; S. Eile, *Antypowieść Micińskiego a estetyka młodopolska*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 122.

<sup>46</sup> Kilka podaje Andrzej Puc, dz. cyt., s. 69–70.



jera<sup>47</sup> naśladowującego Konopnicką, jak i prehistoryczne stworzenia – mastodonty (*Głębiny duch*, 80), jak u Tetmajera, wywołującego impresjonistycznie (w konwencji niespodzianki) te potwory<sup>48</sup>. Tak tworzona atmosferę niezwykłości przenikają szarość, upoetyczniona prostota i mistyczny cud stworzenia.

Zwrot „bądź zdrowa!” stosowany był również wtedy na spointowanie końca życiowych okoliczności. Takiemu krańcowemu pesymistycznemu rozumieniu, jakie zawładnię całym wierszem Micińskiego, przytwierdzało ważne kompendium epoki<sup>49</sup>.

W poezji najbardziej oryginalnie postąpili, używając tej frazy, twórcy romantyczni. Cyprian Norwid odarł z potencjalnej czułości kowoci zwiyczajowy kontekst pożegnania, pisząc: „*Bądź zdrowa! – tak ponury Bajron żegnał żonę, / Tak i niejeden luby swą niestał*”<sup>50</sup>. W miarę tradycyjnie, ale wykorzystując mowę kwiatów, rozczulał się pożegnaniem ukochanej bohater Adama Mickiewicza (*Dziady. Część IV*), któremu „listka połowa” przypominała „ostatnie: bądź zdrowa!”<sup>51</sup>. Juliusz Słowacki w dwóch strofach kończących *IV Pieśń w Beniowskim* zilustrował różne dramatyczne i życiowe okoliczności rozstania (widoczne również w wierszu Micińskiego), powtarzając frazę:

<sup>47</sup> Zob. K. Tetmajer, *Brzozy* [1891], [w:] tegoż, *Poezje*, s. 61.

<sup>48</sup> Zob. K. Tetmajer, *Mastodonty* [1897 {1896}], [w:] tegoż, *Poezje*, s. 400.

<sup>49</sup> Zob. *Zdrowy, Zdrow* [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz [i in.], t. 8, Warszawa 1927, s. 420: „1. cieszący się zdrowiem, nie chory; Bądź zdrow=żegnaj cię, [...] już po wszystkim, już przepadło, już klamka zapadła”. Por. *Bądź zdrow/Bądźcie zdrowi*, [hasło w:] M. Marcjanik, *Słownik językowego savoir-vivre’u*, Warszawa 2014, s. 284–285: „forma życzeń wypowiedzianych w sytuacji żegnania się rozmówców; jeżeli nie wystąpi razem z formą pożegnania, wówczas pełni funkcję pożegnania; odczuwana dziś jako przestarzała, częściej używana przez ludzi starszego pokolenia lub do ludzi starszego pokolenia adresowana”. Dlatego, dodajmy, dzisiaj łatwiej jest usłyszeć jakąś parafrazę dawnego zwrotu, np. P.T. Felis, *Bądź pozdrowione kino, wołają bracia Coen*, „Gazeta Wyborcza” 2016, 12 lutego, s. 16.

<sup>50</sup> C.K. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Wiersze*, oprac. W. Gomułicki, Warszawa 1996, s. 148 (podkr. – C. N.).

<sup>51</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła. Utwory dramatyczne*, komitet red. J. Krzyżanowski [i in.] t. 3, Warszawa 1955, s. 78.

Bądź zdrowa – odejść nie mogę, choć słyszę  
 Wołające mnie duchy w inną stronę;  
 [.....]  
 Bądź zdrowa! drugi raz cud się powtórzy –  
 Martwy, odemknę ci w grobie ramiona,  
 [.....]  
 Już pożegnałem cię – jeszcze bądź zdrowa!<sup>52</sup>

Szerszą treść nadano temu zwrotowi w intymistycie epoki; Henryk Sienkiewicz w liście do Jadwigi Janczewskiej z 9 października 1886: „[...] bądź zdrowa, silna i wesoła”<sup>53</sup> i nieco podobnie Stefan Żeromski w *Dziennikach* (mimo że był to wyraz rozpaczliwego zerwania z kochanką): „Bądź zdrowa, dobra i piękna!”<sup>54</sup>. Tom *W mroku gwiazd* przyniósł zaś ujęcie pośrednio spersonalizowane: fraza „bądź zdrowa” (poprzedzona słowami: „t r z e b a zwyciężać... zwyciężać...”, podkr. – B.M.) kończy wiersz, którego „ty” lirycznym jest kobieta o imieniu Lenka (*Przed burzą*, s. 100–101). Podmiot liryczny zgłasza tu „dziwną obawę” i „dziwną pewność” (s. 100); określa swe słowa „ciemnymi”. Wspomniane imię nie musi się jednak łączyć z anonimową, potencjalną adresatką w wierszu \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*].

Komu kluczowe frazy wydadzą się nazbyt powszednie w poezji, choć powtarzane nabierają „dziwnej” dramatycznej mocy, niech zauważy, iż na taką okoliczność Miciński zabezpieczył się, niejako autotematycznie, pisząc w wierszu wyżej przywołanym: „Wszelka tragedia swą banalność wlecze” (*Przed burzą*, s. 100). Jeśli się zatem przyjmie, że wiersz \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] jest przeniknięty stroniącym od wyszukanego wysłowienia tragizmem, bólem

<sup>52</sup> J. Słowacki, *Dzieła*, t. 3: *Poematy*. Beniowski, oprac. J. Pelc, Wrocław 1952, s. 100–101.

<sup>53</sup> H. Sienkiewicz, *Listy*, oprac. M. Bokszczanin, t. II, cz. 1, Warszawa 1996, s. 176.

<sup>54</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. J. Kądziała, wyd. II uzupełnione, t. 3, Warszawa 1964, s. 180 [zapis z 13 II 1887].



i przymusem, to częściową, hipotetyczną, zamgloną odpowiedź na pytanie, jakie przeżycia duchowe można kojarzyć z personą liryczną, przynosi wspomniany wyżej wiersz *Przed burzą*, jedyny w tomie ponawiający frazę „bądź zdrowa”. Byłoby to zarazem jedyne w tomie szersze otwarcie się w ramach zasadniczego motywu:

Mej duszy osnowa,  
którą ci składałam na wieczność:  
był ból i była konieczność  
i Kain i grzech i Jehowa

(*Przed burzą*, s. 100, podkr. – B.M.)

Takie niespodziewane próby otwarcia się w głąb wystąpiły w epoce, choć nie musiały wiele wyjaśniać. Tetmajer w jednym z listów charakteryzował siebie jako człowieka, w którym „siedzi i poeta, i Europa, i Azja!”<sup>55</sup>.

Wracamy do:

[...] i Ty Boże *racz* <sup>56</sup> –  
– *litości!* ... – –

Zwraca uwagę urwana fraza modlitewna zawarta domyślnie w słowie *racz*, upowszechnionym w piśmiennictwie o treści religijnej. Mogą tu się kryć zarówno stłumione, jak i reprezentatywne echa najbardziej popularnej i zaczytanej literatury tamtych dni. Wczucie się w potęgowany nastrój i wsłuchanie w słowa jakby drugiej zwrotki \*\*\* [*Bądź zdrowa!*...] pozwala czasem dostrzec i usłyszeć więcej, aniżeli poeta zapisał. Esencjonalność, która może rozkwitać, to przecież naturalna, genetyczna cecha dobrej poezji.

<sup>55</sup> *Listy Kazimierza Tetmajera do Konstantego Górskiego*, oprac. M. Karmańska-Libersbach, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 1, s. 148 [list z 12 III {18}96].

<sup>56</sup> Z podstawowych konotacji leksemu, zakodowanych w świadomości epoki – zob. *Raczyć*, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz [i in.], t. 5, Warszawa 1912, s. 460; pierwszoplanowe cytaty ilustrują tu odwoływanie się do wszechmocy i łaski Boga.



Wierzącemu chciałoby się w pierwszej chwili dopowiedzieć do wierszowego słowa *racz*: wysłuchać prośby/modlitwy, okazać miłosierdzie. W tym błagalno-wyznawczym toku jest jeszcze, wyodrębniony akapitowo, nagłośniony (wykrzyknikiem), niedomknięty (wielokropkiem) i mający trwać w czasie (poprzez podwojony myślnik) leksem *litości*, jako hipotetycznie część dalsza tej konkretnej, a może skądś zasłyszanej modlitwy. Oczywiścieścią lekturową były dla wielu osób w tamtej dobie modlitewniki, znaną historykom literatury, choć krótko wzmiankowaną z racji swej powszechności, czytelniczej dostępności<sup>57</sup>. W wierszu Micińskiego uniezwykła się w tym punkcie powszedniość wiary, prostomyślniej religii serca głoszącej cześć, uwielbienie, wnoszącej prośbę na rozmaite potrzeby; nawet podróży, gdyby nagły wyjazd osoby lirycznej z wiersza Micińskiego chciało się pomieścić w takich ogólnych ramach. Według obszernego i najbardziej wówczas popularnego modlitewnika<sup>58</sup> dalsze lub uprzednie treści wobec słowa „racz”, adresowane do Boga, odpowiadające w mniejszym lub większym stopniu kondycji duchowej „ja” lirycznego w \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*], a więc ogarniające wołanie o litość, tak przykładowo brzmiały: „mi gotować szczęśliwość wiekiustą” (s. 19); „dać [...] zdrowie, błogosławieństwo Twoje przenaјświętsze!” (s. 20); „Ojczy mój litościwy [...] „Boże! Jezu [...] przez wszystkie litości Twoje,” (s. 200); „nasze sprawy uprzedzać łaską Twoją i dopomagać w ich wykonaniu” (s. 215); „przyjąć prośby nasze” (s. 246); „prowadzić szczęśliwie i łaskawie” (*Modlitwa przed podróżą*, s. 467); „wysłuchać, miłosierny [...] prośby i błagania moje” (s. 469). Wiersz nie precyzuje, zgodnie z oczekiwaniem

<sup>57</sup> Piotr Chmielowski rozważał kwestię: „[...] tymczasem liczyć się trzeba ze stanem istniejącym. Z tego atoli wychodząc punktu widzenia, mógłby mi ktoś powiedzieć, że poczynniejszymi jeszcze od beletrystyki są niektóre działy literatury teologicznej (modlitewniki, żywoty świętych itp.), a ja o nich w *Zarysie* swoim nie wspominam” (*Zarys literatury polskiej z ostatnich lat dwudziestu*, Warszawa 1886, s. XII).

<sup>58</sup> *Książka do nabożeństwa dla wszystkich katolików ułożona podług książki wydanej z polecenia Najprzewielebniejszego Arcybiskupa Dunina*, wydanie nowe, Częstochowa 1886; dalej lokalizacja skrócona, liczba w nawiasie wskazuje stronę.



wobec poezji opartej na przemilczeniach, do czego odnosi się słowo *racz*. Opatrzność wie najlepiej, czego człowiek potrzebuje. Wystarczy *racz* jako krzyk, wołanie o pomoc osłabionego na tę chwilę rozmówcy. Forma bowiem osobistego zwrotu *i Ty Boże*, uprzedzająca prośbę (*racz*), wyznacza płaszczyznę ostatniego odwołania, bliskość *sacrum*, intymność i personalność załączkowej modlitwy. (Spójnik *i* może sygnalizować, że ze strony lirycznego „ty”/domyślnej ukochanej nie ma na teraz żadnej pociechy). Niewyartykułowana wprost prośba jest sygnalizowana kontekstem, okolicznościami, fatum. Czy jej spełnienie nastąpi? Ostatnie słowa wiersza: „Chryste Panie” wyrażają przypuszczalnie zgodę z wolą Boga, potrzebę bóstwa. Równie realna (w sensie: hipotetyczna) jest trwożliwa obawa, że pomyślne spełnienie nie nastąpi.

*i Ty Boże* – rozpoczynający tę frazę spójnik być może został wtrącony dla różnych względów, np. rytmicznych. Gdyby jednak chciało się doszukiwać w innych wierszach tomu analogii, odnoszących się do wiary czy modlitwy, słowem, oddających stosunek do Boga, znalazłby się taki ekwiwalent – w rozwinięciu dość (nie)oczekiwany – fatyczny i zarazem autocharakteryzujący podmiot: „i dzisiaj wierzę – / lecz Bóg mój nie jest już Bogiem zbawienia –” (*Wodne lilie*, s. 156)<sup>59</sup>.

– „żegnam Cię”. Jeśli jest to w dalszym ciągu ekspresja „ja” lirycznego (w ramach rozmowy z sobą), to słowo „żegnam”, choć ocieplone zaimkiem osobowym, wybrzmiewa – w relacji do „bądź zdrowa!” – dość chłodno i w rezultacie rezygnacyjnie. Uczucie i wzruszenie zostały dostrojone do końcowych wydarzeń.

Nasuwiają się jeszcze pytania o podmiotowość w związku ze słowami:

<sup>59</sup> Zastanawiając się nad poetycką postawą religijną Micińskiego – zob. jednak opinię Marii Podrazy-Kwiatkowskiej: „Bóg, nazywany przez Micińskiego różnie: raz »mściwy«, raz »miłosierny«, raz odrzucany, raz upragniony, ciągle jest – obok Chrystusa – w tej poezji obecny. To właśnie Miciński, poeta obdarzony twórczą wyobraźnią, tworzy najbardziej oryginalne obrazy Boga, obdarzając Go niezwykłą scenérią” (*Wolność i transcendencja. Studia i eseje Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 119).



– *Już nigdy!* –  
 [.....]  
 – *Wydarł się z piersi niespodzianie,*  
 – *żegnaj Cię – trzeba – i Ty Boże racz –*  
 – *litości!... – –*

Cały ten fragment może być hipotetycznie lub alternatywnie przypisany uwyraźnionemu „ty” lirycznemu, jako w dialogu słowom drugiej osoby – żegnanej właśnie. Kwestia wyłącznej bądź dominującej jednej podmiotowości albo dwudzielnej (przefiltrowanej przez dominujące narracyjnie „ja”, które inicjuje i zamyka przekaz) wyglądać może na otwartą. Także bowiem liryczne „ty”, wznoszące się słowem do Boga, bywa w poezji Micińskiego za władnięte przez „ja” (*Twojego serca dzwonią mi pacierze*, s. 319). Sprawy podmiotowości nie są proste ani jednoznaczne w jego wierszach. Interpretatorzy na przykładach różnych utworów zauważają, że „ja” liryczne pełni w twórczości poety „wyraźną funkcję demiurga, jest absolutnym kreatorem rzeczywistości”<sup>60</sup>. Natomiast: kim dokładniej jest „ja”, może pozostawać zagadką. Miciński bynajmniej nie ułatwia domysłów ani odpowiedzi, pisząc: „Kto jestem? wie tylko ten, / który wie, że mnie wcale nie ma” (*Niewiadomy głos*., s. 218)<sup>61</sup>. Jakkolwiek prowadzony monolog nie wyklucza suponowanego tu odczucia. Romantyk kierowałby na nie słowami: „Monolog nawet jest rozmową ze sobą albo duchem rzeczy”<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> H. Floryńska, *Tadeusz Miciński: „Migocą złote pomarańcze”*, [w:] *Czytamy wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 1973, s. 5; cyt. za: P. Śliwiński, *Kwadratura wiersza*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska [i in.], Kraków 2004, s. 237.

<sup>61</sup> Por. M. Konopnicka, *Imagina* [1912], wstęp A. Kamieńska, Warszawa 1980, s. 179: „i Ten mnie zna, co bezsenne noce / I bezsłoneczne dni na ziemi liczy”. Fragmenty tego poematu były wcześniej drukowane w kilku czasopismach w latach 1884–1890, 1911.

<sup>62</sup> C. Norwid, *Milczenie*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomułicki, t. 6: *Proza. Część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 232.



Są w \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] określone, choć nieprzesadzające przesłanki (kursywa<sup>63</sup>, bardziej czuły okazjonalnie ton) za werbalnym uaktywnieniem się „ty” lirycznego. Przy założeniu, że są to jedynie przejawy głosu wewnętrznego i że po drugiej stronie panuje cisza, poprzez milczenie otwierają się interpretacyjne perspektywy, umożliwiające sięganie do niewyrażalnej głębi zjawisk. Początkowe słowa tego fragmentu: – *Wydarł się z piersi niespodzianie*, brzmiałyby jednak „dziwnie” (jak dzwon), nienaturalne, gdyby miały stanowić głos „ty” lirycznego. Bardziej nadają się na refleksję, komentarz, ulirycznione patetyczne didaskalia. Czyniłoby to podmiot liryczny, oscylujący zarazem w stronę „figury autora”, głównym nadawcą i odbiorcą wspomnianych słów. To byłby główny kompozytor duchowy tekstu, zrodzonego z nagłości, nieodwracalności epifenomenu pożegnania i determinizmu obowiązku, co podkreśla – choćby pochodzące od kogokolwiek – słówko *trzeba*, nacechowane formalnie, wyróżnione leksykalną prostotą i stonowaną koniecznością, także poprzez otoczenie myślnikami. Zatem możliwe jest, że: „bądź zdrowa!” i żegnam Cię, ujęte w uniwersalizującym przekładzie na kartezjańskie *cogito*, dawałoby dalej nie *ergo*, lecz parafrazujące *et* i takie sensy/wykładnie: myślę, jestem i czuję – „ja” na pierwszym planie ciągle obecny i zagarniający całe pole semantyczne należące do lirycznego „ty”. Domniemany, relatywnie suwerenny (poprzez zapisanie kursywą) głos kobiety byłby na tle innych wierszy Micińskiego wyjątkowy. Na porządku dziennym jest w takim przypadku raczej wymowna cisza, zdawkowy albo ledwie słyszalny głos „ty” lirycznego, kwitowany słowami: „Milczysz? wciąż milczysz...” (*Przed burzą*, s. 100)<sup>64</sup>;

<sup>63</sup> Analiza tego aspektu (włączająca całą kwestię cytowań, zapisu cudzego głosu itp.) pokazuje, że trudno w jej ramach o jednoznaczne rozstrzygnięcia, zatem pozostają doraźne opcje i wybory. Inne głosy (nienależące do centralnego podmiotu) zapisuje Miciński rozmaicie: bez cudzysłowu, z cudzysłowem, najrzadziej kursywą.

<sup>64</sup> W tym wierszu bliskim w czymś zasadniczym utworowi \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] (zob. wcześniej).



„Ona tylko raz – / mój Boże – / szepnęła moje imię – ” (\*\*\*) [*Jaki lekki – zwinny...*], s. 136).

Wypada wrócić do frazy: „W konie!.. Chryste Panie”, teraz z czytelnictwem naciskiem na człon pierwszy, wskazujący najpowszechniejszy wówczas pojazd rekreacyjny, komunikacyjny i bojowy. Przytoczona fraza była dawniej tak samo tradycyjnie swojska i bliska uczuciowo co zwrot „bądź zdrowa”. (Już w pierwszej części epopei historycznej Sienkiewicza bohaterowie tak się właśnie jak w wierszu Micińskiego przynaglają i żegnają, utrwalając tradycję sarmacką<sup>65</sup>). Nie zdezaktualizowały się jeszcze wtedy słowa: „Koń, jaki jest, każdy widzi”<sup>66</sup>. Pojawiający się więc nieraz w wierszach Micińskiego koń, jako „dziki” (*Lecę wśród złotych pszenic*, s. 196) albo „biały” (*Różany obłok*, s. 209), niekiedy zwany emfatycznie „rumakiem” (*Noc majowa*, s. 127, 130) czy po prostu rozpędzany „w cwał” (*Widma*, s. 87), nie potrzebował wielu dodatkowych objaśnień. Nie budził tak niezwykłych skojarzeń jak pierwsze samochody, które poruszały wyobraźnię, ale i rodziły złowieszczy niepokój; mogły być bowiem odbierane jako zoomorficzne ciała obce, nieprzyjazne człowiekowi, jeśli sięgały szybkością konia w galopie<sup>67</sup>.

W \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] Miciński, dość wyjątkowo, nie szukał niecodziennych słów. W typowym słownikowym przykładzie z epoki znajdujemy ujęcie zrazu bardzo podobne, w końcu jednak przede wszystkim użytkowe: „W konie na rany Chrystusa, bo wil-

<sup>65</sup> Zob. H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, Warszawa 1966, s. 223, 258, 301, t. 2, s. 259, 273–274, 279, 281; *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1966, s. 268. Są też w *Trylogii* różne warianty tytułowej frazy z wiersza Micińskiego – zob. *Ogniem i mieczem*, t. 1, s. 257: „Bądźże zdrów”, t. 2, s. 373: „Bądźcie zdrowi!”; *Potop*, t. 1, Warszawa 1966, s. 425: „Bądźże zdrowa!”; *Pan Wołodyjowski*, s. 381: „Bądź zdrowa!”, s. 364: „Bywaj zdrowa”, a fraza „Bądź zdrowa!” wystąpiła także wielokrotnie w innych pismach Sienkiewicza.

<sup>66</sup> B. Chmielowski, *Nowe Ateny...* [1745–1746], wybór i oprac. M. Hanczakowski, Kraków 2003, s. 84.

<sup>67</sup> Zob. W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1979, s. 105: „z niecierpliwym warczeniem potwornego żuka przeleciał jak strzała dygoczący automobil”.



ki tuż. Zakomenderował: »W konie!«<sup>68</sup>. Fraza Micińskiego – jak inne krótka, urwana, nasycona milczeniem – przypomina na wierszowym tle, gdyby chciało się czytelnikowi nią zaambarasować, a nawet zachwycić, słowa Zenona Przesmyckiego sformułowane na kanwie dramatów Maurice’a Maeterlincka i rozważań Marie-Jean Guyau. Dotyczyły one środka ukazującego „instynktowe wydobywanie się na jaw najwewnętrzniejszej, najbardziej ukrytej części istoty człowieczej”, a miał nim być: „język prosty, urwany, złożony ze zdań krótkich, przerywanych pauzami i milczeniem, ze słów sąsiadujący z krzykiem, który daje się odnaleźć we wszystkich prawie językach ludzkich”<sup>69</sup>.

W wierszu Micińskiego nie jest jednak reaktywowany animizm pierwotny, lecz raczej liryzm biologiczny ze schyłku witalności. Słowa ostatnie, pozornie dwukierunkowe: „W konie!... Chryste Panie” są jak silne zwroty skierowane w niepewność drogi i drobinę nadziei albo od razu mierzą w jeden cel: (poza)ziemski.

## Poszukiwanie syntezy

Można pokusić się o próbę opisanie tekstowego mikroświata, uchwycenia sensu globalnego w mikrokosmosie literackiego zdarczenia. Nie musi być ona jednoznaczna; opcję wybiera określający się człowiek.

1. Złudę poetyzowania uzmysławia wersja sceptyczna, rzeczowa, tak spragmatyzowana jak w pomysłach interpretacyjno-językowych Stefana Themersona. Przychodzą na myśl jego eksplikacje semantyczne, zlogicyzowane protokolarne zapisy, przynoszące

---

<sup>68</sup> Koń, [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz [i in.], t. 2, Warszawa 1902, s. 460. Jest to w członie pierwszym ujęcie podobne do zakończenia wiersza Micińskiego.

<sup>69</sup> Z. Przesmycki (Miriam), *Maurycy Maeterlinck...*, „Świat” 1891; cyt wg *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 1, Kraków 1967, s. 359–360.



translacje rozmaitych tekstów na „Poezję Semantyczną”, która „obnaża wiersz i pokazuje lingwistyczną rzeczywistość, jaka się pod nim kryje”, nie uwzględnia zaś „miejsca na hipnozę rytmu i rymu”<sup>70</sup>. Taka wersja, przeformułowana całościowo na sprozaizowany *du liryk*, byłaby bezwiednie ironiczna, odzierająca z patosu, powściągliwie obnażająca tragizm. Powstałby zreifikowany komunikat, zapisany w poetyce deziluzji, takiej mniej więcej treści:

– Żegnam Cię tradycyjnie, przy czym wiele wskazuje (poręczeniem jest sekwencja zjawisk i doznań: uczuciowo-egzystencjalnych, dźwiękowych, przyrodniczych, kulturowych), że na zawsze, polecając się Bogu. Mówię o tym „ja”, z konieczności lub obowiązku dosiadający w pośpiechu konia, oraz spiętrzona niesamowitość sytuacji: „dziwne” dźwięki dzwonu (skąd w ogóle on się wziął? przyniosła go poezja?); niepodziwiany nastrój jesieni, liści opadłych; złowrogie podmuchy wiatru, jak na ironię losu śpiewne<sup>71</sup>. Twój (ukochanej) faktyczny lub domniemany głos jest ciepły, ufny, wyznawczy, jednak potwierdza najgorsze przypuszczenia.

2. W imieniu zdystansowanego *vox populi* można by wiersz nazwać resentymentalnym, zmitologizowanym (poprzez mitologię miłości i czynu/obowiązku), naznaczonym hipertrofią uczuć<sup>72</sup>. Współczesny spontaniczny *vox populi* wyrażałyby liczne oddźwięki na forach internetowych. Nie pojawiają się tu same kategoryczne stwierdzenia cech oczywistych w rodzaju: „Wiersz Micińskiego jest najpiękniejszym utworem miłosnym, jaki kiedy-

<sup>70</sup> S. Themerson, *Generał Piesć i inne opowiadania*, Warszawa 1980, s. 101–102. Zob. jego „przekład” piosenki *Jak to na wojence ładnie*, tamże, s. 81–82. Do podobnego rezultatu prowadzą badania Anny Wierzbickiej, *Język – umysł – kultura*, wybór red. J. Bartmiński, Warszawa 1999, pokazujące użyteczność objaśniania pokrewnego definicjom w języku elementarnych pojęć semantycznych.

<sup>71</sup> Chyba że leksem „śpiewa”, podobnie jak słowo „zgon”, został wymuszony – do rymu. Nie ma bowiem w poezji Micińskiego w rymowaniu nieprzewidywalności, jak np. w poezji Leśmiana.

<sup>72</sup> Wymienione cechy, gdyby dodać do nich „deformację rzeczywistości”, miałyby zadawnione rodzinne zakorzenienie biograficzne i mogłyby charakteryzować całą twórczość Micińskiego – zob. J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 89, 96.



kolwiek napisano”<sup>73</sup>. Ciekawe bywają dowody na sugestywność utworu (wskazanie na natrętnie się kołaczące „pożegnalne inkantacje”; skojarzenia z „nieistniejącym filmem”, koncertem Piotra Czajkowskiego), rozpoczynające się asekuracyjnie: „Ja właściwie nie jestem pewien, czy lubię ten wiersz”<sup>74</sup>.

3. Wersja współczulna, bliska piszącemu te słowa (na zasadzie: przez rozum do serca). Oparta na wierze w zasadność, jedyność, prawdziwość, szczerość, nieudawaną, lecz zadaną do wzruszeń i namysłu prostotę wszystkich chwytów i słów; jak również na przekonaniu o niepełnej wyrażalności sytuacji granicznej, o niemożności wysłowienia się inaczej albo celniej. Wiersz jawiłby się wtedy jako osobiste, quasi-dokumentacyjne, spazmatyczne ujęcie chwili.

W tym przypadku najważniejsza byłaby transmisja wrażeń osoby lirycznej. To, co jest przyrodzoną, wyjątkową cechą człowieka: samowiedza, wiersz Micińskiego w natężeniu ujawnia, uwyraźnia, uplastycznia, z prozy życia przeistacza w poetycki zapis momentalny.

Konsekwencją samoświadomości istoty ludzkiej jest to, że wszystko, co czyni, wyłania z własnego wnętrza i wszystko do niego odnosi.

Przejawia się to także w tym, iż zawsze mam [ja człowiek – przyp. B.M.] wrażenie, że znajduję się w środku własnego horyzontu. Wszystkie linie mojego widzenia zbiegają się ku mnie, jako do swojego ośrodka. Stąd u człowieka silne poczucie ja<sup>75</sup>.

Silna jest właśnie w \*\*\* [Bądź zdrowa!...] ekspresja wewnętrznej, samoświadomego „ja”, uzasadniona przepaścią granicznością sytuacji, realizowana w różnych perspektywach,

<sup>73</sup> Zob. <https://poema.pl/publikacja/334-tadeusz-micinski-badz-zdrowa> [dostęp 03.10.2015].

<sup>74</sup> Zob. <http://www.jerzysosnowski.pl?p=248> [dostęp 03.10.2015].

<sup>75</sup> Ks. M. Heller, *Ze środka swojego horyzontu*, [w:] tegoż, *Zakład o życie wieczne i inne kazania krótkie*, Kraków 2016, s. 143.



z horyzontalnym ogniskowym centrum, kumulującym wszystkie linie – doznania.

W wierszu Micińskiego ze „środka własnego horyzontu” jest przekazywany następujący komunikat:

Ja słyszę rozmaite dźwięki artefaktów (dzwonu) i przyrody (wiatru), rozpoznając ich szczególną, zwłaszcza posępną barwę (dziwność, złowrogą śpiewność). Widzę i słyszę żegnaną osobę, opadające liście, rozdierający płacz; znam z lektur lub pieśni pokolenia wiersz rozpoczynający się słowami: „Leci liście z drzewa...”. Przeżywam wielką miłość, snuję nad nią refleksję, tłumioną, przecież rozpaczliwą. Modłę się, rozmawiam z Bogiem: wyznawczo, jak suweren (osobowa forma zwrotu: *i Ty Boże*), pokutniczo, błagalnie, a choćby jedynie jako słuchacz wznoszonej modlitwy, nadal jednak dominując w sytuacji. Zasłyszanyymi słowy, także literackiego komunału, sobie rozkazuję („W konie!...”) i – prawdopodobnie – wybiegam, odjeżdżam, za chwilę, natychmiast.

Tymczasem patrzącemu z boku na sytuację komentatorowi zdarzeń (sobowtórówi, wyosobnionej bądź zdeintegrowanej części „ja”), implikowanemu przez tekst<sup>76</sup>, może nasunąć się taka myśl: – To „ja” jest (nad)wrażliwe, zakochane śmiertelnie (z różnymi, również dosłownymi wykładniami tego leksemu), uduchowione (zarówno umocowane, jak roztrzęsione) poprzez wiarę, przy tym zdeterminowane do czynu, który zerwie więzi ze światem.

Wymowne jest werbalne milczenie drugiej strony: osobowej i mistycznej. Alternatywne byłoby znaczące włączenie się w rozmowę żegnanej osoby. Może to być również dialog z nieobecnymi i niewidzialnymi albo rozmowa z sobą (*soliloquium*), forma wewnętrznej walki z osobistą rozpaczą, misją, wiarą, „z myślą [...] własną, / by ujrzeć ją dla siebie jasną”, jak czytamy w kultowym dramacie z tamtej epoki<sup>77</sup>. W innym wierszu Micińskiego powiada

<sup>76</sup> Na przykład poprzez zapisane kursywą słowa: *Wydarł się z piersi niespodzianie*.

<sup>77</sup> Zob. S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. zespołowa pod kierunkiem L. Płozewskiego, t. 5: *Wyzwolenie*, Kraków 1959, s. 56. Artur Hutnikiewicz dostrzegł w \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] „nową, wyprzedzającą przyszłość [nadrealizm] orientację



się o podmiocie lirycznym, że kryje w sobie piekielnego „skrytego człowieka” (*Inferno*, s. 60). Bezpośrednio przed wierszem \*\*\* [*Bądź zdrowa!...*] jest zaś w tomie utwór (\*\*\* [*Płyną ciche, srebrne łzy...*], s. 98), relacjonujący jakoby rozmowę z własną duszą, przytaczający (w zapisie antykwą) jej słowa.

Każde wystąpienie zwrotu „bądź zdrowa!” można również teoretycznie pomieścić w strukturze wspomnienia. Wszystkie bowiem te wyrazy, myśli i doznania wybiegają, jak się zdaje, z jednego centralnego ośrodka i do niego powracają; wszystkie jego dotyczą. Może się tu zatem wyrażać uczucie do nieobecnej, jakaś „tęsknota do niewidzialnej kochanki” (\*\*\* [*Moja tęsknota...*], s. 155).

Migawkowy, z wtrąceniami (spoetyzowanymi przez treść, spopolitowanymi poprzez formę) zapis jest świadomie tak objętościowo niewielki, bo przynaglony chwilą musi wszystko zamknąć kondensacyjnie. Oznacza spontaniczny akt wyboru, dobrowolny. (Bez)względna nakazowość wynika jedynie, domyślnie, z przymusu dziejów, z jakiegoś nieosobistego, np. narodowego obowiązku.

Miciński sięga może bezgraniczności, zarówno w słowach prostych, wyzwolonych, jak i ograniczonych nawiasem bądź ściszonych wielokropkiem lub inną formą interpunkcji. Im bliżej wierszowego końca, tym bardziej sensy i ujęcia – także urwane – nabierają otwartości. To nic nadzwyczajnego, bo taka ekspresja duchowości, choć nie dość jasno nam się przedstawia, wynika z materii słów: „Najwyraźniej ludzkie słowo, wbrew wszelkim oczekiwaniom, ma wewnętrzną moc przekazywania tego, co nieskończone”<sup>78</sup>.

Siłą wiersza jest emocjonalna dynamika skondensowana w esencjonalnej treści i – paradoksalnie – stłumiona wytworność

---

poetycką”, ujawniającą się w „oryginalnej, dramatycznej kompozycji, będącej jak gdyby stenograficznym zapisem świadomych i podświadomych stanów duszy wypowiadającego się w tym wierszu podmiotu, chaosu myśli, popłochu uczuć, pojawiających się i momentalnie gasnących na jakichś obrzeżach świadomości” (*Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 160–161).

<sup>78</sup> W. Stinissen, *Dziś jest dzień Pański*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Poznań 1998, s. 201. Autor (1927–2013) był karmelitą i doktorem teologii.



formy, skupienie się na jednym wybuchu uczuć z trudem kielżnym; ekstrakt egzystencjalnej i eschatologicznej ciszy ponawianej wielokropkiem w miejscach kamuflowanej postarzałej młodzieńczości pokoleniowej oraz sygnalizowanego rychłego końca nawet życia; ekspresja niewymownej ciszy po wszystkim, co było wcześniej, komenderującej (tylko sobie?): „W konie!...”. W milczeniu, ale i w sytuacji nagłej bądź nagle udzielającej się otwartości wobec siebie i wzajem, następuje niecodzienne spotkanie: „ja” i „ty/Ty”, w rozmowie z sobą (albo z ukochaną), w świetle wiary i kontekście modlitwy, której frazy tu wybrzmiewają. Wrażenie na postronnym może to czynić niezwykle, gasząc półuśmiech ukontentowania nad lapidarną wymowną formacją. Na inne odczucia, nienazwane, brak wyrazu. Rozumiał to ówczesny recenzent tomu, pisząc: „Są dzieła sztuki, które tylko od wewnątrz, ze strony duszy, co je stworzyła, odczuć i zrozumieć można: poezja Micińskiego należy do tego rzędu właśnie”<sup>79</sup>.

A personalna zagadkowość pozostaje. Spoza oscylującego podmiotu wiersza wyłania się bowiem – hipotetycznie, niejednoznacznie, mgliście – „figura autora” jako stająca się, konstruowana<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> W. J. [W. Jabłonowski], *Tadeusz Miciński. W mroku gwiazd*, „Ateneum” 1903, z. 1, s. 102.

<sup>80</sup> Teoretyczne i praktyczne aspekty tego zagadnienia są omawiane w pierwszej części książki *Rzeczywistość i zapis. Problemy badania tekstów w naukach społecznych i humanistycznych*, red. W. Doliński [i in.], Łódź 2016.



**Grzegorz Igliński**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

## Świat wyczarowany na szkłe

**Józef Jedlicz, *Baśń okien* (na tle utworów o pokrewnej tematyce)**

„A szyby okien śmieją się światła gawędą...”<sup>1</sup>

Baśniowość jest jedną z tych kategorii opisu świata cudowności, bez której trudno mówić o literaturze okresu Młodej Polski. Z przestrzeniami baśniowymi i frazeologią właściwą baśni spotykamy się w tym okresie w każdym rodzaju literackim – zarówno u twórców najbardziej reprezentatywnych dla epoki, jak też u autorów mniej znanych<sup>2</sup>. W liryce zauważymy kilka konwencjonalnych ujęć. Jednym z nich jest pejzaż wyczarowany przez mróz na okiennych szybach. Przykładem są wiersze Wacława Wolskiego *Zamróż na szybach*<sup>3</sup>, Jana Pietrzyckiego *Mróz na szybach*<sup>4</sup>, Henryka Salza *Kwiaty mrozu* oraz *Przed zamarzniętą szybą*<sup>5</sup>, Henryka Zbierzchowskiego *Bajka zamarzniętych okien*<sup>6</sup>. Mieści się

<sup>1</sup> L. Staff, *Baśń zimowa*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1980, s. 447.

<sup>2</sup> Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

<sup>3</sup> W. Wolski, *Zamróż na szybach*, [w:] tegoż, *Nieznany. Poezje. Seria pierwsza*, Warszawa 1902, s. 180–182.

<sup>4</sup> J. Pietrzycki, *Mróz na szybach*, [w:] tegoż, *Refleksy światła*, Lwów 1905, s. 25; przedr. [w:] tegoż, *Fragmenty. Wybór liryków*, Lwów 1914, s. 16.

<sup>5</sup> H. Salz, *Kwiaty mrozu; Przed zamarzniętą szybą*, [w:] tegoż, *O Bogach, nimfach, centaurach, złotym pałacu i zamarzniętej szybie. Polifonia kolorowa*, Przemysł 1922, s. 82–86.

<sup>6</sup> H. Zbierzchowski, *Bajka zamarzniętych okien*, [w:] tegoż, *Ogród życia. Poezje*, Lwów–Warszawa [1935], s. 97.



tutaj także utwór Józefa Jedlicza (właśc. Józefa Kapuścińskiego) *Baśń okien* (prwdr. „Chimera” 1901, t. 4), zamieszczony w debiutanckim tomiku poety *Słoneczna pieśń*<sup>7</sup>. Z przywołanych tekstów wydaje się najciekawszy, toteż jemu poświęcimy tutaj uwagę.

Zanim jednak przejdziemy do wiersza Jedlicza, wskazać należy na motywy okna i mgły, występujące w poezji symbolistycznej. Spoglądanie w okno lub wyglądnienie przez nie łączy się w tej twórczości z doświadczeniem melancholii. Zastanawiając się nad „niezdolnością zatrzymania myśli”, jeden z krytyków i filozofów wyróżnił dwie kategorie percepcji: 1) percepcję „przez okno” (będącą podstawą wiary w świat obiektywny, do którego idealnych i materialnych pierwiastków dochodzimy „w drodze świadomego lub podświadomego przekazu”, opierając się na intelekcie, intuicji, empirii); 2) percepcję „lustra” (zakładającą, iż rzeczywistość jest projekcją umysłu, a wszelka myśl o świecie i spostrzeżenia są odbiciem w lustrze poznającego podmiotu). W obu przypadkach nie ma możliwości poznania pełnej prawdy o świecie i samym sobie.

W jednym niezwykle ważnym punkcie oba sprzeczne systemy faktycznie się zgadzają: szkło, okno czy lustro nigdy nie są bez skazy. Na powierzchni są rysy, martwe punkty, zagłębienia. Ani obraz widziany przez okno, ani odbicie w lustrze nigdy nie są doskonale przejrzyste. Nie brak zanieczyszczeń i zniekształceń. W tym leży sedno: między nami a zamieszkiwanym przez nas światem są zakłócenia<sup>8</sup>.

Bycie niewolnikiem odbić prowadzi do melancholii. Próba nawiązania kontaktu z rzeczywistością poprzez spojrzenie w szklaną tafłę okna kończy się ujrzeniem w szybie własnego niewyraźnego odbicia, nałożonego na obraz widzianego za nim (na zewnątrz) pejzażu. W taki sposób poznawanie świata wiąże się z poznawaniem samego siebie, „sytuuje wewnętrzność podmiotu wobec zewnątrz-

<sup>7</sup> J. Jedlicz, *Baśń okien*, [w:] tegoż, *Słoneczna pieśń*, Kraków–Warszawa 1904, s. 75–77.

<sup>8</sup> G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 54–55.



ności świata i odwrotnie; zacierając kontury między nimi i unie-  
możliwiając akt epistemologiczny”<sup>9</sup>. Ta podwójność czy mętność  
widzenia, nakładanie się obrazów odpowiada percepcji melanco-  
lika<sup>10</sup>. Błądzenie między dwiema rzeczywistościami, wewnętrzną  
i zewnętrzną, może skutkować nie tylko utratą pewności, która jest  
którą, ale również zwątpieniem w ich realność. Pojawia się w zwią-  
zku z tym myśl o ulotności wszystkiego. Najbardziej dotkliwe okazu-  
je się jednak odkrycie bycia złudnym cieniem na tle świata.

Należałoby tu zaznaczyć, że to symptom szerszego zjawiska,  
mianowicie szczególnego dla epoki kryzysu prawdy, który w wer-  
sji ufilozoficznej stanowił pochodną empiryzmu i sensualizmu  
XIX-wiecznego, skutek empiriokrytycyzmu Ernsta Macha i Ri-  
charda Avenariususa – oznaczający podstawienie w miejsce trwa-  
łości świata (jego istotowości) zespołu fenomenów, których źródło  
tkwiło w podmiocie poznającym, mającym równie zjawiskowy cha-  
rakter. W ten sposób pojawia się twierdzenie, iż rzeczywistość jest  
„Momentanym przeglądaniem się w sobie dwu płynących poto-  
ków, wzajemnym wizerunkiem dwu rozprysniętych w okruchy  
zwierciadeł”<sup>11</sup>. To, co zmienne i ulotne, usiłuje pochwycić coś, co  
z natury też jest zmienne i ulotne. Efektem takiego myślenia okazu-  
je się relatywizm poznawczy i przekonanie o nieistnieniu prawdy  
absolutnej, niepodważalnej i ostatecznej – albo uznanie niedosko-  
nałości władz poznawczych człowieka.

---

<sup>9</sup> E. Pudelko, *Ukryte w zwierciadle. Motyw odbicia w polskiej i francuskiej poezji symbolistycznej*, [praca doktorska, Uniwersytet Opolski, Wydział Filologiczny], Opole 2015, s. 81.

<sup>10</sup> Pisząc o tytułowej bohaterce powieści Gustave’a Flauberta *Madame Bovary*, Piotr Śniedziwski zauważa: „Przezroczysta szyba okna raz jeszcze okazuje się szybą, prowadzącą z zamkniętego pokoju nie tyle ku otwartej przestrzeni świata, ile raczej ku – istniejącej w wyobraźni – przestrzeni pragnień, które nie mogą być zrealizowane. Stąd nieustanny ból, stąd ciągła żaloba po czymś, co nigdy nie istniało. Stąd melancholia” (P. Śniedziwski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 202).

<sup>11</sup> T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków–Wrocław 1986, s. 51.



Spośród realizacji literackich, które mogły mieć wpływ na młodopolskich poetów, przywołać wystarczy dwa teksty: wiersz Stéphane'a Mallarmégo *Les Fenêtres* (powst. 1863, pol. *Okna*), publikowany pierwotnie w pierwszej części antologii *Le Parnasse contemporain* (prwdr. 1866, pol. *Parnas współczesny*), oraz poemat prozą Charles'a Baudelaire'a pod takim samym tytułem *Les Fenêtres* (pol. *Okna*), składający się na jego pośmiertny tom *Le Spleen de Paris* (inny tytuł: *Petits poèmes en prose*, prwdr. 1869, pol. *Paryski splin*)<sup>12</sup>.

Utwór Mallarmégo skonstruowany jest na zasadzie rozbudowanego porównania, wskutek czego rozpada się na dwie części. W pierwszej (pięć strof) przedstawia chorego w szpitalu, tęskniącego za słońcem i odkrywającego w oknie piękniejszy świat. Uciekając w marzenia, starzec zapomina na moment o rzeczywistości.

Las du triste hôpital, et de l'encens fétide  
 Qui monte en la blancheur banale des rideaux  
 Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,  
 Le moribond sournois y redresse un vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture  
 Que pour voir du soleil sur les pierres, coller  
 Les poils blancs et les os de la maigre figure  
 Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Zob. analizy: R.G. Cohn, *Les fenêtres de Mallarmé*, „Cahiers de l'Association internationale des études francaises” 1975, nr 27, s. 289–298; Y. Opsitch, *Etude comparative et intertextuelle sur le thème des „fenêtres” dans quatre poèmes de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Marie Kryszyska et Guillaume Apollinaire*, München: GRIN Verlag GmbH, 2011; <http://www.grin.com/fr/e-book/262348/etude-comparative-et-intertextuelle-sur-le-theme-des-fenetres-dans-quatre> [dostęp: 06.07.2016].

<sup>13</sup> S. Mallarmé, *Les Fenêtres*, [w:] tegoż, *Les Poésies*, Bruxelles 1899, s. 21. Tłumaczenie Zenona Przesmyckiego pochodzi z 1900 roku („Życie” 1900, nr 1):

Znużon smutkiem szpitala i kadzidłem wstrętnym,  
 Co bije wśród banalnej firanek białości  
 Ku krzyżowi na murze nagim, obojętnym,  
 Konający prostuje czasem stare kości.



W drugiej części tekstu (kolejne pięć strof) z sytuacją chorego porównuje swoją sytuację podmiot (być może artysta), który również ucieka od pospolitej rzeczywistości, widząc siebie w szybie kimś innym, niż się wydaje. Wedle jednej z definicji, „melancholia jest niezgodą na spotkanie z sobą, jest przenoszeniem tego spotkania w sferę nierzeczywistą, stosowaniem do własnego »ja« praktyk odrealniania. [...] Odbicie w lustrze [...] odkrywa [...] podstawową możliwość, która jest nicością, zniewoleniem »ja«, ale też hipnotyczną pokusą. [...] Halucynacja możliwości [...] jest obezwładniającym spojrzeniem w głąb siebie, które nie przynosi własnego wizerunku, lecz zmaćcone odbicie, gdzie mieszają się rysy własne i niewłasne, nie moje włada moim, moje wierzy w obce”<sup>14</sup>.

Okno pozwala widzieć, ale tworzy zarazem granicę, odseparowując od tego, co znajduje się za nim. Odbicie wydaje się czymś nierealnym, a przejście na drugą stronę (rozbitcie szkła i wkroczenie w inny wymiar) – niemożliwe. Otrzymujemy zatem wiersz o złudzeniach lub rozczarowaniu.

Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j’aime  
– Que la vitre soit l’art, soit la mysticité –

---

Zwłóczy się i – nie tyle, by rozgrzać swe padło,  
Ile, by ujrzeć słońce na bruku – przyciska  
Biały zarost i twarz swą kościstą, wybladłą,  
Do szyb, gdzie blask wypala tęczowe zjawiska.

(S. Mallarmé, *Okna*, [w:] Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 208).

Podobne motywy (okno i chory) występują w utworach belgijskiego symbolisty Georges’a Rodenbacha: *Le Soir dans les vitres* (pol. *Wieczór w oknach*) i *Les Malades aux fenêtres* (pol. *Chorzy u okien*), pochodzących z tomu *Les Vies encloses. Poème*, Paris 1896, s. 31–66, 87–137. Dla „Chimery” teksty Rodenbacha przełożyła Ludwika Kalenkiewiczowa, podpisująca się jako El-ka (zob. L. Czarkowski, *Pseudonimy i kryptonimy polskie*, Wilno 1922, s. 27). Są to jednak fragmenty tekstów poety: *Z utworów Jerzego Rodenbacha*, przeł. El-ka, „Chimera” 1901, t. 4, z. 10/12, s. 209–211.

<sup>14</sup> M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2014, s. 134, 137–138.



A renaître, portant mon rêve en diadème,  
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

Mais, hélas! Ici-bas est maître: sa hantise  
Vient m'écœurer parfois jusqu'en cet abri sûr<sup>15</sup>.

W utworze Baudelaire'a nie wyczuwa się takiego pesymizmu. Również chodzi o okno zamknięte, ale już nie o blaski słoneczne, lecz o światło świecy. Podmiot mówiący fascynuje głębia wnętrza, czyli spoglądanie z zewnątrz w cudze rozświetlone okno. Uruchamia to jego twórczą wyobraźnię.

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> S. Mallarmé, *Les Fenêtres*, s. 23. W przekładzie Przesmyckiego:

Przeglądam się – i nagle widzę się aniołem!  
Mrę i – czy szybą sztuka, czy mistyka – szczytnie  
Odradzam się, w diademie marzenia nad czołem,  
Pod jakimś dawnym niebem, kędy piękno kwitnie!

Lecz biada! Rzeczywistość jest panem: jej tchnienie  
I w tym pewnym schronieniu ściga mię i plami.

(S. Mallarmé, *Okna*, s. 209).

<sup>16</sup> Ch. Baudelaire, *Les Fenêtres*, [w:] tegoż, *Paryski splin. Poematy prozą = Le Spleen de Paris. Petits poemes en prose*, przeł. i posłowiem opatrzył R. Engelking, [wyd. dwujęzyczne], Łódź 1993, s. 154. W polskim przekładzie: „Ten, kto patrzy przez otwarte okno, nigdy nie zobaczy tylu rozmaitych rzeczy, co ten, kto z zewnątrz wpatruje się w okno zamknięte. Nie ma nic równie głębokiego, tajemniczego, niewyczerpanego, równie mrocznego i olśniewającego, jak okno oświetlone świecą. To, co można zobaczyć w blasku słońca, nigdy nie jest tak ciekawe, jak to, co dzieje się za szybą. W tej czarnej lub jaśniejącej dziurze żyje życie, życie marzy i cierpi” (Ch. Baudelaire, *Okna*, [w:] tegoż, *Paryski splin. Poematy prozą*, s. 155).



Dzięki przyglądaniu się przez szybę egzystencji innych ludzi bohater może wzbogacić samego siebie, lepiej poznać. Dopisuje historii do obserwowanych postaci, opierając się na ich wyglądzie, mimice, gestach, zachowaniach. Nieistotne przy tym jest, czy te – jak to określa – „legendy” są prawdziwe. Ważne, że w ten sposób jego istnienie staje się pełniejsze, poszerzone o czyjeś doświadczenia i tajemnice. Nie ma więc znaczenia, jaka naprawdę jest otaczająca rzeczywistość, okna pomagają patrzącemu żyć, tworzyć, odczuwać wspólnotę lub własny byt i sens. Magia szyby polegała by na umiejętności odbijania w egzystencji bohatera życia innych osób. Baudelaire unika niebezpieczeństwa grożącego Mallarmému – pustki, która wyziera spoza szklanych złudzeń. Baudelaire’owska szyba jest przezroczysta i jednocześnie nieprzenikniona.

To cudowna substancja, która zastępuje mglistą nieprzejrzystość pełną widocznością, lecz której powierzchnia uniemożliwia bezpośredni dostęp do rzeczy. Szyba oddala i łączy, ukrywa i odsłania: jest równie dwuznaczna jak mgła i tak samo jak ona sprzyja wyobraźniowemu poszukiwaniu bytu. [...] Słońce [...] obnaża, przytłacza świat. W słońcu wszyscy jesteśmy równi i nędzni, stajemy się kiepskimi aktorami dramatu, którego sensu nie znamy [...]. Szyba zaś uspokaja. Umieszcza świat za szkłem. Rzeczywistość przekształca w spektakl, niedorzeczność w tajemnicę, a płaskość w głębię, my sami zaś stajemy się za nią i dzięki niej niewinnymi widzami. Jej przezroczystość nie pozwala na blask, sprzyja natomiast innemu świetlistemu skupieniu, jakim jest olśnienie. [...] Szyba nie zasłania przepaści, lecz czyni coś więcej: powiadamia o niej i zabrania dostępu<sup>17</sup>.

W poezji młodopolskiej motywem okna posługiwał się zwłaszcza Jan Pietrzycki. Już w jego pierwszym tomiku poetyckim odnajdziemy kilka charakterystycznych pod tym względem wierszy. Jeden z nich zdaje się nawiązywać do przywołanego powyżej utworu Mallarmého, a to z uwagi na takie elementy obrazowania, jak szpital i słońce:

<sup>17</sup> J.-P. Richard, *Głębia Baudelaire’a*, [w:] tegoż, *Poezja i głębia*, przekł. i posłowie T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 81–82; podkr. autora.



Otwieram okna na świeże powiewy,  
Otwieram okna na ogrody wonne...

Ciszę szpitalną przerywam słonecznym  
Szelestem skrzydeł motyli – i w Słońce  
Wyciągam wątłe, schorzałe ramiona,  
Pojąc się rosą lipowych bukietów<sup>18</sup>.

Sytuacja podmiotu lirycznego przypomina tę, w której znajduje się podmiot utworu Mallarmégo. Różnica polega przede wszystkim na tym, że okna w wierszu Pietrzyckiego są otwarte. Podobnie zresztą jest także i w drugim utworze wspominającym o szpitalu, tylko tutaj okna nie są otwarte na życie, ale na śmierć, a zamiast „Słońca” mamy „Światło zachodu”:

Śpiącego życia widząc szarą kartę,  
Jakaś mną rozpacz włada głuchoniema...  
I patrzę w okna na rozcież otwarte,  
Okna szpitalu, w którym chorych nie ma...

Esencji z kwiatów płyną parne wonie,  
Pomrok z ulicy ku lampie się zbliża –  
Odwieczny Chrystus przedłuża agonię,  
Bólem i ciszą przybity do krzyża...<sup>19</sup>

Patrzenie w okna z zewnątrz, a nie przez okno od wewnątrz może z kolei wskazywać na wspomniany wcześniej utwór Baudelaire’a. Wrażenie takie potęguje tutaj motyw lampy, zastępujący Baudelaire’owską świecę, a zwłaszcza podkreślenie cierpienia – to właśnie „legendy” o cierpieniu przychodzi tworzyć bohaterowi Baudelaire’a szczególnie łatwo (poprzez nie cierpi on w innych ludziach):

<sup>18</sup> J. Pietrzycki, *Słońce*, [w:] tegoż, *Poezje. I*, Warszawa–Kraków 1901, s. 19.

<sup>19</sup> Tenże, *Okna*, [w:] tegoż, *Poezje. I*, s. 47.



Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément<sup>20</sup>.

Kolejny wiersz Pietrzyckiego wprost już wskazuje, że okna są w tej poezji oknami duszy. Podmiot nie do końca jednak rozumie to, co przez nie widzi. Z tego powodu zapewne tytuł utworu *Sfinks* – bohater jest zagadką sam dla siebie.

Przez okna duszy mojej  
Promienie płyną białe,  
Na grzędach kwiaty kwitną  
W perłowych łzach i słońcu...<sup>21</sup>

Tajemnicą okazuje się splot tego, co rozkwita, z tym, co umiera – wizje „sennych kwiatów / I dziewic zmarłych wiosną...”<sup>22</sup> – albo związek radości (słońce) z cierpieniem i smutkiem (perłowe łzy). Można by wnioskować, że podmiot ma chorą duszę, bowiem nawet w ostatnim wierszu tomu powraca motyw szpitalnych okien, a w miejsce „głuchoniemej rozpacz”, wspomnianej w wierszu *Okna*, pojawiają się „oczy głuchoniemych”. Ceni jednak źródła bijące we własnej duszy, potrzebuje wewnętrznych doświadczeń, „I harfianych rozżaleń, co nocą miesięczną / W księżyc patrzą przez okno szpitala – jak ludzie...”<sup>23</sup>. Cechą wspólną wszystkich przywołanych wierszy Pietrzyckiego są motywy florystyczne, utwór *Słońce* znalazł się nawet w cyklu

<sup>20</sup> Ch. Baudelaire, *Les Fenêtres*, s. 154. W polskim przekładzie: „Z twarzy, sukni, gestów, z niczego niemal, odtworzyłem historię tej kobiety albo raczej jej legendę, którą czasami opowiadam sobie samemu płacząc.

Gdyby to był biedny starzec, jego historię odtworzyłbym z równą łatwością” (Ch. Baudelaire, *Okna*, s. 155).

<sup>21</sup> J. Pietrzycki, *Sfinks*, [w:] tegoż, *Poezje. I*, s. 52.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> J. Pietrzycki, *Źródła*, [w:] tegoż, *Poezje. I*, s. 62.



*W oranżerii egzotycznych kwiatów.* Tymczasem właśnie florystyka odgrywa niebagatelną rolę w utworze Jedlicza. Widać to już w otwierającej tekst strofie:

Na sinej tafli okien, matowej, zamglonej,  
Mróz czarodziej wyrzeźbił niewidziane cuda:  
Jakichś drzew fantastycznych tęczowe korony,  
W których rozkwita bujnie srebrny kwiat Ułuda...

(*Baśń okien*, s. 108)<sup>24</sup>

Rozkwita nierzeczywistość. Następuje otwarcie na świat, chociaż zachowany zostaje wobec niego dystans, jaki stwarza szyba. Już na wstępie sygnalizuje się, że spotkanie z prawdziwym pięknem jest zetknięciem się z czymś tak samo nietrwałym jak kwiat. Nie wspomina się tutaj o słońcu, które byłoby współodpowiedzialne z mrozem za cuda na oknie. Dopiero w przedostatniej strofie pojawia się uwaga, pozwalająca sądzić, iż tak jest w istocie: „Złotym blaskiem / Jeszcze raz załśni szyba, mignie łuna tęczy” (s. 110). Wiersze Wolskiego, Salza i Zbierzchowskiego eksponują słońce:

Na szybach słońce zamróż ten  
W ogniste skry rozżarza,  
Na jawie śnię cudowny sen,  
I to mnie tak rozmarza<sup>25</sup>.

„Czemż kwiaty mrozu tak palą się, mienią,  
jeśli nie słońca szczerymi odbłaski?  
iskrą brylantu, rubinu czerwienią  
mówią, że słońce nie skąpi ci łaski.”<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Wszystkie fragmenty wiersza *Baśń okien* przytaczane są według wydania: J. Jedlicz, *Utwory wybrane*, oprac. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1998, s. 108–110.

<sup>25</sup> W. Wolski, *Zamróż na szybach*, s. 180–181.

<sup>26</sup> H. Salz, *Kwiaty mrozu*, [w:] tegoż, *O Bogach, nimfach, centaurach...*, s. 82.



Dopiero skoro słońce je [tj. okno – G.I.] ozłoci  
I zaróżowi się lodowa płyta,  
Na szybach bajka cudowna zakwita:  
Gąszcz palm, srebrzystych krzewów i paproci<sup>27</sup>.

Inaczej jest u Pietrzyckiego, w którego sonecie to światło księżycowe wydobywa z mroku świat stworzony przez mróz:

Księżyc falą błękitną wpełzł do mej komnaty.  
Na szybach mróz wyrzeźbił haft diamentowy:  
Palm wachlarze i tuje wznoszą dumne głowy,  
Błyszczą cudne koronki, festony i kwiaty<sup>28</sup>.

W każdym z tych wierszy występują motywy florystyczne (najliczniej u Pietrzyckiego i Zbierzchowskiego, u Wolskiego wspomina się tylko, że „zakwitł uczuć kwiat”). Jedlicz postąpił trochę inaczej. Jego tekst formalnie podzielony jest na trzy części: pierwszą stanowi cytowana już przez nas strofa wstępna, po niej następuje „baśń flory” (część największa, licząca osiem strof), a całość zamyka część ukazująca widmo dziewczyny (cztery strofy). „Baśń flory” ma konstrukcję ramową – zaczyna się i kończy tak samo brzmiącą strofą:

Cudna baśń flory, pełna szału i potęgi,  
Snadź przesiana tu z jakiejś zaświatowej łąki,  
Wije się symetrycznie w sinosrebrne wstęgi,  
W przedziwne arabeski, wzory i koronki.

(*Baśń okien*, s. 108)

Rysunek na szybie zdaje się odwzorowaniem pozaświatowej rzeczywistości, uzmysławia istnienie dziwnego, znieruchomiałego czy zastygniętego świata. Być może należałoby to widzieć odwrotnie, w kontekście filozofii idealistycznej. Mielibyśmy zatem na szybie

<sup>27</sup> H. Zbierzchowski, *Bajka zamrożonych okien*, s. 97.

<sup>28</sup> J. Pietrzycki, *Mróz na szybach*, [w:] tegoż, *Refleksy światła*, s. 25.



namiaszkę lub ślad idei, trwałych wzorców, niejako matrycę bytu. Świat ziemski byłby ułomnym odwzorowaniem (kopią) świata idealnego. Dotykamy tutaj kwestii poznawczej, sprowadzającej się do odpowiedzi na pytanie, co jest prawdą, a co ułudą (baśnią). W nieukończonej powieści Novalisa *Heinrich von Ofterdingen* (powst. 1799–1800, prwdr. 1802) znajdujemy twierdzenie, że w baśniach poetów jest więcej prawdy „niż w uczonych kronikach”<sup>29</sup>. Novalis posługiwał się nawet terminem „arabeska”, określając w ten sposób „widzialną muzykę”, która jest „ornamentem” naszej duszy: „Arabeski, ornamenty – oto muzyka prawdziwie widzialna”<sup>30</sup>. Arabeska byłaby zatem poprzedniczką abstrakcji symbolicznej. Z symbolicznością ma również wiele wspólnego groteska, będąca pierwotnie (od starożytności), tak jak arabeska, typem ornamentu roślinnego. Arabeskę wyróżniał układ symetryczny (niekiedy forma kołowa), natomiast groteskę – obecność fantastycznych postaci ludzkich lub zwierzęcych<sup>31</sup>.

Oprócz walorów estetycznych znaczenie arabeski nie jest jednak czysto ornamentalne. Kryje ona treści bliskie symbolice wschodnich mandali. Jej głównym celem jest stworzenie rytmu i klimatu, ułatwiających człowiekowi oderwanie się od otoczenia i pogrążenie w głębokiej medytacji<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> W oryginale czytamy: „In ihren Erzählungen und Fabeln habe ich mit stillem Vergnügen ihr zartes Gefühl für den geheimnisvollen Geist des Lebens bemerkt. Es ist mehr Wahrheit in ihren Märchen, als in gelehrten Chroniken” (Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*, hrsg. von W. Frühwald, Stuttgart 2001, s. 84). W polskim przekładzie: „Z cichym zadowoleniem dostrzegłem w ich opowiadaniach i baśniach, jak subtelnie odczuwają tajemniczego ducha życia. Więcej jest prawdy w ich baśniach niż w uczonych kronikach” (Novalis [Friedrich von Hardenberg], *Henryk von Ofterdingen*, przeł. i oprac. E. Szymani i W. Kunicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003, s. 88).

<sup>30</sup> Cyt. za: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2000, s. 70–71. Zob. B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa–Poznań 1989, s. 108.

<sup>31</sup> Zob. J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 152–153.

<sup>32</sup> Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, *Słownik symboli*, przeł. M. Bober-ska, Warszawa 2008, s. 11.



O koronkach, arabeskach czy groteskach czytamy prawie u każdego z interesujących nas poetów, nie tylko u Jedlicza. W wierszu Pietrzyckiego „Błyszczą cudne koronki, festony i kwiaty”, u Zbierzchowskiego okno przeobraziło się „W koronkę pełną najdziwniejszych wzorów”, natomiast w utworze Wolskiego:

Na szklanych szybach śklni się rys  
Tęczowych arabesek,  
Przezyste szkło mróz tęgi ściśł  
W zygzaki tych grotesek<sup>33</sup>.

Jeden z badaczy dostrzega w obrazowaniu obecnym w wierszach *Mróz na szybach* Pietrzyckiego i *Baśń okien* Jedlicza dominantę secesyjną, przejawiającą się w użytej kolorystyce (z przewagą bieli), falistych liniach i dekoracyjnej florystyce. Ten typ młodopolskiego pejzażu duszy zalicza on do „poetyckiego pejzażu artystycznego”, pozostającego między innymi pod wpływem sztuki wschodniej.

W obu ujęciach wymalowane na zamrożonej szybie wzory tworzą płaską, bogato udekorowaną powierzchnię witrażu. Warstwa ikoniczna zorganizowana została repertuarem typowo secesyjnych rozwiązań: wyraźnie zaznaczonym wertykalnym układem całości, atektoniczną kompozycją, dominacją dynamicznych, arabeskowych linii i dekoracyjnych, głównie roślinnych elementów (palmy, asfodele, nenufary, tuje, lotosy, irysy, chryzantemy), z uwzględnieniem kwiatowych kształtów i linearyzmu łodyg. W wierszu Jedlicza uobecniają się jeszcze secesyjne „udziwnienia”, np. powiększenia składników botanicznych i obecność mikroform; zaakcentowany został też prymat bieli, spowinowaczonej ze stonowanymi, przetartymi, przybladłymi odcieniami (sinosrebrne, bładozłote), a także konstrukcyjna dwoistość; miejsca gęsto wypełnione i ornamentalnie nasycone [...] zostały skontrastowane z obszarami pustki i bezmiaru [...], czemu zdaje się odpowiadać dysharmonijny nastrój. Sugerowany jest tu bowiem zarówno klimat towarzyszący egzystencji sennej, wygaszonej, zamierającej, a jednocześnie zobrażowane zostało wzmożone pulsowanie vitalnej energii i organicznego rozrostu<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> W. Wolski, *Zamrós na szybach*, s. 181.

<sup>34</sup> P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007, s. 124.



W omawianej części wiersza Jedlicza („baśń flory”) wyczarowany na szkłe świat ma swoją górę i dół, niczym niebo i ziemię. Znajduje to odzwierciedlenie w budowie tego fragmentu tekstu – zauważalna jest symetryczność: strofy otwierająca i zamykająca opis są, o czym wspomnieliśmy, identyczne; pomiędzy nimi znajduje się sześć strof, z których trzy dotyczą tego, co rozprzestrzenia się w górze, a trzy kierują wzrok ku temu, co widać na dole okiennego pejzażu.

Świat w górze pozbawiony jest życia. Pustce, martwocie i „nie-skończonej bieli” towarzyszy cisza („nieme perspektywy”). Spośród roślin występują łodygi krzewów, palmy i asfodele.

U góry, na jedwabnych tkanin baldachimie,  
Niby białych witraży kontury naiwne,  
Pełzają dziwnych krzewów łodygi olbrzymie,  
Grupy palm egzotycznych przeźroczyste, sztywne.

Jakieś ledwo widzialne, nieme perspektywy  
Wyłaniają się z śnieżnej, nieskończonej bieli;  
Jakieś dale ogłuchłe, obumarłe niwy,  
Porosłe, zda się, smętnym czarem asfodeli.

Jakaś nuda bezbrzeżna, gdzie wszystko zamiera  
I stygnie w dusz znużonych przeraźliwe łkanie,  
Gdy błada tajń przed wzrokiem tęsknot się otwiera  
I czarem niesłychanym woła je w otchłanie...

(*Baśń okien*, s. 108)

Szczególnie istotne są tutaj asfodele (złotowłose), od starożytności grecko-rzymskiej związane ze śmiercią i podziemną krainą zmarłych, melancholią i monotonią. Grecy wyróżniali trzy podziemne regiony: Łąki Asfodelowe, Tartar i Elizjum.

Tartar zarezerwowany był dla dusz występnych, morderców i ateistów, Łąki Asfodelowe dla dusz, które za życia nie wyróżniły się niczym szczególnym i nie były ani występne, ani cnotliwe. Do Elizjum trafiały



duże bezgrzeszne i czyste. [...] Podczas gdy Łąki Asfodelowe były zawsze zamglone, a Tartar zawsze mroczny, na Polach Elizejskich świeciło słońce i dzień nigdy się nie kończył<sup>35</sup>.

Cienie zmarłych, przechadzających się na Łąkach Asfodelowych, wiodły bezzadną i monotonną półgłystencję. Wśród poetów młodopolskich asfodele, jak również mistyczne łąki cieszyły się popularnością:

Zauważany przez wielu poetów „dziwny czar asfodeli” polegał przede wszystkim na kreowaniu eschatologicznej atmosfery zaświatów. Zgodnie z tradycją, przestrzeń łąk, na których rosły asfodele, była zawsze zamglona [...]. Pejzaż tych łąk naznaczony był więc szczególnym rodzajem smutku, lęku, zagrożenia, inaczej mówiąc – był to pejzaż ziemi jałowej<sup>36</sup>.

W wierszu Jedlicza „dale ogłuchłe” i „obumarłe niwy”, mimo nacechowania smętkiem, nudą i łkaniem, mają moc hipnotyzującą, przyciągają, jak wszystko, co mgliste, nieznane i tajemnicze. Kuszą swą otchłanią. Pustka i związana z nią otchłań były w Młodej Polsce waloryzowane negatywnie i pozytywnie. Pustka i bezruch oznaczają jałowy obszar rzeczywistości, ale mogą również sprzyjać kontemplacji i uczuciu nirwanicznego rozplynięcia się w bezmiarach, mogą przerażać i zarazem uspokajać.

„Puste niebo”, „pusta wieczność” graniczy z pustką innego rodzaju: z niewiarą w jakiegokolwiek istnienie. Owa niewiara jest wynikiem subiektywnego idealizmu, według którego wszystko, poza własną świadomością, jest niepewne, być może nie istniejące. [...]

Pustka, próżnia, wśród której egzystuje człowiek, ma w tym czasie także inny charakter: oznacza sferę transcendentną wobec ludzkiego poznania, rodzaj „próżni” czy „nicości” mistyków, coś zatem, co jest zaprzeczeniem istnienia i bytu, zaprzeczeniem tego, co „naturalne i światowe”. W języku epoki jest to przede wszystkim „otchłań” [...].

<sup>35</sup> J.M. Rymkiewicz, *Mysli różne o ogrodach*, Warszawa 2010, s. 117.

<sup>36</sup> I. Sikora, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 101 (zob. też s. 156–157).



Otchłań jest synonimem całego obszaru pozaludzkiej rzeczywistości. [...] Należy tu również zagadka bytu, śmierci, tego, co niepoznawalne [...]; niepoznawalne także w głębi ludzkiej psychiki<sup>37</sup>.

Otwartą, nieskończoną przestrzeń można uznać w utworze Jedlicza za ekwiwalent metafizycznego nastroju, wyrażonego w raczej łagodnej tonacji, bliskiej marzeniu, snu, zamyśleniu. Wiersze Pietrzyckiego i Wolskiego wprost traktują o śnieniu na jawie („Śnię na jawie...”, „Na jawie śnię cudowny sen”), przy czym u tego pierwszego poety dominuje wewnętrzna perspektywa („Senna cisza wpłynęła do komnat mych wnętrza”<sup>38</sup>), a u tego drugiego uwzględnia się rzeczywistość zewnętrzną, za oknem („Na dworze słychać mroźny skrzyp / [...] Słychać, jak skrzypią o ten śnieg / Furmanki ciężkie koła”<sup>39</sup>). W utworach Jedlicza i Zbierzchowskiego o śnieniu mówi się inaczej, kierując uwagę na elementy florystyczne: „[...] śnią w swym białym bólu ciche nenufary” (s. 109), „Na szybach bajka cudowna zakwita: / [...] Las tajemniczy, kiedyś w snach widziany”<sup>40</sup>.

Pod tym względem następna część „baśni flory” Jedlicza, ukazująca świat w dole, niewiele różni się od pierwszej. Pozostają bezruch i cisza, ale mocniej akcentuje się pogrążenie tego świata w jakimś somnambulicznym śnie. Zmienia się ponadto obrazowanie – znana nam z poprzedniej części eteryczna przestrzeń (z bladymi, niewyraźnymi, zatartymi kształtami) zostaje zastąpiona przez akwaticzną (jeziora), którą wyróżnia niezwykła ekspansja roślin wodnych (nenufary, lotosy) oraz rosnących wokół brzegów (tuje, irysy, chryzantemy), tworzących nieprzenikloną gęstwinę. To świat zastygły w ruchu, lecz z formami wyraźnymi, kryształowymi, a nie rozmytymi.

<sup>37</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] teże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985, s. 45–47.

<sup>38</sup> J. Pietrzycki, *Mróz na szybach*, [w:] tegoż, *Refleksy światła*, s. 25.

<sup>39</sup> W. Wolski, *Zamróz na szybach*, s. 180.

<sup>40</sup> H. Zbierzchowski, *Bajka zamarzniętych okien*, s. 97.



U dołu, zamrożony w kryształowe żary,  
Stoi zwichrzonych jezior odmęt siwowłosy –  
I śnią w swym białym bólu ciche nenufary,  
Płoną modrą tęsknicą stubarwne lotosy...

A wokół przepych kwiecica: bladozłote tuje,  
Śnieżne wizje irysów, chryzantemy senne –  
Wszystko płacze się, kłębi, rozpręża i snuje,  
Zakłęte w nikłych szronów kruszce drogocenne.

Po lśniących, sztywnych pędach, zwieszonych srebrzyście,  
Przelatują atomy mieniącego puchu;  
Czasem wiew nieuchwytny poruszy ich liście –  
I niknie w niemej gąszczu stojącej bez ruchu.

(*Baśń okien*, s. 109)

O ile w poprzednich trzech strofach przestrzeń wydawała się otwarta, nieskończona, niematerialna („napowietrzna”), zamglona, o tyle tutaj przestrzeń sprawia wrażenie zamkniętej, przytłoczonej roślinnością, zagęszczonej, obejmuje obszar jezior otoczonych zewsząd kłębowiskiem pędów, niczym zasiekami. Skryształenie ewokuje inną aurę emocjonalną niż obecne w poprzedniej części „obumarłe niwy” i „nuda bezbrzeżna”. Wiąże się to z symboliką kryształu, będącego znakiem czystości, doskonałości, jasności i wiedzy. Kryształ jest ciałem materialnym, ale przepuszczającym światło, stąd w starożytności widziano w nim przedmiot magiczny – oznaczał przekraczanie świata materialnego, patrzenie ponad nim<sup>41</sup> (widzenie w tym, co materialne, tego, co niematerialne). Bywał też symbolem zjednoczenia przeciwieństw, szczególnie ducha i materii: „[...] materia »istnieje«, ale jak gdyby nie istniała, gdyż można widzieć poprzez nią. Jej kontemplowanie nie napotyka

<sup>41</sup> J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, tłum. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 98.



oporu, nie sprawia bólu”<sup>42</sup>. Kryształ uwielbiali więc mistycy, ale też nadrealiści. To „symbol sił twórczych. Kryształy wszelkiego rodzaju, lśniące i odbijające światło, nieodparcie przyciągają wzrok i sprzyjają medytacjom [...]. Fascynująca gra światła na powierzchni kryształu może pobudzać fantazję [...]”<sup>43</sup>.

W wierszu Jedlicza skojarzenie z kryształem nadaje obrazowi świata w dole znamiona szlachetności („kruszcze drogocenne”). Jest w tej wizji więcej życia, nie jest to świat tak bezbarwny, jak ten w górze (stwarzający atmosferę dekadentckiego bezwładu i znużenia, atrofii woli, choroby duszy). W pierwszej części mieliśmy do czynienia z przezroczystością w znaczeniu widmowości, bladeści, niewidoczności, mglistości (przezroczysty = zacierający się, ginący, niewidoczny). Teraz znajdujemy przezroczystość umożliwiającą czyste widzenie (przezroczysty = przepuszczający światło, pozwalający widzieć). Nie jest to świat jednobarwny, ale wielobarwny („stubarwne lotosy”), rozkwitający, niemniej „zamrożony w kryształowe żary” – ukazuje życie uśpione, zakłęte, zatrzymane w pełni rozwoju. To świat jak z baśni Charles’a Perraulta *La Belle au bois dormant* (prwdr. 1697, pol. *Śpiąca królewna*), gdzie dostępu do pogrążonego we śnie zamku strzeże wyrosła wokół niego gęstwina krzewów i drzew. Wrażenie ruchu wywołane jest wiatrem („Stoi zwichrzonych jezior odmęt siwowłósy”; „Czasem wiew nieuchwytny poruszy ich [tj. pędów – G.I.] liście”) i padającym śniegiem („Przelatują atomy mieniącego puchu”).

Pomimo zmiany obrazowania, powracają motywy występujące w części pierwszej, dzięki czemu „baśń flory” uzyskuje jednolity, nierzeczywisty wymiar. Są to: otchłań (tym razem jeziorna

<sup>42</sup> J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 207. Zob. *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 75; *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1: *Kosmos*, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, koncepcja całości i red. J. Bartmiński, zastępca red. S. Niebrzegowska, Lublin 1996, s. 436–437.

<sup>43</sup> H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 170.



– „odmęt siwowłósy”, lub roślinna – „niema gąszcz”, zastępująca „nieme perspektywy”), cierpienie („biały ból” zastępujący „prze-  
rażliwe łkanie”), tęsknota („modra tęsknica” zastępująca „wzrok  
tęsknot”), znieruchomienie („sztywne pędy” zastępujące sztywne  
„grupy palm”). O wymowie obrazu przesądzą kwiaty. Nenufary  
(grzybienie białe) nazywane są też liliami wodnymi, w związku  
z czym ich symbolika bliska jest liliom. Lotosy natomiast bywają  
postrzegane jako rodzaj lilii wodnych, ponieważ z wyglądu są do  
nich podobne (Biblia określa lotos tą samą nazwą, co lilię<sup>44</sup> – jed-  
nak kwiaty te stanowią w istocie odrębny rodzaj roślin). W tradycji  
kulturowej lilie i lotosy uchodzą za prastary symbol światła oraz  
czystości. Powiązanie tych dwóch znaczeń znalazło odbicie w wielu  
mitach kosmogonicznych.

W Egipcie wierzono, że niosący światło lotos wynurzył się z pierwot-  
nego oceanu, dlatego symbolizował narodziny świata z wilgoci. [...]

W buddyzmie i hinduizmie [...] zamknięty pączyk lotosu, unoszący  
się na pierwotnych wodach, był symbolem potencjalności istniejących  
przed stworzeniem świata. Kwiat o otwartych płatkach symbolizował akt  
stworzenia wszechświata. Kwiat o ośmiu płatkach obejmował wszystkie  
kierunki niebios i był symbolem kosmicznej doskonałości i harmonii, dla-  
tego [...] oznaczał medytację<sup>45</sup>.

Z kolei tysiącplatkowy kwiat lotosu oznaczał całość objawie-  
nia i rozwoju duchowego, który może doprowadzić do osiągnięcia  
nirwany: „»Klejnotem w kwiecie lotosu« [...] jest nirwana, któ-  
ra istnieje już ukryta w świecie”<sup>46</sup> realnym. U Jedlicza nenufary

<sup>44</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór il. i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 190.

<sup>45</sup> Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, dz. cyt., s. 139. Jeden z egiptologów uważał, że związek lotosu ze słońcem „pozwała w lotosie widzieć obraz duszy otwierającej się na światło nadprzyrodzone” (D. Forstner, dz. cyt., s. 190). W hinduizmie lotos jest „symbolem boskiego nieśmiertelnego pierwiastka w człowieku, a faktycz-  
nie synonimem doskonałości” (J. Tresidder, dz. cyt., s. 115).

<sup>46</sup> *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, s. 88. Zob. H. Biedermann, dz. cyt., s. 197–198.



i lotosy współgrają z symboliką kryształu. W poezji Młodej Polski asocjacyjny ciąg „biel – sen – cisza” prowadzi do dwóch konceptualizacji „lili”<sup>47</sup>: albo przypisane zostają kwiatu pozytywne znaczenia (ukojenie i uspokojenie), albo negatywne (smutek, tęsknota i rezygnacja). Chociaż w liryce nenufary (lilie wodne) różnią się znaczeniowo od białej lilii ogrodowej, to jednak ich semantyka aktualizuje oba te aspekty, pozytywny i negatywny.

Lilia wodna jest bowiem rośliną „łączącą” ze sobą trzy żywioły: ziemię, wodę i powietrze. Dwa pierwsze były najczęściej w poetyce młodopolskiej waloryzowane negatywnie, gdyż symbolizowały z reguły zjawiska groźne lub zatrważające człowieka: penetracja ziemi, zejście w głąb [...] – oznaczało odkrywanie ciemnych stron ludzkiej psychiki [...], martwe zaś lub ciemne (czarne) wody symbolizowały ostateczny kres ludzkiego życia. Kolorystyczne właściwości kwiatu (biel) łączyły się bezpośrednio z dodatnią oceną trzeciego żywiołu – powietrza, współwyznaczając ostatecznie wartości optymistyczne – biel kwiatu, jasność powietrza, to częste symbole nadziei i dobra. Lilia wodna stała się więc istotnym elementem etycznie scharakteryzowanych opozycji: jasność – ciemność, biel – czerń, dobro – zło, życie – śmierć. [...] Często spotykanym poetyckim wariantem służącym do zasugerowania lub przywołania „szybkowych”, wysublimowanych przeżyć i uczuć były takie sposoby obrazowania, gdzie lilia stała się [...] znakiem pesymizmu, smutku i nostalgicznych wspomnień [...]<sup>48</sup>.

W wierszu Jedlicza nie ma czerni, jest kryształ (lód), a „przepych kwiecia” skłania do myśli o jakiejś bezludnej rajskiej rzeczywistości na ziemi. Zestawienie nenufarów z lotosami wprowadza w krąg przeżyć mistyczno-duchowych. Potwierdza to obecność pozostałych egzotycznych kwiatów. Młodopolski irys (kosaciec) przynależy do tego samego szeregu: „spokój – cisza – sen – smutek”.

<sup>47</sup> B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012, s. 153–154. Na temat symboliki lilii („jednocześnie dziewiczej, płodnej i władczej”) zob. M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 109–123.

<sup>48</sup> I. Sikora, dz. cyt., s. 63, 65.



Tożsąmą sferę mistycznych przeżyć ewokował każdorazowo motyw irysa, kwitnącego w psychicznych, wewnętrznych ogrodach duszy młodopolskiego bohatera. Wywoływane i symbolizowane przezeń uczucia zawsze miały charakter uduchowiony, a świat przedstawiony wierszy przywołujących ten motyw bywał z reguły przesyceny światłem, słońcem, ciszą i spokojem<sup>49</sup>.

Kwiat wiąże się ze starożytnym uosobieniem tęczy – Iris, posłanki bogów, wyznaczającej granicę między niebem i ziemią, bogami i ludźmi. Iris to również przewodniczka ułatwiająca duszom trafienie do królestwa zmarłych. Kwiat irysa łączy się zatem ze spokojem (pogodzeniem żywiołów), ciszą i snem wiecznym. W chrześcijaństwie stał się znakiem czystości i niewinności, ale również smutku i żalu (w związku z Najświętszą Panną i jej rozpaczą z powodu ukrzyżowania Chrystusa). Niektóre odmiany rośliny nazywane były liliami<sup>50</sup>.

Następny z przywołanych w wierszu Jedlicza kwiatów – chryzantema – jest rośliną wysoko cenioną na Dalekim Wschodzie i tak jak lotos ma znaczenie solarne. W Japonii jest emblematem cesarskim i wiąże się z długowiecznością i szczęściem, a w Chinach stanowi znak jesieni, jesiennego spokoju (kwitnie do zimy) i taoistycznej doskonałości<sup>51</sup>. Chryzantema to jeden z kluczowych symboli w znanym dramacie Augusta Strindberga *Ett drömspel* (*Gra snów*, powst. 1901), nawiązującym do myśli Arthura Schopenhauera i tradycji staroindyjskiej. Bohaterka sztuki, Córcza Indry, trafia do świata pełnego kwiatów: „Tło przedstawia las olbrzymich, kwitnących, wysokopiennych róż białych, różowych, purpurowych, jaskrawożółtych, fioletowych. Nad nimi złoty dach zamku, na któ-

<sup>49</sup> Tamże, s. 96. Zob. B. Kuryłowicz, dz. cyt., s. 327–339.

<sup>50</sup> Zob. M.I. Macioti, *Mity i magie ziół. Czy kwiaty i liście, zapachy i znaki zodiaku wpływają na stosunki między ludźmi? Odpowiedź tradycji mitu i literatury u progu trzeciego tysiąclecia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. 162–167; Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, dz. cyt., s. 112; J. Tresidder, dz. cyt., s. 67.

<sup>51</sup> Zob. H. Biedermann, dz. cyt., s. 54; J. Tresidder, dz. cyt., s. 28; *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, s. 23.



rego szczycie widać pąk kwiatu, przypominający koronę”<sup>52</sup>. Świat nie okazuje się jednak baśnią, ale snem-więzieniem. Pąk chryzantemy został użyty w funkcji lotosu. Ponieważ „białe, czerwone lub niebieskie kwiaty lotosu wyrastają z zamulonej wody, przeto są symbolem czystości pokonującej nieczystość”<sup>53</sup>.

#### CÓRKA INDRY

[...] Powiedz, ojczu, dlaczego kwiaty wyrastają z błota?

#### SZKLARZ

Dlatego, że im w błocie niedobrze. Jak tylko mogą, śpieszą do światła, aby zakwitnąć i umrzeć!<sup>54</sup>

Pąk chryzantemy, rozkwitający w finale utworu, może przedstawiać wyzwolenie się duszy ludzkiej z więzienia ziemskiej egzystencji (towarzyszy temu pożar oznaczający zagładę świata) lub przebudzenie ze złego snu (moment śmierci) i powstanie do nowego życia: „Gdy zamek płonie, pąk kwiatu na dachu rozwija się w olbrzymią chryzantemę”<sup>55</sup>. Szklarz z diamentem ułatwia otwarcie drzwi do prawdy (drzwi z koniczynką, przepuszczające odrobinę światła, zastępują szybę), a motyw lustra służy wyrażeniu platońskiej filozofii idei:

#### CÓRKA INDRY

Czy wiesz, co widzę w tym lustrze? Świat we właściwej postaci! [...]

#### ADWOKAT

Nareszcie mi to wytłumaczyłaś! Kopia... zawsze przeczuwałem, że to niedobra kopia... i gdy przypominałem sobie pierwowzory, ogarniało mnie niezadowolenie z wszystkiego... A ludzie nazywali to nienasyconiem, odpryskami diabelskiego szkła w oku i Bóg wie jak jeszcze...<sup>56</sup>

<sup>52</sup> A. Strindberg, *Gra snów*, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, wybór, przekł. i przypisy Z. Łanowski, wstęp L. Sokół, Wrocław 1977, s. 738.

<sup>53</sup> *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, s. 87–88.

<sup>54</sup> A. Strindberg, dz. cyt., s. 738–739.

<sup>55</sup> Tamże, s. 853.

<sup>56</sup> Tamże, s. 767–768.



Nenufarom, lotosom, irysom i chryzantemom towarzyszą w wierszu Jedlicza „bladozłote tuje”, które wydają się tutaj nie pasować. Tuja (żywotnik) to drzewo lub krzew z rodziny cyprysowatych, sadzony między innymi na cmentarzach. Symbolika tej rośliny wpisuje się jednak w charakter ukazanego przez poetę obrazu. Tuja ma w sobie majestat cmentarny, jest wyobrażeniem elegancji, a jej gałązki uważane są nie tylko za oznakę smutku, śmierci i żałoby, ale również za symbol długowieczności i szczęścia. To kolejny motyw, który potęguje u Jedlicza wrażenie ciszy, spokoju, snu, znieruchomienia.

Poeta wprowadza zatem do tekstu rośliny o dużej dekoracyjności, wyrafinowanym pięknie, wytwornej elegancji, czasem wielokolorowe (lubiane przez secesyjnych artystów), aby podkreślić – jak za pomocą symboliki kryształu – niezwykłość, doskonałość czy szlachetność ukazanego świata. Całość „baśni flory” (obie części) ma w sobie coś z mandali – łączy to, co zewnętrzne, nieskończone (bladość witraży – część pierwsza obrazu), z tym, co wewnętrzne, związane z człowiekiem i ziemią („kryształowe żary” – część druga obrazu). „Celem mandali jest ułatwienie dialogu między jednostką a głębszymi i podświadomymi aspektami jej bytu”<sup>57</sup>. Sprzyja więc ona kontemplacji, jest wzorem wyobrażającym porządek duchowy w skali kosmicznej i psychicznej<sup>58</sup>. W utworze Jedlicza „baśń flory” zdaje się objawiać projektowaną na zewnątrz sytuację psychiczną podmiotu (projekcja mentalna).

W sumie mandala to przede wszystkim wizerunek syntezy dualizmów: zróżnicowanie-unifikacja, mnogość-jedność, zewnętrżność-wewnętrzność, rozproszenie-skupienie [...]. Jest ona zatem plastycznym wizualnym przedstawieniem ostatecznej walki między ładem (choćby w zróżnicowaniu) a najwyższą tęsknotą za jednością i powrotem do pierwotnej, zgęszczonej bezprzestrzenności i beczasowości (do znanego wszystkim

<sup>57</sup> Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, dz. cyt., s. 146.

<sup>58</sup> Zob. J. Tresidder, dz. cyt., s. 123. Mandala „jako znak reprezentuje wszechświat” (S. Forty, *Znaczenie symboli*, z ang. przeł. W. Cichocki, Warszawa 2008, s. 63).



tradycjom „czystego” centrum). Ponieważ jednak celem (symbolicznym i nieświadomym) sztuki ornamentu jest również uporządkowanie konkretnej przestrzeni (chaosu), możemy tu mówić o dwu sprzecznych możliwościach: a) że źródłem niektórych spośród domniemyanych mandal jest zwykła wola (estetyczna bądź użyteczna) porządku bądź b) rzeczywiście rodzi je mistyczna tęsknota do ostatecznej integracji<sup>59</sup>.

Zamykające wiersz Jedlicza cztery strofy, wprowadzające na scenę widmo dziewczyny, która swym „gorącym oddechem” niszczy powstałą na szybie „baśń flory”, sygnalizują istnienie świata znajdującego się na zewnątrz okien. Powstaje kolejne przeciwieństwo – pomiędzy tym, co robi „Mróz czarodziej”, a tym, co robi dziewczyna (ewentualnie między tym, co zimne, a tym, co gorące). Istotne, że oba rodzaje „czarów” (jego i jej) dotyczą tego samego obiektu – okien. A ponadto oboje, mróz i dziewczyna, reprezentują siły wywierające wpływ na okna od zewnątrz.

Od pól, co w roztąjałych śniegach szare mokną,  
Mroczną, pustą aleją umarłych topoli,  
Tajemnicze zjawisko posuwa się w okno:  
Wiotka postać dziewczyny w blasków aureoli...

Posuwa się z przedziwnym na ustach uśmiechem  
I ukradkiem do szyby przybliży się, staje  
I wionie w przepych kwiecia gorącym oddechem –  
A szron diamentowy pryska, blednie, taje...

Wnet śnieżna rzeźba kwiatu, srebrny cud pajęczy,  
Rozpływa się, rozpierzcha, niknie... Złotym blaskiem  
Jeszcze raz załśni szyba, mignie łuna tęczy –  
I szkło cichym, bolesnym odezwie się trzaskiem.

<sup>59</sup> J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 243–245. Zob. Jungowską wykładnię symboliki mandali: C.G. Jung, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 115–259. Myśliciel traktuje mandalę jako „przyrodzony nieświadomości zbiorowej archetyp” – mandala istniała zatem od zawsze, nie podlegając „procesowi indywidualnego rozwoju i przemijania”. Píše Jung: „Nie ulega dla mnie wątpliwości, że na Wschodzie symbole te powstawały pierwotnie z marzeń sennych i wizji, że nie zostały wynalezione przez jakichś mahajanistycznych Ojców Kościoła” (tamże, s. 118).



Jasne widmo dziewczyny stojąc w oknie białem,  
Patrzy z tryumfem w pianę, bladym lśniąca złotem,  
I klaszcze w dłoń radośnie, i chucha z zapalem,  
I coraz promienniejszym śmieje się chichotem...

(*Baśń okien*, s. 109–110)

Narzucają się dwie interpretacje, sprawiające jednak wrażenie zbyt powierzchownych. Po pierwsze, zaokienną rzeczywistość cechuje mrok, pustka, szarość, śmierć. Dziewczyna idzie „Od pól, co w roztajałych śniegach szare mokną”. O polach i szarzyźnie wspomina również wiersz Zbierzchowskiego: „Ci, których dusze w szarych troskach mokną [...] / Niech ze mną spojrzą [...] / Na zamarzniete o poranku okno. / Lodem i szronem ściął je wiatr od pola”<sup>60</sup>. Można więc przyjąć pesymistyczną wymowę utworu Jedlicza – przypomina o sobie pospolita, szara rzeczywistość, wdziera się w świat marzeń i je niszczy, przeszkadza w kontemplacji. Szklana ułuda zostaje wyśmiana. W konfrontacji z dziewczyną (jawą) pryska czar snu. Po drugie, wolno przyjąć, że dziewczyna nie ma nic wspólnego z ponurą i szarą rzeczywistością. Jest przecież „w blasków aureoli”, ma uśmiech na ustach i gorący oddech. Mieliśmy zatem optymistyczną wymowę wiersza – nadchodzi wiosna, wszystko taje pod wpływem miłości (stąd „roztajałe śniegi” na polach), a dziewczyna uosabia boginię życia, która rozwiewa złudzenia o wieczności, rozprasza myśli o śmierci i zaświatowych łąkach, przywraca życiu. Baśniowe kolory: srebrny („srebrny kwiat Ułuda”, „sinosrebrne wstęgi”, pędy „zwieszone srebrzyście”, „srebrny cud pajęczy”) i złoty („bladozłote tuje”, „Złotym blaskiem / Jeszcze raz załśni szyba”, „Patrzy z tryumfem w pianę, bladym lśniąca złotem”), ustępują rzeczywistemu światłu, jakim emanuje bohaterka.

Biorąc pod uwagę epokę i podobne konstrukcje postaci, funkcjonujących w ówczesnej liryce, uwzględnić trzeba inną możliwość interpretacji. Odpowiedni fragment wiersza Jedlicza *Baśń okien*

<sup>60</sup> H. Zbierzchowski, *Bajka zamarznętych okien*, s. 97.



cytuje Maria Podraza-Kwiatkowska, umieszczając pośród fragmentów utworów innych młodopolskich poetów, aby zilustrować jeden z powtarzających się typów bohaterów lirycznych:

Są to postacie ludzkie, ale niemal nierealne. Ruchy wykonywane przez nie są powolne; robią wrażenie somnambulików; idą samotnie lub w korowodach. Otacza je cisza i nieruchomość; zadumane, zapatrzone w dal, nie zwracają uwagi na otoczenie; z reguły są blade, wiotkie, często białe, czasem w aureoli blasków, jakby fosforyzujące; roztaczają atmosferę dziwności i tajemnicy. Stopień ich realności jest różny, ale wzajemne podobieństwo – zupełnie wyraźne<sup>61</sup>.

Postacie te wyróżnia zachowanie pantomimiczne, ale są one pozbawione alegorycznych atrybutów. Wywodzą się z alegorii, lecz nie mają alegorycznego sensu. Ich wzorzec kryje się w malarstwie mistyków i prerafaelitów. Nie są personifikacjami, ale symbolami, których podstawową funkcją jest ewokacja nastroju. Widmo dziewczyny Jedlicza nie stanowi zatem alegorii wiosny, lecz w sposób zmysłowy przybliża to, co nieuchwytnie, nieokreślone, niedojrzałe, pozostające w głębi ludzkiej duszy. Ten rodzaj symbolu Podraza-Kwiatkowska nazywa „transcendentalnym”.

Wiotkie, blade, zadumane, wolno poruszające się postacie są ewokatorami niezwykłych stanów nastrojowych [...] w wersji transcendentalnej. [...] W mniej lub bardziej wyraźny sposób stanowią [...] symbole „głębi metafizycznej”, całego zatem zespołu zagadnień ontologiczno-epistemologiczno-egzystencjalnych. [...] Same [...] w sobie niezupełnie zrozumiałe, stanowią ekwiwalent, sugerują nie konkretne pojęcie, lecz skomplikowany i nie poddający się dokładnemu wytłumaczeniu krąg problematyki filozoficznej. Konkretnie: filozofii idealistycznej.

Przed wszystkim więc sugerują istnienie – obok złudnej Mai, czyli otaczającej rzeczywistości – świata idealnego. Tego świata idealnego, którego przecucie, zgodnie z platońskim wzorcem, przynosi człowiek na świat<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 112.

<sup>62</sup> Tamże, s. 114–115.



Wędrująca dziewczyna Jedlicza, przybywająca z nieznanej dali, może być znakiem istnienia „wewnętrznej świadomości” (jej przebudzenia się, oświecenia) albo symptomem innego (idealnego) świata, z którym głębie ludzkiej psychiki są powiązane. Odwołanie sfery transcendencji i sfery psychiczności nie jest tutaj możliwe. Z tego typu postaciami łączą się w poezji młodopolskiej: platońsko-plotyńska wiara w preegzystencję dusz, tęsknota do stanu pierwotnej jedności, anamneza<sup>63</sup>. Niejednokrotnie spotykamy w tej twórczości postacie kobiet, będących uosobieniami transcendentalnej duszy lub tajemniczej przestrzeni ludzkiej psychiki. To rezultat odkrycia we wnętrzu człowieka pierwiastka obcego, który nie poddaje się świadomej kontroli. Skutkowało to jednak nie tylko wiarą, ale też zwątpieniem. Stąd wiersz Jedlicza, jeśli uwzględnimy taką młodopolską perspektywę, kontekst czy konwencję, można interpretować co najmniej na dwa sposoby – ponownie pesymistycznie lub optymistycznie.

Powrócić musimy do tego, co zostało już powiedziane na początku naszych rozważań. Motyw okna pociąga za sobą problematykę widzenia i prawdy. W oknach Jedlicza najpierw widzimy „baśń flory”, potem zaś stojącą w jednym tych okien dziewczynę. Spotykamy się tutaj ze zjawiskiem podwójnego widzenia, nakładania się na siebie dwóch wizji, dwóch rodzajów światła. Z jednego obrazu wyłania się drugi (jakby jeden był drugim podszyty) – nie ma żadnej pewności, który jest prawdziwy. Istotny wydaje się moment, w którym lodowy okienny fresk „rozpływa się”, ale szyba jeszcze lśni „złotym blaskiem”. To właśnie chwila, kiedy jednocześnie widać „baśń flory” i przezierającą już przez nią twarz dziewczyny chichotki. Stawiając siebie w roli podmiotu poznającego, moglibyśmy zatem powiedzieć, że patrząc w okno, widzimy świat lodu (o niejasnym statusie) i za nim swoje odbicie. Oba obrazy są przez to niewyraźne. Świat odbija się w nas lub my w świe-

<sup>63</sup> Tamże, s. 120.



cie. To, co wydawało się prawzorem, powoli niknie – jako produkt własnej imaginacji – i zostaje w końcu tylko nasze „ja”. Wedle tej koncepcji, widzi się przez pryzmat samego siebie, a więc poznajemy w ostateczności jedynie swoje odbicie, nie można poza nie wykroczyć. Jak pisał Leopold Staff w tomie *Ptakom niebieskim* (prwdr. 1905): „Więzień między widzących szyb zamknięty ściany”<sup>64</sup>. W baśni zwierciadlanej nie znajdziemy niczego, co by nami nie było, z każdego snu wydobywamy siebie, własną ułudę.

Niewykluczone, iż w wierszu Jedlicza pobrzmiewa myśl Schopenhauera, mówiąca, że świat to wyobrażenie, przedstawienie, wytwór ludzkiego umysłu, monotony, zniewalający sen. „Świat jako przedstawienie – a więc zjawiskowy, iluzoryczny, choć empirycznie realny świat – jest zawieszony na jednej jedynej nici: nitce świadomości”<sup>65</sup>. Może zatem dziewczyna Jedlicza symbolizuje śmierć, za jej sprawą kończy się baśń czy sen (jak za sprawą Córki Indry). Istnieje też inna możliwość. Jeśli założymy, że świat wykreowany na szybie i świat za szybą, z którego przychodzi dziewczyna, to światy nieprzynależne do tego samego „ja” poznającego (tej samej psychiczności), wówczas będziemy mogli stwierdzić, że jeden ze sposobów widzenia świata ulega zaburzeniu, zachwianiu lub de-

<sup>64</sup> L. Staff, *Więzień zwierciadeł*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 498; podkr. autora. W nieco innym znaczeniu motyw odbicia funkcjonuje w *Prologu* (prwdr. 1902) Bolesława Leśmiana: „Widzę baśń zwierciadlaną, kędy zamiast słońca, / Nad zwłokami praistnień orszak gromnic czuwa” (B. Leśmian, *Prolog*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie. Poezje zebrane*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2010, s. 43). W interpretacji Adama Szczerbowskiego, występujące w wierszu Leśmiana zwierciadła, ustawione „jedno przeciw drugiemu” i tworzące w ten sposób „szereg odbić, zasuniętych w wieczność”, to lustra sztuki i życia, wytwarzające z siebie „nieskończoną ilość innych bytów, innych rzeczywistości” (A. Szczerbowski, *Bolesław Leśmian*, Warszawa–Zamość 1938, s. 11–12). Powołując się na tę wykładnię, Jacek Trznadel pisze: „Podobnie jak zwierciadła przekazują w swą nie istniejącą realnie głęb coraz dalsze odbicia płonących świec, tak i dzieło sztuki niesie w sobie obraz istniejącego niegdyś realnego życia, przekazując je w nieskończonych odbiciach baśni, legendy, mitu” (J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana. (Próba przekroju)*, Warszawa 1964, s. 24).

<sup>65</sup> J. Marzęcki, *Artur Schopenhauer wobec filozofii Indii*, Warszawa 1992, s. 50.



strukcji w konfrontacji z cudzym widzeniem („I szkło cichym, bolesnym odezwie się trzaskiem”). Byłoby to zderzenie spojrzenia na szybę od wewnątrz ze spojrzeniem na szybę z zewnątrz – spotkanie dwóch różnych „ja”. Taka konfrontacja zupełnie inaczej wygląda w wierszu Salza *Kwiaty mrozu*, gdzie jeden podmiot nie widzi słońca, bo przeszkadza mu w tym mróz na szybie, a drugi (być może *alter ego* pierwszego) słońce to właśnie w mrozie dostrzega. Jest to opozycja między prawdą i złudą, rzeczywistością na zewnątrz a marzeniem.

Kolejna interpretacja wiersza Jedlicza, bardziej optymistyczna: spotkanie z samym sobą czy z własną duszą (dziewczyna) pozwala inaczej, może lepiej postrzegać lub rozumieć świat i swoje „ja”. Zjawę przyciąga coś do konkretnego okna (spośród wielu, na jakich powstała florystyczna zimowa baśń). Dziewczyna „w blasków aureoli” wygląda niczym jakiś anioł, jakaś święta czy zbawicielka – ratuje przed lodową ułudą i martwością, umożliwia właściwe widzenie przez oczyszczone z mrozu okno, wdarcie się ożywczych, twórczych promieni do wnętrza. Ponieważ odsłania to, co zasłonięte, jest rodzajem świadomości przedzierającej się przez to, co nieświadome. Przypomina też trochę muzę (impuls twórczy, jaźń twórczą), za sprawą której dokonuje się artystyczne przebudzenie.

Niezależnie od tego, jaką interpretację wybierzemy, wiersz Jedlicza mieści się w nurcie nastrojowego symbolizmu. Wytwarza specyficzną aurę emocjonalną, kontrastując wszystko podwójnie: „baśń flory” ma swoją górę i dół, niebo i ziemię, trupią bladość i kryształowy żar; tej szklanej ułudzie przeciwstawiona zostaje rzeczywistość, której przecucie umożliwia dziewczyna. Szyba byłaby zatem miejscem zetknięcia się zimna z „gorącym oddechem”, śmierci z życiem, smutku z radością, duchowego bezwładu z twórczym działaniem, tego, co zmysłowe, z tym, co ponadzmysłowe, tego, co nieświadome, z tym, co świadome. Tak czy inaczej, wiersz ukierunkowany jest na tajemniczą sferę ludzkiej psychiki i doznań wewnętrznych.





**Anna Wydrycka**

Uniwersytet w Białymstoku

## Miłosny dialog

**Anna Zahorska –**

\*\*\* [Czystszy nad śniegu białosc...],

\*\*\* [W rozkoszy jasnym mgnieniu...]

Anna Zahorska należy do grupy tych polskich pisarzy, których twórczość uległa niemal całkowitemu zapomnieniu. Poetka, autorka dramatów i powieści, krytyczka o dużym dorobku<sup>1</sup>, przywoływana dziś sporadycznie przez bardziej dociekliwych historyków literatury, jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego cieszyła się uznaniem i sporą popularnością<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Anna Zahorska opublikowała następujące dzieła:

Pod pseudonimem Savitri: *Poezje* (1908), *Pieśni walki* (1908), poemat dramatyczny *Brunhilda* (1910), dramat *Pani Słoneczna* (1912), prozę *Księga milczenia* (1914), powieść *Utopia* (1914, 1922).

Jako Anna Zahorska lub Hanna Zahorska: tom poezji *Dniom zmartwychwstania* (1921), powieści: *Uchodźcy* (1922), *Odrutowana okolica* (1925), *Wazon iryzowany. Nowele* (1927), *Trucizny* (1928, 1931), *Młyn nad Sałgirem* (1929), *Ikiala. Powieść egzotyczna z Polski i Madagaskaru* (1938), *Ofiara poranna. Chrystusowiec Józef Miękus* (1939). Ponadto ok. 50 książeczek hagiograficznych w serii „Kłosa z Bożej Roli” Wydawnictwa Salezjańskiego oraz: *Żołnierze święci* (1933), *Ilustrowane żywoty świętych polskich* (1937), *Żywot bł. Marii Mazarello* (1938). Dla dzieci i młodzieży: *O Królowej Zimie i Królewiczu Słońca. Baśń* (1925), *Do kraju olbrzymów, Czterech konkurentów* (1927), *W szponach czarownicy* (1928), *W piekle ziemi* (1929). Także liczne prace krytyczne przed i po I wojnie światowej. Kilka z nich przedrukowała w antologii *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918*, Białystok 2006. Osobno zostały wydane studia: *Maria Rodziewiczówna i jej dzieła* (1931), *Narcyzy Żmichowskiej powrót do literatury* (1932).

<sup>2</sup> O popularności Zahorskiej świadczą m.in. wywiad zamieszczony w „Tygodniku Polskim” 1928, nr 8, s. 2–3 oraz liczne recenzje jej powieści *Trucizny* (War-



Do zapomnienia po II wojnie światowej przyczyniła się na pewno decyzja władz PRL. W wydanym 1 października 1951 roku, przeznaczonym do użytku wewnętrznego cenzury wykazie książek podlegających niezwłócnemu wycofaniu, który wyraźnie pokazuje okaleczenie tradycji polskiej literatury, pod nr 1625. znajdziemy zapis, że wszystkie utwory Anny Zahorskiej (Savitri) należy natychmiast z bibliotek usunąć (czyli po prostu zniszczyć)<sup>3</sup>. Dlatego dziś zarówno młodopolskie tomiki poetyckie Savitri, jak i jej międzywojenne powieści są niezwykle trudno dostępne. Miejmy nadzieję, że tę sytuację, choć po części, zmieni wydanie *Poezji zebranych* Anny Zahorskiej, przygotowane do druku przez autorkę niniejszego szkicu, które się niebawem ukaze.

Liryka Savitri bowiem, podobnie jak heroiczna biografia poetki, domaga się zainteresowania i przywrócenia czytelniczej pamięci. Autorka odważna, bezkompromisowa, przez całe życie pracę literacką łączyła z zaangażowaniem w działalność społeczną, ideową, patriotyczną. Urodzona na tzw. ziemiach zabranych, najprawdopodobniej w Witebsku<sup>4</sup>, kształciła się na pensji w Moskwie, tam wstąpiła do PPS. Już przed pierwszą wojną światową intensywną działalność oświatową i socjalistyczną przypłaciła kilkakrotnym uwięzieniem<sup>5</sup>. Silnie zaangażowany w działalność wolnościową

---

szawa 1928, 1931). Natomiast młodopolskie wiersze Zahorskiej przywołują m.in.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001; W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992; tenże, *Mit. Eros. Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999; tenże, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001; *Antologia liryki Młodej Polski*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1990. Kilkanaście jej utworów poetyckich zostało przedrukowanych w antologii *Poetki przełomu XIX i XX wieku*, oprac. zespół pod red. J. Zacharskiej, Białystok 2000. Sylwetkę poetki omówiła w tejże antologii J. Zacharska.

<sup>3</sup> Por. [Cenzura PRL]: *Wykaz książek podlegających niezwłócnemu wycofaniu 1.X.1951 r.*, posł. Z. Żmigrodzki, Wrocław 2002, s. 46.

<sup>4</sup> Szerzej omawiam jej biografię w swojej książce *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012.

<sup>5</sup> Mówiła o tym w wywiadzie, publikowanym już po pierwszej wojnie – *Z mojej kariery... Anna Zahorska (Savitri)*, „Tygodnik Polski” 1928, nr 8, s. 2–3.



był także jej mąż – Eugeniusz Zahorski, należący wówczas do PPS i wielokrotnie osadzany w ciężkich twierdzach rosyjskich<sup>6</sup>. Debiutowała Zahorska w „Biesiadzie Literackiej”, gdzie jej liryk *Zachód* umieszczono w pięknej oprawie graficznej na pierwszej stronie<sup>7</sup>. Po wyjściu z więzienia na Pawiaku, w którym przebywała na skutek udziału w rewolucji 1905 roku, i wyjeździe do Krakowa wydała jednocześnie dwa tomy liryków: *Poezje* oraz *Pieśni walki* (1908). Należałoby tu też przypomnieć, że ponownie znalazła się Zahorska na Pawiaku w 1942 roku i przeszła tam ciężkie śledztwo, aresztowana przez gestapo z powodu zaangażowania w działalność Armii Krajowej. Wywieziona do Oświęcimia, zginęła tam jesienią 1942 r.

W momencie publikacji pierwszych tomików, w 1908 r., gwiazda Zahorskiej, jak pisał później Karol Wiktor Zawodziński, błysnęła jasnym, choć krótkotrwałym blaskiem<sup>8</sup>. O tym, że był to blask „jasny”, nie można wątpić, na pewno nie dla wszystkich czytelników okazał się jednak „krótkotrwały”. Była Savitri znaną poetką i krytyczką aż do wybuchu Wielkiej Wojny, publikowała wiele utworów i dziesiątki recenzji, sporadycznie także przekłady w ówczesnej prasie. Po wojnie, na skutek przeżytego jeszcze wcześniej nawrócenia, zmienił się zupełnie charakter jej twórczości. Związała się ze środowiskami katolickimi, z „Przeglądem Powszechnym” jako stała recenzentka, później także z „Kulturą” jako autorka ocen dzieł filmowych, z „Rodziną Katolicką”, z „Rzeczpospolitą”. Publikowała wiele utworów w Wydawnictwie Salezjańskim. Porzuciła młodopolski pseudonim Savitri, twórczość sygnowała przede wszystkim własnym imieniem i nazwiskiem. W wywiadzie udzielonym w 1928 r. zdecydowanie negatywnie oceniła swoje młodopol-

<sup>6</sup> Między innymi więziony był przez osiem miesięcy w 1905 r. w podziemiach Twierdzy Pietropawłowskiej, co przypłacił utratą zdrowia.

<sup>7</sup> „Biesiada Literacka” 1902, nr 50, s. 1. Liryk *Zachód* podpisany: Hanna Elzenberg.

<sup>8</sup> Por. K.W. Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*, oprac. J. Budkowska, Wrocław 1954, s. 322.



skie utwory: „Erotyka, prądy indywidualistyczne... Toteż, szczerze mówiąc, wstydziłam się tych moich rzeczy i wtedy już myślałam, żeby pisać dla tych czytelników z kół młodzieży, z którymi bezustannie się stykałam”<sup>9</sup>. Nawet nie wymieniła tomu *Poezje*, wydanego w 1908 r., tak przychylnie przecież przyjętego przez krytyków<sup>10</sup>.

Choć po lekturze *Poezji* powściągliwość Zahorskiej wobec młodzieńczej liryki, zwłaszcza w kontekście jej nawrócenia, wydaje się zrozumiała, historyk czy badacz literatury nie może całkowicie przekreślić jej młodopolskiego dorobku. Tym bardziej że wśród wczesnych wierszy Savitri znajdziemy liryki wyrastające ponad przeciętną literacką „produkcję” i zwracające uwagę swoją oryginalnością. Na przykład lekceważony później przez samą poetkę temat erotyczny, podejmowany – najczęściej w sposób odważny i niekonwencjonalny – w licznych wierszach tomu *Poezje*, sprawia, że obok Tetmajera, Zawistowskiej, Komornickiej możemy ją uznać za kreatorkę nowatorskiej liryki miłosnej w okresie Młodej Polski. Współcześnie, zapewne wbrew życzeniu poetki, ta właśnie część jej liryki została doceniona i jest przypominana, m.in. na stronach internetowych poświęconych liryce miłosnej czy w antologiach<sup>11</sup>.

Należałoby jednak zauważyć, że celem młodej autorki było zapewne nie tylko i nie przede wszystkim bulwersowanie filisterskich czytelników. Jej wierszy miłosnych nie należy odczytywać powierzchownie, wyłącznie w kategoriach obyczajowego skandalu, była

<sup>9</sup> Z *mojej kariery...*, s. 2.

<sup>10</sup> Tom *Poezje* recenzowali m.in.: H. Galle, Savitri: „Poezye”, „Biblioteka Warszawska” 1909, t. 2, z. 1, s. 178–181; K. Bleszyński, *Debiuty poetyckie*, „Krytyka” 1909, t. 2, s. 266–269. Ciekawie pisał o Savitri jako o utalentowanej poetce B. Leśmian w dłuższym artykule w „Literaturze i „Sztuce” 1910, nr 21 (przedruk w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 264–270). Zahorska pominęła tom *Poezje* także w informacjach do swego biogramu dla leksykonu *Współczesna kultura Polska*, red. A. Peretiałowicz, M. Sobeski, Poznań 1932, opracowanego na podstawie materiałów przesłanych przez samych uczonych, pisarzy i artystów.

<sup>11</sup> Np. *Wiersze miłosne poetek Młodej Polski*, oprac. A.K. Waśkiewicz, Warszawa 2010; *Poezja erotyczna. Wiersze polskich poetów*, Warszawa 1913.



zbyt świadomą poetką, żeby tylko prowokować, zdobywając w ten sposób popularność. Miłość i erotykę uważała za niezwykle ważną część kobiecej tożsamości (por. np. *Księgę milczenia*), podobnie zresztą jak macierzyństwo. A bulwersujące wiersze posiadają uzasadnienie zarówno w tradycji, jak i w ówczesnej sytuacji światopoglądowej i obyczajowej, nabierają znaczenia w perspektywie problemów kulturowych *belle époque*, odnowienia artystycznych konwencji. Przyjrzyjmy się dwóm krótkim lirykom, publikowanym obok siebie w tomie *Poezje* (1908).

Czystszy nad śniegu białość,  
nad źródła nurt tak czysty,  
nad pereł doskonałość  
całunek twój ognisty.  
W liliowej swej słodczy  
cud nad cudami ziszcza,  
jak płomień ofiarniczy,  
co spala i oczyszcza<sup>12</sup>.

W rozkoszy jasnym mgnieniu  
przy tobie zapominam  
o starym mym cierpieniu –  
nie szydę, nie przeklinam –  
i tylko kornie, długo  
komunię z ust twych biorę,  
a szczęście złotą strugą  
w me serce wpływa chore.  
Zakwita darń mogilna  
gromnice żółte gasną...  
Twym ustom – zdrowa, silna –  
dziękuje cicho, jasno...<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Savitri [właśc. Anna Zahorska], \*\*\* [Czystszy nad śniegu białość...], [w:] tejże, *Poezje*, Warszawa 1908, s. 7.

<sup>13</sup> Savitri [właśc. Anna Zahorska], \*\*\* [W rozkoszy jasnym mgnieniu...], [w:] tejże, *Poezje*, s. 8.



Tematem obu liryków jest pocałunek. Warto przypomnieć w tym kontekście znane dzieło Gustava Klimta, zatytułowane właśnie *Pocałunek*, gdyż powstało w tych samych latach – 1907–1908. Nie wiemy, czy do Savitri dotarły jakieś informacje na temat obrazu austriackiego malarza, którego nowatorskie dzieła stawały się coraz głośniejsze. Klimt sięgał po tradycyjne techniki i materiały sztuki sakralnej – mozaikę, złoto, ale jego obrazy oczywiście do sztuki sakralnej nie należą. *Pocałunek* lśni od złota, które niewątpliwie sakralizuje miłość i nadaje jej aurę mistyczną.

Z podobnym gestem mamy do czynienia w lirykach Savitri. Pocałunek jest tu doskonały, najczystszy, w końcu utożsamiony z przyjmowaniem komunii, czyli sakramentem eucharystii. „Złota struga szczęścia” wydaje się harmonizować ze złotym tłem obrazu Klimta. W wierszach poetki także dokonuje się sakralizacja zmysłowej miłości i samego pocałunku. O tym zjawisku w młodopolskiej poezji pisał już Wojciech Gutowski, cytując właśnie pierwszy z przytoczonych wyżej wierszy Zahorskiej<sup>14</sup>. Badacz młodopolskiej twórczości pisał jednocześnie o ówczesnej sakralizacji samego stosunku seksualnego. Poetka sięga więc po elementy tradycji i liturgii chrześcijańskiej, aby nadać rangę sakralną zmysłowej miłości. Jej zabiegi stylistyczne są mocno wpisane w szersze tendencje światopoglądowo-artystyczne *belle epoque*.

W cytowanych wierszach pojawiają ponadto epitety, które odwracają tradycyjne, symboliczne znaczenia pewnych pojęć. Należałoby się zastanowić nad kilkakrotnym podkreśleniem czystości pocałunku. Zostaje on wyniesiony na sam szczyt hierarchii czystości – czystszy niż woda źródłana, bielszy niż śnieg. Czystość i kolor biały nie kojarzą się w tradycji symbolicznej z miłością zmysłową. Wprost przeciwnie – to, co nieskalane, przeczyste jest zawsze pozbawione cielesnego pożądania i zmysłowej namiętności. Doświadczenia erotyczne częściej naznaczają człowieka swoistym

<sup>14</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, s. 203.



symbolicznym „splamieniem”, niż przyczyniają się do puryfikacji. U Zahorskiej natomiast w pierwszym cytowanym liryku pocałunek jest jednocześnie czysty, doskonały, ale i ognisty, porównany do spalająco-oczyszczającego płomienia. Kontradiktoryczne określenia uzupełnia synestezja: „liliowa słodycz”.

Czy nadanie erotycznej miłości funkcji oczyszczającej, wyniesienie jej na sam szczyt hierarchii wartości wynika tylko z chęci bulwersowania czytelników? Odwołajmy się w tym momencie do twórczości niezwykle wówczas cenionego Richarda Wagnera, cenionego także przez Zahorską, o czym świadczą jej utwory, takie jak poemat dramatyczny *Brunhilda*, liryki *Lohengrin*<sup>15</sup> i późniejszy *Tannhäuser w grocie Wenus*<sup>16</sup>, w którym znajdziemy zresztą już inną ideę miłości.

Charakterystyczne, że w dramatach Wagnera i w ich interpretacjach pojawiała się właśnie idea miłości czystej, i rzecz nie dotyczy wyłącznie dramatu muzycznego *Parsifal*. Podkreślano antymieszcząńską, antymaterialistyczną wymowę wszystkich Wagnerowskich dramatów oraz bunt przeciw skostniałym konwencjom obyczajowym. Nawet we współczesnym przewodniku operowym czytamy:

Naczelną ideą *Pierścienia Nibelunga* jest potępienie zbrodniczej żądzdy władzy i bogactwa – przyczyny wszelkiego zła na ziemi, oraz apoteoza miłości pełnej żaru a czystej, wyzwolonej z wszelkich więzów i praw obyczajowej moralności<sup>17</sup>.

„Apoteoza miłości pełnej żaru a czystej” – ta fraza pasować by mogła przecież do pierwszego z cytowanych tu liryków Savitri. Skażone okazywały się więc związki erotyczne uwikłane w interesy materialne. Ubolewano, że dziewiętnastowieczne małżeństwo jest właściwie kontraktem ekonomicznym, z powodu którego ko-

<sup>15</sup> Zob. Savitri, *Poezje*, s. 19–20.

<sup>16</sup> „Kurier Warszawski” 1911, nr 260, s. 3–4.

<sup>17</sup> J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1995, s. 540.



bieta czuje się zniewolona. Sama Zahorska w recenzji książki *Wyzwalająca się kobieta* Marii Turzyny pisała o „cierpieniu dusz, przykutych obrozą obyczaju do bezmiłosnych ognisk domowych”, o „formach starych, obłudnych i kłamliwych”<sup>18</sup>, mając na myśli związki małżeńskie. W takim kontekście miłość poza wszelkimi więzami prawnymi i obyczajowymi wydawała się nieskażona interesem i obłudą, a sam erotyzm nabierał oznak czystości. Następnie podniesiony do rangi aktu sakralnego, dominował w hierarchii wartości.

W przypadku dwóch cytowanych liryków Anny Zahorskiej konieczne jest jednak przywołanie jeszcze jednej inspiracji. W cyklu *Rzeźby z lawy*, z którego pochodzą oba wiersze, pojawia się zarówno męski, jak i żeński podmiot liryczny. Wyraźne jest to zwłaszcza w następnej parze liryków, które łączy wspólny rekwizyt – „diadem miłości”<sup>19</sup>. Formy gramatyczne obu wierszy, o których tu tylko wspomnimy, wskazują, że mamy do czynienia z miłosnym dialogiem. Wydaje się, że podobna sytuacja liryczna występuje w omawianych utworach. Pierwszy z nich to prawdopodobnie głos kobiety, choć nie znajdujemy tu form gramatycznych, ostatecznie tę interpretację poświadczających. Drugi zaś na pewno jest głosem męskim. Oba wiersze nie stanowią raczej wariacji na temat pocałunku, gdyż takich zabiegów Zahorska nie stosowała, tym bardziej że następują one bezpośrednio po sobie. Możemy więc przypuszczać, że mamy do czynienia z miłosnym dialogiem, którego inspirację stanowi biblijna *Pieśń nad Pieśniami*. Należałoby przypomnieć, że ów słynny tekst rozpoczyna fraza: „Niech mię pocałuje pocałowaniem ust swoich...”<sup>20</sup>, którą wypowiada Oblubienica.

<sup>18</sup> Savitri [właśc. Anna Zahorska], *Maria Turzyna*, „Wyzwalająca się kobieta”, „Prawda” 1907, nr 15, s. 169. Zahorska była wówczas zwolenniczką rozwodów i małżeństw niesakramentalnych, później diametralnie zmieniła poglądy.

<sup>19</sup> Por. *Wszystkim gorąco miłowanym..., A gdyś klękał przede mną...* – Savitri [właśc. Anna Zahorska], *Poezje*, s. 9, 10. Ten miłosny dialog zawiera aluzje do opowiadania J. Zeyera *Król Kofetua*.

<sup>20</sup> PnP 1,2 (w przekładzie Jakuba Wujka).



Niezwykle istotna jest jednak sama forma dialogu. Pozwala ona postawić kochanków na pozycjach równorzędnych, zobrazować miłość, która jest miłością szczęśliwą i spełnioną. Zahorska w wielu swoich wypowiedziach podkreślała, że emancypacja kobiet to nie tylko zmiana praw i obyczajów. Żądała od kobiety emancypacji duchowej i psychicznej. Uważała, że tego rodzaju wyzwolenie jest podstawą wszelkich innych swobód, kobieta powinna rozwijać swoją osobowość, stać się niezależnym podmiotem<sup>21</sup>. Liryczny dialog pozwala uwidocznic ową podmiotowość kobiecą, afirmować kobiecie uczucia i doznania. Wtedy tylko związek kochanków może być związkiem szczęśliwym.

Obie wypowiedzi na temat pocałunku różnią się wyeksponowaniem odmiennych aspektów miłości, choć w obu ważną rolę pełnią właśnie elementy sakralne. Pierwszy zbudowany został właściwie na aluzjach biblijnych. „Obmyj mnie, a ponad śnieg bielszym się stanę” – czytamy w Psalmie 51. Następnie – drogocenna perła jest figurą Królestwa Niebieskiego, według przypowieści zawartej w Ewangelii św. Mateusza. Do Biblii odsyła też pojęcie cudu. Wszystkie te elementy znajdziemy w owym krótkim liryku. Ponadto uwydatniona w nim została puryfikacyjna właściwość pocałunku. Nie tylko sam jest czysty, najczystszy, ale też nabiera właściwości płomienia. „We wszystkich tradycjach płomień jest symbolem duchowego oczyszczenia, oświecenia i miłości” – czytamy w *Słowniku symboli*<sup>22</sup>. Zahorska używa więc tego symbolu zgodnie z ugruntowaną tradycją. Dodatkowo płomień jest „ofiarniczy” – owo określenie przywołuje sakralne, puryfikacyjne praktyki. Często ofiarę składaną bogom, czy biblijnemu Bogu – spalano. W Starym Testamencie występuje tzw. ofiara całopalna<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Por. jej artykuł *Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 29, s. 562.

<sup>22</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionary of symbols*, transl. J. Buchanan-Brown, London 1996, p. 391.

<sup>23</sup> Por. Kpł 1,3–17.



W wierszu zostały również zasugerowane sprzeczne doznania sensualne: śnieg, źródło, perły w pierwszych wersach kojarzą się przecież z chłodem, zaś w następnych – spalający ogień konotuje gorący żar. Owa sprzeczność subtelnie wskazuje miłosną ekstazę i totalny wymiar miłosno-erotycznego doświadczenia.

W drugim liryku z kolei wyeksponowała poetka witalistyczny aspekt miłości i samego pocałunku. Najbardziej bulwersujące jest oczywiście utożsamienie go z aktem przyjmowania komunii, czyli sakramentu eucharystii, bo raczej nie chodzi tu tylko i wyłącznie o fakt zjednoczenia kochanków. W religii katolickiej dzięki eucharystii dostępujemy zjednoczenia z Chrystusem, uczestniczymy w życiu wiecznym samego Boga. Jest to życie określane greckim pojęciem *zoë*, w przeciwieństwie do *bios*, które oznacza życie zmysłowe, ograniczone w czasie<sup>24</sup>. W utworze występuje wyraźna redukcja sakralnego aktu komunii, nie dotyczy on bowiem życia duchowego, lecz mieści się w perspektywie witalistycznej, na co wskazują również inne elementy wiersza. Został też – jako utożsamiony z pocałunkiem – umieszczony w sferze erotycznej, co z punktu widzenia religii katolickiej było po prostu bluźnierstwem. Tym bardziej, że ze słowem „komunia” skojarzone zostało pojęcie rozkoszy. Tak więc liryk Savitri można potraktować jako sygnał zerwania z tradycją chrześcijańską.

Interesująca okazuje się natomiast charakterystyka kochanków. Mężczyzna, który jest w liryku podmiotem mówiącym, to człowiek cierpiący, *homo patiens*, przeżywający jakieś głębokie rozczarowanie. Wywołało ono negatywną postawę wobec świata i negatywne reakcje: szyderstwo, przekleństwo. Rozczarowanie wiąże się być może z jakimś zawodem miłosnym albo z utracą miłością, co sugeruje „chore serce”. Erotyzm pełni tu swoistą funkcję terapeutyczną, można nawet powiedzieć letejską, gdyż pozwala pozbyć się dręczących wspomnień. Nie jest natomiast

<sup>24</sup> O znaczeniu obu pojęć i ich zastosowaniu w badaniu literatury pisałam w książce *Między bios a zoë...* (zwłaszcza *Wstęp*).



tożsamy z „absolutem chwili”, z „apoteozą chwili upojenia”, charakterystyczną raczej dla wierszy dekadencckich<sup>25</sup>. Doznanie erotyczne we wczesnych wierszach Zahorskiej można określić mianem chwili przemieniającej, gdyż zwykle zasugerowane są jego trwałe skutki.

Kobieta zaś została scharakteryzowana dwoma określeniami: „zdrowa, silna”. Jest silniejsza od mężczyzny, jak w wielu wczesnych wierszach Zahorskiej, gdzie bywa nawet dominująca. Ale owa dominacja zwykle nie prowadzi do destrukcji, kochanka nie jest jeszcze jednym wcieleniem *femme fatale*. Nie na próżno przybrała Zahorska pseudonim Savitri, czyli imię indyjskiej księżniczki, która ratuje swego męża od śmierci<sup>26</sup>. Można zauważyć, że w omawianym liryku dzieje się podobnie. Zakwitnięcie mogiły, zgaszenie gromnic sygnalizuje oddalenie groźby zakończenia życia. Pocałunek zdrowej i silnej kochanki przywraca wiatalną pełnię.

Oba cytowane wiersze – jak wspomniano – zostały umieszczone w tomie *Poezje*, w cyklu o charakterystycznym tytule: *Rzeźby z lawy*. Cykl zawiera mniej lub bardziej udane wczesne liryki, których tematem jest miłość – uczucie w wersji Zahorskiej niezwykle dynamiczne, splecione z pożądaniem, z cielesnym pragnieniem, ogarniające całego człowieka. Jest to oczywiście miłość kochanków, dominująca nad wszystkimi innymi doznaniem. Potrafią oni zapomnieć o całym świecie, żyć tylko w sferze nakreślonej przez uczucie i pożądanie. W utworze poprzedzającym omawiany dialog znajdziemy charakterystyczne wyznanie:

i krzyknę ludzkości kłębiącej się masie,  
że dwoje nas tylko w przestrzeni i czasie!<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, s. 120–129.

<sup>26</sup> Por. Savitri czyli powieść o wiernej żonie, przeł. A. Lange, Sandomierz 2009.

<sup>27</sup> Savitri [właśc. Anna Zahorska], \*\*\* [Śnieżystym ramieniem opłotę ci szyję...], [w:] tejsze, *Poezje*, s. 6.

Symbolem takiej miłości jest wulkaniczna lawa, występująca w tytule cyklu. Należy jednak zwrócić uwagę, że Zahorska w okresie międzywojennym, po przeżyciu nawrócenia ze wszystkimi jego konsekwencjami, a więc także ze zmianą charakteru twórczości, zaprzeczyła ideałom buntowniczej młodości, nie tylko zresztą w wywiadach i artykułach. Szczególnie musiały ją wówczas ranić liryki, w których można było znaleźć znamiona bluźnierstwa. Dobrze je pamiętała, także zapewne pełen motywów pożądania cykl z lawą w tytule. Zaprzeczyła więc bezpośrednio i wyraźnie owej wczesnej miłosno-erotycznej liryce. W 1931 roku, w religijnym cyklu *W Jego Imię*, publikowanym w „Przeglądzie Powszechnym”, pisała:

Z mojego życia ostygłej lawy  
krucyfiks rzeźbię,  
a śpiewy z zacisz witrażnej nawy  
wtórują krzeźbie<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Anna Zahorska, *Z cyklu „W Jego Imię”*, „Przegląd Powszechny 1931, t. 190, s. 306.



**Jan Tomkowski**

Instytut Badań Literackich PAN

## Podróż na wyspę umarłych

**Bronisława Ostrowska, Ajaccio**

Z wielu powodów wydany w 1917 roku zbiór wierszy Bronisławy Ostrowskiej<sup>1</sup> pozostał w cieniu jej wcześniejszych dokonań, choćby ocenionych wysoko przez krytykę tomów *Chusty ofiarne* czy *Aniołom dźwięku*. Po pierwsze, czasy nie sprzyjały recenzjom, szkicom, omówieniom w prasie literackiej. Po drugie, ukazał się w wyjątkowo niesprzyjających okolicznościach, w przedostatnim roku wojny. Po trzecie, wyszedł w Charkowie, gdzie znaleźli się co prawda w następstwie wojennych przesiedleń miłośnicy sztuki, a nawet poeci<sup>2</sup>, lecz oczywiście ich obecność nie mogła zrekompensować zakłócenia normalnego obiegu czytelniczego<sup>3</sup>. Po czwarte wreszcie, publikowany po czterech latach milczenia zbiór nie świadczył wcale o próbie sprostania nowym czasom, nie dowodził zainteresowania awangardowymi prądami artystycznymi. A tymczasem w Szwajcarii objawił się już dadaizm, w Poznaniu swą ofensywę przygotowywali ekspresjoniści ze „Zdroju”, wspierani jeszcze przez Stanisława Przybyszewskiego, Wacława Berenta, Jana Kasprowicza i inne gwiazdy Młodej Polski, a Warszawę miał niebawem podbijać Skamander,

<sup>1</sup> B. Ostrowska, *Z raptularza. 1910–1917*, Charków 1917.

<sup>2</sup> W Charkowie lata I wojny światowej spędził Leopold Staff, zaś Bronisława Ostrowska przez pewien czas była nawet jego sąsiadką. Zob. I. Maciejewska, *Leopold Staff. Warszawski okres twórczości*, Warszawa 1973, s. 31–37.

<sup>3</sup> Kiedy wiersze te przedrukowano w tomie 3. *Pism poetyckich Ostrowskiej* (Warszawa 1932), recenzent uznał je za „zupełną nowość”. Zob. S. Napierski, *Poezje Bronisławy Ostrowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 36, s. 3.



członkowie tej grupy drukowali na razie w akademickim periodyku „Pro Arte et Studio”. Wydany w 1917 roku zbiór Ostrowskiej pod skromnym tytułem *Z raptularza* manifestował coś zupełnie innego – szlachetny egotyzm, medytacyjny ton, refleksyjność właściwą pokoleniu twórców Młodej Polski.

Znalazły się w nim wiersze i dłuższe wypowiedzi poetyckie napisane na przestrzeni siedmiu lat, a pośród nich prawdziwa perła, ujmujący w swej lapidarności, formalnie bezbłędny, ekspresyjny, a przecież wyciszony i niezwykle subtelny sonet *Ajaccio*. Przytaczamy go niżej w całości:

Uwieńczona gajami kwietnych pomarańczy,  
Ujęta w gór śnieżystych zazdrosne koliska,  
Modrooka zatoka śni jak odaliska,  
Pod słońcem, co na falach dżdżem Danai tańczy.

Wesoły zefir lekko białe żagle niańczy;  
Cicha woda jak turkus umarły połyska;  
Od górskich hał niekiedy spiekle wrzosowiska  
Dyszą nagłym powiewem woni opętańczy.

Wzdymaj się, lotny żaglu! Spiesz ku brzegom, łodzi!  
Widzisz te domy białe wśród kwiecia powodzi,  
Przyczajone jak stado gołębi na łanie?

Tu mieszka szczęście. Cicho! Wciąż sennie i słodziej  
Płyniesz w czar miłowania... Zali wzrok cię zwodzi?  
To kaplice umarłych. – Wieczne spoczywanie. – <sup>4</sup>

Tak się złożyło, że w nielicznych zresztą bliższych naszym czasom przedrukach<sup>5</sup> funkcjonuje on jako osobny utwór, pozbawio-

<sup>4</sup> B. Ostrowska, *Ajaccio*, [w:] tejże, *Z raptularza*, s. 39.

<sup>5</sup> Zob. np. B. Ostrowska, *Biała godzina. Wybór poezji*, wybór i wstęp S. Li-chański, Warszawa 1969, s. 120; też, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999, s. 209.



ny zamierzonego kontekstu, co nie jest oczywiście dramatyczną pomyłką. *Ajaccio* broni się bowiem doskonale jako samodzielna całość pełna lirycznych niedopowiedzeń. Broni się nawet wbrew intencjom autorki, która uczyniła ów sonet częścią cyklu *Z wyspy słońca i śmierci*.

Cykl nie jest zresztą długi, a skonstruowany został w sposób niebywale rygorystyczny. Składają się na niego zaledwie cztery sonety o identycznej budowie, wszystkie napisane tym samym rodzajem wiersza, regularnym trzynastozgłoskowcem o bardzo kunsztownych rymach<sup>6</sup>. Ich tytuły wydają się nieprzypadkowe, sprawiają zresztą wrażenie kolejnych części utworu muzycznego albo rytuałów jakiejś tajemniczej liturgii. Są to – przypomnijmy – *Ajaccio*, *Voceratrice*, *Lamenti*, *Vendetta*. Brzmienie tych czterech słów świadczy, że znajdujemy się na językowym pograniczu włosko-francuskim.

Co może ważniejsze, nie ma tu mowy o czterech impresjach zamkniętych w sonetową formę. Motywy pojawiające się w pierwszym liryku powracają w trzech następnych, ujmowane już z innej perspektywy, dopełniane i rozbudowywane. Pozostajemy jednak w kręgu tych samych nastrojów, a nawet kończące ostatni utwór dramatyczne wyznanie nie przynosi pozbawionego niejasności rozstrzygnięcia. Rozwiązanie jednej zagadki nie dostarcza klucza, otwiera jedynie drogę do kolejnych, być może jeszcze bardziej skomplikowanych.

Siłą wiersza Ostrowskiej jest zamglona wieloznaczność, której nie warto może rozpraszać mozolnym konstruowaniem zbyt dosłownej interpretacji. Jednak już po pierwszej lekturze narzucają się wyraźnie dwie drogi, którymi może posuwać się badacz. Jedną z nich wskazuje tytuł – oto płyniemy na wyspę, której stolicą jest *Ajaccio*. To „wyspa słońca i śmierci”, to naturalnie Korsyka, która

---

<sup>6</sup> Nie bez powodu Jan Lechoń uznał, że twórczość poetki jest „zawsze pod względem formy nieskazitelna” (*Pisma Ostrowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 3, s. 5).



nie jest może (i sto lat temu również nie była) tak ceniona wśród turystów jak Wenecja, Rzym, Paryż, a nawet Sycylia, lecz oczywiście pozostaje atrakcją dla obcych przybyszów. Ci mniej wybredni cenią sobie każdy śródziemnomorski pejzaż pełen słońca i mniej czy bardziej lazurowego wybrzeża, nieco egzotyczną roślinność, plażę, spokój, czasem świetną kuchnię i doskonałe wino... Ci bardziej wtajemniczeni słyszeli, że warto zobaczyć Bonifacio, niesamowitą nekropolię, tak odmienną od środkowoeuropejskich cmentarzy. Prawdziwe miasto umarłych jak z *Elegii duinejskich* Rainera Marii Rilkego...

Jednak podobny cmentarz znajduje się również w Ajaccio, w zachodniej części wyspy i nie musimy jechać aż na południowy kraniec Korsyki, ku wybrzeżom Italii, by zobaczyć kamienne pałace uwieńczone krzyżami, wzniesione dla zmarłych pochodzących z bogatych rodzin<sup>7</sup>. Zresztą zanim je zobaczymy, mamy wrażenie, że jesteśmy w pełnym życia, szczęśliwym śródziemnomorskim raj.

Tak przedstawia zresztą swoją podróż autorka wiersza. Tylko tyle widzimy na początku, zbliżając się do brzegu. Bardzo ważne i trudne do przeoczenia, że podróżny i zarazem obserwator znajduje się w łodzi, co nadaje sonetowi niepokojącą wieloznaczność.

Oczywiście, na korsykański cmentarz zmarli nie muszą płynąć łodzią żaglową, bo przecież są zazwyczaj mieszkańcami wyspy. W ostatnią drogę zmarli ruszają więc na ramionach swoich bliskich, w mniej czy bardziej uroczystych pojazdach, po leśnych ścieżkach, po piaszczystych drogach, po kamiennym bruku, lecz nie po wodzie. Znamy jeden wyjątek od tej reguły: wenecki cmentarz na wyspie San Michele, założony stosunkowo niedawno, dopiero w 1870 roku. Tutaj umarli rzeczywiście przybywają łodzią.

A jednak – w sensie metaforycznym – zwłaszcza dla kogoś, kto nie jest marynarzem, kupcem, żeglarzem, majestatyczny rejs po

<sup>7</sup> O korsykańskich zwyczajach żałobnych, ceremoniach pogrzebowych, opłakiwaniu zmarłych i zwyczaju noszenia żałoby przez dziesięć lat zob. B. Ostrowska, *Z raptularza*, s. 179.



spokojnych wodach zawsze kojarzyć się może z wyprawą w towarzystwie Charona. Z wędrówką w nieznane, ku jakiejś nieokreślonej ostateczności, ku miejscu przeznaczenia<sup>8</sup>.

W *Ajaccio* zaskakuje nas najbardziej pointa, niespodziewane przejście od życia do śmierci, od vitalności do ciszy. Ostrowska łamie schematy nakazujące pokazywanie świata żywych w całym bogactwie kolorów i motywów, zaś krainy zmarłych w czerniach i szarościach. Groza pojawia się w samym centrum ziemskiego raju, życie splata się ze śmiercią<sup>9</sup>.

Oczywiście, na niemal wszystkich cmentarzach świata pojawiają się jakieś rośliny skłaniające odwiedzających do smutku, melancholii, w najlepszym razie zadumy. Jaskrawe barwy, niefrasobliwe kształty, a zwłaszcza już bujność i brak powściągliwości są tu jednak niepożądanym dysonansem. Obowiązuje asceza, umiar, a im bliżej współczesności niestety również wszechobecny kicz.

Tymczasem korsykańska przyroda otaczająca nekropolię pulsuje życiem. Tworzy pełnię, rzadko spotykaną w realnym otoczeniu. Góry są „śnieżyste”, w niższych partiach pokryte wrzosowiskami<sup>10</sup>, w dolinach rosną drzewa pomarańczowe, wszechobecność wody<sup>11</sup> przybierającej w promieniach słońca<sup>12</sup> najrozmaitsze bar-

<sup>8</sup> W twórczości Ostrowskiej „Natura, jej tajemnice odsyłają ku wieczności” (B. Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012, s. 46).

<sup>9</sup> O roli motywu śmierci w twórczości poetki zob. S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia*, [w] tegoż, *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, Warszawa 1967, s. 416–420.

<sup>10</sup> Na szczególny charakter korsykańskich „maquis”, nieprzebytych wrzosowisk, wskazywała autorka w przypisach do swego zbioru (B. Ostrowska, *Z rap-tularza*, s. 180). O fascynacji wrzosowiskami świadczyć może wcześniejszy wiersz *Dziawanna* z tomu *Poezje* (Lwów 1905).

<sup>11</sup> Na fascynację autorki morzem zwrócił już uwagę K. Czachowski, *Poezje Bronisławy Ostrowskiej*, „Czas” 1932, nr 196. Por. A. Wydrycka, „...Rymów gałą-zeczki skrzydlate...”. W *świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 52–62.

<sup>12</sup> Na temat znaczenia światła i motywów solarnych w twórczości Ostrowskiej pisze A. Wydrycka, dz. cyt., s. 39–51.



wy sprawia wrażenie jakiegoś przepychu, roztaczającego się przed naszymi oczami w niewiadomym celu. Zbliżając się do brzegu, dostrzeżemy jeszcze kolekcję kwiatów ozdabiającą domy, których gospodarze muszą czuć się szczęśliwi, przebywając na co dzień pośród tak urozmaiconego pejzażu. Ich szczęściu towarzyszyć powinien niezmałowany spokój i miłość przeniknięta harmonią, a nie szaleństwem, żądzą, rozpaczą.

W gruncie rzeczy obserwator się nie myli, ale... Rzecz w tym, że gospodarze owych domów to umarli<sup>13</sup>.

Odkrywając niespodziewaną pointę, zostajemy natychmiast zmuszeni do przeczytania wiersza Ostrowskiej jeszcze raz. Powinniśmy przejść teraz do lektury *Voceratrice* i wsłuchać się w lament Płaczki, ale wnikliwy czytelnik tego nie uczyni. Sięgnie do tekstu *Ajaccio* jeszcze raz i wtedy sonet wyda mu się zupełnie czymś innym – żadną reminiscencją z podróży na Korsykę, lecz po prostu wędrówką na wyspę umarłych, odbywaną w dobrze znanej malarzkiej scenerii.

Bo znajdujemy się przecież w świecie wyśnionym przez Arnolda Böcklina, dla jednych absolutnie zachwycającym<sup>14</sup>, dla innych zaś emanującym pięknem dosyć podejrzanym, sztucznym i akademickim, jak gipsowe odlewy antycznych rzeźb ustawione na katedrach uniwersyteckich. Owszem, płótna szwajcarskiego mistrza nie zawsze świadczą o malarzkim geniuszu, ale nie dotyczy to chyba obrazu tak zdumiewającego jak *Wyspa umarłych*<sup>15</sup>. Niewiele

<sup>13</sup> To sąsiedztwo śmierci i kwiatów (niekoniecznie cmentarnych, składanych na grobach) widać najlepiej we wcześniejszych lirykach Ostrowskiej należących do cyklu *Woń kwiatów*, szczególnie zaś w *Nieśmiertelnikach* i *Astrach*.

<sup>14</sup> Stanisław Witkiewicz (*Myśli*, Warszawa 1923, s. 40) dojrzał w twórczości szwajcarskiego mistrza „najwspanialsze połączenie żywej i cudownie pobudliwej wyobraźni z doskonałą, pełną świadomości i wszechstronności inteligencją”. On także napisał pierwszy polski artykuł o malarzu (*Arnold Böcklin*, „Wędrowiec” 1884, nr 41, s. 481–482, nr 42, s. 497, 500).

<sup>15</sup> O odwołaniach do *Wyspy umarłych* m.in. w wierszach Kazimierza Tetmajera, Lucjana Rydla i Wacława Rolicza-Liedera pisze A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 277–281.



arcydzieł przemawia w podobny sposób do naszej wyobraźni, a te, którym udaje się ta sztuka, przeważnie osiągają przywiązanie i podziw widza za pomocą krzyku, a nie skupionego milczenia.

Jak twierdzą znawcy przedmiotu, artysta nazwał początkowo swoje dzieło „Miejscem spokoju”. Trudno się pogodzić z faktem, że dzisiejszy tytuł obrazu wymyślił podobno berliński marszand! A zatem wszystko wskazuje na to, że Böcklin nie zdawał sobie sprawy, co właściwie maluje! Został zaskoczony przez wizję wyłaniającą się z marzenia sennego.

Uściślijmy jeszcze pewne szczegóły: mówiąc o *Wyspie umarłych*, mamy w istocie na myśli aż pięć obrazów tak właśnie zatytułowanych, znajdujących się w czterech miastach, rozesłanych na cztery strony świata<sup>16</sup>. Jak na prawdziwego artystę przystało, Böcklin nie kopiował nigdy tego samego obrazu. Nawet jeśli zamawiano u niego replikę, wprowadzał nowe rozwiązania kolorystyczne, zmieniał nieznacznie kompozycję, wypróbowywał odrzucone wcześniej pomysły.

Mimo wszystko, jak się zdaje, brak przekonującego wyjaśnienia tłumaczącego różnice między pięcioma kolejnymi wersjami *Wyspy umarłych*. Wynikają one zresztą z subiektywnych odczuć patrzącego – obraz z Bazylei wydał mi się na przykład nie tyle najjaśniejszy, co najmocniej prześwietlony słońcem. Pod jego działaniem ruiny grobowców fasadowych stają się złote, wyraziste, promienne, tworząc kontrast z gęstymi, ciasno rosnącymi, prawie czarnymi cyprysami. Opozycję dla nich stanowi widmowa biel postaci stojącej na dziobie łodzi. Wyspa wraz z roślinami wypełnia niemal cały obraz,

---

<sup>16</sup> W okresie 1880–1886 Arnold Böcklin namalował pięć wersji *Wyspy umarłych*. Pierwsza, chyba najbardziej popularna i reprodukowana najczęściej, trafiła do Bazylei. Wersja druga znajduje się w posiadaniu Metropolitan Museum w Nowym Jorku. Wersja trzecia, berlińska, jest o trzy lata późniejsza, przez pewien czas stanowiła własność Adolfa Hitlera. Czwarta wersja z 1884 r. została zniszczona podczas II wojny światowej i obecnie znana jest tylko z czarno-białej fotografii. Ostatnią, piątą wersję, którą możemy oglądać w Lipsku, niektórzy znawcy uważają za ostateczną i kanoniczną.



skrawek ciemnego morza i nieco tylko jaśniejsze, jednolite, ołowiane niebo stanowią zaledwie mało znaczące tło.

Po tym opisie (darujemy sobie analizę kolejnych wersji *Wyspy umarłych*) można uznać wiersz Ostrowskiej za reminiscencję z wizyty w galerii, gdzie dzieło tak popularne wśród publiczności przełomu XIX i XX wieku akurat pokazywano. Może więc – a spoglądając na *Danaidę* Augusta Rodina, trudno oprzeć się podobnej myśli – *Ajaccio* można było napisać wcale nie wychodząc z muzeum? Pewne szczegóły wydają się jednak odmienne: zamiast skamieniałych w swych kształtach cyprysów widać gaje pomarańczowe, zamiast grobowców – są kaplice uwieńczone krzyżami, pałace zmarłych. Łódź Böcklina nie ma zagła, który w cyklu Ostrowskiej odgrywa tak istotną rolę. Żagiel byłby zresztą zbędny tam, gdzie wiatr raz na zawsze umilkł. Ale to ostatecznie tylko fasada, drobna zmiana dekoracji, nienaruszająca istoty rzeczy.

Bo najważniejsza jest tu – dokładnie tak samo jak we wszystkich pięciu wersjach *Wyspy umarłych* Böcklina – łódź zmierzająca ku brzegom wyspy. Artysta zmieniał jej położenie, komplikował wygląd i tak niewyraźnych postaci. W trzeciej wersji na przykład łódź została przemieszczona z centrum na lewą stronę płótna i patrzący nie mógł już mieć pewności, że wioślarz istotnie zamierza przybić do brzegu.

Można patrzeć na obrazy tak, jak radzą specjaliści – wyszukując najpierw punkty kluczowe, analizując motywy, kompozycję, kolorystykę, wierząc, że to, co najważniejsze, znajduje się zawsze na pierwszym planie. *Wyspy umarłych* to raczej nie dotyczy. Stając przed tym płótnem, zaczynamy szukać dla siebie miejsca w niesamowitym pejzażu. I znajdujemy je natychmiast – wcale nie pośród cyprysów czy monumentalnych skał. Böcklin namalował swą wizję tak, że z góry wiadomo, iż nasze miejsce jest w łodzi, nasz wzrok kieruje się w stronę wyspy – w tę samą stronę, w którą spogląda tajemnicza postać zmierzająca ku jej brzegom.



Dotyczy to również *Ajaccio* i chyba inaczej być nie może, bo płynąc w kierunku wyspy, nie zwracamy się przecież w stronę otwartego morza. Interesują nas brzegi, krajobraz, architektura widoczna z daleka. Ale właściwie po co tam płyniemy i czy płynąć musimy? Czy sami wybraliśmy kierunek wędrówki, czy może ktoś nas do tego zmusił?

Bohater wiersza Ostrowskiej nie ujawnia swej tożsamości – wiadomo tylko, że obserwuje pejzaż, doświadcza zachwyty i zarazem nieokreślonej nadziei, która wydaje się początkowo obietnicą szczęścia, a może jedynie spokoju? Obietnicą raczej niespełnioną, skoro dotyczy wyłącznie umarłych<sup>17</sup>. Tak, to prawda, ale wędrowcy przyzwyczajeni do błędzenia pomiędzy życiem a śmiercią taki stan rzeczy uznać mogą chyba nawet za pociągający. To odkrywcy tajemniczego i niejednoznacznego piękna śmierci, które kryje w sobie nie tylko ciszę, chłód i milczenie, ale także słońce, kolory, kwiaty, muzykę, poezję i jakiś rodzaj nieznaney żywym rozkoszy.

Dla podróżnika Böcklina nie ma już powrotu, ale jego przyszłość pozostaje nieznana. Tajemnicze miasto zmarłych może być więzieniem bez wyjścia albo oazą ciszy, królestwem nieznanego piękna albo drogą ku nicości. Nie wiemy, co nas czeka i wiedzy tej nie posiada również żeglarz z wiersza Ostrowskiej, którego wprawdzie ciągnie ku wyspie obietnica szczęścia i miłości, ale warto zdać sobie z tego sprawę, że może ona okazać się złudzeniem.

Aby rozjaśnić nieco stan niewiedzy i niepewności, może powinniśmy zajrzeć teraz do trzech pozostałych wierszy należących do cyklu *Z wyspy słońca i śmierci*. Nie ma w nich zapowiedzi rozwiązania konfliktów, nie ma nadziei, dominuje smutek, gniew i rozpacz. Wspaniałe wersy *Voceratrice* dopuszczają ewentualność, której nie może brać pod uwagę interpretator poprzestający na lekturze *Ajaccio*:

---

<sup>17</sup> Motywu analogicznego do *Wyspy umarłych* szuka w wierszu Ostrowskiej Rusałki A. Nowakowski, dz. cyt., s. 286.



Żeglarzu, czy za tobą śmierć tak goni wszędzie,  
Czy ty sam na te brzegi rzucasz cień cmentarny?<sup>18</sup>

Niczym Ancient Mariner<sup>19</sup> z poematu Coleridge'a żeglarz może być wybrańcem śmierci, jej mimowolnym towarzyszem, skazańcem, który błąka się jeszcze między żywymi. Ale może być także samą śmiercią – pamiętamy przecież ów niesamowity statek śmierci, właściwie szkielet statku oświetlony upiornym słońcem, na którym podróżuje śmierć.

*Voceratrice* pozostawia odpowiedź w zawieszeniu. Wciąż nie wiadomo, kim jest tajemniczy żeglarz poszukujący rozkoszy w „słońcu i śmierci”, czemu rozmyśla o unicestwieniu w świecie pulsującym życiem, pośród natury, która zdaje się nie wiedzieć nic o przekwitaniu i umieraniu? Wieczny ruch także nasuwa myśl o zwycięstwie nad śmiercią – ruch łodzi, wysilek żeglarza, marzenie o locie w przestworzach. To wszystko skłonni bylibyśmy umieścić raczej po stronie życia niż śmierci, a może i po stronie wieczności, niosącej jednak ocalenie duchom dążącym do doskonałości (jak chciał Goethe, a za nim romantycy).

W trzecim sonecie wszystko zaczyna się wyjaśniać – romantyczne dziedzictwo pozwala nam rozpoznać tożsamość bohatera, lecz wyzwolenie z Böcklinowskich fantazji nie przynosi artystycznego sukcesu. *Lamenti* odwołuje się nie do korsykańskich obrzędów pogrzebowych, a tym bardziej nie do tajemnic, których można byłoby się spodziewać po *Wyspie umarłych*, lecz wprost do III części *Dziadów*. Rozwiązanie dla poetki może i niefortunne, lecz dla Polki rozmyślającej o zemście „z Bogiem i choćby mimo Boga” zapewne narzucające się z całą oczywistością.

<sup>18</sup> B. Ostrowska, *Voceratrice*, [w:] tejże, *Z raptularza*, s. 40.

<sup>19</sup> Mam tu oczywiście na myśli poemat Coleridge'a *The Rime of the Ancient Mariner*, opublikowany w 1798 roku. W tłumaczeniu polskim „Ancient Mariner” staje się „Sędziwym Marynarzem” albo „Starym Żeglarzem”. Por. M. Chodkiewicz, „Jednego zatrzymuje z trzech / Sędziwy dziad-marynarz” – *The Rime of the Ancient Mariner Samuela Taylora Coleridge'a w polskich przekładach*, „Annales UMCS” 2011, vol. XXIX, 1, s. 25–43.



W tej sytuacji *Vendetta* – mimo całej subtelności lirycznej formy – dopowiada to, co mogłoby pozostać tajemnicą. Żeglarz-samotnik, odrzucony, odtrącony, ale niczym bohater byronowski nie odczuwający potrzeby ani konieczności nawiązywania więzi z otoczeniem wyznaje prawdę, ku której wiodły nas kolejne sonety cyklu:

[...] jakby głazy w głąb staczał, wędrowiec  
Rzucił słowa – swój cały skarb – „jestem Polakiem”<sup>20</sup>.

Z obrazem żeglarza-pielgrzyma kojarzy się oczywiście obraz żołnierza-pielgrzyma. Rok wcześniej ukazało się przecież – również w Charkowie – pierwsze wydanie niezwykle popularnego i zapewne krzepiącego niejedno serce poematu Bronisławy Ostrowskiej *ABC Polaka pielgrzyma*<sup>21</sup>. Tam śmierć i groby kojarzyły się rzecz jasna z drogą krzyżową, powrotem do ojczyzny i walką o wolność naszą i waszą. I jeszcze ze światem skąpanym we łzach i krwi, a więc z innym poematem, którego utajony poniekąd bohater przyszedł na świat właśnie w Ajaccio, na Korsyce, wyspie słońca i śmierci.

[...] kiedy reszta świata  
We łzach i krwi tonęła, gdy ów mąż, bóg wojny,  
Otoczon chmurą pułków, tysiącem dział zbrojny,  
Wprzągłszy w swój rydwan orły złote obok srebrnych,  
Od puszczy libijskich latał do Alpów podniebnych [...]

A choć istotnie dane mu było pogrążyć świat we krwi i łzach, to dla Polaków był przecież zawsze legendą budzącą nie zawsze uzasadnione nadzieje. O tym autorka na pewno pamiętała doskonale, pisząc swój cykl, nabierający zupełnie nowej wymowy w ponurych latach I wojny światowej<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> B. Ostrowska, *Vendetta*, [w:] tejże, *Z raptularza*, s. 42.

<sup>21</sup> B. Ostrowska, *ABC Polaka pielgrzyma*, Charków 1916.

<sup>22</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. Z.J. Nowak, Warszawa 1998, s. 38.

<sup>23</sup> O postaci Napoleona w poezji Ostrowskiej, zwłaszcza w poemacie *Dywagacje*, zob. B. Olech, dz. cyt., s. 140–141.



Rozpatrywany w kontekście całego cyklu *Z wyspy słońca i śmierci* wiersz *Ajaccio* znaczy może więcej i okazuje się zapewne bardziej czytelny, pozbawiony owej młodopolskiej mglistości<sup>24</sup>, poetyckiej zasłony okrywającej również *Wyspę umarłych* Böcklina. Czy to dobrze, czy źle, niepodobna chyba rozstrzygnąć.

---

<sup>24</sup> Na mglistość poetyckich znaczeń, a także nieoczekiwane wyłanianie doświadczeń metafizycznych w twórczości autorki *Ajaccio* zwracała uwagę Maria Dąbrowska (*Bronisława Ostrowska*, [w:] *Pisma rozproszone*, t. 2, red. i przypisy E. Korzeniewska, Kraków 1964, s. 496–501).



**Urszula Kowalczuk**

Uniwersytet Warszawski

## „Gramatyka” poznania

**Maria Komornicka, *Odnalezienie***

Biografia twórcza Marii Komornickiej (1876–1949) ma z pewnością co najmniej dwie ważne fazy. Pierwsza jest czasem błyskotliwej sławy młodej poetki i krytyczki, geniusza ekspresji modernistycznego indywidualizmu, zadziwiającego współczesnych swoim ponadprzeciętnym talentem. Druga – okresem bolesnego odosobnienia (w zakładach psychiatrycznych, a później w rodzinnym Grabowie), skutkującego nieobecnością w życiu literackim, a zarazem niezwykle, chciałoby się powiedzieć wobec tych okoliczności: przejmująco wręcz, owocnego twórczo. To wtedy bowiem powstają najbardziej interesujące zapiski epistolarne adresowane do matki<sup>1</sup>, przenikliwe notatki na temat literatury<sup>2</sup>, a przede wszystkim *opus magnum* poetki piszącej wówczas jako Piotr Odmieniec Włast – pozostający

<sup>1</sup> Celowo używam określenia „zapiski epistolarne”, uważam bowiem, że ich forma i znaczenie częstokroć wykraczają poza to, co zwykliśmy określać mianem listów. Takie myślenie o korespondencji pozwala mi też na traktowanie tych zapisków jako ważnego kontekstu lektury *Odnalezienia*, choć nie będę go zbyt często przywoływać. Nie chodzi mi przy tym o kontekst ściśle biograficzny, lecz o autobiograficzny – wpisany w narrację epistolarną. Zob. M. Komornicka, *Listy*, zebrał i oprac. E. Boniecki, Warszawa 2011.

Izabela Filipiak sugeruje, że „pewne obrazy zaledwie naszkicowane w listach rozkwitają w formie poematów”. I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006, s. 447. Myślę, że można się zgodzić z jej intuicją.

<sup>2</sup> Zob. *Materiały dotyczące biografii i twórczości Marii Komornickiej. III: Teksty*, [w:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, „Archiwum Literackie”, pod red. K. Budzyka, S. Pigionia, R. Pollaka i Cz. Zgorzelskiego, t. VIII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 360–379.



wciąż w rękopisie zbiór *W Grabowie podczas wojny. Księga poezji idyllicznej*, tworzony w latach 1917–1927<sup>3</sup>. Z niej właśnie pochodzi wiersz *Odnalezienie*, będący przedmiotem mojego namysłu, który ukierunkowało kilka kwestii<sup>4</sup>. Zasiadałam do lektury tego utworu, pamiętając przestrogę Romana Zimanda, który napisał przed laty, że istnieje „niebezpieczna łatwość, z jaką różne klucze interpretacyjne »otwierają« zagadkę Marii Komornickiej»<sup>5</sup>. Po lekturze skłonna byłam zgodzić się z Jerzym Sosnowskim, że także wiersze powstałe po 1917 roku warto „czytać [...] w kontekście literatury Młodej Polski”<sup>6</sup>. Pisząc, upewniałam się, że

<sup>3</sup> Rękopis znajduje się w Muzeum Literatury w Warszawie: Rkps 364. Dostępny jest też w postaci mikrofilmu w Bibliotece Narodowej w Warszawie: mf 75068. Cytując z rękopisu, w nawiasach podaję numer strony zanotowany przez autorkę. Fragmenty zbioru były wydane ostatnio: M. Komornicka, *Xięga poezji idyllicznej. Rzeczy francuskie*, oprac. B. Stelingowska, przeł. J. Majewska, przekład przejrzał K.A. Jeżewski, Warszawa 2011. W cytatach zachowuję pisownię *Xięga*, w tekście własnym wybieram, jak Edward Boniecki w *Listach Komornickiej*, formę *Księga*.

<sup>4</sup> Utwór zatytułowany *Odnalezienie* jest w rękopisie 54. z kolei i znajduje się na stronie 182. Był opublikowany przez Marię Podrazę-Kwiatkowską, [w:] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 387–388, a także w opracowaniu Barbary Stelingowskiej wraz z innymi wybranymi wierszami z *Księgi poezji idyllicznej* w „Ogrodzie” 2003, nr 1–2. Wersje Podraży-Kwiatkowskiej i Stelingowskiej różnią się tylko odczytaniem jednego słowa. U pierwszej z autorek słowo „zenitu” w trzecim wersie jest napisane małą literą, u drugiej – wielką. W rękopisie widoczna jest niewielka różnica wielkości liter, co mogło zadecydować o rozbieżności. Ostatnio wiersz został opublikowany, niestety niestarannie, w tomie: M. Komornicka, *Utwory wybrane*, Warszawa 2016, s. 116. Biorąc pod uwagę różnice słowa „zenitu”/„Zenitu”, o której pisałam powyżej, można przypuszczać, że podstawą przedruku była edycja Marii Podraży-Kwiatkowskiej. Przedrukowano tylko tę część utworu, która w *Utworach poetyckich prozą i wierszem* znajduje się na stronie 387. Pominięto zaś ostatnie cztery wersy, znajdujące się na stronie 388. Wszystkie cytaty z wiersza podaję za wydaniem Marii Podraży-Kwiatkowskiej, odnotowując numer strony w nawiasie.

<sup>5</sup> R. Zimand, *Klucze do Marii P.O.W.*, [w:] tegoż, *Wojna i spokój. Szkice trzecie*, Londyn 1984, s. 136. Zob. też: E. Paczoska, *Gdzie jest Komornicka?*, [w:] *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Warszawa 2011.

<sup>6</sup> J. Sosnowski, *Cierpienie, zdziecinienie, zbawienie*, [w:] tegoż, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpleniu*, Warszawa 1993, s. 83. Autor wyciągnął



Centrum świata *Xięgi* jest zamieszkujący go człowiek, który jest zarazem jego podmiotem i przedmiotem. On ten świat wypowiada, ale też sam jest przez niego kreowany. Bohaterem tym jest oczywiście P.O.W., w którego postaci odnalazła się Komornicka. Przez jego osobę mogła nadać swej egzystencji nowy kształt. [...] Toteż treścią *Xięgi* w jej zasadniczej warstwie są dzieje życia P.O.W., spisane jakby na nowo<sup>7</sup>.

A centrum *Odnalezienia* stanowi jeden z najważniejszych wątków tych dziejów.

\*\*\*

Pozostawiony rękopis został dopracowany w szczegółach, starannie skomponowany i opatrzony autorskimi komentarzami metatekstowymi – wierszowaną *Przedmową* oraz *Uwagami do niniejszej Xięgi*, ponumerowanymi od I do VII. Z ich lektury czerpię inspiracje do pracy nad odczytywaniem znaczeń wskazanego powyżej utworu, zależy mi bowiem na podjęciu próby współmyślenia z podmiotem tych wypowiedzi, wyjaśniającym motywacje swoich artystycznych decyzji, lecz także wyznaczającym zadania dla czytelnika. Zadania, powiedzmy od razu, bynajmniej niełatwe. W drugim ze wskazanych tekstów znajduje się uwaga:

---

taki wniosek, analizując przede wszystkim wątki związane z figurą dziecka. Uważam jednak, że jest on do podtrzymania także z innych powodów, które będą pojawiać się w moim wywodzie. O powracaniu i przekształcaniu się zasadniczych idei wczesnej twórczości Komornickiej w jej późniejszych utworach bardzo interesująco pisała też Krystyna Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002, s. 202–226. Dla mojego myślenia ważna jest nie tylko możliwość pokazania powiązań i rozbieżności między wczesną i późną twórczością Komornickiej, lecz także możliwość sprawdzenia, na ile zasadne jest sytuowanie jej utworów pisanych po 1917 roku w kontekście młodopolskiego kodu kulturowego traktowanego „całościowo”.

<sup>7</sup> E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998, s. 91. Temu autorowi, także jako wydawcy listów Komornickiej, zawdzięczam jako jej czytelniczka i interpretatorka najwięcej.



Dla uniknięcia zbytecznych nieporozumień, ostrzegam przystępujących do czytania tej książki, że jest ona dostępna jasnemu zrozumieniu jedynie tych, którzy mają już poza sobą pierwsze okresy egzystencji ludzkiej, co mniej więcej da się oznaczyć wiekiem lat pięćdziesięciu (s. 495).

Jakkolwiek nie o metrykalne miary tu chodzi, pewnym jest, że w horyzoncie autorskich oczekiwań umieszczone zostały dojrzałość i życiowe doświadczenie. Ma to, moim zdaniem, niebagatelne znaczenie, że autorka przywołała w tym fragmencie kryteria egzystencjalne, a nie kulturowe. Nie lekturowe kompetencje i erudycja, lecz empatia jest gwarantem uniknięcia „nieporozumienia”. Słowu temu zresztą należałoby nadawać znaczenie wykraczające poza projektowaną tu sytuację komunikacyjną. Jeśli się bowiem ma w pamięci listy do matki, to trudno oprzeć się wrażeniu, że za pomocą pojęcia nieporozumienia autorka określa nie tyle (czy nie tylko) niezgodności na poziomie języka, ile życiowe okoliczności – orzeczenie choroby psychicznej, sytuację wykluczenia z rzeczywistości, naruszenia kondycji osoby wolnej i odpowiedzialnej za siebie<sup>8</sup>. W tym kontekście i zabezpieczanie procesu nadawczo-odbiorczego przed zaburzeniem, i wzgląd na kategorie egzystencjalne nabierają szczególnego znaczenia. Stawką jest bowiem nie tylko zrozumienie tekstów, ale i wpisanych w nie doświadczeń osoby. „Ostrzeżenie” zaś nie wydaje się w tym przypadku przestrogą, lecz ironicznym wskazaniem na podwyższone ryzyko kontaktu z poetyckim świadectwem wymagającym uzasadnienia, o czym będzie jeszcze mowa.

Po raz drugi wskazanie na oczekiwania wobec czytelnika pojawia się w *Uwagach*... w bezpośrednim sprzężeniu z deklaracją poetyckich wyborów:

VI. Nazwałem treść tej Xsięgi „poezją idylliczną”, tytuł ten usprawiedliwiają: tło wojny oraz nastrój pacyfistyczny. Z większą jeszcze słuszością mógłbym ją określić jako POEZJĘ ASCETYCZNĄ, i sądzę, że jedynie Uczniowie ASKEZY zdolni są ją rozumieć należycie (s. 496).

<sup>8</sup> Zob. np. M. Komornicka, *Listy*, s. 370, 386, 390, 397, 398.



Także tym razem *Księga* to lektura dla wybranych i spełniających kryteria określonych duchowych (a w konsekwencji – poznawczych) dyspozycji. Choć we fragmencie tym jako wyzwanie dla czytelnika wyakcentowane zostaje pojęcie ascezy, najciekawsze jest jednak pojawiające się tu połączenie w obrębie jednego zamyśłu poetyckiego dwu odmiennych jakościowo propozycji: „poezji idyllicznej” i „poezji ascetycznej”<sup>9</sup>. Konotowane przez każde z tych określeń ciągi skojarzeń wydają się na pierwszy rzut oka nie tylko odmienne, lecz także przeciwstawne. Przyjemność i spokój bytowania na łonie natury (narzucające się z tym większą sugestywnością, że idylliczność jest tu antytezą wojennej tragedii) zdają się kontrastować z postawą wewnętrznego doskonalenia poprzez wyrzeczenie. Kiedy idyllę uwolni się jednak z konwencjonalnych wyobrażeń i uzna za synonim krainy szczęśliwości, otwierającej się raczej na rozmaite metaforyczne znaczenia niż ukonkretnionej<sup>10</sup>, to daje się ona wpisać w aksjologię komplementarną z tą, która znaaczy drogę ku świętości i zbawieniu. W intymne raje *Księgi* zwykle wpisany jest trud tej drogi, a poezję idylliczną i ascetyczną integruje tu niewątpliwie ideał prostoty i „szczęścia w ograniczeniu”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Ta deklaracja jest w wyraźnej opozycji do tego, co pisała Komornicka na początku swojej drogi twórczej: „My nie jesteśmy ascetami; zaziemskie szczęście dla nas nie istnieje. [...] Ziemia – to początek i koniec naszego indywidualnego bytu”. M. Komornicka, *Przejsiowi*, [w:] W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztę. Książka zbiorowa*, Lwów 1895, s. 127. Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Tragiczna wolność. (O Marii Komornickiej)*, [w:] tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1985, s. 226.

<sup>10</sup> Na temat tradycji idyllicznej zob. M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej ponowoczesności*, Kraków 2007.

<sup>11</sup> Zob. interesującą analizę koncepcji sielankowości Kazimierza Brodzińskiego, sytuującą jego formułę „szczęścia w ograniczeniu” w kontekstach elegijnych. P. Śniedziewski, *Romantyczna świadomość elegijna. Rozprawa „O elegii” Kazimierza Brodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1, s. 5–25. Wydaje się, że taki trop mógłby być interesujący także w odniesieniu do *Księgi*. Edward Boniecki podkreślał „niby idylliczność” *Księgi*, która jest „antyziemska”, bo wpatwienie w gwiazdy jest w niej najważniejsze. E. Boniecki, dz. cyt., s. 87. O poezji ascetycznej w twórczości Komornickiej zob. tamże, s. 95.



Naznaczona cierpieniem i wysiłkiem wewnętrznym arkadia *Księgi* ma – na co zwracali już uwagę badacze, na których powołuję się w różnych miejscach mojego wywodu – ogromną rozpiętość znaczeniową. Między innymi z tego powodu, że bohater liryczny tych wierszy szuka dla siebie miejsca w przestrzeniach domowych, a zarazem unoszony mistycznymi tęsknotami przekracza granice transcencji. *Przedmowa*, *Uwagi...* i informacje na stronach tytułowych przynoszą ciekawe podpowiedzi w tym zakresie. Podmiot zbioru mówi „oczy wzbiwszy w Niebiosa” (*Przedmowa*), a „autor i wydawca P.O. Włast” „Larom i Penatom składa w ofierze” jego zawartość. Ów trop domowy, znacząco rozbudowany, powraca w *Uwagach...*, o czym poniżej. Określając swoją pozycję w świecie, autor i bohater tych wierszy spogląda wzwyż i wstecz, a towarzyszy temu – co ma szczególną wagę – pytanie o źródła natchnień. Włączanie się w krąg kulturowych odniesień, poświadcza znajomość tradycji, ale ostatecznie ma przede wszystkim znaczenie negatywne. Czytamy w *Przedmowie*:

Niech Homer opiewa boje,  
I Szekspir namiętne piekła.  
Byrona niech muza wściekła  
Łka... To natchnienia nie moje.  
Inne mych natchnień zdroje

(b.s.; podkr. – U.K.)

Natchnienia „Wniebowstępnego Rycerza” mają bowiem swoje źródło biblijne:

„Czego nie widzi żrenica  
I czego nie słyszy ucho”  
I co się nie śniło Duchom...  
To moich natchnień ziemica,  
To świat Piękności dziedzica.

(b. s.)

Katalog możliwych literackich wzorów przywołuje się tu, jak sądzę, nie tylko po to, by uwyraźnić własne wybory, lecz także



w celu oznaczenia różnicy jakościowej między kulturowym a religijnym kręgiem inspiracji. Podobną logikę ma deklaracja autorska zapisana w *Uwagach*...:

VII. Przyznaję...Inna nieco byłaby ta Xięga, gdyby nie  
spółczynny w niej czar Laforgue’a, Poe’go, Roman-  
tyków i Parnasistów, etc...  
gdyby nie potężny wpływ Miriama i Teozofów,  
Upaniszad i Yogi, Ewangelii i Katechizmu Rzewuskiego.  
Ale!...nie byłoby tej Xięgi wcale,  
gdyby nie Dania i Mazowsze, gdyby nie Nałęcz  
i Łabędzie, gdyby nie Augustyn i Anna, Rodzice  
i Piastunowie moi, gdyby nie Grabów – gniazdo  
moje i jego Lary i Penaty,  
Którzy mnie prowadzili po Religiach i Poezjach,  
po Metafizykach i Filozofiach, skróś cierpień  
i marzenia –  
i gdyby mnie nie było, który z tego wszystkiego  
wyciągnąłem i to...

(s. 496; podkr. – U.K.)

Literackie wzorce nie są tu już potencjalne, lecz bardzo ukonkretnione. Przywołane przykłady imponują przy tym erudycyjną rozległością i nie są bynajmniej popisem możliwości, bo ich przemyślenie i inwencyjne wykorzystanie potwierdza lektura rękopiśmiennego zbioru<sup>12</sup>. To nie one jednak są w tym fragmencie najważniejsze, bo uwaga przenoszona jest z kulturowej tradycji na rodzinną genealogię<sup>13</sup>. Znowu zatem struktura wypowiedzi sprzyja

<sup>12</sup> Uwzględniająca wskazane konteksty lektura zbioru Komornickiej może niewątpliwie być bardzo owocna, czego dowiódł Boniecki, wykazując powinowactwa artystyczne *Księgi* z twórczością Jules’a Laforgue’a. Zob. E. Boniecki, dz. cyt., s. 111–112. Zob. też: I. Filipiak, dz. cyt. s. 475–479.

<sup>13</sup> Interesujące wydaje się, że genealogia ta utrwalona została w tym miejscu w takim wariantcie, który nie został jeszcze przekształcony w znaną z listów i z ujęć poetyckich w *Księdze* mitologię rodu. Docenienie wartości domowych, w przytoczonym fragmencie sygnalizowane poprzez odwołanie się do domowych bóstw

wyakcentowaniu jakościowej różnicy. Tym razem służy ona nie tyle nawet waloryzacji doświadczeń osoby<sup>14</sup>, ile – co jeszcze bardziej fundamentalne i zasadnicze – podkreśleniu wagi jej istnienia<sup>15</sup>. Najważniejszy komunikat, wsparty gramatycznie na trybie warunkowym i zaprzeczeniu, brzmi tu zatem tak: „nie byłoby tej Xięgi wcale [...] gdyby mnie nie było”. Czyli – ja jestem warunkiem koniecznym aktu twórczego, a *Księga* potwierdzeniem mojego istnienia? Zdaje się, że tak. To osobliwe świadectwo wsparte jest oczywiście na ogromnym talencie, wszechstronnym czytaniu, umiejętności przekształcania znanych konwencji, ironicznych grach tekstowych, mistycznym uniesieniu. Także jednak na zaprzeczającej temu wszystkiemu bezpośredniości i prostocie. W przytaczanym powyżej VII fragmencie *Uwag...* do namysłu prowokuje mnie przede wszystkim ruch znaczeń, który inicjuje, wzmocniony wykrzyknikiem i wielokropkiem, spójnik przeciwstawny „Ale!...”. Ta leksykalno-interpunkcyjna minikonstrukcja oprócz funkcji składniowych pełni również semantyczne. Kumulują się w niej treści zasadnicze dla wypowiedzi metatekstowych Komornickiej i dla

---

opiekuńczych, jest znaczącą zmianą w stosunku do wcześniejszych konotacji domu w twórczości autorki. Zwracała już na to uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska, „*Dałeś mi dziwną duszę i dziwne ciało...*”, [w:] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, s. 33. Na temat rodziny i mitologii rodu zob. E. Boniecki, dz. cyt., s. 106 oraz K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 44.

<sup>14</sup> Warte uwagi są, jak sądzę, propozycje Teresy Dobrzyńskiej, która wskazuje, że odnowienie kategorii osoby może być remedium na dezintegrację podmiotowości nowoczesnej liryki. Autorka pisze: „Warunkiem integracji podmiotu, odbudowania jego osobowej tożsamości, jest nastawienie człowieka na poszukiwanie wewnętrznej jedności, a następnie podążanie w tym kierunku”. Podjęcie wysiłku komunikacji i budowania spójności tekstu są w tym podejściu kwestiami zasadniczymi. T. Dobrzyńska, *Podmiot utworu poetyckiego wobec kwestii spójności oraz interpretacji tekstu*, [w:] teje, *Tekst poetycki i jego konteksty. Zbiór studiów*, Warszawa 2015, s. 23.

<sup>15</sup> Inaczej niż dla Romana Zimanda taki układ problemowy nie jest dla mnie argumentem za pierwotnie sztambuchowym charakterem książki nieprzeznaczonej do druku. Zob. dz. cyt., s. 139. Wręcz przeciwnie, ma dla mnie znaczenie to, że autorka w *Listach* dopuszczała możliwość wydania pod tytułem *Illuminacje powojenne*, o czym pisała do Zofii Villaume-Zahrtowej 8 X 1947 roku. M. Komornicka, *Listy*, s. 511. Zob. też: E. Boniecki, dz. cyt., s. 83.



całego poetyckiego zbioru. Przeciwwstawienie – którego ekspresja łagodzona jest zawieszeniem głosu, przemilczeniem, otwarciem na niespodziewane – można by bowiem uznać za podstawową figurę autobiograficzną poezji późnej „Piotra Odmieńca Własta («Marii Komornickiej»)”<sup>16</sup>. Jest w tym i niezgoda na to, co gramatycznie, kulturowo i biograficznie uprzednie, i budowanie z tym relacji w oparciu o fundujące nowe znaczenia zaprzeczenie<sup>17</sup>.

\*\*\*

Idąc tym tropem, w wierszu *Odnalezienie* widzę interesującą – nie tylko w perspektywie *Księgi*, ale całej twórczości Marii Komornickiej – poetycki zapis trwałości nasilonego wysiłku (auto) poznawczego, będącego zasadniczym wątkiem twórczości poetki<sup>18</sup>. Poszukiwanie prawdy (o sobie i świecie), sensu istnienia, wiary, drogi do wolności i doskonałości to powracające w różnych wariantach sytuacje liryczne, rozpisywane na rozmaite metafory, symbole, układy wersyfikacyjne czy gatunkowe. Tytuł wybranego

---

<sup>16</sup> Taka formuła widnieje na górze strony tytułowej rękopiśmiennego zbioru [b.s.]. W określeniu „poezja późna” ważny jest tu dla mnie ten jej aspekt, na który wskazywał Tomasz Wójcik: „tożsamość istoty poezji i esencji istnienia” oraz związana z tym konieczność poszukiwania nowego wyrazu artystycznego, często łączona z umieszczaniem ważnych treści w międzysłowiu, fragmencie czy przemilczeniu. T. Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005, s. 193.

<sup>17</sup> Moje myślenie jest w tym miejscu bliskie ustaleniom Mateusza Antoniuka, który zwraca uwagę na wątek ciszy i harmonii oraz dar kwintesencji w młodopolskiej twórczości Komornickiej i wskazuje, że te cechy jej twórczości są kontynuowane na etapie pisania *Księgi*. Zob. M. Antoniuk, *Niemy obłok i grad słów*, [w:] tegoż, „*Kultura małomówna*” Stanisława Lacka. *W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński), Kraków 2006, s. 88–105.

<sup>18</sup> O znaczeniu autopoznania i dążenia do uzyskania doskonałości w twórczości Komornickiej zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „*Daleś mi dziwną duszę i dziwne ciało...*”, [w:] M. Komornicka, *Utwory poetyckie...*, s. 16, 26. Problematyka poznania, jak udowodniła Barbara Sienkiewicz, ma w poezji modernistycznej szczególne znaczenie. Zob. B. Sienkiewicz, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.

przeze mnie do lektury wiersza zdaje się zapowiadać zakończenie tego procesu. A nawet sugerować epifanijne rozwiązanie dylematu „wiem albo nie wiem”. Ale!...

Wybierając, zgodnie z odpowiedzią z *Uwag...*, praktykę „objaśniania [...] przez zbliżenie” (s. 495), trzeba czytać uważnie. Spokojny tok wypowiedzi lirycznej zależny jest w dwu pierwszych strofach wiersza między innymi od anaforycznych pozycji (w dwu pierwszych wersach strofy pierwszej i w pierwszym wersie strofy drugiej) czasownika „szukałem” oraz opartej na paralelizmie składowym kompozycji fragmentu zamykającego strofę drugą:

Lecz cię nie było w zgiełku miast,  
Lecz cię nie było w wirach gwiazd –  
Lecz cię nie było u Zenitu

(s. 387).

Długotrwałości procesu poszukiwania, sygnalizowanej wielokrotnością czynności, odpowiada podkreślona trzykrotnie jego bezowocność. Obiektem poszukiwania, co wiadomo od inicjalnego wersu (a co pozostawiam na razie bez komentarza), jest – jak mówi podmiot liryczny – „Perła mego Bytu” (s. 387). Graficznie i semantycznie centralny w tej części wiersza okazuje się zatem brak, nieistnienie czy pustka, oddane we frazie „nie było”. Negatywność sytuacji poznawczej podmiotu wzmacniana jest w strofie kolejnej, w której mowa o zwątpieniu, tułaczym błakaniu<sup>19</sup> i rozpacz, zamkniętych konstatacją: „Zstałem w Bezdni głuche łono – ” (s. 387). W tym miejscu i struktura, i znaczenia wiersza podlegają ważnej zmianie. Pauza będąca wygłosem ostatniego wersu zwrotki trzeciej nie tylko zapowiada nagłe odwrócenie sytuacji poznaw-

<sup>19</sup> Błędzenie to jedna z najpopularniejszych klisz młodopolskich, której znaczenia często związane są z przedstawianiem bierności człowieka. Zob. H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, zwłaszcza s. 20. Wykorzystanie tego motywu w *Odnalezieniu* nie oznacza jednak zawieszenia aktywności bohatera lirycznego.



czej, ale i narusza dotychczasowe uporządkowanie wersyfikacyjne. Następujący po niej dwuwiers (jedyne w całym wierszu) pełni w strukturze utworu ważną funkcję delimitacyjną i semantyczną, po nim zmienia się zarówno przedmiot refleksji, jak i układ wersowy, który ulega większemu niż w trzech pierwszych strofach rozczłonowaniu: „I tam znalazłem cię, zgubioną / Perłę mego Bytu” (s. 387). Nazwany w wierszu moment znalezienia poszukiwanego obiektu dynamizuje wypowiedź liryczną, bo powiązany jest z zastosowaniem przerzutni międzywersowej, a także dlatego, że następują po nim dwie strofy trzywersowe, a wiersz zamyka wers pojedynczy, co kontrastuje z układem 3+6+5 trzech pierwszych strof. Przede wszystkim jednak znaczenie ma to, że sytuacja znalezienia Perły wydaje się poznawczo ciekawsza od poszukiwania. Monotonii powtarzania przeciwstawiona zostaje dyskretna ekspresja zadziwienia. Sytuacja liryczna kształtuje się w wierszu w sposób następujący – po mozolnym i bezowocnym szukaniu pojawia się nie tyle radość odnalezienia, ile próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak długo było ono niemożliwe. Obiekt poszukiwania okazuje się tu równie aktywny, co poszukujący podmiot. Bohater liryczny szuka, Perła się ukrywa. Wspólne i poznawczo satysfakcjonujące jest „zstąpienie” w głąb, ale to przecież zwykle jest rejon podwyższonego ryzyka.

Przytaczany już przeze mnie wers – „Zstąpiłem w Bezdni głuche łono” – ma swój rozbudowany odpowiednik we fragmencie: „Zstąpiłaś w otchłan ciemną, / W rozległą, niemą pierś granitu – ” (s. 387). Odnalezienie jest zatem odkryciem ukrytego poprzez podążenie jego tropem. Nie bez znaczenia jest tu też zmiana przestrzeni i kierunku poszukiwania. Bohater szuka „pośród gwiazd”, w ich „wirach” lub „wirze”; w „zgiełku miast” (dwukrotnie) lub w ich „blasku”; „u Zenitu”. Miejsce ukrywania się i odnalezienia Perły lokowane jest na dole osi wertykalnej i dookreślane za pomocą jakości antonimicznych do tych pojawiających się w powyższym wyliczeniu – elementy tej przestrzeni są „głuche”, „nieme” i „ciem-



ne”, ale ich konotacje negatywne zdają się osłabione, gdy ma się w pamięci twórczość poetycką początku XX wieku, w której zostały oswojone przez inflację użyć. Można by tu widzieć przetworzenie motywów, ważnych przede wszystkim dla gnostyckich kontekstów utworów młodopolskich, związanych z „przebogatym repertuarem topiki i tematyki upadku”<sup>20</sup>, albo powrót wątków związanych z modernistycznymi sposobami ukazywania penetracji podświadomości. Jak pisała Maria Podraza-Kwiatkowska, „»[g]łąb« – to jedno ze słów-kluczy epoki, występujące także w formach obocznych typu: otchłań, bezdeń, toń itp.”<sup>21</sup>. Wykorzystane w wierszu elementy przestrzeni związanej z ruchem w dół interesująco dialogują z metaforą znaną z *Biesów* Komornickiej, a skoncentrowaną wokół miejsc takich jak jaskinia, loch, piwnica<sup>22</sup>. Ciekawe, że choć w *Odnalezieniu* konieczność zejścia w głąb wydaje się kontekstowo bardziej nasycona dramatyzmem, bo wiąże się z odwrotem z rejonów gwiazd – tak ważnych i w tym wierszu, i w deklaracjach *Przedmowy*

<sup>20</sup> W. Gutowski, *Gnostyczne światy Młodej Polski. Prolegomena*, [w:] *Gnoza, gnostycyzm, literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012, s. 75.

<sup>21</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 3 popr., Kraków 2001, s. 171. Zob. też: Taż, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] tejsze, *Somnambulicy...*, s. 28–78. Marian Stala wykazał, że słowa „głębia”, „otchłań”, „spadanie”, a także rozmaite słowa sugerujące ruch są charakterystyczne dla młodopolskich „prze-strzennych metaforyzacji »życia«”. M. Stala, *Metafora w liryce Młodej Polski*, Warszawa 1988, s. 257.

<sup>22</sup> Zob. B. Helbig-Mischewski, *Dlaczego wyją „wewnętrzne demony”? Metafora próżni egzystencjalnej w „Biesach” Marii Komornickiej*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska i M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 205–210. Przejmując od Marii Janion myślenie o Księdze jako „anty-Biesach”, badaczka pisze: „W pismach »wariatki« pogarda dla tłumu zmienia się w szacunek dla każdej istoty ludzkiej, duma w pokorę, duchowy głód w poczucie pełni i spełnienia” (tamże, s. 213). Nie wydaje mi się, nie tylko po lekturze *Odnalezienia*, żeby w obrębie twórczości Marii Komornickiej działała taka prosta zasada przeciwstawienia. Zob. też: M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?*, [w:] tejsze, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 186–239.



– nie przekłada się to na ekspresyjność wypowiedzi. Bywała ona zdecydowanie wyższa (zarówno u Komornickiej, jak i u innych autorów) wówczas, gdy w bezdeń trzeba było schodzić pod „próżnym niebem”<sup>23</sup>.

Najważniejszy zabieg semantyczny i artystyczny zastosowany w wierszu oparty jest na innego rodzaju zaskoczeniu, można by powiedzieć – interpunkcyjnym i intonacyjnym. Zaimek przysłowny „jak”, który w pozycji inicjalnej w zdaniu mógłby wystąpić w funkcji pytajnej, został w strofie piątej i szóstej użyty dwukrotnie, ale jako zaimek względny. Tam, gdzie czytelnik spodziewa się pytania retorycznego, znajduje się wypowiedź o innym charakterze, a w dodatku jest ona wzmocniona znakami interpunkcyjnymi, na których znaczenie już wskazywałam wcześniej.

Jak – z gwiazd orszaku, jak – z Zenitu  
Zstąpiłaś w otchłań ciemną,  
W rozległą, niemą pierś granitu –

I jak ukryłaś to przede mną!...

(s. 387–388)

Znamienne wydaje się to, że nie znalazł się tu znak zapytania, który mógłby sugerować niezrozumienie czy niedowierzanie, a właśnie wykrzyknik z wielokropkiem. Ostatni, wydzielony osobno, wers wiersza (a zatem i cały utwór) ma takie samo zakończenie, o charakterze ambiwalentnym, zarazem sprzecznym i wieloznacznym: „A tyś na dnie odpoczywała Bytu!...”. Mamy tu, dzięki wykrzyknikowi, emocjonalne wzmocnienie znaczenia i przez to potencjalnie wyraźne zamknięcie tekstu. Potencjalnie, bo wielokropek ostatecznie otwiera wers na niewiadome. W sytuacji odnalezienia pewne są zatem emocje poszukującego i... ich wyciszenie. Można by się więc w tym miejscu zgodzić z Jerzym Sosnow-

<sup>23</sup> Odwołuję się tu do tytułu znanej książki Wojciecha Gutowskiego, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.



skim, który w *Księdze* widział „spokój epifanii”<sup>24</sup>, a też dodać, że z szeroko zakrojonego repertuaru młodopolskich antynomicznych przeżyć związanych z doświadczeniami poznawczymi Komornicka wybierała w *Odnalezieniu* raczej te, które nie są skrajne, a zatem równie odległe od ekstazy, jak i od grozy<sup>25</sup>.

\*\*\*

Pora na pytania o obiekt poszukiwania i odnalezienia. Bez wątpienia najtrudniejsze z tych, do których utwór prowokuje. Pojawia się w nim dwukrotnie sformułowanie dla ewentualnych odpowiedzi zasadnicze. Przypomnijmy, umieszczone jest ono w ważnych miejscach tekstu, w zdaniu pierwszym i w centralnym z punktu widzenia ruchu znaczeń dwuwersie: „Szukałem Cię, Perło mego Bytu”; „I tam znalazłem cię, zgubioną / Perłę mojego Bytu” (s. 387; podkr. – U.K.). Wbrew filologicznym pokusom i naporowi kulturowych kontekstów, uaktywnianych przez słowa „Perła” i „Byt”, uznaję, że najważniejsze są tu formy zaimka „mój”. Jego położenie wydaje mi się interesujące zarówno pod względem semantycznym, jak i graficznym. Słowo to jest środkowe, a zarazem pomiędzy; zasadnicze dla relacji między Perłą a Bytem, a jednocześnie skromnie pomniejszone wobec okalających wyrazów pisanych wielką literą; jest jednym z dwóch (obok męskoosobowych form czasownikowych) gramatycznych znaków podmiotu, a łatwo je pominąć w pierwszej lekturze. Jego znaczenie w wierszu ustala

<sup>24</sup> J. Sosnowski, *Getto wyobraźni*, [w:] tegoż, *Śmierć czarownicy!...*, s. 109. Na temat poetyki epifanii zob. R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, z. 4, s. 20–38.

<sup>25</sup> Na temat młodopolskich możliwości w tym zakresie zob. B. Szymańska, *Młodopolski mistycyzm*, [w:] *Studia ezoteryczne. Wątki polskie*, red. I. Trzcińska, A. Świerżowska, K.M. Hess, Kraków 2015, s. 128–148. Interesującym kontekstem tego wątku mógłby być także inny tekst Beaty Szymańskiej przypominającej o ambiwalentnej wartości milczenia i ciszy w różnych religiach i praktykach duchowych. Zob. B. Szymańska, *O milczeniu*, [w:] tejże, *Kultury i porównania*, Kraków 2003, s. 50–74.



się na tej samej zasadzie, jaka w *Uwagach...* wskazuje na rangę frazy „gdyby mnie (! – U.K.) nie było”. Można by parafrazować: gdyby we wskazanych powyżej sformułowaniach zaimka mój/mojego nie było, obiekt poszukiwania byłby równie intrygujący, ale abstrakcyjny. Forma dzierżawcza pozwala funkcjonalność nabrzmiałych znaczeniami słów pisanych wielką literą ograniczyć do zakresu najbardziej podstawowego – do komunikatu/prawdy o tym, co jednostkowo, czy intymnie wręcz, najważniejsze. Może także zasugerować semantyczne napięcie między bytem a istnieniem.

Wielkie i fundamentalne kwestie ontologiczne, wyłaniające się tu jako poznawcza możliwość, zamieniane są przy pomocy najprostszych słów na pytania, których istotność ma charakter indywidualny. Powaga mistycznych wtajemniczeń, tak ważna w całym zbiorze, tu pojawia się w wariacie skromnych, choć zasadniczych, dylematów własnych, wyakcentowujących to, co można określić jako „moje”. Nie powinna zresztą umknąć czytelniczey uwadze jedna drobna różnica. Otóż w podkreślonych sformułowaniach zaimek występuje w dwu wariantach, jakby był doprecyzowywany czy wypróbowywany pod względem znaczeniowym lub brzmieniowym. Trudno – rzecz jasna – przesądzić, że stoi za tym celowy zabieg, a nie przypadek, ale trzeba przyznać, że różnica prowokuje do namysłu i pozwala wzmacniać przekonanie o znaczeniu „mojego” („mego”). Patrząc z tej perspektywy, można by uznać, że sens końcowej metafory opiera się z kolei między innymi na braku formy zaimka „mój”. Słowo „Byt”, użyte w wierszu trzykrotnie, tylko w tym miejscu pojawia się bowiem bez tego zaimkowego dookreślenia. Być może należałoby tu widzieć przetworzenie znanego wątku twórczości młodopolskiej. Jak przypomina Beata Szymańska, „poczucie utraty indywidualnego »ja«” to „może najbardziej charakterystyczna cecha przeżycia mistycznego, tak jak ją opisują młodopolscy twórcy”<sup>26</sup>. Czy w *Odnalezieniu* to, co szu-

<sup>26</sup> B. Szymańska, *Młodopolski mistycyzm*, s. 133.



kane, i to, co odnalezione, jest zatem tożsame? Pamiętając o końcowym wielokropku, pozwalam sobie na pozostawienie tych pytań bez odpowiedzi<sup>27</sup>.

W pojawiającym się w wierszu zestawie słów i Słów jeszcze dwa zasługują na pewno na szczególną uwagę. Wobec pierwszego, „Byt”, należałoby chyba zachować poznawczy dystans, bo jego powaga i enigmatyczność, nienaruszone żadnymi tekstowymi sygnałami, nakazują powściągliwość. Wielość możliwych filozoficznych i kulturowych konotacji jest tu niemalże nieograniczona, nie wydaje się zatem, by erudycyjne wyliczenia mogły być w czymś pomocne. Prędzej już – zatrzymanie się na najprostszym słownikowym znaczeniu – „to, co istnieje”<sup>28</sup> – ze świadomością, że to zaledwie semantyczny poziom podstawowy i że w zasadzie „jest to pojęcie niedefiniowalne”<sup>29</sup>. Podobnych problemów lekturowych i interpretacyjnych nastrecza słowo „Perła”, za którym stoi ogromna tra-

<sup>27</sup> Zdaniem Brigitty Helbig-Mischewski „W *Xiędze poezji idyllicznej* Włast odchodzi od przyjętych koncepcji sztuki i zbliża się do ezoterycznych, m.in. kabalistycznych wyobrażeń o *Księdze Stworzenia* i jedności między *Pismem* a światem. *Xięga* pragnie być profetycznym tekstem objawienia. [...] Komunikat wskazuje nie tyle narcystycznie na samego siebie, ile na transcendencję”. B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, Kraków 2010, s. 428.

<sup>28</sup> J. Wojtasiak, *Byt* [hasło w:] *Słownik filozofii*, pod red. J. Hartmanna, Kraków 2009, s. 29. Autor podaje: „Filozofowie używali nazwy »byt« co najmniej na trzy sposoby: na oznaczenie dowolnej treści istniejącej (»rzecz«), całości tego, co istnieje (»wszystko«, »rzeczywistość«) lub czynnika, dzięki któremu coś istnieje (»bytowość«). Już pierwsze (zdroworozsądkowe) użycie tej nazwy nastrecza poważnych trudności” (tamże). Wyobrażenie o stopniu skomplikowania problematyki związanej z pojęciem „bytu” daje: M.A. Krapiec, A. Maryniarczyk, *Byt* [hasło w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, kom. red. M. Krapiec i in., Lublin 2000, s. 746–785. Jednym z podstawowych zagadnień jest tu korelacja pojęć istnienie–istota. Zob. tamże, s. 757.

<sup>29</sup> *Byt* [hasło w:] *Słownik filozofii*, red. A. Aduszkiewicz, Warszawa 2004, s. 93. Można by ewentualnie uznać, że Komornicka rozumiała tu słowo „Byt” tak, jak napisała w uwadze do poematu *Układy o Raj*: „Wedle tradycji Orientalnych, a specjalnie Hinduskich, wszelki Byt Indywidualny (= Dusza), w swej wielkiej wędrówce do ABSOLUTU, przechodzi na przemian przez okresy Prób, Czynu, Cierpień – i przez okresy Odpoczynku, Nagrody, Rajskich Szczęśliwości” (s. 35).



dycja symboliczna. Sięgnijmy choćby do syntetycznej wypowiedzi Mircei Eliadego:

Perła to poznawalna zmysłowo tajemnica transcendencji, przejaw obecności Boga w Kosmosie. Dzięki gnostycyzmowi i teologii chrześcijańskiej ten pradawny symbol rzeczywistości i Życia-bez-Śmierci nabywa nowych znaczeń, którymi są: nieśmiertelna dusza, „Zbawiony Zbawca”, Chrystus-Król. Podkreślmy raz jeszcze *ciągłość* istniejącą pomiędzy poszczególnymi znaczeniami perły, od tych najdawniejszych i najbardziej podstawowych, po bardziej złożone symboliki, wypracowane zarówno przez myśl gnostyczną, jak i ortodoksyjną<sup>30</sup>.

Choć na metafizyczne i mistyczne konteksty symboliki perły należy z pewnością wskazywać w pierwszej kolejności, nie ta informacja wydaje mi się w powyższym fragmencie najważniejsza. Autor słusznie podkreśla kwestię ciągłości, a zatem też kumulacji, znaczeń od najdawniejszych czasów. A trzeba jeszcze do tego dodać, że symbolika perły ma swoje zakorzenienie w najrozmaitszych kulturach, w tym pozaeuropejskich. Świetnie znająca zarówno tradycję zachodnią, jak i wschodnią Komornicka mogła sobie z tego zdawać sprawę. Palimpsestowość przekazów dotyczących tego klejnotu i jego właściwości oraz bardzo szerokie spektrum możliwości znaczeniowych, dające się zauważyć nawet już przy okazji lektur o charakterze kompendiów, intryguje, ale też nakazuje ostrożność. Wydaje się, że – mając za sobą nie tylko lekturę *Odnalezienia*, lecz także całego zbioru – z tej wieloznacznej płątaniny należałoby brać pod uwagę kilka przede wszystkim zakresów symbolicznych.

Pierwszy związany jest z doświadczeniem religijnym bądź duchowym, potrzebą kontaktu z absolutem, obcowania z niezgłębianą tajemnicą, zjednoczenia z wszechświatem. Jak pisze Agata Świerzowska, uwzględniając różne tradycje:

---

<sup>30</sup> M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 208.



Dla mistyków perła stała się przejawem ukrytego Absolutu, reprezentowała uszlachetnienie instynktów, całkowite przeobrażenie pierwiastków, jedność przeciwieństw. Dzięki niej człowiek przekraczał ziemski plan egzystencji i spotykał się twarzą w twarz z Bogiem. [...] Perła unaocznia człowiekowi najdoskonalszy Byt, zasadę wszechświata, i jednocześnie oznacza prawdziwą, nieuświadomioną, boską naturę człowieka. Bardzo często perła jest również symbolem duszy – boskim pierwiastkiem w ciele człowieka<sup>31</sup>.

Z uwag Dorothei Forstner wynika, że w tradycji chrześcijańskiej równie często kojarzono perłę z duszą, jak i ze Zbawicielem, Słowem wcielonym<sup>32</sup>. W *Uwagach...* Komornicka deklarowała: „IV. Wszystkie zawarte w tej Xiędze twierdzenia uważam za ważne W GRANICACH ZAKREŚLONYCH ETYKĄ CHRZEŚCIJAŃSKĄ; czyli za wykluczeniem wszelkich z nią konfliktów” (s. 495). W tej sytuacji trzeba by uprzywilejowywać zwłaszcza takie znaczenia, które podpowiada Biblia:

Poszukiwanie prawdziwych pereł prowadzi do miasta niebieskiego, „którego dwanaście bram – to dwanaście pereł, a każda z bram była z jednej pereł” (Ap 21,21). Kto zdoła przejść przez ową bramę z pereł, pozostawia za sobą już na zawsze ślady tego, co ziemskie. Jak w perle pojawia się na ziemi to, co Boskie, tak też przez perłę wraca to, co ziemskie, do nieba<sup>33</sup>.

Władysław Kopaliński przypomina, że w Ewangelii św. Mateusza (Mt 13,46) perła jest symbolem Królestwa Niebieskiego, ale nazywano nią również drogę do tego Królestwa<sup>34</sup>.

Nie można jednak nie zauważyć, że trudne poszukiwanie ukrytej głęboko pereł to sytuacja poznawcza nasycona bogatymi znaczeniami gnostycznymi. Perła synonimizuje w tej tradycji

<sup>31</sup> A. Świerżowska, *Perła w kulturze i religiach świata*, Kraków 1999, s. 44, 54.

<sup>32</sup> D. Forstner, *Perłopław* [hasło w:] *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 290–292.

<sup>33</sup> *Perła* [hasło w:] M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 171. Zob. też: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika*, s. 177.

<sup>34</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 308.



gnozę-wiedzę, której odnalezienie może oznaczać zbawienie. Motyw uwięzienia duszy w materii związany jest z procesem upadku i odrodzenia<sup>35</sup>. Ważne były te wątki w *Pistis Sophii*, ale przede wszystkim w słynnym *Hymnie o perle*, z apokryficznych *Dziejów Tomasza*. Jak podsumowuje Eliade: „Gnoza jest »ukryta« i trudno osiągalna; droga zbawienia jest najeżona trudnościami. Perła symbolizuje to wszystko, a nawet jeszcze więcej; jej pojawienie się w świecie doczesnym jest cudowne, jej obecność pośród istot upadłych jest paradoksalna”<sup>36</sup>. Wskazane powyżej wątki dałyby się z pewnością zmieścić w „synkretycznym mistycyzmie z przewagą pierwiastka chrześcijańskiego”<sup>37</sup>, jaki mamy w *Księdze*.

Drugi krąg znaczeniowy, który należałoby tu ewentualnie wskazywać, związany jest z wiedzą o pochodzeniu perły, powstającej w wyniku dostania się ciała obcego do wnętrza muszli. Stąd ruch znaczeń związany z cierpieniem, ale także ze łzami<sup>38</sup>. Można by to powiązać z powracającymi w twórczości Komornickiej motywami wyobcowania<sup>39</sup>.

Kwestia trzecia, warta przypomnienia w tym miejscu, odnosi się do takich konotacji symboliki perły, które silnie się narzucają, zwłaszcza przy sugerowanym w wierszu znaczeniu ruchu w głąb, a nie zostały w nim przywołane. Mam na myśli żywioł akwatyeczny. „Dno Bytu” dawałoby tu możliwości skojarzenia z oceanem jako

---

<sup>35</sup> Zob. H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 128–144; M. Eliade, dz. cyt., s. 207; A. Świerżowska, dz. cyt., s. 68–72.

<sup>36</sup> M. Eliade, dz. cyt., s. 208. Na temat możliwości uznania postawy gnostycznej za charakterystyczną dla całego doświadczenia egzystencjalnego Marii Komornickiej-Piotra Odmięca Własta pisał bardzo interesująco Roman Zimand, dz. cyt., s. 135.

<sup>37</sup> E. Boniecki, dz. cyt., s. 87. Zob. też: B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, s. 433.

<sup>38</sup> A. Świerżowska, dz. cyt., s. 19.

<sup>39</sup> Dystynktywność problemu wyobcowania w twórczości Komornickiej podkreślała szczególnie mocno Maria Podraza-Kwiatkowska w studium *Tragiczna wolność (O Marii Komornickiej)*, zwłaszcza s. 244. Choć ustalenia autorki odnoszą się do czasu sprzed 1907 roku, z pewnością można je rozszerzyć także na okres późniejszy.



naturalnym środowiskiem perły, ale w *Odnalezieniu* pojawia się wcześniej „rozległa, niema pierś granitu”. Blokowane są w ten sposób znaczenia związane z kobiecością, powiązaną z żywiołem wodnym<sup>40</sup>. Otwierane – sensy trudne do ujednoznacznienia. „Pierś granitu” może być metaforą własnego wnętrza, ale przywodzi na myśl także grobowce, które w wielu kulturach były tradycyjnie przyozdabiane perłami (rzadziej były to świątynie)<sup>41</sup>. Nie muszą się zresztą te dwa porządki metaforycznych znaczeń wykluczać. Świątynia lub grobowiec duszy to wyobrażenia, które literatura początku XX wieku wykorzystywała wręcz w nadmiarze. Maria Podraza-Kwiatkowska wskazuje na to, że grobowce i sarkofagi mają w liryce młodopolskiej podobne konotacje jak „otchłań, bezdeń, toń”, i dodaje, że te elementy architektoniczne były często bogato zdobione drogimi kamieniami<sup>42</sup>.

Rezygnuję z prób wybierania któregośkolwiek z wielu narzucających się tropów. Nie jest to jednak decyzja spowodowana nadmiarem możliwości i ryzykiem nadinterpretacji, lecz podyktowana przekonaniem, że nie w iskrzących bogactwem kulturowych kontekstów symbolach oraz nie w erudycyjnych możliwościach wskazywanych w *Uwagach...* i potwierdzonych w utworze skrywają się najważniejsze znaczenia tego tekstu. Nie

<sup>40</sup> Zob. M. Eliade, dz. cyt., s. 186–187; A. Świerżowska, dz. cyt., s. 77–79; K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 38–43.

<sup>41</sup> M. Eliade, dz. cyt., s. 188–194.

<sup>42</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 176. Trzeba dla kontrastu przypomnieć, że – jak podaje ta sama autorka – bogato zdobione drogimi kamieniami były też zamki i pałace mistyków, co znajduje odzwierciedlenie w poezji młodopolskiej (tamże, s. 178). Przy uznaniu autobiograficzności wiersza znaczenie mieć mogą także medyczne i magiczne konotacje perły, której przypisywano właściwości lecznicze, zwłaszcza w zakresie chorób psychicznych (zob. M. Eliade, dz. cyt., s. 200–202; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 307). Warto odnotować też uwagę innego autora: „psychoanaliza upatruje w niej [perle – U.K.] symbol mistycznego centrum i sublimacji (gdyż jest ona tutaj transfiguracją choroby, czegoś anormalnego)” – J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 308.



jest, moim zdaniem, przypadkiem, że artystycznie i semantycznie atrakcyjny wyraz „Perła” nie znalazł się w tytule. Mamy natomiast formę gerundialną nazywającą stan w obrębie procesu poznawczego, wskazanie na sytuację epistemologiczną, obiecującą zaspokojenie głodu prawdy, a przynoszącą zdziwienie, którego aspekt pozytywny dyskretnie się przekształca, jeśli nie w negatywny, to przynajmniej w deprywacyjny<sup>43</sup>. Poza kwestiami wskazywanymi już przeze mnie powyżej, trzeba by jeszcze wziąć pod uwagę, że końcowe strofy wiersza przynoszą możliwość myślenia o poznawczym błędzie. Pomocne jest zestawienie form czasownikowych odnoszących się do obiektu poszukiwania i odnalezienia: „zgubioną”, „ukryłaś”, „odpoczywała”. Pokazują one, że to, co uznane za zgubione czy skrywane, jest obecne, ale w innej niż spodziewana przestrzeni i inaczej, niż można by przypuszczać. Wobec tego próba dointerpretowywania perły oznaczałaby uleganie pokusom, do których tekst prowokuje, ale które też dyskredytuje.

Wobec tego, na co wskazywałam w kolejnych częściach artykułu, można by napisać, że sens *Odnalezienia* oparty jest na ironii – zakończeniem poszukiwania jest tu zawieszenie pewności. Znaki ironicznego odwrócenia to: „!...”. A więc brak słów. Kierując się podpowiedziami z *Uwag...*, nie myślę, że chodzi o niewyraźność. Raczej o przeciwstawienie. Równowagę dla wielości słów, znaczeń, symboli, klisz, gotowych sytuacji lirycznych stanowi interpunkcja. Trzeba jeszcze przypomnieć, że finalne zdanie nie tylko kończy się w interesujący sposób. Między nim a wersem poprzednim są trzy pauzy, wymowne znaki opuszczenia, oddzielające końcowy wers od dwudziestu dwóch wcześniejszych. Nie wiem, czy Komornicka w tym wierszu, czy gdziekolwiek indziej, rozwiązała swoje proble-

---

<sup>43</sup> Można by tu dodać, że poszukiwanie i odnalezienie perły wpisuje się w taki mechanizm metaforyzacji znaczeń, który Marian Stala uzął za charakterystyczny dla Młodej Polski. Dominowało wówczas „przekonanie o epistemologicznym horyzoncie metafory”. M. Stala, dz. cyt., s. 250.



my poznawcze i wyleczyła się z „choroby braku pewności”<sup>44</sup>. Wydaje mi się jednak cenne, że znalazła sposób na modernistyczny kryzys języka<sup>45</sup> polegający na nieadekwatności przeżyć i słów. Dowiodła jako Piotr Odmieniec Włast, że domeną podmiotu jest „gramatyka”, a nie symbolika<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> M. Komornicka, *Listy*, s. 393.

<sup>45</sup> Zob. R. Nycz, *Język modernizmu – doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 49–90.

<sup>46</sup> A także – panowanie nad słowami, a nie uleganie im; akty kreacyjne, a nie etykiety, samodzielne porządkowanie znaków i znaczeń, a nie kolekcjonowanie ich. Dzięki temu, kimkolwiek była na jakimkolwiek etapie swojego życia i twórczości, była sobą. Rację miał Zimand, pisząc: „Pewne natomiast wydaje się, że przejmując składniki świata Marii Komornickiej, Piotr Odmieniec Włast przejął między innymi jej znajomość sztuki poetyckiej. Wiersze *Xięgi* są takie jakie są nie dlatego, by P.O.W. nie umiał pisać wierszy, lecz dlatego, że umiał i pisał tak jak chciał” (R. Zimand, dz. cyt., s. 138). W tym kontekście nie powroty do języka młodopolskiego (jak w *Odnalezieniu*) czy rezygnacja z niego są ważne, ale stała pasja inwencyjności widoczna nawet tam, gdzie jej pozornie nie widać. Rozbudowuję tę dopowiedź w przypisie, bo uważam, że znoszenie granicy między tekstem głównym a jego marginesem jest bardzo w duchu Komornickiej i *Odnalezienia*. Zsumujmy na koniec: marginesy czy obrzeża wiersza jedenaście razy oznaczone są pauzą, dwa razy wielokropkiem, cztery razy przecinkiem, cztery razy na końcu wersu nie ma żadnego znaku interpunkcyjnego, tylko cztery razy jest kropka. Jeśli zatem coś zostało tu odnalezione, to z pewnością nie dało się zamknąć w formie oznajmienia.

Już po przygotowaniu niniejszego tekstu do druku ukazała się kolejna praca na temat poezji Marii Komornickiej: B. Stelingowska, *Poezja „idylliczna” Marii Komornickiej. Szkic interpretacyjny*, t. 1, Siedlce 2017.



**Grażyna Legutko**

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

## Dwoista natura bytu

**Antoni Lange, \*\*\*** [*Obok naszego życia płynie inne życie...*]

„Jeden z rzadkich w Polsce europejskich umysłów”<sup>1</sup>, „mistrz poezji refleksyjnej”<sup>2</sup>, „jedyny prawdziwy poeta śmierci, jakiego wydało pokolenie”<sup>3</sup>, „głosiciel zgody i harmonii”<sup>4</sup>, „człowiek opętany widzeniem innych światów”<sup>5</sup>, „tropiciel filozoficznych zagadek i wewnętrznych sprzeczności bytu”<sup>6</sup> – to tylko niektóre formuły określające osobowość twórczą Antoniego Langego, autora znanego cyklu poetyckiego *Rozmyślania* (1906)<sup>7</sup>.

\*\*\* [*Obok naszego życia płynie inne życie...*] to późny wiersz Langego<sup>8</sup>, wpisujący się w charakterystyczny dla przełomu

---

<sup>1</sup> S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, s. 420.

<sup>2</sup> *Polska nowela fantastyczna*, t. 2: *Władca czasu*, zebrał J. Tuwim, Warszawa 1983, s. 286.

<sup>3</sup> K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1987, s. 107.

<sup>4</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 7.

<sup>5</sup> A. Lubaszewska, *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995, s. 8.

<sup>6</sup> H. Żbikowska, *Antoni Lange – poeta metafizyczny XIX stulecia*, „Napis” 2015, seria XXI, s. 334.

<sup>7</sup> Tomik, gromadzący pięćdziesiąt sześć wierszy refleksyjno-filozoficznych, został wydany w Krakowie w 1906 r. jako druk bibliofilski (w nakładzie 147 egzemplarzy), później był wielokrotnie wznowiany.

<sup>8</sup> Został napisany najprawdopodobniej w drugiej połowie lat 20. XX w. W wydaniu książkowym ukazał się po raz pierwszy w *Ostatnim zbiorze poezji* Langego, opublikowanym w 1931 r. w Oficynie Jakuba Mortkowicza przez Alfreda Toma, jako



XIX i XX wieku nurt symbolizmu. Jego tematyka daleka jest od dawnych rozważań filozoficznych poety skupionego na problemie śmierci, które były zapisem luźnego, nie zawsze spójnego biegu myśli. Jest wyrazem pogłębionej świadomości egzystencjalnej i w tym sensie może być traktowana jako zwieńczenie dotychczasowych refleksji autora *Rozmyślań*, ich dojrzały rezultat.

\*\*\* [*Obok naszego życia...*] to tekst o istocie rzeczywistości, która zarazem wyjaśnia sens ludzkiego istnienia, ujmowanego nie w perspektywie śmierci, ale w perspektywie życia. Nie ma w nim mowy o owej trudnej do zdefiniowania sytuacji granicznej człowieka, jakby przestała być już dla twórcy zagadką ontologiczną. Opozycja życie/śmierć jest tu całkowicie zniesiona. To przede wszystkim wiersz o *ż y c i u*<sup>9</sup>, życiu wielorako rozumianym. Leksem „życie” (wymienne z słowem: „żywot”) występuje w nim aż 11 razy. Wątki mortualne wyparte zostają przez konotacje witali-

---

wiersz o numerze porządkowym *LVII*, otwierający cykl *Rozmyślania. Z nowej serii*. Numer ten został mechanicznie nadany przez edytora, co sugerowało kontynuację myślową dawniejszej serii. Jerzy Poradecki, ogłaszając w 1979 r. *Rozmyślania i inne wiersze* Langego, słusznie zauważył, że obie serie *Rozmyślań* (dawna i nowa) znacznie się od siebie różnią i postanowił je od siebie oddzielić, by nie stwarzać pozorów „istnienia całości, której w rzeczywistości sam Lange nie zdążył opracować” (zob. tenże, *Nota edytorska*, [w:] A. Lange, *Rozmyślania i inne wiersze*, wybór i wstęp J. Poradecki, Warszawa 1979, s. 242). Poradecki nie zrezygnował jednak z numeracji wprowadzonej przez Toma. Przeglądając numery „Kuriera Warszawskiego” i „Tygodnika Ilustrowanego” z lat 1928–1929, w których ukazywały się wiersze Langego w cyklu *Z nowej serii*, nie zauważyłam, by gdziekolwiek wystąpiło dookreślenie, o jaką dokładnie „serię” chodzi, dlatego w niniejszej analizie wiersza \*\*\* [*Obok naszego życia płynie inne życie...*] posługuję się incipitem (dalej skracam go do postaci \*\*\* [*Obok naszego życia...*]), rezygnując zarówno z operowania numerem porządkowym: *LVII*, jak i nadrzędnym tytułem cyklu: *Rozmyślania. Z nowej serii*. Wszystkie cytaty z wiersza, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z wydania: A. Lange, *Rozmyślania i inne wiersze*, wybór i wstęp J. Poradecki, Warszawa 1979 i są lokalizowane skrótowo według wzoru: R., cyfra rzymska odpowiadająca lokalizacji utworu w cyklu (w wypadku cytowania fragmentów z serii *Rozmyślania*), nr strony.

<sup>9</sup> Wszystkie podkreślenia czcionką rozstrzeloną w tekście pochodzą od autorki artykułu.



styczne, a średniowieczna przestroga *memento mori* – zastąpiona formułą *memento vivere*. O jej doniosłości przekonuje rodzaj tropów poetyckich, budowanych najczęściej na zasadzie łączenia kluczowego rzeczownika „życie” z odpowiednikiem symbolicznym „cień” („cień żywota”, „życie cieniem”) lub czasownikami określającymi czynność trwającą („pły nie inne życie”, „jak harmonia drga życia tego uroczystość”, „życia uroczystość / W całkowitości blaski odziana promienne”, „Nasz żywot pospolity jest tylko schematem”, „życie wyższe się rozwija” itp.). Dookreśleniu pojęcia „życie” służą też charakterystyczne epitety, dające się zestawić w dwa, nierówne ilościowo i wyraźnie sobie przeciwstawne, bloki tematyczne. Z życiem, które jest: „nasze”, „własne”, „zwykłe”, „pospolite” – sąsiaduje życie, które jest: „inne”, „drugie”, „mniej codzienne”, „pełniejsze”, „doskonalsze”, „odmienne”, „niewidzialne”, „tajemnicze”, „poza nami”, „uroczyste”, „rzeczywiste”, „prawdą solenne”, „wyższe”.

Synonimiczne użycie pojęć „życie” i „życie” do nazywania obu sfer: ziemskiej i pozaziemskiej, od początku sugeruje korespondencję obu światów, ich wzajemne przenikanie, a także wiarę poety w równorzędną witalność obu rzeczywistości. Ale wiara w istnienie pozaziemskiego bytu wyrażana jest w trzech pierwszych strofach wiersza za pomocą antynomii i zaprzeczeń: „nasze życie”/„inne [życie]”; „jak gdyby nasze własne”/„a przecież odmienne”; „ono nie jest cieniem naszego żywota”; „życie nie-widzialny”. Mimo to sytuacja liryczna w \*\*\* [*Obok naszego życia...*] jest bardzo klarowna. Mamy tu do czynienia z liryką wyznania, choć nie jest to wypowiedź typowa dla młodopolskiej egzaltacji artysty, który wadzi się ze sobą lub buntuje wobec wartości filisterskiego świata. Nie znajdziemy też w niej śladów intymnej konfesji czy zapisu osobistych doświadczeń i wzruszeń poety. Postawa intelektualna, jaką zajmuje podmiot liryczny, sprowadza się do emocjonalnego wy-ciszenia, stoickiej akceptacji istniejącego porządku, wewnętrznej harmonii i równowagi. Mówi on w liczbie mnogiej („wiemy”, „czu-



jemy”, „nasze życie”, „nasz żywot”, „w nas tkwi”, „nasze dzieło” itd.), sytuując się w roli anonimowego przedstawiciela ludzkości. Maską zbiorowości umożliwia Langemu zobiektywizowanie wypowiedzi lirycznej (jej bezosobistość i swoistą niewzruszoność), a zatem zajęcie postawy artystycznej postulowanej przez parnasistów, których wysoko cenił, ale maska ta nie ma nic wspólnego z jakąś wyszukaną pozą. Wypowiedź cechują naturalność, prostota, umiar, powaga tonu – właściwe twórczości wieku dojrzałego.

W \*\*\*[*Obok naszego życia...*] nie doszukamy się również najmniejszych oznak egzystencjalnego niepokoju podmiotu mówiącego, uwikłanego w dylematy niepoznawalności świata, który ujawniał się wielokrotnie w cyklu *Rozmyślań* z 1906 r. Nie ma tu retorycznych pytań o naturę bytu, dramatycznego formułowania nierozstrzygalnych problemów metafizycznych, ekspresji modernistycznej niepewności, związanej z istnieniem „drugiego brzegu” ludzkiej egzystencji. Zamiast tego obecna jest pogodna nadzieja, że rzeczywistość zmysłowa ukrywa odwieczną tajemnicę bytu, która – jak mówi Lange w innym miejscu – „krąży dokoła nas, między nami i wewnątrz nas”<sup>10</sup>, oraz optymistyczne przeświadczenie, że „ta” i „tamta strona życia” tworzą niepodzielną całość.

Przekonanie to ściśle przylega do wyznaczników doktryny symbolistycznej, której główną ideą była idealistyczna ufność w jedność wszechrzeczy i wszechduszę świata. Idea ta wiązała się z panteistycznym pojmowaniem natury, postrzeganej jako świadek praistnienia, a zarazem rozproszony element wieczności. Symboliści twierdzili, że byt materialny, spostrzegany zmysłami, w istocie jest złudą, cieniem, zjawiskiem przemijającym. W przeciwieństwie do niego prabyt jest rzeczywistością prawdziwą, wieczną i niezniszczalną<sup>11</sup>. W wypadku Langego podstawę światopoglądo-

<sup>10</sup> A. Lange, *Nowa literatura francuska*, „Bluszcz” 1904, nr 14, s. 162.

<sup>11</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Zagadnienie polskiego symbolizmu*, [w:] te same, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 10–13.



wą symbolizmu<sup>12</sup> stanowiła swoista mieszanka filozoficzna: idealizmu platońskiego, hinduizmu, poglądów Arthura Schopenhauera, Eduarda von Hartmanna i Thomasa Carlyle'a. Autor *Rozmyślań* uważał, że człowiek wraz z rozwojem cywilizacji odszedł od pierwotnego odczuwania mikro- i makrokosmosu jako jedności, zaburzył niejako strukturę świata – podzielił go na dwie części: ziemską i pozaziemską, ludzką i boską, immanentną i transcendentną. Zantagonizował sfery, które dawniej tworzyły całość<sup>13</sup>, zerwał most łączący „dwa brzegi rzeczne”: „ten” (oznaczający ciemną teraż-

<sup>12</sup> Stosunek Langego do symbolizmu od początku był pełen entuzjazmu. Znając doskonale poezję Baudelaire'a, słusznie upatrywał w nim prekursora prądu. Trafnie wskazywał też mistrzów nowej szkoły w osobach dwóch jego uczniów: Stéphane'a Mallarmégo i Paula Verlaine'a. Twórczość pierwszego (którego uważał za najwybitniejszego twórcę literatury francuskiej początków XX w.) niewątpliwie intrygowała go formalno-treściową nowoczesnością. Wyjaśniając polskiemu czytelnikowi jej istotę, wskazywał: oryginalną obrazowość, operowanie symbolicznymi skrótami (skłonność do kondensacji), kult słowa, uniwersalizm tematyczny, poczucie powszechnej analogii zjawisk, poszukiwanie sensu natury i życia, dążenie do odkrycia tajemnicy Absolutu (najwyższej zagadki bytu). Verlaine'a z kolei postrzegał jako symbolistę-impresjonistę, dla którego równie ważny jak obraz był dźwięk, toteż jako wyróżnik jego poezji wskazywał przede wszystkim muzyczność. Podkreślał również odmienny stosunek obu poetów do słowa poetyckiego. Mallarmé pragnął, według krytyka, streszczać ogrom wrażeń, pojęć i obrazów w jak najmniejszej ilości słów, Verlaine przeciwnie – rozlewał się w wielosłowniu. Zob. A. Lange, *Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*, „Przegląd Tygodniowy. Dodatek Miesięczny”, Warszawa 1887, t. 1, s. 280–305. Ten niewątpliwie prekursor w polskiej krytyce literackiej szkic ukazał się niemal jednocześnie z publikacjami francuskojęzycznymi na temat symbolizmu. Choć ze względu na brak perspektywy czasowej Lange nie był w stanie opisać wówczas tego kierunku jako zjawiska zamkniętego, przekonywał, że w przyszłości stanie się on „krynicą czynnego i twórczego idealizmu dla nadchodzącego stulecia, gdyż są w nim słoneczne blaski prawdy”. Zob. tamże, cyt. za: A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*, Lwów 1897, s. 176–177.

<sup>13</sup> Przekonanie o wzajemnych relacjach i zależnościach wszystkich fenomenów rzeczywistości, które tworzą jedną całość, ugruntowała w kulturze drugiej połowy XIX w. poezja podziwianego przez Langego Baudelaire'a, który z kolei teorię odpowiedniości (zasadę powszechnych korespondencji), głoszącą, że wszystko, co ziemskie i materialne, ma swoją analogię w świecie nadprzyrodzonym, przejął z filozofii Emanuela Swedenborga.

niejszość) z „tamtym” (sygnującym radosne jutro) – R. XLIX, 94, zapomniał, że jego zasadniczym dążeniem jest powrót do jedności. Nic więc dziwnego, że stanął bezradny wobec tak podzielonego bytu i że śmierć stała się dlań źródłem największego lęku.

\*\*\* [*Obok naszego życia...*] charakteryzuje prostota formalna i ascetyczność środków wyrazu. Jest to wiersz programowo nieefekowny. Skonstruowany jest z siedmiu czterowersowych strof, zapisanych regularnym trzynastozgłoskowcem (z typową dla tego metrum średniówką żeńską po siódmej sylabie) – najbardziej uniwersalnym i popularnym formatem wiersza polskiego, właściwym poezji epickiej. Pierwsza i ostatnia strofa stanowią czytelną klamrę semantyczną, spinającą początkowy opis ziemskiej egzystencji człowieka („naszego życia”), z końcową prezentacją istoty bytu pozaziemskiego („życia wyższego”). Regularność i klarowność kompozycji wzmacniają dokładne rymy (parokstytoniczne, półtorazgłoskowe, przeplatane, przeważnie gramatyczne), o niezbyt oryginalnym brzmieniu. Lange nie epatuje czytelnika wyszukanymi metaforami czy ekwilibrystyką wersyfikacyjną, a skądinąd wiadomo, że potrafił zaskakiwać odbiorców swoim sztukmistrzostwem<sup>14</sup>. Nie stosuje ulubionej przez symbolistów synestezji, uderza wręcz bezwonnością, bezdźwięcznością i bezbarwnością wiersza, toteż jego lektura nastawiona jest nie tyle na uruchamianie wyobraźni zmysłowej czytelnika, ile zobligowanie go przede wszystkim do wysiłku intelektualnego. Jedynym kolorem, który się w utworze pojawia, jest biel (wyróżnia ją też usytuowanie w ostatnim wer-sie, miejscu szczególnie nacechowanym konstrukcyjnie). Poza tym poeta w sposób charakterystyczny operuje światłem: „blask”

<sup>14</sup> Zwracał na to uwagę Wacław Borowy, pisząc o poecie, iż: „Język polski jak gdyby objawił mu tajemnice nieprzeczuwanych przedtem rytmów i spółdźwięków. [...] W zakresie strofiki nie było dla niego rzeczy zbyt trudnych: czy to chodziło o sprzęganie rytmów, czy też o złożone ich wiązania rymowe. Ballady o trzech rymach, stornelle, rifierita, vilanelle: to tylko najbardziej uderzające przykłady. Był naprawdę tym, który przekonał, że w poezji można »łamać granit«” (W. Borowy, *Antoni Lange jako poeta*, [w:] tegoż, *Studia i szkice literackie*, t. 1, Warszawa 1983, s. 401).



(„odbłask”), występujący trzykrotnie, przypisany jest zaświatom, tyle samo razy występujący „cień” – sferze ziemskiej. Generalną cechą budowy obrazów poetyckich jest przedstawianie zagadnień abstrakcyjnych za pomocą konkretnych wyobrażeń, a podstawową zasadą myślenia twórcy – analogia. Toteż częstym środkiem stylistycznym jest porównanie, adekwatne do rozwijania tezy sformułowanej w incipicie: „inne życie – jak gdyby drugie życie [...], jak gdyby nasze własne” (strofa 1.); „Jak harmonia drga życia tego uroczystość” (strofa 6.); „życie wyższe [...] rozwija się jak biała mistyczna lilija” (strofa 7.).

Prostota formalna wiersza, współbrzmiająca z ogólnym wrażeniem równowagi emocjonalnej, jednocześnie kontrastuje z jego skomplikowaną problematyką, która świadczy o ogromnej erudycji autora, rozległości horyzontów intelektualnych, a zwłaszcza o jego predylekcji do myślenia synkretycznego. Właściwym kontekstem interpretacyjnym \*\*\*[*Obok naszego życia...*] jest rozległa konstelacja tekstów literackich i filozoficznych. Lange sięga, co znamienne dla artysty skłonnego godzić różnorodne poglądy, do tradycji kulturowej Europy i Dalekiego Wschodu, ze specjalnym uwzględnieniem kręgów: filozofii<sup>15</sup>, religii i sztuki słowa (poezji)<sup>16</sup>. Synkretyzm kulturowy przejawia się w spotkaniu idealizmu platońskiego z symbolizmem końca XIX wieku, chrześcijaństwa z hinduizmem i buddyzmem, mitologii greckiej z myślą Schopenhauera, Swedenborga, Carla du Prela i Carlyle’a. Łączenie elementów rozmaitych kultur, zmierzające do odnalezienia wspólnych źródeł myśli ludzkiej, nie utrudnia jednak komunikacji z czytelnikiem, ponieważ poeta operuje łatwo rozpoznawalnymi emblematami, np.: cień ży-

<sup>15</sup> O poglądach filozoficznych Langego pisała B. Szymańska, *Poeta i nieznane. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*, Wrocław 1979.

<sup>16</sup> Charakterystyczną postawę Langego, sięgającego do rozmaitych tekstów filozoficznych i literackich, trafnie zdefiniował Paweł Wojciechowski, stwierdzając: „Lange spogląda w lustra cudzych myśli, aby odnaleźć w nich odbicie własnych”. Tenże, *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Warszawa 2010, s. 120.



wota, nadziemska prawda, święte objawienie, żywot niewidzialny, losów budowniczy, kucie młotów, odbłask czynu, boski rzut, górna Psyche, głębiny duszy, żywot pospolity, mistyczna lilia.

\*\*\* [*Obok naszego życia...*] inicjuje otwarcie na przestrzeń pozaziemską. Jej istnienie jest aksjomatem z punktu widzenia podmiotu lirycznego, który wie jednak, że żaden człowiek (nawet jasno rzecz widzący poeta) nie jest w stanie precyzyjnie jej opisać<sup>17</sup>. Nieemożliwość jednoznacznego określenia sfery ukrytej za zasłoną ziemskiego bytu, dziedziny ciemnej i nieuchwytnej, do której umysł nie dociera, oddają wyrażenia typu: „jak gdyby drugie życie”, „jak gdyby nasze własne”, „raczej [...] jest”, „mgliste sfery tej przeczucie”, „gdzieś w głębiach naszej duszy, gdzieś ci poza światem widowym” itp. Niewyraźność nie prowadzi wszak do negacji. O ile w liryce młodopolskiej formanty przekreślające typu „bez-” i „nie-”, używane do opisu niebytu/zaświata (np. bezmiar, bezkresny, bezgraniczny, niezmierzony, nieokreślony, nieskończony), często służyły do zanegowania jego granic przestrzennych<sup>18</sup>, o tyle u Langego nie oznaczają przeczenia i odnoszą się do obu sfer jednocześnie (ziemskiej i pozaziemskiej). Jest to równoznaczne z dążeniem twórcy do zacierania przedziału między przestrzeniami i niwelowania różnic między nimi. Świat ziemski jest więc „nie-doskonały”, a zaświat – „nie-omylny”, „nie-widzialny”.

Najsilniejszy delimitator tekstu – pierwszy wers – precyzyjnie wskazuje dominantę kompozycyjną wiersza. Jego kluczowym

<sup>17</sup> Przekonywał już o tym bliski myśleniu Langego Platon: „A miejsca tego, które jest ponad niebem, ani oddał nigdy żaden z poetów ziemskich w pieśni, ani go w pieśni godnie oddać zdoła” (tenże, *Fajdros*, przekł., wstęp i objaśnienia W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 73). Wątek epistemologicznej bezradności pojawiał się we wcześniejszej poezji Langego wielokrotnie. W poemacie *Bezsenność*, napisanym w 1900 r., wyznawał: „Widziałem – wśród boleści rozkosznej ekstazy – / Pozapowietrznych krain świetlane obrazy, / Które mię opętały, niby sen proroczy... / Dla tych cudów zwierciadłem nie są ludzkie oczy – / I cudów tych ludzkimi nie opiszesz słowy...” (R, 200).

<sup>18</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendentne*, [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 116.



problemem jest istnienie obok siebie dwóch światów. Okolicznik miejsca „obok” (występujący jako pierwsze słowo!) jest niezwykle znaczący. Zastępuje on bowiem charakterystyczny dla młodopolskiej prezentacji zaświata układ wertykalny (góra – dół) wizją przestrzeni równoległych, które w finale wiersza się na siebie nakładają i w sobie zawierają. Jak ważne w myśleniu Langego było tego rodzaju wyobrażenie, przekonuje przywołana już teza o tajemnicy bytu, która „krąży dokoła nas, między nami i wewnątrz nas” (ze szkicu *Nowa literatura francuska*, 1904) oraz znaczące sformułowanie w opowiadaniu *Rozaura* (opublikowanym w zbiorze *W czwartym wymiarze*, 1912), w którym czytamy: „My żyjemy w mroku trójwymiarowej cielesności, ale tuż obok nas, w nas, koło nas, leży byt odmienny, który trzeba widzieć, słyszeć, odczuwać. To widzenie, słyszenie, czucie leży na innej płaszczyźnie tej samej ziemi”<sup>19</sup>.

W pomyśle sytuowania obok siebie świata i zaświata nie jest zresztą Lange specjalnie odkrywczy. Znał zapewne popularne wśród modernistów poglądy ezoteryczne Carla du Prela, który rozważając współistnienie świata materii i ducha, zakładał obecność „wąskiego pasa granicznego, gdzie stykają się świat fizyczny (*Diesseits*) ze światem duchowym (*Jenseits*)”, i przekonywał, że „wprawdzie oba te światy nie są rozdzielone, w znaczeniu przestrzennym, ale rodzaje przystosowane są w nich tak dalece odmiennie, że wskutek tego wytwarza się podmiotowy dualizm tych światów”<sup>20</sup>. Z pewnością czytał też późną nowelę Henryka Sienkiewicza *Dwie łąki*<sup>21</sup>, której sens odnosił się do: zagadnień eschatologicznych,

<sup>19</sup> A. Lange, *Rozaura*, [w:] tegoż, *W czwartym wymiarze. Opowiadania fantastyczne*, wyd. 2, Częstochowa 1925, s. 126.

<sup>20</sup> C. du Prel, *Spirytyzm*, przeł. M.C.M., Lwów–Złoczów b.d. [przed 1909], s. 31.

<sup>21</sup> Nowela powstała w 1903 r., opublikowano ją po raz pierwszy w zbiorze Sienkiewicza *Dwie łąki*, Warszawa 1908, s. 3–10. Stosunek Langego do twórczości Sienkiewicza zdecydowanie różnił się od jego pokoleniowych rówieśników. W słynnym ataku młodopolań, przypuszczonym na autora *Rodziny Połanieckich* w 1903 r. na łamach warszawskiego „Głosu”, Lange udziału nie wziął. Daleki od wszelkich skrajności jako jeden z nielicznych modernistów bronił Sienkiewicza, podkreśla-



tajemniczej sytuacji przejścia z życia do śmierci, pytań o naturę bytu (doczesnego i pośmiertnego), stawianych przez człowieka od zarania dziejów. Optymistyczny przekaz tej paraboli odwoływał się przecież do tak bliskiej Langemu religii hinduskiej i wierzeń w boską trójkę, upostaciowaną przez Brahme, Wisznu i Sziwę. W wizji Sienkiewicza jedna z tytułowych łąk, przypomnijmy – kraina życia, którą według podań indyjskich włada dobry Wisznu – jest początkowo pełna uroku, miłości i zmysłowego witalizmu, z czasem jednak przeobraża się w przestrzeń smutku i nieustannego trudu. Z kolei łąka druga – tajemnicza kraina śmierci, królestwo mądrego Sziwy – jest miejscem niepokojąco fascynującym, nasyconym wszechobecnym światłem, ciszą i niewysłowionym spokojem, wypełnia ją wieczny sen i bezgraniczne szczęście. Obraz owej intrygującej krainy jest jednak ukryty przed ludzkim wzrokiem – przesłania go nieprzenikniona zasłona, utkana z ciemności przez Brahme i zawieszona u Przejścia – strumienia łączącego Łakę Życia z Łaką Śmierci. Motyw tajemniczej zasłony, uchylającej się w momencie śmierci, za którą kryje się prawdziwa rzeczywistość występuje również u Langego w *Rozmyślaniach*. XXX, powstałych mniej więcej w tym samym czasie co nowela Sienkiewicza.

Lokowanie obok siebie rzeczywistości ziemskiej i pozaziemskiej było też częstym zabiegiem w młodopolskiej poezji symbolistycznej. Najciekawszym tego przykładem jest znany wiersz Wincentego Koraba-Brzozowskiego *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* (1898), w którym tytułowe cienie (pozornie umarłe, odrealnione) symbolizują byt pozaziemski, a kwiaty (natarczywie widoczne i odczuwalne) – rzeczywistość materialną. Autor *Powinowactw...* sugeruje, że istniejemy w dwu różnych, nieustannie ze sobą korespondujących światach, które dzieli bardzo nikła granica. Poświadczają to kreacje kobiet-kwiatów, będące zarazem figurami

---

jąc uniwersalny wymiar jego dzieł (zob. A. Lange, *Z powodu sporu o Sienkiewicza*, „Tydzień”. Dodatek Literacko-Naukowy „Kuriera Lwowskiego” 1903, nr 27, s. 209–211).



konkretnych osobowości i pozaziemskimi cieniami ludzkich egzystencji. Poeta młodopolski, inną drogą niż pisarz pozytywistyczny, dochodzi do analogicznego wniosku: między dwiema różnymi sferami – jedną rządzoną przez życiodajne Słońce i drugą będącą we władaniu śmiertelności Księżyca – leży porządek wszechrzeczy, który stanowi oparcie dla całego kosmicznego bytu<sup>22</sup>. Cykliczna harmonia dominacji każdej z rzeczywistości (dnia i nocy, kwiatów i cieni) oznacza, że ani życie, ani śmierć nie może dzierżyć wyłącznej władzy nad światem. Ontologicznie niesamodzielny człowiek uczestniczy jednocześnie w dwóch odmiennych porządkach rzeczywistości, wraz z jego śmiercią życie się nie kończy, tylko zmienia swój wymiar, a zdolność ogarnięcia tej tajemnicy jest światłością.

W \*\*\* [*Obok naszego życia...*] obraz dwóch różnych, istniejących obok siebie przestrzeni jest nieco inaczej konstruowany niż w przywołanych wyżej tekstach. Przeciwiństwo światów, wyraźnie zaznaczane w dwóch pierwszych strofach, w kolejnych okazuje się mało istotne. Przyleganie „przeciwiństw” rychło przeobraża się bowiem w ich wzajemne przenikanie i lustrzane odbicia. W inicjalnym zdaniu wiersza równie ważne co okolicznik „obok” jest orzeczenie „pły nie” (notabene niezwykle częste w liryce Langego), konotujące czynność nieskończoną, procesualną, wciąż trwającą. Przywołuje ono wątki i motywy archetypowe związane z wodą – takie jak: odbicia w wodzie; rzeka, którą trzeba przepłynąć, by do-

<sup>22</sup> Nie należy však zapominać o generalnej różnicy między możliwością poznania świata w epistemologii pozytywistów i modernistów. Przedstawiciele obu pokoleń uznawali istnienie obu rodzajów rzeczywistości: ziemskiej i pozaziemskiej; pozytywistów interesowała głównie rzeczywistość empiryczna, poznawalna za pomocą zmysłów i rozumu, modernistów zaś – rzeczywistość niedostępna zmysłom, zjawiskowa, do której można się zbliżyć nie tylko przez naukę, ale także religię, sztukę, a przede wszystkim intuicję, uznawaną za pełnoprawne źródło poznania. „Istota modernistycznego przełomu – jak trafnie zauważa Beata Szymańska – wyraża się w stwierdzeniu, mającym wszelkie cechy manifestu, że właściwym przedmiotem poznania jest właśnie rzeczywistość dyskursywnie niepoznawalna. »Wyrażanie niewyraźnego«, »poznawanie niepoznawalnego« – takimi paradoksami posługiwano się często” (taż, *Poeta i nieznane...*, s. 43).



stać się na drugi brzeg; łódź Charona; wody leniwie płynące; wody prenatalne; woda-oczyszczenie itd. – które często występowały we wcześniejszej w poezji Langego, lubiącego posługiwać się symboliką akwaticzno-peregrynacyjną w celu objaśniania pojęć związanych z wiecznością, bytem idealnym czy zagubionym praistnieniem (dodajmy, motyw żeglowania, podróży, błędzenia, wędrowania zazwyczaj wykorzystywany był w jego dyskursie o śmierci<sup>23</sup>). Całościowy sens pierwszego wersu: „Obok naszego życia płynie inne życie” – wyraźnie nawiązuje do rozważań poety na temat duszy ludzkiej, która płynie z zewnętrznej rzeki nieprawdziwego, ziemskiego bytu „w dalekie jutro [...] niebios”, zawartych w *Rozmyślaniach*. XIV, zwłaszcza do idei pojawiającej się w ostatniej strofie tego utworu:

Pod tym zewnętrznym życia fal potokiem  
Dostrzegam głębsze, niewidzialne fale:  
Tam prawda w czystym jawi się kryształ, e  
Tam rzeczywistość ujrzyysz jasnym okiem.

(R. XIV, 47)

Woda, utożsamiana przez Talesa z Miletu z *arché* – praprzyczyną wszystkich bytów, pierwotną zasadą kierującą wszechświatem – ewokuje oczywiste skojarzenia z istnieniem, roślinnością, przetrwaniem, ewolucją, źródłem wartości, materią pierwszą, zasadą wszelkiej egzystencji, słowem, z życiem kosmosu. Poglądy przedstawiciela jońskiej filozofii przyrody musiały być Langemu bliskie, skoro już we wczesnym poemacie prozą *Godzina* (1895) przekonywał: „Życie płynie, ogromne, nieskończone, jak potok zieleni, wiosennych tchnień i pocałunków”<sup>24</sup>. W kontekście symboliki akwaticznej czasownik „płynie” możemy zatem odnieść do świata postrzeganego jako całość kosmiczna, która znajduje się poza po-

<sup>23</sup> Pisałam o tym w szkicu „Śmierć jest to podróż nad wszystkie podróże”. *Antoni Lange wędrowka ku źródłom*, [w:] *Podróż i literatura. 1864–1914*, red. nauk. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008, s. 493–504.

<sup>24</sup> A. Lange, *Godzina*, [w:] tegoż, *Poezje. Część I*, Kraków 1895, s. 204.



rządkiem czasowym, nie ma początku ani końca: wciąż płynie. I w dalszej kolejności – do dialektyki ontologicznej Heraklita (pojmującego świat jako rzeczywistość stale zmieniającą się), wreszcie do filozofii nowożytnej, szczególnie do koncepcji Friedricha Nietzschego o wielkim cyklu świata i czasu jako „koła bez początku i końca”, „koła wiecznego powrotu”<sup>25</sup>.

Podobną rolę co czasownik „płyń” odgrywają w \*\*\* [*Obok naszego życia...*] inne czasowniki mające aspekt niedokonany (informujące zatem o czynności trwającej), użyte w czasie teraźniejszym, w trybie orzekającym. Są to orzeczenia czasownikowe: „migota”, „składa”, „tkwi”, „rozwija się” (występuje dwukrotnie), „tworzy”, „drga” – wszystkie dotyczą „drugiego”, „niewidzialnego” życia, komunikując jego nieustanną obecność obok nas – oraz najważniejsze: orzeczenie imienne, w którym funkcję łącznika pełni czasownik posiłkowy „być”, występujący w formie osobowej „jest” – pojawia się aż sześć razy, trzy razy w odniesieniu do rzeczywistości „naszej” i trzy razy do „tamtej”. Dzięki nagromadzeniu tego rodzaju orzeczeń cechą świata przedstawionego w wierszu Langego jest kinetyczność, wrażenie nieustannego dziania się, powtarzalności, heraklitejskiego ciągłego „stawania się rzeczy”, odwiecznej ciągłości, słowem, nieskończonego życia.

Obraz prezentujący rzeczywistość znaną, dostępną rozumowemu poznaniu człowieka – nasze zwyczajne, codzienne, dalekie od ideału życie – jest stale konfrontowany z wizją „życia wyższego”. Podmiot liryczny jest przekonany o niedoskonałości i tymczasowości ziemskich zjawisk, o ułomności zmysłowej percepcji świata. Przekonanie to koresponduje z myślą hinduistyczną, kantowską tezą o względności ludzkiego poznania i poglądami Arthura Schopenhauera na temat iluzoryczności świata materialnego. Z perspektywy empirycznego „ja” „inne życie” wydaje się „cieniem

<sup>25</sup> Warto też pamiętać o biblijnej idei wiecznego powrotu, występującej w Księdze Koheleta (Koh 3,1–15).

naszego żywota”<sup>26</sup>. Podmiot mówiący przekonuje jednak, że jest zupełnie odwrotnie: to żywot ziemski (zwykły, pospolity, często „liczy”) jest cieniem bytu prawdziwego (rzeczywistego, pełnego, doskonałego), którego promienie od czasu do czasu przenikają do naszej egzystencji świetlistymi blaskami. Echo światopoglądu symbolistycznego, opartego na przekonaniu, że świat otaczający człowieka jest jedynie symbolem prawdziwego bytu, jest tu wyraźnie słyszalne. Przywołując archetypiczny motyw cienia bytu właściwego (idei prawdy), Lange sięga, z jednej strony, do tradycji platońskiej – nawiązuje do przekonania greckiego filozofa na temat istnienia bytu idealnego, od którego zależny jest byt realny, oraz do słynnej metafory jaskini (z dialogu Platona *Państwo*), obrazującej sytuację poznawczą człowieka, który, przebywając w ciemności, ufa powierzchownemu świadectwu zmysłów i traktuje cienie padające od światła palącego się ogniska jako rzeczy (byty) realne (autentyczne), gdy tymczasem są one tylko ich odbiciem<sup>27</sup>. Z drugiej strony – nawiązuje do ezoterycznej kosmologii Wedanty, według której to, co człowiek uważa za świat rzeczywisty (rozciągnięty w czasie i przestrzeni, ruchomy, zmienny), jest czystym złudzeniem, cieniem, zasłoną (*majā*) ukrywającą prawdziwą rzeczywistość (niepoznawalny *atman*), która w istocie istnieje tylko jedna, wieczna, pozaczasowa, nieruchoma i niezmienna<sup>28</sup>. Wiedza

<sup>26</sup> Refleksja na temat życia doczesnego, które jest jedynie odbiciem ideału, cieniem padającym na ścianę, pojawiła się już we wczesnym poemacie Langego *Lilith* (1895).

<sup>27</sup> Według Platona dno jaskini, w którym znajdują się ludzie skrupowani łańcuchami, symbolizuje sytuację egzystencjalną człowieka, łańcuchy zaś to alegoria rzeczy wiążących go ze światem doczesnym. Grecki filozof uważał, że tylko dzięki uwolnieniu się z łańcuchów, tj. od spraw życia doczesnego, ludzie są w stanie poznać prawdę wyższą, czyli świat idei. Dusza ludzka może poprzez *anamnesis*, czyli przypomnienie, przeniknąć cienie i pojąć istotę prawdziwej idei. Zob. W. Witwicki, *Platona Państwo* [Księga VI i VII], Warszawa 1948 oraz Platon, *Fedon* [Księga XVIII i XIX], przeł. W. Witwicki, komentarz R. Legutko, Kraków 1995.

<sup>28</sup> Koncepcja świata-pozoru, świata-zasłony prawdziwego bytu, zaczerpnięta z filozofii hinduskiej, stała się popularna w Europie głównie za sprawą Schopenhauera.



ludzka, ograniczona do poznania zmysłowego (zwodniczego i pozornego), jest zatem fałszywa, dopatruje się bowiem w budowie kosmosu wielości zamiast bezwzględnej jedności. Iluzoryczność ziemskiej rzeczywistości dostrzec wszak można jedynie z najwyższego poziomu poznania. Dlatego też w wierszu Langego mowa jest o tajemnicy niewidzialnego zaświata, która „w nas j e n o c h w i l a m i m i g o t a” i „jak harmonia d r g a”. Ale podmiot liryczny wyraża jednocześnie przekonanie, że: „w nas tkwi [...] sfery tej p r z e c z u c i e”, sugerując, iż choć świat pozorów – rzeczywistość empiryczna, nieprawdziwa, świat rzeczy będący domeną ludzkich działań – przysłania świat prawdziwy, niedostępny poznaniu zmysłowemu, to jednak właśnie w świecie ziemskim należy poszukiwać objawów niepoznawalnego zaświata.

Myślenie autora \*\*\* [*Obok naszego życia...*], artyści swobodnie asymilującego elementy rozmaitych kultur, najsilniej ciąży ku światopoglądowi symbolistycznemu i jego podstawowej idei nieprzemijalności i jedności bytu. Warto w tym miejscu przywołać poezję Stéphane’a Mallarmégo, którego Lange niezwykle cenił (i u którego bywał w Paryżu na słynnych spotkaniach wtorkowych)<sup>29</sup>, szczególnie zaś jego wiersz *Okna* (tłumaczony zresztą przez polskiego poetę), wyrażający p r z e c z u c i e istnienia innego życia/bytu poza rzeczywistością ziemską. Tytułowe okna Mallarmégo są symbolem tajemniczej, nieprzeniknionej dla ludzi przegrody-śmierci, granicy

---

Pod koniec XIX w. pogląd na temat zjawiskowości rzeczywistości poznawalnej empirycznie, utrwalony w mistyce Swedenborga, przypominał w swych poczytnych pismach Carlyle, nieco modernizując myśl szwedzkiego filozofa. Także ceniony przez Langego Leconte de Lisle traktował istnienie ziemskie jako cień (sen) rzeczywistości istotnej, która czeka na człowieka za bramą śmierci (zob. A. Lange, *Leconte de Lisle*, [w:] tegoż, *Studia z literatury francuskiej*, s. 75–77).

<sup>29</sup> Lange od początku był wielkim admiratorem poezji Mallarmégo i długo pozostawał pod silnym wpływem osobowości francuskiego poety – nazywał go „genialnym mężem” (*Symbolizm...*, s. 286), uważał za najważniejszego teoretyka symbolizmu i twórcę nowoczesnego symbolu. O związkach Langego z twórczością Mallarmégo – zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolski entuzjasta Mallarmégo (W obronie Antoniego Langego krytyka)*, „Ruch Literacki” 1968, nr 5, s. 283–289.



między życiem ziemskim a zaświatem, która umożliwia odrodzenie się do nieśmiertelnego życia. Lange wielokrotnie przekonywał w swojej twórczości, że byt prawdziwy objawia się człowiekowi dopiero po śmierci. Choć motyw śmierci w \*\*\* [*Obok naszego życia...*], jak była mowa, nie występuje, znajomość wcześniejszej liryki Langego nie pozostawia wątpliwości, że stanowiła dlań sens ludzkiego życia<sup>30</sup>. Przeświadczenie to bliskie jest podstawowym założeniom doktryny chrześcijańskiej, uobecniającej się w analizowanym tekście między innymi przez czytelne aluzje do biblijnego wątku „objawienia”, „świętej prawdy” i symbol „mistycznej lilii”. Zważywszy zaś, że jest to wiersz o życiu, tożsamym z najwyższą Prawdą, która, powtórzmy, „w nas jeno chwilami migota [...] jakimś nadziemskim święta objawieniem”, nie od rzeczy będzie również przypomnieć biblijne wersety z Ewangelii świętego Jana: „Ja jestem droga i prawda, i żywot” (J 14,6), „kto we mnie wierzy, choćby i umarł, żyć będzie” (J 11,25)<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Dla jasności wyводу warto powtórzyć najważniejsze tezy Langego na temat śmierci. Postrzegał ją jako „sens życia” i „osierdzie bytu” (R.VI, 37), zakorzeniał w życiu, nazywając „podróżą nad wszystkie podróże” (R. II, 32), utożsamiał z popularnym w Młodej Polsce toposem umarłego ziarna, ewokującym chrześcijańską ideę zmartwychwstania (*Widzenie św. Katarzyny*), traktował jako drogę prowadzącą do wyższego sposobu istnienia, sytuację graniczną, równoznaczną z narodzinami do nowego bytu (*Palingeneza*), wreszcie jako wyzwolenie z *vanitas* życia i destrukcyjnego czasu w doskonałą prajednię i nieskończoność. Bliski mu był topos „grobu-kolebki” (platońska koncepcja śmierci jako *dies natalis*) i buddyjska idea śmierci jako początku właściwego życia. Interpretacją problematyki tanatologicznej w poezji Langego zajmowała się większość badaczy jego twórczości, poczynawszy od analiz Wacława Borowego (*Antoni Lange jako poeta*) i Franciszka Machalskiego (*Orientalizm Antoniego Langego*, Tarnopol 1937), przez cenne ustalenia Antoniny Lubaszewskiej zawarte w książce *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci...*, mój szkic „*Śmierć jest to podróż nad wszystkie podróże*”..., skończywszy zaś na monografii Pawła Wojciechowskiego *Logos, byt, harmonia...* i artykule Hanny Żbikowskiej *Antoni Lange – poeta metafizyczny XIX stulecia*.

<sup>31</sup> *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego, wyd. 7, Warszawa 1981, s. 1157 i 1153.



Prezentację ziemskiej egzystencji w wierszu Langego uzupełnia refleksja na temat jakości ludzkich dokonań – „dzieł” kutyh przez „nasze młoty”, które mimo swej niedoskonałości czy wręcz lichości (strofy 4. i 5.), są wartością nie do przecenienia, ponieważ stanowią powtórzenie dzieła nieomylnego Demiurga – „odbłask czynu, który w boskim rzucie / Tam rozwija się czysto w pełni swej istoty”. Myśl ta koresponduje zarówno z Carlyle’owską koncepcją człowieka, będącego „emblematycznym wyrazem boskiej szaty”<sup>32</sup>, wieczną emanacją istoty absolutnej, jak i z poglądami Carla du Pre-la, przekonującego, iż ziemski człowiek „jest tylko połową naszej istoty właściwej, której druga połowa, ukryta poza świadomością ziemską, pozostaje dla nas transcendentálną”<sup>33</sup> (w *Rozmyślaniach*. XXIX Lange mówi wprost: „Ciałem żyję w tym czasie, na tutejszym globie, / Ale duch zamieszkuje odmienne regiony”, R. XXIX, 82). Przede wszystkim jednak poetycka refleksja Langego stanowi odbicie symbolistycznego pojmowania świata jako znaku, który trzeba zgłębiać, by docierać do tajemnicy zaświata, tj. rzeczywistości prawdziwej. W strofie 5. podmiot liryczny przekonuje wszak, że ziemski żywot „trzeba mierzyć” ideałem życia wyższego, a w strofie 6. mówi o rzeczywistości poza światem, która „winna być” wyznacznikiem naszej egzystencji (zwróćmy uwagę, że czasowniki niefleksyjne, służące do wyrażenia obowiązku/powinności, a więc występujące w funkcji modalnej: „tr z e b a mierzyć”, „w i n n a być”, użyte są w wierszu tylko dwa razy, co odróżnia je jako

<sup>32</sup> Zob. T. Carlyle, *Sartor resartus*, [w:] L. Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, s. 240. O wpływie poglądów filozoficznych szkockiego myśliciela na świadomość Langego najobszerniej pisali Anna Małecką w pracy *Filozofia szaty. O symbolizmie Thomasa Carlyle’a*, Warszawa 1994, s. 118 oraz Paweł Wojciechowski w rozprawie *Logos, byt, harmonia...*, s. 42–50. Lange poświęcił Carlyle’owi osobny szkic *Bohaterowie. Z powodu książki T. Carlyle’a „Bohaterowie i pierwiastek bohaterstwa w historii”*, [w:] tegoż, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 211–239.

<sup>33</sup> K. du Prel, *Mistyka starożytnych Greków*, przeł. J. Kretz, Lwów b.d., s. 139. Cyt. za: M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 71.



predykatywy od pozostałych czasowników). Rozważania na temat charakteru „pospolitego żywota” zamyka jednoznaczna konkluzja (będąca zarazem puentą wiersza), iż jest on „schematem tego życia wyższego” (strofa 7.). Świadomość odmienności i podobieństwa obu żywotów, równoznaczną z osiągnięciem pewnej mądrości, gruntuje więc przekonanie, że jedyną możliwością poznawczą człowieka jest badanie rzeczywistości zmysłowej, świata-schematu, świata-znaku. W innym miejscu Lange twierdził, że „wszelkie poznanie rozpoczyna się od oglądu otaczających przedmiotów, [...] wszelkie poznanie jest oglądem. Poznawać, to znaczy widzieć. [...] Widzieć – to rozróżniać; widzenie różnic – to wiedza”<sup>34</sup>.

„Tamtobrzeżne” widzenie rzeczy jest dużo bardziej skomplikowane niż ogląd rzeczywistości empirycznej (zjawiskowej). Obraz zaświata w \*\*\* [*Obok naszego życia...*] przedstawia rzeczywistość niewidzialną, niepojętą, niepoznawalną, znajdującą się poza zasięgiem wszelkiej racjonalizacji, transcendentną wobec człowieka, ale przecież realnie istniejącą, stanowiącą odwieczne podłoże bytu. Podmiot liryczny stwierdza, że to „inne życie” nie jest metafizyczną pustką, jest w nim bowiem obecny boski Demiurg. Jego postać pojawia się w centralnej części wiersza (w strofach 3. i 4.), gdzie nazwany zostaje peryfrastycznie, z zastosowaniem inwersji, „nieomylnym losów budowniczym”. Także w opisie czynności budowniczego losów poeta stosuje przestawny szyk składniowy („ładem kamienie składa na kamienie”), zwracając tym samym uwagę na idealny charakter dzieła boskiego kreatora: czyni ład. Jego kosmiczną obecność zaświadcza na ziemi każde dzieło człowieka, które pozbawione jest samoistności, sensu, porządku bez odniesienia do wyższego bytu. Lange, podobnie jak Platon w *Fajdrosie*, ufa, że w owym „drugim życiu” znajduje się „istota istotnie istniejąca”, boski kreator świata (rzemieślnik) – siła twórcza, idealny wzór, którego urzeczywistnienie stanowi świat realny. Demiurg mło-

<sup>34</sup> A. Lange, *O sztuce widzenia*, „Wędrowiec” 1904, nr 52. Cyt. za: B. Szymańska, *Poeta i nieznanie...*, s. 49.



dopolskiego poety jest Bogiem niewiadomym, tajemniczym, nieznanym, przeczuwanym, zarazem bliskim i dalekim<sup>35</sup>, ale zawsze równoznacznym z bytem idealnym, z którym człowiek pragnie się połączyć, by wrócić do odwiecznej prajedni.

Podstawowym tworzywem twórczej pracy nieomylnego budowniczego są kamienie. Ewokują one z jednej strony pojęcie ponadprzeciętnej mądrości, niedostępnej zwykłym śmiertelnikom – w tym sensie są znakiem pierwotnej świadomości, skoncentrowanej energii kosmicznej. Znalezienie kamienia filozoficznego, kryjącego w sobie tajemnicę harmonii bytu, od zarania dziejów było marzeniem myślicieli i artystów. Najtwardszy z kamieni: diament – przezroczysty i bezbarwny, ale jednocześnie drogocenny, odbijający (bądź skupiający) promienie światła – w religiach Wschodu symbolizuje niepojęte możliwości natury ludzkiego umysłu. W buddyzmie tybetańskim zasadniczą rolę w drodze prowadzącej do wyzwolenia z ziemskich ograniczeń (oświecenia) odgrywa „diamentowa ścieżka”<sup>36</sup>, a *Dordże* (sanskryt. *Wadžra*) znaczy dosłownie „Pan kamieni, diament” i określa niezniszczalność oraz niewzruszoność, cechujące najwyższy stan umysłu, do którego dąży się na drodze Wadžrajany w celu osiągnięcia czystego, doskonałego poziomu, zwanego *atma*<sup>37</sup>. Z drugiej strony kamienie kojarzą się z przestrzenią ziemską. Pochodzące z wnętrza (łona) ziemi skamieniałości są symbolem trwałości, potęgi, przyczyny, pierwotnego istnienia, kości Matki-Ziemi<sup>38</sup>. W religii chrześcijańskiej „żywe

<sup>35</sup> Takie określenia padają w *Epilogu. Nieznanemu Bogu*, zamykającym ważny poemat filozoficzny Langego *Deuteronomion*, czyli *powtórzenie* (1902) – zob. *Rozmyślenia i inne wiersze*, s. 136.

<sup>36</sup> Zob. J. Rękawek, *Lotosowe trony i diamentowe berła*, w: <http://archeopasja.pl/2010/11/24> [dostęp: 29.07.2016].

<sup>37</sup> Stan *atma*, równoznaczny z nieskończoną harmonią ducha i natury, umożliwia przeniknięcie tajemnicy bytu. Warto pamiętać, że ostatni sonet z wczesnego cyklu Langego *Sonety wedyckie* (1897) poeta zatytułował *VII. Atma (Duch boży)*. Zob. A. Lange, *Rozmyślenia i inne wiersze*, s. 145.

<sup>38</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 139.



kamienie” oznaczają Jezusa i jego wyznawców (*I. List św. Piotra* 2,4–8), a w filozofii orientalnej, tak bliskiej Langemu, związane są z pojęciem rozwoju, zmiany, przeobrażania się; przekonaniem, że faza roślinna i zwierzęca ludzkości ulega ewolucji, ginąc bezpowrotnie i pozostawiając po sobie jedynie kamień, materię (*rupa*)<sup>39</sup>, w przeciwieństwie do fazy człowieczej, ewoluującej do momentu zjednoczenia się z duchem bożym. Skojarzenie kamieni z przestrzenią ziemską przywodzi także na myśl pierwotny budulec, który umożliwiał człowiekowi codzienną egzystencję – zwarty, mało niszczalny materiał służył wszak do konstrukcji narzędzi, broni, budowy domu itd. Wieloznaczna wykładnia znaczeniowa kamieni łączy zatem w \*\*\* [*Obok naszego życia...*] pozaziemską (boską) sferę „życia wyższego” – z ziemską (ludzką) sferą „życia zwykłego”.

Lange, próbując zobrazować świat pozazmysłowy, niewyrażalny, czyli opisać to, co *ex definitione* wyrazić się nie da, ucieka się do antropocentrycznej konkretyzacji „życia niewidzialnego” poprzez przypisanie sferze *au-delà* elementów podobnych do rzeczywistości ziemskiej, rozpoznawalnych mitów i znanych symboli. „Życie niewidzialne” nie ma w myśleniu poety ani początku, ani końca, ale stanowi „logikę czynów naszych i sumienia”. Działanie człowieka tożsame z kreacją jest jednocześnie możliwością poznania „innego”, „odmiennego”, „mniej codziennego”, „drugiego życia”, które – z punktu widzenia podmiotu lirycznego – jest, powtórzmy, rzeczywistością wyższą, prawdziwszą od tej widzialnej. W przekonaniu tym Lange jest nie tylko kontynuatorem myśli platońskiej, ale także wiernym uczniem symbolistów francuskich<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Zob. A. Lange, *Sonety wedyckie*, zwłaszcza utwory: *I. Rupa (Stan kamienny)* i *IV. Kama-rupa (Anima bruta)*, [w:] tegoż, *Rozmyślenia i inne wiersze*, s. 139 i 142.

<sup>40</sup> Symbolizm francuski był, według Langego, kierunkiem idealistycznym, skupiającym się na problematyce ponadczasowej i ponadprzestrzennej, odrzucającym wszelkie aktualne tendencje społeczno-moralizatorskie; wyrazem dążenia do światła w mrocznej atmosferze nicości typowej dla mentalności ludzi żyjących u schyłku XIX w. Nie nazywał rzeczy i zjawisk wprost, lecz odwoływał się do ich znaczeń ukrytych; łączył wrażenia wzrokowe i słuchowe, poezję z malarstwem



Obszar poza światem ziemskim to byt pełniejszy, doskonalszy niż nasza powszednia rzeczywistość. To przestrzeń idealnej Prawdy, istotnego czynu, kosmicznego ładu, „czystego człowieczeństwa”<sup>41</sup>, promiennej „całkowitości”<sup>42</sup> (tożsamej z jednością świata jako niepowtarzalnej całości), heraklitejskiej harmonii rozumianej jako ostateczna synteza przeciwieństw. To domena nie tylko boskiego Demiurga, ale także „górnej Psyche”. Mitologiczna bogini, stanowiąca uosobienie duszy ludzkiej, która dzięki swej niezwyklej pracowitości zyskała przychylność Zeusa i dar nieśmiertelności<sup>43</sup>, w wierszu Langego staje się wyznacznikiem treści (miarą wartości) dzieł człowieka. Ideał przez nią tworzony – „tam poza nami” – jest wzorcem i lustrem ludzkich dokonań. W akcie twórczości człowiek poznaje (opanowuje) świat i, co najważniejsze, uczestniczy w Absolucie, odbija boską kreację. Nawiązuje mistyczne porozumienie z „duszą wszechświata” – gwarantującą życie, kształt i ład kosmosu. Oryginalne rozwinięcie motywu „górnej Psyche” przynosi koncepcja czystej duchowości (astralu), wywiedziona z teozoficznych koncepcji „ciała eterycznego”, zaprezentowana przez Langego w ostatniej powieści *Miranda* (1924), zaś jego wcześniejszą

---

i muzyką; operował sugestią, melodią słowa, synestezją (*audition colorée*), wreszcie symbolem. A. Lange, *Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*, passim. Studium Langego o symbolizmie ujawnia również skłonność polskiego komentatora do myślenia komparatystycznego, do interpretowania literatur w kontekście dialogu kultur; dlatego szuka związków między symbolizmem francuskim a niemiecką myślą filozoficzną, wskazuje zwiastunów nowego kierunku także wśród romantyków angielskich (Percy Shelley) i polskich (Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński).

<sup>41</sup> Pragnienie dotarcia do idei „czystego człowieczeństwa” Lange najprecyzyzniej wyraził w *Rozmyślaniach*. XXVI, gdzie pisał m.in.: „Do czystego idę człowieczeństwa, / Jakim jest wiekuiście – poza maską przemian – / I jakim było u kołyski bytu, / Pokrewne światu nadziemian” (R. XXVI, 65).

<sup>42</sup> Lange był przekonany, że „całkowitość” bytu jest w stanie odtworzyć wyobraźnia twórcza, za pomocą której artysta „jednoczy to, co rozdwojone; odtwarza całkowitość”. A. Lange, *Sztuka i natura*, [w:] tegoż, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 32.

<sup>43</sup> Zob. J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. B. Sęk, Katowice 1997, s. 262–263.



zapowiedź – wiersz opublikowany w 1909 r. na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, zatytułowany nomen omen *Cień*. Podmiot liryczny wyznaje w nim:

Choć bywam sam – w dzień biały czy w noc ciemną –  
 Ktoś zawsze przy mnie jest i ze mną.  
 [.....]  
 Czy to duch, co porzucił niebiany  
 i czuwa nad każdym mym krokiem?  
 Czy wspomnieniem duch jest ten,  
 Takim wspomnieniem głębokim,  
 Którego nie znam na jawie –  
 Lecz które trwa nade mną – jak życia zamgławie?  
 Albo eter mej własnej istoty,  
 Co przedarł osłony cielesne  
 [.....]  
 Czy to twór mej fantazji – czy to jaka Psyche,  
 Co zesłała ku mnie, jak przecuciowe zjawienie –  
 Jakiejś innej planety, skąd jestem wygnany  
 Na tę ziemię, po której błędzę coraz bledszy...  
 Ktoś mi znany a nieznan  
 Stąpa koło mnie, siedzi przy mnie, na mnie patrzy,  
 Niezrozumiałą mową coś mi szepcze z cicha,  
 A tak dziwnie i słodko, jak gdyby ta mowa  
 Nie była mi nieznana, niepojęta, nowa,  
 Bo nią to właśnie (czuję) istność ma oddycha<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> A. Lange, *Cień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 37, s. 751. Ciekawy komentarz do rzeczonoego motywu stanowi poemat Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Psyche*, bliski ideowo zarówno *Cieniowi*, jak i wierszowi \*\*\* [*Obok naszego życia...*]. Oto jego kluczowy fragment: „Psyche tajemna, smętna, zamyślona [...] Ku mistycznemu podnosi mię niebu, [...] I takie światy mi nowe ujawni, / Jakich śnić nawet nie zdołałbym dawniej; [...] W owej tajemnej, głębokiej wyżynie / Duch mój się w duchu wszechświata rozplynie, / A razem w siebie jego bezmiar wchłonie, / Jak jedną tworzą toń dwie złane tonie. [...] I bliskim będę wyczuć i zrozumieć, / Jakim się biegiem toczy życia strumień; / W jakie niebiosy z bagien i topielisk, / Dźwiga się bytu olbrzymi obelisk. / I wiem, że wówczas będę mógł w wszechświecie / Znaleźć harmonię pełną i porządek, [...] I owa w dali, jak fatamorgana, / Kraina ducha przez nią pokazana, / Już zapomnienia mgłą się nie powlecze / I zapalone mam gwiazdy



W \*\*\* [*Obok naszego życia...*] symbolicznym łącznikiem między światem a zaświatem są nie tylko kamienie i górna Psyche. Jest nią także „biała mistyczna lilia”. Pojawia się w drugim najsilniejszym delimitatorze tekstu, mianowicie w ostatnim wersie utworu. Porównane jest do niej „życie wyższe”, które rozwija się w nieodgadnionych „głębiach duszy” ludzkiej bądź „gdzieśi poza światem widowym”. Lilia kojarzona jest powszechnie z czystością, doskonałością i mądrością. Wybitny propagator ruchu prerafaelitów John Ruskin, szanowany przez Langego, pisząc o tym popularnym w poezji modernistycznej motywie kwiatowym, zaznaczał nikiel granice między naturą a kulturą:

Naprzód dzięki swej szlachetności lilie dały nam Lilię Zwiastowania, asfodele – kwiat Pól Elizejskich, kosaciec – kwiat lilii rycerskiej, a amarylisy – lilie polne Chrystusa, podczas gdy lodyga wijąca się zawsze przy ziemi staje się emblematem pokory. Korona cesarska i lilie wszystkich rodzajów, które wylicza Perdita, stanowią pierwszą ich kategorię. Dając zaś wzór doskonałej czystości w Lilii Madonny wpłynęły one na cały rysunek dekoracyjny i sztukę religijną Włoch<sup>45</sup>.

Mistyczna lilia w wierszu Langego jest znakiem ukrytych głębiej sensów, symbolem, którego istotą – zgodnie ze słynną definicją Mallarmégo<sup>46</sup> – jest zagadkowość, pośrednie ewokowanie znaczeń, sugestia będąca warunkiem kreacji poetyckiej. Warto w tym miej-

---

przewodnie: / Zwyciężyć w duchu, co w nim jest człowiecze, / I patrzeć śmierci w twarz wprost i pogodnie” (K. Przerwa-Tetmajer, *Psyche*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 3, wyd. 2, Warszawa–Kraków 1900, s. 124–128).

<sup>45</sup> Cyt. za: R. de la Sizeranne, *Ruskin i kult piękna*, przeł. A. Potocki, t. 1, Lwów 1908, s. 101.

<sup>46</sup> Mallarmé twierdził: „Nazwać przedmiot to zniszczyć trzy czwarte rozkoszy poetyckiej, jaką daje powolne odgadywanie; sugerować – oto ideał” (S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par H. Mondor et Jean-Aubry, Paris 1961, s. 869. Cyt. za: H. Peyre, *Co to jest symbolizm?*, przekł. i posł. M. Żurowski, Warszawa 1990, s. 162). Sugerowanie, zamiast nazywania czy oznajmiania, było oczywiście konsekwencją przekonania o nadrzędnej roli poezji, która powinna potęgować tajemnicę istnienia.

scu zrobić dwie dygresje. Motyw białej lilii w słynnych *Kwiatach* Mallarmégo (1866, pol. tłum. Miriama: 1888) przywodzi na myśl rozmaite strony ziemskiego bytu: czyste życie duchowe, ponury dramat egzystencji, nostalgiczną tęsknotę człowieka do „bycia gdzie indziej”. Lilia sytuuje się w roli mistycznego łącznika między smutną ziemią a lazurowymi mgłami, co więcej – dzięki swej nieskalaności potrafi się wznieść ponad kres widnokregu i znaleźć w pobliżu płaczącego (współczującego) księżycyca. Z kolei w równie znanej w Młodej Polsce, także dzięki przekładowi Miriama, *Roślinności serca* Maurice’a Maeterlincka (1887, pol. tłum.: 1891) nieruchoma i wątła lilia symbolizuje nadzieję człowieka na spełnienie ziemskich pragnień po śmierci, zgodnie z twierdzeniem belgijskiego poety: „Moje prawdziwe ja, które się stanie wiecznym, weźmie początek od mego krótkiego pobytu na ziemi”<sup>47</sup>. Maeterlinckowska lilia, choć jest synonimem biernej strony natury ludzkiej, to najważniejsza „roślina serca”: błada, surowa, cicha, nieruchoma, błyszcząca, lekka, senna, nieskazitelnie biała, mistyczna – wznosi się ponad inne rośliny. Występuje jako przeciwieństwo zmysłowości: „smętnych nenufarów rozkoszy”, palm, mchów, egzotycznych lian – roślin tworzących niejasne i niezrozumiałe *mare tenebrarum*, cieplarnianą „roślinność serca”. Jest metaforycznym pomostem łączącym zmysłowość z mistycyzmem. Jej „krystaliczna biel” symbolizuje praźródło świadomości. Mimo że jest rośliną rosnącą blisko ziemi, pokrewną terytorialnie egzystencji człowieka, odrywa się od „serdecznego” pejzażu, swojego cieplarnianego podłoża i wznosi się w górę, siejąc wokół blask i łącząc się z Wszechświatem w harmonijną całość. Przez nią właśnie przenikają pierwiastki Nieskończoności i nieodgadnione światła Absolutu, ona jest tym elementem ludzkiego „ja” (czułym pierwiastkiem duszy), który integruje jednostkę z Prabytem, zaświatem.

<sup>47</sup> M. Maeterlinck, *Śmierć*, przeł. H. Czarkowska, Warszawa 1921, s. 31.



Wykładnia znaczeniowa lilii w wierszu Langego jest bliska zarówno myśleniu Maeterlincka, jak Mallarmégo. Kwiat ten – tożsamy ze źródłem potęgi, mieszczącym się w człowieku – jest sygnałem jego możliwości otwarcia się na zaświaty. Pełni funkcję ukrytego centrum mistycznego, znającego zagadkę bytu i wszelkie tajemnice wszechświata. Ma ścisły związek (porozumienie mistyczne) z jądrem ontologicznym. Jawi się jako pomost do innego bytu, prawdziwego życia w harmonii i ładzie, jako symbol przejścia z ziemskiej (iluzorycznej, skończonej, niedoskonałej) ciemności w metafizyczną (nieskończoną, odwieczną, nieomylną, prawdziwą) jasność. Jest pośrednikiem między obu światami, dzięki niej człowiek może wyzwolić się z doczesnych ograniczeń. W kontekście przekonań historiozoficznych Langego i jego fascynacji hinduizmem (zwłaszcza filozofią Wedanty i panteizmem indyjskim) obraz mistycznej lilii w połączeniu z wizją górnej Psyche można również traktować jako swobodną transpozycję słynnej nauki zawartej w *Upaniszadach* o jedności duszy ludzkiej z duszą wszechświata (wyrażonej w formule *tat tvam asi*, gdzie *tat* oznacza absolutną zasadę świata, duszę wszechświata, a *tvam* – jaźń człowieka, duszę indywidualną)<sup>48</sup>, a także jako przypomnienie zawartej w nich tezy na temat jedynej prawdziwej rzeczywistości (*atmana*), która choć sama niepoznawalna, jest podmiotem poznania w nas.

\*\*\* [*Obok naszego życia...*] stanowi odzwierciedlenie rozległych zainteresowań kulturowych młodopolskiego artysty, a zarazem wyraz jego utrwalonego światopoglądu. Przynosi rozstrzygnięcie dawnych wątpliwości, rozprasza zawiłości logiczne pierwszej serii *Rozmyślań* (1906). Przywołajmy na zakończenie jedną z sugestii zawartych w tym cyklu, sformułowaną w imieniu żywych, którzy egzystują w świecie doczesnym:

<sup>48</sup> Por. F. Machalski, *Orientalizm Antoniego Langego (Z zarysem bibliografii)*, Tarnopol 1937, s. 45 i 150.



Bo umarli w nieznanej przebywają prawdzie.

I te umarłe prawdy mają życie wieczne,  
I rządzą naszą duszą – i naszymi słowy,  
I wszystkie nasze czyny od nich są zależne:  
A to jest utajony byt nasz nieświadomy,  
Co huczy w nas czasami jak zakłęte dzwony

(R. XXXVII, 80).

Owa wiara w istnienie rzeczywistości nieśmiertelnych obejmuje w poezji Langego nie tylko płaszczyznę antropologiczną, ale rozszerza się także na przekonanie o niezniszczalności umarłych światów różnych kultur i mitologii, określanych symbolicznym skrótem „białej Grecji i Romy żelaznej” (tamże). Kultury umarłe<sup>49</sup> są, zdaniem poety, wciąż żywe, nieprzerwane w swej twórczości, dzięki ciągłemu uobecnianiu się w pamięci potomnych. Przedłużają ludzkie istnienie w nieskończoność, ponieważ kryją w sobie odwieczne prawdy, które rządzą bytem współczesnych, tworzą sferę nieustannego, dalej płynącego życia.

\*\*\* [Obok naszego życia...] to tekst o życiu, które jest „całym sensem życia i całą jego przejrzystością”<sup>50</sup>. To wyznanie wiary dojrzałego artysty, niemającego wątpliwości, że ziemską egzystencja człowieka stanowi niezniszczalny element bytu kosmicznego, a życie wszechświata ma charakter dwuwymiarowy – łączy pierwiastki doczesne i pozagrobowe w „ideał jedności doskonałej”<sup>51</sup>. Ostatecz-

<sup>49</sup> Właśnie w kulturach umarłych Lange dostrzegał najwięcej piękna. Najdoskonalszym ideałem poety był dlań poeta nieżyjący. W *Pogrzebie Shelleya* czytamy: „W jego łonie, / Zda się, odżyły olimpijskim niebem / Bogi Hellady” – zob. A. Lange, *Poezje wybrane*, oprac. i wstęp J. Z. Jakubowski, Warszawa 1960, s. 20.

<sup>50</sup> A. Lange, *Rozmyślania. Z nowej serii. LXIV (Wieczorem)*, [w:] tegoż, *Rozmyślania i inne wiersze*, s. 176.

<sup>51</sup> Nawiązuję tu do pojemnej formuły tytułowej szkicu Marii Podrazy-Kwiatkowskiej *Ideał jedności doskonałej. O Antonim Langem jako krytyku*, [w:] tejże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 42–95.



na wymowa wiersza konsekwentnego wyznawcy symbolizmu nie mogła być przecież inna. Ufał jak symboliści, że widzialna strona natury ludzkiej ukrywa w swej głębi nieśmiertelną cząstkę niewidzialnego *au-delà* (integralny element odwiecznej Siły Kosmicznej), że ziemskie życie człowieka – będące tylko połową bytu – jest odbłaskiem życia wyższego, refleksem światła pozaziemskiej „całkowitości”.



**Maria Jolanta Olszewska**

Uniwersytet Warszawski

## U progu niepodległości

**Edward Słoński, *Ta, co nie zginęła...***

Daj Boże każdemu napisać *Tę, co nie zginęła...*

Jan Lechoń<sup>1</sup>

W pierwszych dniach I wojny światowej – 3 października 1914 roku – na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” ukazał się wiersz *Ta, co nie zginęła...*<sup>2</sup>, który szybko zdobył ogromną popularność wśród czytelników ze wszystkich zaborów. Jego autorem był Edward Słoński (1872–1926)<sup>3</sup>, z zawodu dentysta, powieściopisarz,

---

<sup>1</sup> J. Lechoń, notatka z 30.09.1946, [w:] tegoż, *Dziennik*, t. I, Warszawa 1992, s. 65.

<sup>2</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 40, s. 689. Pierwodruk jest podstawą zamieszczonych w niniejszym tekście cytatów z wiersza. Marian Piechal zamieścił inną wersję utworu, gdzie strofa „niemiecką kulą strzel” została zastąpiona przez „moskiewską kulą strzel” (w: E. Słoński, *Wybór wierszy*, oprac. i wstęp M. Piechal, Warszawa 1979, s. 133–134). Autor tego wyboru wierszy nie podaje jednak źródła, z którego skorzystał. Por. A. Romanowski, *Rozkwitały pąki białych róż... Wiersze i pieśni z lat 1908-1918 o Polsce, o wojnie i żołnierzach*, wybór, oprac. i kom. A. Romanowski, Warszawa 1990, s. 161.

<sup>3</sup> Pełną biografię E. Słońskiego podają: J. Zacharska, *Słoński Edward*, [w:] *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, t. 2, Warszawa 1985, s. 375; A. Romanowski, *Słoński Edward*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXXIX, Warszawa–Kraków 1999–2000, s. 35–37; A. Reykowska, *Edward Słoński*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, s. IV: *Literatura okresu Młodej Pol-*



prozaik, działacz PPS-u, konspirator, więzień polityczny, uczestnik rewolucji w 1905 r., żołnierz Legionów Józefa Piłsudskiego, a także barwna postać warszawskiej cyganerii pierwszych lat XX wieku<sup>4</sup>. Choć urodzony w Inflantach (w Zapasiszkach), większość życia związał z Warszawą, którą utrwalił w swoich utworach<sup>5</sup>. Debiutował w 1896 r. w petersburskim „Kraju”. W kolejnych latach regularnie wydawał tomiki wierszy. Było ich w sumie jedenaście. Obok tekstów poetyckich opublikował także kilka poematów, nowel i powieści, poświęconych głównie bojowcom z PPS-u<sup>6</sup>. Za powieść *Przebudzenie* został osadzony w Cytadeli.

Według przyjaciela Słońskiego, Zdzisława Dębickiego, autor *Okruchów* miał być urodzonym poetą. Jego twórczość nie wyróżniała się jednak niczym szczególnym na tle ówczesnej poezji spod

---

ski, t. I, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 686–699; M. Piechal, *Poeta switu niepodległości*, [w:] E. Słoński, *Wybór wierszy*, oprac. i wstęp M. Piechal, Warszawa 1979; Zob. też Z. Dębicki, *Portrety*, seria II, Warszawa 1928, s. 145–165; E. Kozikowski, *Edward Słoński*, [w:] tegoż, *Więcej prawdy niż plotki. Wspomnienia o pisarzach czasów minionych*, Warszawa 1964, s. 97–111; P. Mielczanek, *Edward Słoński – autor najpopularniejszego wiersza polskiego okresu I wojny światowej*, <https://histmag.org/> [dostęp 30.07.2016]; K. Masłoń, *Ogniwo Edwarda Słońskiego*, „Rzeczpospolita”, 24 kwietnia 2009 [dostęp 30.07.2016].

<sup>4</sup> W swych wspomnieniach utrwalił postać Słońskiego m.in. Jarosław Iwaszkiewicz (*Marginalia*), Stanisław Lam, Zdzisław Dębicki, Edward Kozikowski. O aktywnym uczestnictwie Słońskiego w życiu literackim Warszawy barwnie pisze A.Z. Makowiecki, *Warszawskie kawiarnie literackie*, Warszawa 2013, *passim*.

<sup>5</sup> I. Maciejewska, *Edward Słoński, pisarz niepokornej Warszawy*, [w:] *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Kysz-Tomaszewska, R. Taborski i J. Zacharska, Warszawa 1998, s. 299–303.

<sup>6</sup> E. Słoński napisał m.in. *Dla mojej Pani* (1898), *Poezje* (1899), niewydany poemat *Obląkany* (1899), *Do Boga poemat* (1901), *Noc* (1902), *Wiesio* (1903), *Okruchy* (1904), *Pieśń nad pieśniami* (1904), *Bezimiennie – opowiadania dzisiejsze* (1907), *Przebudzenie* (1907), *Jeszcze wciąż pełen wiosny* (1909), *Spod szronu* (1910), *W więzieniu. Nowele* (1911), *Partia. Romans rewolucyjny* (1911), *Jak to na wojence...* *Opowiadania dla dzieci* (1915–1916), *Bajka o Białym Orle* (1918). Po wojnie Słoński publikował kolejne tomy wierszy, np. *Śmierć we mnie rośnie* (1919), *Mój ostatni* (1922), książki wspomnieniowe, powieści i poczytne książki dla dzieci. Ciężko chory, umarł w nędzy i zapomnieniu.



znaku Kazimierza-Przerwy Tetmajera czy Jana Kasprowicza. Nie była wyrafinowana formalnie czy intelektualnie. Słoński nie należał do prekursorów nowych prądów literackich<sup>7</sup>. Tworzył typową młodopolską lirykę nastrojową, w której dominowała atmosfera smutku, melancholii, zniechęcenia i tęsknoty i która dzięki swej przystępności, uczuciowości, melodyjności i szlachetności brzmienia zyskała popularność<sup>8</sup>. Pojawiały się w tej poezji także elementy krzywdy społecznej i nuty patriotyczne. Kazimierz Czachowski pisał o Słońskim, iż „był to [...] poeta naprawdę szczerzy, patriota i społecznik gorliwy”<sup>9</sup>. Twórczość Słońskiego nie jest jednak całkowicie pozbawiona walorów artystycznych<sup>10</sup>. Tak na ten temat pisał Artur Hutnikiewicz:

Poczet poetów młodopolskich był [...] wyjątkowo bogaty, przy czym owi na pozór *poetae minores* bardziej bywali nieraz reprezentatywni dla swojego okresu niż ci najwięksi, zasadnicze rysy znamienne konwencji poetyckich charakterystycznych dla Młodej Polski wystąpiły w ich twórczości w większym skupieniu i jakby w czystszy wyrazie, w formie jak gdyby modelowej<sup>11</sup>.

Słoński, oddany przez całe swe życie formacji PPS-owskiej, łączącej socjalizm z myślą i działalnością niepodległościową, nazywany był „czerwonym” i „zapalonym polskim niepodległościowcem”. W roku 1910 napisał przejmujący, nacechowany głębokim tragizmem wiersz *Ojczyzna*. Do treści w nim zawartych nieustan-

<sup>7</sup> W. Borowy, *Dziś i wczoraj*, Warszawa 1934, s. 216–221.

<sup>8</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, wstęp T. Walas, t. II, Kraków 1985, s. 193.

<sup>9</sup> K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, t. II: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, s. 75.

<sup>10</sup> A. Potocki, (*Polska literatura współczesna*, cz. II: *Kult jednostki 1890–1910*, Warszawa 1912, s. 114–115) pisał, że: „Dębicki, podobnie, jak ze starych Rossowski, z rówieśnych [...] Zbierzchowski, Bukowiński, Sterling, Słoński, Daniłowski i kilku innych, należy do poetów współczujących z atmosferą Młodej Polski, czerpiących z niej soki do własnej twórczości”.

<sup>11</sup> A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2001, s. 144.



nie nawiązywał w swej poezji wojennej, m.in. tworząc *Tę, co nie zginęła*.... Po latach w pośmiertnym wspomnieniu o poecie na łamach wileńskiego „Słowa”, przedrukowanym potem przez krakowski „Czas” z 22 sierpnia 1926 r., Czesław Jankowski, współpracujący z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, tak pisał o genezie tego wczesnowojennego wiersza:

W owym wrześniu i październiku 1914 [Słoński] często, bywało, do redakcji „Tygodnika Ilustrowanego” przychodził. Szczerymi byliśmy mu przyjaciółmi, i Or-Ot (wówczas redagujący „Tygodnik”) i ja, którym wówczas dużo pisał w „Tygodniku”, a jeszcze więcej w nim przesiadywał. Pisał i przedtem, drukował, wyszło nawet parę tomików poezyj... Lecz mało kto o Słońskim wiedział, jako poecie. [...] Czy to on pierwszym nam, Or-Otowi i mnie, czytał z rękopisu *Tę, co nie zginęła* w redakcji „Tygodnika”, na kanapce w rogu u okna? Być bardzo może, bo wiersz, bywało, przyniesie i czyta – ot, tak sobie, od niechcienia, broń Boże, nie deklamując, jakby, przyszedłszy, powiedział nam:

- Wiecie, co mi się dzisiaj przytrafiło? Napisałem wiersz.
- Dawaj to dla „Tygodnika”!<sup>12</sup>

Wkrótce wiersz *Ta, co nie zginęła*... wszedł do wydanego w 1915 roku tomu poezji wojennej autorstwa Słońskiego i Dębickiego, zapożyczającego swój tytuł od tego bardzo popularnego wtedy utworu. Do roku 1921 zbiór ten miał aż pięć wznowień. Pojedyncze wiersze Słońskiego były zamieszczane na wojennych pocztówkach, które projektowali znani artyści tamtego czasu, tacy jak Ferdynand Ruszczyc, autor projektów okładek do książek Słońskiego, Edward Trojanowski czy Eligiusz Niewiadomski<sup>13</sup>. Wierszy tych chętnie uczono się na pamięć, a w papierowych odpisach krążyły po całym kraju. Źródło niezwyklej popularności wojennych wierszy poety, a zwłaszcza *Tej, co nie zginęła*..., stanowiła ich aktualność. Była to poezja „chwili dziejowej” i „jak żadna inna w dorobku I wojny

<sup>12</sup> Cz. Jankowski, *Pamięci Słońskiego*, „Czas” 1926, nr 191 (z 22 sierpnia), s. 2 [dostęp 01.08.2016].

<sup>13</sup> Tamże.



określała specyfikę naszego narodowego losu”<sup>14</sup>. Jankowski tłumaczył to powodzenie wiersza wśród ówczesnych odbiorców niezwykłą intuicją poety, idealnie wyczuwającego swój czas:

Warszawa (a sądzę, że i kraj z nią cały) [...] była podówczas (jesień 1914 r.) przede wszystkim pod wrażeniem przerażającego, tragicznego walczenia ze sobą Polaków należących do sił zbrojnych koalicji i Państw Centralnych. Brat zabija brata! Przejmowała zgroza – krajało się serce – strasliwszego konfliktu, strasliwszej tragedii chyba na świecie nie było! I z tego to porażenia, z tego rozżalenia, z tej udręki serc, z tego tragicznego nastroju, z tego wpatrywania na wpół obłądnymi oczami w potworne Przeznaczenie – wypłynęła krótka, niewypowiedzianie rzewna elegia Słōńskiego *Ta, co nie zginęła...* we wrześniu 1914 r. Było to jakby przyłożenie lontu do prochu. Można śmiało powiedzieć: drgnęła cała Polska – znalazłszy wyraz dla tego, co czuła, a wyraz przedziwnie doskonały<sup>15</sup>.

Temat bratobójczej walki nie był nowy w literaturze polskiej. W przeszłości Polacy walczyli w obcych armiach i stawali naprzeciw siebie, co pokazał m.in. Henryk Sienkiewicz w *Bartku Zwyńczy*. Jednak w historii polskiego narodu problem ten nie przyjął dotąd tak kolosalnych i bolesnych rozmiarów. Pierwsza wojna światowa stała się czasem trudnej próby w wymiarze zarówno indywidualnych, jak i narodowych wyborów postaw patriotycznych. Pomijając powstania narodowe czy zamieszki o charakterze lokalnym, ostatnia wojna na ziemiach polskich toczyła się na początku XIX wieku<sup>16</sup>. Rozpoznanie rzeczywistej sytuacji politycznej narodu polskiego w czasach niewoli musiało prowadzić do podjęcia działań umożliwiających ocalenie jego duchowej tożsamości. Udział w wojnie, którą prowadzili między sobą zaborcy, dawał narodowi polskiemu nadzieję na ponowne zaistnienie w świecie, a w dalszej perspektywie na samodzielny byt polityczny. Jednak w rzeczywi-

<sup>14</sup> A. Romanowski, *Poeta...*, s. 221.

<sup>15</sup> Cz. Jankowski, dz. cyt., s. 2.

<sup>16</sup> M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2004, s. 59–194 (rozdz. 2: *Polskie „święto wiosny”*).



stości Polacy odgrywali w rozprawie między mocarstwami, ustalającymi nowy kształt świata, rolę podrzędną. Byli igraszkę w rękach obcych potęg, a ich los zależał od łaski sprzymierzonych mocarstw. Tak tę sytuację scharakteryzowała Maria Czapska:

Spółceństwo polskie pod obu zaborami było wówczas wyraźnie podzielone na dwie orientacje. Jedni ufali obietnicom manifestu Wielkiego Księcia z 14 sierpnia 1914 i przyszłość Polski zjednoczonej i autonomicznej widzieli pod berłem cara, inni, po zajęciu Królestwa Kongresowego przez Niemców, zawierzyli proklamacji państw centralnych z 5 października 1916 roku, proklamacji obiecującej Polsce, podobnie jak manifest rosyjski, odbudowę państwa autonomicznego, ale pod berłem Hohenzollernów. Władze niemieckie liczyły na to, że obietnica niezależności pozwoli zmobilizować kilkadziesiąt polskich dywizji na front wschodni; kadram tych dywizji miał być żołnierz legionowy. Orientacja rosyjska przeżywała w Kongresówce i była zrazu Legionom Piłsudskiego niechętna, wręcz wroga. Jego czyn wojskowy uznano za beznadziejne szaleństwo, a jego samego miano za szkodnika, sługę i najmitę Niemców [...] <sup>17</sup>.

Do tego skomplikowanego położenia Polaków w czasie Wielkiej Wojny, która, jak się szybko okazało, miała charakter wojny totalnej, bezpośrednio odniósł się Słoiński w wierszu *Ta, co nie zginęła*.... Świadomie unikając konkretów historycznych i aluzji politycznych, jako pierwszy w literaturze tego czasu podjął trudny problem bratobójczej walki i znalazł język dla wyrażenia całego tragizmu tej sytuacji. Tak więc „w tym wierszu – dowodziła Irena Maciejewska – udało się poecie najtrafniej i najzwięźlej wyrazić powszechne doświadczenia Polaków okresu pierwszej wojny światowej, w której jako poddani trzech zaborców musieli brać udział w walkach po przeciwnych stronach frontów” <sup>18</sup>. Dlatego wiersz Słoińskiego zyskał ogromną popularność i

[...] obiegł z niesłychaną szybkością całą Polskę, przedarł się przez kordony graniczne i zasięki z drutu kolczastego [...] do Polaków ubra-

<sup>17</sup> M. Czapska, *Europa w rodzinie. Czas odmieniony*, Kraków, 2014, s. 262–263.

<sup>18</sup> I. Maciejewska, *Edward Słoiński*..., s. 299.



nych w mundury rosyjskie, niemieckie i austriackie i przelewających swoją krew na wszystkich frontach – i wszędzie trafiał prosto do serc. Wszędzie odczuto tragizm tego wiersza [...]. Był to rzadki przypadek niemal momentalnego spopularyzowania się utworu poetyckiego<sup>19</sup>.

Dopiero po Słońskim bolesny i wstydlivy temat bratobójczej walki podjęli inni pisarze tego okresu (Zygmunt Wiślicki, Maria Szembekowa, Stanisław Rossowski, Adam Grzymała-Siedlecki)<sup>20</sup>.

Poety nie interesowały walki stronnictw politycznych uwikłanych we współpracę z zaborcą. Uwagę skupił na losie przeciętnego człowieka – Polaka – zagubionego w wielkich wydarzeniach historycznych. Jedynym wprowadzeniem dziejowego konkretnego jest wezwanie do przeciwnika: „do polskiego serca / niemiecką kulą strzel”. Naprzeciw polskiego rekruta, wcielonego do rosyjskiego wojska, stanął żołnierz z armii austriackiej, być może ochotnik z Legionów Polskich. Ten obecny w wierszu protest przeciw sytuacji politycznej nie ma jednak charakteru politycznego, lecz moralny. „Był Słonski przede wszystkim poetą serca i do serc przemawiał”<sup>21</sup>. Ten wiersz „jest żywym świadectwem nieśmiertelnej prawdy, że tajemnicą cudotwórczą poezji jest: miej serce i patrzaj w serce”<sup>22</sup>.

Treść utworu dobrze zestroiła się z atmosferą „chwili dziejowej”. Pierwsze zwrotki wiersza budują obraz wojny totalnej, nakreślając krajobraz zniszczenia, zabijania i śmierci. Żołnierze siedzą „w okopach pełnych jęku, / wsłuchani w armat huk”. Kiedy „zaledwie wczesnym rankiem armaty zaczną grać”, wtedy „ty świ-

---

<sup>19</sup> Z. Dębicki, (*Portrety*, seria II, s. 161–162) pisał: „Twórczość wojenna Słonskiego nie spotkała się z aprobatą młodego Jana Lechonia, a swoją opinię na ten temat opublikował pod znamienym tytułem *Poezja, której nie będzie*, „Pro Arte et Studio” 1917, nr 8”. Zmieni zdanie dopiero po II wojnie, czego świadectwem jest wpis w jego *Dzienniku* z 30.09.1946 r. Natomiast inne, entuzjastyczne podejście do tej poezji miał młody Julian Tuwim, który bronił pamięci poety po atakach na niego po jego śmierci.

<sup>20</sup> A. Romanowski, *Poeta...*, s. 221.

<sup>21</sup> K. Czachowski, dz. cyt., s. 75.

<sup>22</sup> W. Feldman, dz. cyt., s. 193.



stem kul morderczym / o sobie dajesz znać. / Na nasze niskie szan-ce szrapnelów rzucasz grad”. Świat zamienia się w wielkie krwawe pobojuwisko. „W ogniu moich strzałów” / „Las płacze, ziemia płacze, / świat cały w ogniu drży...”. W analizowanym wierszu „wojna przedstawiona [...] jest w sposób uproszczony i metaforyczny, od strony skutków – jako siła burząca porządek natury i wroga. [...] Pojedyncze realia militarne: »pociski, szan-ce, okopy, szrapne-le, armat huk« występują tylko w wypowiedzi bohatera lirycznego, są elementem charakteryzującym jego sytuację w sposób na tyle ogólny, że nie pozwala to określić jej historyczno-politycznych uwarunkowań”<sup>23</sup>. W ogniu strzałów: „stoimy na wprost siebie – / ja wróg twój, ty mój wróg. / [...] / W dwóch wrogich sobie szan-cach / stoimy – ja i ty”. Ta interakcja: ja–ty, wrogowie i bracia, buduje w utworze silne napięcie emocjonalne.

Podmiotem lirycznym w omawianym wierszu jest polski żołnierz, rekrut, który, zwracając się bezpośrednio do rodaka walczącego we wrogiej armii, opisuje swoje uczucia i przeżycia, jakie nim targają. Zastosowana liryka inwokacyjna podkreśla dramaturgię sytuacji. Czas walki wpisany został w rytm dnia i nocy. Zabieg ten pozwolił poecie na mityzację zdarzeń historycznych, a gest podniesienia ręki na brata w morderczym geście Kaina i dylemat „strzelać czy nie strzelać” nabierają wymiarów symbolicznych<sup>24</sup>. To pozwoliło Słońskiemu wysunąć na plan pierwszy kategorię polskiego losu napiętnowanego fatalizmem. Tragizm jednostki, zmuszonej do bratobójczej walki, stał się w tym czasie udziałem każdego Polaka, który musiał wykonywać rozkazy i strzelać do żołnierzy z wrogiej armii, chociaż zdawał sobie sprawę z tego, że mogą to być jego rodacy. Doświadczał zatem głębokiej traumy. Miał świadomość, że popełnia kainową zbrodnię. Polacy w tej wojnie wbrew własnej woli zostali skazani na straszny los zbrodniarzy. Znaleźli się zatem w sytuacji

<sup>23</sup> J. Zacharska, *Okolicznościowe wiersze młodego poety*, [w:] tejże, *Lektury młodopolskie*, Warszawa 1997, s. 77.

<sup>24</sup> E. Słoński napisał również wiersz pt. *Kain* (E. Słoński, *Wybór wierszy*, s. 78).



tragicznej, objawiającej fatalizm polskiego losu. Ale paradoksalnie ta wspólnota doświadczeń buduje między żołnierzami, przyznającymi się do tej samej narodowości, braterską więź. Wróg okazuje się rodakiem, który również waha się i strzelając do przeciwnika, woła: „– To ja, twój brat... twój brat! [...] a ty wciąż mówisz do mnie: / – To ja, twój brat.../ twój brat!”. Słowo „brat” – jak zauważa Jadwiga Zacharska aż sześciokrotnie powtarzane w tym wierszu – przywoływane w sensie dosłownym i metaforycznym, niesie ogromny ładunek emocjonalny<sup>25</sup>. To doświadczenie wspólnoty losów w obrębie jednego narodu budzi w odbiorcy uczucia empatii. W ten sposób rodzi się więź braterska i jednocześnie więź narodowa, pozwalająca na przezwycięzenie wszelkich historycznych podziałów. Tym, co cementuje tę wspólnotę braterską, jest patriotyzm i wiara w Niepodległą. W tym świetle obaj żołnierze, choć stojący naprzeciw siebie we wrogich sobie armiach, tworzą wspólną historię, do której będą mogli się w przyszłości odwołać w celu określenia wspólnej tożsamości. Wbrew oczywistości twardych faktów politycznych, w obliczu wojennego ludobójstwa wiersz Słońskiego daje nadzieję.

O, nie myśl o mnie, bracie,  
w śmiertelny idąc bój,  
i w ogniu moich strzałów,  
jak rycerz, mężnie stój.

A gdy mnie z dala ujrzysz,  
od razu bierz na cel  
i do polskiego serca  
niemiecką kulą strzel.

Bo wciąż na jawie widzę  
i co noc mi się śni,  
że TA, CO NIE ZGINEŁA,  
wyrośnie z naszej krwi.

(podkr. – M.J.O.)

<sup>25</sup> J. Zacharska, *Okolicznościowa...*, s. 76



Utwór zawiera całą gamę emocji – rozpacz, strach, traumę, poczucie bezsilności, ale również trudną nadzieję. Wojnie totalnej i bratobójczej należało nadać porządek moralny, aby przekształciła się ona w świętą wojnę o Polskę. Udział Polaków w walkach nie mógł sprowadzać się do manifestacji siły fizycznej, ponieważ wierzano, że ta wojna może stać się wymodloną przez pokolenia wojną narodów z Mickiewiczowskiej *Litanii pielgrzymskiej*, kiedy ziści się wielopokoleniowy „sen o szpadzie”. Na tę świętą wojnę „ileż to lat [...] czekamy?” – zastanawiał się bohater *Chimery* Andrzeja Struga. „Wszak o nią to modlił się Mickiewicz. A przecież tej wojny każdy Polak powinien pragnąć, jak zbawienia”<sup>26</sup>. Wierzano pokoleniami, że „sprawa polska wywołana będzie przed sąd świata nie inaczej, tylko głosem jakiejś powszechnej politycznej burzy”. Te słowa, zapisane w „Kłosach Ukraińskich” (nr 9–10) z roku 1914, dobrze korespondowały ze słowami z *Legionu* Stanisława Wyspiańskiego, będącymi parafrazą fragmentu *Litanii pielgrzymkiej*: „Prosimy Cię, Boże cudów, o wojnę, wojnę ludów”<sup>27</sup>. Dlatego w społeczeństwie polskim oczekiwano jej tak, jak czeka się na spełnienie proroctwa – z niepokojem, ale również z niecierpliwością i nadzieją. Nakaz wypełniania testamentu Tadeusza Kościuszki o konieczności wybicia się na niepodległość o własnych siłach łączył się w literaturze tego okresu z Mickiewiczowskim mitem „błogosławionej” wojny i „przemianą” Króla-Ducha Słowackiego<sup>28</sup>. Wojna światowa widziana z perspektywy zmartwychwstania Ojczyzny to zaród lepszego jutra, a zatem to czas święty. Bijąc się w obcych armiach, Polacy muszą uwierzyć, że uczestniczą w Mickiewiczowskiej wojnie ludów, a „przelana krew staje się zasiewem wolności w sposób zaiste nieodgadniony [...]”<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> A. Strug, *Chimera. Powieść*, Warszawa 1918, s. 259.

<sup>27</sup> E. Flis, „Polskość jest wyznaniem” – Miciński w przededniu i w dobie wielkiej wojny, [w:] *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch i K. Stępnik, Lublin 1999, s. 147.

<sup>28</sup> M.J. Olszewska, dz. cyt., s. 135–194.

<sup>29</sup> A. Romanowski, *Poeta...*, s. 223.



A zatem wbrew oczywistości faktów historycznych podmiot liryczny w wierszu Słońskiego, potraktowany na zasadzie *pars pro toto*, przyjmuje na siebie jarzmo „polskiego losu” i podejmuje wyzwanie „wojowania” o wolną Polskę.

Reaktywując myślenie kategoriami mesjanistycznymi i tyrtejskimi, starano się przezwyciężyć poczucie dziejowego bezsensu. Rekrut, tułacz, bezpieczeństwa, zabójca zamieniał się w rycerza Rzeczypospolitej, która odrodzi się dzięki ofercie złożonej przez żołnierzy w imię wielkiej sprawy Niepodległości. Śmierć na polu chwały nabierała wartości szczególnej, zgodnie ze słowami Kory z *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, że „umierać musi, co ma żyć...”<sup>30</sup>. Świętość zgonu uwierzytelnia ofiarę złożoną z własnego życia. Po raz kolejny w polskiej historii walka o wolność Ojczyzny okazywała się czynem wymagającym od narodu największego poświęcenia i duchowego heroizmu. Do upragnionej niepodległości prowadzą „drogi krwawe” (aluzja do tytułu zbioru opowiadań Zygmunta Kisielewskiego) czy też „pola krwawe” (aluzja do wiersza Słońskiego). „Ta, co nie zginęła” odrodzi się bowiem z ofiarnej i odkupieńczej żołnierskiej krwi<sup>31</sup>. Symbolika krwi pełni w tym wierszu funkcję nośnika głębszego sensu<sup>32</sup>. Jest symbolem wojny, śmierci i okrucieństwa, ale również symbolem oczyszczenia, ofiary, poświęcenia, odkupienia oraz pokrewieństwa, braterstwa i wspólnoty pochodzenia. W Biblii Bóg mówi do Kaina po zabiciu Abła: „Krew brata tego woła do mnie z ziemi” (Rdz, 4,10). Zbrodni kainowej przeciwstawiony został chrześcijański symbol życia i zbawienia przez przelanie krwi Chrystusa. Przelana w walce męczeńska krew żołnierska staje się tożsama z Chrystusową ofiarą. Jest także symbolem ekspiacji za grzech rozbiorów, znakiem pokuty oraz wy-

<sup>30</sup> S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, przewodnik po *Nocy listopadowej* i oprac. A. Lempicka, Kraków 1975, s. 136.

<sup>31</sup> Motyw krwi w literaturze żołnierskiej I wojny światowej omawiam: M.J. Olaszewska, dz. cyt., s. 170–176.

<sup>32</sup> *Krew*, [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 168–170.



razem miłości dla drugiego człowieka. To z tej żołnierskiej ofiarnej krwi narodzi się wolna Polska. Wieży krwi zbudują wspólnotę narodową. Tajemniczy, mistyczny związek krwi i ziemi ojczystej okazuje się nierozzerwalny. Ojczyzna zostaje podniesiona do rangi boskości, a żołnierz przekształca się w siewcę, żniwiarza, kapłana – w *homo sactus et consecratus*. Cel narodowy okazuje się tu nadrzędny wobec celów imperialistycznej wojny totalnej. Walka o wolność Ojczyzny została wpisana w przestrzeń Boskiej tajemnicy Odkupienia, zyskując tym samym rangę sakralną<sup>33</sup>. Okrucieństwo wojny schodzi na plan dalszy.

Tytułowa parafraza „Ta, co nie zginęła”<sup>34</sup> stanowi bezpośrednie nawiązanie do słów *Pieśni Legionów Polskich we Włoszech* z 1787 roku. Oba teksty, koncentrujące się wokół idei Ojczyzny jako bytu idealnego, zarówno ten Jana Wybickiego, jak i o ponad wiek późniejszy Słońskiego, „określają specyfikę polskiego losu”<sup>35</sup>. Budują szczególny typ porozumienia ponad podziałami narodowymi, a tym, co łączy narodową przeszłość z teraźniejszością, jest patriotyzm. Wspólnota przeżyć przekłada się na powtarzalne gesty i proponowane wzorce patriotyczne. Słoński pokazał rozterki Polaków z czasów Wielkiej Wojny, budząc w nich jednocześnie nadzieję na odzyskanie niepodległości przez odwołanie się do tradycji niepodległościowej, która w jego tekście objawiła się z całą mocą słowa poetyckiego. Poeta przywoływał „straceńczy gest tych wszystkich, którzy nie godząc się na ucisk i niewolę, wybierali przez cały wiek XIX śmierć w obcych armiach bądź w kolejnych powstaniach, wierząc Mickiewiczowskiemu romantycznemu Słowu, że »gdzieś

<sup>33</sup> M.J. Olszewska, dz. cyt., s. 173–176.

<sup>34</sup> Użycie przez Słońskiego w tytule wiersza peryfrazy poza względami poetyckimi było uzasadnione zmyleniem cenzury rosyjskiej i koniecznością wprowadzenia mowy ezopowej, ponieważ, jak zaznaczał Cz. Jankowski (dz. cyt.): „Były to czasy, kiedy trudno było pisać o niepodległej Polsce. Nie można było wymawiać słowa Polska, stąd użyty zaimek »Ta«. »Ta, co nie zginęła« to oczywiście Polska”.

<sup>35</sup> A. Romanowski, *Poeta...*, s. 221.



tylko w Europie jest ucisk Wolności. [...] tam gdzie jest walka o Ojczyznę»<sup>36</sup>. Wiersz Słońskiego niesie wyrazisty patriotyczny przekaz uprawniony przez dziedzictwo romantyczne. Sprawa wolności przestaje być kwestią abstrakcyjną, a nabiera walorów indywidualnych, potwierdza świadomie dokonany wybór postawy patriotycznej. Tak więc poeta wzywał do narodowego czynu<sup>37</sup>. Doceniając odwagę Słońskiego, Karol Maria Zawodziński, również żołnierz Legionów Piłsudskiego, uznał go za jednego z najwybitniejszych poetów polskich. Wskazywał na takie cechy jego poezji wojennej, jak:

uczuciowość, umiejąca znaleźć prostą jak lot strzały drogę do duszy polskiego czytelnika, muzyczne walory wiersza, nie przeciążonego obrazowaniem, jakąś wielką łatwość wyzyskania tej namiętności, która była istotną w duszach Polaków: miłość ojczyzny, specjalnie wibrującej jakby w przeczuciu Wyzwolenia i koniecznych dlań ofiar już około roku 1910 – wszystko to uczyniło go najpopularniejszym poetą polskim drugiego dziesięcia lat XX stulecia, jakimś spontanicznym wyrazem uczuć bardzo szerokich warstw całego narodu w czasie Wielkiej Wojny. Ludzie najbardziej obcy poezji, prostaczkowie i uczeni, starcy i podrostki szeptali bezwiednie wiersze o tej, co nie zginęła<sup>38</sup>.

Słoński pod koniec roku 1915 wstąpił do Legionów Piłsudskiego, gdzie walczył do roku 1918. Stał się obok Stanisława Długosza, Józefa Mączki, Józefa Andrzeja Teslarsa, Józefa Relidzińskiego i Bolesława Lubicz Zahorskiego jednym z czołowych poetów legio-

<sup>36</sup> I. Maciejewska., *Poezja czynu niepodległościowego*, [w:] tejże, *Rewolucja i niepodległość*, Kielce 1991, s. 132.

<sup>37</sup> W. Feldman, dz. cyt., s. 194.

<sup>38</sup> K.M. Zawodziński, *Wśród książek* [1923], [w:] tegoż, *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 3. Zob. A. Romanowski, *Poeta...*, s. 222. Romanowski zwrócił uwagę na takie cechy analizowanego tu wiersza Słońskiego jak: zwartość, tragiczne napięcie, zmianę perspektywy, niejednoznaczność oceny przy jednoczesnej niezwyklej prostocie tekstu, stylizowanego na piosenkę żołnierską, i obecność symboliki zapożyczoną z literatury romantycznej. Słoński doskonale potrafił wykorzystać siłę rymów męskich, jakie wprowadził do tego utworu.



nowych<sup>39</sup>. Poezja legionowa stanowi jedno z ważnych ogniw obecnego w patriotycznej literaturze polskiej nurtu militarystycznego, w którym swe miejsce znaleźli Jan Wybicki, Cyprian Godebski, Wincenty Reklewski, Adam Mickiewicz, Seweryn Goszczyński, Stefan Garczyński, Władysław Anczyc czy Mieczysław Romanowski<sup>40</sup>. W swych kolejnych wierszach Słoński ukazywał gorzki los „właszczonej i bezdomnej” legionistów – żołnierzy „tułaczy”, świadomych ceny krwi, jaką trzeba zapłacić w tej wojnie za wolność Ojczyzny „bez miedzi, bez granic”<sup>41</sup>, co zamyka się w dramatycznym pytaniu podmiotu lirycznego w wierszu *Sen o szpadzie*:

Ty mnie nie pytaj, kto zwycięża,  
czyj triumfalny słysząc śpiew –  
naszego nie masz tam oręża,  
chociaż się nasza leje krew<sup>42</sup>.

Oraz w kolejnym wstrząsającym wierszu Słońskiego pt. *Szły tędy pułki kozackie*:

Jakoż mam iść ciebie bronić,  
za ciebie dać moją krew,  
jakoż mam szablą zadzwonić,  
wsiaść na koń i rzucić zew,

<sup>39</sup> E. Słoński, *Idzie żołnierz borem, lasem: 1914–1915: wiersze i zapiski Edwarda Słońskiego o Polsce, o wojnie, i o żołnierzach*, Warszawa 1916, s. 10, 11; E. Słoński, *Ta, co nie zginęła... Wybór wierszy Edwarda Słońskiego o Polsce, o wojnie, o żołnierzach*, Warszawa 1917, s. 2, 7; Z. Pomarański, *Pieśni o wojnie i na wojnie pisane*, Warszawa 1937, s. 8, 9; S. Lempicki, A. Fischer, *Polska pieśń wojenna: antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny*, Lwów 1916, s. 214, 215; W. Świerczek, *Śpiewniczek młodzieży polskiej: zawierający dawne i nowsze pieśni z muzyką na 1, 2 i 3 głosy*, Kraków, 1917, z. II, nr 39, s. 57–59. A. Roliński, *A gdy na wojenkę szli Ojczyźnie służyć... Pieśni i piosenki żołnierskie z lat 1914–1918: antologia*, Kraków 1996, s. 346–348, 468.

<sup>40</sup> I. Maciejewska, *Poezja czynu niepodległościowego*, s. 115–155. Z. Kloch, *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje*, Wrocław 1986.

<sup>41</sup> E. Słoński, *Ojczyzna*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 130.

<sup>42</sup> Tenże, *Sen o szpadzie*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 147.



gdy ty bez kopców, bez granic,  
otwarta ze wszystkich stron,  
w tych pieśniach z kozackich stanic  
zgubiłaś wielki swój ton?<sup>43</sup>

Brak odpowiedzi o sens walki łączy się z załamaniem wiary w moralny sens postaw patriotycznych, która dotyczy podmiot liryczny wiersza *Rozdziobią nas...*:

Rozdziobią nas kruki, wrony  
Na obcych pobożowiskach  
[.....]

Pójdziemy głodni i chłodni  
bez domu i dachu wszędzie,  
a wschodni wiatr i zachodni  
każdy nam w oczy wiać będzie...<sup>44</sup>

Ponieważ wojna totalna w swym rzeczywistym kształcie – z czego Słoiński i inni twórcy legionowi zdawali sobie sprawę – nie dawała gwarancji na pozytywne rozwiązanie sprawy polskiej, żołnierzom „bez Ojczyzny” pozostawały tylko honor, wierność straconej sprawie oraz heroiczna nadzieja, że jednak „nasz sen rycerski, sen o szpadzie” (*Sen o szpadzie*) się spełni i „Ta, co nie zginęła / wyrośnie z naszej krwi” (*Ta, co nie zginęła...*). A wtedy ujrzą ją polscy żołnierze w chwale jako tę, która: „Koronę miała na głowie / i krew zakrzepła na stopach. [...] I tam gdzie wczoraj śmierć była, / dziś pieśń pod niebo się wzbija: / – Bogurodzica, Dziewica, / Bogiem sławiona Maryja!” (*Już ją widzieli idącą...*)<sup>45</sup>. Wydarzenia wojny totalnej, charakteryzujące się niespotykanym dotąd okrucieństwem, wymuszały na autorach wojennych utworów, w tym

<sup>43</sup> Tenże, *Szły tedy wojska kozackie*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 135.

<sup>44</sup> Tenże, *Rozdziobią nas...*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, s. 140.

<sup>45</sup> Tenże, *Sen o szpadzie*, s. 147; *Ta, co nie zginęła...*, s. 133; *Już ją widzieli idącą...*, s. 157.



także na Słońskim, posłużenie się estetyczną „przysłoną”, odsuwającą wojnę na plan dalszy, i przeniesienie wydarzeń w płaszczyznę mitu, aby przez zbudowanie narracji przy użyciu znanych symboli romantycznych przezwyciężyć poczucie dziejowego absurdu. Tak więc w przestrzeni mitu obecnego w tekstach wojennych, fundowanych na ideologii romantycznego idealizmu, żołnierska tułaczka mogła zamienić się w pielgrzymowanie z nadzieją na zmartwychwstanie Matki-Ojczyzny i jednocześnie odrodzenie świata.

Można zatem za Aleksandrem Brücknerem uznać, że „Słoński pierwszy wznowił pieśń żołnierską, która zagłuchła od roku 1864”<sup>46</sup>. W *Tej, co nie zginęła...*, jak również w całej jego wojennej twórczości, pobrzmiewają echa pieśni żołnierskiej z jej prostotą, odzwierciedlającą tragizm żołnierskich losów w bojowaniu o Niepodległość. W dwudziestoleciu międzywojennym wierszy Słońskiego uczono się na pamięć i deklamowano je na akademiach na równi z utworami Mickiewicza i Słowackiego. Kiedy dla polskiego narodu nadszedł kolejny czas próby w czasie II wojny światowej, Andrzej Trzebiński (1922–1944), jeden z pokolenia Kolumbów, napisał w *Wymarszu urodzenia*, że „Imperium, gdy powstanie, to tylko z naszej krwi”, nawiązując w ten sposób do wiersza Słońskiego. A zatem – jak pisał Jankowski – wiersz Słońskiego „To utrafienie w samo najwrażliwsze miejsce dusz polskich współczesnych!” i dlatego „Tych dziesięć krótkich strof zostanie po Słońskim – na zawsze. Nie tylko w literaturze polskiej, lecz w dziejach polskiego narodu”<sup>47</sup>. *Ta, co nie zginęła...* w swej wymowie okazała się więc utworem arcypolskim dla percepcji wojny światowej jako drogi do niepodległości. Należałoby zatem nazwać jej autora „poetą polskiego losu”<sup>48</sup> i jednocześnie „poetą świtu niepodległości”<sup>49</sup>. Słoński był

<sup>46</sup> A. Brückner, *Poezja nowa, 1864–1935*, [w:] A. Brückner, M. Kriedl, *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, Warszawa 1924, s. 241.

<sup>47</sup> Cz. Jankowski, dz. cyt., s. 2.

<sup>48</sup> A. Romanowski tak zatytułował swój tekst o E. Słońskim.

<sup>49</sup> M. Piechał, dz. cyt., s. 5.



jednym z tych, którzy przeczuli, że I wojna światowa w polskich dziejach okazała się czasem szczególnym, wbrew oczywistości faktów historycznych wymodlonym, wymarzonym przez wieszczów i ziszczonym przez genialnych przywódców politycznych cudem ponownych narodzin państwa polskiego. Polska, dzięki wojnie zaborców powstająca z grobu, zmartwychwstająca, podnosząca się z popiołów – nadała sens historii. Poezja patriotyczna Słńskiego odczytywana w kontekście „odrębnego polskiego czasu” – jak za Ryszardem Przybylskim pisze Andrzej Romanowski – uświadamia coś istotnego dla polskiej tradycji i samowiedzy narodowej, owo coś wykraczające poza aktualność chwili dziejowej:

Sytuacja rozdartej między zaborców Ojczyzny, tragiczne konsekwencje braku własnej państwowości, dramat narodowych decyzji i wyborów, losy polskie podczas wojennego kataklizmu, a w końcu i bezustanne marzenie o przyszłej (a może już bliskiej?) wolności, kojarzonej z możliwością przemówienia raz wreszcie polskim autentycznym głosem – wszystko to przedstawił Słński z wyrazistością w tym czasie niedoścignioną. W ciągu pierwszego roku działań wojennych pokazał przejmująco, jak bardzo t r u d n o być Polakiem; w nieco późniejszych wierszach legionowych udowodnił, że Polakiem być także w a r t o”<sup>50</sup>.

Ta myśl na zasadzie Norwidowskiego diamentu pozostanie na trwałe po „czerwonym” Słńskim jako testament przekazany następnym pokoleniom Polaków.

---

<sup>50</sup> A. Romanowski, *Poeta...*, s. 228 (podkr. – M.J.O.).





**ANEKS**



**Bogusław Adamowicz**

## **Piąty żywioł**

W orgii żądz rozpasanych i knoń zbrodniczych,  
W śwście dusznych oddechów łon kipiących znojem,  
W krwawych tętnach arteryj zmysłów tajemniczych  
Słyszę głos, co jak burza grzmi nad sercem mojem.

Echem dzikiej potęgi grozą przejmującej,  
Tajnych bytu otchłani przenikając ciemnie,  
Rozlega się złowrogi i tryumfujący  
W tętnach świata – pode mną – wkoło mnie – i we mnie.

Głos woła: „Ja krew jestem... Życiem świata całę  
Wstrząsam... Mózg ci się zmąci, gdy mój przypływ wzbierze,  
Gdy jak gromem uderzę w twoje serce szalę,  
Ty, bóg myśli zuchwałej, stracisz myśl, jak zwierzę.

Próżno, człowieku, wierzysz, że twój duch pokona  
Potęgę mą odwieczną, ciemną, żywiołową –  
Jam większy, niżli ogień, niżli toń szalona,  
Niż powietrze, co gromy zbiera nad twą głową.

Jam Ogień ziaren śmierci, Powietrze zarazy,  
Jam pełen ziarna szaleństw i złych żądz nasienia,  
Co wschodząc po sto razy i po tysiąc razy  
Będzie rzucać na zbrodnie całe pokolenia.

W liczbie szaleństw (tych mędracy, jako gwiazd nie zliczą),  
Wznienam nienawiść, zemstę, gniew kipiący pianą  
I miłość, zbrodnię najmniej ze zbrodni zbrodniczą,  
Lecz najbardziej złowrogą i niepokonaną.

Przedę mną wiara w strachu cofa się pierzchliwym,  
Duch mroczy się, wzrok mąci, głos sumienia ścicha,  
I nawet twoja niczym nie zwalczona pycha  
Przed moich burz namiętym spłaszczy się przypływem.



Próżno wyciągasz dłonie do słońc ideału,  
I próżno chcesz mnie zwalczyć swoimi anioły,  
Głęb moja cię uniesie, wrzącą falą szału,  
Choć unikniesz rozbicia przez inne żywioły.

Próżno rozum twój, cnota, wola nieugięta,  
Pragną ująć mię w karby... Próżno wstyd surowy,  
Jak ów mocarz ocean, chce mnie zakuć w pęta,  
Ja pozrywam twe mosty, straszę swe okowy.

Żywioł mój wiecznie twymi będzie grzmieć klęskami...  
Choćbyś za niezliczone gniewny nań zniszczenia,  
Chciał mnie, jak Kserkses morze, poskramiać różgami...  
Naiwny władco świata! Królu wszechstworzenia!"



## Stanisław Korab Brzozowski

### Posępny las

Ach! jak posępnie las ten dziki!  
Ponura jego głęb i ciemna,  
Pełna milczenia i tajemna.  
Ach! jak posępnie las ten dziki!

Drzewa wpółmartwe, chorowite  
Noszą zwiędnięte liście suche;  
I nieruchomo stoją głuche  
Drzewa wpółmartwe, chorowite.

Mrok gęsty zaległ las ten smutny,  
I nigdy promień słońca złoty  
Nie wszedł przez żółte drzew uploty:  
Mrok gęsty zaległ las ten smutny.

Niekiedy tylko błędny ognik  
Leci nad błotne topieliska,  
I wśród ciemności złudnie błyska  
Niekiedy tylko błędny ognik.

Cisza, co drzemie tu grobowa,  
Przytłacza piersi jak kamieniem,  
I myśl zabija ci milczeniem  
Cisza, co drzemie tu grobowa.

W tym ciemnym, mglistym, głuchym lesie  
Pamięć zamiera, myśl, pragnienie;  
Duszę ogarnia znicestwienie  
W tym ciemnym, mglistym, głuchym lesie.

W ten smutny las ja lubię chodzić,  
Bo dusza moja obłąkana  
Śpi, marząc, ciszą tu obwiana...  
W ten smutny las ja lubię chodzić.



**Józef Jedlicz**

## **Baśń okien**

Na sinej tafli okien, matowej, zamglonej,  
Mróz czarodziej wyrzeźbił niewidziane cuda:  
Jakichś drzew fantastycznych tęczowe korony,  
W których rozkwita bujnie srebrny kwiat Ułuda...

\*  
\*       \*

Cudna baśń flory, pełna szalu i potęgi,  
Snadź przesiana tu z jakiejś zaświatowej łąki,  
Wije się symetrycznie w sinosrebrne wstęgi,  
W przedziwne arabeski, wzory i koronki.

U góry, na jedwabnych tkanin baldachimie,  
Niby białych witraży kontury naiwne,  
Pełzają dziwnych krzewów łodygi olbrzymie,  
Grupy palm egzotycznych przeźroczyste, sztywne.

Jakieś ledwo widzialne, nieme perspektywy  
Wyłaniają się z śnieżnej, nieskończonej bieli;  
Jakieś dale ogłuchłe, obumarłe niwy,  
Porosłe, zda się, smętnym czarem asfodeli.

Jakaś nuda bezbrzeżna, gdzie wszystko zamiera  
I stygnie w dusz znużonych przeraźliwe łkanie,  
Gdy biała tajń przed wzrokiem tęsknot się otwiera  
I czarem niesłychanym woła je w otchłanie...

U dołu, zamrożony w kryształowe żary,  
Stoi zwichrzonych jezior odmet siwowłósy —  
I śnią w swym białym bólu ciche nenufary,  
Płoną modrą tęsknicą stubarwne lotosy...



A wokół przepych kwiecie: bladozłote tuje,  
Śnieżne wizje irysów, chryzantemy senne —  
Wszystko płacze się, kłębi, rozpręża i snuje,  
Zakłęte w nikłych szronów kruszce drogocenne.

Po lśniących, sztywnych pędach, zwieszonych srebrzyście,  
Przelatują atomy mieniaćego puchu;  
Czasem wiew nieuchwytny poruszy ich liście —  
I niknie w niemej gąszczu stojącej bez ruchu.

Cudna baśń flory, pełna szału i potęgi,  
Snadź przesiana tu z jakiejś zaświatowej łąki,  
Wije się symetrycznie w sinosrebrne wstęgi,  
W przedziwne arabeski, wzory i koronki.

\*  
\*       \*

Od pól, co w roztajałych śniegach szare mokną,  
Mroczną, pustą aleją umarłych topoli,  
Tajemnicze zjawisko posuwa się w okno:  
Wiotka postać dziewczyny w blasków aureoli...

Posuwa się z przedziwnym na ustach uśmiechem  
I ukradkiem do szyby przybliża się, staje  
I wionie w przepych kwiecie gorącym oddechem —  
A szron diamentowy pryska, blednie, taje...

Wnet śnieżna rzeźba kwiatu, srebrny cud pajęczy,  
Rozpływa się, rozpierzcha, niknie... Złotym blaskiem  
Jeszcze raz załśni szyba, mignie łuna tęczy —  
I szkło cichym, bolesnym odezwie się trzaskiem.

Jasne widmo dziewczyny stojąc w oknie białem,  
Patrzy z tryumfem w pianę, bladym lśniąca złotem,  
I klaszcze w dłoń radośnie, i chucha z zapałem,  
I coraz promienniejszym śmieje się chichotem...



**Jan Kasprowicz**

**Przy szumie drzew**

W wielkiej świątyni Przyrody, pod niebios  
Jasnym sklepieniem, w zielonym  
Lesie, wyrosłym na łagodnym wzgórzu,  
Przy drzew poszumie zawarłem z nią śluby...

Czerwone słońce, wtargnąwszy przez gęstą  
Tkaninę liści do głębin boru,  
Kładło się swoim promienistym ciałem  
Na świeżą trawą okrytej polanie,  
Albo ukradkiem całowało kłody  
Omszałych buków i klonów... Kropelki  
Srebrzystej rosy, snąć jeszcze od rana,  
Lśniły się w miejscach, gdzie wieczyste, widać,  
Panują cienie – na pochyłych stokach  
Dołów, tonących w paprociach, wśród starych  
Pniów, z wilgotnego ulepionych próchna.  
Spomiędzy trawy wychylały główki  
Białe stokrotki i niebieskie dzwonki,  
Do symbolicznych podobne kielichów,  
Mieszczących na dnie tajemne słodycze  
Dla dusz, co, z ziemią rozerwawszy węzeł,  
Pną się ku niebu, skąd wzięły początek.  
Smukłe storczyki, by jacy rycerze  
Z lilipuciego królestwa, na państwo  
Ziół zmienionego, wznosiły do góry  
Dumne szyszaki, błękitnemi barwy  
Pomalowane, a gminny biedrzeniec  
Czujący swoją przewagę, w pobliskich  
Skryty zaroślach, urągał ich pysze.  
Obok ścieżynki, wiodącej do serca  
Starego lasu, złościły się mlecze  
Kragiem szerokim, a spór z niemi wiodły  
O atom miejsca jaskry i srebrniki,  
Przytulające aksamitne piersi



Do ciepłej ziemi. Spośród wonnej trawy  
 I mchów jedwabnych poziomka wstydliwą  
 Skroń wychylała, lub dziewiczo piękna,  
 Okiem brutalnych przechodniów zapewne  
 Niedostrzeżona, z swych siostrzyc ostatnia,  
 Widać, konwalia, a od skraju lasu  
 Słały swój zapach krzaki tomentozy.

Na mchach siedliśmy, milczący oboje,  
 Ona, na łono opuściwszy ręce,  
 Kwiat jakiś w palcach trzymała, zrywając  
 Z białej korony listek po listeczku.  
 Jak szczypty pierza miękkiego, lub śniegu  
 Maleńkie płatki, wionęły pod moje  
 Stopy te życia złamanego szczątki.  
 Powieki miała spuszczone. Od czasu  
 Tylko do czasu, kiedy nad głowami  
 Natrętna osa, wyrwawszy się z gniazda,  
 Skrytego w ziemi, krążyć rozpoczęła,  
 Brzęcząc jak echo rozbitego dzwonka,  
 Podniosła w górę żrenicę, podobną  
 Do niezabudki, na której pozostał  
 Ślad mgły porannej, albo ślad kropelki  
 Dżdżu wiosennego. Wtedy mimo Woli,  
 A może z wolą wewnętrznego pędu,  
 Uwięzionego gdzieś w najgłębszej toni  
 Dziewiczej duszy, by korał w przepaściach  
 Oceanowych, wzrok jej błyskawicznie  
 Spotkał się z moim spojrzeniem i naraz  
 Żywy rumieniec, jakby wstyd ją było  
 Myśli tajemnej, zakwitnął na twarzy,  
 Opadł znowu na piersi. I ręce  
 Poczęły znowu obrywać listeczki  
 Z ziół, rozrzuconych na łonie... Z wstydlivej,  
 Słodkiej bezwładzy wyrывał na chwilę  
 Schyloną postać nagły chrzest w konarach  
 Bliskiego drzewa, na które brunatna,  
 Zwinna skoczyła wiewiórka, lub szelest



Przemykającej łąsiczki, lub jaszczur,  
 Gdy się po trawie u jej stóp przewinął.  
 Czasem na dłoń jej upadła biedronka,  
 Lub wpłynął owad zielonawo-złoty,  
 Zrodzony w trawie, wychowany w słońcu.  
 „Boisz się?” szepnę. Drgnęła, a jej oko  
 Jeszcze się głębiej pod rzęsy schowało,  
 Pod długie, gęste, pod te ciemne rzęsy,  
 Pokrywające tajemnice duszy,  
 Niby zasłona, co ongi, przez wieki,  
 Skrywała w Sais święty obraz bóstwa.

Onieśmielony byłem jej milczeniem.  
 A przecież w ślad jej spieszyłem, by oto,  
 Z dala od zgiełków i od targów świata,  
 Rzec jej w tej ciszy uroczego lasu,  
 Że choć na życia przypadkowych drogach  
 Spotkaliśmy się, jak się spotykają  
 Przez wiatr odcięte z różnych pniów gałęzie,  
 Mamy w swym wnętrzu coś, co już na wieki  
 Złączyć nas winno. Lecz znowu, jak nieraz,  
 Onieśmielony byłem jej milczeniem.  
 I wątpliwości, jak rój młodych węzów,  
 Które podnoszą nad krawędzie gniazda  
 Swe drobne głowy, powstawały we mnie:  
 Czy znam jej wnętrze i czy jest w nim kącik,  
 Który na wyraz czarodziejski „kocham”  
 Wyrośnie dla mnie w świątynię, jak owe  
 Z ludowej baśni kościoły, co w pewnych  
 Chwilach umieją zmienić się z maleńkiej,  
 Prostej kaplicy w wspaniałe katedry  
 O strzelających ku niebiosom wieżach,  
 O dachach, złotem pokrytych, o nawach,  
 Przepełnych ducha bożego!... Nie pierwszy  
 Raz to pragnąłem wyrzucić z głębin  
 Duszy ten kamień, co legł mi ciężarem  
 Na dniu dzisiejszym i na snach Przyszłości,  
 Na wymarzonych wszystkich jej nadziejach.



Nie po raz pierwszy chciałem dłoń jej schwycić  
I, przycisnąwszy ją do ust, zapytać  
Jej oczu jasnych i jej warg rumianych,  
Czy mają dla mnie odpowiedź, mogącą  
W ciemne krużganki mojego żywota  
Wlać strugę światła. O, nie raz jedyny  
Byłem już bliski tej chwili, by, ręce  
Mając na piersiach i z grzbietem skulonym,  
Jak przebaczenia i świętej pociechy  
Żądliwy grzesznik, jednym tchem jej wyznać,  
Jaki huragan szalał pośród drogi,  
Którą dotychczas kroczyłem! Jak w oczy  
Sypał mi kurzu tumany, że rychło  
Żrenica moja straciła wrażliwość  
Na wielki urok promieni słonecznych  
I że jej było najlepiej śród nocy!  
Jak owa burza, wszczęta przez złe duchy,  
Które w mem własnem zamieszkały wnętrzu,  
Nietoperzowe roztaczała skrzydła  
I niby pyłek na bagna mnie niosła  
I jak z rosnących tamże jadowitych  
Cykut straszliwy-m wyciskał eliksir,  
Aby nim zatruć niejedną niewinną  
Duszę! Nie pierwszy był to raz, żem pragnął  
Do stóp jej upaść i, podniósłszy głowę  
Ku jej żrenicom, zawołać: „Ty władzę  
Posiadasz w sobie, daną ci przez siły,  
Zmysłom człowieka nieznane, lecz w skutkach  
Błogosławionych widoczne, że możesz  
Już nie wyrazem, lecz ruchem, spojrzeniem,  
Jak czarodziejskiem zaklęciem, z grzesznika  
Twardej powłoki, by z ciemnej jaskini,  
Nowego ducha wydobyć, światłością  
Wszystkich strzelistych cnót promieniącego!  
To, co w nim było dawniej potępieniem,  
Przez ciebie będzie zbawiającą łaską!  
Betezdą jesteś” – tak nieraz myślałem  
Zwrócić się ku niej – „tą ewangeliczną



Sadzawką jesteś, której święte źródło  
 Trąd obmywały z nieczystych! Czem wszystkie  
 Przewiny chmurnej przeszłości, gdy dzisiaj  
 Zabłyśnie nad nią siedmiobarwna tęcza,  
 Uwita z błysków twojej czystej duszy!"  
 To znów, gdym spojrzał w jej błękitne oczy,  
 Do lustrzanego jeziora podobne,  
 W którym odbija się głębia i ogrom  
 Niezmierzonego widnokregu niebios,  
 Kiedy przede mną lekki wietrzyk rozwiął  
 Jej włos jedwabny, igrający w słońcu  
 Połyskiem złota; gdym patrzył na kibić,  
 Smukłą, jak młoda brzezina; gdy wzrok mój  
 Spoczął na szyi łabędziej, białością  
 Odurzającej, lub na krągłych piersiach,  
 Kształt swój znaczący[ch] dwiema światła plamy  
 Na ciemnej sukni; gdym spojrzał na drobną  
 Stopę, przypadkiem lekko wysuniętą:  
 Krew we mnie wrzała! Sardanapalowej  
 Uczty płomienne migały obrazy!  
 Jak gibką gałąź giąć ją w swych uściskach!  
 Pokryć jej postać tysiącem całunków,  
 Ażby jej krwawe wystąpiły smugi,  
 Ażby omdlała w pieszczotach! Zapachem  
 Świeżego ciała wabion z legowiska,  
 Jak noc ciemnego, dziki zwierz się skradał,  
 Aby się rzucić na słabszą ofiarę,  
 Szczękającymi od chciwości kłami  
 Przegryźć jej gardło, wypić płyn gorący  
 Z tych żył sinawych, co zdradliwą siatką  
 Pokryły skórę, alabastrem lśniąca,  
 Potem, pijany rozkoszą, zatoczyć  
 Kręgi śmiertelne i zginąć na zawsze  
 Gdzieś w niewidzialnej przepaści...

Lecz rychło!

Wstyd jakiś straszny pożerał me lice,  
 Czerwieniąc nawet powieki. Pochylon  
 Stawałem przy niej, jak ów pies obity,



A wierny panu swojemu! Nie mogłem  
 Opędzić myśli, która, jak złowieszczy  
 Ptak, mego serca dotykała skrzydłem  
 Piekielnie czarnem, szeleszcząc, że ona  
 Łagodnym wzrokiem wniknęła w najskrytszą  
 Toń mego wnętrza, spostrzegła w niem – zbrodnię  
 I za tę zbrodnię czuje bezgraniczną,  
 Bezdenną litość!... I już nie marzyłem,  
 Aby jej ręką zapukać do wrótni  
 Utraconego Edenu, lecz, chłodnym  
 Przejęty dreszczem, pragnący „po życiu,  
 Przepychem błędów i męczarni wypocząć  
 W zimnej mogile”, chciałem jej wyrazić  
 Owo życzenie pieśniarza, ażeby  
 Nie jak kochanka, oddana mi ongi  
 Ciałem i duszą, lecz „jak gołębica,  
 Jak wielki anioł miłosierdzia, przyszła  
 Na grób, usypan z cią[ę]żkiej, twardej ziemi,  
 I kilka świeżych rzuciła nań kwiatów”.

Na mchach milczący siedzieliśmy razem...  
 Od brzegów lasu, przez wyrąb szeroki,  
 Od pól rozległych, falujących świeżo  
 Wykłoszonemi zbożami, skąpanych  
 W aromatycznej kąpieli rzepików,  
 Osianych puchem złocistym, przyplynał  
 Wiatr zleniwiwały ku naszej polanie.  
 I naprzód cicho ruszyły się trawy;  
 Storczyki, wnet się zbudziwszy z zadumy,  
 Chwiały hełmami; gięła się konwalia  
 I liść poziomki mchy rozpoczął głaskać;  
 Biedrzeniec skronie ocierał o twarde  
 Gałęzie dzikiej krzewiny; paprocie  
 Strząsnęły resztki brylantowej rosy;  
 Jaskier swe lica odwracał od słońca,  
 Giął je do kolan, to je znów podnosił,  
 Jak zadąsany, nawet mlecz i srebrnik  
 I gwiazdkowata stokroć, choć się zdają



Niby przypięte z łodyżką i liściem  
 I razem z kwieciem do ziemi, zadrgnęły,  
 I krzaki głógów, wyrosłe na miedzy,  
 Która oddziela bór od pełnej niwy,  
 Jęły tu owdzie rozrzucać przestałe,  
 Bładoróżowe płatki z swej korony.  
 Powoli wiew się przedarł ku wierzchołkom  
 I jedno drzewo zaczęło drugiemu  
 Podawać dziwne akordy prastarej,  
 Utraconego Raju tajemniczym echem  
 Będącej pieśni, ze słów ułożonej,  
 Co pozostały z języka praświata,  
 Ludziom dzisiejszym nieuchwytne dźwięki,  
 Lecz zrozumiałe dla duszy poety...  
 Szum wszczął się w klonie, w którego okolu  
 Spoczywaliśmy: zaszeleścił starzec  
 I urwał naraz, jak gdyby w fałszywą  
 Uderzył strunę, potem znów potrącił  
 W lutnię runiczną i głosem stłumionym  
 Jął wyśpiewywać przedwieczne rapsody...  
 Ton pochwyliła lipa, naśladując  
 Pomruki górskich potoków, a za nią  
 W trop pospieszyli inni towarzysze,  
 Od wieków jednym ogrzewani światłem  
 I jedne burze znoszący: jawory,  
 Buki i graby, a nawet gromada  
 Zbłąkanych świerków, które oblepiły  
 Pasożytnicze, niby pleśń, jestestwa.  
 Patrząc na klony i na graby stare,  
 Na rozłożyste jawory i buki,  
 Na lipę wonną i na świerki siwe,  
 Mógłeś z początku odróżnić dokładnie,  
 Które z nich szumią, a które szeleszczą,  
 Które z nich szemrzą, lub szepcą, lub mruczą.  
 Ze zamkniętymi wsłuchany oczyma  
 W te różnorodne akordy, sądziłbyś,  
 Że gdzieś tam w sferach, do których w niezwykłych  
 Snach ulatuje uwięziony w glinie



Ziemskiego bytu, lecz na chwilę z więzów  
 Wyswobodzony duch ludzki, narzędzia  
 Stroją muzyczne jacyś mistrze tonów,  
 Śród gwiazd zrodzeni, i że na ten padół  
 Przypełzły echa ich dźwięków. Niebawem  
 Ten szum i szelest, szmer i szept i pomruk  
 Zlał się w harmonii przepełną melodię,  
 Głucho płynącą nad naszymi głowy,  
 Jakby tam w górze daleko, daleko,  
 Olbrzymie morze toczyło powoli  
 Ciężkie swe fale...

#### Milczący oboje

Spoczywaliśmy pośród mchów... Las szumiął,  
 A szumy jego wnikały powoli  
 W wszystkie me żyły. Krwi mej każdy atom  
 Zdawał się zmieniać w milionową cząstkę  
 Jakiejś symfonii i zlewać się razem  
 Z szumem, z szelestem, z pomrukiem i szeptem  
 Drzew, konarami chwiejących nade mną.  
 I tajemnicze przejęły mię dreszcze...  
 I wnet uczułem, że szumiące drzewa  
 Nie nad mą głową tak szumią, lecz we mnie.  
 I zdało mi się, że powoli tracę,  
 Jedną za drugą, cechy człowieczeństwa...  
 Chciałem się bronić... napróżno! Od władz tych,  
 Które się gnieźdzą w mózgu – nie! w ramionach,  
 We wyprężonych do oporu piersiach,  
 Była silniejszą potęgą, idąca  
 Z onych wierzchołków i całą mą postać  
 Ogarniająca swą dziwną muzyką,  
 Słodką, a straszną... Doznałem wrażenia,  
 Żem się przedzierzgnął w jeden z tych jaworów,  
 Buków czy klonów lub świerków, a potem,  
 Że ci liśćmi naodziani boru  
 Tego mieszkańce zrosili się w olbrzymie  
 Jakieś pradrzewo, rozparli tę nikłą  
 Uwięź cielesną, która już nie gniotła,



I mą prawdziwą stali się istotą.  
 Nie umiem dzisiaj powiedzieć, jak długo  
 Trwał stan niezwykle – być może sekunde  
 Według obliczeń chłodnego rozumu:  
 Mnie się zdawało, że bezmiar wieczności  
 Wypełniam swymi konary... Powoli  
 Ludzkiego bytu wracała świadomość;  
 Powoli-m zaczął uczuwać ten ciężar  
 Znikomej gliny, z której ulepiono  
 Ten grzbiet, te stopy, te nasze ramiona...  
 Powoli-m zaczął ludzkiemi oczyma  
 Rozróżniać klony i buki i świerki,  
 Lecz duch, wykapany przed chwilą w przedwiecznych  
 Fałach, nie umiał otrząsnąć od razu  
 Wszystkich kropelek, co na jego skrzydłach  
 Zostały z owej kąpieli, tajemnie  
 Lśnić się blaskami nieznanych dziś pereł...  
 W jakiś się dziwny jęły amalgamat  
 Zlewać dwa stany: dawna, dawna przeszłość  
 I teraźniejszość... Obrazy przede mną,  
 Bytem, odzianym ciężką, ludzką gliną,  
 Zaczęły wstawać z niedzisiejszej doby,  
 A jednak w żywym do niej podobieństwie,  
 Jakby nie było między tem, co przeszło,  
 A tem, co dziś jest, najmniejszej różnicy.  
 Zdawało mi się, że ja to przed wieki  
 Z liści bukowych uplotłem odzienie,  
 Ażeby nakryć swą nagość występłą,  
 I że mnie wygnał płomienistym mieczem  
 Boży archanioł za bramy Ogrodu,  
 I że w tym szumie ściga mnie wspomnienie  
 Pobytu w raju... I wszystkie męczarnie,  
 I wszystkie trudy, jakie przeżył Adam,  
 Syn ziemi, walcząc z dzikimi potwory,  
 Które mu twardą tamowały drogę,  
 Gdy ku wschodowi podążał, ku słońcu,  
 Dawcy światłości, ciepła i owoców –  
 Wszystkie te jego ciężary mnie gniotły...



Oślizłe węże, co z sykiem owijać  
 Nie przestawały swem cielskiem mych kolan  
 I moich piersi i szyi wygiętej,  
 Wilgnemi żądły aż do warg sięgając,  
 Zdzierałem ręką, drżącą od zmęczenia.  
 I na mej dłoni uczułem pęcherze  
 Od wrywania chwastów i korzeni  
 I od łamania konarów, by sobie  
 Przez niedostępną gęstwinę, okrytą  
 Czarnymi zmroki, utorować wyjście  
 Na łąn świetlany. I ze skroni bladej  
 Jąłem ocierać zimny pot, co spływał  
 Hojnym strumieniem, kiedym ja, pracźlowiek,  
 Adam, syn ziemi, rozbijał rydlicą  
 Grudy kamienne, albo orał pługiem  
 Twarde opoki, aby z nich wydobyć  
 Czarny kęs chleba...

I potem mi było,  
 Jakbym Kaina piętno miał na czole,  
 Bo bez spokoju dązę i spoczynku,  
 Sam nie wiem, dokąd – może, aby zabić  
 Wspomnienie zbrodni, której nie spełniłem,  
 A którą przecież – tak mi się zdawało –  
 Umiałbym spełnić, czy też, aby znaleźć  
 Nieznane szczęście w ziemi Nod, na wschodzie  
 Od wrót edeńskich... I jąłem wyrzucać  
 Złowrogim losom, że mi snąć zabrały  
 Prawo do niego – do owego szczęścia,  
 Które powinno być udziałem człowieka,  
 Jeżeli może być udziałem kwiatu –  
 Tego biedrzeńca, co z zarośli szydzi  
 Z mojego losu, tych niebieskich dzwoneczków,  
 Na dnie kielicha swojego kryjących  
 Miód dla – owadu, i tych mleczków złotych  
 I tych nieznaczących srebrników,  
 I tych stokrótek i tej róży dzikiej,  
 Co mnie odurza swą wonią...



Las szumiął,  
 A ponad jego wierzchołkami słońce,  
 Dosięgłszy swego zenitu, rozlało  
 Nagle złocistych blasków wielkie morze,  
 Dźwięczące razem ze szumiącym lasem.  
 Rozgrana jasność, spływając z jaworów,  
 Buków i klonów, owionęła duszę  
 Ciepłem promiennej melodii, rozkosznej,  
 Pobudzającej do jakiegoś życia,  
 Pełnego żaru i wielkiej radości.  
 Uczułem naraz, że te krwawe bole,  
 Co przed minutą gryzły tak straszliwie  
 Me grzeszne wnętrze, stały się już mitem,  
 I że nie byłem wygnańcem z Edenu,  
 Ale dopiero w tej chwili, oczyszczon  
 Z wszystkich przewinień burzliwej przeszłości  
 Jakąś nieznaną mi siłą, a jednak  
 Jak gdyby znaną od dawna, stanąłem  
 U bramy Raju, który żył dotychczas  
 Jedynie w moich snach i pożądaniach.  
 Doznałem naraz uczucia, jak człowiek,  
 Gdy się pobożnie zbliża do ołtarza,  
 Na którym Pański mieści się sakrament,  
 Skryty w misternym tabernaklu. Wokół  
 Jakiejś świętości drżała atmosfera.  
 I ducha mego pochwyciła naraz  
 Wielka tęsknota, ażeby na barkach,  
 Jak legendowy Oferus, świat jakiś  
 Przenieść przez morze nieznanych przestrzeni.  
 I tak, jak człowiek nagle przebudzony,  
 Ku niej, siedzącej na mchów aksamitnych  
 Miękkiej pościeli, zwróciłem swe oczy:  
 Ucieleśnieniem wieszczego natchnienia  
 Wydała mi się, wsłuchana w ten poszum  
 Starego boru. Naokoło głowy,  
 Wzniesionej w górę, lekki wiew przewiewał,  
 Igrając włosiem, rozwianym by sypkie  
 Włókna drogiego jedwabiu, błyszczącym



W promieniach słońca połyskami złota  
Rozpylonego. W wilgotnym błękiecie  
Rozwartych źrenic, a wlepionych we mnie,  
Jak oczy łani, lśnił łagodny ogień  
Elektrycznego światłością płomienia,  
Uwięzionego gdzieś na dnie głębokiej,  
Niebieskiej, czystej, jako kryształ, wody.  
Twarz jej oblewał rumieniec, a usta  
Nawpół otwarte, oprawione w koral,  
Drżały, by lekko wywinęte płatki  
W koronie róży czerwonej. Zaiste!  
W takiej postaci zjawiał mi się nieraz  
W snach moich anioł przebaczeń, zawstydzon,  
Że jemu przyszło spełniać miłosierdzie  
Nad grzeszną duszą, którą on ukochał,  
Jak równą sobie... We mgle moich marzeń  
Taką stawała przede mną jutrzniara  
Miłość, co, chociaż krew zapala w żyłach  
I ciało nęci niezwykle rozkoszą,  
Przecież na takie prowadzi wyżyny,  
Gdzie duch nasz z wszystkich otrząsa się strzępów,  
Z których mu ziemia szyje brudną suknię,  
I, jak pokryty wiecznymi śniegami  
Wierzchołek góry olbrzymiej, w swej białej,  
W swej nieśmiertelnej świeci się nagości,  
Czysty, a piękny!... Rytmicznie wzrastało  
I opadało jej łono; snąc w serca  
Świątym przybytku brzmiał organ uczucia,  
Nastrojon szumem i szelestem lasu  
W jakiś hymn wielki, rozeprzeć pragnący  
Nawę kościoła... Z głębokiem spojrzeniem,  
Pełen wylania i jakiejś słodczy  
Niewysłowionej i jakiegoś ognia,  
Zwrócona ku mnie, chciała coś przemówić,  
Lecz zanim słowo zdołało wypłynąć  
Przez wargi świeże, wpół ją pochwyciwszy –  
Nagle, jak człowiek, porwany zachwytem,  
I przycisnąwszy do piersi, złożyłem



Na tych rozkwitłych, na płonących wargach  
 Pierwszy całunek – ten symbol wiecznego  
 Dwóch dusz złączenia i dwóch ciał, o losach  
 Rozstrzygający człowieczych, potężny,  
 Utraconego przed wiekami Raju  
 Słoneczne bramy wskroś otwierający  
 Symbol...

Kłęczałem u jej stóp, na białych  
 Płatkach, wyrwanych z wiosennej korony  
 Jakiegoś kwiatu wiotkiego... Jej ręce,  
 Jak bluszcz, opłotły drżące moją szyję,  
 Usta szeptały rozgrzeszeń wyrazy,  
 A z jej otwartych, jasnych ocz spłynęły  
 Dwie duże krople, by perły, na lica  
 Zarumienione...

Powoli, powoli  
 Rozkołysany las się uspokajał:  
 Powoli milkła jego pieśń przedwieczna,  
 Niezrozumiała dla ludzi dzisiejszych,  
 Ale uchwytna dla duszy poety.  
 Przebrzmiał już akord ostatni... Wstaliśmy  
 I wśród storczyków i dzwonków i mleczów,  
 Pośród stokrotek, jaskrów i srebrników  
 Obok róż dzikich, od których szczęśliwszym  
 Uczuł się duch mój, dotychczas nękany,  
 Oferusową dziś przejęty żądzą,  
 Powracaliśmy, weseli, złączeni,  
 Błogosławiący tej symfonii boru.



## Maria Komornicka

### Odnalezienie

Szukałem Cię, Perło mego Bytu,  
Szukałem pośród gwiazd,  
Lecz cię nie było u zenitu.

Szukałem Ciebie w zgiełku miast –  
Śmiała się do mnie roziskrzona  
Stolica odrodzona –  
Lecz cię nie było w zgiełku miast,  
Lecz cię nie było w wirach gwiazd –  
Lecz cię nie było u Zenitu.

I zwątpił, opadł we mnie duch –  
Błąkałem się tułaczy –  
Aż mnie ten poniewolny ruch  
Zagnał, gdzie schron rozpaczy.  
Zstąpiłem w Bezdni głuche łono –

I tam znalazłem cię, zgubioną  
Perłę mojego Bytu.

Jak – z gwiazd orszaku, jak – z Zenitu  
Zstąpiłaś w otchłan ciemną,  
W rozległą, niemą pierś granitu –

I jak ukryłaś to przede mną!...  
Gdym szukał Ciebie w wirze gwiazd –  
W wichurze mórz i w blasku miast – – –

A tyś na dnie odpoczywała Bytu!...



**Antoni Lange**

**\*\*\* [Obok naszego życia płynie inne życie...]**

Obok naszego życia płynie inne życie –  
Jak gdyby drugie życie – życie mniej codzienne –  
Pełniejsze, doskonalsze – w blasku i rozkwicie,  
Jak gdyby nasze własne, a przecież odmienne.

Nie, ono nie jest cieniem naszego żywota –  
Raczej nasz żywot zwykły jest tamtego cieniem:  
Bo tam na zawsze, w nas jeno chwilami migota  
Prawda jakimś nadziemskim święta objawieniem.

Ten żywot niewidzialny jest nam tajemniczy,  
Bo to logika czynów naszych i sumienie –  
I jest w nim nieomylny losów budowniczy,  
Który ładem kamienie składa na kamienie.

A w nas tkwi niby mgliste sfery tej przeczucie  
I wiemy, że co tutaj kują nasze młoty,  
To tylko odbłask czynu, który w boskim rzucie  
Tam rozwija się czysto w pełni swej istoty.

I czujemy zaiste, że niedoskonałym  
Jest każde nasze dzieło – lecz choć bywa liche –  
Jego treść trzeba jednak mierzyć ideałem,  
Który tam poza nami tworzy górna Psyche.

Jak harmonia drga życia tego uroczystość,  
W całkowitości blaski odziana promienne.  
W nas cień tego, czym winna być nam rzeczywistość,  
Tam – życie rzeczywiste i prawdą solenne.

Nasz żywot pospolity jest tylko schematem  
Tego życia wyższego, które się rozwija  
Gdzieś w głębiach naszej duszy, gdzieści poza światem  
Widomym, jako biała mistyczna lilija.



**Tadeusz Miciński**

\*\*\* [ **Bądź zdrowa!...** ]

Bądź zdrowa! [jak dziwnie brzmi dzwon!]

Bądź zdrowa! [lecą liście z drzewa...]

Bądź zdrowa! [miłość jest jak zgon...]

Bądź zdrowa! [wiatr złowrogi śpiewa...]

– *Już nigdy!* –

Rwie serce Twój płacz!

– *Wydarł się z piersi niespodzianie,*

– *żegnam Cię – trzeba – i Ty Boże racz –*

– *litości!...* – –

W konie!... Chryste Panie.



**Bronisława Ostrowska**

## **Ajaccio**

Uwieńczona gajami kwietnych pomarańczy,  
Ujęta w gór śnieżystych zazdrosne koliska,  
Modrooka zatoka śni jak odaliska,  
Pod słońcem, co na falach dżdżem Danai tańczy.

Wesoły zefir lekko białe żagle niańczy;  
Cicha woda jak turkus umarły połyska;  
Od górskich hał niekiedy spiekle wrzosowiska  
Dyszą nagłym powiewem woni opętańczy.

Wzdymaj się, lotny żaglu! Spiesz ku brzegom, łodzi!  
Widzisz te domy białe wśród kwiecia powodzi,  
Przyczajone jak stado gołębi na łanie?

Tu mieszka szczęście. Cicho! Wciąż sennie i słodziej  
Płyniesz w czar miłowania... Zali wzrok cię zwodzi?  
To kaplice umarłych. – Wieczne spoczywanie. –



## Zenon Przesmycki (Miriam)

### Tajń

*Franciszkowi Siedleckiemu*

Jak w półzatartym starym palimpseście,  
Gdzie warstwy pisma krzyżują się, płaczą,  
W człowieczym wzroku, słowie, myśli, geście  
Tajń skryta wiecznie pod widną opończą.

I głoski zwierchnie oko czyta rąco,  
Ale gdy w głębsze sięgać pocnie treści,  
Wnet: „nie masz drogi!” błysnie mu gorgończo,  
Jak w półzatartym starym palimpseście.

W ust nawet starca spowiednym szeleście,  
W dziecku, co duszę wyśpiewa skowrończo,  
Zawsze kres błędny spotkać musisz wreście,  
Gdzie warstwy pisma krzyżują się, płaczą.

I wmawiasz w siebie, że światy się kończą  
Tam, gdzie twa wiedza, że – nędzny proteście! –  
Nic więcej nie masz nad żądz sforę gończą,  
W człowieczym wzroku, słowie, myśli, geście.

I dumnie stąpasz, niby w znanem mieście,  
Licząc, jak drogi, zaufki się łączą.  
Wtem w błysków nagłych lśni ci manifeście  
Tajń skryta wiecznie pod widną opończą.

O duchu! Skąd się źródłiska twe sączą?  
Światłości, rytmie, istoto – o, gdzieście?  
Snadź gdzieś bezmierne się tęcze kabłączą,  
A nam skry jałmużn jeno brać po kweście,  
Jak w półzatartym starym palimpseście!...



Edward Słóński

## Ta, co nie zginęła

1.

Rozdzielił nas, mój bracie,  
zły los i trzyma straż –  
w dwóch wrogich sobie szańcach  
patrzemy śmierci w twarz.

W okopach pełnych jęku,  
wysłuchani w armat huk,  
stoimy na wprost siebie –  
ja wróg twój, ty mój wróg.

Las płacze, ziemia płacze,  
świat cały w ogniu drży...  
W dwóch wrogich sobie szańcach  
Stoimy – ja i ty.

2.

Zaledwie wczesnym rankiem  
armaty zaczną grać,  
ty świstem kul morderczym  
o sobie dajesz znać.

Na nasze niskie szańce  
szrapnelów rzucasz grad  
i wołasz mnie, i mówisz:  
– To ja, twój brat... twój brat!

Las płacze, ziemia płacze,  
w pożarach stoi świat,  
a ty wciąż mówisz do mnie:  
– To ja, twój brat... twój brat!



3.

O, nie myśl o mnie, bracie,  
w śmiertelny idąc bój,  
i w ogniu moich strzałów,  
jak rycerz, mężnie stój.

A gdy mnie z dala ujrzysz,  
od razu bierz na cel  
i do polskiego serca  
niemiecką kulą strzel.

Bo wciąż na jawie widzę  
i co noc mi się śni,  
że TA, CO NIE ZGINEŁA,  
wyrośnie z naszej krwi.



**Kazimierz Przerwa-Tetmajer**

\*\*\* *[I miałem chwilę, że świat przed oczami...]*

I miałem chwilę, że świat przed oczami  
zasłonił mi się niebieskimi mgłami  
i świetłał cały, jak o słońca wschodzie  
świecącą fale niebieskie na wodzie.

I miałem chwilę takiego zaszczytu,  
jakbym już nie był więcej częścią bytu,  
ale tak w przestrzeń pustą, nieskończoną  
tonął, jak mewy w widnokręgu toną...

I tylko w dali ledwo widniejące  
drzewa się w dole złożyły na łące  
i jakby domy białe, pełne słońca,  
a wkoło przestrzeń i błękit bez końca...

I nic nie czułem, co człowiek czuć może,  
zdało się, szaty Twej dotykam, Boże,  
i złudnie ludzkiej odjęty pamięci,  
przez chwilę byłem, jak są wniebowzięci...



**Anna Zahorska**

\*\*\* [*Czystszy nad śniegu białość...*]

Czystszy nad śniegu białość,  
nad źródła nurt tak czysty,  
nad pereł doskonałość  
całunek twój ognisty.  
W liliowej swej słodyczy  
cud nad cudami ziszcza,  
jak płomień ofiarniczy,  
co spala i oczyszcza.

\*\*\* [*W rozkoszy jasnym mgnieniu...*]

W rozkoszy jasnym mgnieniu  
przy tobie zapominam  
o starym mym cierpieniu –  
nie szydę, nie przeklinam –  
i tylko kornie, długo  
komunię z ust twych biorę,  
a szczęście złotą strugą  
w me serce wpływa chore.  
Zakwita darń mogilna  
gromnice żółte gasną...  
Twym ustom – zdrowa, silna –  
dziękuję cicho, jasno...





## Noty o autorach

### Katarzyna Badowska

dr, Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski

Autorka książki „*Godzina cudu*”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (2011), redaktorka tomów poświęconych literaturze przełomu XIX i XX wieku, m.in. *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych* (2014), *Ulica – zaułek – bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku* (2013).

### Grzegorz Igliński

dr hab. prof. UWM, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Instytut Polonistyki i Logopedii, Zakład Literatury Współczesnej i Teorii Literatury

Autor książek: *Śmiałość erosa i świętość krzyża. Egzystencjalna teodycea „Na Wzgórzu Śmierci” Jana Kasprowicza wobec tradycji antycznej i judeochrześcijańskiej* (1995), *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprowicza* (1996), *Ciennie ducha. Doświadczenie zła we wczesnej poezji Jana Kasprowicza* (1997), *Pieśni wieczystej tęsknoty. Liryka Jana Kasprowicza w latach 1906–1926* (1999), *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach* (2005), *Antyk – chrześcijaństwo – poezja. Rozważania o twórczości Jana Kasprowicza* (2014).



## Urszula Kowalczuk

dr hab., Zakład Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku,  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Autorka książek *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność* (2001) oraz *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu* (2011).

## Marek Kurkiewicz

dr hab., Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Instytut  
Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa, Zakład Polskiej Literatury  
Nowoczesnej i Ponowoczesnej (XIX–XXI wiek)

Autor książek *W labiryntach konwencji. O prozie Tadeusza Micińskiego* (2004), *Symbole, narracje, eschatologie. Szkice o literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku* (2007), *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski* (2013).

## Grażyna Legutko

dr hab. prof. UJK, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach,  
Instytut Filologii Polskiej, Zakład Historii Literatury i Teorii Literatury

Autorka m.in. książek *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej* (2000), *Niespokojny płomień. Życie i twórczość Gustawa Daniłowskiego* (2011), *Od metafizyki do egzystencji. Wokół tematów i postaci literatury polskiej przełomu XIX i XX wieku* (2014), *W kręgu młodopolskiej epistolografii. Z korespondencji Zenona Przesmyckiego, Zygmunta Sarneckiego, Jerzego Żuławskiego, Gustawa Daniłowskiego, Wacława Sieroszewskiego oraz Zofii Trzeszczkowskiej i Marii Sieroszewskiej* (2017).



### **Bogdan Mazan**

prof. dr hab., Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski

Autor książek *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego*. „Niewinni”, „Ojciec Makary”, „Piękna” (1991), *Impresjonizm „Trylogii” Henryka Sienkiewicza – analiza, interpretacja, próba syntezy* (1993), *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych* (2002).

### **Małgorzata Okulicz-Kozaryn**

dr hab., Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Badań nad Tradycją Europejską

Autorka książek *Średniowiecze Wacława Berenta. Sceptyk w poszukiwaniu całości* (2006) oraz *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski* (2013).

### **Radosław Okulicz-Kozaryn**

prof. dr hab., Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski

Autor takich książek jak *Mała historia dandyzmu* (1995), *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty* (2003), *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski* (2007), *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce* (2013).

### **Maria Jolanta Olszewska**

prof. dr hab., Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Zakład Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku

Autorka m.in. książek „*Tragedia chłopska*”. *Od W.L. Anczyca do K.H. Rostworowskiego. Tematyka – Idee – Kompozycja* (2001),



*Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej. Wybrane zagadnienia* (2004), *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku* (2005), *Stefan Żeromski. Spotkania* (2015).

### **Dorota Samborska-Kukuć**

dr hab. prof. UŁ, Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski

Autorka książek *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego pogranicza. Jan Onoszek – poeta przełomu XVIII i XIX wieku* (2003), *Polski Inflantczyk. Kazimierz Bujnicki (1788–1878) – pisarz i wydawca* (2008), *„Lalka” Bolesława Prusa – pamięć tragedii greckiej. Z problemów intertekstualności* (2011), *Hrabianka z Inflant Polskich. Twórczość literacka Ludwika Plate-równy (1821–1897)* (2014), *Od Puttkamerów do Konopnickich. Rewizje i rekonstrukcje biograficzne* (2016).

### **Piotr Siemaszko**

dr hab. prof. UKW, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgosz-czy, Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa, Pracownia Lite-ratury XX Wieku

Autor książek *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta* (1996), *Świat obrazu – obraz świata. Przestrzenie po-graniczne w pisarstwie G. Herlinga-Grudzińskiego, Z. Herberta i J. Czapskiego* (2000), *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Suge-stie pikturalne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku* (2007), *„Wehikuł pasji i cnoty”. Myśl o pięknie w twórczości Zbig-niewa Herberta* (2016).



## **Jan Tomkowski**

prof. dr hab., Instytut Badań Literackich PAN, Pracownia Komunikacji Literackiej w okresie PRL-u

Autor wielu książek, m.in. *Mój pozytywizm* (1993), *Dom chińskiego mędrca. Eseje o samotności* (2000), *Młoda Polska 1890–1914* (2001), *Pokolenie Gombrowicza* (2001), *Dzieje literatury polskiej* (2007), *Dzieje literatury powszechnej* (2008), *Secesja* (2008), *Wojna książek* (2013), *Szkice młodopolskie* (2016).

## **Anna Wydrycka**

dr hab. prof. UwB, Uniwersytet w Białymstoku, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski

Autorka książek „*Rymów gałązeczki skrzydlate...*” *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej* (1998), *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894–1918* (2006), *Mędzy bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski* (2012), „*Rządy poezji*”. *Liryka młodopolska – studia i interpretacje* (2016). Autorka opracowań krytycznych następujących tomów: Bronisława Ostrowska, *Poezje wybrane* (1999), Marcelina Kulikowska, *Poezje* (2001), Anna Zahorska, *Poezje zebrane* (2017).

