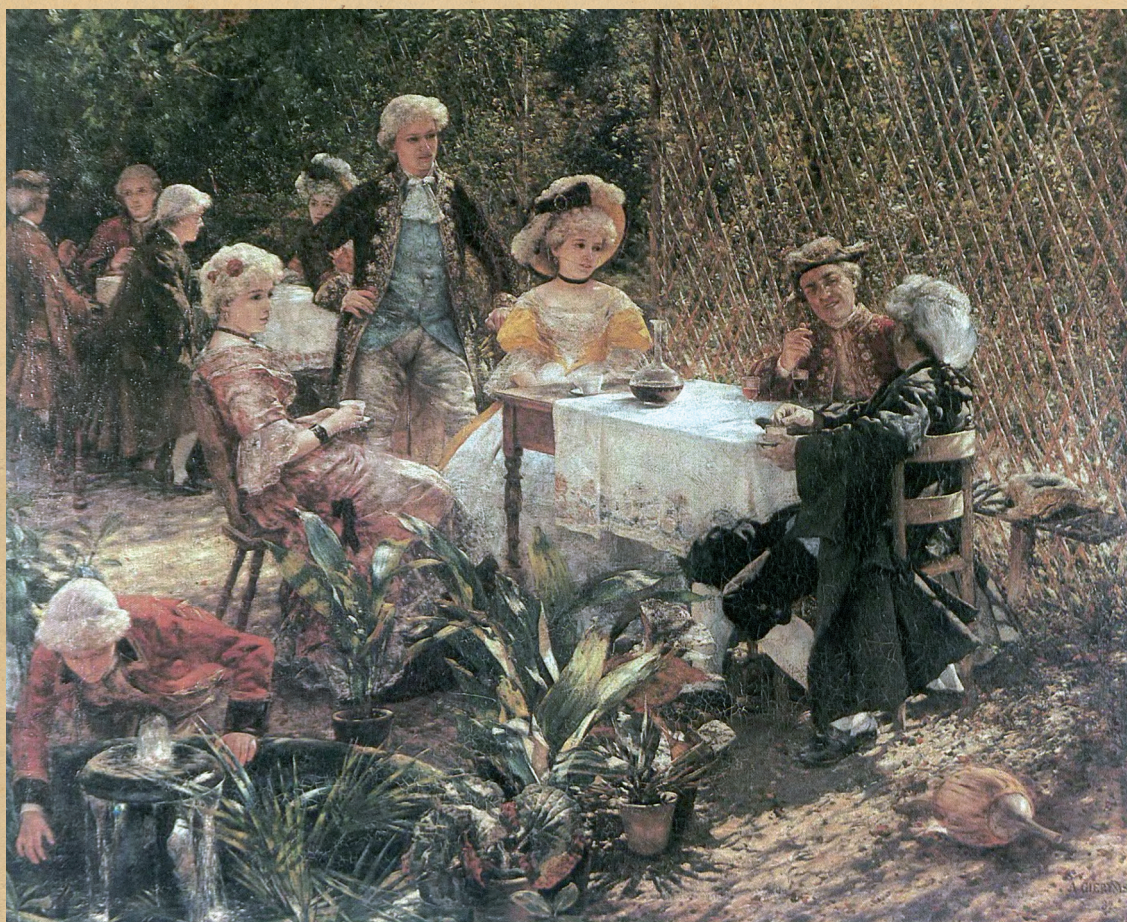

W KRĘGU RELACJI
MIĘDZYLUDZKICH
I INTERTEKSTUALNYCH
W LITERATURZE ROMANTYZMU
(I WOKÓŁ NIEJ)



Redakcja: Klaudia Korczyńska, Agnieszka Pałucka

W kręgu relacji międzyludzkich
i intertekstualnych w literaturze
romantyzmu (i wokół niej)

STUDIA
DZIEWIĘTNASTOWIECZNE
WEKTORY TOM 6

Studia Dziewiętnastowieczne tom XLIII / Dotychczas w podserii Wektory ukazały się:

1. *Podróże i podróżopisarstwo w polskiej literaturze i kulturze XIX wieku. Studia i szkice*, red. A. Kowalczyk, A. Kwiatek, Kraków 2015.
2. Modzelewska E., *August Antoni Jakubowski – poeta rozpaczy. Życie i twórczość*, Kraków 2015.
3. *Romantycy na krańcach świata. Podróże egzotyczne i peregrynacje wewnętrzne*, red. E. Modzelewska, P. Sobol, Kraków 2015.
4. *O dziennej i nocnej stronie romantycznego podróżowania*, red. J. Pyzia, S. Sarzyńska, Kraków 2018.
5. *Sny kobiet, sny o kobietach – od romantyzmu do Młodej Polski*, red. P. Batkiewicz, L. Kamińska, M. Ziółkowska, 2020.

W kręgu relacji międzyludzkich i intertekstualnych w literaturze romantyzmu (i wokół niej)

Redakcja
Klaudia Korczyńska, Agnieszka Pałucka



Kraków 2022

Klaudia Korczyńska
Uniwersytet Jagielloński
ID <https://orcid.org/0000-0003-0832-6630>
✉ klaudia.klapuch@student.uj.edu.pl

Agnieszka Pałucka
Uniwersytet Jagielloński
ID <https://orcid.org/0000-0001-7059-0569>
✉ palucka.agnieszka@gmail.com

© Copyright by individual authors, 2022

Redaktor naukowy serii
prof. dr hab. Bogusław Dopart

Recenzja
prof. dr hab. Agnieszka Ziółowicz, UJ

Opracowanie redakcyjne
Patrycjusz Pilawski

Projekt okładki
Paweł Sepielak

ISBN 978-83-8138-742-2 (druk)
ISBN 978-83-8138-743-9 (PDF)
<https://doi.org/10.12797/9788381387439>

Na okładce: Aleksander Gieryski, *W altanie*, 1876-1882 (domena publiczna)

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43
e-mail: publishing@akademicka.pl
<https://akademicka.pl>

Spis treści



Wprowadzenie	7
--------------------	---

OBRAZ SAMEGO SIEBIE I SPOJRZENIE NA INNYCH

Anna Rzepniewska-Kosińska, <i>„Ja, czyli pamięć o mnie” – świeckie relikwie w korespondencji Juliusza Słowackiego. Przyczynek do rozważań nad stosunkiem poety do przedmiotów</i>	13
Agnieszka Pałucka, <i>Niezrozumiany z urojenia? Edmund Stefana Witwickiego</i>	27

TWÓRCZE RELACJE I NAWIĄZANIA

Klaudia Korczyńska, <i>Kornel Ujejski jako tłumacz pianistycznych interpretacji Leonii Wildowej. Wokół Marsza pogrzebowego z cyklu Tłumaczeń Szopena</i>	45
Paulina Batkiewicz, <i>Kocha, lubi, szanuje – przetwarza, tłumaczy, imituje. Relacje literackich ballad i ich twórców na przykładzie Lenory, Ucieczki i Wieży Buta</i>	65
Lidia Kamińska, <i>„[D]o Ciebie, o Poeto, wzrok się nasz podnosi”. O twórczym dialogu Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Juliuszem Słowackim oraz pokrewieństwach romantycznej i młodopolskiej wyobraźni (Qui amant K. Przerwy-Tetmajera wobec W Szwajcarii J. Słowackiego)</i>	81

RODZINA I WOKÓŁ NIEJ

Eliza Sasin, <i>Romantyczny portret kobiety jako matki, żony i córki w biograficznej twórczości poetyckiej Marceline Desbordes-Valmore</i>	101
--	-----

Sara Anna Kusz, „Dzięki wam, nieba, że jestem kobietą”. Panny, matki i wdowy w poezji Anny Libery „Krakowianki” (1805-1886).....	113
Monika Budziak, <i>Przed Wyspiańskim – wesele krakowskie jako temat teatru czasów romantyzmu</i>	133
Indeks nazwisk	145

Wprowadzenie



*Nieszczęśliwy, kto próżno o wzajemność woła,
Nieszczęśliwszy jest, kogo próżne serce nudzi.
Lecz ten u mnie ze wszystkich nieszczęśliwszy ludzi,
Kto nie kocha, że kochał, zapomnieć nie zdoła.*

Adam Mickiewicz

Romantyzm był epoką, w której doszło do rozwoju refleksji filozoficznej nad miejscem człowieka w społeczeństwie, dlatego literatura i kultura pierwszej połowy XIX wieku ukazała rozmaite warianty relacji międzyludzkich. Z jednej strony romantycy docenili twórczy, indywidualny geniusz, podmiotowość wszechmocną, wolną czy odrębną, z drugiej – spojrzeli na człowieka przez pryzmat roli, jaką odgrywa w społeczeństwie, zwrócili uwagę na jego dyspozycję do tworzenia różnorodnych więzi interpersonalnych. U podstaw tej dwoistości leżało napięcie wytwarzające się między pragnieniem niezależności jednostki a jej potrzebą współlbycia, co z kolei wpłynęło na kryzys mocnego, stabilnego podmiotu. Niewątpliwie to właśnie nawiązywanie i utrzymywanie bliskich stosunków z innymi ludźmi, współdziałanie oraz ofiarność konsolidują członków danej zbiorowości, wzbogacają podmiot, ale jednocześnie ograniczają go balastem uciążliwych norm. Na romantyczne „Ja” należy więc spojrzeć z perspektywy pluralistycznej, która zwraca uwagę na wielotorowy rozwój zjawisk społeczno-kulturowych.

W powszechnej świadomości indywidualizm wciąż uznawany jest za dominantę myśli społecznej nurtu, mimo że w praktyce życia intelektualnego oraz refleksji

filozoficznej romantyków równie często hołdowano ideom kolektywistycznym czy socjalistycznym, zwłaszcza na gruncie literatury polskiej, w okresie polistopadowym. Postawy te, kontrastowe czy w radykalnych wariantach sprzeczne, rozwijały się jednak w sposób synchroniczny i często ze sobą dialogowały. Istotnym przeżyciem tożsamościowym romantyków było doświadczanie inności, obcości czy niezależności, ale również konstruowanie oraz przeżywanie wspólnot o zasięgu lokalnym oraz narodowym. Polacy ponadto mierzyli się z procesem dążącym do ich wynarodowienia, polegającym na pozbawieniu ich wspólnoty państwowej i przymusowym narzuceniu innych wspólnot, co najczęściej intensyfikowało oraz umacniało potrzebę bycia z innymi, wyrażającą się w rozmaitych relacjach interpersonalnych. Więzy emocjonalne są jednak istotne nie tylko w wymiarze społecznym, lecz także jednostkowym. Tożsamość człowieka kształtuje się w polu napięć i zależności powstających w wyniku relacji z innymi ludźmi.

Niniejsza praca zrodziła się więc z przekonania, że aktualny stan wiedzy o relacjach interpersonalnych, rozmaitych wspólnotach oraz napięciach wytwarzających się między „Ja” a zbiorowością czy Innym, prowokuje do namysłu nad nimi. Zachęca też wielość sposobów opisywania więzi międzyludzkich, które niewątpliwie okazują się tak rozmaite, jak wieloaspektowe i wielopłaszczyznowe są wymiary ludzkiej egzystencji. Ich kalejdoskopowy charakter jest immamentnie wpisany w antropologię tej epoki, dlatego również prace zebrane w niniejszym tomie tworzą konstelację propozycji i rozpoznań krążących wokół tytułowego tematu. Co istotne, powstały już inspirujące studia, które rewidowały myślenie o romantycznej podmiotowości i jej miejscu w społeczeństwie¹, ale wciąż pozostają w tym obszarze zagadnienia warte namysłu.

Artykuły uporządkowano zgodnie z kryterium tematycznym dzielącym publikację na trzy części. Pierwsza dotyczy rozpoznawania i realizowania własnej osobowości, kreowania obrazu samego siebie oraz potrzeby określania się względem innych ludzi. W otoczeniu bliskich osób niewątpliwie krystalizuje się i wybrzmiewa niepowtarzalne „Ja” jednostkowego podmiotu. Otwierający tekst Anny Rzepniewskiej poświęcony został tym fragmentom korespondencji Juliusza

¹ Warto tu przywołać takie studia jak: J. Czernik, *Między indywidualizmem a kolektywizmem. Jednostka i zbiorowość w literaturze romantycznej. Studium z historii idei*, Kraków 2014; *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2013 oraz A. Ziółowicz, *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu*, Kraków 2012.

Słowackiego, w których poeta formułował refleksje nad pamięcią. Listy stanowiły dla niego doskonałe medium komunikowania bliskim, w jaki sposób chce zostać zapamiętany za pośrednictwem różnych przedmiotów. Z kolei Agnieszka Pałucka wskazuje na rolę, jaką relacje międzyludzkie mogą odegrać w życiu i samoświadomości manifestacyjnie zamykającego się na nie protagonisty *Edmunda* Stefana Witwickiego. Autor tego niejednoznacznego w swoim wydźwięku utworu, prezentując przede wszystkim stan duszy i umysłu głównego bohatera, nie rezygnuje ani na chwilę z umieszczania go pośród innych postaci.

W części drugiej zamieszczono trzy artykuły skupiające się na twórczych relacjach romantyków. Autorki interesuje rola, jaką odgrywały w życiu artystów ich muzy, inni twórcy oraz XIX-wieczna kultura salonowa. Co ciekawe, w centrum refleksji znalazły się również, zupełnie inne od dotychczas omawianych, relacje intertekstualne oraz intersemiotyczne, powstałe jednak w wyniku wzajemnych inspiracji artystów. Artykuł Klaudii Korczyńskiej stanowi analizę *Marsza żałobnego* z cyklu *Thumaczeń Szopena* Kornela Ujejskiego. Autorka zwraca uwagę na funkcjonowanie salonu Wildów i na więzi międzyludzkie, które mogły dzięki niemu zaistnieć. Poeta, przebywając w towarzystwie wybitnej pianistki – Leonii Wild, zapoznał się z jej interpretacjami utworów Chopina i Beethovena, co zachęciło go do stworzenia cyklu ciekawych transpozycji. Dwa kolejne teksty łączy problematyka relacji intertekstualnych. Paulina Batkiewicz analizuje rumuńskie ballady literackie, dla których źródłem inspiracji była twórczość Adama Mickiewicza. Poeta odgrywał tu rolę mistrza i inicjatora – teksty rumuńskich twórców są pełne odsyłających do jego dzieł odniesień intertekstualnych. Z kolei Lidia Kamińska zwraca uwagę na paralele i różnice pomiędzy poematami *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego oraz *Qui amant* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Analizuje również stosunek podmiotów do kobiecych bohaterek tekstów i skupia się na ich sferze afektywno-emocjonalnej.

Autorki artykułów prezentowanych w ostatniej części tomu stawiają w centrum swoich rozważań rodzinę, zwłaszcza relacje małżeńskie i problemy związane z macierzyństwem. Analizy te wzbogacają i uzupełniają literaturę przedmiotu dotyczącą obrazu rodziny kreowanego w twórczości romantyków. Eliza Sasin w swoim tekście przybliżyła postać francuskiej poetki Marceline Desbordes-Valmore, której twórczość ukazuje życie rodzinne z kobiecej perspektywy. Prezentuje przy tym takie doświadczenia jak strata dziecka, sieroctwo, wychowywanie córek. Dzięki temu w jej poezji można zaobserwować kobietę w relacji: kobietę matkę, córkę, ukochaną – widzianą jej własnymi oczami i wobec

pokoleniowej ciągłości tworzącej rodzinę. Podobną problematykę podejmuje artykuł Sary Anny Kusz, koncentrujący się na sposobach kreowania postaci panien, matek i wdów w twórczości poetyckiej Anny Libery „Krakowianki”. Z kolei praca Moniki Budziak stanowi interesującą analizę trzech utworów przeznaczonych na sceny teatralne, dla których ramę fabularną stanowi temat i obrzęd wesela. Autorka, skupiając się na zwyczajach weselnych z okolic Krakowa, zwraca uwagę, że sceniczne ukazywanie tego momentu z życia rodzinnego dawało wyjątkową możliwość zaprezentowania folkloru oraz zwyczajów ludowych danej wspólnoty.

Przyjęta w niniejszym tomie koncepcja ma wyeksponować wieloaspektowość problemu relacji międzyludzkich w literaturze i sztuce romantyzmu. Autorki zastanawiają się nad napięciami powstającymi między jednostką a społeczeństwem, analizują twórcze, intertekstualne relacje i doświadczenia konsolidujące grupę jednostek lub dwie jaźnie, rozważają status rodziny oraz rolę, jaką odgrywają kobiety (córci, żony, matki), i w końcu eksplorują jednostkowe, osobiste więzi, które są esencją każdej wspólnoty. Dzięki temu, że autorki reprezentują różne ośrodki badawcze i przyjmują inne metodologie, zbiór ukazuje więzi międzyludzkie z wielu rozmaitych perspektyw, co koresponduje z pluralistycznym charakterem interesującej nas epoki. Tom nie pretenduje jednak do ujęcia holistycznego – prezentuje jedynie wybór tekstów wzbogacających temat przewodni cennymi kontekstami, nowymi propozycjami i inspirującymi porównaniami. Zetknięcie się twórczej wyobraźni romantyków z Innym, z jego obecnością, doświadczeniem, przeżyciami i emocjami, a zwłaszcza – ślad tych spotkań w literaturze i sztuce, zawsze pozostanie wartym podjęcia obszarem namysłu nad tą epoką.

Klaudia Korczyńska

*Obraz samego siebie
i spojrzenie na innych*



Anna Rzepniewska-Kosińska 

UNIwersytet Warszawski



„Ja, czyli pamięć o mnie” – świeckie relikwie w korespondencji Juliusza Słowackiego

Przyczynek do rozważań nad stosunkiem poety do przedmiotów

Zagadnienie pamięci w kontekście twórczości Juliusza Słowackiego eksploruje się najczęściej na podstawie jego dzieł literackich, wśród których na pierwszy plan wysuwają się utwory genezyjskie podejmujące problem pamięci metempsychicznej i skłaniające do rozważań na temat zależności między nią a wyobrażnią¹. W stanie badań brakuje natomiast tekstów poświęconych refleksjom poety

¹ To one pozwalają Krzysztofowi Trybusiowi stwierdzić, że Słowacki wymyka się uproszczeniu, według którego „W historii literatury polskiego romantyzmu refleksja o pamięci została zdominowana przez problematykę elegijną, a formy pamięci zredukowane do form przemijania” (K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu*, Poznań 2011, s. 51-52; na temat elegijności por. P. Śniedziewski, *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015). O pamięci genezyjskiej wypowiada się przede wszystkim Marta Piwińska, cytowana również przez Krzysztofa Trybusia: M. Piwińska, *Wyobrażenia a pamięć*, [w:] *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium. Warszawa 10-11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 171-178; też, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 355-372. Refleksje dotyczące pamięci u Słowackiego snuje się również często w interpretacjach *Godziny myśli*, uznawanej za szczególnie oryginalną jako „rozbłysk europejskiego romantyzmu, [...] który szybko zgaś w literaturze polskiej” (K. Trybuś, dz. cyt., s. 132-133). Temu utworowi rozdziały swoich książek poświęcają wspomniany już Krzysztof Trybuś (K. Trybuś, dz. cyt., s. 132-138) czy Magdalena Siwiec (M. Siwiec, *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009, s. 187-209). O zainteresowaniu badaczy zagadnieniem pamięci w życiu i twórczości Słowac-

nad pamięcią formułowanym w prywatnych zapiskach czy korespondencji. Ta ostatnia wydaje się tymczasem doskonałym medium nie tylko do przypominania sobie i wspomniania, lecz także do komunikowania bliskim, jak chciałoby się zostać zapamiętanym. A wagę do tej kwestii przykładał już całkiem młody – bo dwudziestotrzyletni – poeta, który pisał do matki w 1832 roku: „ja, czyli pamięć o mnie” (K I, 134)². Słowa te dotyczą co prawda sytuacji doczesnej i dość banalnej, w której to wspomnienie Juliusza nie pozwala pewnej młodej kobiecie dać się uwieść Adamowi Mickiewiczowi. Wydaje się jednak, że świadczą również o pewnej wiedzy romantyka, zdającego sobie sprawę, że właśnie pamięć jest tym, co go reprezentuje i będzie go reprezentowało w ludzkiej świadomości: zarówno za życia, po zwykłym rozstaniu, jak i po śmierci. Potwierdzają to udokumentowane w korespondencji liczne starania Słowackiego, żeby zostać zapamiętanym w odpowiedni sposób i za pośrednictwem właściwych przedmiotów – co może przypominać tworzenie zawczasu pamiątek po sobie samym, ocierające się nawet o sprowadzanie samego siebie do rzeczy.

Przeprowadzona z tej perspektywy lektura kilku listów, choć pochodzących z różnych okresów życia, poza ukazaniem mało znanego wątku myśli poety może rzucić inne światło na jego światopogląd z lat czterdziestych. W stanie badań wciąż jeszcze czasami odczytuje się postawę romantyka z tego czasu – czyli z okresu po przemianie zwanej mistyczną, po której deklarował on koncentrację na sferze ducha – jako równoznaczną z pogardą dla wszystkiego, co materialne. To duże uproszczenie, które można zakwestionować również przez wyeksponowanie niesłabnącego zainteresowania Słowackiego przedmiotami w kontekście pamiątek – już istniejących lub dopiero projektowanych.

kiego świadczy konferencja naukowa *Pamięć Juliusza Słowackiego*, zorganizowana w dniach 22-24 maja 2019 roku przez Olafa Kryskiego i Natalię Szerszeń (Zakład Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego) i podsumowana publikacją (*Pamięć Juliusza Słowackiego*, red. O. Kryski, N. Szerszeń, Warszawa 2021; por. też N. Szerszeń, *Konferencja Naukowa „Pamięć Juliusza Słowackiego”. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa, 22-24 maja 2019 roku. Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, t. 44, nr 3, s. 465-475).

² Listy Juliusza Słowackiego cytuję z wydania: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1-2, Wrocław 1962-1963. W nawiasie podaję lokalizację według wzoru: K I, 134 – t. 1, s. 134.

ROMANTYCZNE METAFORY PAMIĘCI

Pamiętka to forma „uprzestrzennionej” pamięci³. Ireneusz Opacki nazywa ją „jednym z centralnych zagadnień w światopoglądzie ludzi wieku Oświecenia”⁴ i wśród jej reprezentacji wymienia: „pomnik, pamiątkowe drzewo, budynek, określone «miejsce okolicy», w końcu jakiś obraz, jakiś numizmat, jakiś bibelot...”⁵. Taka forma materialnego upamiętnienia zapewniała ówczesnym ludziom ukojenie lęku przed całkowitym zniknięciem z ziemi po śmierci, jak również odzwierciedlała ich zaufanie do stabilnego porządku świata, a jednocześnie je utwierdzała. Cechowała się przy tym użytecznością – u podstaw tej koncepcji legło przekonanie, „że co człowiek sobie zbuduje i zgromadzi – nie zostanie mu odjęte, po śmierci zaś przejdzie w ręce bliskich mu sukcesorów”⁶. W romantyzmie natomiast przeciwnie: choć idea pamiętki przetrwała, to przestała odpowiadać ludzkiemu zaufaniu do stałości rzeczy materialnych (niszczonych przecież na potęgę przez zaborców jeszcze na oczach ludzi oświecenia⁷), a zaczęła przypominać o kruchości przedmiotów i ryzyku ich utraty⁸. Z tego właśnie powodu romantycy zamiast nieruchomych drzew, pomników i mauzoleów zwrócili się ku poręcznym sztambuchom – dlatego że pozwalały gromadzić pamiętki z perspektywy ludzi XIX wieku znacznie bardziej odporne na zniszczenie: wiersze⁹. Były to też w ich pojęciu pamiętki autentyczniejsze – utrwalające „żywe tętno epoki”¹⁰.

Twórcy romantyczni uznawali poezję za najdoskonalszą formę upamiętnienia, ale również w tej poezji – czy ogólniej: w słowie pisanym – rozważali sam charakter pamięci lub specyfikę procesu zapamiętywania. Jako że „chcieli upamiętniać wszystko i pod możliwie każdą postacią, niekiedy aż do szaleństwa”¹¹, co podkreśla Grzegorz Marzec, poświęcali temu zagadnieniu dużo uwagi w swoich pismach. Rozwój tej myśli można śledzić w tekstach na podstawie metafor pamięci, które

³ Por. K. Trybuś, dz. cyt., s. 33.

⁴ I. Opacki, *Pomnik i wiersz. Pamiętka i poezja na przełomie Oświecenia i romantyzmu*, „Roczniki Humanistyczne” 1970, t. 18, z. 1, s. 23.

⁵ Tamże, s. 27.

⁶ Tamże.

⁷ Por. tamże, s. 43-44.

⁸ Tamże, s. 48.

⁹ Tamże, s. 51.

¹⁰ Tamże, s. 50.

¹¹ G. Marzec, *Romantyczne metafory pamięci*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, s. 180.

klasyfikuje przywołany badacz. Marzec dzieli je na ugruntowane tradycją oraz zacerpnięte ze sfery nowoczesności. Zauważa, że przykładów tych pierwszych jest u romantyków znacznie więcej – mimo wyjątkowego i w wielu aspektach nowego podejścia tej formacji do pamięci, pamiętania i upamiętniania¹². Podobnie chyba wyłącznie takie konserwatywne metafory można wskazać w korespondencji Juliusza Słowackiego – mimo jego żywego zainteresowania odkryciami naukowymi i nowinkami technicznymi, z którymi wiążą się te przenośnie. Jednak chociaż romantyk nie odnosi się do obrazu pamięci jako spięcia elektrycznego (inaczej niż choćby Zygmunt Krasiński, piszący o „stosie galwanicznym pamiętek”¹³), siły magnetycznej, dagerotypu (co ponownie różni go od Krasińskiego¹⁴), kalejdoskopu czy zobowiązania finansowego¹⁵, to przecież jego propozycjom utrwalonym w listach do matki i, w mniejszym stopniu, do Joanny Bobrowej – przyjaciółki – daleko do konwencji, gdy się im przyjrzyć. Można w nich bowiem śledzić tendencję Słowackiego do wynoszenia rzeczy do rangi obiektów kultu przy jednoczesnym dążeniu do uprzedmiotawiania samego siebie. Ponadto trudno tu o bezpośrednie odesłanie do pamięci. Bardziej niż o nią chodzi nadawcy raczej o siebie samego – swoje uczucia, swój charakter i wreszcie swoje upamiętnienie – co koresponduje w pewien sposób z myślą wyrażoną przez Krzysztofa Trybusia, że nowe pojmowanie pamięci w romantyzmie poszerza jej ujęcia o plan antropologicznych pytań podmiotu o swoją tożsamość¹⁶.

„BOM JEST Z KAMIENIA”

Grzegorz Marzec wyróżnia sześć tradycyjnych romantycznych metafor pamięci¹⁷ i każdą z nich – w mniej lub bardziej przetworzonej formie – da się odnaleźć w korespondencji Słowackiego¹⁸. Wprawdzie brakuje bezpośredniego odniesienia do

¹² Por. tamże, s. 180, 182-183.

¹³ Tamże, s. 190. Trzeba jednak odnotować, że do stosu galwanicznego w sposób metaforyczny Słowacki się w swoich listach odnosi, jednak w odmiennym kontekście: 6 lipca 1831 roku pod opisem tego doświadczenia fizycznego szyfruje informację o przeczuwanej porażce Rosji w powstaniu listopadowym – por. K I, 68.

¹⁴ Tamże, s. 192.

¹⁵ Metafory te omawia Marzec, tamże, s. 190-196.

¹⁶ Por. K. Trybuś, dz. cyt., s. 39.

¹⁷ Por. G. Marzec, dz. cyt., s. 183-190.

¹⁸ Zaprezentuję tylko przykłady, których nie należy traktować jako kompletnego zbioru.

pamięci jako woskowej tabliczki, jednak okazuje się, że to metafora już w epoce rozszerzona – przez George’a Gordona Byrona, którego słowa na polskim gruncie powtarzał filozof i psycholog Michał Wiszniewski, gdy pisał: „Człowiek rozumny miewa łatwe pojęcie i wierną pamięć; przyjmuje wrażenia łatwo jak wosk, a zachowuje upornie, jak marmur [...]”¹⁹. Przytoczona opozycja pozwala umieścić w tym akapicie fragment listu Słowackiego do Bobrowej z roku 1842, w którym poeta wspomina siebie jako posiadającego „część zimną, marmurową [...] [swojej – A.R.-K.] natury” (K I, 487). Utożsamia jednak ten aspekt osobowości z poprzednim życiem – kojarzy z pewną oziębłością religijną, duchową. Zaświadcza, że już ją szczęśliwie pochował, i co ciekawe, stosuje taką retorykę miesiąc przed spotkaniem z Andrzejem Towiańskim. Wpływ mistrza prawdopodobnie tylko umacnia to przekonanie, skoro w słowach do Zygmunta Krasińskiego z grudnia tego samego roku znajdujemy bardzo podobny obraz: „[...] bom jest z kamienia i padając przed Bogiem – skruszyłem się na kilka kawałków” (K I, 502).

W liście starszym o siedem lat poeta ukrywa pod postacią równie twardych i chłodnych ciał fizycznych nie tylko siebie, lecz także swojego lekarza. „Magnes lgnie do żelaza...” – pisze, żeby wytłumaczyć, dlaczego „zimny i nieczuły” medyk okazał mu troskę, po czym tłumaczy: „Trzeba ci wiedzieć, Mamo, że mnie ludzie mają za żelazo – bardzo zimne” (K I, 306), i ponownie zatapia się w refleksjach nad swoją przeszłością. Na tej samej stronie dodaje jeszcze w innym kontekście: „To dziwnie, że ja ludzi uważam jak termometra pokazujące ciepło żywotne mojego J a” (K I, 306). Tym razem temperatura ma tu inny wymiar – świadczy o siłach żywotnych blisko związanych z wiekiem, czy też z zewnętrznymi objawami starzenia się. Znajoma aktorka spotkana ponownie jest termometrem o tyle, o ile na podstawie jej dobrej kondycji można ocenić swoją. Choć każdą z wymienionych obserwacji Słowacki umieszcza w kontekście wspomnień, jasne jest przecież, że nie o pamięć tu idzie (tym bardziej że wszystkie cytaty zostały tu przytoczone ledwie na zasadzie asocjacji z podstawową metaforą). Poecie nie chodzi też o wymienianych przez niego innych ludzi (aktorkę jedynie wzmiankuje po pobieżnym oglądzie), lecz o samego siebie – uprzedmiotowionego w postaci twardego kamienia czy zimnego metalu, który może być też przecież ciepły, co świadczy o innych cechach romantyka i dowodzi, jak wiele znaczeń przypisuje on martwym przedmiotom, dzięki czemu może się za nimi ukryć.

¹⁹ Cyt. za: G. Marzec, dz. cyt., s. 183.

„ZBIWSZY MNIE [...] W JEDEN LIST”

Kolejną kategorię z artykułu Marca stanowi pamięć jako księga, niekiedy otwarta. Słowacki rzeczywiście przechowuje książki jako pamiątki – daje temu świadectwo w roku 1834:

Między innymi łzy wyciskającymi relikwiami chowam małą książeczkę Ludwika Spitznagla, pełną dziecinnych rysunków i wierszy. W sztambuchu moim dziecinnym mam was wszystkich – połowa napisów w tym sztambuchu już do umarłych należy – jak wcześniej... (K I, 240).

To fragment większego ustępu poświęconego skarbowi przeszłości: dawnym listom, które można przeglądać w deszczowy dzień, liściom od zmarłej przyrodniej siostry i szkatułce po przyjacielu ojca – pamiątkom niedostępnym pocie w Szwajcarii. Najbardziej interesujące są tu jednak książki – również dlatego, że, jak podkreśla Trybuś, „pismo stało się w różnych kulturach świata najważniejszym medium pamięci”²⁰. Obecność dodatkowego ładunku emocjonalnego, jakie niosą zapiski zmarłego przyjaciela – ocalone jako jedyne, co po nim zostało – wydaje się kwestią oczywistą. Co się zaś tyczy sztambucha, Marzec pisze o dwojakim wymiarze pamiątki tego typu: osoba zamieszczająca swój wpis w sztambuchu z jednej strony zapisywała się w ten sposób symbolicznie w pamięci ludzi, a z drugiej – zostawiała ślad w realnej książce przeznaczonej do utrwalania wspomnień²¹. Miało to również szczególną wymowę, dziś nie tak dostrzegalną, a sygnalizowaną już wyżej – taki wpis reprezentował najdoskonalszą romantyczną pamiątkę, czyli poezję, „pamiątkę «dokładną», nie zapis faktów, dat i ogólników jeno, lecz przekaz wierny «żywego tętna epoki»”²². Tak tłumaczy Ireneusz Opacki, który akcentuje zwrot Słowackiego: „mam was wszystkich”. „Nie: mam wasze wpisy. Ale: mam was”²³.

W kontekście tych obiektów przywołujących świętą pamięć bliskich osób nie dziwi użycie słowa „relikwie”. Podobne odniesienie do sfery sakralnej może natomiast zastanawiać, gdy towarzyszy informacji o wysłaniu matce tomów własnej poezji.

²⁰ K. Trybuś, dz. cyt., s. 40.

²¹ G. Marzec, dz. cyt., s. 184-185.

²² I. Opacki, dz. cyt., s. 50.

²³ Tamże.

Wysłałem więc wczoraj pakę maleńką – pisze Słowacki – gdzie znajdziesz wszystko, co ja z siebie i co ze mnie zrobiono. – Medalion w ramkach aksamitnych i trzy w czerwonych złotych sukienkach książki do nabożeństwa, także dwa wizerunki na stali (K I, 471).

Samodzielne nadanie pamiątkom po sobie – książkom i portretom prezentującym się w tym kontekście jak wizerunki świętych – statusu obiektów związanych z kultem prawdopodobnie dziwi nie tylko dzisiejszego czytelnika. Edytor tej korespondencji – Eugeniusz Sawrymowicz – odnotowuje bowiem w przypisie: „Słowa: «do nabożeństwa» przekreślone w autografie przez panią Bécu” (K I, 471). Słowacki sugeruje matce, jak ta ma się odnosić do związanych z nim przedmiotów, a jego oczekiwania są wysokie. Można je odebrać jako projektowanie własnego upamiętnienia, poczynwszy od stworzenia pożądanego obrazu w głowach najbliższych osób. Taki wniosek wydaje się tym bardziej uprawniony, że to fragment wyjęty z listu zawierającego opis niedoszłego pojedynku ze Stanisławem Ropelewskim – napisany tuż po ponownym przeżyciu silnych emocji tego dnia, w którym poeta szykował się na śmierć.

W tym samym miejscu, bezpośrednio przed cytowanymi słowami, romantyk w podobnym tonie wypowiada się o swoich listach:

Chciałbym, ażebyś, droga, chowała ważniejsze z listów moich, bo to będzie najszczęszy ślad życia mego – dziennika nigdy nie pisałem... a może jeszcze Bóg da, że samemu miło mi będzie odczytać te wszystkie bez awantur przygody (K I, 471).

Z jednej strony trudno uważać przechowywanie korespondencji od bliskiej osoby za ekstrawagancję, a prośbę o to – za coś wyjątkowego, zwłaszcza w perspektywie romantycznego kultu pisania. Sam poeta zresztą zwierzał się matce pięć lat wcześniej: „Wożę z sobą ogromny pakiet twoich listów od najdawniejszych czasów, bo [nie] mogę się odważyć, abym najmniej z nich ważne i miłe zniszczył” (K I, 329). Z drugiej jednak strony objawia się w tym życzeniu coś więcej, zasygnalizowanego już wyżej. Czy można to określić jako świadome tworzenie swoich relikwii? Romantyk przykłada szczególną wagę do listów również w innych miejscach – np. niecały rok później w relacji z Joanną Bobrową, do której pisze: „Nie uśmiechaj się, Pani – ten list, który trzymasz w ręku, zaczarowany jest – wołą moją – czuciem moim – prawdą moją – zaklęty jest – ma moc i władzę uzdrawiania nawet serca” (K I, 489). W tym ustępie jednak moc listu wydaje się doraźna, ograniczona do tu i teraz, podczas gdy jego zaczarowywanie w relikwię ma na celu

dłuższe oddziaływanie. I ta sakralizacja znajduje kontynuację w późniejszych, już genezyjskich latach – w roku 1845 – gdy czytamy: „Wszystko ci piszę – listy moje są spowiedzią – dlatego są święte...” (K II, 93).

Ponadto w kontekście korespondencji również dochodzi do głosu tendencja do samouprzedmiotowania. W 1833 roku Słowacki sugeruje rodzinie: „patrzcie więc tak na ten list pusty jak na myślącego Julka” (K I, 218), w 1834 konstatuje: „zbiwszy mię całego młotem w jeden list ten, list ten nie byłby ciekawszym niż ten kawał papieru” (K I, 276), a w 1837 roku marzy: „Chciałbym kiedyś wszystkiego, com nabył pamięcią, na rozpłoszenie twoich smutnych myśli użyć – i być twoją książką wtenczas, kiedy już w innych przyjemności nie znajdziesz...” (K I, 359). Dwa ostatnie przytoczenia wskazują na pewne uniżenie poety względem spisanych przez niego słów, na przekonanie o wyższości słowa nad nim samym – jako narzędzia pozwalającego na bezpośrednią transmisję myśli do odbiorcy. Wiąże się to naturalnie z wielokrotnie tu już wzmiankowanym wysokim statusem poezji i – szerzej – pisania w pierwszej połowie XIX wieku. Wydaje się jednak, że te przemyślenia Słowackiego stanowią coś więcej niż tylko wariację na temat tej metafory pamięci, zwłaszcza że skupienie na materialnym konkrecie przenośni i zbliżanie się do niego są zauważalne u niego niejednokrotnie, nie tylko w wymienionych miejscach.

„NIE ZOSTAWIWSZY NA TYM SZKLE ŻADNEGO RYSU”

Wszystkie powyższe przykłady przywołane pod hasłem pamięci jako księgi można rzecz jasna przypisać również do uwzględnianej przez Grzegorza Marca kategorii pamięci jako miejsca świętego – tak nośnej w epoce, w której żywotna pozostawała idea Świątyni Sybilli (zwanej Świątynią Pamięci) Izabeli Czartoryskiej. Z tym obrazem wiążą się także zawarte w korespondencji Słowackiego obrazy bliskie metafory pamięci jako zwierciadła. Poeta w 1836 roku stwierdza, że najpiękniejsze miejsca to te uświęcone wspomnieniami – te, „gdzie najwięcej wspomnień rzeczy marzonych w dzieciństwie będzie się cisnęło do mojej duszy” (K I, 340). W 1844 roku poniekąd potwierdza aktualność tej refleksji w liście do Bobrowej, w którym zapisuje, że w Dreźnie zostawił część swojego tchnienia, które „zamieniło się w jeden z tych duchów familiarnych, które za Panią chodziły i latały rozwiewając włosy i szepcząc dawne wspomnienia” (K II, 44). Można w tym dostrzec inny kierunek niż wskazywany dotychczas – pewnego rodzaju „ueterycznienie” Słowackiego przez Słowackiego. Niemniej rezultat wydaje się podobny – postać

ludzka znika. Wcześniej pod przedmiotem i teraz również, tylko że tym razem w zwierciadle, jak w kolejnym liście z 1844 roku: „Przeszedłem przed tym lustrem, jak może przed Pań pamięcią, nie zostawiwszy na tym szkłe żadnego rysu – ale oczy moje w nim były” (K II, 49).

Obecność jest tu ulotna jak ogień, będący przedostatnią z konwencjonalnych metafor pamięci wyróżnionych przez badacza. Do tego żywiołu odnosi się poeta również w liście do Bobrowej, pisanym po jej wyjeździe z Paryża.

Okna Pani nadzwyczaj są smutne i puste, trotoar pod kościołem, z asfaltu, płonie pod moimi stopy jak podłoga piekielna – kolumny kościoła spoglądają na mnie litośnie, a St. Magdalena stojąca na frontonie już zda się płakać nie swoich, ale moich grzechów

– zwierza się romantyk i dodaje:

Słowem, został się tylko po Pani świat ducha, w którym teraz żyję nie trącając o nic żywego, a jednak ciągle trącany przez coś, jak gdybym chodził po grzbiecie torped elektrycznych. Spodziewam się jednak, że to minie (K I, 485).

Miasto rozgrzane czerwcowym słońcem, z rozedrganym powietrzem i asfaltem topiącym się pod stopami, staje się dla Słowackiego scenerią doskonale odzwierciedlającą jego tęsknotę, melancholię, uczucie pustki i ból po rozstaniu. Przy całej efemeryczności tak oddanego krajobrazu wrażenie robi, mimo wszystko, jego namacalność, osiągnięta za pomocą obrazowania korzystającego z repertuaru nowoczesności. Przeżycia duchowe zostały tu opisane z użyciem odniesień wyłącznie do fenomenów materialnych, których natłok sprawia, że piszący podmiot staje się niewidoczny. W następnym liście objawia się to jeszcze wyraźniej:

Suche listki harmonizują się doskonale z tą kanikulą skwaru i pyłu, i rozpalonego asfaltu, po którym chodzę – z sercem podobnym do zamkniętej ostrygi – albo do muszli perłowej bez żadnego już wewnątrz ślimaka (K I, 486).

Nadawca nie tylko chodzi po przestrzeni zapełnionej rzeczami tak nieważnymi, że ta wydaje się próżnią, jako że „nie trąca się w niej o nic żywego”. Dodatkowo wydaje się on pusty – co tym bardziej przejmujące, że również zamknięty. To przeciwieństwo upamiętniania – unieważnianie aż do zaniku, zamykanie siebie w rzeczy, żeby nie pamiętać o sobie, o swoich uczuciach i wspomnieniach.

„SAMOTNIE, BEZ PRZYJACIELA, Z RÓŻĄ W RĘKU”

Skoro już mowa o samotności na martwych ulicach Paryża, należy się odnieść do ostatniej z konwencjonalnych metafor pamięci wyszczególnianych przez Marca – pamięci jako ogrodu. Do tej kategorii najlepiej wydaje się pasować list do Joanny Bobrowej z 1841 roku, zawierający relację ze wspomnianego już tu dnia pojedynku. Mężczyźni mieli się strzelać w ogrodzie Luksemburskim, który okazuje się również nośnikiem wspomnień wiążących nadawcę z adresatką:

W ogrodzie, na który Pani patrzałaś, stanąłem znowu i długo oczy moje zatrzymały się na dwóch dobrze znajomych oknach; ten dom teraz wał – okna były zamknięte, żaluzje pospuszczane – poszedłem dalej (K I, 458).

Wymowę tej sytuacji wzmacnia fakt, że nawet materialnego świadka przeszłych wydarzeń, czyli budynek, czeka rychły koniec. Najważniejsza wydaje się jednak w tym liście róża. „Przechodząc koło kościoła Magdaleny przez targ kwiatów, kupiłem za grosz różę, abym ją przez ten ranek w ręku trzymał i mógł potem zwiędłą posłać – komu? Pani to zgadniesz” – pisze Słowacki i kontynuuje nieco niżej:

Pani nie wiesz, co to jest iść samotnie, bez przyjaciela, z różą w ręku, przez cały Paryż, nie pożegnanemu przez nikogo, w tej pewności, że nikt nie drzy o życie hazardowane i może nikt żałować nie będzie (K I, 458).

Konkluzja po odwołanym pojedynku brzmi zaś: „Różę pani posłać nie mogę, bo w ogniu nie była” (K I, 461). Widać tu wyraźnie, że kwiat miał być właśnie pamiątką po tym niebezpiecznym wydarzeniu, a prawdopodobnie i po samym Słowackim. Ponownie pamiątką przemyślaną i w sposób niemal teatralny przygotowaną do swojej roli przez niedoszłego upamiętnianego. Roślina uobecniała też poecie bliską kobietę, była jego najważniejszą – i jedyną – towarzyszką. To chyba najpotężniejszy, obciążony największą odpowiedzialnością przedmiot w prezentowanej tu galerii wyimków z korespondencji Słowackiego. Nie tylko pełniący funkcję towarzysza, nie tylko zastępujący Bobrową, nie tylko służący jako nośnik emocji w tej relacji, lecz także mający w sobie zamknąć całe życie zastrzelonego poety i opowiedzieć o nim wszystko tej najbardziej wyjątkowej z kobiet, a przez nią pewnie całemu światu. Być może mamy tu do czynienia z pewną konwencją, jednak zagrożenie życia było realne, co sprawia, że i ta projektowana pamiątka wyróżnia się na tle pozostałych. W obliczu śmierci przedmiot zamykający w sobie człowieka wydaje się go nie unieruchamiać i przesłaniać, ale – ożywiać. Przez

to wydaje się najpełniejszą świecką relikwią²⁴ spośród wszystkich wspominanych przez Słowackiego.

PODSUMOWANIE

„Wszystko, co ja z siebie i co ze mnie zrobiono” (K I, 471) – pisze Słowacki o swoich portretach i tomach poezji w cytowanym tu wcześniej fragmencie. Pobrzmięwa w tym zdaniu pojmowanie samego siebie jako tworzywa, co zbliża podmiot do przedmiotu²⁵. Ten zabieg miały ukazać cytowane przykłady z korespondencji, w których poeta odnosi się do pamięci lub obrazów z nią kojarzonych i w tym kontekście mówi o sobie za pomocą przedmiotów albo wręcz przedstawia się pod ich postacią, co może powodować nawet jego zanik jako autonomicznego człowieka. W wielu miejscach rzeczy traktowane są przez Słowackiego jako pamiątki po bliskich osobach lub po nim samym, gdy poeta projektuje własne upamiętnienie. Zdarza się, że jego stosunek do przedmiotów wyraża się w sakralizacji. Są to skrajne przypadki – znacznie częściej można po prostu stwierdzić, że romantyk poświęca dużo uwagi obiektom materialnym i w żadnym razie nie przestaje ich zauważać czy doceniać w ostatniej dekadzie życia. Robi z nich natomiast użytek w komunikacji, by wyrazić się lepiej i przekazać więcej w trudnych warunkach uniemożliwiających spotkanie z rodziną i przyjaciółmi. Takie „posługiwanie się rzeczami” w nawiązaniu do uświęconej w epoce kategorii pamiątek czyni komunikaty poety bardziej przejmującymi i, zamiast przyciągać je do ziemi ciężarem przywoływanej materii, sytuuje je w kontekście spraw ostatecznych. Utożsamianie się Słowackiego z przedmiotami można widzieć jako metodę oswojenia przemijania, uprzedzenia go. Pochylenie się nad tymi pozornie błahymi wzmiankami o rzeczach pozwala ujrzeć w jego związkach z innymi niespodziewaną głębię, pulsującą pod powierzchnią konwencjonalnych porównań w codziennej korespondencji. To też sprawia, że niekiedy bardziej frapująca od relacji międzyludzkich wydaje

²⁴ Termin używany przez Marię Janion i Marię Żmigrodzką – por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 294.

²⁵ Taka tendencja może też przywodzić na myśl biblijną wizję stworzenia człowieka z gliny, która to wizja – przeciwnie – wywyższa istotę ludzką. To przedmiot intensywnego namysłu genezyjskiego Słowackiego, który szczególnie akcentuje nieograniczony potencjał rozwoju człowieka – istoty „plastycznej” właśnie jak glina. Zagadnienie jest jednak zbyt obszerne, by opisać je w tym artykule.

się relacja romantyka ze światem materialnym. Ma ona co prawda niejednokrotnie charakter zmagania i raczej nie objawia się w tak dosłownych wyznaniach jak to z 1835 roku: „Zrobiłem z mojej głowy narzędzie, na nic innego, jak na to, do czego mi teraz służy, nieprzydatne” (K I, 314). Tym bardziej jednak domaga się badań nieobciążonych przeświadczeniem, że Juliusz Słowacki po 1842 roku to Juliusz Słowacki wyłącznie „duchowy”.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Korespondencja Juliusza Słowackiego, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1-2, Wrocław 1962-1963.

Literatura przedmiotu

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

Marzec G., *Romantyczne metafory pamięci*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, s. 179-196, <https://doi.org/10.18318/wiekxix.2015.12>.

Opacki I., *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie Oświecenia i romantyzmu*, „Roczniki Humanistyczne” 1970, t. 18, z. 1, s. 19-56.

Pamięć Juliusza Słowackiego, red. O. Krykowski, N. Szerszeń, Warszawa 2021.

Piwińska M., *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.

Piwińska M., *Wyobrażenia a pamięć*, [w:] *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium. Warszawa 10-11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 171-178.

Siwiec M., *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009.

Szerszeń N., *Konferencja Naukowa „Pamięć Juliusza Słowackiego”. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa, 22-24 maja 2019 roku. Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, t. 44, nr 3, s. 465-475, <https://doi.org/10.36770/bp.210>.

Śniedziwski P., *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015.

Trybuś K., *Pamięć romantyzmu*, Poznań 2011.

ABSTRAKT

Artykuł dotyczy korespondencji Juliusza Słowackiego i skupia się na tych jej fragmentach, w których poeta odnosi się do pamięci lub obrazów z nią kojarzonych i w tym kontekście mówi o sobie za pomocą przedmiotów albo wręcz przedstawia się pod ich postacią. Refleksje koncentrują się na jego staraniach stworzenia odpowiedniego upamiętnienia siebie samego w formie materialnej pamiątki, której idea wywodzi się

z epoki oświecenia. Przykłady tekstowe zostały wybrane na podstawie klasyfikacji romantycznych metafor pamięci sporządzonej przez Grzegorza Marca. Rozważania wpisują się w moje szersze badania nad statusem materii w tak zwanej późnej twórczości Słowackiego.

Słowa kluczowe: Juliusz Słowacki, metafory pamięci, pamięć, pamiątka, świecka relikwia

ABSTRACT

„I, or the Memory of Me” – Juliusz Słowacki as a Designer of Mementos of Himself: Contribution to the Reflection on the Poet’s Attitude to Objects

The paper deals with Juliusz Słowacki’s correspondence and focuses on those passages in which the poet refers to memory or images associated with it, and in this context talks about himself with the help of objects or even presents himself disguised as them. The discussion focuses on his efforts to commemorate himself appropriately in the form of a material memento, an idea which dates back to the Age of Enlightenment. The textual examples were selected on the basis of Grzegorz Marzec’s classification of Romantic metaphors of memory. The considerations are a part of my broader research on the status of matter in Słowacki’s so-called late works.

Keywords: Juliusz Słowacki, metaphors of memory, memory, token of remembrance, secular relic

Agnieszka Pałucka 
UNIwersytet Jagielloński



Niezrozumiany z urojenia?

Edmund Stefana Witwickiego

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że *Edmund* Stefana Witwickiego nie jest utworem szczególnie udanym, ale – jako przejaw wczesnoromantycznego myślenia o człowieku – na pewno jest fascynującym zjawiskiem. Wydany w roku 1829 w Warszawie, zamykał młodzieńczy okres pisarstwa Witwickiego, nie pozyskując dla autora przychylności krytyki i nie zdobywając szczególnego rozgłosu. Tematyka dziełka skupia się na – wyjątkowo obszernie i szczegółowo prezentowanych – problemach protagonisty z samym sobą i ze wszystkimi pozostałymi postaciami. Nazwanie Edmunda w tytule „niezrozumianym z urojenia” jest diagnozą nieco wyolbrzymioną (do czego powrócę w zakończeniu), ale pozwala zwrócić uwagę na główne punkty proponowanego przeze mnie w tym tekście odczytania napięć i zależności przebiegających między protagonistą a jego najbliższym otoczeniem. Bohater ocenia świat i ludzi, dokonuje przy tym ciągłej autocharakterystyki i nie wątpi (mimo świadomości, że jego wiedza także ma swoje ograniczenia), że jest właśnie taki, jak siebie samego określa. W *Księdze I* deklaruje to wprost, mówiąc: „Ja jestem sobą, zawsze sobą, i nie mogę być czym innym” (E, 74)¹. Chciałabym

¹ S. Witwicki, *Edmund*, wstęp i oprac. tekstu M. Sokołowski, oprac. aneksu i wprowadzenia M. Burzka-Janik, red. tomu i przypisy J. Ławski, H. Krukowska, Białystok 2015. Wszystkie cytaty z *Edmunda* S. Witwickiego pochodzą z tej edycji i będą dalej oznaczane według wzoru: (E, nr strony).

przyjrzeć się temu, dlaczego pod koniec utworu na moment zajmuje zupełnie inne stanowisko, obsesyjnie zadając pytanie: „Kto jestem?” (E, 123). Nie pozostaje to bowiem bez związku z przedstawionymi w utworze stosunkami między samozwańczą wybitną jednostką a otaczającymi ją ludźmi. Stosunki te mogą też rzucić nieco światła na niejasny powód samobójstwa bohatera; nie robi tego bowiem – jak chciał Mikołaj Sokołowski – przez smutek patriotycznej bezradności, rzekomo sugerowany w utworze². Dzieło Witwickiego w całości zostało zbudowane wokół tytułowej postaci – młodego szlachcica, który korzystając z majątku pozostawionego mu przez zmarłego ojca, wyrusza w europejską podróż ze swoim służącym. Jednym z jej punktów są Włochy, gdzie bohater znajduje możliwość kontemplacji ruin i snucia refleksji nad kulturą i historią w ogóle. Nawiązuje tam znajomość z Wilhelmem i jego córką Julią, których spotyka ponownie w Szwajcarii, gdzie przebywa w momencie należącym już do akcji dramatu. Do górskiej miejscowości przyjeżdża także siostra bohatera – Aniela – oraz wuj August, opiekujący się rodzeństwem po śmierci ich rodziców. Wszystkie postacie znalazły się tam ze względu na tajemniczy i coraz bardziej niebezpieczny smutek dręczący Edmunda, którego przyczyny nie mogą dociec. Dramat wypełniają dialogi niejednokrotnie przechodzące w spory, a w nich ścierają się reprezentowane przez kolejnych bohaterów postawy i sposoby patrzenia na życie. Troska i zabiegi bliskich bohatera nie

² Sokołowski, szukając wyjaśnienia, dochodzi do dość zaskakujących wniosków: „Edmund ginie, bo nie ma dokąd wrócić. Uczył się dla Polski, a wiedzy nie miał gdzie spożytkować. Nie dlatego ginie, że książki rozpałyły jego wyobraźnię, a dlatego, że zrozumiał własne położenie: zobaczył mogiły tych, którzy bez rezultatu ponieśli ofiarę dla kraju. [...] W interpretacji dramatu Witwickiego wiążę dwie idee: samobójstwa jako ofiary, przejawu wiary jako martyrologicznego czynu o podłożu religijnym, chrześcijańskim oraz kształtowania narodowej tożsamości. Witwicki połączył w Edmundzie koncepcję samobójstwa ze zjawiskiem konsolidowania się narodu. Samobójstwo, rozumiane jako świadoma śmierć dla ojczyzny, poniesiona w imię Boga, miała przez długie lata ‘stygmatyzować’ polski patriotyzm. Autor dał temu wyraz” (M. Sokołowski, Stefan Witwicki – życie i dzieło, [w:] S. Witwicki, dz. cyt. s. 49). Uzasadnienie dla takiego podejścia badacz widzi przede wszystkim we włoskim etapie podróży Edmunda jako tym elemencie przedakcji, który miałby pozwolić na odczytanie utworu w kontekście patriotycznym. Sokołowski przypuszcza, że bohater prawdopodobnie przyglądał się tam grobom legionistów Dąbrowskiego i (zdając sobie sprawę ze zbliżającego się wybuchu powstania) uświadomił sobie, że jego działania nie zmienią losu ojczyzny, a on sam nie ma gdzie wrócić po swojej podróży. Wydaje mi się jednak, że uruchamianie tak bardzo zewnętrznych kontekstów nie tylko nie znajduje uzasadnienia w samym tekście, lecz także nie jest utworowi Witwickiego potrzebne. Interpretacja Sokołowskiego sprawia wrażenie usilnego tłumaczenia pesymistycznego wydźwięku utworu za pomocą nastrojów historycznych, które jednak nie wydają się mieć z nim większego związku.

przynoszą rezultatów – ostatecznie popełnia on samobójstwo, wypijając truciznę, przedstawieniem czego Witwicki kończy swój utwór. Już ten krótki zarys fabuły zdradza, że nie należy ona do rozwiniętych i szczególnie obfitych w wydarzenia. Rzeczywiście – akcja zewnętrzna została zdominowana przez dramat wewnętrzny, ujawniający się w rozbudowanych dialogach i monologach. Pozwala to na prezentację stanowiska każdej z postaci i wskazuje na główny temat utworu: przeżycia i refleksje Edmunda. Bo to właśnie Edmund jest jedynym przedmiotem toczonych rozmów – niezależnie od tego, czy w danym momencie bierze w nich udział czy nie. Jego stan jest najważniejszym elementem porządkującym i organizującym ten dramat. Jest powodem wszystkiego, co wydarza się w obrębie utworu i wyraźnie wpływa na pozostałych bohaterów. Stan ten już w *Przedmowie* został opatrzony komentarzami, w których podmiot autorski wskazuje na epokę jako na znaczący kontekst dla zachowania i słów bohatera. Mocno podkreśla to Marek Stanisław w swojej analizie wstępu do utworu, pisząc, że przyczyną śmierci bohatera „nie był tylko jego entuzjazm i patologiczna melancholia. Edmund okazał się najbardziej ofiarą dezorientacji światopoglądowej, która według Witwickiego ogarnęła XIX-wieczną kulturę i którą pisarz tak jednoznacznie piętnował”³. Na postawę protagonisty rzeczywiście składa się szereg dość skonwencjonalizowanych zachowań, gestów i wypowiedzi – nie prowadzą one jednak do jednoznacznych wniosków. Witwicki zaznacza, że stan bohatera nie pozwala na wskazanie konkretnej, zracjonalizowanej przyczyny i (uprzedzając lekturę utworu) odrzuca możliwość szukania powodu cierpienia Edmunda w miłości. Sam tekst także nie przynosi czegoś na kształt wyjaśnienia czy odsłonięcia źródeł tej niejasnej „choroby”, ale za to niezwykle szczegółowo ją prezentuje. Główny proces formowania się bohatera przebiegał w przeszłości, poza akcją dramatu. W samym utworze Edmund reprezentuje dość jednorodne stanowisko, którego dokładnemu przedstawieniu służy większość jego rozbudowanych wypowiedzi, a które najprościej można określić jako niemożność odnalezienia się w świecie. Wielokrotnie podkreślana samotność, brak obok kogoś, kto mógłby zrozumieć stan i słowa bohatera, poczucie wyobcowania, częste tworzenie opozycji „Ja” i „oni” oraz chęć odcięcia się od niedającego spokoju otoczenia składają się na obraz reprezentowanego przez Edmunda indywidualizmu. W dążeniach bohatera do nakreślania kształtu i granic własnego „Ja” szczególnie istotne są jego relacje z innymi, a uporczywa alienacja

³ M. Stanisław, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007, s. 163.

bywa uzasadniana dość typowo – poczuciem niezrozumienia, utratą oczekiwań wobec świata, świadomością własnej wyjątkowości wynikającej ze szczególnie rozwiniętej wrażliwości, chęcią swobodnego snucia swoich rozmyślań.

„STOJĘ ŚRÓD UCIECH ŚWIATA JAK TRUP NA GODACH BRACI”

Wszystko, co okazuje się dla Edmunda udręką, pojawia się w jego życiu w pewnym nadmiarze. Bohater czyta, myśli i pragnie za dużo, zbyt gwałtownie wyznacza ostre granice pomiędzy własnym „Ja” a resztą świata, a przede wszystkim – czuje „za bardzo”. Do tego nadmiaru wewnętrznych przeżyć dobrze pasuje forma monologu i nie przypadkiem to po nią protagonista sięga najczęściej. Nie szuka okazji do rozmowy, ale prowokowany pytaniami i radami, szczegółowo przedstawia swoje myśli i wskazuje na dręczący go stan. Monologi są okazją do rozbudowanych polemik i do podkreślania opozycji między „Ja” a napierającym na to „Ja” otoczeniem. Edmund zwraca się do swoich bliskich, ale poprzez wprowadzane uogólnienia adresatami jego deklaracji stają się wszyscy, wobec których cierpiący bohater chce podkreślić swoją odrębność: „Kochany stryju, są ludzie, dla których cała mądrość jest w latach; są inni, którzy jej szukają w myśleniu” (E, 97). Oczywiście sam bohater przypisuje się do tej drugiej kategorii i w ten sposób z góry przyznaje sobie przewagę w dyskusji. Angażując się w polemiki, niejednokrotnie przedkłada wartość swojego doświadczenia nad przeżycia i słowa innych, nie tylko odrzucając ich stanowiska, ale niejednokrotnie wprost pouczając swoich rozmówców.

Niektóre rozbudowane kwestie wygłaszane przez bohatera w samotności stanowią kontynuację i dopowiedzenie przerwanej wcześniej rozmowy. Ich adresaci zasadniczo się nie zmieniają, ale występują wtedy już tylko w umyśle protagonisty pamiętającego niedawną konfrontację. Pierwszy taki monolog zaczyna się właśnie jako bezpośrednia odpowiedź na słowa nieobecnego już w tej scenie Wilhelma:

WILHELM:

[...] Pamiętaj Edmundzie, że dla umysłu, co tak chętnie zatapia się w ponurych dumaniach, trucizną jest samotność.

EDMUND, sam:

Dla mnie przecież najśłodszy balsam, najdroższy przyjaciel.

[...] (E, 69)

W rozwinięciu tej myśli Edmund przeprowadza gorzką ocenę swoich relacji z bliskimi, nadal pozostając pod wpływem odbytej przed chwilą rozmowy, kluczowej dla pobudzenia jego refleksji na ten temat. Ostatecznie monolog przechodzi w introspekcję w zupełności już poświęcone odczuwanemu przez bohatera cierpieniu. Wśród wypowiedzi Edmunda znajdują się także i takie, które stanowią niezależny od otaczających go postaci namysł bohatera nad sobą samym. Jednak wtedy również ustawia on swoją wypowiedź wobec (tym razem nieobecnych) słuchaczy: „O! wy wszyscy, co macie usta do śmiechu, serce do szczęścia; których myśli goreją rozkoszą i pięknnością!” (E, 80). Adresaci tak naprawdę pozostają ci sami, a każda taka wypowiedź służy przede wszystkim podkreślaniu przez bohatera własnej odmienności. Monologi pozwalają Edmundowi nie tylko na wyrażanie własnego „Ja”, ale także na jego ustanawianie – autocharakterystyka jest tutaj jednocześnie autokreacją. Z podporządkowanych literackim wzorcom retrospekcji wyłania się młodzieńcza biografia: od wczesnego dzieciństwa, poprzez pogrążenie się w intensywnej lekturze, aż po kontemplację włoskich ruin i krajobrazu Szwajcarii.

Zawarte w didaskaliach komentarze odautorskie zdradzają skonwencjonalizowanie, przed którym nie udaje się bohaterowi uciec. Wygłaszając monolog, „w zadumaniu opiera się o skałę” (E, 70) lub „siedzi na skale z książką w ręku” (E, 79), a dla swoich wędrowek wybiera znaczącą scenerię: „Noc miesięczna. Obszerny cmentarz u stóp góry” (E, 107). Powaga, z jaką Edmund realizuje kolejne pozy, jest często rozbijana przez Wacława, który chce zwrócić uwagę bliskich swojego pana na nietypowość tych zachowań. Styl jego wypowiedzi, odpowiadający postaci prostego i dobrodusznego sługi, ukazuje działania młodzieńca jak gdyby z zewnątrz, bezwiednie odsłaniając tym samym ich teatralność, a momentami nawet wskazując na stojący za nimi absurd. W ten sposób dowiadujemy się, że Edmund na włoskich ruinach „patrzy, wzdycha, coś gada po francusku, rzuca rękami, głową: ot, nikt nie uwierzy, dosyć, że tak było, płakał, panie, i nieme kamienie jak rodzonego ojca całował...” (E, 61), a w Szwajcarii dodatkowo „śpi po cmentarzach” (E, 61). Nie tylko zachowanie Edmunda jest znaczące. Także styl jego wypowiedzi został przez Witwickiego skonstruowany w taki sposób, że wyraźnie ujawnia charakter młodego romantyka, co staje się widoczne już przy powierzchownej lekturze. Bohater używa naprawdę wzniosłych słów, chętnie posługuje się wykrzyknikami, wszystkiemu nadaje ogromne rozmiary i znaczenie:

Smutku! boleści! dziwna męko serca! wy, pany i osnowy życia mego!
gdzież porywacie me chwile? To, com już czuł, com już cierpiał, gdzież
jest? Czucia, udręczenia, pożary duszy, których męczennika łzami ugasić

nie mogłem, wy, okropne skarby mego przeznaczenia! gdzieście to w takich boleściach z tych piersi się wydzierały? Mamże was utracić, wszystko utracić bez śladu, bez nagrody! Ach, przez litość! objawcie mi się, wystąpcie z tajemnic natury, wystąpcie! Niech się przekonam, że jest święta władza, co was zatrzymała na świadectwo dni moich. Potem anioły niech złożą was w wieczności; niech złożą w miłosierdziu Ojca, na prawo łaski i odkupienia... Burzo, wulkanie żądz niepojętych, uczuć niewydatnych! gdzież ci wejść było do prochu nędznego! Jakieżże to siły chcesz ode mnie? Cóż ci za chwała niszczyć, co zniszczone? Gdzie cel twój, gdzie koniec... jaki? (E, 70)

Ten rozbudowany przykład wyraźnie prezentuje charakterystyczny dla Edmunda sposób mówienia. Odpowiadają mu słowa Marty Piwińskiej: „ja, które odkryło to swoje nudne nie wiadomo co, samo nie wiedziało, co o sobie myśleć, i może dlatego bywało, zwłaszcza na początku, nieznośne stylistycznie”⁴. Rzeczywiście sposób, w jaki wyraża się tu cierpienie, robi „wrażenie jakiejś megalomanii lub zgoła bełkotu”⁵. Spokój otoczenia wprowadza dodatkowy kontrast: cicha szwajcarska okolica wzmacnia wrażenie, że wygłaszane przez Edmunda monolog mają w sobie coś wyolbrzymionego i nienaturalnego⁶.

⁴ M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 77.

⁵ Tamże, s. 90.

⁶ Przyjmowane przez Edmunda pozy sprawiają, że zależności, w które wikła się jego postawa, są szczególnie widoczne. Witwicki przeplata wypowiedzi swojego bohatera najróżniejszymi aluzjami do postaci i myśli swojej epoki, co tworzy miejscami dość chaotyczną i niekonsekwentną mieszankę. Intertekstualne zabiegi, widoczne w ukształtowaniu języka Edmunda, podkreślają przede wszystkim zależność jego tożsamości od myśli i literatury epoki. Określona koncepcja antropologiczna, wpisana przez Witwickiego w kreację Edmunda, zawiera w sobie wiele elementów wypracowanych, spopularyzowanych czy wprowadzonych do literatury przez słynne utwory tamtego okresu, takie jak *René* Chateaubrianda, *Cierpienia młodego Wertera* Goethego, *Oberman* de Senancoura czy dzieła Byrona. Zwracają na to często uwagę także analizujący utwór badacze. (Zob. M. Bizior-Dombrowska, *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016; M. Burzka-Janik, „Czarny smutek” poety. Biograficzne i recepcyjne stereotypy Stefana Witwickiego, [w:] S. Witwicki, dz. cyt., s. 156-159; M. Sokołowski, dz. cyt., s. 42-43) Podkreślają oni wyraźną obecność w *Edmundzie* nawiązań do innych utworów i podobieństwa do nich widoczne w sposobie kreowania postaci tytułowego bohatera, ale jednocześnie odrzucają interpretację opierającą się na ścisłym tropieniu zapożyczonych elementów. Sokołowski swoje rozważania na ten temat podsumowuje stwierdzeniem, że „dziełko Witwickiego wymyka się interpretacjom komparatystycznym”. (M. Sokołowski, dz. cyt., s. 43)

„NA TO TYLKO MÓWIMY, ABY NAS ROZUMIANO”

Zależności i relacje między Edmundem a jego bliskimi łączą się z szerszym zagadnieniem, jakim jest namysł nad samą możliwością międzyludzkiego porozumienia, a zwłaszcza problemem języka jako narzędzia ekspresji i komunikacji. W utworze Witwickiego to zjawisko nie tylko zostaje ukazane w prowadzonych między bohaterami dialogach, lecz także staje się tematem niektórych z nich. Edmund – jak na zmagającego się z nadmiarem własnych uczuć bohatera przystało – niejednokrotnie wyraża swój żal z powodu niewystarczalności języka, który nie pozwala mu oddać rzeczywistego kształtu tego, co przeżywa: „Są to słowa jak inne; brzmienia czcze, jak wszystko, co usta wymawiają, co rozum chciał oznaczyć” (E, 65)⁷. Bohater jest głęboko przekonany, że tylko jednostki o podobnie jak on rozwiniętej wrażliwości są w stanie go zrozumieć, i jednocześnie twierdzi, że do komunikowania z takimi ludźmi słowa przestają być potrzebne. To porozumienie, osiąganе poza i ponad językiem, staje się pragnieniem Edmunda, a jego brak pomnaża jeszcze cierpienia bohatera: „Czyliż choć jedno bijące serce odpowiedziało na ogień mej duszy?” (E, 87). Prowadzone w utworze dialogi okazują się nimi tylko pozornie – bohaterowie się nie rozumieją, a momentami sprawiają wrażenie, że się nawet wzajemnie nie słuchają⁸. Nie starają się wyjść poza własny sposób patrzenia na świat, przez co utrudniają porozumienie różnica doświadczeń staje się szczególnie widoczna. Edmund – przekonany o własnej indywidualności – silnie odczuwa ten rozdźwięk w relacjach z bliskimi. Zdaje sobie sprawę, że nie jest rozumiany, a jego zachowanie podlega ocenie opartej jedynie na

⁷ Co więcej – także poezja nie jest doskonałym środkiem pozwalającym na ujawnienie świata własnego wnętrza. Edmund wskazuje na bardzo konkretne powody, dla których odrzuca rolę poety. Jest wśród nich brak energii koniecznej do podjęcia się związanej z tym pracy oraz niechęć do krytyków, ale główne przyczyny leżą właśnie w obrębie problemu niewyraźności wewnętrznego cierpienia. Bohater jest przede wszystkim przekonany, że „ci w małej liczbie pisarze, którzy jedynie byli godni szlachetną sławę swoją potomności przekazać, o czym najwyżej myśleli, co najgłębiej czuli, i dla czego wzięli do ręki pióro, tego właśnie nigdy wypisać nie zdołali” (E, 64). Edmunda nie zadowala częściowość takiego rozwiązania, niepozwalająca na wyrażenie tego, co wyrażenia najbardziej się w nim domaga. Towarzyszy temu niechęć do konfrontowania własnych cierpień z niemogącymi ich pojąć czytelnikami.

⁸ Analizujący tekst utworu Sokołowski podkreśla, że w przypadku Edmunda „dialog, będący podstawą komunikacji, jest niemożliwy. Człowiek w antropologii Witwickiego został jej pozbawiony” (M. Sokołowski, dz. cyt., s. 46). Warto zaznaczyć, że pozorność dialogów dotyczy jedynie tych, w których bierze udział Edmund. Rozmowy prowadzone przez pozostałych bohaterów między sobą nie ujawniają głębszych problemów komunikacyjnych.

przekonaniach innych. Wina za ten stan leży po obu konfrontujących się ze sobą stronach. Otoczenie bohatera często bagatelizuje jego przeżycia, oskarża go o upór w dręczeniu wszystkich swoim niejasnym zachowaniem lub atakuje opartymi na własnych doświadczeniach radami. Natomiast Edmund nie podejmuje z innymi rzeczywistego dialogu – jedynym tematem i problemem wypełniającym jego myśli i wypowiedzi jest on sam (zazwyczaj bezpośrednio, jedynie czasem pozornie mówiąc o czymś innym).

Chyba najwyraźniejszym przykładem obrazującym te zjawiska jest rozmowa między Edmundem, Augustem i Anielą w *Księdze II*. Piętrzące się w tej scenie nieporozumienia nie są jedynie czymś dostrzegalnym na poziomie interpretacji dialogów, ale stają się jasne dla samych bohaterów. Kolejne wypowiedzi Edmunda i Augusta nawiązują do siebie bardzo luźno lub wcale, a osobne monologi, w które przekształca się ich rozmowa, rozwijają się zupełnie niezależnie od siebie. Taki stan rzeczy jest demaskowany przez pełne zdziwienia słowa Augusta, wprost deklarującego zagubienie w prowadzonej rozmowie: „Anielko, ku czemu on to mówi?” (E, 95) lub: „Przecież teraz nie o tym była mowa” (E, 95), a nawet: „Ja waćpana nie rozumiem, to jest pewna” (E, 97). Scena została opatrzona znaczącymi didaskaliami, które – poprzez wskazywanie na postawy rozmówców – podkreślają ogólny brak rozumienia. Tym sposobem np. Edmund, „nie słysząc, mówi dalej” (E, 95), a August bagatelizuje słowa bratanka, „z niechęcią odwracając się” (E, 97). Edmund przez cały czas pozostaje w obrębie własnego „Ja”: szczególnie rozwinięta wrażliwość i rozległe introspekcje prowadzą go do przekonania, że jego obecna kondycja duchowa pozwala mu odczuwać, widzieć i rozumieć więcej. Pozostaje zamknięty we własnym wnętrzu także dlatego, że to je uczynił głównym przedmiotem poznania. Udręki nadmiernej refleksji stały się czymś na kształt pryzmatu umieszczonego między bohaterem a światem, co on sam widzi jako opadający na wewnętrzną i zewnętrzną rzeczywistość „kir czarny, jak jeden wielki całun grobowy” (E, 74). Skutkiem takiego zamknięcia się we własnym, toczonym nudą wnętrzu jest silne (a przecież fałszywe) przekonanie bohatera o nieżyczliwości i opuszczeniu przez wszystkich.

Świadomość ograniczeń poznania rozumowego (wskazywana już przez autora *Przedmowy*) prowadzi Edmunda do podkreślania znaczenia irracjonalnej strony rzeczywistości. Człowiek nie może zrozumieć wszystkiego, ale: „Nie można jednak wszystkiego mianować czczym urojeniem, co pewne granice już przechodzi. Oko bardzo prawdziwie może dojrzeć orła szybującego w obłokach, choć jego lotu ucho nie usłyszy” (E, 97). Do takich zjawisk należy „choroba” Edmunda, której

momentami i on sam nie potrafi nazwać. Kolejne rozmowy z bliskimi utwierdzają go w przekonaniu, że w tym życiu nie spotka się ze zrozumieniem. Obecna od samego początku myśl o samobójstwie staje się coraz bardziej skonkretyzowana, prowadząc go do kończącej *Księgę II* sceny pożegnania z siostrą. Jednak zanim uda się Edmundowi spełnić swój zamiar, dojdzie w jego stanie i w związanym z nim sposobie postrzegania świata do istotnych przesunięć sprawiających, że pewność, z jaką wygłaszał dotąd przekonania o sobie samym, zostanie zachwiana.

„CIESZ SIĘ, EDMUNDZIE. OBOJĘSMY SZCZĘŚLIWI”

O ile dwie pierwsze części utworu zostały zbudowane w podobny sposób (ciągłe konfrontacje kolejnych bohaterów ze stanem, w którym znalazł się Edmund), o tyle w *Księdze III* Witwicki odchodzi już od tego schematu i dokonuje kumulacji wypadków kluczowych dla losu przyszłego samobójcy. Ta kumulacja jest pierwszym czynnikiem wpływającym na wyraźną odrębność ostatniej księgi od reszty utworu. Przyspieszenie akcji i większa różnorodność składających się na nią wydarzeń łączą się z intensyfikacją autodestrukcyjnych nastrojów Edmunda i wynikającym z tego „zagęszczeniem” atmosfery⁹. Otwierający tę część monolog można odczytać jako podsumowanie dwóch poprzednich ksiąg, będące jednocześnie wstępem do ostatnich wydarzeń utworu. Edmund wskazuje w nim na kluczowe elementy swojego stanu, uwypuklone jeszcze przez wszystkie przeprowadzone wcześniej rozmowy z bliskimi. Jego myśli obsesyjnie krążą wokół kilku tematów, które ostatecznie można sprowadzić do przytłaczającego poczucia osamotnienia, bolesnej świadomości tego, jak pozorne są relacje między ludźmi, i do podkreślanego wielokrotnie problemu porozumienia się z innymi. Nocna sceneria dodatkowo potęguje posępny charakter tych refleksji. Odczuwane za życia przez Edmunda niezrozumienie i samotność nie zakończą się wraz ze śmiercią – jego grób także pozostanie zupełnie opuszczony i zapomniany, podobnie jak leżący w nim potępiony przez wszystkich samobójca. Mimo tego żywione przez bohatera poczucie przynależności do lepszego niż ziemski świata coraz wyraźniej

⁹ Zmienia się też sceneria: wszystkie wydarzenia *Księgi III* rozgrywają się nocą, a pogodny szwajcarski krajobraz zostaje zastąpiony widokiem wiejskiego cmentarza, oświetlanego jedynie światłem księżyca. Tak skonstruowana przestrzeń znowu stanowi skonwencjonalizowane tło dla przedśmiertnych planów Edmunda, obejmujących snucie refleksji nad światem i nad sobą podczas samotnych wędrówek wśród grobów.

przybiera kształt pragnienia śmierci i życia po niej w innej rzeczywistości. Takie uwypuklenie określonych elementów stanu świadomości Edmunda nie pozostawia wątpliwości co do stanowiska zajmowanego przez niego w dalszych fragmentach utworu. Okazuje się to istotne, ponieważ kluczowym punktem *Księgi III* jest nieoczekiwana (ostatnia już tak wyraźna) konfrontacja postawy protagonisty z jego otoczeniem. Scena gwałtownej rozmowy Edmunda z Julią stanowi coś na kształt cezury w jednorodnym do tej pory zachowaniu bohatera i w sposobie, w jaki postrzega on samego siebie, dlatego chciałabym poświęcić więcej miejsca na jej dokładniejszą analizę. Konfrontacja została zainicjowana przez Julię, która dowiedziawszy się od Anieli o jej niepokojącej, przypominającej pożegnanie rozmowie z bratem, w przerażeniu wybiegła, żeby go odnaleźć i ewentualnie zapobiec jego śmierci. Przerażenie spowodowane myślą o możliwym samobójstwie kochanego człowieka doprowadziło ją do porzucenia opanowania przyjmowanego dotychczas wobec Edmunda. Sposób mówienia Julii niespodziewanie przybrał formę niezwykle gwałtownej i niehamowanej niczym ekspresji, upodabniając się tym samym do stylu wypowiedzi tytułowego bohatera:

Graj, dzika burzo! szalej, wrzej w twojej sile: wściekłość to mej rozpacz tak cię wzruszyła z głębi mocy. I wy, pioruny! w ognistych strumieniach rozdierajcie niebo: płomień to mej miłości zapalił was tym ogniem strasznym. Rozbijajcie się, chmury! Wy, skały we wnętrzościach przepaści zawarte! wśród trzęsienia ziemi wyrzucicie się w obłoki. Niech się z odgłosem przeraźliwym gromów, gór walących się połączy łoskot! Cała natura niechaj stan mój dzieli! (E, 119)

Maksymalizm emocjonalny tego fragmentu i jego poetyckość wyraźnie przypominają sposób, w jaki sam Edmund mówił o swoich przeżyciach. Podobieństwo nie kończy się na stylistycznym ukształtowaniu wypowiedzi – ku zdziwieniu bohatera odślaniane przez Julię cierpienia okazują się nie różnić wiele od jego własnych:

O, nieszczęsna młodości! Tenże to sercu memu gotowałaś owoc? Żadnej pociechy! Żadnego celu! Wy, myśli moje wesole, urocze, coście przed duszą marzącą dziewczyny wszystkie życia jej chwile naprzód splatały w jeden szczęścia wieniec, jużście uleciały za łzami mymi, a śladem waszym przyszły zgryzoty, wstyd i udręczenie! Czuję, i dziwią się; błagam, i nie rozumiem; płaczę, i jestem wzgardzona! (E, 117)

Ukazanie tego podobieństwa ma w utworze szczególne konsekwencje. Rozmowa Edmunda z Julią w *Księdze III* jest pierwszym momentem, w którym pozornie dialogów załamuje się, a między bohaterami dochodzi do rzeczywistej rozmowy. Porozumienie to nie jest co prawda pełne, ale w porównaniu z innymi miejscami w dramacie różnica i tak jest znacząca¹⁰. Tym razem obie strony reagują na swoje wypowiedzi, odpowiadają sobie, a dzięki temu ich słowa mają znaczenie dla prowadzonej rozmowy i powodują konkretne skutki w zachowaniu rozmówców. Oskarżenia Julii nie są podobne do zracjonalizowanych pouczeń Augusta czy Wilhelma, ale stają się dla Edmunda bezpośrednim zetknięciem z czymś niezwykle realnym bólem. Dziewczyna odsłania przed nim inną perspektywę zjawisk, widzianych uprzednio jedynie przez pryzmat własnej refleksji. Inni także cierpią, a działania bohatera bardziej świadczą o jego zubożeniu niż o szczególnie rozwiniętej wrażliwości: „powiedz, nicze cię nie wzruszyła młodość moja niewinna? Nicze włos biały ojca nieszczęsnego, który po stracie drogiej towarzyszki wszystkie swe pociechy we mnie jednej złożył? Nie, nigdy! nigdy czułości serce twoje nie znało” (E, 117). Taki (graniczący z obelgą) zarzut nie tylko ukazuje Edmunda w zupełnie innym świetle, niż miały to robić jego własne stwierdzenia – tym razem pozostający pod silnym wrażeniem bohater nie jest nawet w stanie zaprzeczyć oskarżeniom Julii.

Następujący po tych słowach fragment znacząco wyróżnia się z całości utworu i jest punktem kulminacyjnym dla ujawniających się w *Księdze III* elementów grozy i mroku. Coraz żarliwszej rozmowie bohaterów towarzyszy przetaczająca się nad nimi burza, a ciemność nocy – mimo że przerywana częstymi błyskawicami – wydaje się coraz głębsza. Nadmiar doświadczanych uczuć, ich skrajność i siła sprawiają, że bohaterów zaczyna ogarniać szaleństwo i na ten jeden moment w utworze podporządkowuje ono sobie zarówno ich odczucia, słowa, zachowania, jak i otaczającą ich rzeczywistość. Realistyczny porządek, dominujący do tej pory

¹⁰ Doświadczenie bohaterów, chociaż w obu przypadkach prowadzące ich do podobnego cierpienia, różni się jednak od siebie. W przypadku Julii głównym czynnikiem pozwalającym jej na odczucie nieprzystawalności świata do jej pragnień i wyobrażeń jest nieodwzajemniona miłość do Edmunda. Bohater jest świadomy, że na tym świecie pełne porozumienie między ludźmi nie jest jednak możliwe, tak jak nie jest możliwe przeżywanie dokładnie tego samego bólu, który przeżywają inni: „Jakże boleśnie, ach, jak jest boleśnie spotkać się z wzrokiem ognistej, szlachetnej duszy, i odpowiedzieć umarłym spojrzeniem! Widzieć otwarte ku sobie pełne, czujące serce, gdy własne grobem już tylko, gdy już w nim wszystko minęło, wygasło!” (E, 119).

w dramacie Witwickiego, miesza się nagle z elementami należącymi do jakiejś fantastycznej i irracjonalnej strony rzeczywistości, która gwałtownie ukazała się na wpół oszalałym bohaterom. To, co widzi Julia, wydaje się jednoznacznie projekcją jej wzburzonego umysłu, ale Edmund jasno potwierdza, że doświadcza tych samych wrażeń. Jednocześnie zawarty w didaskaliach komentarz „oddala się w jęczeniu i **jakby** wśród tłumu czyniąc sobie miejsce” (E, 120) (podkreślenie moje – A.P.) zdradza, że poza świadomością bohaterów ta fantastyczna strona rzeczywistości nie jest dostrzegalna. Gwałtowność tej sceny odpowiada jej przełomowemu znaczeniu dla losu Edmunda. Nawiazane z Julią porozumienie i możliwa dzięki niemu rozmowa pozwoliły bohaterowi na coś na kształt wychylenia się poza własne „Ja”, co z kolei zaowocowało doświadczeniem silnego wstrząsu otwierającego go na poznanie nieuświadomianych sobie dotychczas zjawisk. Znaczenie tego wydarzenia w pełni odsłaniają następujące po nim sceny, pozwalające przyrzeć się zmianie, która dokonała się w postawie bohatera. Pozostając gdzieś na granicy szaleństwa, Edmund nie jest jeszcze w stanie oddzielić od siebie porządków, tak gwałtownie zderzonych ze sobą w scenie na cmentarzu. Zmiana w jego postawie nie jest zupełna, ale jest widoczna. Nie przestaje on skupiać się na własnym cierpieniu, ale w pośpiesznie wypowiedianych, przedśmiertnych słowach znajduje się miejsce także na myśl o innych. Szczególnie często pojawia się w nich Julia – bohater uświadomił sobie chyba, jaką krzywdę jej bezwiednie wyrządził i że własną śmiercią przyniesie jej jeszcze więcej bólu. Ale przede wszystkim nie opuszcza Edmunda przekonanie (rozbudzone dostrzeżeniem istniejącego między nimi podobieństwa), że dziewczynę, żyjącą wśród nierozumiejących jej ludzi, w nieczułym i niewystarczającym jej pragnieniom świecie, czekają cierpienia takie jak te, które doprowadziły go do realizowanej właśnie decyzji o samobójstwie.

Jeśli do tej pory słowa i działania Edmunda opierały się na mocnym gruncie „Ja” bohatera pozbawionego jakichkolwiek wątpliwości co do samego siebie, to przywołany poniżej fragment świadczy o istotnym przesunięciu tej perspektywy:

EDMUND

[...] Kto ja jestem? Czy znasz mnie?

WACŁAW

Jak to, panie?

EDMUND

Ty udajesz; zwodzisz mnie starcze; ty mię nie znasz. Kto jestem? Mów!

WACŁAW

Panie Edmundzie! Jakaż to znów godzina nieszczęśliwa!

EDMUND

Kto? Ja Edmund? Ten sam Edmund, którego znałeś? Kłamiesz starcze. Ty oczów nie masz. Wiele masz lat? (E, 123)

Niewiele pozostaje tu z pewności, z jaką bohater wyrażał przekonania dotyczące samego siebie. Nawet jeśli jest to jedynie przejaw chwilowego wytrącenia z równowagi, to w ten sposób ujawnia się pęknięcie w złożonej teorii, którą Edmund obudowywał do tej pory swoje istnienie. Wydarzenia *Księgi III* wydają się odpowiadać temu, co Piotr Orlik w artykule *Podmiotowość a wrażliwość* opisuje jako okoliczności inicjujące „stan wyjątkowy w sferze wrażliwości”. Posługując się koncepcją Thomasa Kuhna dotyczącą rewolucji naukowych, Orlik przenosi przedstawione w niej mechanizmy na obszar ludzkiego sposobu odczuwania. Zarówno tu, jak i w nauce „stan wyjątkowy” pojawia się, „kiedy anomalia powoduje, że stary paradygmat chwieje się, a nowy jeszcze się nie pojawia [...]”¹¹. Anomalię stanowiłaby tutaj niespodziewana rozmowa z Julią, inicjująca pęknięcie w mocnych twierdzeniach Edmunda i będąca tym samym przyczyną doświadczanego przez niego szoku. Bohater nagle znalazł się w sytuacji, w której nie mógł być całkowicie przekonany o prawdziwości swoich dotychczasowych twierdzeń, a jeszcze nie był w stanie zbudować nowych, uwzględniających skutki doświadczanego w tak gwałtowny sposób poznania. „Stan wyjątkowy” to przede wszystkim stan szczególnie wyczulonej wrażliwości, otwarcia się przeżywającego podmiotu na najdrobniejsze bodźce, które nagle okazują się mieć ogromne znaczenie. Można to zaobserwować np. w scenie, gdzie przygotowujący się do wypicia trucizny Edmund wyraźnie odczuwał przepaść oddzielającą jego sposób widzenia rzeczywistości od tego, jak te same zjawiska postrzegał rozmawiający z nim Wacław. Jeśli w tym utworze samobójstwo protagonisty nie wydaje się znajdować uzasadnienia w samej jego historii, to może być tak właśnie dlatego, że rzeczywiste znaczenie kolejnych wydarzeń i rozmów dostępne jest jedynie protagoniście, przeżywającemu to wszystko w niezwykle indywidualny i właściwy swojej wrażliwości sposób. Trudno jednoznacznie określić, jak Edmund postrzegał samego siebie w momencie samobójczej śmierci. Odpowiednio do sytuacji Witwicki ukształtował wypowiedzi bohatera w nieco odmienny sposób niż w poprzednich częściach utworu. Zwiększa się w tej scenie ingerencja podmiotu autorskiego, obficie komentującego zachowania

¹¹ P. Orlik, *Podmiotowość a wrażliwość*, [w:] *Meandry podmiotowości*, red. tenże, Poznań 2001, s. 19.

postaci rozbudowanymi didaskaliami. Same kwestie Edmunda stają się bardziej urywane i nieskładne, odpowiadają wyrażanym w pośpiechu myślom umierającego. Jego samobójstwo było czymś planowanym i zapowiadany od samego początku utworu, ale jednocześnie realizacja tej zapowiedzi sprawia wrażenie efektu impulsywnej decyzji, zaskakującej nawet dla samego Edmunda. Rozważając samobójstwo, występował on jako człowiek doskonale świadomy samego siebie, zdający sobie sprawę z tego, kim jest, i niemający co do tego wątpliwości. Jednocześnie nie da się jednoznacznie powiedzieć, że wszystko to załamało się po rozmowie z Julią i w ostatnich momentach przed śmiercią. To, co wydarzyło się w świadomości bohatera, lepiej oddają takie określenia jak pęknięcie, rozedrganie czy zachwianie. Tempo ostatnich wydarzeń (silnie kontrastujące z brakiem żywo rozwijającej się akcji w dwóch poprzednich księgach), ich mroczny, tajemniczy i momentami fantastyczny charakter oraz urywkowość wypowiedzi postaci skutecznie rozmywają jednoznaczność stanu Edmunda sięgającego po truciznę.

ZAKOŃCZENIE

Stan Edmunda należy do zjawisk obejmowanych wspólnym pojęciem „choroby wieku”, ale jednoznaczną diagnozę, czy jest to choroba rzeczywista czy urojona, należałoby jednak w tym przypadku wstrzymać. Podobnie z niezrozumieniem – głównym objawem tej przypadłości i centralnym punktem, wokół którego krąży moje odczytanie utworu Witwickiego. Edmund nie znajduje głosu będącego w stanie odpowiedzieć na wszystkie jego rozterki; sam też nie potrafi wielu z nich jasno wyrazić. Nie rozumie go ani wuj, ani wierny sługa i mimo najszczerzych chęci nie osiąga tego też cierpliwy i wyrozumiały Wilhelm. Zarówno im trzem, jak i Julii, i Anieli na drodze do zrozumienia Edmunda staje najczęściej – paradoksalnie – lęk i troska o niego. Nie oznacza to jednak zupełnej rozbieżności ich losów, która domagałaby się ostrego podziału: protagonista oraz wrogi mu otoczenie. Edmund, idąc w tym momencie, jak i w wielu innych momentach, po śladach Gustawa z IV części *Dziadów*, pozostaje obojętny i głuchy na potencjalne podobieństwa między nim a pozostałymi bohaterami, na pojawiające się raz po raz punkty, w których w przeżyciach ich wszystkich ujawnia się jakaś część uniwersalnego ludzkiego doświadczenia. Śmierć bliskich, trudne relacje, zawiedzione marzenia i ciągła troska stają się udziałem każdego w nich, czego nie chce dostrzegać zamknięty w samym sobie Edmund.

Unikając zdecydowanych osądów, można go jednak przyrównać do hipochondryka w sferze ducha. Poznając kolejne „choroby” duszy, których można doświadczyć, a o których tak obficie donosi literatura przełomu wieku XVIII i XIX, rozpoznaje je u siebie i widzi się chorym wśród zdrowych, nierozumiejących jego choroby ludzi. Urojenie staje się prawdziwe, bo przypadłość rzeczywiście wymyka się prostemu rozumieniu jego najbliższych. Wszystko to odsłania ścieranie się i dążenie do niemożliwego pogodzenia kolejnych postaw, decydujących o relacjach międzyludzkich wokół jednostki zanurzonej w tyglu wczesnoromantycznej antropologii.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Witwicki S., *Edmund*, wstęp i oprac. tekstu M. Sokołowski, oprac. aneksu i wprowadzenia M. Burzka-Janik, red. tomu i przypisy J. Ławski, H. Krukowska, Białystok 2015.

Literatura przedmiotu

Stefan Witwicki i *Edmund*

Abramowicz A., *Rozbiór poetyckich i prozaicznych utworów Stefana Witwickiego*, Lublin 1938.

Bizior-Dombrowska M., *Romantyczna nuda. Wielka nostalgia za niczym*, Toruń 2016.

Burzka-Janik M., „Czarny smutek” poety. Biograficzne i recepcyjne stereotypy Stefana Witwickiego, [w:] S. Witwicki, *Edmund*, Białystok 2015, s. 133-163.

Dopart B., *Romantyzm przedlistopadowy – rozgłos poetów tzw. szkoły litewskiej*, [w:] *Zapomniane wielkości romantyzmu*, red. Z. Trojanowiczowa, Z. Przechodniak, Poznań 1995, s. 169-180.

Krysowski O., *Stefan Witwicki*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2005, s. 141-154.

Piwińska M., *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005.

Podgórski W.J., *Stefan Witwicki. Zarys monograficzny*, t. 1-2, Warszawa 1988.

Sokołowski M., *Stefan Witwicki – życie i dzieło*, [w:] S. Witwicki, *Edmund*, Białystok 2015, s. 15-50.

Stanisz M., *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.

Inne

Bittner I., *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998.

Cieśla-Korytowska M., *Te książki zbójcekie...*, Kraków 2011.

- Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- Kowalczykowa A., *Samobójcy romantyczni*, [w:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje. Sympozjum, Warszawa, 6-7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986, s. 205-216.
- Kubacki W., *Dramat romantyczny*, „Pamiętnik Literacki” 1950, t. 41, nr 2, s. 373-407.
- Łempicki Z., *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, przeł. O. Dobijanka, [w:] Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa 1966, *Wybór pism*, t. 1, s. 329-368.
- Meandry podmiotowości*, red. P. Orlik, Poznań 2001.
- Trybuś K., *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011.
- Ziołowicz A., *Dramat i romantyczne „Ja”*, Kraków 2002.

ABSTRAKT

Celem artykułu jest interpretacja *Edmunda* Stefana Witwickiego (1829) skupiona na relacjach między protagonistą a otaczającymi go ludźmi. Postać Edmunda stanowi niekwestionowane centrum tego dramatu, a wyniszczająca bohatera „choroba wieku” jest jego głównym tematem. W napięciach między bohaterami dominuje niezrozumienie – kolejne (prawdziwe lub pozorne) próby jego przekroczenia wyznaczają główną oś mojego odczytania utworu Witwickiego. Najbardziej interesuje mnie jednak scenariusz, w którym porozumienie (do jakiegoś stopnia) się pojawia, oraz wynikające z tego konsekwencje.

Słowa kluczowe: Stefan Witwicki, *Edmund*, romantyzm, indywidualizm

ABSTRACT

Delusions of Being Misunderstood? Stefan Witwicki's Edmund

The article aims to interpret Stefan Witwicki's *Edmund* (1829) from the viewpoint of relations between the protagonist and people around him. The figure of Edmund is the unquestionable centre of this drama and the *mal du siècle* that he is afflicted by is its main theme. Misunderstanding dominates the tensions between the characters – successive (real or illusory) attempts to transcend it mark the main axis of my reading of Witwicki's work. What I am most interested in, however, is a scenario in which understanding appears (to some extent) and the resulting consequences.

Keywords: Stefan Witwicki, *Edmund*, Romanticism, individualism

Twórcze relacje i nawiązania



Klaudia Korczyńska 
UNIwersytet Jagielloński



Kornel Ujejski jako tłumacz pianistycznych interpretacji Leonii Wildowej

Wokół Marsza pogrzebowego z cyklu *Thumaczeń Szopena*

Według anonimowego autora artykułu *Poezja polska i jej koryfeusze* Ujejski był jednym z ostatnich wieszczów romantyzmu¹. W drugiej połowie XIX wieku jego twórczość często czytano i komentowano, a co szczególnie ciekawe – wielu kompozytorów dedykowało mu swoje dzieła (m.in. Karol Mikuli, Marceli Madejski oraz Ludwik Grossman). Poeta był mocno związany z kulturą muzyczną Lwowa, w którym mieszkał przez większą część życia. Przyjaźń z wyżej wspomnianym Karolem Mikulim – wszechstronnie wykształconym pianistą, kompozytorem i dyrygentem, stojącym przez trzydzieści lat na czele Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego – niewątpliwie bardzo wpłynęła na jego zamiłowanie do muzyki. Kinga Fink w obszernej rozprawie *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego* wspomina, że poeta przyjaźnił się z wieloma kompozytorami, m.in. Józefem Nikorowiczem, Karolem Lipińskim czy – przede wszystkim – Fryderykiem Chopinem². Niemal dwudziestoletni romans poety z pianistką Leonią Wildową,

¹ Zob. *Poezja polska i jej koryfeusze. Kilka myśli do charakterystyki współczesnego piśmiennictwa polskiego*, „Dziennik Literacki” 1864, nr 1-6.

² Więcej na temat znajomości Ujejskiego z Chopinem zob. K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018. Kinga Fink w swojej monografii przywołuje m.in. taką relację: „Znajomość, jak się wydaje, miała charakter dość zażyły, o czym może świadczyć

która była wybitną interpretatorką twórczości Chopina, także wywarł ogromny wpływ na jego zainteresowania muzyczne. Ujejski wyznał, że dzięki niej zapoznał się z utworami Chopina i Beethovena, zatem pianistka bezpośrednio przyczyniła się do powstania cyklu *Tłumaczenia Szopena i Beethovena*.

Lwowska Beatrice, jak nazywano Wildową, słynęła nie tylko z talentu muzycznego, lecz także z wrażliwości oraz zaangażowania w sprawę narodową³. Salon, który zorganizowała z mężem, znamienny dla epoki dążącej do kreowania wspólnot towarzyskich⁴, zaślinał dzięki jej urokowi⁵. Ujejski, podobnie jak wielu innych bywalców tego domu, został szczególnie oczarowany talentem uczennicy Józefa Krzysztofa Kesslera. Mimo zdolności życie Leonii naznaczone było cierpieniem, przede wszystkim z powodu problemów majątkowych, ale także szybko postępującej gruźlicy. Jej korespondencja jest świadectwem – jak to ujął Zbigniew Sudolski – walki z życiem, którą doskonale oddają słowa zawarte w liście do Zofii Romanowiczówny z 1870 roku: „Pędzę za zdrowiem ubywającym, za życiem uciekającym mi prawie gwałtownie”⁶. Niestety nie zachował się epistolarny dowód uczucia poety⁷, ale niewątpliwie „Śmierć Wildowej, jego najlepszej

wydarzenie w operze paryskiej. Ujejski, widząc, że Chopin nie jest w stanie pokonać schodów o własnych siłach, miał – wedle własnego świadectwa – wnieść przyjaciela na piętro. Genialny pianista stał się odtąd naczelnym autorytetem muzycznym dla poety” (s. XX).

³ Jak słusznie zauważa Zbigniew Sudolski, Leonia cieszyła się powszechnym uznaniem, czego świadectwem jest m.in. pismo urzędowe wystosowane do niej z Genewy: „Wiedząc, że każde przedsięwzięcie dla pomocy niesienia nieszczęsnym braciom zawsze znajdowało w Pani prawdziwą opiekunkę, że każdy szlachetny czyn znajdował odgłos w sercu Pani, Stowarzyszenie Bratniej Pomocy Polaków w Genewie wzywa Cię Pani na członka honorowego, w przekonaniu, że radą i opieką wesprzesz Pani tylu biednych, pozbawionych powrotu do kraju i walczących z nędzą”. Zob. Z papierów osobistych L. Wildowej zachowanych wraz z korespondencją i udostępnionych przez rodzinę, [za:] Z. Sudolski, *Walka z życiem. Korespondencja lwowskiej rodziny Wildów*, Warszawa 2001.

⁴ Zob. A. Ziółowicz, *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, Kraków 2011.

⁵ Więcej na temat salonu Wildów zob. K. Fink, *W muzycznym kręgu salonu Wildów we Lwowie*, [w:] *Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały*, t. 3, red. L. Michalska-Bracha, M. Przeniosło, Kielce 2013, s. 79-88.

⁶ Z. Sudolski, dz. cyt., s. 26.

⁷ Prawdopodobnie zachował się tylko jeden list z 6 grudnia 1857 roku, w którym Ujejski przesłał z Medyki pierwsze teksty *Tłumaczeń Szopena*: „Z nieśmiałością posyłam Pani kilka tłumaczeń poematów Szopena. [...] to dar wdzięczności ubogiego, który długo kłopotał się, czym był mógł podziękować Pani za tyle drogich, nigdy niezapomnianych chwil spędzonych w Jej domu. Mnie zaś głównie chodzi o sąd Pani, o sąd artysty, co tak głęboko przejął się utworami Szopena, a tym samym tak je oddaje i rozumie, jak nikt po nim nie może [...]”.

przyjaciółki, boleśnie na niego musiała oddziaływać! Była ona dla niego gwiazdą natchnienia [...]”⁸. Niezależnie od tego, czy łączyła ich przyjaźń czy – jak twierdzi większość badaczy – miłość lub romans, dzięki ich relacji powstał cykl utworów będący świadectwem wrażliwości obojga na muzykę i słowo poetyckie.

Tłumaczenia Szopena najpierw ukazywały się w pismach periodycznych, w formie pojedynczych utworów, następnie opublikowano wydanie zbiorowe opatrzone dedykacją: „Tej, która potęgą swego muzycznego talentu, potężniejszym słowem swego siostrzanego współczucia kołysa i podnosiła mego ducha, chcąc zostawić ślad mojej niewygasłej wdzięczności, te tłumaczenia składam”⁹. Piętnaście lat po śmierci Wildowej, w drugim wydaniu opublikowanym w Przemyślu w 1893 roku, pojawiła się zmieniona dedykacja: „Poza grób w uczuciu świętej czci i wiecznej wdzięczności z powtórным ofiarowaniem posłane”¹⁰. Niewątpliwie cykl powstał więc w wyniku głębokiego uczucia, podobnie jak zbiór erotyków, w których Ujejski roztacza nimb wielkiej miłości do lwowskiej Beatrice¹¹. Co ciekawe, nie tylko Ujejski poświęcił Leonii swoją twórczość, lecz także Karol Szajnocha, który w utworach *Poświęcenie* oraz *Lilie wodne* chwalił jej talent muzyczny i kulinarny.

W *Tłumaczeniach Szopena*, datowanych na lata 1857-1860, Ujejski zawarł dwanaście wierszy stanowiących próbę poetyckiego zobrazowania czy też wytłumaczenia, dookreślenia utworów muzycznych. Istotne, że to Ujejski zapoczątkował tym cyklem liryczne translacje muzyki kompozytora¹². *Tłumaczeniom Szopena* już za życia autora przyznawano wielki artyzm – Antoni Bądzkiewicz nazwał je „wiecznotrwałą zasługą poety”¹³. Poszczególne utwory komentowało wielu odbiorców. Twierdzono np., że wchodzący w skład cyklu *Marsz pogrzebowy* „na-

Zob. W. Studencki, *Kornel Ujejski w świetle listów, przemówień i pamiętników*, Warszawa 1984, s. 135-136.

⁸ Zob. Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie, list A. Gillera do T. Żulińskiego, Rapperswil, 11 I 1879, sygn. 13 204, k. 11c.

⁹ Zob. K. Wróblewski, *Kornel Ujejski (1823-1893). W dodatkach garść listów Ujejskiego, Szajnochy i Bohdana Zaleskiego*, Lwów 1902, s. 166.

¹⁰ Z. Sudolski, dz. cyt., s. 18.

¹¹ Szczegółowa analiza tych wierszy w: A. Bałajewski, *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999.

¹² Taki pogląd wyraża Fink, która zauważa, że w 1849 roku Włodzimierz Wolski napisał poemat *Fryderyk Szopen. Fantazja*. Nie jest on jednak próbą tłumaczenia muzyki, ale „próbą ogólnego przedstawienia przesłań zawartych w muzyce [Chopina]”; zob. K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości...*, s. 137.

¹³ A. Bądzkiewicz, *Kornel Ujejski. Zarys biograficzno-krytyczny*, Kraków 1893, s. 152.

leży do arcydzieł poezji polskiej” (Jeske-Choiński¹⁴), „jest niesłychanej piękności poematem” (Rawita-Gawroński¹⁵). Na wyszczególnienie zasługuje anonimowe wyznanie, wedle którego „rozdzierający nastrój i pełne wstrząsającej grozy słowa walczyć się zdają o lepsze z natchnieniem Chopina!”¹⁶.

Warto jednak najpierw się zastanowić, jak należy rozumieć umieszczone w tytule cyklu słowo „tłumaczenia”. Badacze twórczości Ujejskiego posługiwali się różnymi terminami, opisując specyfikę jego utworów. W rozważaniach krytyków literackich pojawiały się takie sformułowania jak: „ilustracje poetyczne Chopina” (Szulc¹⁷), „tłumaczenia dźwięków” (Wróblewski¹⁸), „swoiste translacje dźwięków na słowa” (Kolbuszewski¹⁹), „swoisty komentarz do muzyki” (Hejmej²⁰). Genezy tłumaczeń trzeba doszukiwać się w przekonaniu, że muzyka coś „znaczy”, posiada pewnego rodzaju wymiar semantyczny, który może zostać ukazany w utworze poetyckim²¹. Dzieło literackie określane jako tłumaczenie stanowi zatem próbę werbalnego zobrazowania znaczeń zawartych w danej kompozycji. Słusznie zauważa Kazimierz Maciąg, że w drugiej połowie XIX wieku powstało wiele liryków inspirowanych muzyką Chopina, jednak „większość z nich to utwory pozbawione jakichkolwiek znamion oryginalności i artyzmu”²². Na uwagę zasługuje więc cykl Ujejskiego, który tematykę chopinowską ukazał w sposób nowatorski – nie odniósł się w nim do biografii kompozytora, jak to robili inni poeci, skoncentrował się jedynie na dorobku muzycznym. Co istotne, zdaniem Andrzeja Hejmeja utwory Ujejskiego nie są interpretacjami zapisu nutowego kompozycji, ale wykonaniami Wildowej (są zatem interpretacjami interpretacji). Ujejski był piani-

¹⁴ T. Jeske-Choiński, *Kornel Ujejski*, s. 836, [za:] K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości...*, s. 205.

¹⁵ W. Janicki [Helena Radlińska], *Chopin w poezji*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 41, s. 489, [za:] K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości...*, s. 205.

¹⁶ [Anonim], *Kornel Ujejski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 41, s. 482, [za:] K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości...*, s. 205.

¹⁷ M.A. Szulc, *Chopin i utwory jego muzyczne. Przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty*, Kraków 1986, s. 164.

¹⁸ K. Wróblewski, dz. cyt., s. 170, [za:] K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości...*, s. 177.

¹⁹ J. Kolbuszewski, *O romantycznym stylu słuchania*, „Litteraria” 1997, t. 28, s. 140.

²⁰ A. Hejmej, *(D)efekt tłumaczeń Chopina („Zakochana” Kornela Ujejskiego)*, [w:] tegoż, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 200.

²¹ Zob. K. Gućalski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002.

²² K. Maciąg, „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010, s. 201.

stał²³, więc prawdopodobnie znał zapis nutowy, ale chciał wyrazić uczucia, których doświadczał, słuchając kompozycji interpretowanych przez swoją muzę. Tworząc cykl tłumaczeń, nieustannie o niej myślał, co potwierdza znamienna wypowiedź przypominająca okoliczności powstania *Marsza pogrzebowego*:

„Marsz pogrzebowy” pisałem we Lwowie w Hotelu Europejskim, w wielkim salonie na drugim piętrze, gdzie na krótki mój pobyt wynająłem dla siebie fortepian. Jak dziś pamiętam, było to na początku roku 1858 – pisałem w nocy, przygrywając „Marsza”. Miałem halucynacje, że widzę Ją [Leonie Wildową – przyp. K.K.] w trumnie toczącej się na cmentarzu. Jeszcze wtenczas nie wiedziałem, że Ją kocham, dopiero w ciągu tej halucynacji dowiedziałem się o tym²⁴.

Powyższe słowa przywodzą na myśl list Chopina do Solange Clésinger, w którym kompozytor zwierzał się z halucynacji doznanych podczas wykonywania *Sonaty b-moll*²⁵. Co zatem sprawia, że granie tego utworu wywołało u kompozytora halucynacje, a Ujejski pod wpływem podobnych fantazmatów napisał wiersz? Eugène Véron w swoim najśłynniejszym dziele *L'Esthétique* stwierdza, że geniusz poetycki polega na „[...] szczególnej pobudliwości i na pewnym rodzaju wyobraźni, rodzącej skłonność do halucynacji półświadomej i samowolnej, bez której sam geniusz sztuki byłby niepojęty”²⁶. Dalej konstatuje „Halucynacja ta, jako wynik,

²³ Co ciekawe, Kinga Fink przywołuje wiele świadectw ukazujących jego zdolność do wykonywania utworów w sposób bardzo ekspresyjny – m.in. Maryla Wolska wspominała, że „grał z potężnym uczuciem”; zob. K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości...*, s. 36.

²⁴ Cyt. na podstawie listu poety do W. Młodnickiej, Pawłów, 6 listopada 1885, [w:] *Wielkie serce. Korespondencja Kornela Ujejskiego z rodziną Młodnickich*, t. 1, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1992, s. 120, [za:] K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości...*, s. 140.

²⁵ W jednym z listów z 1848 roku do Solange Clésinger Chopin zwierzył się z halucynacji, której doznał podczas wykonywania *Marsza żałobnego*: „Kiedy w gronie przyjaciół angielskich grałem moją Sonatę b-moll, zdarzyła mi się niezwykła przygoda. Wykonałem mniej więcej poprawnie allegro i scherzo i już miałem zacząć marsz [żałobny], gdy nagle ujrzałem wyłaniające się z na wpół otwartego pudła fortepianu przekłete widziadła, które pewnego wieczoru ukazały mi się w Chartreuse [na Majorce]. Musiałem wyjść na chwilę, żeby się opamiętać, po czym bez słowa zacząłem grać dalej”. Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 118.

²⁶ Odwołuję się tu do myśli Eugène’a Véroona, ponieważ był on nie tylko jednym z czołowych estetyków drugiej połowy XIX wieku, lecz także teoretykiem sztuki. Mimo że jego koncepcje nie są dziś szeroko rozpoznawalne, wówczas zyskały uznanie i były kontynuowane m.in. przez Jeana-Marie Guyaua, Henriego Bergsona, Lwa Tołstoja. Teorie Véroona ukazują, jak w XIX wieku, a więc w czasie, gdy powstawał *Marsz żałobny* F. Chopina czy cykl utworów

dodaje do wrażenia realnego i pierwiastkowego nieskończony szereg cudownych powiększeń²⁷. Dzięki halucynacji artysta może wyrażać coś, co nie istnieje lub nie wydarzyło się w rzeczywistości, ponieważ złudne wrażenia wywołują realne doznania zmysłowe. Wówczas tworzy dzieła będące ekwiwalentem rzeczywiście przeżywanych reakcji emocjonalnych. Ujejski nie musiał uczestniczyć w pogrzebie Leonii Wildowej, ponieważ doznał omamu, wiedział, jak mógłby poczuć się w podobnej sytuacji. Należy zatem podkreślić, że jego „poezya stanowi wypadkową podniecenia osobistego”²⁸.

Utwór *Marsz pogrzebowy* niewątpliwie zasługuje na wyszczególnienie, ponieważ na jego temat wpłynęły zarówno znaczenia zawarte w trzeciej części *Sonaty b-moll*, jak i relacja z Leonią oraz halucynacje wywołane uczuciem. Podmiot już w pierwszych słowach wyraża ogromny ból spowodowany śmiercią ukochanej, dla zobrazowania swojego cierpienia posługuje się symbolicznymi obrazami. Twierdzi, że słyszy dzwony, następnie opisuje pochód księży i kraczące ptaki. Z pewnością zwiastuje to drastyczne wydarzenia, potęguje niepokój, budzi lęk – zarówno kruk, jak i wrona w kulturach europejskich związane są ze śmiercią, z wojnami, epidemiami. W leksykonie symboli pojawia się taki opis kruka: „ze względu na swą barwę, krakanie i natarczywość uważany jest u wielu ludów (Wschodu i Zachodu) jako zły omen, zapowiadający chorobę, wojnę, śmierć. Biblia zalicza go do zwierząt nieczystych [...]”²⁹. W utworze Ujejskiego ptaki te miały zapowiedzieć dramat, który ukazują kolejne wersy. Okazuje się, że podmiot liryczny idzie w pochodzie żałobnym zaraz za trumną. Prowadzony jest przez kogoś „pod rękę”:

Tyle dzwonów! Gdzie te dzwony? Czy w mej głowie huczą?
Kędy idą roje księży z taką pieśnią kruczą?
Tu przede mną o dwa kroki czarny wóz się toczy –
Jak mi ciemno! Ten wóz czarny ściemnił moje oczy.

Ujejskiego, pojmowano rolę artysty. Zob. E. Véron, *Estetyka*, przeł. A. Lange, Warszawa 1892, s. 357.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 368.

²⁹ Zob. *Leksykon symboli*. Herder, przeł. J. Prokopiuk, red. L. Robakiewicz, Warszawa 2009, s. 136, 339. Należy jednak podkreślić, że w Piśmie Świętym ptaki te pojawiają się także w pozytywnym kontekście, podobnie w innych tekstach kultury, ale najczęściej „kruk to zwierzę diaboliczne, wzbudzające strach”. Zob. D.T. Lebioda, *Symbolika kruka w twórczości Adama Mickiewicza a literatura przedmiotu*, „Studia Filologiczne” 1992, z. 28, „Filologia Polska” (11), s. 13.

Gdzieś w powietrzu – krzyż jaśniej, migają pochodnie,
A prowadzą mnie pod ręce – idę tak wygodnie –
Same prawie się podnoszą zdrętwiałe nogi –
Dobrze, dobrze, że mnie wiodą – nie znam żadnej drogi³⁰.

Podmiot zatem bezwiednie kroczy za konduktem – nie wie, w jakim kierunku zmierza. Żaloba wywołała w nim tak ogromny ból, że paradoksalnie wydaje się nieczuły na żadne bodźce zewnętrzne. Nie potrafi sobie uświadomić, co dzieje się dookoła niego, w jakim jest miejscu i dlaczego, jego czynności są niemal automatyczne. Doświadcza intensywnego wrażenia, które jest negatywne, lecz nie potrafi dookreślić tego stanu – „coś” go w sercu strasznie boli. Biorąc pod uwagę, że „idzie, płynie, niby śniący, bez myśli, bez woli”, to – jak sam określa – „coś” jest niewątpliwie zintensyfikowanym do granic afektem, jeszcze nie w pełni uświadomionym doznaniem, lecz oddziałującym z ogromną siłą. Stan afektywny przejawia się u niego w reakcji cielesnej – podmiot wyznaje, że „coś zimnego” cieknie mu po twarzy, a zatem wciąż nie potrafi nazwać tego, co się z nim dzieje. Płacze, ale jakby nie zdawał sobie z tego sprawy – mimo że odczuwa już łzy, nie może tego werbalnie wyrazić. Sytuacja, którą opisuje, jest dramatyczna:

Patrzą na mnie, ale zbliżyć nikt się nie odważy –
Musi coś być w mojej twarzy, co ludzi przeraża.
A wóz ciągną cztery konie okryte żałobą,
A mnie ciągnie jakaś siła, wlecze mnie za sobą...
Wielki Boże! Toż ta trumna wysuwa się ku mnie!
Tam zagadka mego bytu – w tej trumnie! w tej trumnie!³¹

Żaloba, będąca reakcją na utratę ukochanej osoby, zaburza funkcjonowanie podmiotu w rzeczywistości. Mimo że idzie za trumną, w której spoczywa ciało kobiety, wydaje się nieświadomy tego, dziwi się, jest zdezorientowany, oszołomiony. Nie potrafi wyrazić, co czuje, ponieważ, jak pisał Barthes, jest to „żałoba prawdziwa, niezdolna do jakiejkolwiek dialektyki narracyjnej”³². Gdyby jednak próbować

³⁰ Fryderyk Chopin *natchnieniem poetów*. *Antologia poetycka*, oprac. K. Kobylańska, Warszawa 1949, s. 285.

³¹ Tamże.

³² R. Barthes, *Journal de deuil*, 26 octobre 1977 – 15 septembre 1979, Texte établi et annoté par Nathalie Léger, Seuil/Imec, février 2009, s. 60, [za:] K.M. Jaksender, *Żałobny pątnik. Roland Barthes, śmierć, pustka i literatura*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2010, nr 16, s. 78.

zwerbalizować stan psychiczny podmiotu, niewątpliwie w kulturze europejskiej określiłoby się go słowem „ból” czy też „cierpienie”. Jest to ból niereceptorowy, związany ze stanem emocjonalnym, procesem myślenia, osobowością. Przejawia się więc nie tylko na płaszczyźnie fizycznej, lecz także – najczęściej – psychicznej, duchowej i społecznej. Ból od cierpienia różni się tym, że cierpienie to „świadome przeżywanie przykrości [bólu] z powodu doznanego zła”³³. Jest zatem stanem pogłębionym, takim, który się przeżywa, a nie tylko doznaje. Praca afektu sprawia, że – jak mówił podmiot – „coś”, co go w sercu bolało, zaczyna przekształcać się w świadomie odczuwane cierpienie. Podmiot rozpoznaje swoją sytuację, więc zaczyna zadawać charakterystyczne pytanie: dlaczego mnie to spotkało?

Za co Tyś mnie tak ukarał,
Ty, co zwiesz się Bogiem!
Za co, za co? – Och!
Samowładca nad słońcami,
nad stworzeniem mnogiem,
Mnie zdeptałeś – Proch?!³⁴

Jak zauważa Włodzimierz Wilowski, człowiekowi wychowanemu w kulturze chrześcijańskiej łatwiej jest zaakceptować zło cierpienia, które jest wynikiem „złamania Prawa Sprawiedliwego Boga”³⁵. Gdy jednak osoba przestrzega „Sprawiedliwych Zasad i Praw wyznaczonych przez Boga”, a mimo tego doświadcza cierpienia, pojawia się pytanie: dlaczego? Czy źródłem cierpienia jest Bóg jako Stwórca wszystkiego?³⁶ Podmiot z pewnością nie rozumie, „za jakie winy” doświadcza śmierci ukochanej. Nie uważa, że jest to sprawiedliwa kara, wobec tego dochodzi do wniosku:

On straszny, jak noc –
Bom ja większym w moim bólu, chociaż jestem niczem,
Niżli jego moc!
Ha, zły On!
Ha, zły On!³⁷

³³ M. Czachorowski, *Cierpienie*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 2: C-D, Lublin 2001, s. 186-191.

³⁴ *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów...*, s. 286.

³⁵ W. Wilowski, *Metafizyka cierpienia. Od Arystotelesa, poprzez myśl indyjską, do myśli chrześcijańskiej*, Poznań 2010, s. 165.

³⁶ Tamże.

³⁷ *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów...*, s. 286.

Skoro Bóg – Stwórca wszystkiego – karze niewinnych ludzi i sprowadza na nich tak wszechogarniające cierpienie, według podmiotu musi być zły. W kolejnych wersach pojawia się obraz głośno bijących dzwonów, a „im bliżej dzieło sztuki związane jest ze sferą religijną, tym bardziej prawdopodobna jest jego zawartość symboliczna”³⁸. *Marsz pogrzebowy* Ujejskiego niewątpliwie wyraża treści religijne, a przywoływany wielokrotnie dzwon, który posiada bogatą symbolikę w kulturze chrześcijańskiej, jest tego przykładem. Dźwięk dzwonu żałobnego komunikuje akt „zamknięcia życia ziemskiego i przejścia do wieczności”³⁹. Ponadto oczyszcza duszę z grzechów, odpędza demony, więc ułatwia dotarcie duszy zmarłego do zaświatów⁴⁰. Podmiot wyznaje, że bijące dzwony go „rażą”, powodują więc nieprzyjemne uczucie. Dzieje się tak, ponieważ ich dźwięk nieustannie przypomina o tragedii, zatem fakt, że dzwony są przedmiotem sakralnym, kojarzonym z głosem Boga, tylko pogarsza sytuację. Następnie, pod wpływem bijących dzwonów, w końcu – chciałoby się rzec – budzi się ze snu. Widzi położoną na atlasie piękną kobietę, która „Ręce trzyma w krzyż” i wygląda, jakby się uśmiechała. Podmiot podkreśla, że zmarła już nie śni, nie czuje zapachu wieńca białych kwiatów ani nie reaguje na pocałunki. Doznawane emocje intensyfikują się z każdym kolejnym wersem, co wynika ze zrozumienia, że leżąca w trumnie zmarła to jego ukochana, prawdopodobnie żona⁴¹. Świadomość jej nieobecności powoduje tak ogromne cierpienie, że podmiot zaczyna zastanawiać się, jak może wciąż żyć⁴². Niewątpliwie utrata miłości, brak spowodowany śmiercią ukochanej, to sytuacja niemal abstrakcyjna. Podmiot nie potrafi przystosować się do rzeczywistości, w której zabrakło kobiety. Gdy cierpienie osiąga apogeum, tworzy pewnego rodzaju granicę, dystansuje się, a może lepiej – odgradza, odcina się od niego⁴³. Roztacza obraz miłych wspomnień:

³⁸ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 94.

³⁹ E. Maśłowska, *Symbolika i profile znaczeniowe dzwonów kościelnych*, [w:] *Gawędy o kulturach*, red. J. Szadura, Lublin 2014, s. 75.

⁴⁰ Tamże, s. 76.

⁴¹ Zob. *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów...*, s. 287. Podmiot mówi: „I jam kochał do ostatka, / Bym cię w trumnę kładł / Takież moje ślubne łożo? / i ja w takim dniu / Żyję jeszcze? – Boże! Boże! / Co ja pocznę tu?!”.

⁴² Jak trafnie spostrzegł Barthes w swoim *Dzienniku żałobnym*: „Dotknięty abstrakcyjną naturą nieobecności; a jednocześnie palącą, rozrywającą. Skąd lepiej rozumiem abstrakcję: jest nieobecnością i bólem, bólem nieobecności – być może miłością?”; R. Barthes, dz. cyt., s. 52.

⁴³ Tego typu mechanizm opisywany był przez Tatarkiewicza: „Istnieje «próg» i «strop» cierpienia: przykre bodźce nie wywołują cierpienia, gdy są zbyt słabe, ale także nie dodają go, gdy

Była słodka i anielska,
I kochała mnie,
Jak piosenka jaka sielska
Płynęły nam dni.

I jam przy niej był bez grzechu
I anielskość miał,
Bo z jej oczu, z jej uśmiechu
Jam sakrament brał,
Była dla mnie jak natchnienie
Geniusz cnót,
Wiodło mnie jej szat jaśnienie
Do niebieskich wrót⁴⁴.

Powyższy fragment wprowadza ogromny kontrast – podmiot, widząc przed sobą trumnę z ciałem zmarłej, przywołuje jej przedśmiertny wizerunek. Ukochana jawi się jako kobieta anioł, która nie tylko sprawiała, że podmiot był szczęśliwy, ale przede wszystkim dobry – bezgrzeszny. Wspominając radosne chwile spędzone u jej boku, po raz pierwszy w pełni uświadamia sobie, jaką poniósł stratę. Śmierć kobiety była dla niego tak wstrząsającym doświadczeniem, że wywołała zamęt poznawczy, zaburzenia pamięci i koncentracji oraz dezorientację. Podmiot długo nie potrafił zrozumieć, że ukochana zmarła, a on idzie w kondukcje żałobnym za jej trumną, ale gdy w końcu rozpoznał swoją sytuację, musiał stworzyć granicę dla wszechogarniającego cierpienia.

Kolejne strofy ukazują kryzys, który wynika ze zderzenia z rzeczywistością – podmiot gwałtownie przechodzi od lamentacyjnego tonu do liryki buntu, gniewu i wielkiej rozpacz. Stawia siebie w opozycji do innych uczestników pogrzebu, a nawet szerzej – względem całego świata. Jawi się jako podmiot na wskroś romantyczny – zмага się ze zbiorowością w szaleńczym dyskursie: „Precz mi z drogi, głupi tłumie, bo będzie nieszczęście – / Młody jestem, wściekły jestem i mam silne pięćcie!”. Wewnętrzna dynamika wynika z zamętu czy też splątania poznawczego, o którym pisałam wyżej. Na początku nie buntował się, ponieważ nie wiedział,

są zbyt silne; nie wywołują cierpienia, póki nie osiągną progu, ale także nie zwiększają go, odkąd przekroczą strop. [...] Powyżej swego stropu jednostka nie reaguje na dalsze ciosy, jej cierpienia nie stają się od nich intensywniejsze ani głębsze”. Zob. W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1962, s. 153.

⁴⁴ Zob. *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów...*, s. 287.

co się wokół niego dzieje – jego reakcja była wówczas afektywna, lecz kiedy po sentymentalnej reminiscencji uświadomił sobie, że widzi przed sobą żałobników niosących trumnę z ciałem ukochanej – smutek zastąpił namiętny gniew:

Ja mam jeden do niej prawo – precz z drogi ciekawi!
Czarne mrowie! Tylko równy niech mi opór stawi –
Mego bólu żadna z waszych piersi nie pomieści;
I pierzchnęli – a ja idę, wielki król boleści!⁴⁵

W kolejnych strofach podmiot żąda, by go pogrzebano razem ze zmarłą, rozszerza swój gniew na cały świat: „Głupi świecie, marny świecie – stworzony ty na co?”. Ponadto kolejny raz dopuszcza się grzechu bluźnierstwa, gdy dwukrotnie nazywa Boga złym. Niewątpliwie wraz ze śmiercią ukochanej zniknęło całe dobro, które posiadał w sobie. Wcześniej, jak sam wyznawał – „był bez grzechu”, natomiast teraz, kiedy Stwórca percypowany jest jako okrutny, niesprawiedliwy Jehowa, staje się grzesznikiem pragnącym swojej śmierci. Utwór Ujejskiego ma zatem charakter dynamiczny i dysonansowy – wraz z przekształcaniem się afektu w uczucia i emocje dochodzi do zmiany ekspresji wypowiedzi. Gdy podmiot uświadamia sobie, że cierpi z powodu straty ukochanej, jego gniew zostaje ukazany za pomocą zdań wykrzyknikowych. Co ciekawe, niektórzy krytycy twierdzili, że ekspresja wiersza jest wyolbrzymiona – Jerzy Skarbowski zarzucił Ujejskiemu „zbytnią afektację”, „nadmierny patos” i „dosłowność” w przedstawieniu „ostatecznego doświadczenia ludzkiego”⁴⁶. Należy jednak zauważyć, że emocjonalna reakcja podmiotu na śmierć ukochanej jest schematyczna, niemal odpowiada klasycznemu modelowi żałoby autorstwa Elisabeth Kübler-Ross⁴⁷. Według badaczki występuje pięć podstawowych odpowiedzi na stratę: zaprzeczenie, gniew, targowanie się, depresja i akceptacja. W pierwszych strofach wiersza podmiot wyraźnie przechodzi przez fazę zaprzeczania, nie wie, co się wokół niego dzieje i gdzie się znajduje. Opisuując grającą w tle muzykę, podkreśla, że „pięknie grają, pięknie...”, czuje łzy na swojej twarzy, ale nie rozumie, dlaczego płacze. Następnie dochodzi do gwałtownej zmiany reakcji – podmiot wpada w gniew, kieruje go w stronę Boga. Jak pisałam

⁴⁵ Tamże, s. 288.

⁴⁶ J. Skarbowski, *Taka rozmowa była o Chopinie. Poetycki obraz kompozytora*, [w:] tegoż, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 37.

⁴⁷ Badaczka przedstawiła psychologiczną teorię reakcji pacjenta na wiadomość o chorobie, ale dodała, że przez analogiczne etapy przechodzi się po stracie bliskiej osoby. Zob. E. Kübler-Ross, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, przeł. I. Doleżał-Nowicka, Poznań 1998.

wyżej, zadaje charakterystyczne dla tego etapu pytanie: „Za co, za co? – Och!”. Po uświadomieniu sobie straty zaczyna zastanawiać się, z jakiego powodu właśnie on musi ją przeżywać. Kolejnym etapem, przez który przechodzi, nie jest targowanie się, ale depresja. Podmiot dwukrotnie podkreśla, że nie dostrzega sensu życia, zastanawia się: „Takież moje ślubne łożo? / i ja w takim dniu? / Żyję jeszcze? – Boże! Boże! / Co ja pocznę tu?”. Co istotne, model Kübler-Ross zakłada, że etapy mogą przebiegać w dowolnej kolejności, a ponadto często powraca się do przebytych stanów. Kolejne strofy wiersza ukazują fazę targowania się, jednak czynią to w nietypowy sposób. Podmiot wie, że nie może cofnąć śmierci ukochanej, dlatego rozkazuje grabarzowi: „zakop mnie, a głęboko – tak mi źle na świecie!”. Do akceptacji nie dochodzi, powraca do drugiego etapu – gniewu, który intensyfikuje się z każdym kolejnym wersem⁴⁸. Nie potrafi zrestrukturyzować świata, nie zamierza więc zastąpić utraconego obiektu miłości żadnym innym.

Podmiot opisuje nie tylko doznania fizyczne, lecz przede wszystkim duchowe, które wciąż ulegają zmianie. Objawy towarzyszące procesowi żałoby można przyporządkować do pięciu grup: fizyczne, behawioralne, poznawcze, emocjonalne, duchowe⁴⁹. Reakcje podmiotu obejmują całe spektrum doznań: (1) fizyczne: odczuwa zmęczenie („prowadzą mnie pod ręce”), osłabienie („same prawie się podnoszą zdrętwiałe nogi”), ból („w sercu coś mnie strasznie boli”); (2) behawioralne: płacze („po twarzy coś zimnego cieknie”), czuje się wycofany społecznie („patrzają na mnie, ale zbliżyć nikt się nie odważa”), ma zaburzenia snu („Idę, płynę, niby śniący, bez myśli, bez woli”); (3) poznawcze: doznaje szoku („Wielki Boże! Toż ta trumna wysuwa się ku mnie!”), ma zaburzenia koncentracji („Dobrze, dobrze, że mnie wiodą – nie znam żadnej drogi”); (4) emocjonalne: odczuwa żal („Za co Tyś mnie tak ukarał, Ty, co zwiesz się Bogiem!”), bezradność („Co ja pocznę tu?”); (5) duchowe: przechodzi przez kryzys wiary („Gdzie ten Bóg”), kryzys duchowy, światopoglądowy („Głupi świecie, marny wiecie – stworzony to na co? / w czym twój byt i kres?”), jest zły na Boga („Ha, zły on!”), co prowadzi do poczucia bezsensu („Żyję jeszcze? – Boże! Boże! / Co ja pocznę tu?”). Niektóre reakcje opisywane przez podmiot nie dają się wyszczególnić, ponieważ są amalgamatem różno-

⁴⁸ W wierszu ukazany został pogrzeb, można zatem stwierdzić, że podmiot nie miał wystarczająco czasu, by przepracować żałobę, jednak w moim odczuciu symbolizuje on osobę, która nie może zaakceptować braku niezależnie od czasu.

⁴⁹ Grupy te wyszczególniam za Bogusławem Stelcerem; zob. B. Stelcer, *Żal po stracie – dynamika adaptacji do nieuniknionych zmian*, „Sztuka Leczenia” 2015, nr 3-4, s. 47-56.

rodnych doznań. Szczególnie w pierwszych strofach utworu reakcja podmiotu jest bardziej afektywna, dlatego podmiot nie potrafi jej opisać.

Na uwagę zasługuje także kompozycja utworu, która niewątpliwie stworzona jest na wzór *Marsza żałobnego* Chopina⁵⁰. W pierwszej części tekstu wyrażone zostało ogromne cierpienie – od dezorientacji, niezrozumienia, nieuświadomionego bólu po złość, rozpacz, żal. Środkowy fragment to reminiscencja słodkich chwil spędzonych z ukochaną – odpowiada on centralnej części kompozycji Chopina, lirycznemu tematowi rozbrzmiewającemu w Des-dur⁵¹. Następnie powraca nastrój pierwszych strof, ale spotęgowany, pogłębiony – sytuacja staje się coraz bardziej tragiczna. Ujejski z pewnością wzorował się na kontrastowej konstrukcji trzeciej części *Sonaty b-moll* – w pierwszych strofach podmiot ukazany jest jako otępiąły, zdezorientowany, w kolejnych wyraża złość, roztacza przejmujący obraz cierpienia. W tym miejscu tekstu pojawia się nagromadzenie zdań wykrzyknikowych pełniących funkcję ekspresywną. Zarówno Chopin, jak i Ujejski ukazują

⁵⁰ Marsz żałobny Chopina rozpoczyna się od tonacji b-moll, która w części środkowej zmienia się w Des-dur, przynosząc swego rodzaju katharsis, następnie znów powraca modulacja do b-moll. Główny temat marsza stanowi muzycznie wyrażona ekspresja lamentu, natomiast temat poboczny opisywany jest jako ekspresja krzyku i gniewu. Co ciekawe, już pierwsze akordy wyrażają ból, czy może lepiej – pustkę. Chopin uzyskał to dzięki fenomenalnemu zabiegowi – jak wiadomo, każdy akord powinien zawierać trzy nuty gamy i być budowany na zasadzie odpowiednich współbrzmień (najczęściej co drugiego dźwięku, a więc np. 1, 3 i 5). Kompozytor zrezygnował jednak z trzeciego stopnia, stworzył akord jedynie z pierwszego i piątego, a więc brakuje środkowego dźwięku, dlatego akord brzmi pusto, symbolizuje jakiś brak. Istotny jest również powtarzalny – punktowany rytm, dzięki któremu utwór ma charakter marszowy.

⁵¹ Trio w Des-dur grane jest pianissimo, a zatem bardzo cicho. Melodia ta jest, chciałoby się rzec, jasna, świetlana, przejrzysta, dlatego często ją krytykowano. Twierdzono, że w marszu żałobnym nie powinna znaleźć się muzyka niemal radosna. Należy jednak zauważyć, że nie jest to ewokacja radości, lecz tęsknoty, szczerości człowieka, który z pewnością myślał wówczas o nadchodzącej śmierci. Chopin chorował na gruźlicę, utwór stanowi zatem świadectwo sytuacji granicznej. W 1837 roku objawy choroby przybierały na sile – wiosną Astolphe de Custine pisze w liście do Chopina „Jest Pan chory; a co gorsza, może się Pan rozchorować znacznie poważniej [...]”, co też wkrótce się stało. Podczas pobytu na Majorce w 1838 roku kompozytor pisał do Juliana Fontany: „3 doktorów z całej wyspy najślawniejszych [...]. Jeden mówił, że zdechł, drugi – że zdycham, 3-ci – że zdechnę”. *Marsz żałobny* zatem niewątpliwie pisany był nie tylko ku pamięci ofiar powstania, ale też z myślą o własnej śmierci. Słuchając środkowego fragmentu, nie można oprzeć się wrażeniu, że człowiek, który go skomponował, marzył o życiu pozaziemskim. Trio w Des-dur wnosi ogromny kontrast – znajduje się pomiędzy przepełnionymi tragicznym wyrazem częściami, które zapisane są w głęboko molowej, ciemnej tonacji. Zob. M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 77, 81.

żałobę w sposób gradacyjny – z każdą kolejną nutą i każdym kolejnym wersem potęgują ekspresję aż do punktu kulminacyjnego, którym jest środek utworu. Centralny fragment *Marsza żałobnego* Chopina pod względem dynamicznym jest bardziej jednolity, wyraża pewnego rodzaju uspokojenie, przenika go „głęboki liryzm ze skłonnością do sentymentalizmu”⁵². Podobnie dzieje się w utworze Ujejskiego, gdy podmiot liryczny powraca myślą do szczęśliwych chwil spędzonych z ukochaną. Trio w *Des-dur* oraz opisywany fragment wiersza wnoszą ogromny kontrast, który jedynie potęguje żal. Ta część utworów jest najbardziej przejmująca, dotkliwa, szczególnie dlatego, że po niej powraca zintensyfikowane cierpienie. W kompozycji Chopina znów pojawia się ponura muzyka marsza, której ekspresja jest – chciałoby się rzec – wymowna. Rozpoczyna się cichym lamentem po to, by urosnąć do buntu wyrażanym w basowym *ostinato*. Podmiot wiersza Ujejskiego także pod wpływem sentymentalnego wspomnienia doznaje ogromnego bólu.

Warto również zauważyć, że *Marsz żałobny* Chopina ma charakter ilustracyjny, znajduje się w nim m.in. partia imitująca dźwięk bijących dzwonów oraz tryl w dolnym głosie, który symbolizuje werbel. Ponadto Liszt dodaje „wszystko, co by było uroczystego i rozdzierającego w orszaku żałobnym całego narodu patrzącego na swój własny pogrzeb, to się słyszy w głosie tych dzwonów”⁵³. Kompozytor wskazał zatem nie tylko na ilustracyjny charakter utworu, ale także na jego patriotyczną proveniencję. Późniejsi interpretatorzy zazwyczaj podkreślali, że *Marsz żałobny* jest wyrazem ekspresji osobistej, a nie narodowej. Wszyscy niewątpliwie zgadzają się ze zdaniem: „Marcia funebre cechuje charakter «heroiczno-tragiczny» (Z. Helman) i «wyraz ponury, przepojony bólem» (Chomiński)”⁵⁴. Chopin osiągnął to przede wszystkim dzięki zastosowaniu tonacji *b-moll*, powolnego tempa (*lento*) oraz poprzez narastający, *crescendowy* charakter dynamiki, która w pewnych momentach urasta od cichego *pianissimo* do bardzo głośnego *fortissimo*.

Utwór Ujejskiego ewokuje ten sam nastrój i wykorzystuje tę samą symbolikę (dźwięk bijących dzwonów), jest muzyczny *par excellence* – realizuje wszystkie wyróżnione przez Hejmeja rodzaje muzyczności⁵⁵. Poeta nie tylko odpowiednio

⁵² J.M. Chomiński, *Sonaty Chopina*, Kraków 1960, s. 160.

⁵³ H. Opieński, *Sonaty Chopina, ich oceny i ich wartość konstrukcyjna*, „Kwartalnik Muzyczny” 1928, z. 1, s. 62-63.

⁵⁴ M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 489.

⁵⁵ Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002. Warto na marginesie dodać, że muzyczne konotacje pojawiają się nie tylko w cyklu *Tłumaczenia Szopena i Beethovena*, lecz także w wielu innych utworach Ujejskiego, np.: *Z melodii biblijnych*; *Kołysanka*; *Barka-*

uksztaltował warstwę brzmieniową tekstu, ale także nawiązał do konkretnej kompozycji muzycznej i stworzył dzieło poetyckie na jej wzór. Należy jednak zwrócić uwagę na różnicę zachodzącą między utworem Chopina a wierszem Ujejskiego, ponieważ dzięki niej wiadomo, że poeta nie sugerował się jedynie recepcją trzeciej części *Sonaty b-moll*, ale emocjami, które towarzyszyły mu w salonie Wildów i podczas halucynacji związanej z lwowską Beatrice.

Przede wszystkim można zauważyć, że podmiot ukazuje indywidualny ból, rozpacz po stracie ukochanej, żalobę związaną z jej brakiem. Marsz polskiego kompozytora często interpretowany był jako wyraz żalu całego narodu. Chopin skomponował go przy okazji rocznicy wybuchu powstania listopadowego, zatem mógł implikować treści narodowe. W takim duchu interpretowany był przez Ferencę Liszta, który słyszał w nim pochod narodu pogrążonego w żałobie. Dlatego m.in. Tarnowski twierdził, że poetyckie tłumaczenie Ujejskiego jest za bardzo osobiste w stosunku do odczytań *Marsza żałobnego* Chopina utrwalonych w społecznej recepcji⁵⁶. Jak wyżej pisałam, późniejsze interpretacje *Sonaty b-moll* podkreślają jednak, że jest ona wyrazem ekspresji osobistej. Wielokrotnie krytykowano posługiwanie się muzyką kompozytora, jakby była wyłącznie symbolem

rola; Piosenka do snu; Piosenka o szarej godzinie; Pieśń zemsty; Marsz polski; Dzwon, piosenka nasza, dzwoni; Kantata Kościuszkowska.

⁵⁶ Zob. S. Tarnowski, *Kornel Ujejski*, „Przegląd Polski” R. 33, 1898, t. 129, s. 482. Należy jednak dodać, że *Marsz żałobny* Chopina próbowało zwerbalizować wielu innych poetów, którzy również nie sugerowali się narodową proveniencją *Sonaty b-moll*. Wielu z nich za-inspirowało się utworem Ujejskiego, podobnie jak Władysław Podkowiński, który namalował obraz nawiązujący do tekstu poety. Głównym tematem wiersza *Pożegnanie z życiem. Lento z Marsza Żałobnego z Sonaty b-moll op. 35*, przełożonego z francuskiego przez Maxa Radziszewskiego, jest przeżywanie własnej śmierci. Utwór *Przy dźwiękach marsza Chopina* Władysława Bukowińskiego, szczególnie ciekawy ze względu na cytaty z Ujejskiego, mimo że podejmuje temat śmierci wielkiego artysty, a nie ukochanej, wykorzystuje tę samą symbolikę. Jan Sztudynger w utworze *Marsz żałobny do muzyki Chopina*, podobnie jak Ujejski, posłużył się motywem zmarłej, która była ukochaną podmiotu lirycznego. Józef Mirski w wierszu *Śmierć. Chopin – Marsz Żałobny b-moll* ukazał uniwersalny wymiar cierpienia związanego ze stratą zarówno przyjaciela, jak i siostry czy kochanki. Nawiązanie do *Marsza żałobnego* pojawia się w wielu innych wierszach, m.in. w *Fryderyk Chopin: Fantazja* Włodzimierza Wolskiego, który, podobnie jak Ujejski i Podkowiński, wykorzystał symbolikę bijących dzwonów, ukazał pogrzeb wraz z konduktem żałobnym oraz trumną. Co zatem można zaobserwować, motywem paralelnym jest śmierć, która stanowi kluczowy motyw utworów nawiązujących do III części *Sonaty b-moll*. Każdy z wyżej przywołanych wierszy ewokuje również ten sam dramatyczny nastrój wynikający z przeżywanego przez podmiot końca lub przeżywania śmierci bliskiej osoby. Wszystkie wyżej wymienione teksty znajdują się w antologii *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów...*

narodowym. Co ciekawe, pojawiły się także interpretacje twierdzące, że środkowy fragment utworu stanowi portret Marii Wodzińskiej, a cała kompozycja jest swoistym pożegnaniem się z marzeniem o zrealizowaniu planów ślubnych, jednak w mojej ocenie *Marsz żałobny* wyraża głębsze treści. Ukazuje emocjonalne stany, z którymi zmagał się Chopin, jego doświadczenia psychofizyczne (psychiczne: cierpienie wynikające z klęski powstania, niemożliwość uczestniczenia w nim; fizyczne: uciążliwe objawy nieuleczalnej gruźlicy). Natomiast wiersz Ujejskiego jest prawdopodobnie wyrazem miłości do Leonii Wildowej, świadectwem ich uczucia. Jak zauważa Fink: „Wiersze cyklu, zazwyczaj przystające do metrorytymiki tekstu muzycznej kompozycji, zsynchronizowane z jej strukturą i ekspresją, tworzą rodzaj osobistej poetyckiej interpretacji muzyki Chopina”⁵⁷.

Opierając się zatem na intersubiektywnych danych, jak biografia czy wypowiedzi, należy stwierdzić, że znaczenia emocjonalne *Marsza pogrzebowego* mogły pokrywać się z przeżyciami poety. Oczywiście – jak twierdzi Langer i inni przeciwnicy traktowania muzyki czy sztuki jako autoekspresji – wyrażana przez artystę w dziele wiedza na temat ludzkich uczuć często wykracza poza osobiste doświadczenia⁵⁸. Korelacje między stanem emocjonalnym artysty a ekspresją zawartą w jego wierszu można jednak wielokrotnie dostrzec. Sztuka dla Ujejskiego najprawdopodobniej stanowiła więc uniwersalny język do wyrażania głębokich uczuć, a *Marsz pogrzebowy* wydaje się właśnie ewokacją wielkiej rozpacz, której poeta doświadczył w trakcie nocnej halucynacji, lecz także świadectwem niezwyklej więzi łączącej jego i pianistkę. Gdy Ujejski recytował w salonie Wildów swoje transkrypcje utworów Chopina czy Beethovena, niezmiennie towarzyszyła temu gra Leonii, co nie tylko intensyfikowało artystyczne doznania słuchaczy, lecz także pogłębiało ich relacje⁵⁹. Mimo że nie zachowało się epistolarne świadectwo uczucia, twórczość Ujejskiego oddaje dramat osobisty kochanków i atmosferę epoki, w której kultura salonowa wpłynęła na powstanie wielu dzieł sztuki.

⁵⁷ O mężczyźnie (nie)zwyczajnie, red. J. Kita, M. Korybut-Marciniak, Łódź 2019, *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, t. 8, s. 333.

⁵⁸ K. Guczalski, dz. cyt., s. 136-153.

⁵⁹ K. Fink, *Muzyka w życiu i twórczości...*, s. 51.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie: sygn. 13 204, list A. Gillera do T. Żulińskiego, Rapperswil, 11 stycznia 1879 r., k. 11c.
- Ujejski K., *Marsz żałobny*, [w:] *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów. Antologia poetycka*, oprac. K. Kobyłańska, Warszawa 1949.

Literatura przedmiotu

- [Anonim], *Kornel Ujejski*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 41.
- Bagłajewski A., *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999.
- Bądzkiewicz A., *Kornel Ujejski. Zarys biograficzno-krytyczny*, Kraków 1893.
- Barthes R., *Journal de deuil*, 26 octobre 1977-15 septembre 1979, Texte établi et annoté par Nathalie Léger, Seuil/Imec, février 2009.
- Chomiński J.M., *Sonaty Chopina*, Kraków 1960.
- Czachorowski M., *Cierpienie*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 2: C-D, Lublin 2001, s. 186-191.
- Fink K., *Muzyka w życiu i twórczości Kornela Ujejskiego*, Rzeszów 2018.
- Fink K., *W muzycznym kręgu salonu Wildów we Lwowie*, [w:] *Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały*, t. 3, red. L. Michalska-Bracha, M. Przeniosło, Kielce 2013, s. 79-88.
- Fryderyk Chopin natchnieniem poetów. Antologia poetycka*, oprac. K. Kobyłańska, Warszawa 1949.
- Guczalski K., *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002.
- Hejmej A., *(D)efekt tłumaczeń Chopina („Zakochana” Kornela Ujejskiego)*, [w:] A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 200.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- Janicki W. [Helena Radlińska], *Chopin w poezji*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 41.
- Jaksender K.M., *Żałobny pątnik. Roland Barthes, śmierć, pustka i literatura*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2010, nr 16, s. 77-87, <https://doi.org/10.31648/hip.878>.
- Kolbuszewski J., *O romantycznym stylu słuchania*, „Litteraria” 1997, t. 28, s. 129-146.
- Kübler-Ross E., *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, przeł. I. Doleżał-Nowicka, Poznań 1998.
- Lebioda D.T., *Symbolika kruka w twórczości Adama Mickiewicza a literatura przedmiotu*, „Studia Filologiczne” 1992, z. 28, „Filologia Polska” (11), s. 13-22.
- Leksykon symboli. Herder*, przeł. J. Prokopiuk, red. L. Robakiewicz, Warszawa 2009.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Maciąg K., *„Naczelny u nas jest artysta”. O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010.

- Masłowska E., *Symbolika i profile znaczeniowe dzwonów kościelnych*, [w:] *Gawędy o kulturach*, red. J. Szadura, Lublin 2014, s. 69-84.
- O mężczyźnie (nie)zwyczajnie, red. J. Kita, M. Korybut-Marciniak, Łódź 2019, *Życie prywatne Polaków w XIX wieku*, t. 8.
- Opieński H., *Sonaty Chopina, ich oceny i ich wartość konstrukcyjna*, „Kwartalnik Muzyczny” 1928, z. 1, s. 59-72; 1929, z. 2, s. 152-162.
- Skarbowski J., *Taka rozmowa była o Chopinie. Poetycki obraz kompozytora*, [w:] J. Skarbowski, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Stelcer B., *Żal po stracie – dynamika adaptacji do nieuniknionych zmian*, „Sztuka Leczenia” 2015, nr 3-4, s. 47-56.
- Studencki W., *Kornel Ujejski w świetle listów, przemówień i pamiętników*, Warszawa 1984.
- Sudolski Z., *Walka z życiem. Korespondencja lwowskiej rodziny Wildów*, Warszawa 2001.
- Szulc M.A., *Chopin i utwory jego muzyczne. Przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty*, Kraków 1986.
- Poezja polska i jej koryfeusze. Kilka myśli do charakterystyki współczesnego piśmiennictwa polskiego*, „Dziennik Literacki” 1864, nr 1-6.
- Tarnowski S., *Kornel Ujejski*, „Przegląd Polski” R. 33, 1898, t. 129, s. 456-502.
- Tatarkiewicz W., *O szczęściu*, Warszawa 1962.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005.
- Véron E., *Estetyka*, przeł. A. Lange, Warszawa 1892.
- Wicka J., *Ból i cierpienie – interdyscyplinarny przegląd stanowisk*, „Pielęgniarstwo i Zdrowie Publiczne” 2012, t. 2, nr 4, s. 301-310.
- Wielkie serce. Korespondencja Kornela Ujejskiego z rodziną Młodnickich*, t. 1, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 1992.
- Wilowski W., *Metafizyka cierpienia. Od Arystotelesa, poprzez myśl indyjską, do myśli chrześcijańskiej*, Poznań 2010.
- Wróblewski K., *Kornel Ujejski (1823-1893). W dodatkach garść listów Ujejskiego, Szajnoch i Bohdana Zaleskiego*, Lwów 1902.
- Ziołowicz A., *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, Kraków 2011.

Inne

- Bukowiński W., *Przy dźwiękach marsza Chopina*, [w:] *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów. Antologia poetycka*, oprac. K. Kobylańska, Warszawa 1949.
- Mirski J., *Śmierć. Chopin – Marsz żałobny b-moll*, [w:] *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów. Antologia poetycka*, oprac. K. Kobylańska, Warszawa 1949.
- Radziszewski M., *Pożegnanie z życiem. Lento z Marsza żałobnego z Sonaty b-moll op. 35*, [w:] *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów. Antologia poetycka*, oprac. K. Kobylańska, Warszawa 1949.
- Sztaudynger J., *Marsz żałobny do muzyki Chopina*, [w:] *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów. Antologia poetycka*, oprac. K. Kobylańska, Warszawa 1949.

Wolski W., *Fryderyk Chopin, Fantazja*, [w:] *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów. Antologia poetycka*, oprac. K. Kobyłańska, Warszawa 1949.

ABSTRAKT

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie wpływu, jaki wywarła znajomość Kornela Ujejskiego z pianistką Leonią Wild na jego cykl *Tłumaczeń Szopena*. Przedmiotem analizy jest jeden z wierszy cyklu – *Marsz pogrzebowy*, który zdaniem autorki nie jest jedynie werbalną próbą zobrazowania znaczeń zawartych w jego intertekście. Na wyobraźnię twórczą Ujejskiego szczególnie wpłynęły pianistyczne interpretacje utworów Chopina wykonywane przez Leonię Wild. Zawarty w analizie opis trzeciej części *Sonaty b-moll* prowadzi do wskazania wielowarstwowej zależności między nią a wierszem, ale także zwraca uwagę na różnice motywiczne wynikające prawdopodobnie z tego, że utwory powstały pod wpływem innych inspiracji. Artykuł wpisany jest więc w nurt rozważań poświęconych związkom muzyki romantycznej z literaturą, które rozwijały się m.in. dzięki kulturze salonowej.

Słowa kluczowe: Kornel Ujejski, Leonia Wild, Fryderyk Chopin, *Tłumaczenia Szopena*, romantyzm, związki literacko-muzyczne

ABSTRACT

Kornel Ujejski as a Translator of the Piano Interpretations by Leonia Wild: On "The Funeral March" from the Cycle Translations of Chopin

The aim of this article is to analyse the influence which Kornel Ujejski's acquaintance with the pianist Leonia Wild had on his cycle *Tłumaczenia Chopina* [Translations of Chopin]. The analysis focuses on one of the poems in the cycle, *Marsz żałobny* [The Funeral March], which, according to the author, is not merely a verbal attempt to illustrate the meanings contained in its intertext. Ujejski's creative imagination was particularly influenced by Leonia Wild's piano interpretations of Chopin's works. The characterization of the third movement of the *Sonata in B flat minor* included in the analysis demonstrates a multi-layered relationship between the musical piece and the poem, but it also draws attention to differences in themes, probably resulting from the fact that the works drew inspiration from different sources. The article is thus a contribution to the study of the relationship between Romantic music and literature, which developed thanks to, among other things, salon culture.

Keywords: Kornel Ujejski, Leonia Wild, Frédéric Chopin, *Tłumaczenia Szopena* [Translations of Chopin], Romanticism, connections between music and literature

Paulina Batkiewicz 
UNIwersytet Jagielloński



Kocha, lubi, szanuje – przetwarza, tłumaczy, imituje

Relacje literackich ballad i ich twórców
na przykładzie *Lenory*, *Ucieczki* i *Wieży Buta*

Rumuńskie ballady literackie, o których traktuje niniejszy szkic, to – przede wszystkim – więcej niż przekłady, jednakże kwestia ta, w związku z jawiącym się translatorskim kłopotem, wymaga dodatkowego komentarza. Przekładoznawstwo bowiem nie funkcjonuje w okresie romantyzmu jeszcze jako dziedzina naukowa, zatem mogłoby się wydawać, że tłumacz nie będzie darzony wówczas przynależnym twórcy uznaniem. Z drugiej jednak strony właśnie wtedy w świecie autorskim przekład i oryginał będą traktowane niemal na równi, co z kolei wynika z obowiązującego na początku XIX wieku modelu życia literackiego, który właśnie się formuje. Następuje wprowadzenie jego profesjonalizacja, jest ona jednak stopniowa. Proces zachodzi powoli i dopiero na pewnym etapie zaczyna być podnoszony problem plagiatu i własności autorskiej. Nim więc do zbiorowej świadomości przedostały się wspomniane kwestie, świat literacki mierzył się z kłopotem wynikającym z dużej swobody recypowania utworów. Z jednej strony powstawały więc przekłady pozbawione informacji, że są tłumaczeniami tekstów autorów obcojęzycznych, liczne naśladowania stanowiące parafrazy całych wypowiedzi, czy wreszcie utwory oparte w mniejszym lub większym stopniu na motywach wziętych z obcych literatur. Te niekoniecznie musiały wiązać się

z krzywdą dla własności autorskiej, wszak w piśmiennictwie funkcjonują miejsca wspólne dla zbiorowości poetyckich, które, choć nieformalne, potrzebują liderów, mistrzów. Kimś takim dla związanych rozmaitymi *loci communis* Rumunów i Słowian stał się Adam Mickiewicz. Jednym z rumuńskich poetów, który obficie czerpał z jego twórczości, był Gheorghe Asachi (1788-1869), absolwent Uniwersytetu Lwowskiego, czytający w języku polskim. Sposób, w jaki recypował on twórczość polskiego poety, przypomina parafrazy, jednakże w kluczowych fragmentach Rumun modyfikuje poszczególne wydarzenia tak, by bliskie były doświadczeniom, tradycjom i zwyczajom jego narodu. Przykładowo w balladzie *Moșii*, inspirowanej drugą częścią Mickiewiczowskich *Dziadów*, opis i struktura ludowego obrzędu stanowią przekład literacki polskiego poematu, lecz jednocześnie utwór ten jest rozszerzony o kontekst rumuńskich tradycji związanych z obyczajem dziadów¹. Duży wpływ na poetę miała również balladowa twórczość Mickiewicza. Za rumuńskim komparatystą Ionem Constantinem Chițimiam można wskazać – poza drugą częścią *Dziadów* – jeszcze trzy teksty Mickiewicza, które poruszyły twórczą wyobraźnię Asachiego. Jednym z nich jest *Ucieczka*. Przez lata badacze słusznie tropili jej związki z wątkami lenorycznymi, wskazując nie tylko podobieństwa, ale i różnice pomiędzy polską a niemiecką balladą. Gdyby jednak do podstawy materiałowej włączyć jeszcze trzeci – rumuński – tekst, należałoby na nowo rozważyć problemy relacji tych utworów.

Podsumowując streszczenie ballady *Wieża Buta* autorstwa Asachiego, Chițimia stwierdza, że

Ballada jest utrzymana w tonie ballady *Lenora*, sam zaś Asachi (w podtytule ballady) dodaje – „imitacja”, nie podając wszakże źródła jej pochodzenia. W istocie jest to wierna adaptacja ballady Mickiewicza *Ucieczka*².

Inni rumuńscy badacze niekoniecznie potwierdzają tę tezę – Alexandru Bistrițeanu w szkicu *Gheorghe Asachi și folclorul*³ wskazuje, że *Wieża Buta* jest transpozycją *Lenory*. Nicolas-Anastase Gheorghiu, choć dostrzega związki pomiędzy balladami Asachiego i Mickiewicza, twierdzi, że wspólnym rdzeniem obu jest właśnie Bürgerowska ballada⁴. *Lenora* doczekała się zresztą licznych

¹ Zob. I.C. Chițimia, *Adam Mickiewicz et son poème dramatique „Dziady”*, București 1956.

² I.C. Chițimia, dz. cyt., s. 342.

³ A. Bistrițeanu, *Gheorghe Asachi și folclorul*, „Limba și literatură” 1995, nr 1, s. 23.

⁴ N.A. Gheorghiu, *Mickiewicz and the Romanians*, [w:] *Adam Mickiewicz in World Literature: A Symposium*, red. W. Lednicki, przeł. J.R. Loy, Berkeley 1956, s. 550.

naśladowań w całej Europie⁵, ale oprócz wiernych przekładów czy przeróbek pojawiały się także swobodniej inspirowane nią teksty – takim z pewnością jest *Ucieczka*. I to przede wszystkim do niej nawiązuje *Wieża Buta*, nie transponując jednak Mickiewiczowskiego tekstu literalnie. Pierwszą znaczącą różnicą pomiędzy *Ucieczką* a *Wieżą Buta* jest kreacja bohaterki kobiecej. W balladzie Mickiewicza jest nią bezimienna panna, zgodnie z zasadą kompozycyjną spajającą cały cykl – wiejska dziewczyna, kolejny wariant Karusi z *Romantyczności*. W rumuńskim tekście dziewczyna nosi imię Ana, jest córką konkretnej postaci historycznej – hospodara Aleksandra Dobrego, sprawującego władzę nad Mołdawią i Wołoszczyzną na początku XV wieku. Ana jest więc córką władcy, księżniczką, osobą o innym statusie społecznym niż jej Mickiewiczowski odpowiednik. Dzielą jednocześnie doświadczenie straty ukochanego mężczyzny i w obliczu cierpienia obie są zdolne posunąć się do wszystkiego, by go odzyskać. Drugą różnicę opisał sam Chițimia, zauważając, że:

Asachiego nie satysfakcjonowała li tylko zwykła transpozycja tego utworu na obrazy i formę właściwe poezji rumuńskiej. Wzbogaciwszy, w niektórych przypadkach, obraz ballady Mickiewicza, umieścił utwór – poprzez włączenie doń elementów geograficznych i historycznych Mołdawii – w sferze legend narodu rumuńskiego o skale, wznoszącej się na kształt wieży, na szczycie Ceahlau, w Karpatach Mołdawskich. Usiłował zatem dokonać przeróbki, czy też nowej adaptacji utworu Mickiewicza⁶.

Mickiewicz również umieszcza akcję ballady w konkretnej przestrzeni – dla niego bardzo ważnej, bo związanej z Litwą. W optyce Any cel jej i Buta znajduje się na szczycie Ceahlau, bohaterka Mickiewicza sądzi zaś, że wraz z ukochanym zmierza na Górę Mendoga. W rzeczywistości pęd ma zakończyć się w grobie – nie na szczycie, lecz pod ziemią. To wertykalne obrazowanie wiąże się z wyobrażeniem niebios i piekieł. Zmitologizowane górskie szczyty, symbolizujące witalność i potęgę, związane z narodowymi bohaterami są przeciwstawione w obu balladach grobowi, śmierci, rozkładowi. Jednocześnie destynacje te stanowią zapowiedź końca losów bohaterek – na obu szczytach znajdowały się bowiem cmentarze. Mickiewicz jednak, w przeciwieństwie do Asachiego oraz – o czym później – Bürgera w *Lenorze*, nie lokuje akcji utworu w konkretnym czasie historycznym.

⁵ Zob. A. Biernacki, *Problematyka folkloru w drobnych utworach Mickiewicza*, [w:] *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski, Warszawa 1958, s. 351.

⁶ Tamże, s. 344.

Ten Mickiewiczowski bezczas jest świadectwem jego wizjonerstwa, nowatorstwa, świadomości tego, że poruszane przez niego tematy pozostają uniwersalne. Rumuński naśladowca być może nie poznał się na tym i nie wziął z Mickiewiczowskiego utworu tego, co jako jedno z dwóch elementów najwyraźniej oddziela jego balladę od wcześniejszych europejskich tekstów opartych na tym samym motywie ludowym. Druga kwestia została przez Asachiego dostrzeżona. *Ucieczka* i *Wieża Buta* kończą się tym samym, ale innym niż *Lenora* morałem. Bohaterka ballady Bürgera w obliczu tragicznej straty oblubieńca popełnia grzech bluźnierstwa. Dowiedziawszy się o śmierci ukochanego, który poległ w boju u boku Fryderyka Wilhelma, wpada w rozpacz, która prowadzi ją do dwukrotnego wykrzyczenia obrazoburczego dwuwersu. W przekładzie Edwarda Szymańskiego brzmi on: „Bóg serca nie posiada – / biada mi biednej, biada!”⁷. Później Lenora wygłasza jeszcze monolog, w którym wprost dystansuje się od idei zbawienia:

– Pocóż mi niebo, Boga cześć?
Mnie nieba nie potrzeba!
On mnie do piekła może wieść –
bez niego niema nieba!
ach, tłucz się serce w piersi, tłucz!
Zagasło światło moich ocz!
Lubego grób przykrywa:
nie będę już szczęśliwa!⁸.

Kochanek Lenory zostaje przez nią ubóstwiony – jego śmierć wiąże się dla niej z nieodwracalną stratą nie tylko w życiu doczesnym, ale i wiecznym, jest bowiem przekonana, że żałoba stanowić będzie piekło na ziemi, wobec czego pozostaje obojętna na kwestie eschatologiczne. Dziewczyna dokonuje wyboru, który musi zostać ukarany. Jego konsekwencje okażą się tragiczne i nieodwracalne. Niemiłosierny Bóg mści się za bluźnierczy akt. Kochanek Lenory powraca jako duch, lecz przynosi jej zgubę. Chociaż z początku kryje swe zamiary, to bardzo szybko zdradza demoniczny charakter swej wizyty, którego pierwszym sygnałem jest kreacja towarzyszącego rycerzowi konia – rumak nie jest biały, jak w baśniach, ale czarny – inaczej zresztą niż w *Ucieczce* czy *Wieży Buta*, w których zjawom towarzyszą brązowe konie – jednak jego maść to nie wszystko. Wilhelm zdradza, że zwierzę „umie biec jak szatan”⁹. Dalej czyni kolejne aluzje dotyczące swych

⁷ A. Bürger, *Lenora*, przeł. E. Szymański, Warszawa 1925, s. 5.

⁸ Tamże, s. 8.

⁹ Tamże, s. 10.

powiązań z piekielnymi siłami czy choćby własnego statusu ontycznego. W jego wypowiedziach pojawia się – skądinąd ludowy – motyw ślubu-pogrzebu. Mówi wprost Lenorze, że na wesele podążają czarci, a dom, w którym mają zamieszkać młodzi, jest zimny – jak grób. Dziewczyna jednak nie odczytuje tych znaków i niczego jeszcze nie podejrzewa. W finale kochankowie „zapadają się w grób”. Dla ich dusz nie ma nadziei:

Co noc nad grobem duchów głos
w północną porę słyhać,
łańcuchów brzęk pod zimną mgłą
i jakieś słowa zcicha:

...Biada! Choć rozpacz w sercu masz,
kłócić się z Bogiem – ani waż!
Nic ci już nie pomoże...

Wielkie są sądy Boże...¹⁰

Nieszczęśliwa bohaterka ballady Bürgera rozgniewała Boga i została skazana na wieczne potępienie. Takiego finału w swoim tekście nie mógłby zaakceptować Mickiewicz. Poeta wierzył w moc modlitwy wstawienniczej, która w trzeciej części *Dziadów* ratuje bohatera przed dopuszczeniem się bluźnierstwa. Ucieka się do niej – choć nieskutecznie – również matka Lenory i kiedy dostrzega, że córka jest niepomna zarówno na jej przestrogi, jak i próby podniesienia na duchu, zwraca się do Boga:

– Boże! Z mem dzieckiem nie wchodź w sąd!
Przebac, że bluźni w gniewie.
Pociechy czekać nie ma skąd...
Co mówi – sama nie wie¹¹.

Wstawiennictwo matki okazuje się jednak nieskuteczne, Lenora musi ponieść karę za swoje wystąpienie przeciwko boskim sądom, co dla narratora ballady stanowi pretekst do moralizującego komentarza. Jak zauważa Maria Janion: „Ballada Bürgera kończy się wyrazistym morałem. Buntownicze bluźnierstwo zostaje ukarane, a miłość szalona przegrywa z religią”¹². Czy faktycznie dziewczyna jest

¹⁰ Tamże, s. 18.

¹¹ Tamże, s. 7.

¹² M. Janion, *Panna i miłość szalona*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4-5-6, s. 24.

bohaterką-buntowniczką? Jej grzech powodowany jest wszak silnym afektem, niepomowaną rozpaczą, nie zaś – jak to będzie w przypadku Panny z *Ucieczki* – aktem woli, świadomą decyzją, by kochanka przywołać czarami, a później za nim podążyć:

U Bürgera rycerz na Lenorę nalega i do pewnego stopnia przymusza ją do nocnej jazdy. Toczą się między nimi jakby pertraktacje. Panna z *Ucieczki* decyduje się natomiast bez słowa. [...] Dwuznacznym rozmowom towarzyszą życzenia ukochanego, by Panna pozbyła się kolejno świętych przedmiotów, które z sobą w podróż wzięła: książeczki do nabożeństwa, szkaplerza i krzyżyka. Ona czyni to w zupełnej determinacji i wreszcie, gdy pozbywa się krzyżyka, następują wydarzenia infernalne: jeździec „Pannę w poły ścisnął. Z oczu i z ust ogniem błysnął”, koń zaś „ludzkim śmiechem ryknął”¹³.

Mimo że Julian Klaczko w swojej interpretacji Mickiewiczowskiej ballady wskazuje na panięńską nieporadność i zagubienie jako na te elementy, które doprowadzają dziewczynę do śmierci¹⁴, trzeba podkreślić – za Wacławem Borowym, który zwraca uwagę na pokrewieństwo bohaterki z takimi Mickiewiczowskimi buntownikami jak Farys czy Wallenrod – jej konsekwencję w podejmowanych decyzjach¹⁵. Pierwszą z nich było zwrócenie się w stronę magii, której stosowanie, wedle nauki chrześcijańskiej, jest grzechem. To właśnie sięgnięcie po czary – a nie bluźnierstwo jak w przypadku Lenory – jest winą zakochanego dziewczęcia. Tradycyjne interpretacje porównawcze obu ballad sugerują, że to niemiecka bohaterka jest buntowniczką. Tymczasem reakcja postaci z utworu Bürgera powstaje pod wpływem emocji. To gwałtowna rozpacz porywa Lenorę do obrazu Stwórcy, Panna z *Ucieczki* zaś przyjmuje wobec życiowej tragedii postawę aktywną. Szuka sposobu, by odwrócić swoje nieszczęście. Rozwiązanie przynosi jej wiejska kuma, która – co również istotne – winna jest grzechów dziewczyny. To ona namawia ją do zaburzenia boskiego porządku świata. Zło przychodzi zatem do bohaterki z zewnątrz, jednak to ona się na nie decyduje – dokonuje świadomego wyboru. Pozostaje w tym konsekwentna. To raczej przywołany zmarły jest poddany czarom („klęto ducha – klątwy słucha”)¹⁶ i w tym dysonansie między wolą ocalenia

¹³ Tamże, s. 32.

¹⁴ Zob. J. Klaczko, *Lenora i Ucieczka*, [w:] *Juliana Klaczki zapomniane pisma polskie (1850-1866)*, zebrał i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912.

¹⁵ Zob. W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958.

¹⁶ A. Mickiewicz, *Ucieczka*, [w:] *I ziarno duszy nagie pozostało. Antologia wierszy polskiego romantyzmu*, t. 1, red. B. Dopart, A. Ziołowicz, Kraków 2006, s. 118.

ukochanej a magicznym zadaniem jej uprowadzenia pragnie dać dziewczynie jeszcze jedną szansę, uchronić ją przed potępieńczą śmiercią, którą przybył jej zadać, zmuszony czarami starej kумы. Pozwala jej znów wybrać:

Zegar wybił. – „Bywaj zdrowa!
Koń mój zarżał, koń mój czeka;
Albo wstawaj, na koń siądź
I na wieki moja bądź!”¹⁷.

Kolejny raz uwidacznia się w tym momencie żelazna konsekwencja bohaterki ballady, która w przeciwieństwie do swej niemieckiej odpowiedniczki, nie waha się, czy wyruszyć w drogę z upiornym jeźdźcem. Nie znajduje się jednak pod jego wpływem – sama decyduje, wiedząc, że jego pojawienie się jest wynikiem czarów, więc ukochany nie jest cudownie ocalonym wojakiem, lecz raczej groźnym przybyszem z zaświatów, który może poprowadzić ją tylko w jedną stronę – by ruszyć w tę potępieńczą trasę. Uzbraja się jednak w potężny arsenał dewocjonaliów – być może świadoma, że nawiązała kontakt z pozaziemską, niebezpieczną sferą, liczy na to, że ponowny zwrot w stronę wiary i religii uchroni ją oraz jej towarzysza przed potępieńczymi skutkami podjętych decyzji. Jednak gdy Upiór każe jej pozbyć się różańca i krzyżyka, robi to bez najmniejszego oporu – warto wszakże zauważyć, że Jeździec zdroworoządkowo uzasadnia swoje żądania, uzależniając od ich spełnienia przez pannę wspólne bezpieczeństwo podróżnych. Kiedy nalega na pozostawienie za sobą szkaplerzy i koronek, powiada:

Sznur przeklęty, sznur znienacka
Rumakowi miga w oczy,
Patrz, jak zadrżał, bokiem skoczy.
Moja luba, rzuć te cacka!¹⁸.

W tym momencie granica została przekroczona: zjawia nie może już pozwolić dziewczynie wybrać, ona zaś przestaje się kierować własną wolą, zostanie poddana demonicznym zaklęciom i pozostaje w tym stanie przynajmniej do końcowych strof ballady, w których pada puenta. Inaczej niż w *Lenorze* nie ma ona w żadnym razie moralistycznego charakteru, płynie z niej jednak pewna ludowa mądrość:

Krzyż na ziemię padł i zniknął,
Jeździec pannę wpoły ścisnął,

¹⁷ Tamże, s. 119.

¹⁸ Tamże, s. 121.

Z oczu i z ust ogniem błysnął,
 Rumak ludzkim śmiechem ryknął.
 Przeskoczyli cwałem mury,
 Biją dzwony, pieją kury.
 Nim ksiądz przyszedł na mszę ranną,
 Zniknął koń z jeźdźcem i panną.
 Na smętarzu cisza była,
 Stoją krzyże, głązy leżą:
 Jedna bez krzyża mogiła
 I ziemia ruszona świeżo.
 Ksiądz nad grobem długo stał
 I mszę za dwie dusze miał¹⁹.

Panna i Jeździec z *Ucieczki* zostali skazani na potępienie. Ona za kontakt z czarami, on – ponieważ żyjąca jeszcze ukochana nie zapewniła jego duszy wstawiennej modlitwy, nie pozwoliła mu odejść, zamiast tego z pomocą czarnej magii przywołała kochanka na ziemię. Potępienie pary realizuje się przede wszystkim w warstwie symbolicznej. Balladowy narrator nie dopowiada dalszych losów nieszczęśliwych dusz, zamiast tego obrazuje mogiłę pozbawioną krzyża, wyróżniającą się spośród innych grobów. Nad nią staje ksiądz, scharakteryzowany krótko, lecz bardzo obrazowo w wieńczącym utwór dwuwiersie: będzie zatem człowiekiem czułym i wrażliwym. Wzruszony historią dwojga kochanków, błaga o miłosierdzie dla ich dusz, nie zważając na powody, dla których miały one zostać potępione, a ciała spocząć w grobowcu bez krzyża. Postać księdza – nieobecna w końcowych strofach *Lenory* – zwiastuje w *Ucieczce* nadzieję dla bohaterów i sytuuje tę balladę po stronie tak bliskiej Mickiewiczowi teologii miłosierdzia. O szalonym pędzie nieszczęśliwej dziewczyny i przybysza z zaświatów opowiada więc nie – jak Bürger – ku przestrodze, ale dla pokrzepienia. Zmienia się na mniej radykalne Mickiewiczowskie napomnienie przed złem. Jeszcze w *Świteziance* „traktuje je substancjalnie”²⁰, a bohater tamtej ballady wydaje na siebie wyrok jedynie dlatego, że:

Wkroczył w dziedzinę władaną przez demoniczną istotę. Innymi słowy, nie mógł dochować przysięgi, ponieważ zrzekł się woli, etycznej autonomii, na rzecz piekła²¹.

¹⁹ Tamże, s. 122.

²⁰ B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 71.

²¹ Tamże, s. 95.

Akt dokonania wyboru, który przypada w udziale bohaterce *Ucieczki*, ani problem moralu i jego braku – to niejedyne różnice pomiędzy utworami Bürgera i Mickiewicza, a zdaniem Marii Janion – nawet niezasadnicze:

Powiedzmy, że *Ucieczka* Mickiewicza tym się przede wszystkim różni od *Lenory* Bürgera, że mówi jednak o czym innym. Miłość szalona z *Ucieczki* jest nawet bardziej bezwzględna niż w IV części *Dziadów*, gdyż brakuje w niej takich mitów łagodzących jak np. mit androgyniczny. Mickiewicz w *Ucieczce* pokazał Pannę, która idzie do kresu w dążeniu do absolutu. Nie śmierć jest tu najistotniejsza, lecz bezwzględne pragnienie nieskończoności w świecie skończonym, ostatecznego spełnienia w całkowitej jedności ducha i ciała, co przecież nie jest możliwe. Właśnie wtedy dokonuje się spalenie przez Erosa. W finale *Ucieczki* tyle Mickiewicz mówi o płonieniu. Są to nie tylko ognie piekielne. To również konieczne samospalenie się miłości-namiętności. Mickiewicz pokazał to uczucie bez jakiegokolwiek kompromisu moralnego czy estetycznego, bez ugięcia się wobec jakiegokolwiek konwencji²².

Badaczka wskazuje na wątek szalonej miłości, silnego uczucia, jakim bohaterka darzy zmarłego kochanka, jako na najważniejszy wątek tematyczny Mickiewiczowskiej ballady. W porównawczej interpretacji *Lenory* i *Ucieczki* afekty bohaterek stanowić będą w istocie graniczną linię obu utworów – i tak za czyny i zachowanie dziewczęcia z ballady Bürgera odpowiadać będzie złość i rozczarowanie porządkiem świata, w którym giną kochankowie. Błuznierstwo Lenory jest wynikiem niezgody na przyjęcie odwiecznych praw, ta zaś wynika z wielkiej rozpacz – ale niekoniecznie szalonej miłości. Bezimienna panna z *Ucieczki* kocha aż po grób i chce pozostać wierna swemu wybrankowi nawet po jego śmierci. Stąd jej dramatem jest nie tylko śmierć kochanka, lecz przede wszystkim naciski otoczenia na poślubienie kogoś innego:

On wojuje – rok upłynął,
On nie wraca – może zginął.
Panno, szkoda młodych lat,
Od Książęcia jedzie swat²³.

Panna, nie chcąc postąpić wbrew sobie i swojej szalonej miłości, oznajmia:

²² M. Janion, dz. cyt., s. 34.

²³ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 117.

Nie powiozą do ołtarza,
Powiozą mię do smętarza,
A pościelą chyba w trumnie.
Ja umrę, gdy on nie żyje,
Ciebie, matko, żal zabije²⁴.

Wobec tej rozpaczyny dziewczyna decyduje się na gest transgresyjny i – co jeszcze raz warto podkreślić – świadomie przyzywa zmarłego. Ten trop interpretacyjny potwierdza anonimowość bohaterki, fakt, że nie jest – jak Lenora – przedstawiona z imienia, oraz tytuł ballady – jej bohaterowie uciekają bowiem od zobowiązań obyczajowych i roli wyznaczonej w społeczeństwie. Motywy postępowania dziewczęcia, niewątpliwie warte namysłu, stanowią wszak tylko jeden z aspektów *Ucieczki*. To nie uczucie miłosne odgrywa najistotniejszą rolę w omawianej balladzie – gdyby tak było, jakie znaczenia miałby finał zamknięty w dwóch ostatnich wersach? Historia życia i śmierci dziewczyny, dzieje podjętych przez nią wyborów są w dziele Mickiewicza może jedynie pretekstem, by wyrazić wybrzmiewającą w ostatnich strofach nadzieję: że nawet najcięższe moralne przewinienia, świadome odstępstwa od przedustawnego ładu, wyrzeknięcie się Opatrzności mogą zostać zapomniane dzięki ludzkiemu braterstwu, łagodnemu, nieoceniającemu wsparciu, które w balladzie uosabia prosty ksiądz. Jego wstawiennictwo jest tytułową ucieczką od potępienia szaleńczo zakochanej. To najjaskrawsza różnica pomiędzy Mickiewiczowską balladą a mroczną *Lenorą*, której podróż u boku jeźdźcy z zaświatów od początku do końca stanowi karę – od jej losu nie ma ucieczki.

Co wobec tego łączy, a co dzieli porównane wyżej teksty z *Wieżą Buta* Asachiego? Z pewnością wszystkie trzy teksty mają rdzeń ludowy i pochodzą od opowieści znanej w całej Europie²⁵. Autorzy wspomnianych ballad mówią wprost o inspiracji pieśnią gminną. Mickiewicz opatruje *Ucieczkę* przypisem, w którym informuje czytelnika o źródłach ballady i odnosi się również do Bürgerowskiego tekstu; Asachi w *Wieży Buta* zaznacza, że utwór jest „imitacją”. Nie wskazuje jednak na inspirację folklorystyczną. Nie podaje także źródeł literackich, stąd w jego kraju spór literaturoznawców o to, kogo autor imituje. Już powierzchowna lektura rumuńskiego tekstu wskazuje, że to *Ucieczka* – a nie *Lenora* czy jakakolwiek inna ballada z kręgu lenorycznego – była punktem wyjścia dla *Wieży Buta*. Asachi

²⁴ Tamże, s. 118.

²⁵ Zob. np. *Duch lubego Williama*, [w:] *Pieśni ludowe celtyckie, germańskie i romańskie*, spolszczył E. Porębowicz, Lwów 1909.

stosuje analogiczne do Mickiewiczowskich obrazy poetyckie, parafrazuje polski tekst, a niekiedy po prostu przekłada go na język rumuński. Niech unaoczni to kilka cytatów:

Wszyscy wojownicy wrócili do kraju
Także księżę ze swą świtą
Ana płacze w pokoju

I nie może o Bucie zapomnieć
Książd jutro pobłogosławi jej nowe małżeństwo²⁶.

U Mickiewicza podobny fragment otwiera balladę i w krótkich zdaniach oddaje dramat dziewczęcia:

Księżę ucztuje we dworze,
A Panna płacze w komorze²⁷.

Wspólnym dramatem obu bohaterek jest zatem społeczna presja na powtórne zamążpójście. Stąd nie tylko sposób obrazowania rozpaczy Any będzie w *Wieży Buta* bardziej podobny do języka Mickiewiczowskiego niż Bürgerowskiego, lecz także motywacja bohaterek, powód ich grzechu i rozpaczy będzie wspólny raczej z *Ucieczką* niż z *Lenorą*. W kolejnych strofach rumuńskiej ballady ujawnia się jeszcze bardziej źródło inspiracji Asachiego. Pojawia się bowiem symboliczny motyw pozostawiania za sobą przywiązania do chrześcijańskiej moralności przedstawiony poprzez sceny porzucania dewocjonaliów. Mickiewiczowska wyobraźnia i w tym przypadku wpłynęła na autora *Wieży Buta*, który pisze np.:

Ach, kochany, wstrzymaj lejce
Koń skaczący po tej rzece
Roztrzaska nas na skałach!
„Co wisi u twego pasa?”
„To różaniec z pustelni,
który podarował mi pustelnik”
„Co za przerażający sznur!”
Trzeba go zdjąć z końskich oczu.

²⁶ G. Asachi, *Turnul lui But. Pe muntele Pion. Imitație*, przekład filologiczny własny na podstawie tekstu dostępnego on-line: https://www.tititudorancea.com/z/gheorghe_asachi_turnul_lui_but.htm – 29.03.2020.

²⁷ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 117.

Spójrz jakie drzenie go przeszywa
Wyrzuć go!

Potem na wysoką górę
Przejdiesz milę jednym skokiem”²⁸.

Wcześniej But domagał się od Any porzucenia również egzemplarza Biblii oraz szkaplerza. Podobnie jak Jeździec z *Ucieczki* znajduje dla tych żądań uzasadnienie. Istotna różnica pojawia się w finałach ballad. U Mickiewicza kochankowie-straceńcy kończą w mogile bez krzyża, którą jednak ksiądz znajduje i błogosławi, tym samym umożliwiając potępieńczym duszom zbawienie. Bohaterka rumuńskiej ballady zostaje z kolei odnaleziona w panińskim pokoju przez duchownego, który przybył, by dokonać obrzędów związanych z przyjęciem przez nią sakramentu małżeństwa:

Rano, kiedy przyszedł
Pop do pałacu

By poświęcić koronę²⁹
Panna w łóżku była nieżywa
Szczyt wieży Buta
Oglądała w tamtej chwili³⁰.

Pomysł Asachiego na domknięcie losów dziewczęcia nie wyklucza oczywiście fantastycznej motywacji ballady, ale każe się nad nią zastanowić. Szaleńczy pęd z ukochanym mógł być rzeczywiście udziałem duszy bohaterki, która opuściła ciało już wcześniej i była martwa na długo przed pianiem koguta. Być może jednak Ana umarła z rozpacz – jej serce mogło nie wytrzymać myśli o ślubie z tym, którego nie kochała. A może była to śmierć samobójcza? W obu przypadkach podróż na wieżę Buta byłaby wytworem wyobraźni dziewczyny, doświadczanym być może w przedśmiertnej malignie, ale byłoby to wciąż nieprzypadkowe rojenie: wszak Ana, mimo gospodarskiego pochodzenia, mogła znać tę ludową pieśń – kontaktowała się przecież z parką, a więc lokalną wiedzmą³¹. Taka interpretacja pozwoliłaby znów nawiązać do figury koła hermeneutycznego: w literaturze folk-

²⁸ G. Asachi, dz. cyt.

²⁹ Prawosławny obrzęd weselny.

³⁰ G. Asachi, dz. cyt.

³¹ Zresztą i Mickiewicz wspomina, że historię, którą zapisał w *Ucieczce*, słyszał „śpiewaną w języku polskim na Litwie”. Język polski nie był wśród litewskiego ludu językiem domowym,

lorystycznej funkcjonuje pewien topos (w tym przypadku – umarłego kochanka porywającego duszę dziewczyny). Jest tak silnie zakorzeniony w świadomości zbiorowej, że znający tę historię się z nim utożsamiają. I to właśnie ich doświadczenie przechodzi do literatury wysokiej.

Trudno z pewnością określić, w jaki sposób ukochana Buta podróżowała na szczyt wieży Pion: czy jej ucieczka odbyła się w fantastycznej rzeczywistości, czy była tylko toczącym się na planie realistycznym ostatnim snem umierającej dziewczyny. Niezależnie od tego, czy tekst jest przetworzeniem ludowych wierzeń, czy zainspirowaną nim, ale zracjonalizowaną opowieścią, nie sposób pominąć wyraźnego podobieństwa tekstowego obszernych fragmentów ballady do *Ucieczki*. Mimo to stanowisko badaczy co do źródła inspiracji Asachiego nie było jasne. To zresztą nie dziwi, biorąc pod uwagę zasięg ludowej legendy o jeźdźcu-upiorze powracającym z zaświatów, by uprowadzić ukochaną. W odautorskim przypisie do *Ucieczki* Mickiewicz eksplikuje:

Ta powieść znajoma jest ludom wszystkich krajów chrześcijańskich. Poeci rozmaicie ją przerabiali. Bürger ułożył z niej swoją *Lenorę*. Nie znając piosenki gminnej niemieckiej, nie można wiedzieć, o ile Bürger rzecz i styl odmienił. Niniejszą balladę ułożyłem podług piosenki, którą niegdyś słyszałem w Litwie śpiewaną po polsku. Treść i układ zachowałem wiernie, ale wierszy gminnych ledwie kilka zostało mi się w pamięci i te służyły mi za wzór stylu³².

Badaczy nurtowała sprawa nieokreślonego dokładniej pochodzenia tej ludowej opowieści, a zwłaszcza jej niemieckiej wersji. Historia recepcji motywu lenorycznego wiąże się ze sporami o pierwszeństwo pomiędzy największymi literaturami narodowymi³³, a przecież i te „mniejsze” ów topos przetwarzały i przydawały mu swoistego kolorytu. Na grunt rumuński powyższy wątek został wprowadzony za pośrednictwem Mickiewiczowskiej, wyżej omówionej ballady. Ta kwestia powinna jawić się jako oczywista i nie wzbudzać wątpliwości, *Wieża Buta* jest bowiem dokładnym przetworzeniem *Ucieczki*, a nie przekładem, Asachi wprowadza bowiem do swojego tekstu zbyt wiele elementów kulturowo-topograficznego kolorytu rumuńskiego, by przypuszczać, że podjął się w tym przypadku działalności

a więc pieśń nie mogła mieć – przynajmniej w rodzinnych stronach poety – wyłącznie ludowego pochodzenia.

³² A. Mickiewicz, dz. cyt., s. XX.

³³ Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 17.

stricte translatorskiej. Rumuńska ballada nie jest też oczywiście tekstem oryginalnym – zbyt wyraźne wydaje się podobieństwo do Mickiewiczowskiego dzieła w zakresie struktur językowych oraz sposobów poetyckiego obrazowania. Zatem w oczywisty sposób *Wieża Buta* staje się tym, co XIX-wieczni twórcy chętnie nazywali „naśladowaniem”. Skoro zaś „naśladowaniem”, warto zapytać – z kogo? Chițimia stawia słuszną zapewne tezę, że z Mickiewicza. Jednocześnie przytacza również opinie swoich rodaków, którzy czytali paralelnie *Lenorę* i *Ucieczkę*, ale bez kontekstu swojej narodowej ballady wyposażonej w ten motyw³⁴, albo interpretowali *Wieżę Buta* jako utwór inspirowany balladą Bürgera, nie dostrzegając wyraźnych związków z tekstem Mickiewicza³⁵. Ten brak śmiałości do jednoznacznego wskazania źródła inspiracji mógł mieć dwa powody. Po pierwsze, mógł wynikać z nieznajomości *Ucieczki*³⁶. Porównawcza lektura obu utworów, choć wskazuje na związki z *Lenorą* i w jednym, i drugim przypadku, nie pozostawia najmniejszych wątpliwości co do ich pokrewieństwa. Po drugie zaś, pozostali badacze mogli być nieświadomi innych Mickiewiczowskich inspiracji w pozostałych utworach Asachiego, tak dokładnie rozpoznanych przez Chițimię.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Asachi G., *Turnul lui But. Pe muntele Pion. Imitație*, [on-line:] https://www.tititudorancea.com/z/gheorghe_asachi_turnul_lui_but.htm.

Bürger A., *Lenora*, przeł. E. Szymański, Warszawa 1925.

I ziarno duszy nagie pozostało. Antologia wierszy polskiego romantyzmu, t. 1, red. B. Dąpart, A. Zioliwicz, Kraków 2006.

Literatura przedmiotu

Adam Mickiewicz in *World Literature: A Symposium*, ed. W. Lednicki, Berkeley–Los Angeles 1956.

Biernacki A., *Problematyka folkloru w drobnych utworach Mickiewicza*, [w:] *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski, Warszawa 1958, s. 340–368.

Bistrițeanu A., *Gheorghe Asachi și folclorul*, „Limbă și literatură” 1995, nr 1, s. 12–36.

Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, t. 1, Lublin 1958.

³⁴ Zob. D. Caracostea, *Lenore. O problemă de literatură comparată și folclor*, București 1929.

³⁵ Zob. A. Bistrițeanu, dz. cyt.

³⁶ Zarzut ten nie dotyczy oczywiście Caracostei, który był badaczem twórczości Mickiewicza i właśnie *Ucieczkę* poświęcił przywołaną wyżej pracę.

- Caracostea D., *Lenore. O problemă de literatură komparată și folklor*, București 1929.
- Chițimia I.C., *Adam Mickiewicz et son poème dramatique „Dziady”*, București 1956.
- Chițimia I.C., *Literackie studia i szkice rumunistyczno-polonistyczne*, red. H. Misterski, Warszawa 1983.
- Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.
- Gheorghiu N.A., *Mickiewicz and the Romanians*, [w:] *Adam Mickiewicz in World Literature: A Symposium*, red. W. Lednicki, przeł. J.R. Loy, Berkeley 1956.
- Klaczko J., *Lenora i Ucieczka*, [w:] *Juliana Klaczki zapomniane pisma polskie (1850-1866)*, zebrał i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912, s. 253-279.
- Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski, Warszawa 1958.
- Janion M., *Panna i miłość szalona*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4-5-6, s. 15-35.
- Pieśni ludowe celtyckie, germańskie i romańskie*, spolszczył E. Porębowicz, Lwów 1909.
- Zapomniane pisma polskie (1850-1866)*, zebrał i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912.

ABSTRAKT

Artykuł stanowi analizę rumuńskich ballad okresu romantyzmu, dla których źródłem inspiracji były ballady A. Mickiewicza. Celem podjęcia pracy interpretacyjnej było uzyskanie odpowiedzi na pytanie o wpływ autora *Ballad i romansów* na rozwój procesu literackiego w Rumunii. W pracy zostają przeanalizowane związki ballady G. Asachiego *Wieża Buta z Ucieczką* Mickiewicza.

Słowa kluczowe: Mickiewicz, Asachi, Alecsandri, Heliade-Rădulescu, Prešern, romantyzm, ballada, folklor, Rumunia, Słowenia, Bałkany, słowiańszczyzna

ABSTRACT

Adore, Admire, and Appreciate – Transform, Interpret, and Imitate: Connections Between Literary Ballads and Their Authors: A Case Study of Lenora, Ucieczka, and Turnul lui But

The article is an analysis of Romanian ballads of the Romantic period inspired by Adam Mickiewicz's ballads. The purpose of this interpretative study was to determine the influence the author of *Ballady i romanse* [Ballads and Romances] exerted on the development of literature in Romania. The article focuses on on historical-literary and translational connections Gheorghe Asachi's ballad *Turnul lui But* [Tower of But] with *Ucieczka* [Escape].

Keywords: Mickiewicz, Asachi, Alecsandri, Heliade-Rădulescu, Prešern, Romanticism, ballad, folklore, Romania, Slovenia, Balkans, Slavic

Lidia Kamińska 

UNIwersytet Jagielloński



„[D]o Ciebie, o Poeto, wzrok się nasz podnosi”¹

O twórczym dialogu Kazimierza Przerwy-Tetmajera z Juliuszem Słowackim
oraz pokrewieństwach romantycznej i młodopolskiej wyobraźni
(*Qui amant* K. Przerwy-Tetmajera wobec *W Szwajcarii* J. Słowackiego)

Kazimierz Przerwa-Tetmajer, podobnie jak liczni twórcy na przełomie XIX i XX wieku poeci, chętnie sięgał do tradycji ukształtowanej przez mistrzów romantycznych². Już w Młodej Polsce krytycy zwracali uwagę na to, że w jego

¹ Cytat pochodzi z wiersza *W pięćdziesiątą rocznicę śmierci Juliusza Słowackiego* (1899) (K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 1065).

² O inspiracjach młodopolskich twórców literaturą romantyczną pisali np.: U.M. Pilch, *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki – Miciński*, Kraków 2010; P. Szwed, *Od daleniec. Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*, Katowice 2014; T. Weiss, *Stanisław Przybyszewski a romantyzm*, „Pamiętnik Literacki” 1973, t. 64, z. 1. Tetmajerowskie inspiracje literaturą romantyzmu dostrzega Jan Jakóbczyk (J. Jakóbczyk, *Z Mickiewiczem*, [w:] tegoż, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001, s. 69-73; tegoż, *Tetmajer czyta Słowackiego*, [w:] tamże, s. 83-104), jednak jego analiza podobieństw pomiędzy *W Szwajcarii* a *Qui amant* jest dość powierzchowna. Magdalena Siwiec podkreśla, że wielu polskich modernistów identyfikowało się z romantyzmem w ujęciu Słowackiego – wśród nich wymienia Micińskiego, Przybyszewskiego i Ignacego Matuszewskiego (zob. M. Siwiec, *Słowacki i nowoczesność*, [w:] tejże, *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009, s. 215). Badaczka analizuje podobieństwa pomiędzy twórczością Słowackiego a modernizmem, zauważając jednak, że: „Juliusz Słowacki nie był modernistą. Podobieństwa jego tekstów do

utworach pobrzmiewają echa twórczości wielu romantyków. W liryce Tetmajera często dostrzegano zatem inspiracje dziełami Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego, ale także poetów niemieckich, angielskich czy włoskich: Heinricha Heinego, George'a Gordona Byrona, Percy'ego Shelleya czy Giacoma Leopardiego. Z uwagi na tak szeroki zakres relacji z poezją pierwszej połowy XIX wieku, jakie można odnaleźć w twórczości Tetmajera, w niniejszym artykule skupię się przede wszystkim na analizie powiązań poematu *Qui amant* ze stanowiącym jego wyraźną inspirację *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego. Swoistym centrum mojej interpretacji będzie natomiast sposób przedstawiania relacji międzyludzkich oraz wynikających z nich stanów emocjonalnych podmiotów w utworze młodopolskim oraz w tekście romantycznym.

TETMAJER I ROMANTYCY W OCZACH MŁODOPOLSKICH KRYTYKÓW

W recenzjach z epoki, poczynawszy od tekstów dotyczących wczesnej twórczości Tetmajera, można odnaleźć wzmianki świadczące o rozpoznaniu przez młodopolskich krytyków intertekstualnych relacji jego poezji z dziełami romantycznymi. Zwracali oni uwagę przede wszystkim na powinowactwa pod względem stylu, formy, poetyckiego obrazowania, podobnego typu uczuciowości (szczerej i intensywnej, wywierającej znaczący wpływ na tekst literacki), a niekiedy także na wyraźne odwołania do konkretnych utworów:

Najdawniejszy znany mi jego utwór, fantazja *Illa*, wydana pod pseudonimem Kazimierza Przerwy w Krakowie r. 1886, było to dość udatne naśladowanie *Anhellego* pod względem stylu i tonu³.

(P. Chmielowski)

Tymczasem poezje Tetmajera czytałem właśnie jednym tchem. [...] czarowały mnie siła i szczerość uczucia, porywał ogrom fantazji pokrewnej Słowackiemu i Konopnickiej, lubującej się w zaświatowych lotach, a nie-

utworów modernistycznych, zwłaszcza podobieństwa formalne, nie mogą przysłonić charakteru jego dzieła. Słowacki w pierwszej kolejności był i jest Słowackim, w drugiej – romantykiem – i to romantyzm stanowi właściwy kontekst jego dzieła” (tamże, s. 258).

³ P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy. Szkice nakreślone przez Piotra Chmielowskiego*, [w:] *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890-1918*, wstęp, wybór i oprac. W. Czernianin, Wrocław 2006, s. 65 (pierwotny druk: Petersburg 1895).

wyczerpanej w bogactwie obrazów malujących tak trudne do odmalowania mgliste tęsknoty duszy do nieskończoności [...] ⁴.

(M. Zdziechowski)

Całą tę fantastyczną opowieść, wzorowaną widocznie na Byronie, a niepozbawioną epizodów wysoce dramatycznych i drastycznych, znamionuje nastrój gorączkowy [...] ⁵.

(P. Chmielowski)

W malowaniu obrazów ciszy oraz graniczących ze śmiercią stanów nirwanicznego omdlenia duszy Tetmajer jest mistrzem skończonym. Przypomina Leopardiego, tylko poeta włoski więcej jest myślicielem i psychologiem, pogrąża się w samym sobie, gdy Tetmajer rozplywa się w marzeniach, które mu otwierają nieskończoność [...] ⁶.

(M. Zdziechowski)

Jest tam nieco Heinowskich tonów, jest tchnienie Musseta, są wreszcie reminiscencje z Słowackiego, ale wśród tych zapożyczonych melodii płynie dźwięk silny i oryginalny, płynie talent prawdziwy, spowity w noc melancholii ⁷.

(W. Rabski)

Opisy jego odznaczają się bogactwem barw, niektóre ustępy (*Albatros, Na morzu polarnym, Morskie oko, Burza* itd.) przypominają sonet[y] krymskie Mickiewicza. I w ogóle z nieśmiertelnej trójcy naszych romantyków twórca *Pana Tadeusza* najwięcej, najwięcej nie bez korzyści, czytany zapewne był przez p. Tetmajera ⁸.

(W. Bukowiński)

Zresztą sam Tetmajer również nie ukrywał inspiracji dorobkiem romantycznych mistrzów. Jego poetycką drogę rozpoczyna bowiem wiersz *Ku czci Adama Mickiewicza*, za którego napisanie autor ośmiu serii *Poezji* został nagrodzony w konkursie literackim. W tekście widoczne są liczne echa Mickiewiczowskiej

⁴ M. Zdziechowski, *Z niwy najnowszej poezji. I. Kazimierz Tetmajer* [Ser. II], [w:] *Materiały źródłowe...*, s. 77 (pierwodruk: „Świat” 1895, nr 4, s. 77-82).

⁵ P. Chmielowski, dz. cyt., s. 66.

⁶ M. Zdziechowski, dz. cyt., s. 84.

⁷ W. Rabski, *Z liryki współczesnej. Kazimierz Tetmajer: Poezje. Seria II. Sfinks (Fantazja dramatyczna)*, [w:] *Materiały źródłowe...*, s. 105 (pierwodruk: „Przegląd Poznański” 1894, nr 25, s. 6-7).

⁸ W. Bukowiński, *Kazimierz Tetmajer. – Poezje serya II – Sfinks, fantazja dramatyczna*, [w:] *Materiały źródłowe...*, s. 111 (pierwodruk: „Gazeta Polska” 1895, nr 29).

Ody do młodości. Poeta jest także autorem takich utworów okolicznościowych jak *W pięćdziesiątą rocznicę śmierci Juliusza Słowackiego* czy *Na pogrzeb Teofila Lenartowicza*. Nie bez przyczyny wiersze o charakterze panegirycznym Tetmajer poświęcił właśnie romantykom.

Jednym z najczęściej wskazywanych przykładów inspiracji romantycznych w twórczości poety jest jednak *Qui amant*, przez niektórych krytyków uznawany wręcz za twórczą parafrazę poematu *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego. Właśnie tym dwóm tekstom poświęcił swoją recenzję Gustaw Doliński⁹. Artykuł młodopolskiego krytyka jest w zasadzie wyłącznie zestawieniem fragmentów utworu Tetmajera z odpowiadającymi im pod względem treści czy obrazowania ustępami z poematu romantycznego. Poza krótkim komentarzami, mającymi bardziej charakter impresyjnej refleksji, brak tam pogłębionej analizy paraleli i różnic między utworami, co autor tłumaczy pragnieniem pozostawienia czytelnikom możliwości sformułowania własnych osądów. Choć w krytyce przełomu wieków przeważają głosy opowiadające się za istnieniem głębokich powiązań na płaszczyźnie fabularnej i stylistycznej pomiędzy utworami poetów młodopolskiego oraz romantycznego, a Słowackiego recenzenci uznają za swego rodzaju duchowego patrona tekstu Tetmajera, pojawiają się również głosy odrzucające tezę o tego typu inspiracjach. Takie stanowisko przedstawia w swojej recenzji Ignacy Chrzanowski:

Najpiękniejszym jednak dowodem uduchowienia poezji Tetmajera jest fantazja liryczna *Qui amant*, która, zanim weszła w skład serii czwartej, była już znaną z czasopism; pisano o niej nawet, i niektórzy upatrywali w niej echo *Szwajcarii* Słowackiego. Całkiem niesłusznie. Podobieństwo – jeżeli już kto koniecznie zechce go szukać – polega chyba tylko na kilku zwrotach stylowych, lecz poza tym wszystko odmienne. W poemacie Słowackiego miłość, choć wyidealizowana, ma, bądź co bądź, nie tylko pozory, ale i cechy rzeczywistości, u Tetmajera – nie ma nawet pozorów¹⁰.

Odrzucenie tezy o głębokich, wielopoziomowych inspiracjach utworem Słowackiego Chrzanowski tłumaczy przede wszystkim sposobem kreacji świata przedstawionego, który u Tetmajera jest mglisty, efemeryczny, odrealniony i trudny do skonkretyzowania – istniejący bardziej na poziomie afektywnym niż sensu-

⁹ G. Doliński, „*W Szwajcarii*” i „*Qui amant*”. *Miłość w pierwszej i drugiej połowie stulecia*, [w:] *Materiały źródłowe...*, s. 162-174 (pierwodruk: „Słowo” 1899, nr 65, s. 1-2, nr 66, s. 1).

¹⁰ I. Chrzanowski, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Poezye. IV*. Warszawa 1900, [w:] *Materiały źródłowe...*, s. 227 (pierwodruk: „Ateneum” 1900, t. 4, s. 643-645).

alnym, u poety romantycznego z kolei przestrzeń ukazana jest w sposób plastyczny, umiejscowiona w konkretnych realiach geograficznych. Choć teksty poetów XIX-wiecznych w istocie zawierają liczne różnice, za słuszne uważałabym jednak spostrzeżenia o występowaniu wyraźnych inspiracji romantycznych w utworze Tetmajera. Poematy cechują się bardzo podobnym zarysem fabuły: mężczyzna spotyka w górskiej przestrzeni kobietę – sakralizowaną, idealną, anielską kochankę, którą obdarza uczuciem, następnie dochodzi do rozstania (u Słowackiego przyczyną jest śmierć ukochanej, u Tetmajera – jej zniknięcie, rozplynięcie się zwiewnego fantazmatu).

„NAD WODĄ OWĄ, NAD JEZIOREM OWEM...” PRZESTRZEŃ ROMANTYCZNA I MŁODOPOLSKA

Obydwa poematy rozpoczynają się od wprowadzenia tekstu w swego rodzaju oniryczną ramę¹¹. U Słowackiego podmiot, rozmyślając o kobiecie, porównuje jej nagłe odejście do ulotności snu: „Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty, / Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty”¹². Wspomnienie ukochanej okazuje się zatem zwiewne, mgliste i niepewne jak oniryczne marzenie, jednak historia, którą będzie snuł podmiot, nie jest wyłącznie wytworem wyobraźni, lecz jest osadzona w rzeczywistych doświadczeniach. W nieco inny sposób wykorzystuje ten sam motyw Tetmajer – w poemacie młodopolskim podmiot liryczny nie opisuje rzeczywistych zdarzeń, postaci i miejsc, lecz wykorzystuje sen jako pretekst pozwalający na wniknięcie w głąb własnej podświadomości, zejście do spowitych mrokiem sfer duszy: „Ucis się, ziemio... Niech mi nic nie zmąca / tego snu duszy”¹³. Poemat Słowackiego bazuje zatem na procesie wspominania, wydobywania z pamięci minionych zdarzeń, odwiedzonych miejsc i obrazu rzeczywistej kobiety, utwór

¹¹ Więcej na temat powiązań bohaterki *Qui amant* ze snami pisałam w artykule: L. Kamińska, „Śniłem cię cichą i pogodną...”. O onirycznej obecności nieobecnych kobiet w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Bolesława Leśmiana, „Ruch Literacki” R. 61, 2020, z. 3 (360), s. 265-281.

¹² J. Słowacki, *W Szwajcarii*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Wiersze i poematy*, wybór i przedmowa M. Bizan, P. Hertz, Warszawa 1987, s. 333. Wszystkie cytaty z utworu Słowackiego podaję za niniejszym wydaniem. W nawiasie wskazuję numer strony.

¹³ K. Przerwa-Tetmajer, *Qui amant*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 643. Wszystkie cytaty z utworów Tetmajera podaję za niniejszym wydaniem. W nawiasie wskazuję numer strony.

Tetmajera natomiast stanowi zapis *sui generis* aktu twórczego śniącego umysłu, przetwarzającego najgłębsze pragnienia na pejzaż wewnętrzny, w którym zjawi się utkana z fantazji kochanka. Jaki wpływ tego rodzaju decyzje wywierają na kreację przestrzeni w obu utworach?

Akcja poematu *W Szwajcarii* została osadzona w konkretnych realiach¹⁴ – w szwajcarskich Alpach, nad wodospadem rzeki Aar („Gdzie Aar wody błękitnymi spada” [WS, s. 333]). Poeta romantyczny do kreacji przestrzeni wykorzystuje grę efektów świetlnych, które jednocześnie uplastyczniają przedstawiony krajobraz i sprawiają, że staje się on bardziej efemeryczny i rozmigotany: „Widzisz tę tęczę na burzy w parowie? / Na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza, / Nic ją nie zburzy, i nic ją nie zmiesza” [WS, s. 333]. Refleksy odbijają się na wełnie jagniąt czy piórach przelatujących przez tęczę gołębi („Przez tęczę szybko przeleci i błysnie” [WS, s. 333], w tej słonecznej scenerii mężczyzna po raz pierwszy ujrzy swoją ukochaną, co sprawi, że początkowo uzna ją za wytwór swej zachwyconej pięknem alpejskiego krajobrazu wyobraźni. Jak zauważa Zofia Wójcicka, już w nieco wcześniejszej *Godzinie myśli* uwidacznia się „wyraźny wpływ impresjonizmu – w postaci ruchomego postrzegania świata”¹⁵. Badaczka wiąże motyw transformacji świetlnych pojawiających się w twórczości Słowackiego z symboliką zstępowania ducha w materię¹⁶. Można rzec, że w poemacie *W Szwajcarii* gra światła jest wszechobecna, skrzy się nie tylko woda rzeki („Fala tak pełna ruchu i promieni” [WS, s. 337]) czy tafla jeziora stanowiącego centrum przestrzeni, ale nawet „głowy promienne” saren spotkanych podczas wędrówki, dlatego pejzaż, choć bardzo plastyczny, niejako rozplywa się w migotliwym blasku refleksów solarnych.

Również Tetmajer w *Qui amant* kreuje opis górskiego krajobrazu usytuowanego na jeziorze. W przeciwieństwie do Słowackiego nie wybiera jednak realnej przestrzeni, lecz już od pierwszych wersów sygnalizuje, że akcja będzie rozgrywać się niejako we wnętrzu ludzkiej psyche. Choć w tekście pojawia się wspomnienie tatrzańskiego pejzażu, poeta młodopolski, podobnie jak Słowacki, wyzyskuje właściwości świetlne: „daleko góry błyszcząły jak wieże” [QA, s. 647], „Przez drzewa słońce przeświecało z boku” [QA, s. 647], jednak kreowana przez niego

¹⁴ Geograficzne realia poematu poddaje szczegółowej analizie Stanisław Makowski w rozdziale: *U źródeł pejzażowych pomysłów*, [w:] tegoż, *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*, Warszawa 1976, s. 33-76.

¹⁵ Z. Wójcicka, „*W Szwajcarii*” *Juliusza Słowackiego – obrazowanie i symbolika*, „Pamiętnik Literacki” 2009, t. 100, z. 3, s. 138.

¹⁶ Zob. tamże, s. 140.

przestrzeń częściej jest skąpana w mroku („staw, ciemna bezdeń, tak ponura oku” [QA, s. 648]), zamglona („W górze się rozślania / mgła” [QA, s. 648]). Istotnym elementem doznań sensualnych jest wszechogarniająca, niepokojąca cisza¹⁷ („Pustynia, głusza” [QA, s. 643], „Las ciszą objęty / stoi milczący, ciemny i zakłęty” [QA, s. 663], „Nad lasu milczeniem, / nad straszną głuszą przepastnych odmetów” [QA, s. 657]), w której wybrzmiewa imię pięknej nieznanym, określanej przez podmiot liryczny mianem „Pani mojej duszy”, oraz jej głos, jednocześnie intrygujący i wzbudzający lęk.

Znacząca część poematu Tetmajera rozgrywa się w nocnej scenerii mrocznego, tajemniczego, zamarłego lasu. Przestrzeń jest odrealniona, spowita w blaskach dziwnego, fosforycznego światła. Zarysy drzew przypominają wyłaniające się z ciemności zjawy. Jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, zabiegiem często stosowanym przez poetów młodopolskich było eksponowanie dziwnych, niezwykle elementów opisywanego pejzażu¹⁸, podkreślających przynależność świata przedstawionego do sfery wewnętrznej. Percepcja wzrokowa zostaje ograniczona, podmiot liryczny pogrąża się w stanie niepewności, przez co może opisywać otoczenie jedynie za pomocą własnych domysłów. Można rzec, że świat nie istnieje, jedynie tymczasowo jawi się przed oczyma, jego elementy pojawiają się w lunarnym blasku, by za chwilę ponownie pogrążyć się w ciemnościach, zwodząc zbłąkanego wędrowca:

U skraju lasu świecą oniemiałe
drzewa półjawne, błękitnawobiałe,
zda się, posągi drzew w blasku miesiąca. [QA, s. 663]

Zimne księżycowe¹⁹ światło sprawia, że las jawi się jako przestrzeń martwoty. Jedyne dźwięki, jakie rozlegają się w tym otoczeniu, pochodzą z uschłych liści

¹⁷ Krystyna Zabawa w kontekście cyklu *Preludiów* zauważa dychotomiczne wartościowanie ciszy w poezji Tetmajera: „Raz jest ona wartością pożądaną, upragnioną (i tak jest najczęściej), ale bywa też przyczyną cierpienia, smutku, znakiem przytłaczającej samotności” (K. Zabawa, *Preludia – „muzyka (...) duszy” i zaduma „nad istnieniem”, [w:] Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2003, s. 110).

¹⁸ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 189. Badaczka zwraca uwagę na to, że pejzaże wewnętrzne zazwyczaj stawały się „statycznymi, obrazowymi odpowiednikami nastroju” (tamże).

¹⁹ Szczegółowo motywy lunarne w poezji Tetmajera analizuje Marian Stala. Wyróżnia on trzy sposoby ich wprowadzania w tej poezji: jako metaforę, epitet oraz „księżycowe zdarzenie”

poruszanych wiatrem. Zmysły, nadmiernie wyczulone w tego rodzaju opustoszałym miejscu, są zdolne do odbioru dźwięków niemal niesłyszalnych dla ludzkich uszu, jak ruchy owadzych skrzydeł. Podmiot zaczyna od opisu doznań płynących z natury, kończy natomiast na wymiarze kosmicznym, a owa audytywna podróż do wnętrza Ziemi staje się kolejnym symbolem zgłębiania ukrytych zakamarków własnej psyche²⁰. Jak zauważa Wojciech Gutowski: „W poezji Tetmajera ważne są różnego rodzaju sygnały, oddźwięki, aluzje, sugerujące spójność **nieskończoności wszechświata z nieskończonością Ja (duszy)**”²¹. Ujawniają się w tym fragmencie wyraźne paralele z Mickiewiczowskimi *Stepami akermanskimi*²². Ponadto dochodzi do synestezyjnego zmieszania doznań sensualnych, np. odbiór bodźców słuchowych za pomocą zmysłu wzroku:

patrzę, jak cicho leśna ćma przemyka,
słyszę, jak owad u nóg w trawie szepce
i jak wre ogień w czarnym wnętrzu ziemi,
jak Czas po globach niezliczonych depce. [QA, s. 663]

Kreowany w poemacie Tetmajera odrealniony, wizualno-audialny krajobraz staje się w istocie zeksterioryzowanym odzwierciedleniem trawiącej podmiot tęsknoty do raz ujranej pięknej nieznajomej. Świat wszechogarniającego mroku i bezmiernej pustki nie jest zatem przestrzenią istniejącą realnie, lecz przetworzeniem podświadomie odczuwanych stanów podmiotu lirycznego.

W obu tekstach znaczącą rolę odgrywa także jezioro. Jak zauważa Alfons Bronarski: „W przeciwieństwie do braku dekoracji górskiej, uderza nas znowu w opisach przyrody w utworze Słowackiego przewaga pierwiastka wodnego”²³.

(zob. M. Stala, *Blask księżycy. Kilka uwag o lunarnych miejscach poezji Kazimierza Tetmajera*, „Ruch Literacki” R. 57, 2016, z. 1 (334), s. 34).

²⁰ Symbolikę zejścia w głąb szczegółowo analizowała Maria Podraza-Kwiatkowska (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 167-184).

²¹ W. Gutowski, *Młodopolskiej poezji kłopoty z nieskończonością (Kazimierz Tetmajer, Leopold Staff, Tadeusz Miciński)*, [w:] *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych*, red. K. Badowska, Łódź 2014, s. 36.

²² Na słuchową nadwrażliwość podmiotu lirycznego w *Stepach akermanskich* Mickiewicza zwraca uwagę Bogusław Dopart: „Tak oto w perspektywie nieskończoności znika kategoria kresu i ustaje dyferencjalny aspekt zjawisk. Wtedy *totum* świata objawia się w percepcji bohatera za pośrednictwem wrażeń akustycznych, które stoją już na granicy postrzegania nadzmysłowego, przy czym nadczuły słuch wydaje się tu ekwiwalentem zmysłu wewnętrznego” (B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, s. 119).

²³ A. Bronarski, *Poemat J. Słowackiego W Szwajcarii i jego geneza. Przyczynek do dziejów twórczości poety*, [w:] *Juliusz Słowacki 1809-1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, London 1951,

W tekście romantyka jezioro stanowi centrum alpejskiego krajobrazu, element konkretnej przestrzeni. Jednocześnie opisy wody pozwalają poecie na zwielokrotnienie i spotęgowanie wspomnianych wcześniej zabiegów związanych z grą refleksów świetlnych. Leszek Libera łączy również wykorzystanie motywu akwaticznego z wprowadzeniem do tekstu archetypu animy, uobecniającego się w kreacji kobiecej bohaterki²⁴. U Tetmajera tego rodzaju symbolika została spotęgowana – jezioro jest w młodopolskiej poezji często wyzyskiwanym symbolem ewokującym skojarzenia z duszą²⁵. Jego pojawienie się już w początkowych partiach utworu wyraźnie wskazuje na umieszczenie akcji poematu w ludzkim wnętrzu.

Z zestawienia krajobrazów budowanych przez poetów romantycznego i młodopolskiego widać, że zdecydowana większość akcji poematu Słowackiego rozgrywa się w przestrzeniach opromienionych blaskiem słońca, w świetlistych, skrzących się pejzażach²⁶, z kolei tekst Tetmajera został osadzony w mroku nocy. Wiąże się to z funkcją, jaką pełni krajobraz w poematach – u Słowackiego jest wciąż jeszcze bardziej dekoracyjnym tłem dla przedstawianych wydarzeń, choć tłem wzbogaconym o przeżycia podmiotu, przepuszczonym przez swego rodzaju emocjonalny filtr²⁷, podkreślającym piękno uczucia przeżywanego przez podmiot, u Tetmajera natomiast pejzaż sam w sobie stanowi transpozycję stanów emocjonalnych na obrazy, jest symbolicznym przetworzeniem podświadomie odczuwanych i ujawniających się w toku sennego marzenia doznań. U Słowackiego dominuje ruch w górę, w stronę powierzchni i górskich szczytów, ruch pełniący funkcję terapeutycznego odzyskiwania zanikających wspomnień, u Tetmajera natomiast widoczny jest ruch w głąb, w mroczny obszar podświadomości, w której można odnaleźć

s. 341. Z kolei za barwę dominującą w poemacie badacz uznaje kolor błękitny (zob. tamże, s. 342).

²⁴ Zob. L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 192-193.

²⁵ Młodopolskie wyobrażenia akwaticzne szeroko analizuje Anna Czabanowska-Wróbel, która wyróżnia m.in. jezioro jako symbol introspekcji czy powiązanie wody z kobiecością (zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, t. 78, z. 3, s. 106, 112-118).

²⁶ Jak zauważa T. Grabowski: „Świetlaność wywiera największy wpływ na jego [Słowackiego] wyobraźnię twórczą; nerw optyczny doświadcza silnego wzruszenia pod działaniem słońca, zwoje mózgowe reagują z siłą na podrażnienia tego rodzaju. Dlatego i fizjonomia metafor będzie związana z wrażeniem oryginalnym, zmysł barwny działa mało, a barwy są raczej promieniowaniem [...]” (zob. T. Grabowski, *Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle epoki*, Poznań 1920, s. 222, cyt. za A. Bronarski, dz. cyt., s. 344).

²⁷ Więcej na temat pejzażu przetworzonego przez sferę emocji podmiotu pisze Stanisław Makowski. Zob. S. Makowski, dz. cyt., s. 24-26.

skrywany obraz androgynicznej połówki. Podobną funkcję w poematach pełni jednak światło, wskazujące na duchowy wymiar uczucia.

MĘSKI PODMIOT WOBEC PIĘKNEJ NIEZNAJOMEJ – MIĘDZY ZACHWYTEM A POŻĄDANIEM

Za semantyczne centrum obu poematów uznać można kobietę, w obu utworach poddawaną zabiegom idealizacji czy wręcz sakralizacji. Jak zauważa Stanisław Makowski w odniesieniu do tekstu Słowackiego: „Dopiero absolutnie nieosiągalna kochanka może się jawić bohaterowi poematu – zgodnie z psychologią przeistaczającego się w marzenia i pragnienia procesu wspomnieniowego – w najbardziej idealnych kształtach”²⁸. Uwagę na temat nieosiągalnej kobiety można by również odnieść do tekstu Tetmajera. Inne są jednak przyczyny pojawienia się w umyśle męskiego podmiotu kobiecych wizji. W poemacie Słowackiego istotna jest wspomniana przez Makowskiego perspektywa temporalna – to upływ czasu po śmierci ukochanej eliminuje ze świadomości podmiotu wszystko, co było w niej negatywne, pozostawiając wyłącznie obraz bóstwa: „Ja wtenczas modlić się zacząłem do niej. / Ave Maria!” [WS, 337]. Zatopienie się we wspomnieniach pełni dla podmiotu lirycznego z poematu *W Szwajcarii* funkcję terapeutyczną, pozwala na stopniowe wyzbycie się żałoby dzięki ponownemu przeżyciu odczuwanych wobec zmarłej hiperbolicznie spotęgowanych stanów zachwyty, miłości i pożądania.

Kobieta przedstawiona w *Qui amant* jest również niedostępna, jednak przyczyną tego jest jej przynależność do sfery onirycznego fantazmatu. Podmiot liryczny tekstu Tetmajera nie poddaje się zatem procesowi terapeutycznemu, lecz penetrując głębokie warstwy swojej psychiki, odkrywa utajoną przyczynę targających nim namietności. Poeta młodopolski zrywa zatem z rzeczywistością w sposób znacznie bardziej radykalny niż romantyk. Dla Słowackiego punktem wyjścia jest więc świat zewnętrzny, który dzięki nadbudowaniu na nim subiektywnych wrażeń zostaje uwewnętrzniony we wspomnieniach. W *Qui amant* natomiast to, co zewnętrzne, zostaje całkowicie wyeliminowane na rzecz krainy będącej wytworem podmiotowej podświadomości. Wszelkie pojawiające się wizje stanowią obrazowe przetworzenie przeżywanych przez podmiot stanów afektywnych, których eksplozja skłania umysł do tworzenia barwnych wizualizacji.

²⁸ Tamże, s. 12.

To właśnie odmienne sposoby usytuowania kreowanych przez poetów romantycznego oraz młodopolskiego postaci kobiecych sprawiają, że teksty różnią się stopniem nasycenia cielesnością. Kobieta z poematu *W Szwajcarii* w pierwszej chwili olśniewa swą anielskością i jawi się bardziej jako transcendentna zjawia, jednak przekształcenie się męskiego uczucia z czystego zachwyty i zauroczenia w namiętne pożądanie sprawia, że spod świetlisto-tęczowej tkanki zaczyna prześwitywać cielesność:

Że nie wiem dotąd, jak się wszystko stało;
Alem ją w usta różane całował
I czułem ją tu, na mych rękach, białą,
Sercem bijącą, brylantową w oczach.
Wtem nagle – w jasnej kaskady warkoczach
Coś pomieszało się i coś urzekło. [WS, 339]

Gdy w sferę wcześniej wyłącznie wizualną wdziera się dotyk, ów najbardziej pierwotny ze zmysłów, uczucie, niegdyś czysto duchowe, opierające się na zachwycie i boskiej czci, zyskuje wymiar ziemski i staje się źródłem podświadomie dręczących męski podmiot wyrzutów sumienia²⁹. Od tamtej pory podmiot liryczny w swej pamięci odtwarzać będzie wszystkie, nawet najdrobniejsze drgnienia owładniętego namiętnością ciała, kreując wspomnienie emocji tak gwałtownych i intensywnych, że aż wnikaających w sferę natury, niejako zmuszających ją do reagowania na wewnętrzne doznania podmiotu. Somatyczne reakcje ludzkiego ciała i współodczuwająca przyroda stapiają się w całość, dzięki czemu cały świat zyskuje charakter wezbranego strumienia uczucia. To ono sprawia, że granica pomiędzy wewnętrzem a zewnętrzem ulega rozmyciu:

I drzeć zacząłem, i zadrzałem wszystek,
I jeden tylko poruszyłem listek,
Ten listek inne poruszył listeczki,
I szmer się zrobił – ty wybiegłaś z rzeczki. [WS, 340-341]

Jak zauważył Doliński, odmienny, z pozoru pozbawiony pierwiastków sensualnych, sposób pojmowania miłości pojawia się w tekście poety młodopolskiego:

²⁹ Gustaw Bychowski pisał o tym problemie w ujęciu psychoanalitycznym w następujący sposób: „Posiadanie jako początek utraty, zmysłowość jako zagłada miłości – oto motywy tkwiące głęboko w psychice poety. Wie już teraz, że nigdy szczęścia na ziemi nie zazna; chcąc posiadać ukochaną, postradał wszelką szczęścia nadzieję i możliwość” (G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i oprac. D. Danek, Kraków 2002).

„Tetmajer z wyżyn anielskich ani na chwilę nie zstępuje. Stara się być na wskroś idealnym, on, który przecież pisał: «Lubię, kiedy kobieta itd.»»³⁰. *Qui amant* znacząco różni się zatem od wcześniejszych, silnie nasyconych zmysłowością, prowokujących opinię publiczną erotyków. W obliczu bezcielesnej, wewnętrznej kobiety erotyczne pożądanie zostaje zastąpione przez wyobrażenie idealnej, metafizycznej, wkraczającej w sferę absolutu miłości. Jak zauważa Wiktor Czernianin:

Z czasem od miłości radosnej, miłości w zmysłach zatopionej, podmiot odchodzi, kreśląc nowy, nieznany kształt poetyckiej tęsknoty i melancholii. Podmiot liryczny cyklu erotyków refleksyjnych cechuje niechęć bądź odwrócenie się od rzeczywistości, przejście w krąg zagadnień abstrakcyjnych. Podmiot śledzi i bada zjawiska własnej duszy, następuje poezja „stanów wewnętrznych”, ucieczki w marzenia.

[...]

Ten nowy, nieznany kształt tęsknoty przeobraża się z czasem – z powodu niemożności spotkania owej kobiety – w gorzką ironię, a później w upiorną grozę. Odbiło się to na atmosferze poetyckiej erotyków, która z radosno-spokojnej i pełnej światła zmieniła się z czasem w atmosferę upiornej widmowości³¹.

W przypadku poematu Słowackiego dotyk ust ukochanej kobiety stawał się bodźcem uruchamiającym reakcję zmysłową, inaczej niż w przypadku wizji miłości w poemacie Tetmajera, w którym bliskość kobiety, możliwość wyczucia jej tętna, ewokuje myśl o czystym, transcendentnym, odcieleśniającym uczuciu³²:

Tam ciała nikną lub stają się raczej
 duchami: ognia przepalone błyskiem
 nędz, brudu, wstrętu nie są już siedliskiem. [QA, 648]

Czynnikiem przyczyniającym się do najintensywniejszej eksplozji afektów staje się fantazmat głosu ukochanej. Jego emocjonalne nasycenie w sposób naj-

³⁰ G. Doliński, dz. cyt., s. 170-171.

³¹ W. Czernianin, *W kręgu Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Studia i szkice*, Wrocław 2009, s. 114.

³² Maria Podraza-Kwiatkowska widzi w częstym u Tetmajera ruchu w stronę świetlistych przestrzeni nieba analogię do teorii mistycznych: „Częściej jednak występuje u Tetmajera pograżenie się w prześwieconą przestrzeń nieba, co – zgodnie zarówno z koncepcjami mistycznymi, jak i buddaistycznymi – oznacza osiągnięcie ostatniej sfery nieba, regionu pozbawionego formy, w którym nie ma już ani świadomości, ani nieświadomości; jest to niebyt poprzedzający doskonałość nirwany” (M. Podraza-Kwiatkowska, *Kazimierz Tetmajer – metafizyk*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera...*, s. 9).

bardziej wyrazisty przekształca uczucie z relacji czysto duchowej w cielesne pożądanie. W reakcjach podmiotu to, co somatyczne, zaczyna dominować nad tym, co metafizyczne. Mimo że wydarzenia rozgrywają się w przestrzeni duchowej, w tekst wdzierają się opisy gwałtownych, cielesnych odruchów³³:

głos Twój brzmi, dźwięczy, drży, nabrzmiały łzami –
śpiewaj, jak wówczas... Głos Twój mię przenika
wskroś, wskroś przez serce... On mię rwie i kruszy!
W las jakiś rzuca mię wznak ta muzyka! [QA, 657]

Podmiot liryczny jest świadomy, że podczas obcowania ze śpiewającym pieśń kobiecym głosem dostaje się we władzę nieujarzmionych, mrocznych, pierwotnych instynktów, które sprawiają, że z boskiej sfery ducha powraca w cielesne pęta. Wedle Darwina „zdolność wytwarzania dźwięków muzycznych wykorzystywano na praczłowieczym etapie rozwoju do celów seksualnych”³⁴. To, co wyparte, z pozoru ukryte, powraca, gdy senna wyobraźnia doznania wizualne zastępuje audytywnymi. Freudowskim przesunięciem tłumaczyć więc można uznanie głosu za ekwiwalent pożądania³⁵. W metaforyce zaczynają dominować odniesienia do ognia, w którego centrum sytuuje się mężczyzna, a pragnienie wspólnego wzniesienia się w niebiańskie, świetliste przestrzenie zostaje zastąpione przez żądanie bliskości kobiety, nawet jeśli miałoby ono stać się czynnikiem wiodącym kochanków w piekielną otchłań³⁶:

jak Demon z ognia rozpościera pióra –
chmurą mnie żaru owija ogniową,

³³ Marian Stala tak ujmuje obecny u Tetmajera dualizm przeżyć, które płynnie przechodzą od sfery cielesnej do duchowej: „Męski podmiot przeżyć nie kryje ich zmysłowo-cielesnego wymiaru – sam jednak zawsze powraca do przeżyć wewnętrznych, do marzeń o własnej duszy” (M. Stala, *Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera*, [w:] tegoż, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 130).

³⁴ M. Budd, *Muzyka i emocje*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2014, s. 100.

³⁵ Według Freuda przesunięcie „objawia się w dwojaki sposób: po pierwsze, składnik ukryty nie bywa wyobrażony przez własną część składową, lecz przez wyobrażenia obce, a więc zostaje zastąpiony aluzją; po wtóre, akcent psychiczny przechodzi z ważnego składnika na inny, nieważny, tak że marzenie senne wydaje się inaczej zogniskowane i dziwaczne” (Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, przedmowa K. Obuchowski, Warszawa 1984, s. 191).

³⁶ Pojawiające się w twórczości Tetmajera poczucie zagrożenia cielesnością i pragnienie wyzwolenia od niej Marian Stala tłumaczy próbą polemiki z naturalistyczną koncepcją człowieka (zob. M. Stala, *Rozbita dusza...*, s. 134).

[...]

Pójdź! Ramionami owinę Cię, biała –
pójdź ze mną! W niebo czy przepaść podziemną. [QA, 658]

W tym kontekście niesłuszna i powierzchowna wydaje się uwaga poczyniona przez Dolińskiego, który w Tetmajerowskiej kreacji miłości chciał widzieć uczucie zgoła kontrastowe wobec doświadczeń opisywanych przez Słowackiego. Można zatem rzec, że zarówno romantyk, jak i poeta młodopolski odwołują się do podobnych doświadczeń podmiotu czującego, podmiotu, którego przeżycia oscylują pomiędzy zachwytem, boskim uwielbieniem a zmysłowymi żądzami. Odrzucając się od warstwy zdarzeniowej i kładąc akcent na sferę przeżyć, dostrzec można podobny schemat emocjonalny, na którym zbudowane są poematy: początkowy zachwyt i wzniosłe, czysto duchowe uczucie zostają zastąpione przez powoli zdobywającą władzę zmysłową fascynację, a po odejściu kobiety – czy to realnym, czy wyobrażonym – męski podmiot pogrąża się w rozpacz. To, co u Słowackiego jest przekazane za pomocą dość dosłownych opisów reakcji fizjologicznych, poeta młodopolski zastępuje symbolicznymi ekwiwalentami.



Teksty Tetmajera i Słowackiego odznaczają się licznymi podobieństwami, co świadczy o wpływie utworu romantycznego wieszcza na tekst młodopolskiego poety. Nie sposób więc odrzucić tezę o pokrewieństwie *Qui amant* z poematem *W Szwejcarii*. Od paralelnych motywów i operowania podobnym schematem fabularnym ważniejsze wydaje się jednak, jak sądzę, wykorzystanie podobnej konstrukcji uczuciowej podmiotu znajdującego się we władzy intensywnych doznań psychicznych. To właśnie emocjonalne eksplozje i mroczne instynkty, którym poddaje się zarówno jeden, jak i drugi podmiot, instynkty, które budzą wyrzuty sumienia i pragnienie oczyszczenia, które zaburzają transcendentalny wymiar miłości, kałając anielską kochankę (Słowacki), ucieleśniając bezcielesną androgyniczną połówkę (Tetmajer), przyczyniają się do śmierci jednej i zniknięcia drugiej. To właśnie usytuowanie w rzeczywistym centrum utworów gwałtownych przeżyć podmiotu świadczy o najgłębszym poziomie intertekstualnych relacji pomiędzy romantycznym a młodopolskim poematem oraz o pokrewieństwach uczuciowości romantycznej i młodopolskiej.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- Słowacki J., *W Szwajcarii*, [w:] J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Wiersze i poematy*, wybór i przedmowa M. Bizan, P. Hertz, Warszawa 1987.
- Przerwa-Tetmajer K., *Qui amant*, [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980.

Literatura przedmiotu

- Bronarski A., *Poemat J. Słowackiego W Szwajcarii i jego geneza. Przyczynek do dziejów twórczości poety*, [w:] *Juliusz Słowacki 1809-1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, London 1951.
- Budd M., *Muzyka i emocje*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk 2014.
- Bukowiński W., *Kazimierz Tetmajer. – Poezje serya II – Sfinks, fantazja dramatyczna*, [w:] *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890-1918*, wstęp, wybór i oprac. W. Czernianin, Wrocław 2006.
- Bychowski G., *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i oprac. D. Danek, Kraków 2002.
- Chmielowski P., *Współcześni poeci polscy. Szkice nakreślone przez Piotra Chmielowskiego*, [w:] *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890-1918*, wstęp, wybór i oprac. W. Czernianin, Wrocław 2006.
- Czabanowska-Wróbel A., *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, t. 78, z. 3, s. 99-135.
- Czernianin W., *W kręgu Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Studia i szkice*, Wrocław 2009.
- Doliński G., „W Szwajcarii” i „Qui amant”. *Miłość w pierwszej i drugiej połowie stulecia*, [w:] *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890-1918*, wstęp, wybór i oprac. W. Czernianin, Wrocław 2006.
- Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, przedmowa K. Obuchowski, Warszawa 1984.
- Gutowski W., *Młodopolskiej poezji kłopoty z nieskończonością (Kazimierz Tetmajer, Leopold Staff, Tadeusz Miciński)*, [w:] *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych*, red. K. Badowska, Łódź 2014, <https://doi.org/10.18778/7969-406-8.02>.
- Jakóbczyk J., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001.
- Kamińska L., „Śniłem cię cichą i pogodną...”. *O onirycznej obecności nieobecnych kobiet w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Bolesława Leśmiana*, „Ruch Literacki” R. 61, 2020, z. 3 (360), s. 265-281.
- Libera L., *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001.
- Makowski S., *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*, Warszawa 1976.

- Pilch U.M., *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki – Miciński*, Kraków 2010.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Kazimierz Tetmajer – metafizyk*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2003.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
- Rabski W., *Z liryki współczesnej. Kazimierz Tetmajer: Poezje. Seria II. Sfinks (Fantazja dramatyczna)*, [w:] *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890-1918*, wstęp, wybór i oprac. W. Czernianin, Wrocław 2006.
- Siwiec M., *Słowacki i nowoczesność*, [w:] M. Siwiec, *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009.
- Stala M., *Blask księżycy. Kilka uwag o lunarnych miejscach poezji Kazimierza Tetmajera*, „Ruch Literacki” R. 57, 2016, z. 1 (334), s. 29-44.
- Stala M., *Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera*, [w:] M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Szwed P., *Oddalenie. Poezja Bolesława Leśmiana wobec romantyzmu polskiego*, Katowice 2014.
- Weiss T., *Stanisław Przybyszewski a romantyzm*, „Pamiętnik Literacki” 1973, t. 64, z. 1, s. 53-73.
- Wójcicka Z., „W Szwajcarii” Juliusza Słowackiego – obrazowanie i symbolika, „Pamiętnik Literacki” 2009, t. 100, z. 3, s. 135-165.
- Zabawa K., *Preludia – „muzyka (...) duszy” i zaduma „nad istnieniem”*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2003.
- Zdziechowski M., *Z niwy najnowszej poezji. I. Kazimierz Tetmajer [Ser. II]*, [w:] *Materiały źródłowe do recepcji twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera w epoce Młodej Polski. Recenzje z lat 1890-1918*, wstęp, wybór i oprac. W. Czernianin, Wrocław 2006.

ABSTRAKT

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie paraleli i różnic pomiędzy poematami *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego oraz *Qui amant* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Już krytycy młodopolscy dostrzegali, że tekst wieszca romantycznego stanowił źródło inspiracji dla poety modernistycznego, a w twórczości Tetmajera zauważali wpływy licznych twórców z początku XIX wieku. W pierwszej części tekstu autorka dokonuje analizy przestrzeni kreowanej przez autorów, w drugiej skupia się natomiast na relacji podmiotów z bohaterkami kobiecymi oraz na sferze emocjonalnej. Uznanie intensywnych przeżyć za rzeczywiste centrum obu utworów pozwala na dostrzeżenie wyraźnych relacji pomiędzy uczuciowością młodopolską a romantyczną.

Słowa kluczowe: Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Juliusz Słowacki, *Qui amant*, *W Szwajcarii*, uczuciowość

ABSTRACT

‘We Are Raising Our Eyes to You, Poet’: On Kazimierz Przerwa-Tetmajer and Juliusz Słowacki’s Imaginative Dialogue and the Relations Between Romantic and Young Poland’s Imagination (Kazimierz Przerwa-Tetmajer’s Qui amant and Juliusz Słowacki’s W Szwajcarii)

The aim of the article is to analyse similarities and differences between two poems: Juliusz Słowacki’s *W Szwajcarii* [In Switzerland] and Kazimierz Przerwa-Tetmajer’s *Qui amant*. It was already in the Young Poland period that critics noticed that the text of the Romantic author was a source of inspiration for the modernist poet. They also noticed in Tetmajer’s works influences of early 19th century poets. In the first part of the article the author analyses creations of space, whereas the second she focuses on the relations between lyrical subjects and female characters, along with their emotions. Assuming that intensive experiences are situated at the heart of the two poems, it is possible to observe clear connections between Romantic and Young Poland’s emotionality.

Keywords: Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Juliusz Słowacki, *Qui amant*, *W Szwajcarii*, emotionality

Rodzina i wokół niej



Eliza Sasin 

UNIwersytet Łódzki



Romantyczny portret kobiety jako matki, żony i córki w biograficznej twórczości poetyckiej Marceline Desbordes-Valmore

Z dominowana przez wielkich poetów historia literatury francuskiej XIX wieku nie pozostawia zbyt wiele miejsca dla kobiet. W obliczu powszechnego wówczas poglądu, według którego twórczość literacka jest zajęciem ekskluzywnym, przeznaczonym wyłącznie dla mężczyzn, jako jedną z nielicznych reprezentantek francuskiego romantyzmu można wskazać Marceline Desbordes-Valmore. Poetka, o której Paul Verlaine pisał „la seule femme de génie et de talent de ce siècle et de tous les siècles en compagnie de Sapho peut-être, et de sainte Thérèse”¹ i której Alfred de Vigny nadał miano „le plus grand esprit féminin de [son] temps”², samodzielnie zabiera głos, łamie konwenanse i odbiera mężczyznom

¹ „Jedyna kobieta geniuszu i talentu tego wieku i wszystkich wieków, być może w towarzystwie Safony i św. Teresy”. P. Verlaine, *Marceline Desbordes-Valmore*, [w:] tegoż, *Les poètes maudits*, Paris 1888, s. 76.

² „Największy kobiecy umysł [swoich] czasów”. *Le Monument de Marceline Desbordes-Valmore*, Douai 1896, s. 70. Poetka do dziś cieszy się ugruntowaną sławą jednej z nielicznych przedstawicielek romantyzmu francuskiego. Por. *Literatura francuska*, t. 2: *XIX i XX wiek*, przeł. J. Arnold-Ejsmond [i in.], red. A. Adam, G. Lermnier, É. Morot-Sir, Warszawa 1980, s. 149-150, oraz *Dictionnaire des Littératures de langue française. XIXe siècle*,

monopol na opisywanie kobiecych losów. W swojej twórczości wyjawia intymne uczucia i osobiste przeżycia, na podstawie których można odtworzyć portret kobiety jako konstruktu społecznego tamtych czasów. Pochylając się nad *Poezjami* Desbordes-Valmore, zastanówmy się zatem nad postaciami matki, żony i córki, które wyłaniają się z jej lirycznych utworów odczytywanych przede wszystkim w kontekście biograficzno-społecznym.

Znany od czasów antycznych topos matki cierpiącej to jeden z tematów, które Desbordes-Valmore w swojej twórczości podejmuje najczęściej, opisując uczucia związane z utratą dzieci. Stefan Zweig, jeden z biografów poetki, nadał jej właśnie taki przydomek – *Mater Dolorosa*. Jednym z przykładów jego zastosowania jest wiersz *Souvenir*, w którego pierwszej strofie czytamy:

Toujours je pleure au nom de mon enfant :
 Sans sa beauté rien n'est beau dans ma vie.
 Du monde et de ses biens, c'est le seul que j'envie,
 Mais je ne l'attends plus, la mort me le défend³.

Tymi słowami poetka oplakuje swojego pierworodnego, nieślubnego syna: najprawdopodobniej owoc relacji z Eugène'em Debonne'em. Zmarły w wieku niespełna sześciu lat Eugène zabrał ze sobą całe piękno, które matka potrafiła dostrzec w świecie. Dziecko jawi się tutaj jako najdroższy i niezbędny do życia skarb, który w następnej strofie podmiot liryczny porównuje do „la fleur éphémère” – nietrwałego kwiatu, który pojawia się tylko na chwilę, by uśmiechnąć się i umrzeć – „apparaît pour sourire et périr”. W ten sposób podkreślona jest ulotność i kruchość życia dziecka. Cierpiąca i zrozpaczona matka nadal widzi swojego zmarłego syna, który niejako żyje w jej sercu, tytułowe wspomnienie

Paris 1998, s. 189, gdzie określono ją jako „l'un des plus romantiques et des plus émouvants tempéraments poétiques de cette époque” („jeden z najbardziej romantycznych i najbardziej poruszających poetyckich temperamentów owej epoki”).

³ Nadal płaczę za swoim dzieckiem

Bez jego piękna nic w moim życiu nie jest piękne
 Spośród świata i jego dóbr chcę tylko jego jednego,
 Lecz nie czekam więcej, zabrania mi tego śmierć.

M. Desbordes-Valmore, *Souvenir*, [w:] tejże, *Poésies*, dossier et notes réalisés par V. Belzgaou, lecture d'image par V. Lagier, Paris 2015, *Folioplus classiques XIXe siècle*, n° 276, s. 10. Ten i pozostałe utwory poetki podaję za niniejszym wydaniem. Tłumaczenie tego i pozostałych fragmentów utworów E. Sasin.

bowiem nie chce jej opuścić. Zadaje więc pytanie retoryczne: „Je le revois toujours : n'est-il pas dans mon cœur ?”⁴.

W ostatniej strofie podmiot liryczny stosuje apostrofę, by zwrócić się bezpośrednio do dziecka:

Mon doux enfant ! ma plus vive tendresse !
Quel autre amour me tiendrait lieu de toi ?
De te garder, mon fils, je ne fus pas maîtresse ;
Mais ta fidèle image, oh ! comme elle est à moi !⁵

Napięcie narastające w trakcie utworu i eskalująca rozpacz zdają się osiągać w owej strofie punkt kulminacyjny, co można wnioskować na podstawie zastosowanej apostrofy i licznych wykrzykników. Jednocześnie jest to odpowiedź na zadane uprzednio pytanie: matka jest pewna, że nic nie jest w stanie zastąpić jej ukochanego syna, a jego wierny obraz trwale zachowuje w pamięci. Mimo że jest to bardzo intymne przeżycie, możemy spojrzeć na nie również przez pryzmat epoki – ze względu na wysoką śmiertelność wśród dzieci w XIX-wiecznej Francji. Cierpienie było zatem powszechnie wpisane w rolę matki.

Kolejnym wierszem, w którym Desbordes-Valmore portretuje postać matki, jest *La Tombe lointaine*⁶. Pisze go jednak z innej perspektywy – jako córka, która w młodym wieku straciła matkę. By zarysować kontekst powstania tego utworu, warto cofnąć się do lat dziecięcych poetki. Marceline urodziła się w 1786 roku w Douai, w rodzinie Catherine i Antoine’a-Félix Desbordes’ów. Jej rodzice prowadzili warsztat tkacki, który podupadł w czasach wielkiej rewolucji 1789 roku, a rodzinę Desbordes’ów przycisnęła bieda. Po nieudanych próbach podreperowania domowego budżetu trzynastoletnia Marceline wraz z matką wyruszyły do Ameryki, by tam dołączyć do majątnej kuzynki i w ten sposób polepszyć swoją sytuację życiową; podczas tej podróży miał do nich dołączyć również kochanek Catherine, dla którego odeszła od męża. Związek okazał się jednak fiaskiem, a wizerunek zranionej matki stał się dla Marceline symbolem porzuconej kobiety. Na

⁴ Wciąż widzę go od nowa: czy nie jest w moim sercu? [*Souvenir*, s. 11]

⁵ Moje słodkie dziecko! Ma największą czułość!
Jaka inna miłość zajęłaby Twe miejsce?
By Cię zatrzymać, mój synu, nie miałam zdolności
Lecz Twój wierny obraz, ach! Me serce chowa!
[*Souvenir*, s. 11]

⁶ *Odległy grób*.

miejscu okazało się, że kuzynka zmarła podczas rewolty, Marceline i jej matka musiały więc zawrócić; Catherine zachorowała podczas podróży powrotnej i Marceline Desbordes samotnie powróciła do rodzinnego miasta. I to właśnie śmierć matki podczas powrotu z Gwadelupy jest przyczyną napisania *La Tombe lointaine*. Jednak główną osią wiersza nie jest ani żałoba, ani głęboka rozpacz. Akcent w tym utworze położony jest na postać matki wiecznie żywej, która mimo że zmarła, nadal żyje w swoim potomstwie. Matka i córka istnieją w swego rodzaju ciągłości, nieskończoności, co można zaobserwować już w pierwszej strofie utworu:

Ô ma charmante mère !
Morte d'âme et d'amour,
À ta vie éphémère,
J'ai donc puisé le jour !
Les fleurs de ton visage
Languissent sur le mien,
Et j'ai pour mon présage,
Un cœur qui bat du tien !⁷

Podmiot liryczny w metaforycznych wersach przedstawia ową symbiozę. Matka i córka dają sobie wzajemnie życie i gwarantują przetrwanie. Kwiaty matki blednące na twarzy córki sugerują podobieństwo kobiet, również fizyczne. Co więcej, słowo *présage* możemy rozumieć jako wróżbę, przepowiednię czy omen, coś, co ma nadejść. Owym *présage* dla córki jest serce, które bije w rytmie matczynego. Biorąc pod uwagę, że Catherine Desbordes zmarła młodo, nie doczekawszy starości, można rozumieć, że jej przeznaczenie stało się przeznaczeniem córki i to właśnie w jej życiu będzie się realizować i przemijać niczym wspomniane wcześniej kwiaty, które rozkwitły na matczynej twarzy, ale nie zdążyły na niej zblednąć, więc będą trwały i bladły na obliczu córki. To swego rodzaju przeniesienie życia wyrażone jest w następnych strofach za pomocą kolejnych metafor; podmiot

⁷ Moja kochana matko!
Martwa z duszy i z miłości,
Z twojego ulotnego życia
Zaczerpnęłam swoje dni
Kwiaty Twojej twarzy
Bledną na mojej
Za swój omen mam serce,
Które bije dzięki Twojemu!
[*La Tombe lointaine*, s. 73]

liryczny mówi np. o „parfums de vie”⁸ – zapachu życia takim samym, jak ten, który nosiła matka, czy o dźwięku głosu, którym ją oplakuje, a który niegdyś do niej należał: „Par instant si je pleure, / À des sons de ma voix, / C’est qu’elle est à cette heure, / La tienne d’autrefois !”⁹.

Inny obraz osieroconego dziecka wyłania się z utworu *L’Oreiller d’une petite fille*¹⁰. Podmiot liryczny tego wiersza możemy utożsamiać z tytułową dziewczynką, która poprzez apostrofę do swojej poduszki wyraża wdzięczność. W pierwszej, pozornie błażej strofie dziewczynka dziękuje jej za wsparcie w momentach typowego dziecięcego strachu:

Cher petit oreiller, doux et chaud sous ma tête,
Plein de plume choisie, et blanc ! et fait pour moi,
Quand on a peur du vent, des loups, de la tempête,
Cher petit oreiller, que je dors bien sur toi¹¹.

Podmiot liryczny opowiada zatem o lęku przed wiatrem, który może dąć i straszyć, wilkami czy burzą, który w przypadku dzieci nie jest niczym zaskakującym. Niemniej te wersy stanowią tylko punkt wyjścia do następnych, o wiele bardziej niepokojących:

Beaucoup, beaucoup d’enfants pauvres et nus, sans mère,
Sans maison, n’ont jamais d’oreiller pour dormir ;
Ils ont toujours sommeil. Ô destinée amère !
Maman ! douce maman ! cela me fait gémir¹².

W tej strofie poduszka nabiera nowego znaczenia, poetka stosuje bowiem synekdochę, by uczynić z tego niepozornego przedmiotu symbol domu, bezpieczeń-

⁸ *La Tombe lointaine*, s. 73.

⁹ Chwilami, gdy płaczę, / dźwięk mego głosu / brzmi jak ten, / który należał do Ciebie.
[*La Tombe lointaine*, s. 73-74]

¹⁰ *Poduszka dziewczynki*.

¹¹ Droga poduszczo, miła i ciepła pod moją głową,
Pełna wybornego, białego pierza! Zrobiona dla mnie
Kiedy straszą wiatry, wilki, burze
Droga poduszczo, tak dobrze na Tobie spać!
[*L’Oreiller d’une petite fille*, s. 44]

¹² Wiele, wiele dzieci biednych i nagich, bez matki
Bez domu, nie ma nigdy poduszki do snu;
Zawsze chce im się spać. Ach, gorzki los!
Matko! Słodka matko! To dlatego płaczę!
[*L’Oreiller d’une petite fille*, s. 44]

stwa, spokojnego snu. W ten sposób podmiot liryczny rozpacza nad tragicznym losem osieroconych, bezdomnych dzieci, które owej poduszki nie mają. W następnych strofach pełne smutku i żalu słowa dziewczynki przybierają coraz to nowe kształty, przeplatając się z wyrazami wdzięczności za obecność uwielbianej matki i jej równie symbolicznej poduszki – „Je te bénis, ma mère, et je touche le tien”¹³. Następnie dziewczynka decyduje podzielić się z matką swoją „plus tendre prière”, najśłodszą modlitwą; w środku utworu pojawia się zatem śródtytuł *Prière*, po którym następuje zmiana adresata lirycznego – od teraz jest nim Bóg. W swojej modlitwie dziewczynka prosi Boga, aby nie tworzył więcej sierot, a do tych, które już istnieją, zesłał anioła, pod ich głowy podłożył małą poduszkę, która pozwoli im spokojnie zasnąć: „Dans l’avenir, mon Dieu, ne fais plus d’orphelins ! / Laisse descendre au soir un ange qui pardonne, [...] / Mets, sous l’enfant perdu que la mère abandonne, / Un petit oreiller qui le fera dormir !”¹⁴. Ta świadomość sytuacji porzuconych dzieci u małej dziewczynki, co w tamtych czasach było bardzo rzadkim zjawiskiem, tworzy z romantycznego dziecka zaangażowaną społecznie postać.

W tym kontekście warto wspomnieć również *La Maison de ma mère*¹⁵. W tym wierszu podmiot liryczny przedstawia matkę jako opiekunkę domowego ogniska. Warto zwrócić uwagę na następujące wersy:

Où ma mère baignait son enfant bien-aimé
Lorsqu’elle berçait l’air avec sa voix rêveuse,
Qu’elle était calme et blanche et paisible le soir,
Désaltérant le pauvre assis, comme on croit voir,
Aux ruisseaux de la bible une fraîche laveuse :
Elle avait des accents d’harmonieux amour
Que je buvais du cœur en jouant dans la cour !¹⁶

¹³ Wielbię Ciebie, mamo, i dotykam Twej [poduszki].
[*L’Oreiller d’une petite fille*, s. 44]

¹⁴ „W przyszłości, mój Boże, nie twórz więcej sierot! / Wieczorem zeslij anioła, który przebacza [...] / Daj zbłąkanemu dziecku, które opuszcza matka, / Poduszczyk, która ukołysze je do snu”.
[*L’Oreiller d’une petite fille*, s. 45]

¹⁵ *Dom mojej matki*.

¹⁶ Gdzie moja matka kąpała swoje ukochane dziecko
Gdy kołysała swoim rozmarzonym głosem,
Jakże była spokojna i jasna, i cicha
Pojąc biedaka, na wzór tych znanych z Biblii

Z pozoru jest to bowiem błogi, niemal idylliczny obraz, w którego centrum znajduje się łagodna matka. A jednak czytając ten fragment w kontekście epoki, nie sposób nie zauważyć, że jest to jednocześnie portret kobiety idealnej, która oddawszy się macierzyństwu, jest delikatna, spokojna, łagodzi każdą sytuację. Nie są to jedynie jej cechy, lecz wymogi społeczne; taką postawę powinna przekazywać również swoim potomkiniom, co też faktycznie się działo – informuje nas o tym ostatni wers cytowanego fragmentu. W innym fragmencie tego poematu poetka używa natomiast określenia „ma faiblesse de femme” – „moja kobieca słabość”, co dodatkowo uwydatnia stereotypowy wydźwięk tych określeń.

Wracając do wyżej cytowanego fragmentu, warto zwrócić uwagę na biblijne nawiązanie, które również ma swoje znaczenie. Z biografii Desbordes-Valmore możemy się bowiem dowiedzieć, że była wychowywana w chrześcijańskim duchu dobrego domu, co jest kolejnym źródłem owych wzorców. Tę myśl poetka rozwija w jednej z następnych strof, pisząc: „Elle a fait me genoux souples à la prière ; / J'appris d'elle, Seigneur ! d'où vient votre lumière”¹⁷. Poprzez te słowa podmiotu lirycznego Desbordes-Valmore informuje czytelnika, że to właśnie matka nauczyła ją klękać do modlitwy i pokazała, gdzie szukać Boga, realizując w ten sposób jedno z głównych zadań rodzicielki:

Elle se défendait de me faire savante ;
 « Apprendre, c'est vieillir, disait-elle, et l'enfant
 Se nourrit trop tôt du fruit que Dieu défend ;
 Fruit fiévreux à la sève aride et décevante ;
 L'enfant sait tout qui dit à son ange gardien :
 – Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien !
 C'est assez demander à cette vie amère ;
 Assez de savoir suivre et regarder sa mère,
 Et nous aurons appris pour un long avenir,
 Si nous savons prier, nous soumettre et bénir ! »¹⁸.

Kobiet, które piorą przy źródle:
 W jej głosie brzmiała harmonia miłości,
 Którą piłam całym sercem, bawiąc się na dworze.
 [*La Maison de ma mère*, s. 49-50]

¹⁷ „Uczyniła moje kolana zdatnymi do modlitwy; / To od niej wiem, Boże, skąd pochodzi Twe światło!”

[*La Maison de ma mère*, s. 50]

¹⁸ Wzbraniała się przed tym, by mnie kształcić;
 „Uczyć się, to się starzeć, mówiła, a dziecko

W wyżej cytowanym fragmencie możemy zauważyć opinię o edukacji kobiet wyrażaną z kobiecego punktu widzenia. By dokonać pełnej analizy, należy odwołać się do kontekstu społeczno-historycznego. Idąc za Jeanem-Louisem Debré i Valérie Bochenek, można bowiem zauważyć, że kwestia edukacji, podjęta w dokumencie *Pétition des femmes du Tiers État au Roy*, była jednym z wielu postulatów głoszonych podczas rewolucji 1789¹⁹. Głównym jego celem było otwarcie darmowych szkół dla młodych dziewcząt; niestety o równym dostępie do edukacji dla kobiet i mężczyzn nie będzie można mówić jeszcze przez wiele lat. Mimo że jako przyczynę losu kobiet nierównych mężczyznom *Encyklopedia* wskazuje właśnie brak edukacji, to w niej również nie doszukamy się postulatów równościowych. Edukacja u schyłku XVIII wieku, czyli w latach młodości Desbordes-Valmore, jest zatem zarezerwowana wyłącznie dla szlachcianek, a jej zapewnienie należy do środowiska kościelnego. I ten krótki rys historyczny pozwala nam wrócić do roli matek, ponieważ to właśnie one miały uczyć swoje córki. Na pytanie, jak wyglądała owa edukacja, odpowiada nam właśnie powyższy fragment. Ograniczała się bowiem do nauki posłuszeństwa, pobożności oraz wypełniania obowiązków domowych; w innym wypadku jest zakazanym owocem i niesie ze sobą same szkodliwe konsekwencje, m.in. powoduje, że kobieta się starzeje.

Następna strofa jest niejako odpowiedzią córki na wcześniej przywołane słowa matki; czytamy w niej m.in.: „Et je ne savais rien à dix ans qu’être heureuse ; / Rien, que jeter au ciel ma voix d’oiseau, mes fleurs ; [...] / Je n’avais rien appris, rien lu que ma prière”²⁰. Z tych wersów wyłania się postać córki, która poza gorliwą modlitwą faktycznie nie ma żadnych umiejętności, jest delikatna, naiwna i nieświadoma. Utwór kończy się natomiast w nieco innej atmosferze; podmiot

Za wcześniej nakarmi się owocem, którego Bóg zabrania;
 Niezdrowym owocem o soku jałowym, kłamiwym;
 Dziecko wie wszystko, gdy mówi do swojego anioła stróża:
 – Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj!
 O tyle wystarczy prosić gorzkie życie;
 Wystarczy umieć podążać za matką, patrzeć na nią,
 Byśmy nauczyli się na wieczność:
 Jeśli umiemy się modlić, potrafimy poddać się i błogosławić”.
 [La Maison de ma mère, s. 52]

¹⁹ J. L. Debré, V. Bochenek, *Ces femmes qui ont réveillé la France*, Paris 2013, s. 17.

²⁰ „I mając dziesięć lat nie umiałam nic, tylko być szczęśliwą; / Nic, tylko ofiarować niebu swój ptasi śpiew, swoje kwiaty; [...] / Niczego się nie nauczyłam, nie przeczytałam nic, prócz modlitwy”.

[La Maison de ma mère, s. 52]

liryczny mówi: „En voyant fuir mes fleurs que n’attendait personne, / Je regardais ma mère et je les lui montrais. / Et ma mère disait : « C’est une maladie »”²¹. W ten sposób uwidacznia się jeszcze jedna cecha córki, ponieważ owe kwiaty symbolizują emocje, miłość, której pragnie młoda dziewczyna i która nie ma nic wspólnego z praktycznym podejściem do małżeństwa, które matka sugeruje w wersach: „C’est le cœur de mon cœur ! / oui, ma fille ! plus tard, / vous trouverez l’amour et la vie... autre part”²². Mimo tego pozornego niezrozumienia wiersz kończy się słowami, które podkreślają, jak dużą rolę odegrała matka w życiu córki, jak ważnym była dla niej człowiekiem. Córka mówi bowiem, że w obliczu śmierci matki ona także pragnie umrzeć: „Ma mère ! Est-ce la mort ?... je voudrais bien mourir !”²³.

W tym miejscu należy zauważyć, że wyżej przedstawiony wizerunek matki jest jednocześnie portretem wzorowej żony. By to stwierdzić, trzeba jeszcze raz wziąć pod uwagę kontekst epoki, ponieważ wspomniane cechy wynikają m.in. z relacji między żoną a mężem, ta z kolei jest warunkowana przez nierówność płci. Dobra żona to przede wszystkim dobra matka i opiekunka ogniska domowego, a wcześniej wspomniane posłuszeństwo to właśnie pokora wobec męża; wszelki rozwój osobisty jest zatem niewskazany – mąż jest dla kobiety niczym mistrz, którego powinna naśladować. W ten sposób możemy dojść do wniosku, że kobieta w romantyzmie była infantylizowana.

Błędem byłoby jednak stwierdzenie, że z twórczości Desbordes-Valmore wyłania się postać żony idealnej. Mimo że liczne utwory poświęca swoim dzieciom czy wspomina dom rodzinny, to nie kreuje obrazu kobiety bez skazy: wiele z nich stanowi wyraz miłości nie do męża, lecz do innego mężczyzny. Na tym etapie również należy sięgnąć do jej biografii – w 1817 roku poetka poślubiła Prospera Valmore’a; dopiero ślub z cenionym aktorem zdołał uratować ją od dotychczasowego ubóstwa. Wcześniej była jednak związana z francuskim pisarzem Henrim de Latouche’em, którego ponownie spotkała tuż po ślubie; przez trzydzieści lat

²¹ „Widząc, jak uciekają kwiaty mojej młodości, na które nikt nie czeka, / Spoglądałam na matkę i pokazywałam je jej. / A moja matka mówiła: „to choroba”.
[*La Maison de ma mère*, s. 53]

²² „To serce z mego serca! Tak, ma córko, kiedy indziej / znajdziesz miłość i życie... gdzieś indziej”.
[*La Maison de ma mère*, s. 53]

²³ „Moja matko! Czy to śmierć?... Ja także pragnę umrzeć”.
[*La Maison de ma mère*, s. 53]

utrzymywali ze sobą kontakt korespondencyjny i to najprawdopodobniej de La-touche jest adresatem jej utworów – w części z nich pojawia się pod pseudonimem Olivier, mężczyzna jest adresatem lirycznym m.in. wiersza *Le Secret*.

Żona w poezji Desbordes-Valmore to zatem kobieta pełna uczuć i namiętności, nieskierowanych bynajmniej w stronę męża, lecz kochanka; tęsknoty za miłością, na którą ciągle czeka, jak w wierszu *L'Attente*. Myślą przewodnią tego utworu jest kobiece pożądanie, a jednocześnie słowa, które wypowiada podmiot liryczny, są pełne zgryzoty i cierpienia spowodowanego nieobecnością ukochanego: „Quand je ne te vois pas, le temps m'accable, et l'heure / A je ne sais quel poids impossible à porter”²⁴ – stwierdza, by następnie dodać: „Quand ta voix saisissante atteint mon souvenir, / je tressaille, j'écoute... et j'espère immobile”²⁵ i tymi słowami wyraża głęboką potrzebę ponownego spotkania, która powraca do niej w najmniej oczekiwanych momentach. Kiedy upragnione pojednanie w końcu dochodzi do skutku, podmiot liryczny przedstawia swój zachwyt w wersach: „Quand c'est toi même, enfin ! quand j'ai cessé d'attendre, / Tremblante, je me sauve en te tendant les bras ; / Je n'ose te parler, et j'ai peur de t'entendre ; / Mais tu cherches mon âme, / et toi seul l'obtiendras !”²⁶. Czytelnik może więc zauważyć, że przedstawiona kobieta jest oddana jedynej, ukochanej osobie – niekoniecznie mężowi, któremu poświęciła swoje życie. Spotkanie wywołuje u niej namiętne uczucia i podczas gdy mężowi jest posłuszna i wierna na poziomie społecznym, to na poziomie uczuciowym, duchowym oddaje się innemu człowiekowi.

Analiza powyższych utworów Desbordes-Valmore oraz przywołanie kontekstu biograficznego, społecznego i historycznego pozwalają zauważyć silną zależność, która występuje między postaciami matki, żony i córki we Francji epoki romantyzmu: główną rolą żony jest być dobrą matką, która powinna emanować łagodnością i uczyć córkę, ograniczając się w tym do nauki posłuszeństwa, wykonywania obowiązków domowych i pobożności, natomiast córka, wiernie naśladowując

²⁴ „Kiedy Cię nie widzę, czas mnie przynębia, a godzina / to ciężar nie do uniesienia”.
[*L'Attente*, s. 27]

²⁵ „Kiedy Twój dobitny głos wybrzmiewa w mej pamięci, / drzę, nasłuchuję i zastygam w nadziei”.
[*L'Attente*, s. 27]

²⁶ „Kiedy przychodzisz, nareszcie! Kiedy już nie czekam, / Drżąc, uciekam, wyciągając do Ciebie ręce; / Nie śmiem do Ciebie mówić, boję się Ciebie usłyszeć; / Lecz przybywasz po moją duszę, / i tylko Ty ją zdobędziesz!”
[*L'Attente*, s. 27]

matkę, winna przygotować się do życia wedle takich samych schematów – w ten sposób domyka się swego rodzaju krąg, który tworzą te postaci. Wykreowany przez poetkę obraz utrwała zatem tradycyjną, często stereotypową wizję kobiety. Należy jednak pamiętać, że składają się na niego nie tylko owe elementy społeczne, ale również sfera uczuciowa, która wiąże się z cierpieniem po stracie dziecka czy zdradą wynikającą z tęsknoty za prawdziwym uczuciem. I w tym wymiarze poezja Desbordes-Valmore nabiera osobistych akcentów, które i dzisiaj stanowią o jej atrakcyjności.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Desbordes-Valmore M., *Poésies*, dossier et notes réalisés par V. Belzgaou, lecture d'image par V. Lagier, Paris 2015, *Folioplus classiques XIXe siècle*, n° 276.

Literatura przedmiotu

Debré J.L., Bochenek V., *Ces femmes qui ont réveillé la France*, Paris 2013.

Descaves L., *La Vie douloureuse de Marceline Desbordes-Valmore*, Paris 1910.

Dictionnaire des Littératures de langue française. XIXe siècle, Paris 1998.

Le Monument de Marceline Desbordes-Valmore, Douai 1896.

Literatura francuska, t. 2: *XIX i XX wiek*, przeł. J. Arnold-Ejsmond [i in.], red. A. Adam, G. Lermnier, É. Morot-Sir, Warszawa 1980.

Riot-Sarcey M., *Histoire du féminisme*, Paris 2008.

Ripa Y., *Les femmes, actrices de l'histoire, France, de 1789 à nos jours*, Paris 2010.

Rocheffort F., *Histoire mondiale des féminismes*, Paris 2018.

Verlaine P., *Marceline Desbordes-Valmore*, [w:] P. Verlaine, *Les poètes maudits*, Paris 1888.

Zweig S., *Marceline Desbordes-Valmore*, Paris 1924.

ABSTRAKT

Jedną z nielicznych reprezentantek zdominowanego przez mężczyzn francuskiego romantyzmu była Marceline Desbordes-Valmore. Jej twórczość, stanowiąca odzwierciedlenie intymnych uczuć i osobistych przeżyć, jest uniwersalnym portretem kobiety jako konstruktu społecznego tamtych czasów. W utworach Desbordes-Valmore wybrzmiewa echo jej dzieciństwa, śmierci potomstwa oraz nieszczęśliwego małżeństwa. Autorka przedstawia córkę, od najmłodszych lat przyuczaną do roli opiekunki ogniska domowego; *mater dolorosa* zrozpaczoną po stracie dzieci; osamotnioną żonę, której rola łączy się z rolą matki i pani domu. Desbordes-Valmore daje świadectwo pozycji kobiety

w rodzinie i w społeczeństwie, determinowanej przez relacje z mężczyznami. Mimo że autorka w swoich *Poezjach* przedstawia sytuacje pozornie typowe, to samodzielnie zabierając głos, odbiera mężczyznom monopol na opisywanie kobiecych losów.

Słowa kluczowe: poezja francuska, relacje rodzinne, poetki XIX wieku, głos kobiecy

ABSTRACT

A Romantic Portrait of a Woman as Mother, Wife and Daughter in the Biographical Poetry of Marceline Desbordes-Valmore

One of the few female representatives of male-dominated French Romanticism was Marceline Desbordes-Valmore. Her work, reflecting intimate emotions and personal experiences, is a universal portrait of a woman as a social construct of those times. Desbordes-Valmore's works echo her childhood, the death of her offspring and her miserable marriage. She depicts a daughter, trained from an early age to be the guardian of hearth and home; a *mater dolorosa* in despair over the loss of her children; a lonely wife whose role is that of a mother and a housewife. Desbordes-Valmore testifies to the position of women in the family and in society as determined by relationships with men. Although she presents seemingly stereotypical situations in her *Poésies*, by speaking up on her own she deprives men of the monopoly on describing women's fates.

Keywords: French poetry, family relations, 19th century poetesses, female voice

Sara Anna Kusz 
UNIwersytet Jagielloński



„Dzięki wam, nieba, że jestem kobietą”

Panny, matki i wdowy w poezji Anny Libery „Krakowianki” (1805-1886)

Kochanka, matka, wdowa – to postacie kobiece w szczególny sposób kojarzące się z romantyzmem. Cieszyły się one wówczas sporą popularnością zarówno wśród wybitnych, jak i szeregowych twórców, dzięki czemu, po pierwsze, doczekały się w tym okresie charakterystycznych realizacji (np. Karusia, matka Polka, pani Rollison), które, po drugie, wraz z upływem czasu podlegały schematyzacji, aby ostatecznie okrzepnąć i wykrystalizować się jako rozpoznawalne typy, oparte na względnie stałym zestawie kilku podstawowych, powtarzalnych cech¹. Do literatów często kreujących w swojej twórczości tego rodzaju postacie należy zaliczyć także Annę Liberę „Krakowiankę” (1805-1866). Jej dorobek poetycki, składający się w głównej mierze z publikacji z lat czterdziestych XIX wieku, stanowi znakomite i niezwykle ciekawe pole do zbadania, w jaki sposób owe trendy literatury romantycznej w zakresie kreacji bohaterek były percypowane, absorbowane

¹ Na temat schematyzmu postaci kobiecych w romantyzmie zob. np.: J. Prokop, *Kobieta Polka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 414-417. Oczywiście, wnikliwa analiza kreacji bohaterek stworzonych przez romantyków ukazuje, jak skomplikowane i niejednoznaczne są one w istocie. Tytułem przykładu zob. np. M. Chachaj, *Uwagi o sposobach interpretowania wiersza Adama Mickiewicza „Do matki Polki”*, [w:] *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników*, red. K. Ratajska, M. Berkan-Jabłońska, Łódź 2007, s. 55-57.

i przetwarzane przez pisarkę *minorum gentium*². Na ile odtwórczy, a na ile twórczy jest obraz rodziny wyłaniający się z wierszy prowincjonalnej autorki – mieszczan-ki, dość słabo wykształconej, utrzymującej się z pracy własnych rąk, samotnie wychowującej nieślubną córkę, zafascynowanej twórczością Adama Mickiewicza i odbierającej sztukę przez pryzmat swojego społecznego i kobiecego doświadczenia?³ Celem niniejszego szkicu jest podjęcie próby udzielenia odpowiedzi na postawione pytanie.

Aby owo zamierzenie osiągnąć, należy rozpocząć rozważania od uwagi, że wszystkie wymienione rodzaje bohaterek (kochanka, matka, wdowa) wyróżnione zostały ze względu na relacje, w jakich pozostają z innymi ludźmi – ukochanym, dziećmi czy mężem. Podstawę charakterystyki tych postaci stanowić będzie zatem określenie, jak funkcjonują bądź powinny funkcjonować w stosunkach ze swoimi najbliższymi, nie zaś ich cechy immamentne, niezależne od zewnętrznych uwarunkowań. W szerszej perspektywie istotne będzie także to, jak kobieta jako (potencjalny) członek rodziny jest postrzegana przez otoczenie ze względu na swój udział w „najmniejszej komórce społecznej”.

Ową „relacyjność” jako środek kreacji bohaterek lirycznych Libera najczęściej wykorzystywała w przypadku matek. Najrzadziej natomiast „Krakowianka” sięgała po ten sposób charakterystyki, konstruując w swojej poezji postacie dzie-

² Ze starszych historyków literatury zdecydowanie niepochlebne sądy na temat twórczości Anny Libery wyrażali: Kazimierz Sosnowski (*Poezja krakowska z czasów Wolnego Miasta (ze szczególnym uwzględnieniem Edmunda Wasilewskiego) 1815-1846*, Kraków 1901, s. 42-46) i Tadeusz Sinko (*Sto dwadzieścia lat literatury krakowskiej*, [w:] *Kraków w XIX w.*, t. 2, Kraków 1932, s. 65). Nieco mniej surowo ocenił spuściznę „Krakowianki” Piotr Chmielowski (*Historia literatury polskiej*, t. 5, Warszawa 1900, s. 65). Niemniej – zgadzając się, iż dorobek poetki, choć ciekawy, nie należy do wybitnych – należy przypomnieć, że wartościowość badań nad twórczością epigońską uzasadniła już Marta Zielińska (*Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984, s. 5-21).

³ Biografię Anny Libery „Krakowianki” opracował szczegółowo W. Bieńkowski, *Anna Libera „Krakowianka” (1805-1886). Zarys życia i twórczości*, Kraków 1968, s. 17-103. Zob. także: H. Barycz, *Z dni niedoli Anny Libery*, „Pamiętnik Literacki” 1953, t. 44, nr 3-4, s. 313-323; Z. Sudolski, *Anna Libera 1805-1886*, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. 1, red. M. Janion, B. Zakrzewski, M. Dernałowicz, Kraków 1975, s. 837-849; U. Phillips, *Uczone arystokratki, czule powieściopisarki i romantyczna poganka. Pisarki pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, s. 54; E. Graczy-Chmura, *Poetka, pisarka, emancypantka. Literacki portret Anny Libery „Krakowianki”*, [w:] tejże, *Literatura romantyczna w Krakowie (1827-1863). Zarys monograficzny*, Kraków 2013, s. 259-270.

wic: panien na wydaniu, kochanek, narzeczonych. Tego rodzaju kobiety są w jej twórczości nieliczne, a jeśli już się pojawiają, to ich wizerunki cechują się silną konwencjonalnością.

Tytułem przykładu, podmiot liryczny *Dumki wieczornej*⁴ to kobieta odprawiająca żałobę nad grobem kochanka. O tym, że pary tej nie połączył węzeł małżeński, można wnioskować ze wzmianki o „wianku” panny „żołknijącym” co poranek⁵; ponadto uzasadnione jest domniemanie, iż bohaterka uczesana jest w warkocze nieskryte pod czepkiem⁶, a zatem w sposób charakterystyczny dla osoby niezamężnej⁷. Lamentacja oblubienicy odbywa się nocą, w świetle księżyca i gwiazd, w okolicach „gaiku” i „strumyku” przy lekkim „wietrzyku”. Wokół panuje cisza, przerywana następnie śpiewem słowika – z czego należy wnosić, że dziewczyna spędza przy mogile wiele godzin. Wykorzystany sztafaż może przywołać na myśl zarówno inspiracje romantyczne, jak i wcześniejsze, sentymentalne (na które wskazywałby także język – liczne deminutywy), czy też nawet – aczkolwiek bardzo odległe i wysoce uproszczone – youngistyczne⁸. Pomysł na utwór mógł również wywodzić się z pieśni ludowej. Co jednak najistotniejsze z punktu widzenia przyjętego w niniejszej pracy – miejsce bohaterki w świecie zostaje wyznaczone i określone ze względu na jej stosunek do zmarłego kochanka. Tak, jak jej ukochany „leży sam” w mogile, tak też ona, oddzielona od niego, jest samotna. Ludzie nie rozumieją jej rozpacz („Ludzie widzą łzę; / Co się godzi – to im szkodzi”)

⁴ A.L. Krakowianka [A. Libera], *Dumka wieczorna*, [w:] tejsze, *Nowe poezje*, Kraków 1846, s. 155-156. Dalej oznaczam tomik *Nowych poezji* jako „NP”. Cytując wszelkie utwory „Krakowianki”, uwspółcześniał pisownię.

⁵ Tamże, s. 156: „I mój wianek – co poranek, / Choć go wilży łza, / Listki chwije i żołknije / Jako dusza ma”.

⁶ Tamże, s. 156: „Mnie w żałobie – noc w swej dobie / Zleje pociech zdrój, / Gdy z warkoczy – mrok roztoczy, / Bo to obraz mój”.

⁷ Zob. K. Moszyński, *Kosmetyka*, [w:] tegoż, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2: *Kultura duchowa*, z. 2, Kraków 1939, s. 779-783; A. Figiel, *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, „Zeszyty Wiejskie” 2017, z. 23, s. 130-131.

⁸ Na temat youngizmu zob. Z. Sinko, *Youngizm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 681-686. Wątki „europejskie” w poezji Krakowianki tropiła Ewa Grzęda („A my nie chcemy uciekać stąd”. *Europa w zwierciadle poezji romantyków krakowskich*, [w:] *Romantyzm krajowy – profil lokalny i oswajanie Europy*, red. M. Łoboz, Wrocław 2016, s. 19-20), jednak ograniczały się one zazwyczaj do przywoływania imion filozofów, poetów, naukowców. Z drugiej strony do nurtu poezji cmentarnej można by zaliczyć także utwory innych krakowskich poetów epoki romantyzmu – np. wiersze J. Łapsińskiego (*Groby królów polskich na Wawelu*, *Smętarz*, *Dumania u grobu*).

i nawet wśród natury, której poszczególne elementy są ze sobą powiązane, niemal spokrewnione (księżyc wraz z gwiazdami „jak dziewczeczki”, kwiaty-bracia, słowik z samiczką), bohaterka czuje się wyobcowana. Mimo swojej niedoli nie złorzeczy ona szczęśliwym, z których grona została wykluczona, lecz składa im życzenia spokoju i radości, sama zaś szuka ukojenia w mrokach nocy.

Nieco ciekawszą kreacją jest bohaterka wiersza *Dziewczyna do miłości*⁹. Jak wskazuje sam tytuł, utwór ten przyjmuje formę liryki inwokacyjnej, w której dziewczica zwraca się do wkradającego się w jej serce uczucia. Podmiot liryczny zdecydowanym tonem odpędza od siebie miłość. Panna zapewnia, że obecnie jest nieczuła i odporna na pokusy. Niewątpliwie musiała ona przeżyć jakiś zawód („Wierzyłam, kochałam szczerze”). Ze względu na finalną deklarację („Tylko me serce pokocha – / Tego, co mym będzie mężem”) oraz poprzedzającą ją strofę, którą można odczytać jako ślub zachowania dziewictwa¹⁰, jak również oświadczenie bohaterki sugerujące wygraną walkę z pożądaniem („Już mnie twoja nudzi mowa, / Nie rozogni krwi kropelki”), można przypuszczać, że ukochany próbował uwieść dziewczynę i doprowadzić ją do obcowania płciowego przed zawarciem związku małżeńskiego. Owa gloryfikacja małżeństwa, wyłaniająca się z wiersza, nie wpisuje się w koncepcję miłości romantycznej¹¹. Niewykluczone jednak, że powód rozpacz panny jest bardziej prozaiczny – zdrada oblubieńca („Precz mi już niestała, płocha!”)¹². Niezależnie od przyczyn przeżytego zawodu, po wygnaniu ze swego serca miłości dziewczyna – podobnie jak panna rozpaczająca na grobie kochanka – określa siebie jako osobę „samotną”. Jest to jednak tylko perspektywa świata, ponieważ podmiot liryczny wie, że kobieta, która nie posiada partnera, nie staje się przez sam ten fakt wyobcowana ze społeczeństwa: nadal pozostaje bowiem córką i siostrą, gdyż ma rodziców i rodzeństwo („Mam ojca, matkę i brata; / I dobre siostrzyczki moje”). W tej interpretacji wiersz *Dziewczyna do miłości* stanowiłby nieśmiałą i zawołowaną pociechę dla kobiet samotnych. Nawet ta, która została porzucona lub zdradzona albo nie wyszła za mąż, pozostaje wartościowym członkiem społeczeństwa – zarówno w aspekcie wewnętrznym (szacunek dla samej siebie), jak i zewnętrznym (pożyteczność dla otoczenia).

⁹ A.L. Krakowianka [A. Libera], *IX. Dziewczyna do miłości*, [w:] tejże, *Poezje*, Kraków 1842, s. 30-31. Dalej oznaczam tomik *Poezji* jako „P”.

¹⁰ Tamże, s. 31: „I kwiateczki wpośród błoni / Z nich będę splateć wianeczki / I w nie zdobić na ustroni / Obraz bożej panieneczki”.

¹¹ Zob. M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Wrocław 1984, s. 526-527.

¹² Negatywne postacie zalotników pojawiają się także w wierszach: *Do młodzieńca*, *Zamczysko*, *Rozkosz*, *Duch niewiast i poetka*. *Fantazja*.

Należy jednak podkreślić, że wyłaniająca się z powyższych rozważań wizja miłości erotycznej jako siły fatalnej, zdolnej popchnąć człowieka do tego, co uważa on za złe, nie jest dominująca w twórczości Libery¹³. Jednocześnie bowiem poezja „Krakowianki” częstokroć wyraża przekonanie, że kobieta – wykorzystując uczucie, jakie wzbudza w mężczyźnie – potrafi skierować go na właściwą drogę, zachęcić do podejmowania dobrych decyzji, a nawet zmotywować do dokonania wielkich dzieł (*Jestem kobietą, Żal poetki, Duch niewiast i poetka. Fantazja, Pożegnanie kochanki*)¹⁴. W tym miejscu warto przypomnieć, że motyw sprawczej siły kobiet opartej na miłości, jaką są darzone, zdobył ogromną popularność w literaturze polskiej doby rozbiorów (np. utwór Juliana Ursyna Niemcewicza *Do Polek*) i był często eksploatowany także po utracie niepodległości przez Rzeczpospolitą (choćaby w *Wierszu do płci pięknej* Cypriana Godebskiego).

Co ciekawe, wizerunki mężatek są w poezji Libery równie rzadkie jak portrety panien – w tym znaczeniu, że autorka rzadko powoływała do życia bohaterki będące wyłącznie żonami i charakteryzowane głównie ze względu na swój stosunek do małżonka. Okoliczność tę należy wiązać z faktem, że mąż to figura niemal niewystępująca w liryce „Krakowianki”. Lakoniczne wzmianki o mężczyźnie jako towarzyszu życia kobiety pojawiają się np. w wierszu *Pielgrzym i Niewiasta* (mąż pracuje poza domem, jest gościnny i uczynny).

Jak się wydaje, najwięcej uwagi poświęciła poetka figurze małżonka w utworze *Pochwała głupstwa*¹⁵. Wiersz ten, obszerny jak na twórczość Libery, to satyra,

¹³ W pewnym sensie miłość jest siłą fatalną także w utworach: *Anna i Stanisław Oświęcimy* (wiersz oparty na legendzie o miłości kazirodczej), *Kmita Stanisław, Dumka o Wandzie, Rozkosz*.

¹⁴ Z drugiej strony w poezji „Krakowianki” zdarzają się kobiety, które pomimo wzbudzonych przez siebie uczuć nie mają mocy pokierować zakochanymi w nich mężczyznami. Taki jest np. przypadek bohaterki wiersza *Zamczysko*, opartego wedle autorki na legendzie ludowej z okolic podkrakowskiej Rudawy. Kobieta nie godzi się oddać swej ręki ukochanemu, ponieważ wymaga on od niej konwersji na swoją wiarę, czyli arianizm. Szlachcic, rozsierzdzony odmową, zamierza znieważyć i zabić dziewczę. Gdy przybywa na miejsce i podpala siedzibę dziewczyny (tytułowe *Zamczysko*), ona topi się w studni. Zob. A.L. Krakowianka [A. Libera], XXXIII. *Zamczysko*, [w:] P, s. 108-114. Na marginesie można tu dodać, że spore zasługi w popularyzowaniu Libery jako twórczyni regionalnej ma Edyta Gracz-Chmura. Zob. E. Gracz-Chmura, *Anna Libera „Krakowianka”. Narodowość i regionalizm*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2 (7), s. 209-222; też, „*Żyję jak na stepie lub na elizejskich polach*” – *Kraków w twórczości Anny Libery*, [w:] *Kraków zmitologizowany*, red. A. Grochowska, P. Żołądź, Kraków 2017, s. 41-53.

¹⁵ A.L. Krakowianka [A. Libera], XXXIV. *Pochwała głupstwa*, [w:] P, s. 115-126.

w której podmiot liryczny w ironicznym tonie dokonuje obnażenia i wyszydzenia ówczesnego systemu społecznego, aby za pomocą owego zabiegu zarazem przedstawić lub chociaż zasugerować pozytywne wzorce zachowań. Mężczyźni zostali tam ocenieni niezwykle surowo:

Mąż, ojciec – wszak niewiasta także matka, żona,
Ona równie na prace wspólne przeznaczona.
[...]
Uwielbiam! Że swą godność tak cenić umiecie,
Żeście pojęli, co wam – co służy kobiecie;
Ta niedołączna w rozum, słaba połowica,
Dość szczęśliwa, gdy nie jest wschodnia niewolnica;
[...]
Zawsze to znać powinna, że mężczyzna panem,
Choćby zwierza przymioty mieścił w swej osobie;
Głupstwo! I tę myśl górną z dawna winni tobie¹⁶.

Jak widać, podmiot liryczny – z którym w tym wypadku można utożsamiać stanowisko poetki – domaga się partnerstwa obu płci w związku. Role odgrywane przez kobietę w rodzinie są analogiczne do ról przypisanych mężczyźnie, a zatem obowiązki, prawa i pozycja każdej ze stron powinny być równe. Dodać tu można, że inne utwory „Krakowianki” poruszające kwestię kobiecą (np. *Żal poetki*, a także *Do poezji*, *Duch niewiast i poetka*, *Fantazja*) oraz artykuł *O kobietach*. (*Rozprawa przez Kobiety*), opublikowany w 1862 roku na łamach „Niewiasty”, w pełni uzasadniają nadane autorce miano „pierwszej emancypantki czy feministki krakowskiej”¹⁷.

Powyższe wnioski mogłyby stwarzać pokusę, aby zastanowić się, czy ów, wyłaniający się m.in. z *Pochwały głupstwa*, skrajnie negatywny obraz mężczyzn – jako istot władczych, małodusznych, nieomal sadystycznych – to przyczyna, dla której kobiety w poezji Libery są przeważnie osobami pozbawionymi męskiego towarzysza lub milczącymi na jego temat¹⁸. Wydaje się, że próżno szukać odpowiedzi

¹⁶ Tamże, s. 122.

¹⁷ T. Sinko, dz. cyt., s. 65; zob. też K. Sosnowski, dz. cyt., s. 44. Ze znanych mi opracowań najczęściej uwagi nurtującej poetkę kwestii kobiecej poświęcił Zenon Jagoda (*O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816-1846*, Kraków 1971, s. 289-299).

¹⁸ Nie wiadomo, czy męża mają matki z wierszy: *Matka i dzieci* (z tomiku *Poezje*), *Modlitwa matki*, *Polka* oraz *Matka i dzieci* (z „Gwiazdki Cieszyńskiej”). W utworach tych nie pojawia się żadna wzmianka o ojcach dzieci, co uniemożliwia stwierdzenie, czy są oni nieobec-

na to pytanie. Nie ulega jednak wątpliwości, że matka, a w szczególności wdowa, to – zważywszy na częstotliwość, z jaką występuje w tej liryce – jedna z ulubionych bohaterek „Krakowianki”. Libera z wnikliwością, a zarazem ogromną empatią przedstawiała w swojej twórczości kobiety posiadające potomstwo oraz ich sytuację życiową. Poetka nieustrudzenie zgłębiała blaski i cienie ich egzystencji, utrwalając własne obserwacje i poglądy w tym zakresie w swoich wierszach. W utworach tych zwraca uwagę przede wszystkim sposób kreowania matek – ich charakterystyka została bowiem zdecydowanie zdominowana przez cechy, które można im przypisać ze względu na relacje łączące je z dziećmi.

Szczególnie wdzięcznym przedmiotem do badań na tym polu jest wiersz *Chłuba matki*¹⁹. Jego bohaterką uczyniła poetka wdowę, którą w niewielu wersach przedstawiła w sposób wielostronny i niezwykle szczegółowy. Wątki pojawiające się we wspomnianym utworze występują w wielu innych lirykach „Krakowianki”.

Jak już sygnalizowano, urodzenie dziecka to – w świetle poezji Libery – moment przełomowy w życiu kobiety. Od tej chwili całe jej życie niepodzielnie zostaje podporządkowane potomstwu, lecz zmiana ta nie jest wartościowana negatywnie. Przeciwnie, macierzyństwo w liryce „Krakowianki” to dar i błogosławieństwo od Boga. Nazywane jest „szczęściem” (*Modlitwa matki*²⁰) lub nawet „szczęściem świetnym” (*Chłuba matki*)²¹. Bycie matką to powód do „chłuby” (*Jestem kobietą*²², *Modlitwa matki*, *Chłuba matki*) porównywalny z uhonorowaniem „wieńcem sławy”, a nawet godnością „królowej” (*Chłuba matki*), której mąż i syn „rządzić będą światem” (*Jestem kobietą*). W jednym z wierszy pojawia się także podniosłe i ekstatyczne wykrzyknienie: „Ja matki rodu pełnię przeznaczenie!...” (*Jestem kobietą*)²³. Godność matki ma zatem wymiar nieomal mityczny. Urodzenie dziecka to nie tylko czynność fizjologiczna, ale przede wszystkim akt o charakterze konstytutywnym dla samej kobiety oraz fundacyjnym w szerszej perspektywie. Cieleśny wymiar relacji matki i dziecka, zwłaszcza na etapie prenatalnym, ma w tej wizji

ni przy wychowywaniu swych potomków z przyczyn subiektywnych czy też obiektywnych (np. śmierć, zesłanie, uwięzienie). Natomiast w przypadku postaci, które na pewno są wdowami (*Chłuba matki*, *Dwie łzy*), losy męża owiano tajemnicą. Podmiot liryczny nie wyjaśnia, w jaki sposób mężczyzna zginął.

¹⁹ A.L. Krakowianka [A. Libera], *Chłuba matki*, [w:] NP, s. 101-103.

²⁰ Tamże, XXII. *Modlitwa matki*, [w:] P, s. 74-77.

²¹ O „szczęściu matki” („Zrzekła się z wstydu nawet szczęścia matki”) jest mowa także w utworze *Pienie VIII. O ś. Salomei królowej Galickiej*, [w:] NP, s. 263.

²² A.L. Krakowianka [A. Libera], III. *Jestem kobietą*, [w:] P, s. 12-13.

²³ Tamże, s. 13.

znikome znaczenie (w jednym wierszu bohaterka stwierdza: „Tu, przy mym sercu zaledwo zrodzone” – *Matka i dzieci*²⁴).

Mylny byłby jednak wniosek, że Libera w swojej poezji idealizuje macierzyństwo. Niewątpliwie je gloryfikuje i celebruje, przyznając mu wysoką wartość oraz w ogólności wiążąc je ze szczęściem, jednakże w mikroperspektywie „Krakowianka” dostrzega i nad wyraz trzeźwo opisuje codzienne, przyziemne problemy pojawiające się przy wychowywaniu dzieci, zwłaszcza samotnym. Jak bowiem poucza nas jedna z jej bohaterek: „Boże! Ty chciałeś z porządku wiecznego, / Abych się matki chlubiła imieniem / I szczęście – matki kupiła cierpieniem” (*Modlitwa matki*)²⁵ – blaski macierzyństwa nieodłącznie wiążą się z jego cieniami.

Rodziny przedstawiane przez poetkę są przeważnie wielodzietne. Matki wspominają zarówno o synach, jak i o córkach (*Modlitwa matki*, *Chłuba matki*, *Matka i dzieci [II]*²⁶) lub mówią ogólnie o dzieciach (*Matka i dzieci [I]*, *Polka*²⁷); wyjątkowo uwaga koncentruje się na jednym potomku (*Życzenie matki*²⁸). Obserwacja ta wiąże się z na pozór oczywistą, lecz w istocie rzadko uwypuklaną w poezji konsekwencją. Mianowicie, skoro dzieci jest wiele, to zapewne są one w różnym wieku i mają różne potrzeby; a jeśli tak, to opieka nad nimi nastroczać może licznych trudności. W obrazowy, a zarazem prosty sposób zostało to oddane w *Chlubie matki*:

Toż w pieluszkach jedno spały,
Drugie pęzły na czworaku;
Trzecie w błoni już igrały
W równych malców im orszaku;
[...] ²⁹.

Wdowa musi jednocześnie zajmować się niemowlętami, wymagającymi wykonywania względem nich wielu czynności higienicznych; baczyć na małe dzieci, mogące wyrządzić sobie krzywdę podczas pierwszych prób samodzielnego bada-

²⁴ A.L. Krakowianka [A. Libera], *I. Matka i dzieci*, [w:] P, s. 3-5. Wiersz ten należy odróżnić od innego utworu o tym samym tytule, opublikowanego w „Gwiazdce Cieszyńskiej” z 1855 roku w numerze 42 z 20 października, s. 341-342. Dla porządku w dalszej części pracy wiersz z *Poezji* będzie przywoływany jako *Matka i dzieci [I]*, natomiast liryk z „Gwiazdki Cieszyńskiej” – jako *Matka i dzieci [II]*.

²⁵ A.L. Krakowianka [A. Libera], *XXII. Modlitwa matki*, [w:] P, s. 75.

²⁶ A. Libera, *Matka i dzieci*, „Gwiazdka Cieszyńska” 1855, nr 42, s. 341-342.

²⁷ A.L. Krakowianka [A. Libera], *Polka*, [w:] NP, s. 131-133.

²⁸ A.L. [A. Libera], *Życzenie matki*, [w:] tejże, *Poezje narodowe*, Paryż 1849, s. 59.

²⁹ A.L. Krakowianka [A. Libera], *Chłuba matki*, [w:] NP, s. 101.

nia świata; doglądać starszych pociech, bawiących się na zewnątrz. Jak łatwo się domyślić, zadanie to nie należy do najprostszych. Bohaterka bardzo pobieżnie wspomina jednak o prozaicznych trudnościach wiążących się ze sprostaniem temu wyzwaniu („Mało znałam snu na oku”) i dąży wręcz do umniejszenia swoich wysiłków („Dniem czy nocą – w miłym trudzie”; „Niczym były mi mokoły”). Pojawiają się także wzmianki o „łezkach”, „wdowich smętnych skroniach”, „smętnych dumań chmurach”. W innym wierszu bohaterka wyznaje natomiast: „I dla nich życia, zdrowia nie żałuję” (*Modlitwa matki*)³⁰. Tytułowa Polka z kolei: „Pracy powinnością odpycha sen miękki” (*Polka*)³¹.

Jak się wydaje, matka w liryce Libery nie odczuwa w pełni ciężaru swojej pracy bądź bagatelizuje swoje wysiłki, ponieważ widzi, że jej zabiegi są wartościowe, o czym świadczą dostrzegalne efekty jej starań: „Z synów męża – z cór anioły”³². Rozumieć należy przez to pomyślny przebieg procesu wychowawczego, którego cel stanowi wpojenie dzieciom zasad chrześcijaństwa. Wdowa z *Chłuby matki* uczy swoich synów, że miarą bogactwa nie są pieniądze, lecz poczciwość, natomiast córki – że o urodzie stanowi ich cnota, a nie piękno zewnętrzne. Bohaterka *Polki* z kolei daje swoim dzieciom przykład pracowitości: zachęca je do wczesnego wstawania, podejmowania prac fizycznych, a ponadto tłumaczy im, jak ważny jest szacunek dla drugiego człowieka. Podobne wartości – cnotliwość, umiarkowanie, bojaźń Bożą – chciałaby wpoić swoim potomkom rodzicielka z *Modlitwy matki*. Wypowiedź kierowana przez nią do Boga zasługuje na szczególną uwagę, gdyż pełna jest sprzeczności i zmian nastroju, które dobrze oddają spontaniczny i żarliwy charakter modlitwy.

Bohaterka *Modlitwy matki* wyraża niemal fatalistyczne przekonanie, że losy człowieka zależą od woli Stwórcy („Ty sam wiesz, Panie, coś dla nich przeznaczył!”³³), a zarazem dopuszcza możliwość, że człowiek może „przepomnieć” praw Bożych i na mocy własnych decyzji zbłądzić na fałszywą ścieżkę. Cnota, czyli życie w zgodzie z Bożymi przykazaniami, stanowi dla orantki wartość wyższą nie tylko nad dostatek („Niech choć nędzarzem, gdy będziesz chciał, Panie, / Ale strojnego cnoty wawrzynem!”³⁴), lecz nawet nad życie – gdyby bowiem dzieci istotnie miały sprzeniewierzyć się wpajanim im zasadom, matka, która przecież ogromnie je

³⁰ Tamże, XXII. *Modlitwa matki*, [w:] P, s. 76.

³¹ Tamże, *Polka*, [w:] NP, s. 132.

³² Tamże, *Chłuba matki*, [w:] NP, s. 102.

³³ Tamże, XXII. *Modlitwa matki*, [w:] P, s. 75.

³⁴ Tamże, s. 76.

kocha, wzywa Boga do zgładzenia ich, zanim zaczną grzeszyć („Takiego, Boże, zniszcz w jego młodości”³⁵). Co jednak godne uwagi, w razie zawiedzenia jej matczynych nadziei bohaterka nie chciałaby sama potępiać swojego potomka („Boże, przekleństwo wstrzymaj w ustach moich!”³⁶). W ten sposób matka zarówno wyraża swoją ogromną miłość do dzieci, jak i ukazuje, że szanuje wolność swoich synów i córek. Choć kocha ich gorąco, nie zamierza decydować za nich ani oceniać dokonanych przez nich wyborów.

Ostatecznie przed „wylotem” w świat nie zatrzymuje swoich pociech także bohaterka *Matki i dzieci [I]*, która nie przeszkadza im w opuszczeniu bezpiecznego miejsca przy jej boku. Utwór *Matka i dzieci [II]*, ujęty w formę dialogu między matką i synem, a następnie matką i córką, niesie jednak nadzieję, że kobieta wychowująca swoje dzieci zgodnie z naukami Ewangelii nie będzie musiała obawiać się o ich los. Syn bowiem, gdy jego pycha zostaje dostrzeżona i zganiona przez matkę, natychmiast korzy się przed rodzicielką i przyrzeka poprawę, córka zaś – pokorna, czuła i pracowita – nie ma żadnych wad i nie potrzebuje więcej pouczeń, aby kroczyć przez życie właściwą ścieżką.

Snując refleksje na temat tych wszystkich wzniosłych zasad, Libera jako poetka nie zapomina o tym, że do realizacji powołania chrześcijańskiego niezbędne jest uprzednie zapewnienie człowiekowi materialnych podstaw bytu. W jej liryce matki i wdowy (te drugie ze zrozumiałych względów) to osoby ubogie, niekiedy wręcz żyjące w nędzy, z trudem wiążące koniec z końcem. W niektórych przypadkach owej trudnej sytuacji finansowej możemy się tylko domyślać (*Modlitwa matki*, *Chłuba matki*, *Polka*), gdyż bohaterki modlą się, niekiedy z płaczem, w kościele, podczas gdy w innych jest to stwierdzone dosłownie:

Więc szeptała w duszy niewiasta uboga:
Łzy to pewno wdowie – bo któż jest, niestety!
Więcej opuszczony od ludzi i Boga
Jak z dziatki głodnymi bezsilne kobiety?³⁷

Bohaterki Libery, choć biedne, potrafią jednak, niczym w przypowieści o wdomim groszu, podzielić się z potrzebującymi całym swoim nędznym dobytkiem. W utworze *Śpiew nędzarza nad strumieniem* żebrak przewiduje: „[...] pod strze-

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 75.

³⁷ A.L. Krakowianka [A. Libera], *Dwie łzy*, [w:] NP, s. 136.

chę przyjmie wdowa / I dozwoli by na ziemi, / Choć nędzarza spoczęła głowa”³⁸. Ofiarne zachowanie ubogiej kobiety względem bliźniego stanowi w wierszu kontrast dla skąpstwa i bezwzględności panujących na dworach, których właściciele nie tylko nie wspomagają ubogich, ale jeszcze szczują ich psami. W ten sposób opisana sytuacja zyskuje kolejną biblijną konotację: tym razem w postaci odniesienia do przypowieści o bogaczu i Łazarzu.

Kolejny rys pogłębiający charakterystykę matek w poezji „Krakowianki” oraz przydający ich postaciom realizmu to stosunek poszczególnych bohaterek do tego, co umownie można by nazwać ich kobiecością. Jak wykazano, kobiety posiadające dzieci to w liryce Libery nie tylko istoty duchowe, celebrujące swoje macierzyństwo i dumające nad spoczywającym na nich posłannictwem, ale również stworzenia na wskroś cielesne: które głodują, marzną, potrzebują przyodziewku. Bezgraniczne poświęcenie dla narodzonego dziecka i utworzonej w ten sposób rodziny oznacza zatem, bardzo przyziemnie, że kobieta musi zrezygnować z wielu zwyczajów oraz przyjemności będących przedtem jej udziałem jako osoby bezdzietnej – jak chociażby strojenie się. Po raz kolejny kwestia ta została szeroko omówiona w *Chlubie matki*:

Długo wdowie tak przysało
Wzmacniać ducha, karcieć ciało;
Sama niegdyś strój jaskrawy,
Co podnosił wdzięki młode,
Precz pomiotłam – nie z obawy,
Że nie przysał z stanem w zgodę,
Nie dla żalu ni tęsknicę,
Wszak nie wróci, co minęło,
Pomiotłam go w tajemnicę,
Z niego wyszło szczęścia dzieło,
To, co z życiem miałam w cenie,
Dałam dzieciom – poświęcenie³⁹.

Jak widać, metamorfoza z kobiety w matkę nie dokonuje się w drodze jednokrotnej, momentalnej i naturalnej przemiany, lecz stanowi proces – rozłożony w czasie, często bolesny i wymagający nieustannej pracy nad sobą („Długo wdowie tak przysało / Wzmacniać ducha, karcieć ciało”). Symbolem tego przejścia

³⁸ Taż, *Śpiew nędzarza nad strumieniem*, [w:] NP, s. 118.

³⁹ Taż, *Chłuba matki*, [w:] NP, s. 102.

poetka uczyniła porzucenie młodzieńczej, jaskrawej odzieży, uwypuklającej „wdzięki młode”. Podmiot liryczny silnie podkreśla, że decyzja o zmianie sposobu ubierania się była samodzielnym i dobrowolnym postanowieniem. Do jej podjęcia kobieta nie została zmuszona ani przez okoliczności zewnętrzne – czyli normy społeczne dotyczące *dress code'u* („nie z obawy, / Że nie przystał z stanem w zgodę”), ani przez okoliczności wewnętrzne – to znaczy trudności z akceptacją własnego, starzejącego się ciała („Nie dla żalu ni tęsknicę, / Wszak nie wróci, co minęło”). Powód rezygnacji z młodzieńczego stroju jest inny, lecz cokolwiek enigmatyczny: „Pomiotłam go w tajemnicę, / Z niego wyszło szczęścia dzieło”. Być może chodzi o to, iż rekwizyt spełnił swoje zadanie – wdowa zapewne poznała swojego przyszłego męża, nosząc tego rodzaju kostiumy – i obecnie stanowi pamiątkę minionych czasów, cenną relikwię, zamykającą w sobie niezgłębiony sekret miłości, życia i śmierci jako sił wzajemnie przeplatających się ze sobą.

Wreszcie ostatnia właściwość, którą Libera przypisuje matce w swojej poezji – czyni to jednak dość późno, bo w szerszym zakresie dopiero w trzecim tomiku *Poezje narodowe* z 1848 roku – to cecha nieodłącznie wiązana z kobietą Polką, czyli patriotyzm⁴⁰. Utwór z tego zbioru zasługujący na szczególną uwagę to wspominane już *Życzenie matki*. W zasadniczej części przyjmuje on formę kołysanki śpiewanej przez rodzicielkę usypiającemu synkowi. Zarówno sam pomysł, jak i jego realizacja – wyrażenie obawy, że jako dorosły człowiek chłopczyk może przysporzyć matce cierpień („Żeby nie płakała, / Żem cię wychowała”⁴¹), oraz nadziei, że w przyszłości dziecko będzie walczyć za swoją ojczyznę („Urośnij w odwagę, / Byś kraju zniewagę, / Pomścił swym orężem”⁴²) – wskazują na inspirację sentymentalnym wierszem *Matka obywatelka*, wydanym po raz pierwszy w 1783 roku (wówczas jeszcze pod tytułem *Do dziecięcia. Czułość matki*)⁴³. Tym samym „Krakowianka” dołączyła do grona licznych naśladowców Franciszka Dionizego Książnina, do których zaliczyć można także Augustyna Źdzarskiego

⁴⁰ Zob. J. Prokop, dz. cyt., s. 414–417. W tym miejscu dodać można, że patriotkami były także bohaterki dramatów Libery (zob. B. Perlak, „Cóż Ciebie droga Pani z snu objąć wyrzywa?” – kilka słów o dramatopisarkach polskich 1. połowy XIX wieku, [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „Portret kobiety”. Polki w realiach epoki*, t. 1, red. M. Korybut-Marciniak, M. Zbrzeźniak, Łódź–Olsztyn 2014, s. 66).

⁴¹ A.L. [A. Libera], *Życzenie matki*, [w:] tejże, *Poezje narodowe*, s. 59.

⁴² Tamże, s. 59.

⁴³ Zob. W. Borowy, przypis [w:] F.D. Książnin, *Wybór poezji*, oprac. W. Borowy, Wrocław 1948, s. 112. Nazwa *Matka obywatelka* pojawiła się dopiero w nieznacznie zmodyfikowanej wersji wiersza w *Dzielałach* Książnina z 1787 roku.

(*Do mojej małej córki*) czy anonimowego autora wiersza z okresu powstania listopadowego *Śpiew żołnierki nad kolebką dziecięcia*⁴⁴. Co charakterystyczne dla Libery, w jej wariacji na temat motywu „matki obywatelki” obok oczekiwań dotyczących dziecka na płaszczyźnie moralnej i patriotycznej pojawia się wiara, że syn będzie stanowił podporę starości matki także w sensie czysto materialnym:

Urośnij mi w siłę,
Moje dziecię miłe,
Byś na chleb pracował,
A mnie matkę chował⁴⁵.

Analiza przytoczonej strofy prowadzi do wniosku, że bohaterka *Życzenia matki* to kobieta uboga, najpewniej pochodząca z nizin społecznych, ponieważ obawia się, że gdy osiągnie podeszły wiek, zabraknie jej środków utrzymania, które obecnie, jako młoda osoba, prawdopodobnie zdobywa pracą własnych rąk. Matki obywatelki Książnina nie dręczą podobne niepokoje, co – zważywszy także na czas powstania utworu – pozwala domniemywać, że była ona członkinią stanu szlacheckiego. W tym świetle zrozumiały staje się strach bohaterki Libery przed starością oraz jej nadzieja, że w przyszłości syn zapewni jej utrzymanie i zaopiekuje się swoją rodzicielką tak, jak ona pielęgnowała go w dzieciństwie.

Na zakończenie powyższej części rozważań dodać można kilka słów na temat bardzo szczególnej postaci wdowy wykreowanej przez Liberę; szczególnie, bo „osieroconej” podwójnie – zarówno przez męża, jak i następnie przez jedyne (prawdopodobnie) dziecko, córkę. Bohaterka ta pojawia się w końcowej partii wiersza *Duch niewiast i poetka. Fantazja*⁴⁶. Fragment ten – podobnie jak wiersz *Dziewczyzna do miłości rozpoczynający* niniejsze rozważania – traktuje o krzywdzie wyrządzonej pannie przez ukochanego. Jak się okazuje, przyczyną śmierci córki wdowy była jej miłość do mężczyzny, który porzucił ją dla zapewne starej, ale niewątpliwie zamożnej kobiety („Próchno w złocie już zaślubił”⁴⁷). Osamotniona, zniedołężniała matka przybywa na cmentarz na grób swojego dziecka i inicjuje

⁴⁴ Zagadnienie interpretacji oraz recepcji *Matki obywatelki* rozwijałam w swojej pracy magisterskiej *W kręgu Matki Spartanki. Sposoby ukazywania i kształtowania obywatelskich postaw kobiet w literaturze polskiej doby rozbiorów* (Kraków 2020).

⁴⁵ A.L. [A. Libera], *Życzenie matki*, [w:] tejże, *Poezje narodowe*, s. 59.

⁴⁶ Tamże, *Duch niewiast i poetka. Fantazja*, [w:] NP, s. 163-181.

⁴⁷ Tamże, s. 179.

z nim dialog. O ile sam motyw nawiązania przez żywego rozmowy ze zmarłym spoczywającym w mogile nie jest oryginalny, o tyle jego realizacja – zastąpienie pary kochanków matką i córką – zasługuje na uwagę. W trakcie tej konwersacji wdowa dowiaduje się od swojej jedynaczki, że nawet po śmierci cierpi ona po porzuceniu przez ukochanego. Wyznanie to rozdziera duszę kobiety, która kończy swoją wypowiedź niezwykle gorzką i przejmującą refleksją:

Śpij w łóżeczku twoim chłodnym,
Już cię matka nie poruszy
Łżą ni słówkiem swym łagodnym,
Lepiej w piekle niż na świecie
Śpij pod ziemią, drogie dziecię⁴⁸.

Jak widać, „Krakowianka” przeważnie przedstawia los panien, matek i wdów w swojej poezji w sposób pesymistyczny. Mężczyźni zdradzają swoje ukochane lub umierają i pozostawiają osamotnione żony, które muszą samodzielnie utrzymać gromadkę dzieci⁴⁹. Kobiety czekają lata nędzy, mozołów oraz poświęceń. Mimo tego nie upadają one na duchu, szukają pocieszenia w religii i starają się wychować swoje potomstwo na dobrych chrześcijan i patriotów. Konstruując tego rodzaju postacie oraz sytuacje liryczne, Libera czerpie obficie z zasobu sentymentalnych oraz romantycznych konwencji. Niemniej w jej twórczości zdarzają się ciekawe kreacje – zwłaszcza matek i wdów. W ich postaciach uwagę przykuwa realizm oraz szczegółowość przedstawień⁵⁰. „Krakowianka” przywiązuje w swoich wierszach wagę do takich detali jak np. różny wiek poszczególnych dzieci, jak również ze sporą dozą wrażliwości opisuje długotrwałą i niepozbawioną trudności

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Gwoli ścisłości należy dodać, że w poezji Libery pojawiają się także pozytywne wzmianki o kochankach, mężach i ojcach, jakkolwiek lakoniczne (np. w wierszach: *Naiwność*, *Pielgrzym* i *Niewiasta*, *Oczekiwanie*, *Jestem polskie dziecko*). Ponadto, dla równowagi, zdarzają się również przykłady występnych kobiet. Ich szeroka galeria przedstawiona została w *Duchu niewiast i poetce. Fantazji*. Ze względu na temat niniejszej pracy warto zwrócić szczególną uwagę na jedną z bohaterek tego utworu, żonę i matkę, która umawia się na schadzkę z kochankiem w kościele.

⁵⁰ Cecha ta łączy dorobek „Krakowianki” z późniejszą twórczością przedburzowców (zob. A. Nofer-Ładyka, *Przedburzowcy*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 794). Co ciekawe, Libera wraz z córką utrzymywały kontakty z kilkoma osobami z tego grona, np. Józefem Szujskim czy Michałem Bałuckim (zob. W. Bieńkowski, dz. cyt., s. 76-82).

metamorfozę kobiety w matkę. Często poetka uchwytuje także wpływ, jaki bieda wywiera na relacje międzyludzkie. Nędza nieustannie widnieje na horyzoncie jej bohaterek, okazywanej zaś przez nie troski o chleb powszedni nie należy traktować jako przyziemnej małostkowości, lecz wypada ją uznać za przejaw racjonalnej dbałości o zaspokojenie swoich podstawowych potrzeb. Jak się zdaje – zważywszy na biografię Libery – wiele z powyższych doświadczeń utrwalonych w jej liryce miało źródło w osobistych przeżyciach autorki. Zastanawiający jest z tej perspektywy brak wierszy *explicite* dotyczących pozycji panny z dzieckiem w ówczesnym społeczeństwie. Być może temat ten był zbyt intymny i zbyt bolesny dla poetki, aby podejmować go publicznie.

W świetle przeprowadzonych rozważań powstaje finalne pytanie: dlaczego „Krakowianka” – która w swojej poezji ukazuje matki jako osoby ubogie, strudzone, zmuszające się do wyrzeczeń – utrzymuje, że mimo tych wszystkich niedogodności macierzyństwo jest darem? Czy twierdzenie to należy uznać za frazes, czy też kryją się za nim głębsze przemyślenia? Szerzej można by także zapytać: co poetka sądzi o kondycji kobiety – czy przynależność do tej płci uważa za przekleństwo, czy też za powód do dumy?

W zgłębieniu powyższych zagadnień pomocny okazuje się wiersz *Pielgrzym i Niewiasta*⁵¹. Lektura tego utworu pozostawia wrażenie, że stanowi on jakąś daleką reminiscencję IV części *Dziadów* (które jednak „Krakowianki” nie poruszyły⁵²) oraz *Wielkiej Improwizacji*. Oto Pielgrzym powraca do swej rodzinnej ziemi, prosi Niewiastę o schronienie, daje jej obrazki dla dzieci, opowiada jej o swojej wędrówce – o tym, jak zbłądził z „prawych” dróg i jakie są jego pragnienia („Kocham! I cierpię zarówno z wszystkimi; / Jakby ojciec wszęgo świata”⁵³) – po czym, nie czekając na powrót męża gospodyni, odchodzi. Z rozmowy bohaterów wynika, że choć przybysz przemierzył świat, nie czuje się szczęśliwy. Niczym nowy Ahaswerus⁵⁴ tuła się on z miejsca w miejsce, nie mogąc znaleźć dla siebie bezpiecznej przystani („A mnie chatą przestrzeń ziemi!... / Nie wiem godziny,

⁵¹ A.L. Krakowianka [A. Libera], XVIII. *Pielgrzym i Niewiasta*, [w:] P, s. 57-61.

⁵² Zob. W. Bieńkowski, dz. cyt., s. 38.

⁵³ A.L. Krakowianka [A. Libera], XVIII. *Pielgrzym i Niewiasta*, [w:] P, s. 60.

⁵⁴ Mit Żyda Wiecznego Tułacza nie cieszył się w ówczesnej literaturze polskiej tak dużą popularnością jak w sztuce reszty Europy, jednak pojawiał się w niektórych utworach. Co do krajowej powieści połowy XIX wieku zob. I. Węgrzyn, *Romantyczna powieść polska na szlaku wędrówek między światem żywych i umarłych*, [w:] *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010, s. 209.

w której u wieczności stanę”⁵⁵). Zdaniem Pielgrzyma, gospodyni nie jest w stanie zrozumieć jego stanu, ponieważ:

O! Wy, niewiasty, dobroduszne dzieci,
Wam w każdej chwili jedno słońce świeci,
Ranek, południe wam szczęśliwie mija. —
Mąż czy kochanek całym dla was światem;
Nad miłość innych żądy wy nie znacie,
Jedno niewiasta, księżna czyli kmiotka w chacie,
Dość, gdy kochana, rada przestać na tym⁵⁶.

Nieco dalej bohater zwraca się też do swej rozmówczyni: „Ty za obręb własnej chatki, / Jak nauczona od matki, / Nic nie oglądasz, nie czujesz!”⁵⁷.

Jak się wydaje, słowa Pielgrzyma raczej świadczą o jego pewnej zazdrości względem „niewiast”, niż są wyrazem ich potępienia. W prezentowanej przez bohatera perspektywie kobieta – choć przykuta do własnego domu, nieznająca świata – jest o wiele szczęśliwsza od mężczyzny, czującego się zmuszonym do nieustającego wędrowania, ponieważ goniąc za marami, nigdzie się nie zakorzenił. Niewiasta z wiersza, w przeciwieństwie do swego gościa, ma bliskich, męża i dzieci, o których może się troszczyć i którzy mogą troszczyć się o nią. Jej miłość jest konkretna, deklarowane zaś przez Pielgrzyma umiłowanie ludzkości ma charakter abstrakcyjny, co utrudnia okazywanie tego uczucia. Zacieśnienie przez bohatera kobiecych horyzontów do granic rodzinnego podwórka nie stanowi zatem szyderstwa z ograniczoności płci żeńskiej, lecz wyraża jego tęsknotę za osiągniętą przez gospodynię harmonią. Pielgrzym błąka się zwiedziony na manowce, ma ogromne ambicje i cierpi z powodu doznanych rozczarowań. Niewiasta zaś zna swoje miejsce w świecie, odgrywa swoją skromną rolę i kontentuje się tym, co zesłał jej los.

Najciekawiej jednak Libera podejmuje dialog z własnymi pesymistycznymi rozpoznaniem dotyczącymi losu swej płci w wierszu *Jestem kobietą*. Ten krótki utwór składa się z dwóch ośmiowersowych strof zestawionych na zasadzie antytezy. Pierwsza zwrotka rozpoczyna się od słów: „Jestem kobietą – o smutny wyroku!”, podczas gdy druga – „Jestem kobietą – ach!... jakaż mi chluba!”⁵⁸. Początkowo podmiot liryczny ubolewa nad statusem kobiet, które zostały podporządkowane

⁵⁵ A.L. Krakowianka [A. Libera], *XVIII. Pielgrzym i Niewiasta*, [w:] P, s. 60.

⁵⁶ Tamże, s. 59.

⁵⁷ Tamże, s. 60.

⁵⁸ A.L. Krakowianka [A. Libera], *III. Jestem kobietą*, [w:] P, s. 12.

mężczyznom i pozbawione władzy oraz nie mają siły fizycznej, aby przeciwstawić się tej niewoli. Później jednak zwraca uwagę na niewyobrażalną wprost, sprawczą siłę miłości, dającą córkom, siostram, żonom i matkom możliwość oddziaływania na swoich najbliższych:

I gdy przez miłość zajdzie zmiana luba,
Mąż mój i mój syn rządzić będą światem;
Moje w ich czynach spełni się życzenie,
Me chęci onych mają być podnietą, –
Ja matki rodu pełnię przeznaczenie!...
Dzięki wam, nieba, że jestem kobietą⁵⁹.

Wiersz ten, pozornie prosty, może być odczytany na kilka sposobów. Przy pierwszej lekturze wydaje się, że jasne strony bycia kobietą przewyższają te ciemne i w ostatecznym rozrachunku, pomimo wielu niedogodności, zaliczanie się do płci żeńskiej, a zwłaszcza zdolność do zostania matką, to ogromny dar i powód do dumy. Za takim rozumieniem utworu przemawia m.in. kolejność strof. Po kilku następnych odczytaniach można jednak nabrać wątpliwości co do tej optymistycznej interpretacji. Czy możliwe jest, że druga zwrotka ma wydźwięk ironiczny? Wszakże, jak wspomniano, motyw kobiet mających dysponować siłą sprawczą dzięki miłości, którą wzbudzają, jest wysoce skonwencjonalizowany. Ponadto już w pierwszej zwrotce wspomina się o tym, że kobiety posiadają: „Tyle uczucia, a władzy tak mało”⁶⁰. Wreszcie rozważyć wypada także trzecią możliwość. Niewykluczone, że obie strony bycia kobietą nierozzerwalnie współistnieją ze sobą: nie jest „tak” lub „tak”, ale (paradoksalnie) „tak” i „tak” jednocześnie. Zwłaszcza że finalny wers o charakterze podsumowującym – „Dzięki wam, nieba, że jestem kobietą” – nie ma swojego semantycznego odpowiednika w pierwszej strofie. Być może należy zatem uznać te słowa za konkluzję rozważań na temat statusu kobiety zawartych nie tylko w drugiej zwrotce, ale przeprowadzonych w całym utworze, albo nawet w całej twórczości „Krakowianki”.

⁵⁹ Tamże, s. 12-13.

⁶⁰ Tamże, s. 12.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Krakowianka A.L. [A. Libera], *Nowe poezje*, Kraków 1846.

Krakowianka A.L. [A. Libera], *Poezje*, Kraków 1842.

A.L. [A. Libera], *Poezje narodowe*, Paryż 1849.

Libera A., *Matka i dzieci*, „Gwiazdka Cieszyńska” 1855, nr 42.

Literatura przedmiotu

Barycz H., *Z dni niedoli Anny Libery*, „Pamiętnik Literacki” 1953, t. 44, nr 3-4, s. 313-323.

Bieńkowski W., *Anna Libera „Krakowianka” (1805-1886). Zarys życia i twórczości*, Kraków 1968.

Borowy W., przypis [w:] F.D. Książnin, *Wybór poezji*, oprac. W. Borowy, Wrocław 1948.

Chachaj M., *Uwagi o sposobach interpretowania wiersza Adama Mickiewicza „Do matki Polki”*, [w:] *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników*, red. K. Ratajska, M. Berkan-Jabłońska, Łódź 2007, s. 53-81.

Chmielowski P., *Historia literatury polskiej*, t. 5, Warszawa 1900.

Figiel A., *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, „Zeszyty Wiejskie” 2017, z. 23, s. 125-137, <https://doi.org/10.18778/1506-6541.23.08>.

Gracz-Chmura E., *„Żyję jak na stepie lub na elizejskich polach” – Kraków w twórczości Anny Libery*, [w:] *Kraków zmitologizowany*, red. A. Grochowska, P. Żołądz, Kraków 2017, s. 41-53.

Gracz-Chmura E., *Anna Libera „Krakowianka”. Narodowość i regionalizm*, „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2 (7), s. 209-222.

Gracz-Chmura E., *Poetka, pisarka, emancypantka. Literacki portret Anny Libery „Krakowianki”*, [w:] E. Gracz-Chmura, *Literatura romantyczna w Krakowie (1827-1863). Zarys monograficzny*, Kraków 2013, s. 259-270.

Grzęda E., *„A my nie chcemy uciekać stąd”. Europa w zwierciadle poezji romantyków krakowskich*, [w:] *Romantyzm krajowy – profil lokalny i osvajanie Europy*, red. M. Łoboz, Wrocław 2016, s. 15-24.

Jagoda Z., *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816-1846*, Kraków 1971.

Moszyński K., *Kosmetyka*, [w:] K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2: *Kultura duchowa*, z. 2, Kraków 1939, s. 760-783.

Nofer-Ładyka A., *Przedburzowcy*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 792-794.

Perlak B., *„Cóż Ciebie droga Pani z snu objąć wyrwa?” – kilka słów o dramatopisarkach polskich 1. połowy XIX wieku*, [w:] *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „Portret kobiety”*. *Polki w realiach epoki*, t. 1, red. M. Korybut-Marciniak, M. Zbrzeźniak, Łódź–Olsztyn 2014, s. 57-68.

- Phillips U., *Uczone arystokratki, czule powieściopisarki i romantyczna poganka. Pisarki pierwszej połowy XIX wieku*, [w:] G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, s. 35-68.
- Piwińska M., *Miłość romantyczna*, Wrocław 1984.
- Prokop J., *Kobieta Polka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2002, s. 414-417.
- Sinko T., *Sto dwadzieścia lat literatury krakowskiej*, [w:] *Kraków w XIX w.*, t. 2, Kraków 1932, s. 56-78.
- Sinko Z., *Youngizm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 681-686.
- Sosnowski K., *Poezja krakowska z czasów Wolnego Miasta (ze szczególnym uwzględnieniem Edmunda Wasilewskiego) 1815-1846*, Kraków 1901.
- Sudolski Z., *Anna Libera 1805-1886*, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, t. 1, red. M. Janion, B. Zakrzewski, M. Dernałowicz, Kraków 1975, s. 837-849.
- Węgrzyn I., *Romantyczna powieść polska na szlaku wędrówek między światem żywych i umarłych*, [w:] *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010, s. 193-209.
- Zielińska M., *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984.

ABSTRAKT

Artykuł analizuje sposoby przedstawiania postaci panien, matek i wdów w poezji Anny Libery „Krakowianki” (1805-1886) – ubogiej i dość słabo wykształconej robotnicy z prowincji. Z jednej strony w kreacjach wymienionych bohatererek dostrzegalne są silne wpływy konwencji sentymentalnych i romantycznych. Z drugiej – ich portrety bywają rozbudowane i nasycone realistycznymi szczegółami. Poetka zwracała uwagę na takie kwestie jak: nędza rodzin, różny wiek dzieci, znaczenie ubioru dla kobiet. Ponadto w jej wierszach pobożność oraz pełna aproba dla zasad chrześcijaństwa współlistnieją z postulatami o charakterze emancypacyjnym. Ostatecznie jednak pomimo pesymistycznej wizji statusu kobiety utwory „Krakowianki” wyrażają przekonanie, że bycie kobietą to dar, za który należy być wdzięczną.

Słowa kluczowe: romantyzm, rodzina, macierzyństwo, emancypantka, realizm

ABSTRACT

“Thank Thee, Heaven, That I Am a Woman”: Maidens, Mothers and Widows in the Poetry of Anna Libera “Krakowianka” (1805-1886)

The article studies the ways of presenting the figures of maidens, mothers and widows in the poetry of Anna Libera “Krakowianka” (1805-1886) – an indigent and poorly educated provincial female worker. On the one hand, in the depiction of the above-mentioned characters one can easily notice strong influences of Romantic and sentimental conventions. On the other, their portrayals are sometimes elaborate and replete with realistic detail. The poet paid attention to such issues as the poverty of families, different age of children, the significance of women’s clothing. Furthermore, piety and absolute acceptance of Christian rules coexist in her poetry with feminist demands. Eventually though, despite poor prospects regarding the status of women, Krakowianka’s writings express a view that being a woman is a gift that one should be grateful for.

Keywords: Romanticism, family, motherhood, suffragist, realism

Monika Budziak 

UNIwersytet Jagielloński



Przed Wyspiańskim – wesele krakowskie jako temat teatru czasów romantyzmu

Już kilkadziesiąt lat przed słynnym *Weselem* Stanisława Wyspiańskiego wesele jako temat literacki i teatralny stwarzało możliwość zaprezentowania zwyczajów ludowych, gwary, tańców typowych dla folkloru podkrakowskich wsi. Dlatego to właśnie wesele stało się jednym z najważniejszych motywów preromantycznej i romantycznej afirmacji ludowości w kręgu tematyki krakowskiej.

Roch Sulima, pisząc o relacji między folklorem a literaturą, nazywa ten pierwszy „przejawem sztuki synkretycznej (niezróżnicowanej), łączącej w sobie działanie elementów: muzycznego, słownego, mimicznego i tanecznego”¹. Na kulturę folklorystyczną składa się bowiem wiele języków: mowa, taniec, muzyka, aspekty wizualne (np. stroju), sposób postrzegania świata. W literaturze galicyjskiej doby romantyzmu – szczególnie na gruncie poezji – próbowano te języki odzwierciedlać. Czyniła to Anna Libera, czynił Edmund Wasilewski – oboje pisali utwory tytułowane przez siebie *Krakowiakami*. Ów sposób wyrazu posiadał jednak nieuniknione ograniczenia, znacząco zawężając i spłycając wielowymiarowość folkloru.

Istniał jednak taki sposób przeniesienia kultury ludu krakowskiego do obiegu sztuki i literatury, który stwarzał możliwość ukazania zarówno języka werbalnego, jak i tańców, muzyki i obyczajów. Folklor zagościł zatem na krakowskiej

¹ R. Sulima, *Folklor i literatura*, wyd. 2, Warszawa 1985, s. 7.

scenie teatralnej. Znalezione – być może dzięki Franciszkowi Książninowi i jego nawiązującej do krakowiaków sielance *Trzy gody*, dzięki Bogusławskiemu, który krążył wokół tego tematu w *Cudzie mniemanym, czyli Krakowiakach i góralach*, dzięki Brodzińskiemu, który uczynił go elementem sielankowej rzeczywistości – taki wycinek wiejskiego życia, jaki okazał się sytuacją kondensującą wszystko, co w folklorze atrakcyjne. Wesele jako temat spektaklu pozwalało na tak lubiane, widowiskowe sceny zbiorowe, na prezentację ludowych tańców, na obfitość muzyki, a wreszcie i na pokazanie charakterystycznych dla wsi zwyczajów, obrzędów, tradycji. Taniec dawał się wpleść w akcję sztuki, nie wymagając jej przerywania, stanowił bowiem naturalną część składową wesela². Stało się ono zatem idealną ramą dla tego wszystkiego, co interesowało artystów i miejską publiczność w życiu ludu podkrakowskiego.

Kazimierz Brodziński podjął temat wesela w sielance *Wiesław* o podtytule *Sielanka krakowska*, wskazującym na to, iż utwór miał stanowić swego rodzaju charakterystykę lokalnego świata. Następnie Krystyn Ostrowski wprowadził utwór do obiegu teatralnego, przekształcając go w jednoaktową „operetkę” *Wiesław czyli Wesele Krakowskie*.

Nie sposób nie dostrzec w *Wiesławie* daleko idących uproszczeń, opartych na przypisywaniu ludowi wiejskiemu jednoznacznych, stereotypowych cech. Takie zjawisko dostrzeże zresztą i wypunktuje w swym najśłynniejszym dramacie Wyspiański. Jednym z kluczowych obyczajów wsi w operetce Brodzińskiego i Ostrowskiego okazuje się picie alkoholu. „Mój mości klecho, nie gadaj, lecz nalej”³ – mówi jeden z bohaterów. Wznoszenie toastów i picie nie tylko buduje komizm utworu, ale przede wszystkim pozwala utrzymać dynamikę inscenizacji teatralnej. To proste narzędzie służące przerywaniu konwersacji między postaciami i nieprzedłużaniu scen statycznych. Toasty i następujące po nich tańce – to takie sceny budują atrakcyjność wizualną spektaklu o podkrakowskim weselu.

Podobny kierunek przedstawiania wesela – jako tematu teatru muzycznego – kontynuuje krakowski pisarz i publicysta Konstanty Majeranowski, tworząc *Wesele na Pocięcie*, które nazywa *Operą narodową w jednym akcie*. Wyrażone w podtytule

² O problemie włączania tańca w akcję sztuki pisze Anna Reglińska-Jemioł. Zob. A. Reglińska-Jemioł, *O warstwie treściowej spektakli baletowych – wokół problemu recepcji i transformacji kulturowych tematów libretta*, „Napis” 2020, nr 26, s. 319.

³ K. Brodziński, K. Ostrowski, *Wiesław czyli Wesele Krakowskie. Operetka narodowa w 1 akcie ze śpiewami i tańcami*, Poznań 1929, s. 11.

poczucie „narodowego” charakteru tego skromnego dzieła pokazuje, iż także ono miało na celu zaprezentowanie ducha polskości obecnego w dziedzictwie folklorystycznym. Sztuka grana była w krakowskim teatrze, libretto autor opublikował w redagowanej przez siebie „Pszczółce Krakowskiej”. Majeranowski zadbał o to, by akcję utworu osadzić w skonkretyzowanych realiach podkrakowskich – zaznacza, iż karczma Pocięzka znajduje się na Czerwonym Prądniku⁴, a uczestnicy zabawy piją „pacakowskie piwo”⁵, czyli znane wówczas krakowskie piwo Pacaka.

Największą karierę teatralną spośród „weselnych” spektakli zrobił jednak balet produkcji warszawskiej – *Wesele krakowskie w Ojcowie*, którego twórcami byli kompozytorzy Karol Kurpiński i Józef Damse oraz autor libretta Bonawentura Kudlicz. Już w załączku projekt zakładał o wiele większy rozmach niż znane wyłącznie lokalnie jednoaktowe utwory Brodzińskiego i Majeranowskiego. Zaangażowano bowiem do niego sprowadzony z Francji zespół z Ludwikiem Thierrym na czele, a spektakl miał stanowić pierwszy polski balet. Nie wiadomo nic o inspiracjach Brodzińskim czy Majeranowskim – prawdopodobnie twórcy warszawskiego dzieła nawiązywali jedynie do osiągnięcia Bogusławskiego, którego wprowadzenie na scenę motywów ludowych w *Cudzie mniemanym, czyli krakowiakach i góralach* pozostawało największym tego typu przedsięwzięciem. Widowisko Damsego i Kurpińskiego nie tylko czerpie z folkloru, ale i łączy go ze sztuką wyższych sfer rodzącego się z wolna romantyzmu. Wybór Ojcowia jako miejsca akcji nie wiąże się tu z lokalnością, ale z fascynacją ruinami zamku, które zresztą, gdy pozwoli na to budżet, staną się efektownym tematem scenografii⁶. Stroje nie usiłują naśladować ludowych, lecz wpisują się we właściwy sztuce baletowej kanon:

[...] litografie z połowy stulecia ukazują tancerzy w sukmanach ledwie sięgających bioder (aby nie krępowaly ruchów), a tancerki w „paczkach”, białych pończochach i baletkach. Na wszystkich litografiach tancerze stoją akurat „na pointach”⁷.

Na tle operetek niewielkiego kalibru *Wesele w Ojcowie* robi wrażenie swym rozmachem i zasięgiem. Niekoniecznie jednak ustępuje utworom Ostrowskiego i Majeranowskiego w stereotypizowaniu folkloru krakowskiego.

⁴ Zob. K. Majeranowski, *Wesele na Pocięzce. Opera narodowa w jednym akcie*, Kraków 1823, s. 3.

⁵ Tamże.

⁶ Zob. Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 122.

⁷ Tamże.

„PŁASALI W POLSKIEJ ZABAWIE”⁸ –**TANECZNA OPOWIEŚĆ O STRAŻNIKACH TRADYCJI**

Akcja *Wiesława* toczy się przy dźwiękach oberka i krakowiaka. Scena teatralna, a szczególnie muzyczna, pozwalała wykorzystać widowiskowy i dźwiękowy potencjał wesela. Efektowność tańca ludowego pokazują widzowi przede wszystkim sceny zbiorowe. Wiesław zbiera uczestników wesela słowami:

A teraz krakowiaka w koło
Ja wam do tańca zaśpiewam wesoło⁹.

Na scenę składa się zbiorowa choreografia, muzyka – melodia krakowiaka – oraz rytmiczne, rymowane przyśpiewki.

Podobnie zaprojektowana została scena poloneza. W towarzyszącej jej piosence podkreślony zostaje narodowy charakter prezentowanego tańca:

Gdy się pora zdarza taka,
Walcem nie zawrócę głowy,
Polak, posunę Polaka,
Bo to taniec narodowy.

Tak nasi ojcowie mili
Po każdej świetnej wyprawie,
Kiedy wrogów poczubili,
Płaszali w polskiej zabawie¹⁰.

Tańczony przez bohaterów polonez ujawnia wielką historiozoficzną rolę ludu krakowskiego: to tacy ludzie, pielęgnując tradycje w swoim codziennym i prostym życiu, przechowują niejako istotę polskości. Jak zauważa Tomasz Nowak: „Charakter narodowy jest dlatego tak istotny, ponieważ jest tym, co łączy w naród każdego z nas niezależnie od temperamentów indywidualnych”¹¹. Postaci, biorąc udział w aktywnym przechowywaniu tradycji, tracą indywidualność na rzecz wspólnoty – nie tylko lokalnej, ale narodowej, a przez to – historiozoficznej.

⁸ K. Brodziński, K. Ostrowski, dz. cyt., s. 30.

⁹ Tamże, s. 11.

¹⁰ Tamże, s. 30.

¹¹ T. Nowak, *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016, s. 17.

Taniec narodowy zaciera granice czasu, uniwersalnymi treściami łączy teraźniejszość z chwalebną przeszłością:

Czapka polska to strój u mnie,
Ozdoba kmiotka i pana.
Jak musiała siedzieć dumnie
Pod Wiedniem na głowie Jana¹².

Podobną funkcję – scalanie, integrację, budowanie wspólnoty – przypisuje scenom tanecznym Majeranowski. Taniec niejako odrywa poszczególne osoby dramatu od ich indywidualnej tożsamości. Spełnia tu tę kulturową funkcję, jaką przypisuje się mu już od średniowiecza – ludzi o określonym pochodzeniu i cechach zrównuje i pozbawia odrębności.

Dla Majeranowskiego sekwencja tańców i przyśpiewek stanowi ramę kompozycyjną utworu. Poszczególne sceny obdarzone zostają bowiem tytułami: *Mazur*¹³, *Śpiew*¹⁴, *Śpiewka*¹⁵, *Taniec polski*¹⁶, *Krakowiaki*¹⁷. Wybrane przez Majeranowskiego tańce mają charakter lokalny i narodowy, a o tym, że autorowi zależy na jego uwidocznieniu, świadczy fakt, iż sceny poloneza nie zatytułował nazwą tańca, lecz użył elipsy „taniec polski”.

Wesele jako rama fabularna tworzy okoliczności sprzyjające swobodnemu komponowaniu akcji spektaklu z tańców, które same w sobie mogą stanowić emblemat wartości promowanych przez autora. Choreografie nie muszą być podporządkowane skomplikowanemu ciągowi przyczynowo-skutkowemu. Wydarzenia i aktywność bohaterów schodzą bowiem na dalszy plan, a wypowiedane kwestie nie determinują kroków tanecznych.

Nie sposób oczekiwać od wykonywanych na scenie tańców realizmu w portretowaniu wiejskiego ludu. Jak zauważa Roderyk Lange:

[...] te wiejskie tańce raz wyłonięne ze swego pierwotnego środowiska nie zachowywały swej formy i treści w postaci niezmienionej. Użytkowane były one wtórnie, przez inne środowiska społeczne w odmiennych warunkach i dlatego ich funkcje ulegały zmianie, a w konsekwencji zmie-

¹² K. Brodziński, K. Ostrowski, dz. cyt., s. 31.

¹³ Zob. K. Majeranowski, dz. cyt., s. 3.

¹⁴ Tamże, s. 10-11.

¹⁵ Tamże, s. 14, 17.

¹⁶ Tamże, s. 18.

¹⁷ Tamże, s. 19.

niała się też i ich forma. Gdy tylko wykonawcy tańczyli już nie dla siebie samych, a dla widzów, aspekt tych tańców natychmiast się zmieniał. Stały się one po prostu innymi tańcami, a przynajmniej ich wyraz i treść ulegały przeobrażeniu¹⁸.

Mimo ambicji pieczołowitego nakreślenia obrazu wsi podkrakowskiej – o który to zamiar można podejrzewać Majeranowskiego dzięki przytaczanym na początku utworu szczegółom topograficznym – „operetka” pozostaje zatem dość uproszczonym obrazkiem bawiącej się gromady, dzięki czemu korzystając z elementów folkloru, nabiera regionalnego i narodowego znaczenia.

Balet *Wesele krakowskie w Ojcowie* operuje zupełnie innym językiem tańca. Synteza tańców narodowych z tańcem klasycznym, stroje dopasowane do baletu oraz brak przyśpiewek i dialogów, a także związane z kulturą wysoką właściwą tego typu spektaklom pominięcie motywu alkoholowego i estetyzacja wiejskich obrzędów sprawia, że utwór ten daleko bardziej jest baletem niż obrazem podkrakowskiego społeczeństwa. Jednocześnie stanowi jednak istotny akt wyniesienia tematu folkloru polskiego – nawet jeśli oderwanego od realiów i zniekształconego – w krąg wysokiej, a nawet międzynarodowej kultury. Forma baletowa nie pozwala co prawda na ukazanie w pełni tańców, toastów i obrzędów wiejskich. Wprowadza jednak ich ślady do świadomości artystów paryskich czy na sceny petersburskie. Jak podkreśla Janina Pudełek: „Powstanie tego widowiska to największe osiągnięcie warszawskiego baletu doby preromantycznej i jedno z najtrwalszych w jego dziejach”¹⁹.

Poza widowiskowymi scenami zbiorowymi *Wesele krakowskie w Ojcowie* zaślęnęło „mazurem Mierzyńskiej” – solo-mazurem pierwszej druhuńki wesela. Bonawentura Kudlicz, pisząc libretto baletu, chciał stworzyć swojej uczennicy – Julii Mierzyńskiej – szansę zaprezentowania umiejętności. Premiera stanowiła bowiem benefis młodej aktorki²⁰. I rzeczywiście – solo-mazur stał się swoistą legendą.

Podobny charakter ma w dziele Damsego i Kurpińskiego krakowiak – tańczy go para młoda, wyróżniając się wyraźnie na tle pozostałych postaci i prezentując kunszt choreograficzny. Wyraźnie różni się zatem zamierzona funkcja tańca w *Weselu krakowskim* od tej w skromnych galicyjskich operetkach. Taniec w warszawskim balecie nie jest tylko nośnikiem ludowości i wizualną atrakcją, nie czyni z ak-

¹⁸ R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1988, s. 22.

¹⁹ J. Pudełek, *Warszawski balet romantyczny (1802-1866)*, Kraków 1968, s. 29.

²⁰ Zob. tamże.

torów jednolitego organizmu przeżywającego zbiorowe emocje, ale staje się dla jednej postaci okolicznością pozwalającą na prezentację własnej indywidualności.

„POZNAJ TERAZ KRAKOWIAN”²¹ – BOHATEROWIE

Wśród postaci operetek Brodzińskiego i Majeranowskiego oraz baletu Kudlicza wyróżnić można dwie podstawowe grupy: samodzielnych bohaterów oraz zbiorowości. W *Wiesławie czyli Weselu Krakowskim* bohaterowie samodzielni wymieniani są z imienia. Autor informuje nas również o pozycji społecznej Stanisława („kmięć”²²) oraz o rodzinnych i lokalnych zależnościach – ów kmięć posiada bowiem żonę, córkę, sąsiada, wychowanka.

Bardziej szczegółowo postaci spektaklu przedstawia Kudlicz. Bohaterowie baletu tytułowani są w sposób uniwersalny, przede wszystkim przez pryzmat funkcji pełnionych na ślubie i weselu: Druhny, Druźbowie, Panna Młoda, Pan Młody, rodzice państwa młodych, Organista, Żyd i Żydówka. Brak konkretnych odniesień do miejsca pochodzenia, rodziny, funkcji społecznej we wsi. Owo uproszczenie świadczy o tym, iż *Wesele krakowskie* ma za zadanie stanowić widowisko, nie jest zaś dla pomysłodawców pretekstem do charakteryzowania społeczeństwa wsi bądź zainteresowania widzów okoloopjowską topografią.

Majeranowski uczestnikom wesela poświęca znacznie więcej uwagi. Lista bohaterów wymienionych z imienia jest dłuższa i – co charakterystyczne – uzupełniona o uwagi dotyczące zawodu i pochodzenia topograficznego. Pojawia się zatem w operetce „piekarz na Prądniku”²³, „syn piekarza z Zielonek”²⁴, „młynarka z Czerwonego Prądnika”²⁵, „żydek z Opatowca”²⁶. Dzięki temu ludowi wiejskiemu w *Weselu na Pocieszce* znacznie dalej niż w przypadku *Wiesława* do jednolitego bohatera zbiorowego, bliżej zaś do różnorodnej społeczności koncentrującej się wokół wspólnego mianownika – życia w okolicy Krakowa. Większość z postaci posiada jednak nie tylko zawód i pochodzenie, ale i imię bądź pseudonim – znacznik tożsamości. Brak tego jedynie „Sołtysowi wsi”, w przypadku którego funkcja

²¹ K. Majeranowski, dz. cyt., s. 40.

²² K. Brodziński, K. Ostrowski, dz. cyt., s. 3.

²³ K. Majeranowski, dz. cyt., s. 2.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

społeczna została uznana za wystarczające dookreślenie bohatera. Majeranowski, nadając imiona, doprecyzowując miejsca i zajęcia, ucieka zatem od nadmiernych uproszczeń czy stereotypów. Przyjrzy się postaciom nieco bliżej, różnicując je nie tylko pod względem miejsca pochodzenia, ale i charakterów czy sposobów zabawy. I tak pijaństwo ukazywać będzie w odniesieniu do konkretnych bohaterów: Wojciechowa: „[...] dobrze podchmielona, wychodzi z karczmy, śpiewając, tańcząc i popijając. W jednej ręce trzyma flaszeczkę z wódką, w drugiej kieliszek”²⁷; „Ale otóż teściowe nadchodzą oboje [...] (Oboje także podpili)”²⁸. Te chwilowe zbliżenia na poszczególnych przedstawicieli ludu występują obok scen skalających postaci w jedną masę o podobnych cechach.

Efekt świętującej zbiorowości, która może robić wrażenie licznej, totalnej, reprezentatywnej dla większej społeczności, autorzy trzech „weselnych” sztuk osiągną, wprowadzając bohaterów grupowych. Zabieg ten stanowi uproszczenie pozwalające osiągnąć wrażenie podglądania życia całej wsi bez rozpisywania wielu skonkretyzowanych postaci. Z tłumy wyłaniają się zatem jedynie wybrane osoby (kilka lub – w przypadku Majeranowskiego – kilkanaście), reszta pozostaje natomiast masą, której główną cechą jawi się ludowość, wiejskość. I tak w balecie Kudlicza, poza kilkoma bohaterami charakterystycznymi z punktu widzenia wesela, postaci nie zostają nazwane indywidualnie, a jedynie określone jako „Dziewczyny” i „Chłopcy”. W *Wiesławie*, obok postaci występujących pod imionami bądź pseudonimami, pojawiają się również Krakowiaci, Krakowianki oraz Drużbowie. Widoczny jest zatem zamysł, by owe zbiorowości stanowiły przede wszystkim nośnik krakowskiego folkloru. Majeranowski natomiast do swej listy bohaterów dodaje grupy „Weselników” i „Pachołków” – dominantą owych grup będzie zatem funkcja uczestników wesela.

Wesele na Pocieszce wyróżnia się bezpośrednim charakteryzowaniem grupy, która stanowi najważniejszy temat utworu: Krakowian. Majeranowski nie ucieka przed stereotypowym, jednolitym określaniem tej zbiorowości. Jego stereotyp Krakowian jest jednoznacznie pozytywny. W jednej z końcowych scen Wojciechowa, wykazując własną uczciwość, świadczącą o nieskalanej dobroci całej grupy społecznej, mówi:

Poznaj teraz Krakowian i sądz ich inacy,
Nielubią oni z ludzkiej bogacić się pracy.

²⁷ Tamże, s. 3.

²⁸ Tamże, s. 6.

Sanować cudzą własność ucą nas od dziecka,
Bo to jest ziomków naszych cnota staroświecka²⁹.

Szacunek dla własności i pracy ukazany zostaje jako element łączący bohaterkę i cały reprezentowany przez nią lud podkrakowski z przedstawicielami przeszłości. Tak jak tańce wiejskiej społeczności Majeranowski wpisywał w podniosły dyskurs patriotyczny, tak codzienną uczciwość wiąże z chwalebnią narodową historią i ciągłością tradycji.

Mimo wzniosłych hiperboli, w „weselnym” sztukach muzycznych znajduje się miejsce także dla komizmu. Charakterystyczną postacią komiczną jest organista. Brak go u Majeranowskiego, jednak w *Wielkim* (gdzie nazwany zostaje groteskowym pseudonimem Piszczal) oraz w *Weselu krakowskim w Ojcowie* stanowi istotny element komiczny. Organistę jako typ bohatera ukonstytuował zapewne na dobre Tomasz Kajetan Węgierski swym poematem heroikomicznym *Organy*, a na scenę w kontekście wsi polskiej wprowadził mistrz Bogusławski, tworząc postać o wyrazistej – jak później u Brodzińskiego – nazwie Miechodmuch.



Wesele krakowskie jako widowisko teatralne stanowiło pretekst do pokazania skupionych w jednym miejscu i dla jednej okazji przedstawicieli ludu krakowskiego, ukazania jego cech i sposobu celebrowania wydarzeń towarzyskich. Na obrzędowość weselną przeniesioną na scenę składa się picie alkoholu, krakowiaki (także jako forma organizacji wypowiedzi), tańce, przyśpiewki oraz wielokrotnie podkreślane poczucie wspólnoty krakowiaków i ich swoistości na tle innych społeczności.

Trzy omówione dzieła oparte na temacie wesela krakowskiego łączy potraktowanie tytułowego wydarzenia jako – paradoksalnie – swoistego tła, które pozwala wyprowadzić na pierwszy plan – budując sprzyjający temu nastrój radości, wspólnoty, świętowania – charakterystykę ludu wiejskiego. Charakterystykę niezwykle okrojoną, gdyż społeczność podkrakowska nie ujęła twórców złożonością osobowości i wewnętrznych rozdarć. Co więcej – utwory Brodzińskiego, Majeranowskiego i Kudlicza nie zmierzają wcale do tego, by odpowiadać na pytanie o tożsamość społeczności „krakowiaków”. Lud, który tańczy tradycyjne choreografie

²⁹ Tamże, s. 40.

i naśladuje cechy przodków, pełni kluczową funkcję w zasadzie wyłącznie jako strażnik dziedzictwa. To w skarbnicy folkloru XIX-wieczni wielbicieli krakowskości dopatrzą się szansy na przetrwanie tego, co stanowi o „duchu narodu”, o istocie polskości. A kilkadziesiąt lat później Stanisław Wyspiański znów użyje ramy fabularnej wesela, by powiedzieć „A to Polska właśnie”³⁰ o sercu prostej i pozabawionej wyraźnych rys charakteru dziewczyny z podkrakowskiej wsi.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

- Brodziński K., Ostrowski K., *Wiesław czyli Wesele Krakowskie. Operetka narodowa w 1 akcie ze śpiewami i tańcami*, Poznań 1929.
- Majeranowski K., *Wesele na Poczcie. Opera narodowa w jednym akcie*, Kraków 1823.
- Ostrowski K., *Wiesław czyli Wesele Krakowskie. Obrzęd wiejski w I akcie z tańcem i śpiewkami podług sielanki, K. Brodzińskiego*, Kraków 1861.
- Wyspiański S., *Wesele*, Wrocław 2020.
- Zbiór krakowiaków z baletów Wesele w Ojcowie i Stach i Zośka*, Warszawa 1842.

Literatura przedmiotu

- Gracz-Chmura E., *Literatura romantyczna w Krakowie (1827-1863). Zarys monograficzny*, Kraków 2013.
- Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1988.
- Nowak T., *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016.
- Pudełek J., *Warszawski balet romantyczny (1802-1866)*, Kraków 1968.
- Raszeński Z., *Krótką historią teatru polskiego*, Warszawa 1990.
- Reglińska-Jemioł A., *O warstwie treściowej spektakli baletowych – wokół problemu recepcji i transformacji kulturowych tematów libretta*, „Napis” 2020, nr 26, s. 314-327, <https://doi.org/10.18318/napis.2020.1.16>.
- Sulima R., *Folklor i literatura*, wyd. 2, Warszawa 1985.

ABSTRAKT

Celem artykułu jest rozważenie funkcji, jaką temat wesela krakowskiego pełni w trzech XIX-wiecznych utworach przeznaczonych na sceny teatralne: *Wiesław czyli Wesele Krakowskie* Kazimierza Brodzińskiego i *Wesele na Poczcie* Konstantego Majeranowskiego

³⁰ S. Wyspiański, *Wesele*, Wrocław 2020, s. 159.

oraz w balecie *Wesele krakowskie w Ojcowie* z librettem Bonawentury Kudlicza. Wesele jest dla owych dzieł ramą fabularną, ale i dostarcza motywów tanecznych, postaci i sytuacji sprzyjających charakteryzowaniu ludu wiejskiego. Obserwacje dotyczącego jego tożsamości zaskakują jednak stereotypizacją i uproszczeniami. Co – jeśli nie portret zbiorowy Krakowiaków – ukazane zostaje w tekście i w teatrze dzięki scenom weselnym?

Słowa kluczowe: teatr, Kraków, folklor, operetka, balet

ABSTRACT

Before Wyspiański – the Krakow Wedding Reception as a Topic of Romantic Theatre

The aim of the article is to consider the role played by the motif of the Kraków wedding reception in three Romantic works intended for the theatre: two operettas *Wiesław czyli Wesele Krakowskie* [Wiesław; or, A Kraków wedding reception] by Kazimierz Brodzinski and *Wesele na Pociaszce* [A wedding reception in Pociaszka] by Konstanty Majeranowski and the ballet *Wesele krakowskie w Ojcowie* [A Kraków wedding reception in Ojców] with the libretto by Bonawentura Kudlicz. The wedding reception is the main storyline in these works, which also provides them with dance-related motifs, and characters and situations, thus enhancing depicting country folk. Surprisingly, however, their identity is depicted in a stereotypical and simplified way. What – if not a group portrait of Kraków inhabitants – is shown in literature and theatre through wedding reception scenes?

Keywords: theatre, Krakow, folklore, operetta, ballet

Indeks nazwisk



- Adam Antoine 101
Aleksander Dobry, gospodar Mołdawii 67
Arnold-Ejsmond Joanna 101
Asachi Gheorge 66-68, 74-78
- Bachórz Józef 113, 126
Badowska Katarzyna 88
Bałajewski Arkadiusz 47
Bałucki Michał 126
Barthes Roland 51, 53
Barycz Henryk 114
Batkiewicz Paulina 9
Bądzkiewicz Antoni 47
Bécu Salomea 19
Beethoven Ludwig van 9, 46, 60
Belzgaou Virginie 102
Bergson Henri 49
Berkan-Jabłońska Maria 113
Bieńkowski Wiesław 114, 126-127
Biernacki Andrzej 67
Bistrițeanu Alexandru 66, 78
Bizan Marian 85
Bizior-Dombrowska Magdalena 32
Bobrowa Joanna 16-17, 19, 21-22
Bochenek Valérie 108
- Bogusławski Wojciech 134-135, 141
Borkowska Grażyna 114
Borowy Wacław 70, 124
Brodziński Kazimierz 134-137, 139, 141
Bronarski Alfons 88-89
Budd Malcolm 93
Budziak Monika 10
Bukowiński Władysław 59, 83
Bürger Gottfried August 66-67, 69-70, 72-75, 77-78
Burzka-Janik Małgorzata 32
Bychowski Gustaw 91
Byron George Gordon 17, 32, 82-83
- Caracostea Dumitru 78
Chachaj M. 113
Chateaubriand René 32
Chițimia Ion Constantin 66-67, 78
Chmielowski Piotr 82-83, 140
Chomiński Józef 58
Chopin Fryderyk 9, 45-49, 57-60
Chrzanowski Ignacy 84
Clésinger Solange 49
Custine Astolphe de 57
Czabanowska-Wróbel Anna 87, 89

Czachorowski Marek 52
Czartoryska Izabela 20
Czermińska Małgorzata 114
Czernianin Wiktor 82, 92
Czernik Jakub 8

Damse Józef 135, 138
Danek Danuta 91
Darwin Karol 93
Debonne Eugène 102
Debré Jean-Louis 108
Dernałowicz Maria 114
Desbordes Antoine-Félix 103
Desbordes Catherine 103-104
Desbordes-Valmore Marceline 9, 101-104,
107, 109-111
Doleżał-Nowicka Irena 55
Doliński Gustaw 84, 91-92, 94
Dopart Bogusław 8, 70, 72, 88

Figiel Anna 115
Fink Kinga 45-49, 60
Fontana Julian 57
Freud Sigmund 93

Gheorghiu Nicolas-Anastase 66
Godebski Cyprian 117
Goethe Johann Wolfgang 32
Grabowski Tadeusz 89
Gracz-Chmura Edyta 114, 117
Grochowska Anna 117
Grossman Ludwik 45
Grzęda Ewa 115
Guczalski Krzysztof 48, 60
Gutowski Wojciech 88
Guyau Jean-Marie 49

Heine Heinrich 82-83
Hejmej Andrzej 48, 58
Helman Zofia 58
Hertz Paweł 85
Hoesick Ferdinand 70

Jagoda Zenon 118
Jakóbczyk Jan 81
Jaksender Kajetan Maria 51
Janion Maria 13, 23, 69, 73, 77, 114
Jeske-Choiński Teodor 48

Kamińska Lidia 9, 85
Kasperowicz Ryszard 93
Kempnerówna Salomea 93
Kessler Józef Krzysztof 46
Kita Jarosław 60
Klaczko Julian 70
Kniaźnin Franciszek Dionizy 124-125,
134
Kobyłańska Krystyna 51
Kolbuszewski Jacek 48
Konopnicka Maria 82
Korczyńska Klaudia 9
Korybut-Marciniak Maria 60, 124
Korytowska Maria 127
Kostkiewiczowa Teresa 115
Kowalczykowa Alina 113, 126
Kraśński Zygmunt 16-17
Krukowska Halina 27
Krysowski Olaf 14
Krzyżanowski Julian 67
Kübler-Ross Elisabeth 55-56
Kudlicz Bonawentura 135, 138-139, 141
Kuhn Thomas 39
Kurpiński Karol 135, 138
Kusz Sara Anna 10

Lagier Valérie 102
Lange Antoni 50
Lange Roderyk 137-138
Langer Susanne 60
Latouche Henri de 109-110
Lebioda Dariusz 50
Leopardi Giacomo 82-83
Lerminier Georges 101
Libera Anna „Krakowianka” 10, 113-129,
133

- Libera Leszek 89
Lipiński Karol 45
Liszt Ferenc 59
Lurker Manfred 53
- Łapsiński Józef 115
Ławski Jarosław 27
Łoboz Małgorzata 115
- Maciąg Kazimierz 48
Madejski Marcei 45
Majeranowski Konstanty 134-135, 137-141
Makowski Stanisław 86, 89-90
Marzec Grzegorz 15-18, 20, 22
Masłowska Ewa 53
Matuszewski Ignacy 81
Michalska-Bracha Lidia 46
Miciński Tadeusz 81
Mickiewicz Adam 7, 9, 14, 66-70, 72-78, 82-83, 88, 114
Mierzyńska Julia 138
Mikuli Karol 45
Mirski Józef 59
Morot-Sir Edouard 101
Moszyński Kazimierz 115
- Niemcewicz Julian Ursyn 117
Nikorowicz Józef 45
Nofer-Ładyka Alina 126
Nowak Tomasz 136
- Obuchowski Kazimierz 93
Opacki Ireneusz 15, 18
Opieński Henryk 58
Orlik Piotr 39
Ostrowski Krystyn 134, 136-137, 139
- Pałucka Agnieszka 9
Perlak Beata 124
Phillips Ursula 114
Pilch Urszula 81
- Piwińska Marta 13, 32, 116
Podkowiński Władysław 59
Podraza-Kwiatkowska Maria 87-88, 92
Porębowicz Edward 74
Prokop Jan 113, 124
Prokopiuk Jerzy 50
Próchniak Paweł 87
Przeniosło Marek 46
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 9, 81-90, 92-94
Przybyszewski Stanisław 81
Pudełek Janina 138
- Rabski Władysław 83
Radziszewski Max 59
Raszewski Zbigniew 135
Ratajska Krystyna 113
Rawita-Gawroński Franciszek 48
Reglińska-Jemioł Anna 134
Robakiewicz Lech 50
Romanowiczówna Zofia 46
Ropelewski Stanisław 19
Rzepniewska Anna 8
- Sasin Eliza 9, 102
Sawrymowicz Eugeniusz 14, 19
Senancour Étienne de 32
Shelley Percy 82
Sinko Tadeusz 114, 118
Sinko Zofia 115
Siwiec Magdalena 13, 81
Skarbowski Jerzy 55
Słowacki Juliusz 8-9, 13-14, 16-24, 81-82, 84-86, 88-90, 92, 94
Sokalska Małgorzata 127
Sokołowski Mikołaj 27-28, 32-33
Sosnowski Kazimierz 114, 118
Spitznagel Ludwik 18
Stala Marian 87-88, 93
Stanisz Marek 29
Stelcer Bogusław 56
Studencki Władysław 47

Sudolski Zbigniew 46-47, 49, 114

Sulima Roch 133

Szadura Joanna 53

Szajnocha Karol 47

Szerszeń Natalia 14

Sztaudynger Jan 59

Szujski Józef 126

Szulc Marcin Antoni 48

Szwed Piotr 81

Szymański Edward 68

Śniedziewski Piotr 13

Tarnowski Stanisław 59

Tatarkiewicz Władysław 53-54

Thierry Ludwik 135

Tołstoj Lew 49

Tomaszewski Mieczysław 49, 57-58

Towiański Andrzej 17

Trybuś Krzysztof 13, 15-16, 18

Ujejski Kornel 9, 45-50, 53, 55-60

Valmore Prosper 109

Verlaine Paul 101

Véron Eugèn 49-50

Vigny Alfred de 101

Wasilewski Edmund 133

Weiss Tomasz 81

Węgierski Tomasz Kajetan 141

Węgrzyn Iwona 127

Wildowa Leonia „Beatrice” 9, 45-50,
59-60

Wilowski Włodzimierz 52

Wiszniewski Michał 17

Witwicki Stefan 9, 27-29, 31-33, 35, 40

Wodzińska Maria 60

Wojciechowski Ryszard 67

Wojnakowski Ryszard 53

Wolska Maryla 49

Wolski Włodzimierz 47, 59

Wójcicka Zofia 86

Wróblewski Kazimierz 47-48

Wyspiański Stanisław 133-134, 142

Zabawa Krystyna 87

Zakrzewski Bogdan 114

Zaniewicki Witold 93

Zbrzeźniak Marta 124

Zdziechowski Marian 83

Zielińska Marta 114

Ziołowicz Agnieszka 8, 46, 70

Zweig Stefan 102

Żdzarski Augustyn 124

Żmigrodzka Maria 13, 23

Żołądź Piotr 117

STUDIA DZIEWIĘTNASTOWIECZNE



- I. Marian Tatara, *Od Kochanowskiego do Norwida. Lektury i rozprawy*, wstęp Bogusław Dopart, oprac. Marek Stanisław, Bogusław Dopart, 2007 (*Rozprawy*, 1).
- II. Marek Stanisław, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, 2007 (*Rozprawy*, 2).
- III. *Polski poemat heroikomiczny późnego Oświecenia. Antologia*, red. Roman Dąbrowski, 2007 (*Kolekcja*, 1).
- IV. Monika Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycyzacją a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828*, 2009 (*Rozprawy*, 4).
- V. Jędrzej Świderski, *Utwory poetyckie. Antologia*, wybór, wstęp i opracowanie Roman Dąbrowski, 2010 (*Kolekcja*, 2).
- VI. *W świecie myśli i wartości. Prace z historii literatury i kultury ofiarowane profesorowi Julianowi Maślance*, red. Roman Dąbrowski, Andrzej Waśko, 2010 (*Rozprawy*, 5).
- VII. Agnieszka Nietresta-Zatoń, *Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku*, 2010 (*Rozprawy*, 6).
- VIII. Franciszek Ziejka, *Serce Polski. Szkice krakowskie*, 2010 (*Rozprawy*, 7).
- IX. Agnieszka Zioliwicz, *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, 2011 (*Rozprawy*, 8).
- X. *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, red. Roman Dąbrowski, Bogusław Dopart, 2011 (*Rozprawy*, 9).
- XI. *Byle w ludziach światło było... Księga pamiątkowa ku czci profesora Wacława Woźnowskiego w dziesiątą rocznicę jego śmierci*, red. Grzegorz Zajac, 2012 (*Rozprawy*, 10).
- XII. Bogusław Dopart, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*, 2013 (*Rozprawy*, 3).
- XIII. *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, red. Bogusław Dopart, 2013 (*Rozprawy*, 11).
- XIV. Magdalena Woźniewska-Działak, *Poematy narracyjne Cypriana Norwida. Konteksty literacko-kulturalne, estetyka, myśl*, 2014 (*Rozprawy*, 12).
- XV. Rolf Fieguth, *Zaproszenie do Quidama. Portret poematu Cypriana Norwida*, 2014 (*Rozprawy*, 13).

- XVI. *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. Agnieszka Ziolkowicz, Roman Dąbrowski, 2014 (*Rozprawy*, 14).
- XVII. Tomasz Sobieraj, *Polska krytyka i myśl teatralna w drugiej połowie XIX wieku. Studia i szkice*, 2014 (*Rozprawy*, 15).
- XVIII. Izabela Czartoryska, *Pisma literackie i estetyczne. Antologia*, wybór, wstęp i opracowanie Aneta Kwiatek, 2014 (*Kolekcja*, 3).
- XIX. *Podróże i podróżopisarstwo w polskiej literaturze i kulturze XIX wieku. Studia i szkice*, red. Agnieszka Kowalska, Aneta Kwiatek, 2015 (*Wektory*, 1).
- XX. Ewa Modzelewska, *August Antoni Jakubowski – poeta rozpaczy. Życie i twórczość*, 2015 (*Wektory*, 2).
- XXI. *Romantycy na krańcach świata. Podróże egzotyczne i peregrynacje wewnętrzne*, red. Ewa Modzelewska, Paweł Sobol, 2015 (*Wektory*, 3).
- XXII. Elżbieta z Krasińskich Jaraczewska, *Powieści edukacyjne*, wstęp i opracowanie Natalia Charysz, Aneta Kwiatek, Katarzyna Michalik, Bogusław Wajzer, 2016 (*Kolekcja*, 4).
- XXIII. August Antoni Jakubowski, *Major Aleksander. Powieść*, komentarz Bogusław Dopart, Jarosław Ławski, Ewa Modzelewska, redakcja i opracowanie Ewa Modzelewska, 2016 (*Kolekcja*, 5).
- XXIV. *O dziennej i nocnej stronie romantycznego podróżowania*, red. Justyna Pyzia, Sylwia Sarzyńska, 2018 (*Wektory*, 4).
- XXV. *Przybyłski i inni. O znaczeniu Krakowa i regionu w kulturze oświecenia*, red. Roman Dąbrowski, 2019 (*Rozprawy*, 16).
- XXVI. *Przybyłski i inni. Nowe studia o znaczeniu Krakowa i regionu w kulturze oświecenia*, red. Roman Dąbrowski, 2020 (*Rozprawy*, 17).
- XXVII. *Sny kobiet, sny o kobietach – od romantyzmu do Młodej Polski*, red. Paulina Batkiewicz, Lidia Kamińska, Monika Ziółkowska, 2020 (*Wektory*, 5).
- XXVIII. Bogusław Dopart, *Mickiewicz. Poeta alternatyw*, 2021 (*Rozprawy*, 18).
- XXIX. Zenon Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816-1846*, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 1).
- XXX. Marian Tatara, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918-1968*, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 2).
- XXXI. Julian Maślanka, *Z dziejów literatury i kultury*, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 3).
- XXXII. Julian Dybiec, *Nie tylko szablą. Nauka i kultura polska w walce o utrzymanie tożsamości narodowej 1795-1918*, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 4).
- XXXIII. Czesław Zgorzelski, *Wokół liryki i liryczności doby romantyzmu*, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 5).
- XXXIV. Ireneusz Opacki, *Poezja romantycznych przełomów. Odwrócona elegia*, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 6).

- XXXV. Bogusław Dopart, *Mickiewiczowski pięcioksiąg romantyczny*, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 7).
- XXXVI. Agnieszka Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 8).
- XXXVII. Elżbieta Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt*. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 9).
- XXXVIII. Monika Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycznością a romantycznością*. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 10).
- XXXIX. Grażyna Halkiewicz-Sojak, *Nawiązane ogniwo*. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 11).
- XL. Olga Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, 2021 (*Rok Romantyzmu 2022*, 12).
- XLI. Ewa Modzelewska-Opara, *Dorobek pisarski i misja kulturalna polskich emigrantów w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 1831-1842*, 2022 (*Rozprawy*, 19).
- XLII. Agnieszka Ziółowicz, *We wspólnym świecie*. Studia o myśli, wyobraźni i postawie społecznej Cypriana Norwida, 2022 (*Rozprawy*, 20)

Prezentowane szkice sytuują człowieka romantyzmu pośród innych ludzi, krążą wokół nawiązywanych przez niego relacji i pochylają się nad ich literackimi konsekwencjami. Autorki nie zatrzymują się ani na tak często eksponowanej przez romantyków niemożności porozumienia z drugim człowiekiem, ani na marzeniach o „komunii dusz” – niniejsza publikacja wpisuje się w próby niuansujące myślenie o złożonej problematyce relacji międzyludzkich w epoce romantyzmu. Zawarte w niej prace dotyczą tego, co znajduje się – i co powstaje – w sferach pomiędzy.